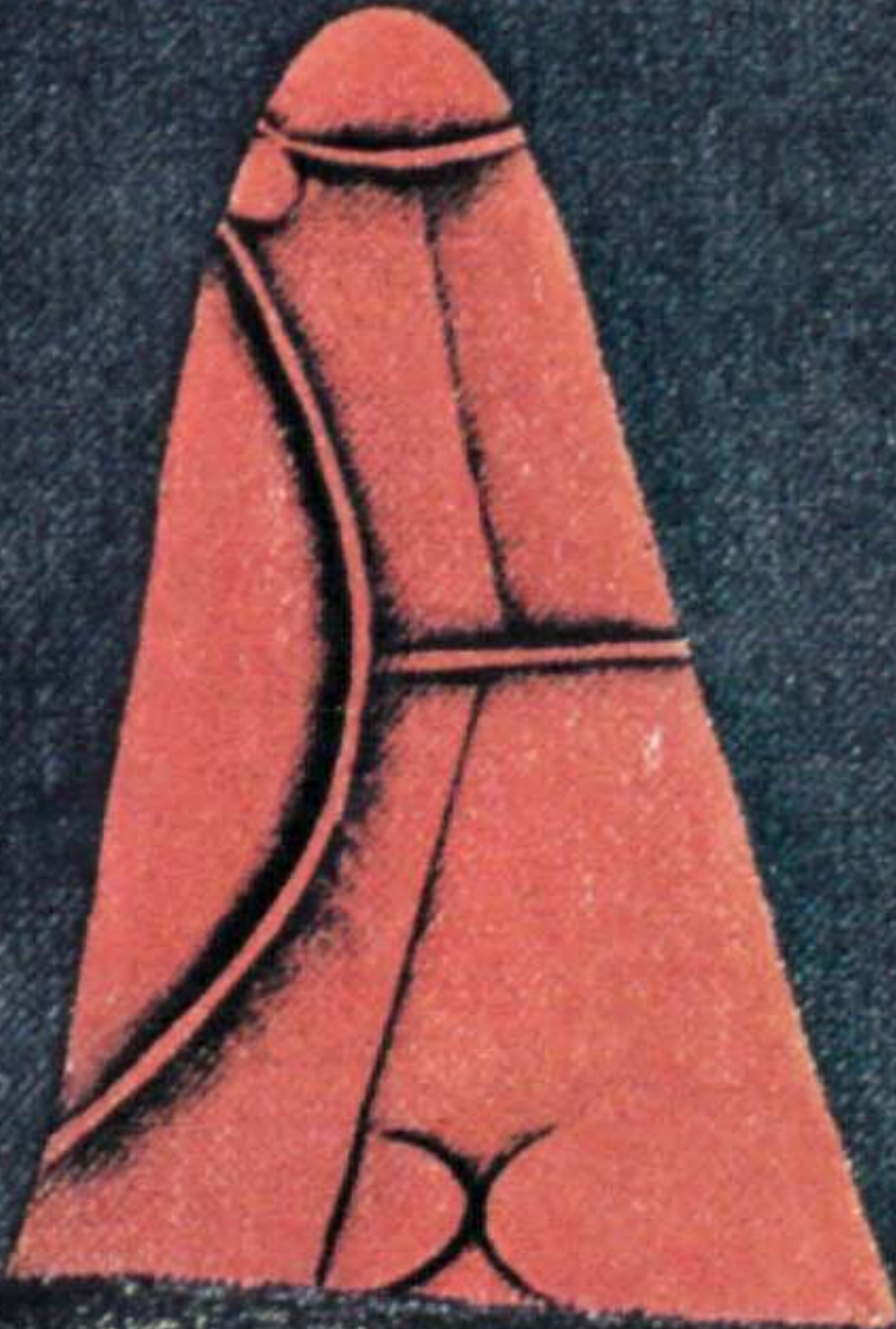


# Bellas Artes 70

1

*1.60 p.c.*



1961

1965





# eurovalor

Fondos de Inversion Mobiliaria

Sociedad Gestora: **SOGEVAL**

Banco Depositario: **BANCO POPULAR ESPAÑOL**





## EKTACHROME-X

Con esto se empieza.

Un material de calidad constante.

Lo demás depende de usted.



# LA NOVELA DEL ARTE CONTEMPORANEO



CONSTRUCCION 53  
de M. García-Viño




Hans Sedlmayr, el gran filósofo de la historia del arte contemporáneo, catedrático de la Universidad de Munich, afirma, en el prólogo de esta original novela, que García-Viño "ve algo que los demás aún no vemos", refiriéndose a la interpretación que hace de la rebelión del hombre de la era técnica, reflejada en el experimento artístico de la no-figuración. CONSTRUCCION 53 une al enorme interés novelístico de la ciencia-ficción el más humano de una trama argumental en la que se trenzan el misterio, el amor, la amistad, el miedo, la violencia, la muerte y el dolor. El autor, al unir a sus excepcionales conocimientos del arte contemporáneo su ya probada facultad para calar en las más hondas simas del corazón humano, ha logrado hacer un diagnóstico estremecedor de nuestra época.

PEDIDOS A  
EDITORIAL

PRENSA ESPAÑOLA  
Serrano, 61 - Madrid-6





¿Pagaría  
25.000 Ptas.  
por una puesta de sol?

Si decimos que su  
inversión le da  
una rentabilidad  
neta anual del 10 %,  
más una importante  
plusvalía, estamos  
seguros que sí.

Cuando Ud. invierte  
una o varias participaciones  
de 25.000 Ptas. en Sofico-Renta,  
se convierte en cuenta-partícipe  
de uno de los edificios Sofico  
ya construidos  
en la Costa del Sol.

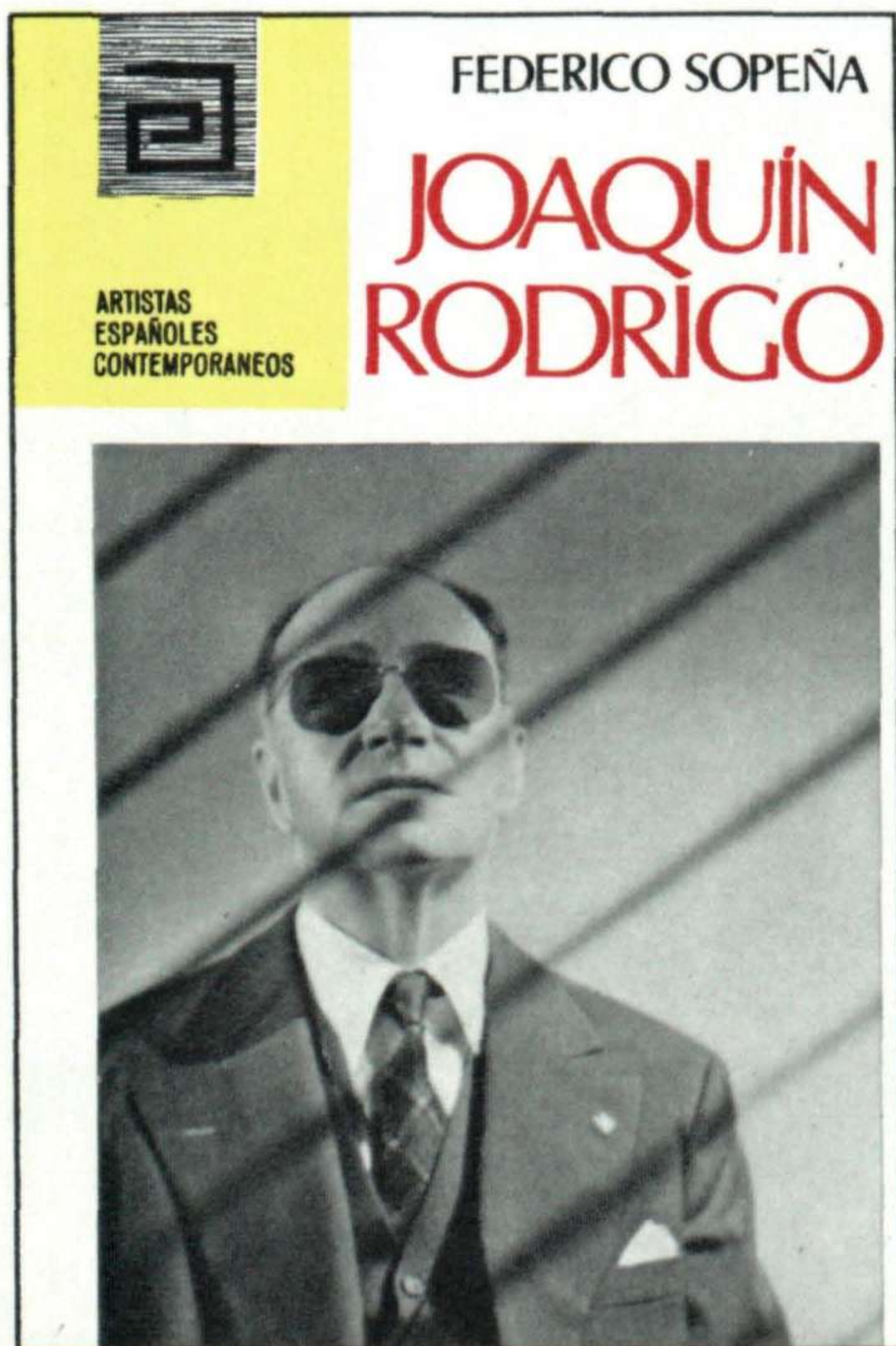
 **SOFICO  
RENTA, S.A.**

Sofico-Renta, S. A.  
Claudio Coello, 124

Teléfonos:  
262.44.30-39(10líneas)



**UNA NUEVA COLECCION**  
**DE LA**  
**DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES**  
**ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS**

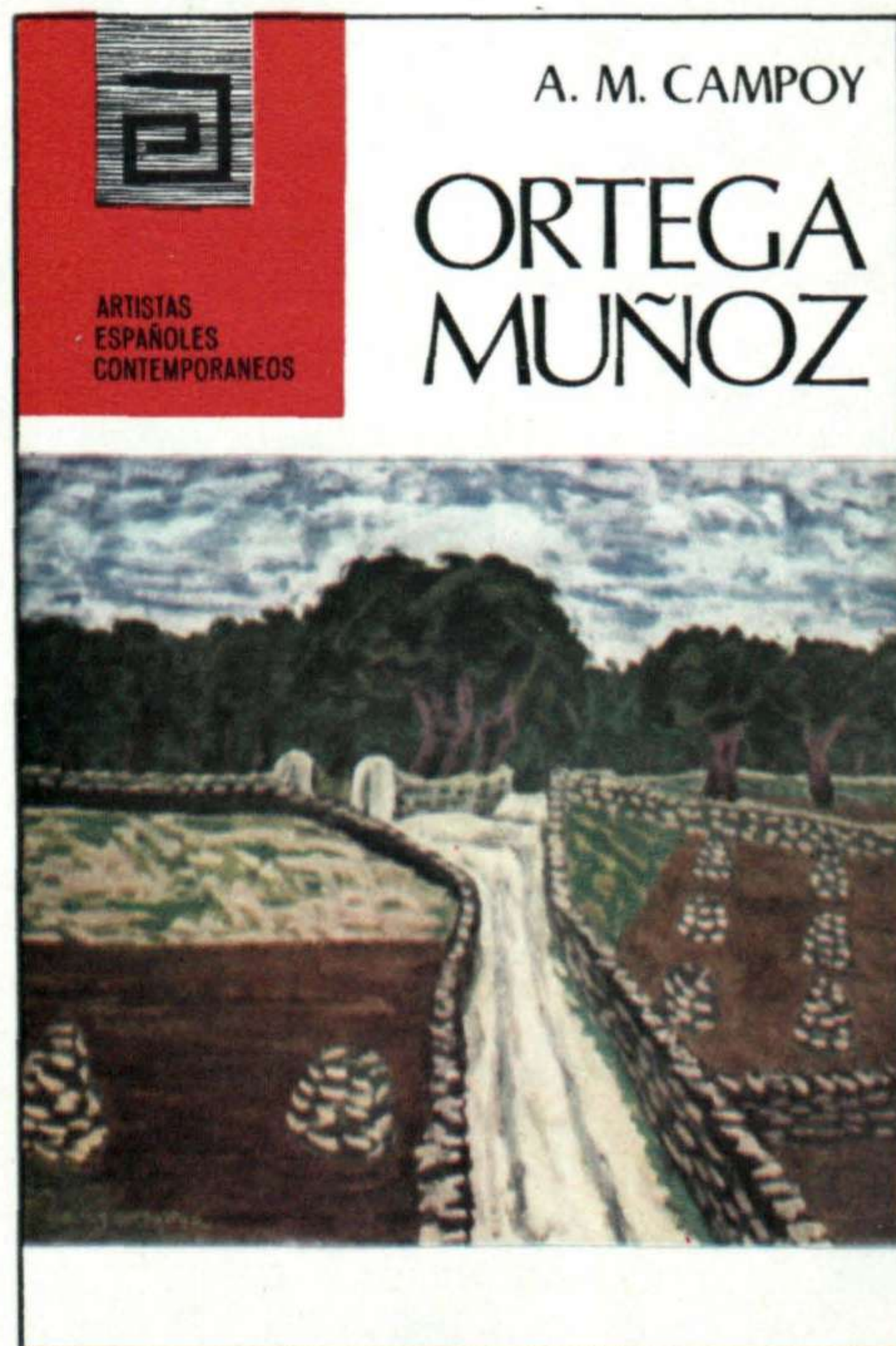


EN PRENSA:

José Lloréns, por Salvador ALDANA.

EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.  
 Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.  
 Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.  
 Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.  
 Luis de Pablo, por Tomás MARCO.  
 Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.  
 Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.



Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.

Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.  
 Pérez Casas, por Odón ALONSO.  
 Montsalvatge, por Enrique FRANCO.  
 Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.  
 Pancho Cossío, por José HIERRO.  
 César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.



# Bellas Artes 70

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

AÑO I • NUMERO 3 • SEPTIEMBRE 1970

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

**CONSEJEROS:**

RAMON FALCON  
Subdirector General de Bellas Artes.

MARTIN ALMAGRO BASCH  
Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

PABLO BELTRAN DE HEREDIA  
Asesor Nacional de Museos.

LUIS GONZALEZ ROBLES  
Comisario General de Exposiciones.

SALVADOR PONS MUÑOZ  
Comisario General de la Música.

JESUS SILVA PORTO  
Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional

JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ  
Subcomisario General del Patrimonio Nacional  
y Arquitecto Jefe del Servicio de Monumentos.

ANTONIO IGLESIAS  
Subcomisario de la Música.

JOAQUIN DE LA PUENTE  
Subcomisario General de Exposiciones.

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 VIÑÓ

**CONFECCIONADOR:**

JESUS SERRANO

**REDACCION:**

Amor de Dios, 2 - Madrid-14

Precio de cada número { ESPAÑA: 125 pesetas  
OTROS PAISES: 2 \$ USA

Suscripción (6 números) { ESPAÑA: 600 pesetas  
OTROS PAISES: 11 \$ USA

<b>ENSAYOS</b>	
WALTER GROPIUS O EL HUMANISMO DE LA RAZON, <i>por ANTONIO FERNANDEZ ALBA</i>	4
APUNTES SOBRE SEVILLA, CIUDAD CON RIO, <i>por JAIME LOPEZ DE ASIAIN Y MARTIN</i>	9
PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA, <i>por CARLOS ANTONIO AREAN</i>	17
EL ARTE COMO HISTORIA Y COMO TECNICA, <i>por CIRILO POPOVICI</i>	26

<b>NOTAS</b>	
DOS COMENTARIOS SOBRE PAUL KLEE, <i>por DANIEL-HENRY KAHNWEILER</i>	28
LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE EN LA ENSEÑANZA MEDIA, <i>por ROMAN VALLES</i>	31

<b>POEMA</b>	
ADAGIO LAMENTOSO, <i>por RAFAEL MONTESINOS</i>	37

<b>ACTUALIDAD</b>	
EXPOSICION DE ARTE ESPAÑOL EN JAPON, <i>por JESUS SILVA PORTO</i>	38
UN HOMBRE LLAMADO ALBERTO, <i>por M. A. GARCIA VIÑOLAS</i>	41
LA PRIMERA SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA, <i>por CARLOS GOMEZ AMAT</i>	44
LA PINTURA PREHISTORICA DE LA CUEVA «TITO BUSTILLO», <i>por MAGIN BERENGUER</i>	46

<b>ENCUESTA</b>	
LOS PINTORES ESPAÑOLES FRENTE AL PAISAJE, <i>por M. J. GARCIA VIÑO</i>	50

<b>TRIBUNA LIBRE</b>	
ANTE UNA FUTURA POLITICA MUSEISTICA, <i>por DIEGO BEDIA CASANUEVA</i>	57
NOTICARIO INTERNACIONAL, <i>por JOSE DE CASTRO ARINES</i>	59
NOTICARIO NACIONAL, <i>por JOSE DE CASTRO ARINES y JOSE MARIA BALLESTER</i>	61

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	64
<b>FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS</b>	67

<b>PORTADA</b>	
MODESTO GUIXAR. GEOMETRO. 1965.	



COLABORADORES DE ESTE NUMERO

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA.—Doctor arquitecto. Premio Nacional de Arquitectura.

JAIME LÓPEZ DE ASIAÍN Y MARTÍN.—Arquitecto. Profesor de la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

CARLOS ANTONIO AREÁN.—Doctor en Filosofía. Poeta. Miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Premio Nacional de Literatura.

CIRILO POPOVICI.—Profesor de la Universidad de Madrid. Miembro por España de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

DANIEL-HENRY KAHNWEILER.—Profesor. Director de la Galería Louise Leiris, de París.

ROMÁN VALLÉS.—Catedrático de Bellas Artes. Premio Internacional de Pintura.

RAFAEL MONTESINOS.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

JESÚS SILVA PORTO.—Comisario general del Patrimonio Artístico Nacional.

MANUEL AUGUSTO GARCÍA VIÑOLAS.—Escritor. Periodista. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Licenciado en Filosofía y Letras. Estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Crítico musical de Radio Madrid.

MAGÍN BERENGUER.—Consejero provincial de Bellas Artes. Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

MANUEL GARCÍA VIÑÓ.—Licenciado en Derecho. Novelista. Miembro fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte. Redactor-jefe de BELLAS ARTES 70.

LUIS SASTRE.—Licenciado en Derecho. Graduado en Periodismo. Técnico editorial. Director de BELLAS ARTES 70.

EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS  
ORIGINALES DE:

VINTILA HORIA, ALVARO D'ORS, JUAN PLAZAOLA, ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, VICENTE AGUILERA CERNI, CARLOS ANTONIO AREÁN, CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ CHICARRO, JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, JOSÉ TOMÁS CABOT, RAFAEL SANTOS TORROELLA, JUAN ROGER RIVIERE, RAFAEL MORALES, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, ANGEL BENITO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, MANUEL CONDE, ANTONIO MANUEL CAMPOY, ARTURO DÍAZ MARTOS, GUILLERMO DE TORRE, RAFAEL CASTEJÓN, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ, ENRIQUE FRANCO, FERNANDO RUIZ COCA, TOMÁS MARCO, RAFAEL THOMAS MENDAZA, LUIS DE PABLO, GERARDO DIEGO.



RASCACIELOS GROPIUS, EN NUEVA YORK.

ENSAYOS



# WALTER GROPIUS

## O EL HUMANISMO DE LA RAZON

Por ANTONIO FERNANDEZ ALBA

**L**A vida y obra de Gropius no puede ser dissociada de su entorno alemán. Hacia 1870, Alemania, que es un país donde el artesanado y la agricultura poseían una fuerte tradición, inicia un giro hacia una industrialización y producción mecanizada. Este movimiento adquiriría hacia 1900 una nueva faceta, integrando en la componente industrial la renovación muy marcada de los valores del sentimiento. No es de extrañar que movimiento de cierto tinte romántico, como las propuestas del socialista W. Morris, los escritos de Ruskin y Van del Velde y la obra del americano Frank Lloyd Wright, tuvieran una acogida tan favorable en la Alemania de principios de siglo.

El arquitecto holandés Peter Behrens iniciaba en 1909, con la central eléctrica que construía en Berlín, un código nuevo en el vocabulario arquitectónico: el acero y cristal, términos pragmáticos del mensaje industrial, cobraban una dimensión nueva y decisiva. Un capitalismo preindustrial ágil y despierto, a lo que la nueva imagen podría significar en el futuro, recogía a los talentos más claros para programar la imagen de la nueva industria. Emilio Rathenau, presidente de la A. E. G. (Compañía Eléctrica General), nombraba a Peter Behrens como diseñador y supervisor de las diversas actividades de la compañía; su cometido, afrontar desde el diseño de lámparas hasta el proyecto de fábricas.

El estudio de Behrens recogía a la vanguardia más destacada de la cultura arquitectónica de la época: Mies van der Rohe, Walter Gropius y Le Corbusier. Gropius, después de unos años de trabajo en este estudio, inicia una actividad independiente en un clima cultural donde el espíritu conservador tiene una gran fuerza; sentimiento e inteligencia son dos polos muy distantes. El arquitecto es más un visionario de la belleza, mantenedor exclusivo de caprichosas y sugerentes imágenes que sirven para engordar los capítulos de los historiadores del expresionismo o del formalismo ilustrado. Gropius, consciente de lo que siempre ocurre a una mente creadora que tiene que trabajar en una sociedad sin verdad, acometió su lucha desde los supuestos básicos de todo proceso auténticamente revolucionario: la educación. «Terminada esa violenta erupción —escribe Gropius, después de la primera guerra mundial—, todo hombre que pensara sintió la necesidad de un cambio de frente intelectual. En su esfera particular de actividad, cada uno aspiró a colaborar para salvar el desastroso abismo entre realidad e idealismo. Fue entonces cuando, por primera vez, caí en la cuenta de la inmensidad de la misión del arquitecto de mi propia generación.

Vi que, en primer lugar, debía delinarse un nuevo alcance para la arquitectura; no podía esperar a realizar tal tarea mediante mi propia contribución arquitectónica exclusivamente, sino que debería ser lograda adiestrando y preparando una nueva generación de arquitectos en estrecho contacto con los modernos medios de producción, en una escuela-piloto llamada a adquirir autorizada significación».

En 1919 se inauguraba la «Bauhaus», después de haber proyectado Gropius los establecimientos Fagus, la fábrica de hormas de zapatos que en 1911 se construiría en Ahfeld, sobre el Leine, uno de los edificios clave del movimiento moderno en arquitectura, donde se integrarían de la forma menos pretenciosa la riqueza conceptual de los nuevos espacios, la expresión lingüística de los nuevos materiales, las intenciones que un espacio puede ofrecer cuando la imaginación, la lógica y la razón están al servicio de una colectividad y no estereotipadas por la conducta del lucro.

La «Bauhaus» ha sido un «slogan» usurpado por corrientes ideológicas que nada tenían en común con las propuestas iniciales y los postulados más básicos del grupo que reunió en Weimar a los profesores y artistas más destacados del movimiento europeo: Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy..., en la versión de Weimar, Albers, Bayer, Marcel Breuer..., en Dessau, por citar unas cotas que son ya historia. Lo que la «Bauhaus» predicaba, en palabras del propio Gropius, era la ciudadanía común para todas las formas del arte creador y su interdependencia en el mundo moderno. «Nuestro principio rector —comenta Gropius— sostuvo que el diseño no es asunto intelectual ni material, sino una parte integral de la sustancia de la vida, necesaria para todos en el seno de una sociedad civilizada. Nuestra ambición era arrancar al artista de su ultraterrenalidad, reintegrándolo en el mundo cotidiano de las realidades y al mismo tiempo ensanchar y humanizar la mentalidad rígida, casi exclusivamente material, del comerciante. Nuestra concepción en cuanto a la unidad básica de todo diseño en relación con la vida era diametralmente opuesta a la concepción del "arte por el arte mismo" y a la filosofía, mucho más peligrosa, de la cual surgía: los negocios como un fin en sí mismos».

El espíritu expresionista que de forma tan patente caracterizó la época en la que Gropius tuvo que desarrollar su vida profesional y su actividad de hombre de vanguardia, eludió la anécdota más o menos narcisista de las halagadoras formas expresionistas, que tan nefastas han sido siempre para el mundo de la arquitectura, y nunca se abandonó aquel misticismo de sello romántico que, como muy bien precisó el his-





APARTAMENTOS/MUNICH.





torizador suizo S. Gideon, «ha hecho de muchos arquitectos que llegaron a soñar en castillos encantados que debían surgir en la cumbre del monte Rosa, o que pensarán en erigir torres de hormigón armado maleables como la gelatina». El impacto que la ciencia producía en la naciente sociedad industrial aceleraba cada día el proceso de integración entre los fenómenos vitales y los procesos científicos. La corriente ideológica que animó a los hombres de la «Bauhaus» fue la de unir las propuestas del arte con la nueva terminología industrial. Integrar el arte y la vida en el nuevo entorno industrial. Gropius lo intentó hacer por medio de una arquitectura que tuviera función de significado, con un fundamento científico y con una entidad sociológica dirigida a una realidad histórica que había comenzado a tener conciencia de sí misma.

El ensayo pedagógico que significó la «Bauhaus» no ha sido valorado por muchos con la objetividad precisa. Su ruptura violenta y represiva por las fuerzas del irracionalismo alemán aniquiló en parte el ensayo. Las versiones posteriores que florecieron en U. S. A. y otras manifestaciones menores en otros países no han podido desarrollarse en la magnitud y ambición que los programas iniciales señalaban. Es cierto que tanto las primeras experiencias en Weimar como, más tar-

de, en Dessau ofrecían algunas inconsistencias internas, en parte porque su animador más decidido, Walter Gropius, nunca quiso ser dogmático o doctrinario, pues la realidad es que nunca fue un movimiento que intentara crear un «estilo». «El objetivo de la "Bauhaus" no fue propagar el "estilo", sistema o dogma alguno, sino sencillamente ejercer una influencia revivificante del diseño».

Gropius intentó romper la estereotipada y clasista concepción de artesanos y artistas que mantenían en el mundo del objeto una aristocrática producción, cuyo consumo predeterminado configuraba y sigue configurando vanguardias de «élites» que acaparan la creación por el simple gesto de que pueden comprarlo. La máquina, entre otras denuncias, vino a desmontar este clasismo inoperante, porque, aun admitiendo la degradación que ciertos aspectos del industrialismo actual hayan podido provocar en la forma industrial de nuestros días, nadie podrá negar que la máquina ha venido a aliviar al hombre muchas horas de trabajo servil y a regenerar una parte de su vida en una actividad más concienciadora de su realidad vital. «El hecho de que no hayamos aún dominado los nuevos medios de producción y, en consecuencia, todavía debemos sufrir por causa de ellos, no es argumento va-



ledero contra su necesidad. El problema principal consistirá en descubrir las energías creadoras dentro de la organización considerada en su totalidad».

La intuición de Gropius estuvo señalada por encontrar un método capaz de preparar, con un proceso de aprendizaje, al hombre para su encuentro con el **hábitat** tecnológico. «En el nivel inferior de la sociedad, el ser humano ha sido degradado al empleársele como herramienta industrial. Esta es la verdadera causa de la lucha entre capital y trabajo y del deterioro de las relaciones comunitarias. Enfrentamos ahora la difícil tarea de volver a equilibrar la vida de la comunidad y humanizar el impacto de la máquina. Caemos en la cuenta de que la componente social pesa más que todos los problemas técnicos, económicos y estéticos involucrados en esta tarea. La clave para una valiosa reconstrucción de nuestro ambiente, la gran tarea del arquitecto, será nuestra determinación de que el elemento humano sea el factor dominante».

La época que vivió Gropius no le permitió ver que la renovación didáctica en arquitectura no podía nacer solamente por intentar resolver los problemas de las disciplinas internas arquitectónicas, error en el que se siguen debatiendo muchas escuelas que pretenden una reestructuración a niveles de organización administrativa. El mito de las interdisciplinas, que hoy día se trata de promocionar como viabilidad a la crisis pedagógica de la arquitectura, usurpó en la mente de Gropius una parcela importante de su orientación pedagógica. Señaló con gran tino y acotó con bastante eficacia el naturalismo equívoco de la época; marginó, con la colaboración de mentes tan claras como Hames Meyer —director durante 1928 de la «Bauhaus»—, el egocentrismo, la agresividad, el dogmatismo subjetivo de un irracionalismo aparentemente racionalizado, tan familiar a profesionales que militan en el campo de la arquitectura.

Su trabajo como arquitecto sufrió en los años posteriores al exilio los efectos del desarraigo. La frustración de Weimar y Dessau fue una mueca solidaria en sus trabajos americanos. Basta asomarse a la pétrea mole de la Panamerican neoyorquina, o recorrer los espacios universitarios de Harvard, o contemplar las neoclásicas columnas de su Embajada en Atenas, para poder comprobar una visión arquitectónica menos fresca y elocuente, más convencional y cansada, de aquellas imágenes de sus trabajos iniciales. Tuvo el reconocimiento de una sociedad que no desperdicia los valores de la inteligencia, como lo hace la pragmática sociedad americana. Este entorno le permitió la posibilidad de favorecer unas corrientes culturales enriquecidas por los nuevos descubrimientos. Pudo, aun dentro de su soledad americana, liberarse del trauma de la violación intelectual y el avasallamiento.

Gropius, al margen de la Historia, fue un espíritu que intentó protagonizar un factor olvidado: «la realidad social concreta»; trató de concebir el puente espíritu-máquina, integrar fines y medios, hacer que los primeros fueran menos abstractos y teóricos y los segundos no tan escuetos; enriquecer la vida, que es un proceso irreversible, con un trabajo creativo. Como todos los hombres que tratan de manifestar la verdad, sufrió la violencia y escapó del martirio de los establecidos, supo intuir el futuro. «Hemos comenzado a comprender que diseñar nuestro ambiente físico no significa aplicar un conjunto fijo de reglas estéticas; por el contrario, corporiza un crecimiento interno continuo, una convicción que recrea continuamente la verdad al servicio de la Humanidad.

MOHOLY-NAGY/COMEDOR/1925.









# APUNTES SOBRE SEVILLA, CIUDAD CON RIO

Por JAIME LOPEZ DE ASIAIN Y MARTIN

**E**L tema que el título expresa es especialmente querido por mí, estudiado y trabajado a fondo, y sobre el cual hoy puedo asegurar, sin temor a equivocarme, que el esfuerzo de un amplio equipo de profesionales que conmigo han trabajado ha supuesto un importante paso hacia adelante.

No vamos a remontarnos aquí a la razón histórica, de todos conocida, que ha fundido a Sevilla con el Guadalquivir y al Guadalquivir con Sevilla, haciendo difícil para los historiadores separarlos en un estudio objetivo del desarrollo de esta gran ciudad, cabeza de Andalucía Occidental y puente para las Indias.

Hace algunos años, en 1963, como una necesidad perentoria y urgente, era planteado por el Ayuntamiento un concurso nacional entre arquitectos y urbanistas para la remodelación de las márgenes del Guadalquivir en su zona urbana, convertida en dársena poco antes por la corta de Chapina, que había desviado el curso del río y evitado así el problema de las inunda-

ciones en la ciudad, pero traído también, como consecuencia, un abandono y un descuido de sus márgenes, cuya vida y tráfico marítimo dejaron de existir. En aquel entonces, hondamente preocupados por este problema, decididos a estudiarlo a fondo y encontrar las raíces de su solución, el ingeniero Javier de Pedro y yo escribíamos lo siguiente:

«Sevilla siente la atracción del río. De los sevillanos, unos lo cruzan o recorren sus márgenes a diario camino del trabajo, otros lo buscan como un rincón amable para el paseo dominguero. El río es para los turistas una visita obligada y un recuerdo plasmado en las tarjetas postales que recorren todos los caminos del mundo.

Por eso, al acometer el estudio de sus márgenes, no se puede prescindir de esta conexión íntima del perfil tradicional de la ciudad reflejado en el espejo de las aguas. De la ciudad que es hoy y de la ciudad que se transforma, de acuerdo con un plan general de

LOS VENERABLES MUROS DE LA CALLE BETIS, AGRIETADOS...







EL ESCONDIDO CALLEJON DE LA INQUISICION...

urbanismo que busca el hacerla más habitable, más humana, más racional, más unida, sin perder su peculiar fisonomía.

Para vivir el río durante unas horas hemos descendido al borde de las aguas. Llegamos a él esquivando grúas y montones de sal, unas veces; estercoleros, otras, o descuidadas riberas pantanosas. Pero una vez en el río es todo muy distinto.

Hemos pensado, entonces, que hay demasiadas barcas en la plaza de España y pocas en el río; que hay muchos aguaduchos en Sevilla, envueltos en el polvo y en los ruidos urbanos, y que no existe un banco solitario en el borde tranquilo del Guadalquivir; que el río es para Sevilla un tesoro escondido.

Y sucio. Las casamatas, los montones de sal, los viejos barracones, las chabolas de un suburbio incrustado, los venerables muros de la calle Betis, agrietados y sucios, los árboles que crecen espontáneamente entre los vertederos de basura y el fondo pantanoso de la dársena, no constituye un adecuado marco para los reflejos del río.

Y de aquí hemos llegado a una primera conclusión: *hay que limpiar las márgenes* si queremos que exista un marco adecuado para el espejo que debe reflejar el perfil permanente de la ciudad.

Saliendo desde el puente de San Telmo y remando hacia Triana, quedan a nuestra izquierda los viejos murallones que sirvieron antaño de embarcadero. Por encima, las casas de la calle Betis recortan su silueta en el azul del cielo. A la derecha... está todo Sevilla. Casi al alcance de nuestra mano la Torre del Oro, que, reflejada en el agua, adquiere la importancia que desde arriba le han quitado los hombres al encerrarla entre vías férreas y muros de contención; detrás, la Maestranza; al fondo, destacando por encima de los tejados barrocos, la crestería de la catedral, desde la que se destaca hacia el cielo el Giraldillo.

Casi sin darnos cuenta hemos llegado a Triana.

Una piedra vieja explica que el puente fue inaugurado por regia visita. Arriba, los coches pasan haciendo temblar su vieja estructura y la gente se asoma a mirarnos con curiosidad, pero están lejos. Hemos bajado la vista y un gesto de admiración nos ha detenido al contemplar, enmarcado por la curva del puente, el cuadro maravilloso que presenta una hilera de viejas casas, cuyos volúmenes y planos se combinan brillando al sol y caen sobre el agua, salpicados sus muros de vegetación densa y salvaje. Unos chavales corretean subiendo y bajando entre los árboles; detrás de un tejado cubierto de verde se dibuja un campanario entre los trazos finos de ramas sin hojas, los sauces hacen brillar miles de gotas al sumergirse en el agua y, poco más allá, cuatro hombres juegan su partida de cartas dominguera con unos vasos de vino al alcance de la mano.

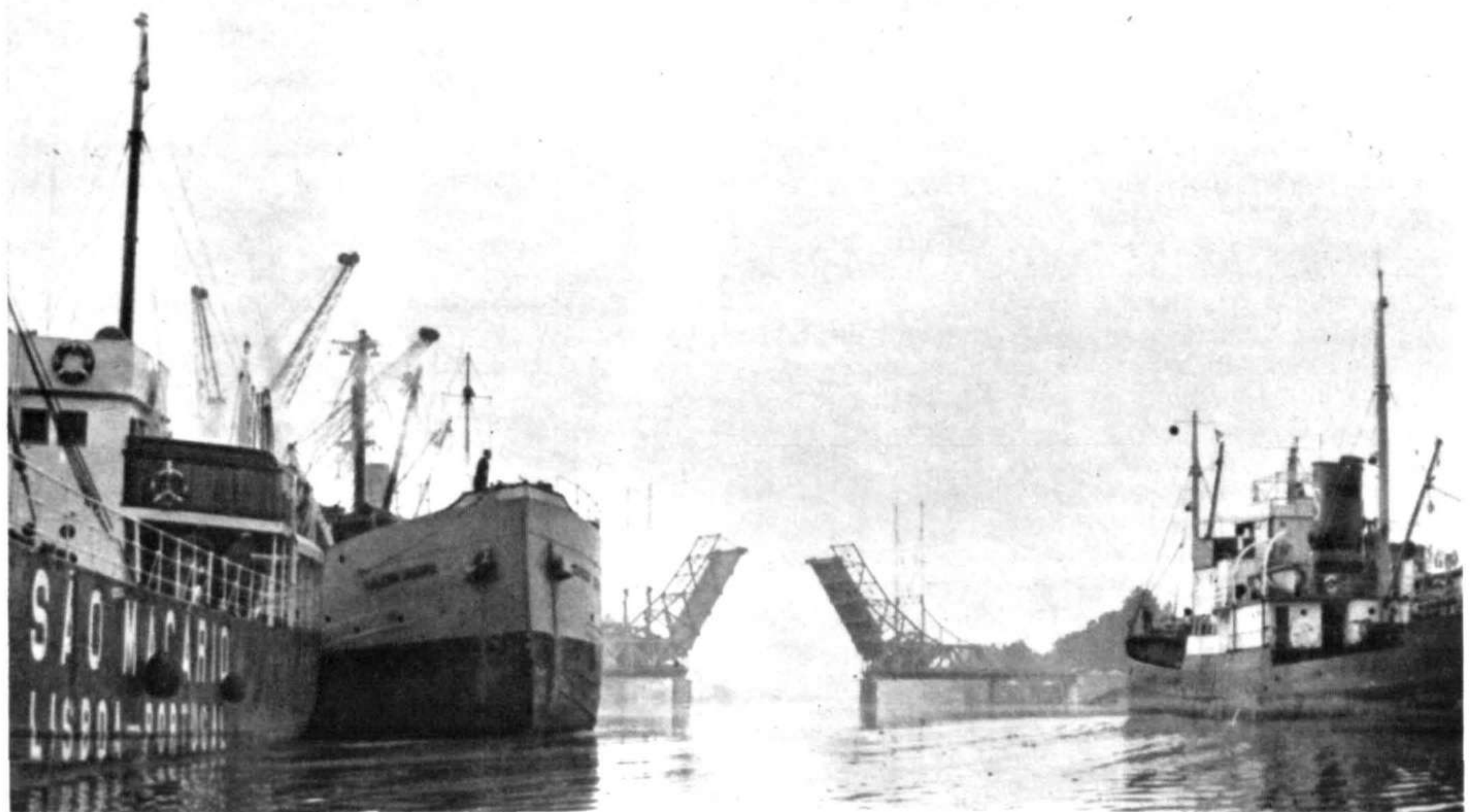
Remando despacio viramos para pasar a la orilla de enfrente, donde una pelota brinca entre los pies de un grupo de muchachos: ha caído al agua y se la hemos devuelto. Grupos de pequeños y mayores tomaban el sol o merendaban entre los menudos árboles.

Nos hemos entretenido mucho tiempo mirando a un lado y a otro y al fin hemos empezado a remar "río abajo".





ENMARCADA POR LA CURVA DEL PUENTE, LA HILERA DE VIEJAS CASAS...



LOS BARCOS SILENCIOSOS FORMAN UN CONJUNTO METALICO, PODEROSO.





ALGUN PEQUEÑO ELEMENTO ROMANTICO...

Otra vez Sevilla: la Torre del Oro nos sirve de referencia; pasamos de largo y seguimos remando. Los barcos, silenciosos, forman un conjunto metálico poderoso, con las grúas y la estructura del puente de Alfonso; algún pescador alarga su caña entre restos de comida y desperdicios y la superficie del agua brilla de petróleo. Nombres extranjeros pintados en los cascos nos recuerdan que, al doblar el recodo, Sevilla se oculta y el río nos abre caminos de aventura.

Atardece y damos la vuelta. La ciudad brilla y destaca sus torres iluminadas.

Las sombras han limpiado el río y nos cuesta abandonar la barca».

*Como consecuencia de esta primera y profunda impresión, hacíamos una descripción de las márgenes como sigue:*

«Adaptándose a su fisonomía actual y a la clara distinción de las márgenes, una cortada o en fuerte talud sobre el agua y cubierta de vegetación en su mayoría, y la otra formada por espacios más amplios y por muelles que permiten su utilización en planta, hemos estructurado el río en zonas, que vienen definidas, prácticamente, entre los puentes existentes.

Entre el actual cauce del río y el paso de Chapina

existe una zona de vegetación arbolada, propia para parque o paseo; algo más alejada, pero semejante a la definida, entre Chapina y el puente de Isabel II, cuyas márgenes poseen el carácter propio de parque y paseo, próximos al barrio de Triana y a la zona de viejo desarrollo de Sevilla que carece de espacios verdes.

Entre los puentes de Isabel II y San Telmo, el río tiene una fisonomía más ciudadana. La calle Betis y el paseo de Colón ejercen sobre esta zona su influencia y la constituyen en cosa propia.

Más abajo, hasta el puente de Alfonso XII, las márgenes se amplían y las zonas verdes que las rodean invitan al paseo a lo largo de ellas.

La ciudad ha definido las zonas del río, pero, a su vez, éste influye sobre la ciudad. Se va a incorporar a ella y le brinda, en sus márgenes, solución de viejos problemas urbanos: zona verde y parque para Triana; zona de estar intensiva, donde se agrupen bares, restaurantes, clubs, salas de fiestas, etc.; un nuevo enclave de atracción turística y zonas deportivas que tan necesarias son en la actualidad.

También la Universidad, que en su expansión invade los jardines de San Telmo y llega hasta el mismo río,





APROVECHAR LA ESPONTANEA GRACIA DECORATIVA...

puede encontrar en él desahogo para las aficiones deportivas y las necesidades residenciales de sus estudiantes.

La Feria de Muestras Iberoamericana, que se siente desplazada de su anterior ubicación por la Universidad, también encuentra un espacio en el río y si alguna vez la Feria de Abril, por necesidades urbanísticas, se trasladara del parque de María Luisa, volverían a tener, ambas, ese contacto de proximidad en el tiempo y en el espacio, que se ha hecho tradicional».

*Y pasábamos a exponer un criterio para la solución definitiva:*

«Hemos procurado, en primer lugar, evitar la disminución de la sección del río, salvo en lo estrictamente necesario para dar habitabilidad a las márgenes y la movilidad que el carácter paisajístico de la solución propuesta requiere.

Hemos introducido, incluso, algún pequeño elemento romántico, que luego describiremos, que encaja perfectamente dentro del sentido popular y turístico pretendido en esta zona.

Las dos márgenes tienen, a pesar de cierta unidad de concepto, funciones diversas: la izquierda es margen de estar, de recreo, de descanso dominical; la de-

recha es una zona intimista de paisaje urbano, en la que se ha buscado fundamentalmente revalorizar, de cara a los turistas, un nombre que hoy es objeto de uno de sus desencantos máximos cuando llegan a nuestra ciudad: Triana.

Hemos dicho que la margen izquierda tiene un carácter de estar. Tiene una razón de ser como tal que, aun en la actualidad, a pesar de los desangelados almacenes, las vallas de espino y las líneas eléctricas de 50.000 voltios, a pesar de su raquíta vegetación y de sus barrizales, es punto de atracción de centenares de personas que buscan en sus ratos de descanso un poco de naturaleza para poder, tranquilamente, perseguir una pelota de goma o comer una tortilla de patatas. La realidad es que hablamos de la única zona de Sevilla convertible en espacio verde, dentro de un abigarrado sector de la ciudad, comprendido entre Las Rondas y el centro urbano.

Naturalmente, hemos dedicado una atención preferente a los niños y, por tanto, una buena parte se dedica a juegos infantiles.

En esta margen hemos colocado también el auditorio. Es una necesidad sentida por la ciudad hace mucho tiempo y todos recordamos cómo, en épocas re-





UN POCO DE NATURALEZA PARA PODER DESCANSAR...

... Y PASEAR.



cientes, se ha hablado de construirlo, bien en el solar del desaparecido cuartel de San Hermenegildo, bien en el parque de María Luisa.

La ubicación propuesta por nosotros es un lugar céntrico de la ciudad, separado de las vías de circulación pesada, y, sobre todo, con un espléndido telón de fondo, constituido por una desdibujada silueta urbana de la mejor época de Sevilla que define este lugar como muy adecuado para la construcción del auditorio. Lo concebimos en una cota baja, sobre el río, respaldado por una masa de vegetación espesa. Al otro lado, la vieja Triana revalorizada, reflejando una cuidada iluminación de las fachadas en las aguas del río, constituirá un recuerdo imborrable para los forasteros que acudieran a él a presenciar nuestros festivales. Por otra parte, sería un lugar ideal para conciertos de la Banda Municipal y para festejos folklóricos, que constituirían un excelente medio de educación popular en un barrio que, en otro tiempo, fue señorial en Sevilla y hoy lleva camino de proletarizarse.

Punto clave de nuestro concepto de la margen derecha es la revalorización de las viejas edificaciones barrocas, situadas entre el río y la calle Castilla.

No eludimos la posibilidad de que una futura ordenación de este sector transforme sus actuales características, pero de modo inmediato nos parece más viable conservar su carácter, muy enraizado en la tradición local. Decíamos antes que, para muchos turistas, el barrio de Triana suele ser un motivo de desencanto. Nuestra idea se apoya en la posibilidad de aprovechar la gracia decorativa de este conjunto de edificaciones que, restauradas, se utilizarán como centro de atracción



turística, cuidando, con una dirección inteligente, la reparación de los edificios y realzando, con motivos de la tradición urbana sevillana, cuantos elementos se puedan utilizar: patios de vecinos, callejones, plazuelas, etc. Para ello habría que desalojar a las familias que allí viven, lo que podría realizarse por etapas, y utilizar los edificios, simplemente adecentados, para instalar en ellos restaurantes típicos, locales donde actúen cuadros flamencos, anticuarios, tiendas de cerámicas y objetos típicos, locales de artesanía popular: muebles, hierros forjados, azulejos, estofado de madera; se podría crear en esta zona una segunda casa de los pintores, etcétera. Creemos que de este modo el poder sugestivo del nombre de Triana encontraría una representación adecuada, y el conjunto, por otra parte, podría tener un rendimiento económico muy superior al actual.

Se ha ensanchado la margen con el fin de crear, entre ella y las actuales fachadas de las casas, una zona de paseo. Este itinerario se incluiría muy pronto entre los tradicionales de los coches de caballos, que podrían descender hasta el mismo borde del agua al abrigo de las fachadas encaladas de un nuevo barrio típico.

En el fondo de la dársena y al comienzo de este recorrido turístico se han previsto embarcaderos, desde los que podría iniciarse un paseo en barca por el río:



HEMOS DEDICADO UNA ATENCION PREFERENTE A LOS NIÑOS.

CUIDANDO, CON UNA DIRECCION INTELIGENTE, LA REMODELACION DE LOS EDIFICIOS.





parque y barrio típico; zona de recreo y estar con el fondo de la ciudad iluminada; muelle de recreo y zona deportiva, al fondo el parque de María Luisa; después, la Feria de Muestras, y al final, el puerto con sus grandes factorías de la margen derecha hasta la esclusa.

Hemos introducido un detalle pintoresco: una pequeña península convertida en pajarera, un atractivo más para el paseo de los niños».

*Hoy, siete años más tarde, siete años llenos de trabajo y de esfuerzo, Sevilla y su río se han vuelto a encontrar en una relación distinta que antaño, pero perfectamente armoniosa, casi podríamos decir amorosa, y llena de una actualidad que revive de nuevo sus más importantes valores.*

*El viejo Guadalquivir sigue su curso exterior, controlado y respetuoso para el gran desarrollo de la ciudad, y su dársena, sus orillas, bañadas hoy por un*

*agua tranquila y amable, acogedora, se han conectado una vez más con la vida cotidiana.*

*Han surgido instalaciones deportivas de rango olímpico, jardines, paseos, zona de juegos para los niños, nuevas fachadas para las edificaciones que, poco a poco, han encontrado el camino del río y han abierto sus terrazas hacia él; muelles limpios que invitan a pasear, frecuentados por los pescadores, y renovados puentes que lo cruzan con una intensidad de tráfico de ritmo de ciudad moderna. Al final, los modernizados muelles comerciales, donde, hoy como siempre, el tráfico de barcos y mercancías denotan el creciente desarrollo de Sevilla y nos hablan de históricas rutas y lejanos países.*

*Sevilla ha vuelto a encontrar su río y el río vuelve a ser el corazón de Sevilla. La vida de la ciudad ha reencontrado su cauce y el río reposa y corre, manso y fecundo, camino del mar.*



SE HAN PREVISTO EMBARCADEROS...





ROMAN VALLES

# **PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: BALANCE PROVISIONAL EN 1970**

**PRIMERA PARTE:**

## **PINTORES ESPAÑOLES DE BARCELONA Y PARIS**

Por CARLOS ANTONIO AREAN



**H**ACE 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. En escultura, las previsiones son menos pesimistas, dado que la escultura-objeto parece más fácilmente defendible que la pintura-objeto. Aunque creo que las opiniones de hace quince años pecaban por optimistas, en tanto las de hoy pecan por pesimistas, el hecho de que muchos compradores prefieran no adquirir en las galerías pintura abstracta, por la «sólida» razón de que «está pasada de moda», así como el que una gran parte de los que fueron abstractos importantes, tales, pongamos como ejemplo, un Cuixat o un Tapies, hayan recaído en posturas parcialmente neofigurativas o neodadaístas, nos invita a hacer una valoración de la abstracción española y a indicar de paso qué es lo que pintan o construyen en el momento actual sus más eximios representantes. Será preciso, no obstante, justificar antes la gran eclosión contemporánea del arte abstracto en la cultura occidental y reconocer lo que ésta tuvo de rígido, pero también las posibilidades que le aguardan tras la crisis de crecimiento que ha experimentado en el último decenio.

La opinión popular en Occidente es la de que el pintor pinta lo que ve. El degustador ingenuo de la «buena» pintura no se para a discutir el problema y ante una obra pregunta, ¿qué representa? Si le preguntan luego a él por qué una obra le ha gustado o disgustado, es posible que diga que todo está tal como es en la Naturaleza o que no la ha entendido. A pesar de ello sucede que personas de buen gusto prefieren la buena pintura a la mala. De hecho, el pueblo de Madrid disfruta más con *Las Meninas* y con las obras de Goya, que con todos los demás lienzos que enriquecen el Museo del Prado. ¿Será porque le han dicho que eso es «lo mejor» que guarda nuestra pinacoteca, o será porque verdaderamente le produce mayor placer estético? Yo me inclino a creer que se trata primordialmente de la segunda razón, aunque tampoco quepa desconocer la primera. Lo que es más difícil es que un hombre sin conocimientos técnicos sepa explicar por qué causa prefiere unas obras a otras. Ello le sería mucho más fácil si desde la escuela primaria se le hubiese hecho comprender que lo que caracteriza una obra de arte no es el *qué*, sino el *cómo*, y que lo que cuenta realmente no es lo que aparece representado en un lienzo, sino la manera como el pintor lo ha representado. Para ello ese hombre de la calle tendrá que aceptar la existencia de determinados valores y ello es algo verdaderamente difícil de explicárselo. Hablarle de composición, de armonía o desarmonía cromática y de ejecución, puede resultar confuso. A pesar de ello, aunque no lo analice, basta una especie de instinto estético, especialmente en los casos en que ese instinto no ha sido pervertido mediante disquisiciones pedantes, para que cualquier hombre de gusto se dé cuenta de si las formas de un cuadro se caen hacia un lado o hacia otro, o si se acumulan en exceso en una zona concreta o si hay un hueco interior a través del cual parece fluir el aire y convertirse en pura forma la luz. Esas realidades y otras muchas más que el hombre de la calle intuye, hacen que mientras ve un cuadro valore, sin proponérselo, su composición, aunque tal vez no sepa explicar en qué consiste y menos todavía cuáles pueden ser sus discutibles «reglas».

Algo similar cabe decir de la selección cromática. El hombre de la calle la utiliza cuando elige una cor-

bata o una alfombra para su casa (y por más señas suele ser «pintura abstracta» lo que en esos casos elige y no precisamente «pintura figurativa»). Igualmente acaece que cualquier persona de gusto puede encontrar refinada o desagradable la superficie de un lienzo. Le molestarán probablemente los churretones y pensará que la materia debe resbalar con soltura. Puede disfrutar, no obstante, con un descascarillado de la superficie que le haga pensar en la cerámica y que le inspire incluso el deseo de pasar sus manos por la superficie del lienzo. Resultará entonces que el hombre de la calle, aunque él no se dé cuenta de ello cuando elogia una pintura, lo hace más por sus valores de tipo plástico —composición, selección cromática, factura, etcétera— que por su anécdota. Coincide, por tanto, con el crítico en preferir el *cómo* al *qué*. Si da un paso más adelante podrá aceptar que la importancia de la anécdota es tan accidental que se la puede hacer incluso desaparecer. Llegará entonces a admitir que puede haber cuadros en los que los valores plásticos se den en estado relativamente puro, sin necesidad de interpretar en ellos de una manera inmediatamente reconocible la realidad circundante. La pintura abstracta queda así justificada, pero ello no quiere decir que no nos ofrezca en su desarrollo enormes problemas.

El primero de dichos problemas es el de la intransigencia. Cuando el arte abstracto disfrutó del favor de marchantes, coleccionistas y críticos en el decenio 1950-60, era el más actual, pero ello no quería decir que otras modalidades no pudiesen tener también una justificación, siempre que no se tratase de repeticiones académicas. La cultura de Occidente tiende casi tanto como la griega a imponer el «deber ser» de las cosas sobre su «ser» real. De ahí que tanto «figurativos» como «abstractos» riñesen una batalla más bien absurda, sin tener en cuenta que un abstracto que se inspira en otro abstracto puede ser, en verdad, más «académico» que un figurativo que transfigura, sin imitar a ningún maestro, las formas «reales» que lo circundan. Semejante polémica habría sido imposible en una cultura como la extremoriental, en la que abstracción y figuración han caminado siempre juntas sin pretender ser excluyentes. Una caligrafía china va unida muy a menudo a un cuadro «figurativo», cuyos trazos son igualmente caligráficos, pero suelen aparecer también manchas abstractas vaporosas de exquisita matización. Entre nosotros, en cambio, se ha acusado al pintor figurativo que hacía algún ensayo abstracto de no ser auténtico. Lo mismo sucedía hace unos quince años con los abstractos que aludían en sus lienzos a la realidad circundante. En la actualidad, debido a que la pintura abstracta se vende peor que antes, algunos maestros abstractos o se han pasado a una no bien definida nueva figuración o han querido coger en marcha el tren del «pop» o el del neodadaísmo, pero quienes creen en las catalogaciones a rajatabla no le acaban de perdonar a ninguno de estos notables artistas su intento de «apuntarse» a una nueva modalidad.

Hechas estas aclaraciones previas, nos limitaremos ahora a dar nuestra opinión personal sobre la situación actual de la abstracción en España. Nuestra valoración será la de hoy, la de 1970, y no la del pasado, por muy glorioso que éste haya sido en cualquiera de sus cultivadores. Haremos también antes un poco de historia. La abstracción penetró en España con retraso y es ridículo, por tanto, que una docena de artistas, nacidos todos ellos después de 1920, discutan entre sí para saber cuál fue el primero que pintó un lienzo no imitativo en España. A decir verdad, mucho



antes de que Tapiés o Puig pintasen su primera obra, el hoy olvidado Sandalinas exponía cuadros neoplasticistas en Barcelona en el año 1932. Gaudí hizo asimismo mosaicos abstractos veinte años antes que Kandinsky su famosa acuarela y ello sí constituye una aportación seria para quienes tengan en cuenta eso de las precedencias. Hechas estas salvedades y habida cuenta de que los primeros cuadros técnicamente abstractos de Tapiés datan de 1952 y que los primeros en que descascarilló una materia no imitativa fueron los que envió a la Bienal Hispanoamericana de Barcelona del año 1955, en la que el Instituto de Cultura Hispánica concedió a este artista el primer premio internacional de su brillante carrera, resulta difícil ver qué sentido tiene querer ser el primero cronológicamente en esta provincia española del arte occidental si se recuerda que la «Primera acuarela abstracta» de Kandinsky fue expuesta en 1910 y que el francés Jean Fautrier cultivaba la pintura de la materia de ritmos no imitativos desde el año 1927, aunque no la expusiese hasta que en 1945 terminó la guerra en Europa.

#### «DAU-AL-SET»

Quien hizo posible el movimiento abstracto en España, en lo que a la creación de un clima se refiere, fue el inquieto e inquietante pintor, escritor y editor catalán Juan José Tharrats. En 1948 fundó la revista «Dau-al-Set» y el grupo de igual nombre, en el que se incluyeron inmediatamente los pintores Cuixart, Ponç y Tapiés, beneficiándose todos ellos de la amplia información y del archivo de Tharrats. Aunque los cuatro artistas del grupo se manifestaron en el primer momento como sobrerrealistas magicistas, con influencias más o menos reelaboradas de Paul Klee, de Dalí y de Miró, todos sus componentes, con la excepción de Ponç, que sigue siendo hoy neofigurativo violento y acerbo, evolucionaron hacia la abstracción alrededor de 1953. Fuera de «Dau-al-Set» se quedaban las investigaciones igualmente rigurosas de Román Vallés, Augusto Puig, José Guinovart y Alfonso Mier, a los que hay que añadir, en una promoción posterior, a Argimón, a Rafols y a unos cuantos jóvenes valores más. Todos ellos constituyen el núcleo central de la Escuela de Barcelona, caracterizada por el color luminescente, por la composición rigurosa y muy a menudo en simetría bilateral, aunque alternada con la utilización de formas explosivas, por el amasado frecuente de la materia, con preferencia a depositarla verticalmente sobre el lienzo, en vez de hacerlo al arrastre, y por un gusto neodadaísta, patente en aportaciones muy recientes de Cuixart o de Tapiés, pero evidente también, antes de 1950, en otras todavía más revolucionarias de Tharrats, cuyo más perceptible precedente, tanto en uno como en otro caso, lo constituyen algunas obras de Juan Miró expuestas en París en 1925 y en los años inmediatamente posteriores.

De los tres pintores de «Dau-al-Set» que se pasaron a la abstracción, el que más pronto consiguió renombre internacional fue Tapiés. Verdad es que no conquistó el gran premio de pintura de la Bienal de Venecia, pero al menos obtuvo el David Brighth para artistas jóvenes en 1958, cuando la Dirección General de Relaciones Culturales decidió enviar al Pabellón Español una amplia selección de sus lienzos. En aquellos tiempos, era legítimo augurar un extraordinario futuro a la obra del pintor catalán, y yo mismo escribí poco más tarde, a propósito de su *Gran Pintura en gris y negro*, que cabía considerarla como las Me-

ninas del arte abstracto y que había en ella una tensión ascendente similar a la de las más puras creaciones del espíritu gótico, «entendiendo por gótico —añadía en mi crítica— lo mismo que Worringer, es decir, el afán característico del alma del Occidente, de taladrar el espacio infinito, convertirlo en protagonista de la aventura creacional, delimitarlo sin aprisionarlo y hacerle expansivo, ascendente y portador de un apenas descifrado pero muy hondo mensaje espiritual, más asequible a los ojos del alma que a los del cuerpo». Añadamos que había en Tapiés en aquel entonces un ensayo de síntesis temporal y que al bruñir superficies tersas, que producían la impresión de haber sido creadas en el minuto anterior, y empotrarlas en otras descascarilladas, corroídas y enmohecidas, igual que si procediesen de estratos geológicos milenarios, parecían fundirse en una unidad de honda emoción el ayer y el hoy. En otras ocasiones la afluencia temporal era captada sin necesidad de acudir a estos contrastes. Las formas parecían alargarse y las texturas reptar sobre ellas a manera de marea inacabable en devenir perpetuo. La pobre materia con que están creados todos los objetos existentes, era salvada allí de su misión ancilar y pasaba a convertirse en protagonista indiscutible de un arte nuevo.

Es doloroso, por tanto, tener que recordar en estas líneas la reciente caída de Tapiés en posturas poco aptas para la exteriorización de su maestría. A decir verdad, después de haberse planteado, desde 1956 hasta 1964, un nuevo problema en cada lienzo, le quedaban todavía a Tapiés dos posibilidades, caso de que su inventiva o su capacidad de creación se agotasen. Era la primera rehacer indefinidamente los mismos cuadros, aunque ya en vez de problemas a resolver se limitase a emplear las fórmulas reelaboradas en una etapa anterior, tras su descubrimiento de las posibilidades que los procedimientos y la manera como Fautrier sensibilizaba la materia, podrían llegar a repararle. Era el segundo plegarse a la moda e intentar competir con Rauschenberg en una modalidad para la que se hallaba menos dotado que el gran creador norteamericano. Decidió Tapiés ensayar simultáneamente ambos caminos y de ahí que sus lienzos abstractos posteriores al año 65 sean simples variaciones sobre los que ya realizó anteriormente. En el otro camino acudió a representar, «por arrancado», diversos objetos sobre una marea uniforme de materia en la que incidía un vacilante grafismo infantil. En alguna otra ocasión imprimió la huella de un bastón sobre la tela o realizó unos encolados dispersos en los que la exquisitez no lograba enmascarar la ausencia de una necesidad plástica. Ello nos permitió ver el declive momentáneo de un buen pintor, pero tenemos suficiente fe en la habilidad de Tapiés, para creer que este fallido intento de competir con Rauschenberg será transitorio y que pronto logrará ofrecernos de nuevo unas obras auténticamente suyas, en las que procure, tal como hacen hoy mismo, en la propia Barcelona, un Román Vallés, un Cuixart o un Tharrats, plantearse sus propios problemas y resolverlos de una manera personal.

Rival de Tapiés, durante la época más creadora de ambos, fue su primo y pintor de enorme facilidad de dicción, Modesto Cuixart. Esa rivalidad contribuyó grandemente a que las obras de ambos fuesen mejor conocidas y más discutidas. Hay que tener en cuenta que, tanto Tapiés como Cuixart, son dos excelentes jefes de publicidad de su propia obra, y que tanto





JUAN JOSE THARRATS.

el uno como el otro se han dejado impresionar por el hecho de que Román Vallés, Tharrats y Vilacasas fuesen excelentes escritores, que tendrán que ser tenidos en cuenta en la historia de nuestra literatura. Ni Tapiés ni Cuixart quisieron ser menos que estos maestros que supieron alternar con acierto el pincel y la pluma. De ahí que ambos se hayan creído obligados también a realizar sus pinitos literarios, y que Cuixart haya escrito divertidas declaraciones a la prensa extranjera hablando de los métodos nazis en la orientación del arte, en tanto Tapiés ha publicado confusos artículos en torno a diversos problemas de sociología artística. Toda esta actividad, en la que cabe incluir también el proceso de Tapiés contra el marchante que había prestado a un museo algunas de las obras que le había comprado, aumentaron su fama y

lo favorecieron a él más que a Cuixart. El dalínisme de esta actitud fue, no obstante, útil también para su rival. Respecto a la obra de este último, cabe decir que, en su neofiguración exquisita, sabe destilar Cuixart un enternecido regusto por lo que fue la Barcelona del mil novecientos. Los colores son de una enorme variedad, pero no creo que esta etapa supere los grandes aciertos abstractos de Modesto Cuixart en la época en que unos valores aéreos en superficies extensísimas, sobre las que se posaba algún que otro empaste, podían alternar con otras obras de una tactilidad casi visceral y un ornamentalismo sabio. Si no dedicamos ahora más líneas a su tarea actual, es porque Cuixart parece haber abandonado definitivamente la investigación abstracta a la que se refiere este ensayo, pero



no porque no consideremos sus nuevas pinturas de gesto torturado y cromatismo evanescente, tan acuciante y desveladoras como las de cualquier otro gran pintor de su grupo y generación.

Juan José Tharrats inició su obra educadora escribiendo un millar de artículos sobre todas las tendencias artísticas posteriores a 1850. Gracias a él se creó en gran parte ese clima que ha hecho que Barcelona sea en la actualidad la ciudad española en la que más se entiende del arte de nuestro tiempo. Publicó luego su interesante libro sobre Antonio Tapies, obra de importancia extraordinaria, dado que, al ser difundido en los Estados Unidos y Francia, dio a conocer allí a este maestro, preparando con ello la posterior aportación de Cirlot a la investigación de su problemática. Publicó luego Tharrats interesantes libros sobre el ballet y sobre otras modalidades artísticas, y en todas esas ocasiones resultaba tan grato su estilo literario claro y conciso, como la inmensa documentación que demostraba y que se almacena todavía en su archivo en millares y millares de fichas, reproducciones y recortes de prensa.

En el aspecto plástico fue Tharrats uno de los creadores del neodadaísmo y mucho antes de que éste adquiriese su vigencia en Europa y América, expuso él sus *Tres objetos de una estética nueva*, en los que la reunión de los tres objetos encontrados y los espacios que creaban en su ordenación, se adelantaba a algunos logros de Rauschenberg o de Johns. Al separar a estos objetos de su contorno habitual, y al incluirlos en uno construido por el artista, adquirían éstos un valor inédito, anticipación de la más pura teoría del neodadaísmo posterior, la cual no había sido entonces todavía expresada. Ha hecho, además, Tharrats decorados para ballet, montajes teatrales, decoraciones de todo tipo, grandes murales y el más extenso mosaico del mundo, con el que ha enriquecido el barcelonés Parque de Montjuich. Más importante aún es la labor de Tharrats como grabador y pintor. En el primer aspecto ha creado una modalidad inédita de grabado, la maculatura, mezcla de monotipo, sobreimpresión, esgrafiado, encolado y pintura directa. Como pintor, y debido a su autenticidad insobornable, no ha querido adscribirse a ninguna moda reciente y sigue realizando un arte abstracto de formas explosivas y textura descascarillada y caliza, en emotivo contraste con la gloria de su color luminescente y lleno de multitonalizaciones inaprensibles.

Es Tharrats el más auténtico intelectual dentro de nuestro arte contemporáneo. En dicho aspecto tan sólo Román Vallés, catedrático y autor de densos libros, puede parangonarse con él. Hay otro aspecto, el de la luminescencia del color, en el que, aunque en este ensayo nos limitemos a los artistas españoles, creemos de absoluta justicia citar también a un extranjero. Nos referimos a Will Faber, el maestro alemán domiciliado en Barcelona, quien ha inventado en unión de Tharrats esa luminescencia cromática que parece constituir ya una de las notas distintivas de la gran escuela mediterránea.

#### ABSTRACCION GEOMETRICA

Llegados aquí es necesario hacer un inciso sobre la abstracción geométrica. Era ésta una modalidad plástica en la que Barcelona había ocupado en España un puesto indiscutible de adelantada. El antes ci-



ANTONIO TAPIES.



tado Sandalinas había comenzado a cultivarla allí tan sólo un decenio después que Mondrian, aunque aportando modificaciones personales (relieve abombado de algunas de las formas y sustitución de los polígonos mondrianescos por cilindros o prismas) que intensificaban la novedad de su rigurosa investigación. A pesar de ello, si se exceptúan unas cuantas obras muy tenues y refinadas pintadas en tiempos recientes por Juan Claret, la abstracción geométrica ha desaparecido casi por completo del horizonte plástico barcelonés del decenio de los sesenta. No había sucedido lo mismo en el de los cincuenta ni en los tres últimos años del de los cuarenta, época en la que Barcelona contó con dos abstractos geométricos de extremada originalidad. Eran éstos Jordi Mercadé, quien dio a conocer su primera obra de dicha modalidad en el Salón de Octubre de 1948, y Enrique Planasdurá, quien expuso la más antigua de las suyas en la Bienal Hispanoamericana de 1951.

Jordi inventó un «rayonismo» personal de tipo abstracto en el que por entre las formas rotativas surgían ardientes chorros de luz. La unidad entre materia (ligeramente grumosa y emergente, pero variadísima elaborada), forma (círculos en movimiento vertiginoso, encabalgándose ligeramente los unos en los otros) y cromatismo contrastante (fríos azules semi-recubiertos por rojos y amarillos calientes) era completa en estas obras. A pesar de ello Jordi abandonó la investigación abstracta en la que había sido el pionero de las nuevas generaciones barcelonesas y cultiva en la actualidad una neofiguración de estructuras estiradas, mostrándose una vez más tan original como refinado.

Los orígenes de Planasdurá, en cuanto pintor abstracto geométrico, fueron lineales. Había incluso concomitancias en sus primeros lienzos, con un gestualismo «sui generis» de cuño personal. Más adelante inició, en 1952, su serie de grandes lienzos, en la que diversos polígonos o también poliedros de aristas muy netas se expandían unas veces bidimensionalmente y avanzaban otras en relieve hacia el espectador. Los colores matizadísimos, pero de una variedad sin precedentes desde hacía varios lustros en la escuela barcelonesa, la meticulosidad lavada de la factura y la creación de un espacio abierto unas veces y ordenado en profundidad otras, nos dan derecho a considerar esta investigación rigurosa y técnicamente abstracta de Enrique Planasdurá, como una de las más serias entre las pocas que en esa modalidad se han celebrado hasta ahora en nuestra Patria. En años posteriores evolucionó Planasdurá hacia un aformalismo de materia densa y colores buscadamente menos limpios, ganando así en emoción, pero renunciando en contrapartida a una pequeña parte de la pureza de análisis y factura que caracterizaba a sus modélicas creaciones anteriores.

Adelantado fue también, aunque por otro camino, el joven Augusto Puig, quien contaba tan sólo diecisiete años cuando renunció a todo pretexto imitativo y salpicó unos colores en otros, obteniendo formas resquebrajadas y horadadas, en las que la variedad del color *corría parejas con la multiplicidad reptante de las estructuras formales*. Su primera exposición, celebrada en 1947 en «Els Blaus» de Sarriá, constituyó en aquella época una especie de manifiesto o de revulsivo. Participaron también en ella Pedro Tort y Juan Pons, artistas también de muy coherente evolución en los años inmediatos. Lo que más llamó entonces la atención en las obras juveniles expuestas por Puig fue el encabalgamiento inacabable de las marchas fluctuantes de materia resbaladiza y la manera cómo las degradaciones y las interpenetraciones cromáticas se

adaptaban íntimamente a la estructura desparramada de su mancha sin límites.

En los veintitrés años que han transcurrido desde entonces, Augusto Puig se mantuvo en todo instante fiel a aquel descubrimiento juvenil, y lo perfeccionó, profundizando en él año tras año. De ahí la impresión de maciza unidad que su obra refinada y visceralmente intensa produce.

Algo más joven que los artistas hasta ahora estudiados, pero habiendo iniciado muy tempranamente su investigación no imitativa, es Juan Hernández Pijuán, un modelo de unidad de dicción y una especie de puente, tanto en el tiempo como en la renuncia a las sollicitaciones múltiples, entre la generación de «Dau-al-Set», Román Vallés, Mier y Guinovart (artista este último que apenas tiene cabida en este ensayo, pero que sí la tendrá, y grande, cuando estudiemos el mejor neorrealismo esquemático que se haya realizado en nuestra centuria en España), y la que a través de Argimón y el grupo de los «Ciclos de Arte de hoy», del «Círculo Artístico de Sant Lluc», ha recogido, circunscrito y reelaborado su herencia. Hernández Pijuán, cuya preferencia por las contrastaciones en blanco y negro es marcadísima, procuró en sus aportaciones iniciales flexibilizar la abstracción geométrica, y lo consiguió, mordiendo los bordes de sus estructuras curvilíneas de materia tenue y ordenación habitualmente bilateral. En un momento posterior estiró y deshilachó sus grandes marchas, pero no renunció a sus contrastaciones bicromáticas ni a la insinuación de espacios forcejeantes que lo emparentan, sin solución de continuidad, con su etapa anterior. Esta búsqueda de la unidad es patente asimismo en su momento actual, tan sólo neodadaísta en muy limitados aspectos. Su fidelidad al cromatismo restringido y a la ordenación de un espacio ambiguo, que parece constreñido por una parte en virtud del rigor geométrico, pero que tiende por otra a expandirse a través de su bien insinuada tensión interna, nos hacen ver que los problemas que Hernández Pijuán se plantea siguen siendo los mismos, aunque varía cada tres o cuatro años la manera de resolverlos.

Igualmente unitaria es la obra de Alfonso Mier, quien, en sus superficies microrrealistas, inspiradas en cortes geológicos o en rocas más o menos desgastadas por la erosión, alcanza cimas de calidad comparables a las de Tapiés. Ha sucedido que incluso algunos críticos y marchantes han confundido a veces las obras de ambos, pero ello no quiere decir que ninguno de ellos siga las huellas del otro, sino que han confluído al asimilar incitaciones idénticas. La fuente común a los dos se halla más allá de nuestras fronteras, pero no cabe afirmar que Tapiés o Mier se hayan sentido miméticamente ligados a Fautrier, sino que, tanto el uno como el otro, han seguido investigando por cuenta propia, aportando incluso nuevas estructuras formales que no existían en su punto de partida. Mier ha inventado, además, un personalísimo tipo de escultopintura que nada tiene que ver con el propugnado por Rodchenko cuatro decenios antes.

Ya que de escultopintura hemos hablado, conviene recordar aquí que José Guinovart, impresionante realista social en sus orígenes y poderoso neodadaísta hoy, tuvo entre ambas etapas un momento abstracto de formas escultopictóricas en relieve geométrico, en las que emoción, fuerza y rigor formal se equilibraban con dignidad extrema.

Algo similar cabe decir del meticuloso y cuidado pintor y constructor de objetos, Alberto Rafols Casamada. Inició su carrera como figurativo, aunque no



expresionista, sino neocubista; la continuó en los primeros años del decenio de los 60 como abstracto especialista de gran amplitud en el entronque de sus formas apenas insinuadas y cromatismo tan armonioso como matizado, y es hoy bronco neodadaísta, constructor de emotivas escultopinturas en las que las formas en hueco son todavía más reveladoras que las emergentes. Sigue, por tanto, siendo espacialista, aunque ahora sea el espacio interior el que primordialmente le preocupa y no la apertura bidimensional de las leves manchas hacia los cuatro lados del soporte.

Paralela a las evoluciones de Guinovart y de Rafols es la de Daniel Argimón. Si hoy es un neodadaísta denso y veraz, hubo otra época en la que un alma de hojas de otoño, ponía velos de ternura con sus dorados ornamentales sobre la materia fluyente y levisísimamente descascarillada que le servía de base previa.

Con Vilacasas y Vallés, pintores puros a pesar de su aceptación de algunas investigaciones paralelas, cerraremos esta nota, pero antes, tras haber aludido al relieve neodadaísta de algunas de las obras de Guinovart, Rafols y Argimón (tan sólo durante una etapa brevísima pintores abstractos), nos creemos obligados a hacer un inciso en torno a lo que la segunda promoción no imitativa de la Escuela de Barcelona representó como búsqueda de un horizonte nuevo y como intento de ratificar, en 1963, la inquietud que «Dau-al-Set» había comenzado a sembrar quince años antes. A esa nueva generación o promoción del 63, pertenece el antes recordado Argimón, una de sus figuras más destacadas. Pertenecen también a ella Maas y Mensa, quienes han preferido el figurativismo gestual a la abstracción; Lluciá, recio en sus últimas obras y sumamente delicado en las iniciales; Asensio, pintor gestual de violenta emoción; Bosch, maestro del encolado no imitativo; Amelia Riera, relativamente «pop» hoy, pero abstracta flexiblemente geométrica y con una materia de óptima calidad en un momento anterior, y Francisco Valbuena, quien además de patrocinar todas las actividades del nuevo grupo, realizando así una labor en parte similar a la de Tharrats en la promoción anterior, es el único pintor de los «Ciclos» que ha sido siempre no imitativo y que no ha abandonado en ningún instante una investigación invariable de máxima sobriedad.

## LA NUEVA PROMOCION

La nueva promoción llegó a la vida pública en el momento en que el «pop-art» y el neodadaísmo comenzaban a disputarle en el mundo occidental su primacía a la abstracción. De ahí que se creyesen obligadas a informar al público español sobre las nuevas tendencias, las cuales, olvidadas las anticipaciones de Tharrats, se reducían entonces en nuestra Patria a algunas investigaciones de Román Vallés y de Rafael Canogar, estrictamente pictóricas ambas y sin admisión de objetos extraplásticos, ni de serigrafías o soportes múltiples. Todos los artistas que, bajo la dirección de Valbuena, dieron a conocer sus obras en «Sant Lluç» en varias exposiciones sucesivas, aclimataron en Barcelona el «pop» y el neodadaísmo, aunque algunos de ellos alternasen en contadas ocasiones esta investigación con la estrictamente abstracta. No se trataba, no obstante, de un grupo cerrado y firmemente estructurado como «Dau-al-Set». Contaba, por de pronto, con más miembros, y éstos admitían a su lado en sus muestras frecuentes invitados. Realizaron, además, unos «Cuadernos» tirados a mano, de alta calidad en su

ejecución y presentación y con inclusión de originales —uno en cada uno de los cincuenta ejemplares de cada número— tal como ya en su momento habían hecho ocasionalmente los innovadores de «Dau-al-Set». En los citados «Cuadernos del Ciclo de Arte de hoy» colaboraron habitualmente los artistas Owe Pellsjo (el notable escultor y escritor sueco vecindado en Barcelona), Bosch, Lluciá, Mensa, Amelia Riera y Valbuena. Este último organizó, además, las «Muestras anuales de Arte Nuevo», más importantes en los últimos años que los Salones de Mayo y verdaderas herederas de los de Octubre.

La obra pictórica de Francisco Valbuena, el organizador, en colaboración con Amelia Riera y Bosch, de las actividades educativas y editoriales de los «Ciclos», se caracteriza por la calidad de su materia densa y finamente elaborada, por su cromatismo refinadísimo y con tendencia a utilizar un único color sabiamente multitonizado en cada uno de sus lienzos y por la reptante amplitud de sus formas ilimitadamente abiertas hacia los cuatro lados del soporte en una obsesiva actitud espacialista. La sobriedad de Valbuena lo hace emplear siempre un mínimo de elementos y de recursos. Su obra es aparentemente serena, pero deja transparentar hoscas tensiones, perceptibles sobre todo en algunas acumulaciones de materia trabajadísima, que parecen sembrar de hitos de atención la en principio impasible ilimitación de su espacio estrictamente bidimensional, compartimentado alguna vez con dos diagonales anchísimas, obtenidas «al arrastre» con grandes espátulas, mediante un bien estudiado, arrancado o rastrillado de materia.

Juan Vilacasas, colaborador de Tharrats en la organización de las exposiciones informativas del grupo «O Figura» en la «Sala Gaspar», es uno de los aguafortistas más incisivos de España. Tuvo como pintor una etapa de relieve denso en la que sus *Planimetrías*, inspiradas en los planos de las ciudades de nuestro tiempo, hacían emerger con una tactilidad porosa y descascarillada, sus formas alargadas y entrecruzadas a manera de calles contempladas desde un avión. Esta etapa fue seguida de otra de materia sumamente tenue, todavía más refinada que la anterior. Es, además, Vilacasas un novelista entretenido y ágil, que incluye en sus narraciones personajes de la actualidad nacional y que da la pauta para que se los reconozca, empleando el sistema de hacerles decir en su novela cosas que éstos han dicho o escrito públicamente en su vida real. A causa de ello, quien quiera conocer las pequeñas intrigas de la vida artística barcelonesa en los últimos años, tendrá que utilizar entre sus fuentes de información algunas de estas curiosas novelas del pintor catalán.

Cerramos esta nota sobre la escuela de Barcelona con la obra impar, y siempre fiel a sus propios problemas, realizada por Román Vallés. Catedrático y escritor, posee Román Vallés una muy elaborada cultura que le hace comprender que nada humano puede serle ajeno. Tiene una inmensa fe en su obra, pero ésta es superada por la que tiene en el ser humano. De ahí que se consagre infatigablemente a sus alumnos y que haya escrito para ellos excelentes libros de teoría del arte y de educación por medio del arte, que constituyen una guía insustituible para cualquier educador actual.

Román Vallés es inmune a la moda, y si utiliza encolados o tiene concomitancias con el «pop» ello no depende nunca de la cronología de estos procedimientos o movimientos, sino que en el último caso se ha



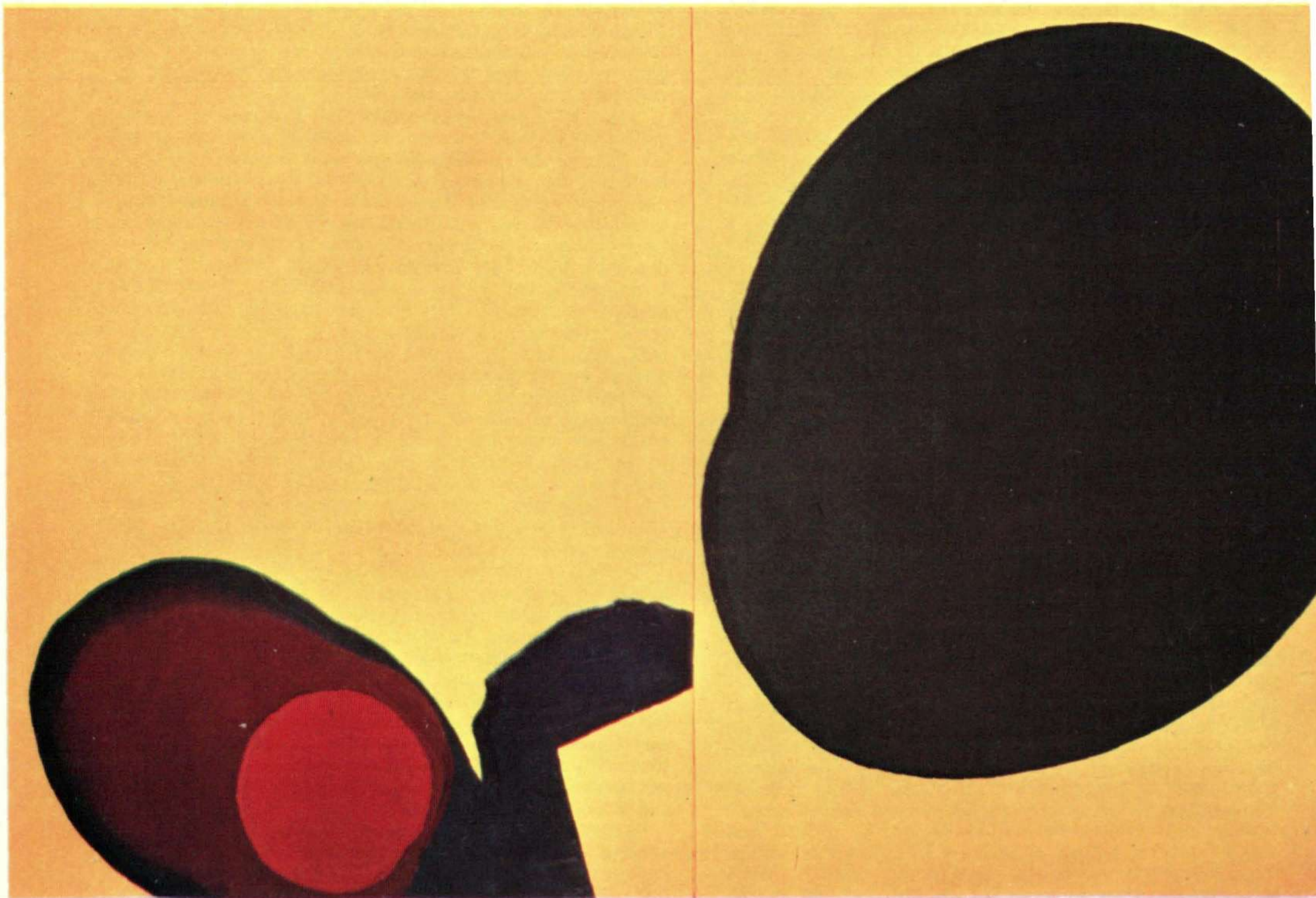
adelantado a los mismos. Sus mejores creaciones son, para mí, las rigurosamente abstractas espacialistas, aquellas en que sus *movimientos gestuales en pugna* resbalan sobre camas de manchas fluctuantes de extremada movilidad. Un presentimiento de paisajes inventados justifica el que algunas de estas obras hayan incluido elementos de tipo «pop», a manera de recuerdos enternecidos de la Cataluña finisecular, o alguna «bañista» en lo alto de una roca inventada y rodeada de toda una sinfonía de trazos gestuales en tensa emoción. Las obras de Román Vallés se ordenan en series y ha realizado la roja, la verde, la blanca, la azul y algunas otras de difuso cromatismo interpenetrado. Cada una de estas series responde a un especial estado de ánimo y cuanto más ardiente es el color, más tensos y angulados son los trazos gestuales obtenidos con pinceles anchísimos. En su etapa más reciente ha fundido Román Vallés los esquemas de tipo geométrico que dividen la base del lienzo, con su viejo gestualismo que se «desmelenan» tan sólo en algunos de los polígonos. Se trata de una síntesis inédita que mira enteramente al futuro y a través de

la cual nos demuestra una vez más Román Vallés que su misión como pintor consiste en plantearse en cada nuevo lienzo un nuevo problema.

### LOS ABSTRACTOS DE PARÍS

La recién estudiada escuela de Barcelona está compuesta casi exclusivamente por artistas catalanes. Nada similar acaece con la de Madrid, en la que abundan los grandes pintores procedentes de la totalidad de las regiones de España. Recordemos, no obstante, que la tercera gran escuela española no se halla en el territorio nacional, sino fuera de nuestras fronteras. La constituyen los artistas españoles residentes en París, entre los que cabe destacar muy especialmente a Feito y a Palazuelo. Existen también pequeños grupos locales, aunque su pervivencia es difícil, dado que las dos grandes ciudades tentaculares, Madrid y Barcelona, los absorben literalmente. Es preciso, no obstante, recordar la obra de Michavila en el hoy muy reducido grupo valenciano, y la de Pedro González en el ar-

FEITO.





chipiélago canario. Dedicándole una breve alusión a cada uno de estos cuatro autores recién citados, daremos por concluida esta primera parte de *Pintura Abstracta española. Balance provisional en 1970*, y estudiaremos en una segunda parte a los artistas que todavía figuran dentro de la escuela de Madrid, estudio en el que incluiremos a los pintores «tradicionalmente abstractos», Mampaso, Saura, Viola, Vela, Suárez, Zobel, Lorenzo y Rueda, y a los escultopintores o constructores de objetos, Canogar, Sempere, Labra, Manrique, Lucio, Rivera, Torner, Martín de Vidales, Farreras, Millares, Soria, Montero y Sanz.

Pablo Palazuelo se presentó por primera vez como pintor en Madrid, en aquella famosa exposición celebrada en la Galería Buchholz, en 1945. Emigró después a París y allí se convirtió en uno de los más importantes pintores abstractos de la escuela de dicha ciudad. Pertenece a la Galería Maegh y es uno de los creadores más representativos de la misma. Al hablar de él, el término *abstracto* está empleado en su sentido riguroso y no por extensión, tal como acaece al hablar de los restantes artistas estudiados hasta ahora en este ensayo. Quiere ello decir que sus estructuras son geométricas, y que no hay en ellas fluctuación de la mancha, ni del trazo, ni del color, aunque quepa admitir en este último gradaciones discretas. Es interesante hacer notar que, si bien Palazuelo es un autor más racional y racionalista que otro cualquiera, no tiene inconveniente en aprovechar algunas veces, tanto en su composición como en su selección cromática, los hallazgos realizados en el transcurso de la ejecución, aunque siempre con suma cautela. Cima de orden, refinamiento y cuidadísima ejecución, la obra de Palazuelo constituye ya un hito inalterable dentro de la evolución de las ordenaciones abstractas, traspasadas en él de permanente belleza arquetípica.

Igualmente refinada es en Valencia la investigación geométrica de Michavila, aunque con formas a veces rotativas y una preferencia por las simetrías bilaterales que Palazuelo rechaza, en cambio, sistemáticamente. Las gamas de Michavila son muy ricas, tendiendo a una unidad forma-color. La materia es tenue en la obra pintada y rugosa en sus relieves, creados en colaboración con los más notables arquitectos de su ciudad de residencia.

La escuela canaria fue en un determinado momento la más anticipadora de nuestro solar nacional. De allí surgió Oscar Domínguez, denso sobrerrealista, triunfante luego en París. De allí también el escultopintor Millares y el escultor Chirino, dos de los más destacados artistas de que puede enorgullecerse hoy la capital de España. Entre los pintores que se quedaron en las islas, los hay tan notables como Juan Ismael, Lola Massieu o Fredry Smith. Ante la imposibilidad de estudiar la obra de todos ellos, recordaremos aquí la de Pedro González, quien cultiva hoy un neofigurativismo animalista con alusiones poetizadas a insectos o pájaros y materia de exquisita fluidez. En una etapa anterior el espacialismo rigurosamente no imitativo de Pedro González, constituía en refinamiento y amplitud una de las más serenas cimas de la pintura española de hacia 1965. Su factura al arrastre es ágil, nerviosa y sin que jamás perturbe su deslizamiento ninguna inútil condensación pigmentaria.

Tras este insoslayable inciso valenciano-canario, constituye Luis Feito un excelente broche de oro para esta primera parte del presente ensayo. A diferencia de los pintores catalanes y de Saura y al igual que Canogar y que Suárez, Luis Feito ha afirmado en varias ocasiones que un pintor no debe hablar ni es-

cribir sobre su propio arte, dado que lo que tenga que expresar lo expresará, si su obra es valiosa, por medio de los pinceles y no con la pluma. Incluso cuando algún crítico le ha preguntado por el «significado» de alguna de sus obras, le ha respondido que eso era el profesional de la crítica y no el profesional de la pintura quien debería explicarlo. Es, por tanto, Feito, pintor y sólo pintor, y tal vez entre todos los españoles el que ha tenido una evolución más coherente y que puede seguirse más fácilmente paso a paso. Un lienzo suyo de hoy se diferencia mucho de uno de hace dieciocho años (cuando realizó en 1952, en la Galería Fernando Fe, de Madrid, la primera exposición abstracta madrileña), pero ello no impide que la diferencia entre dos etapas consecutivas sea siempre mínima. Ha tenido momentos gestuales en los que un rojo y un negro obsesivos luchaban bitonalmente con una fuerza similar a la que caracterizó a la lucha igualmente bitonal de Millares o Saura. Tuvo otros momentos espacialistas y otros de estudios de comportamiento de formas. Merece destacarse, no obstante, en su evolución, una etapa de máxima variedad cromática que puede ser señalada como modelo arquetípico de fluctuación de la materia, el color y la forma. Aparentemente, lo que pintaba Luis Feito en aquel entonces eran galaxias inmensas y podríamos pensar que las captaba en un «instante» poco anterior al de su condensación en estrellas individuales. Esta sugerencia galáctica pudo constituir un punto de partida para que Feito estructurase sus formas, aunque sin que pretendiese aludir nunca a ninguna realidad concreta. La materia se ordenaba en montículos más o menos planos, encabalgados los unos sobre los otros. La rugosidad del pigmento era netamente perceptible, dado que Feito incorporaba a la pasta pictórica polvo de mármol, ceniza, tierras y grandes cantidades de arena. Todas estas formas emergentes sorbían literalmente el color. Feito las tallaba en blanco con la espátula, procurando que su delimitación fuese imprecisa, y conseguía así reducir a unidad de expresión la densidad de la materia, la fluidez de la forma y el «descascariñado» del color. Con semejante emotiva síntesis preparó Luis Feito el camino para las aportaciones posteriores de Tapiés y de Cuixart y para que el primero de ellos, fundiendo en sus más acertados logros las innovaciones de Fautrier y las de Feito, pudiese ofrecernos más tarde su propia síntesis personal que he estudiado detalladamente en algunas otras publicaciones. Feito prosiguió, por su parte, su austero camino y pinta hoy lienzos de gigantescas dimensiones. En sus espacios ilimitados flotan acuciantes cadmios amarillos, violetas o rojos que nos abren al misterio a través de sus contrastaciones inusitadas y mediante el ritmo de sus sinuosas elásticas de máxima fluidez.

Terminada esta breve alusión a los grupos regionales y a las grandes innovaciones realizadas por pintores españoles en las escuelas de Barcelona y París, recogeremos en un segundo artículo las innovaciones madrileñas. En Madrid —ciudad de Castilla, al fin y al cabo— la sobriedad es mayor, y mayor también el gusto instintivo por la contrastación violenta. A pesar de ello hay en el arte castellano un último trasfondo de pudor que evita que el misterio se desvele en exceso. De ahí una ambivalencia de fondo, unida a una limitación de los efectos de factura y de selección cromática, que constituye tal vez el talón de Aquiles de nuestra escuela mesetaria, pero también su máxima gloria, dado que, como entonces veremos, consigue con un mínimo de elementos un máximo de expresión.

**Ilustraciones de OROÑOZ**



# EL ARTE COMO HISTORIA Y COMO TECNICA

Por CIRILO POPOVICI

Tal vez nunca, hasta ahora, se ha planteado con mayor urgencia la pregunta por el arte. Y ello debido a que el arte actual ostenta una fisonomía irreconocible, hasta tal punto ha roto con lo que solemos conocer bajo el vocablo *arte*. Al enfocar el asunto, Croce, como es sabido, formuló su famosa «definición», según la cual el arte es lo que todos saben lo que es. Sin embargo, la cuestión no es la de saber lo que pensamos todos y cada uno respecto al tema, sino lo que realmente es el arte.

A este respecto, conviene recordar que cada uno de los sistemas estéticos que se han edificado hasta hoy es tan diferente de los demás que difícilmente podrían reducirse a un común denominador que responda a todas, o a la mayor parte, de las exigencias que imponen los infinitos tipos estéticos. Pero eso no es todo. El quehacer se nos complica si nos damos cuenta de que, aun dentro de los mismos sistemas, cada pensador propone su propia versión, y ello desde Platón hasta Heidegger. La estética, que es la disciplina que especula filosóficamente acerca del arte, se nos aparece como un océano de dudas, de interrogantes y de callejones sin salida, de modo que bien podría decirse —y ello no sería tan sólo una broma— que si alguien quiere enterarse de lo que *no* es el arte, lea una historia de la estética.

Pero si la estética ofrece un tal panorama, hay, en cambio, otra disciplina que, a pesar de no perseguir fines especulativos —o tal vez por ello—, nos puede proporcionar alguna información sobre el tema, y cuya utilidad no tardará de ponerse de manifiesto. Esta es la historia del arte, que nos enseña algo mucho más importante que la sucesión de obras o de estilos en el transcurso del tiempo, pues nos enseña que el mismo arte es *historia*, y que ante nuestra comprensión no puede aparecer de ninguna otra manera. Ya dijo Max Weber que nuestra única posibilidad de comprensión es histórica. Y ello por la sencilla razón de que el hombre-creador, consumidor y vehículo del arte, es un ser totalmente histórico. Esta es su «circunstancia» y de ella no puede salir, haga lo que haga. En un cierto sentido, se puede pretender que el arte consigna su régimen existencial.

Abundando en esta idea de historicidad, habrá que empezar por decir que el hombre, en cuanto tal, es esencialmente un ser transitorio, cambiante y que jamás se repite. Tal concepción historicista, de índole vichiana o dilteyana, ha sido puesta a punto por Ortega. En tal sentido, es significativo su giro metafórico cuando echa en la balanza al tigre y a Adán, explicando que el tigre de hoy es el tigre de hace mil años, que estrena ser tigre y que siempre es un primer tigre. Mas el individuo humano no estrena humanidad. El hombre y eterno Adán, fundamentalmente, es un hombre segundo, tercero, etcétera.

El hecho es que la toma de conciencia de la historicidad del ser humano no ha cesado de afirmarse gracias a los progresos del método comparativo, practicado por la fenomenología y la filosofía existencial. La preponderancia de la dimensión histórica y social se impone a la propia afirmación de la verdad en el contexto de la época que la condiciona, pero carece de valor más allá de sus límites y estará por tanto afectada por una especie de radical relativismo (Gusdorf).

Es cierto que, en general, en el pensamiento de una época se pueden detectar residuos arqueológicos, pero la problemática específica de aquella época no dejará de ostentar su originalidad. Si fuera de otro modo, no habría historia. Sin ir más lejos, y tomando un ejemplo que me parece harto elocuente, nadie podría negar con un mínimo de seriedad la originalidad de Heidegger, a pesar de sus continuas referencias, sobre todo a los presocráticos, y de haber intentado una especie de «aggiornamento» de la metafísica de Kant. Es un ejemplo entre tantos. Es cierto que uno se admira ante el genio que concibió la catedral gótica, pero a ningún arquitecto serio se le ocurriría construir una de ese estilo. Nos inclinamos ante las nueve sinfonías de Beethoven, mas nunca se le ocurrirá a un compositor de hoy componer la décima (por así decirlo) sinfonía beethoveniana.

La actitud retrógrada se debe, en general, al peso de la tradición, que, por la fuerza de su inercia y de su prestigio, impone unos cánones que nosotros, por educación, y diría hasta por adiestramiento, los aceptamos sin pestañear. Todo ello frena el fomento de un nuevo gusto artístico y nos impide el acceso a los valores actuales.

Si, como queda dicho, el hombre es un «animal histórico», entonces cabe preguntar cuáles son los parámetros de su actual historia. A ello se podría contestar, convenientemente, que esos parámetros habrá que buscarlos en lo que desde siempre ha constituido su historia, y precisamente en lo que se ha dado en llamar su *imagen del mundo*. Por cierto, se trata de una idea en cuyo contenido entran no pocas imprecisiones, contradicciones, etcétera, pero que, a pesar de todo ello es apta para una cierta aproximación que podría ser reductible a la fórmula de que hasta ahora el hombre ha sido el centro del universo. Ahora ya no lo es. Se trata aquí, tal vez, de la más radical mutación que se ha verificado en la historia del hombre. De todos modos, su nueva historia empieza con dicha mutación. Creo que todas las estructuras de la actual humanidad encuentran aquí su punto de convergencia. Todo lo que va a suceder durante un largo período de años, tendrá aquí su explicación. Es obvio que un tal acontecimiento que cambia nuestra *forma mentis* de una manera tan total, haya producido una crisis o, si se quiere, sea el producto de una crisis. En ello causa y efecto parecen confundirse para ofrecer una realidad más que patente y que es lo que estamos viviendo o simplemente contemplando y que siempre supera toda posible dialéctica.

Efectivamente, si el hombre prehistórico se hubiera despertado en el siglo XVIII, se hubiese quedado menos atónito que este último si hubiera aparecido de golpe en nuestro momento. Pero, ¿para qué hablar de seres del pasado, cuando nuestros mismos contemporáneos apenas entienden algo de todo lo que sucede en su derredor?

Si la historia de la cultura occidental —pues a ésta me refiero, aunque empieza a valer también para otras, por ejemplo, las asiáticas— nos muestran cuáles han sido sucesivamente estas imágenes del mundo desde Tales de Mileto hasta Adorno, creo que la nuestra, definida ya como una especie de mundo al revés, ostenta una estructura de tipo científico-tecnológico, tal como se la fabrica el hombre actual con los



utensilios espirituales y materiales que tiene a mano. Pero nuestros contemporáneos deben saber desembarazarse de muchos clichés, muchas supersticiones, muchos tópicos y de no menos «ídolos» que han heredado de sus antepasados, y estar disponibles con el preciso arsenal de pertrechos que le asegure el acceso a la nueva **epistemé** y a la no menos reciente **empírie**.

Al intentar poner en claro esta nueva situación del pensamiento occidental —y ahora ya planetario—, señalaré cómo sus mismos pilares quedan caducados. En efecto, como se sabe, la filosofía cartesiana ha constituido el apoyo fundamental de este pensamiento. Hoy día está gravemente quebrantada, pues su misma base, esto es, la contraposición que se daba en ella entre la **res extensa** y la **res cogitans**, y que así dividía al mundo entre materia y razón, ya no se confirma por los actuales adelantos de la ciencia. La física cuántica ha demostrado que esta dicotomía, antes irreductible, se presenta ahora de una manera muy distinta en relación con la física clásica, newtoniana, pues se aparta claramente de ésta, lo que invalida la aludida división del mundo. Conclusión epocal, puesto que en ella se refleja la nueva imagen del mundo tal y como la percibe el hombre actual. La explicación de dicha abolición dicotómica se traduce en la decisiva constatación de que en la experiencia entra el mismo experimentador como un elemento más. Ya no es puro espectador, sino un actor, y lo único que sabe es cómo reacciona él ante tal o cual fenómeno sometido a su observación (Heisenberg).

Tampoco queda en pie otro pilar de ese pensamiento y que es el apriorismo kantiano, que ha fracasado ante el dato experimental, de modo que de poco sirve ya como base general para la actual **epistemé**. Todo ello se hace patente en las nuevas concepciones sobre la materia, sobre la casualidad, sobre el tiempo, el espacio, etcétera.

De todos modos, la imagen clásica, tradicional, del universo ha quedado destrozada más profundamente de lo que se podía esperar. Ello no es un mal en sí, sino más bien una enseñanza saludable, pues quiero precisar: una imagen del mundo es, más que una teoría científica, un acto de fe. La vieja imagen intentaba, por su parte, representar a un todo, mas lo hizo con medios inadecuados y por ello tuvo que fracasar (J. M. Auzias).

Pero la ciencia y la filosofía actuales no serían posibles sin los increíbles progresos de la técnica. Esta está en todas partes y nuestra misma existencia —según la feliz expresión de Max Bense— es una existencia técnica (**Technische Existenz**). Habrá que detenerse, aunque sea tan sólo un instante, sobre lo que es la técnica en nuestros días. La ciencia y la técnica modernas, reconoce Jaspers, a pesar de su pesimismo radical, arremeten contra cualquier objeto que esté en el mundo; carecen de límites en su preguntar y en su investigar; permanecen siempre abiertas y son inacabables. Todo, incluso lo aparentemente insignificante, merece ser investigado. Es radical en sus cuestiones. Piensa audazmente y no en el vacío, no en la fantasía, sino con auténtica voluntad de conocer, de ver mejor. La ciencia actual reflexiona autocríticamente sobre lo infinito y sobre la conveniencia de sus métodos y conceptos fundamentales, y educa al mundo actual para adoptar una actitud que sea de su estilo. Investiga todo abiertamente y sin dogmas. No es primariamente voluntad de poder, sino de conocer, y de ello dan testimonio los grandes investigadores de la Naturaleza (Cfr. Dessauer).

No deja de ser curiosa la observación de Auzias respecto de lo que habrá que considerar como a una verdadera entelequia de la técnica y que es la cibernética, la cual, dice, invierte la relación cartesiana entre materia y razón. La cibernética va a ser una síntesis de todas las ciencias y de las técnicas, que, aunque parezca paradójico, resolverá por su universalidad la angustia del filósofo ante la especialización técnica y, sobre todo, por la sustitución del «hombre-máquina», o sea, el «robot» por la máquina a secas. Es lo que parece resultar de las recientes filosofías de la técnica.

En cuanto a la penetración de la máquina dentro de las más íntimas estructuras del arte de hoy, aunque es cierto que un Bacon hace ya tres centurias presintió el papel que ésta iba a jugar en el futuro, estuvo bien lejos de imaginarse el impacto estético que iba a producir. Tal «situación» de la máquina encuentra una doble solución: o bien como «objeto estético» autónomo, con su propio valor (belleza), o bien como modelo para la confección de obras de arte tomando esta noción en el sentido tradicional del vocablo, aunque, realmente, tales obras ostenten una auténtica novedad. Sin entrar en la discusión de ese tema me limitaré, tan sólo a poner de relieve cómo esta belleza mecánica se revela hoy como dato fundamental de todo un gran sector del arte, con tendencia a aumentar cada vez más. Sus precedentes se pueden encontrar, por ejemplo, en la escultura de un Naum Gabo y, sobre todo, de un Brancusi, cuyo «toque» no deja ninguna impronta humana sobre las formas puramente mecánicas; el impecable pulido de una escultura de Brancusi, dice Mumford, es el que ofrece un pistón que no admite ni siquiera la sombra de un grano de polvo para poder funcionar.

El arte actual no podía, pues, dejar de acusar su impacto sobre la «existencia», la «historia» o la «circunstancia» tecnológica en que se encuentra sumergido el hombre de hoy. Sin embargo, a primera vista, eso no parece tan evidente como para erigirlo en principio axiológico, pues no todas las corrientes que dividen el arte actual responderían a imperativos tecnológicos. Pero el hecho innegable es que la última vanguardia, que en la plástica son el «popart» y el «opart», con sus diversas ramificaciones y criptogramas, ostentan regímenes totalmente incompatibles. Así, en una obra, pongo por caso de un Rauschenberg, se pueden percibir las más heterogéneas —y aún diría caóticas— representaciones, pero todas apuntando hacia la crítica de la civilización actual, considerada desde el punto de vista de la tecnificación de la publicidad comercial de toda índole, de los conflictos y miserias sociales; en una palabra, considerada como «sociedad de consumo». Se ha dicho que, precisamente por ello, es una expresión puramente social que, a fin de cuentas, es un arte social, y que nada tiene que ver con la técnica actual.

Sin embargo, si nos fijamos con más detenimiento sobre el **status questionis**, caemos en la cuenta de que tal «sociedad de consumo» es a su vez un producto de la técnica, de modo que es lícito pretender que, a pesar de que opera con otros elementos materiales e ideológicos y de que tenga un repertorio distinto del «opart» de un Schoeffler, por ejemplo (eminentemente tecnológico), el «popart» acusa la misma génesis. Que aunque ambos no respondan a una estructura absoluta del arte —pues el arte excluye tales estructuras—, responden, no obstante, a una estructura relativa, histórica, y que es también generacional. Ello no debe de extrañar, pues lo que sucede es que una generación está afectada y hasta definida por la misma problemática general y, por ende, artística. Lo que es significativo es que todos los elementos «motores» «estén en lo mismo».

Este tecnologismo del mundo actual, como de sobra se sabe, ha suscitado toda una literatura imbuida de los más fantásticos y catastróficos presagios. Pero, a pesar de la enorme variabilidad de las posiciones ventiladas a ese respecto, todas convergen hacia un punto común: la deshumanización del hombre. A estas críticas, como es igualmente conocido, se ha contestado de las más diversas maneras y no es éste el momento de hacer un inventario de todas ellas. Me limitaré a citar tan sólo la réplica de Maritain, con quien no se puede sospechar ninguna «corrupción» materialista. Dice el filósofo que el humanismo o semejantes definiciones, aun siguiendo líneas muy divergentes, tienden en esencia a hacer al hombre más verdaderamente humano. Exige a la vez que el hombre desarrolle las virtualidades en él contenidas para hacer de las fuerzas del mundo físico instrumento de la libertad.



## DOS COMENTARIOS SOBRE PAUL KLEE

Por DANIEL-HENRY KAHNWEILER

### I. UN HOMBRE CURIOSO

No conocí personalmente a Paul Klee hasta 1933, siete años antes de su muerte, cuando la barbarie hitleriana le obligó a salir de Alemania, donde se había desarrollado toda su carrera artística, y refugiarse en Berna, su ciudad natal. Yo había visto, ciertamente, numerosas obras suyas, especialmente en Berna, en casa de mi viejo amigo Hermann Rupf, quien había sido uno de los primeros en coleccionarlas. Aquellas obras, en principio, me habían intrigado, porque se situaban en las antípodas de la manera cubista, que era la que a mí me apasionaba. Luego llegaron a gustarme.

Klee fue a mi pequeña galería de la rue Vignon en 1912. En su *Journal* habla de los Picasso y los Braque que tuvo ocasión de ver allí. Sin duda me vio, pero no se dio a conocer. Por aquellos días acababa de llegar a París. Le habían precedido Hermann Rupf y Alfred Flechtheim, que hasta entonces le había defendido bravamente en Alemania, pero quien muy pronto se había visto obligado a huir también. Ambos me pidieron que fuera el marchand de Klee. Conocí, pues, a aquel hombre más bien pequeño, fino, de grandes ojos castaños y como un poco a flor de piel en un rostro en el que brillaba la inteligencia; nada bohemio en sus costumbres y cuidadosamente vestido siempre. La persona me agradó tanto como la obra. Llegamos a un acuerdo muy pronto y pude expresarle mi alegría de que marchásemos juntos en adelante. Nuestro buen entendimiento se prolongó hasta su muerte y aún se continuó después con su viuda, hasta que ésta también dejó de existir.

Un poco más tarde fui a verle a Berna. Vivía con su mujer en un minúsculo apartamento situado en el barrio del Elfanau, en la periferia de la ciudad. Pintaba en el saloncito, rodeado de muebles. Hay que decir que, antes de enseñar en el Bauhaus, Klee había trabajado en Munich, siempre en habitaciones y nunca en un verdadero taller. El mismo cocinaba.

Es bien conocido el papel que la música representó en la vida de Klee. Era un excelente violinista y, en su primera juventud, en Berna, había llegado a formar parte de algunas orquestas. Su mujer era pianista profesional y había dado conciertos. En su casa se hacía con frecuencia música de cámara para los amigos invitados. Se pensará que lo que se escuchaba en casa de los Klee era la música de la época: las composiciones de los dodecafónicos de la escuela de Viena, entonces en sus principios, y especialmente de Schönberg, a quien Klee había conocido en Munich y con quien había colaborado en el «Blaue Reiter». Pues nada de eso. La verdad es que Klee detestaba la música de Schönberg y que lo que se escuchaba allí era Bach, Haydn, Beethoven... y al verdadero dios musical de Klee, Mozart, a quien consideraba como el último gran músico que había existido. En su correspondencia, he encontrado citados los nombres de Brahms y de Reger, como músicos del siglo XIX ejecutados en su casa, pero no he podido encontrar ni el de Bruckner ni el de Malher, por ejemplo. Paul Klee fue un innovador en su arte, sin duda alguna, pero él no se preocupaba en absoluto de ser «moderno». Lo que él tenía que decir era ciertamente nuevo, pero él no hacía el menor esfuerzo por innovar. El pasado estaba vivo para él, tanto o más, quizá, que el presente. Me acuerdo de que, en una conversación que sostuvimos sobre literatura francesa, me habló de Racine como de

su autor favorito. Y en una carta, hacia el fin de sus días, me decía que se deleitaba con la lectura de Molière.

Cosa rara en un pintor, Klee era zurdo, al menos con los pinceles, porque escribir, escribía con la mano derecha. Su obra, tan decididamente poética en su contenido, podría llevar a pensar en una existencia fantasista. Ahora bien, es difícil imaginar una vida más ordenada, más tranquila que la suya. Su arte, que parece ignorar cualquier regla o tabú, nacía, sin embargo, de reflexiones extraordinariamente metódicas. De él han quedado numerosos escritos teóricos, así como los cuadernos de sus lecciones en el Bauhaus, del que fue profesor, primero en Weimar y más tarde en Dessau (también lo fue luego de la Academia de Düsseldorf, hasta el día en que Hitler y los suyos le expulsaron). Pues bien, nada más grave, más metódico que todos estos escritos. En mi siguiente nota sobre una conferencia suya, sostengo la idea de que, en numerosos puntos, el pensamiento de Klee coincidía con el de Juan Gris, cuyos escritos, quede bien entendido, desconocía por completo. Sin embargo, Juan Gris trata de las formas, en tanto Klee, como germano y como expresionista, trata de las fuerzas, y su arte, totalmente alejado del cubismo, prefigura, por el contrario, el surrealismo.

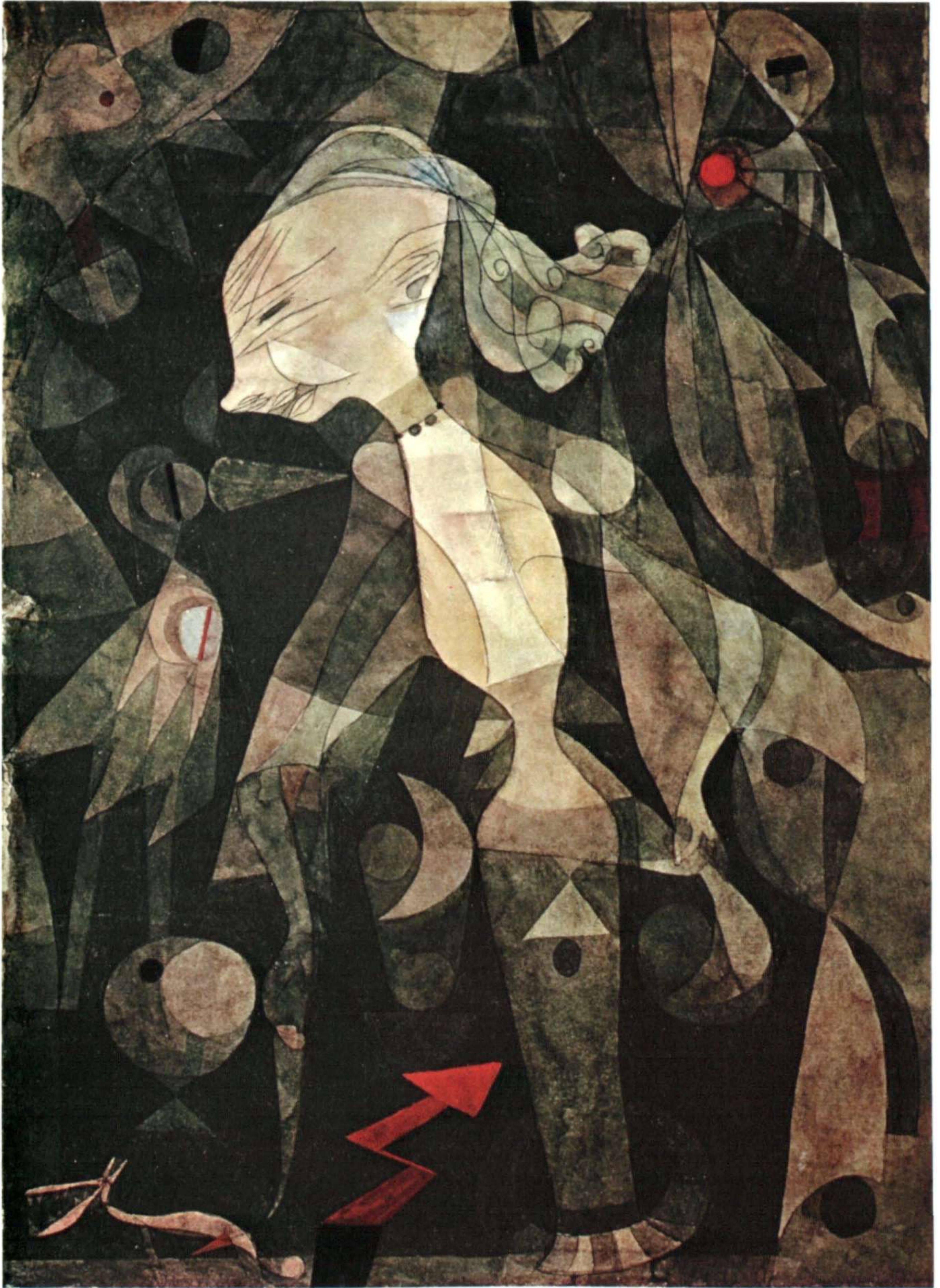
El carácter metódico de Klee se manifiesta igualmente en el catálogo minucioso que llevaba de sus obras. Hay que hacer notar que Klee no tenía ninguna idea preconcebida de un título cuando empezaba un trabajo. Por lo menos una vez al mes reunía las obras terminadas para proceder a su «bautismo». Entonces era cuando les daba nombre y las catalogaba de la manera más precisa, repitiendo, sobre la obra misma, las indicaciones del catálogo: título, fecha, dimensiones, así como las letras y cifras que la situaban en su producción.

Picasso, a quien yo había presentado a Klee en 1933, fue a verle a Berna. También otros amigos fueron a visitarle y sus admiradores de Berna le trataban con afecto. El solicitó la nacionalidad suiza, porque, aunque nacido en el país, siempre había poseído la alemana. No la pudo obtener antes de su muerte. A raíz de una afección benigna —la rubeola— se le declaró una horrible enfermedad, la esclerodermia, que le minaba de año en año. Los médicos se vieron obligados a prohibirle su gran alegría: el violín. Sus manos cada vez le resultaban menos aptas para sostener lápices o pinceles. Sus últimas obras, en lugar de con los rasgos finos de los anteriores, se nos muestran dibujadas con líneas gruesas. Pese a ello, a mí no me parecen inferiores a sus obras más antiguas, sino, por el contrario, superiores, por su grandioso vigor. Personalmente, admiro al héroe que se hace un arma de lo que la suerte le impone. Estas obras están pintadas y dibujadas por un hombre que conocía la proximidad de su muerte. Sus títulos no hablan más que de ella y su cortejo.

Vi a Paul Klee por última vez en Berna, en la primavera de 1939. Había ido con mi mujer, y nuestro amigo Rupf nos había invitado, juntamente con los Klee, a un albergue campesino en el «Bären», en Muri. Allí estuvimos las tres parejas, de las que soy el único superviviente. Hubo truchas. Klee, muy delgado, pero siempre animoso, se mostró muy alegre. Sin embargo, con cada bocado, tenía que beber una buchada de algún líquido para poder tragar.

No le volvería a ver. Murió en Tessin, en junio de 1940, mientras las tropas hitlerianas se desplegaban por Francia.





PAUL KLEE/AVENTURA DE UNA JOVEN.







## II. A PROPOSITO DE UNA CONFERENCIA DE PAUL KLEE

En 1945, se publicaron en Berna, bajo el título de **Sobre el arte moderno** (1), unas notas de Paul Klee encontradas entre sus papeles, las cuales constituían el texto de una conferencia pronunciada por él en Léna, en 1924. Es decir, que es contemporánea de los **Carnets de apuntes pedagógicos**. Más aún que la lectura de los **Carnets**, la de esta conferencia puede llevar, a mi juicio, a alterar de manera sensible la idea que se tiene de él en Francia.

Esta idea ha estado marcada por la época en que se le ha conocido. Sus primeros contactos con el público francés se produjeron en los tiempos en que el surrealismo brillaba con sus más vivos resplandores. Los primeros defensores de Klee fueron los poetas surrealistas. No era posible, por consiguiente, que no se le asociara con el surrealismo; que no se viera en él a una especie de precursor de este movimiento, con todo lo que este encuadramiento podía comportar de indicios en cuanto a la mentalidad del pintor. Se imaginaba a un Klee soñador, que despreciaba la razón y se entregaba al subconsciente que él liberaba. Se establecían conexiones entre la supuesta espontaneidad de su dibujo y la escritura automática. Sus **gribouillages**, que los profanos comparaban con dibujos infantiles, se veían como juegos sutiles de un ser refinado que despreciaba las sabias técnicas de la pintura al óleo, a la acuarela o al **gouache**. En una palabra, se consideraba a Klee como el antagonista fantasista de un cubismo excesivamente cargado de lógica. No voy a mostrar aquí hasta qué punto una tal concepción era errónea en cuanto al carácter verdadero del cubismo, pero sí voy a intentar probar, a la luz de la citada conferencia de Klee, que es conveniente corregirla por lo que a las intenciones del artista se refiere.

Ciertamente, los **Carnets de apuntes pedagógicos** habían asombrado a quienes los habían leído por su extraordinario rigor metódico, pero el espíritu de estos **Carnets**, en los que Klee intenta definir ciertos aspectos del proceso de la creación pictórica, participa más de las especulaciones extraplásticas del expresionismo alemán, que del rigor arquitectural del cubismo. Es de las fuerzas, más que de las formas, de lo que trata Paul Klee.

Ahora bien, lo que asombra desde que se comienza la lectura de la conferencia es verificar en qué medida las ideas enunciadas por Klee están próximas a las de los pintores cubistas, precisamente en cuanto concierne a la construcción del cuadro. De hecho, la conferencia de Klee recuerda de manera sorprendente la pronunciada el mismo año por Juan Gris (2).

No hay que decir que estos dos pintores de temperamento tan distinto conservan cada uno lo que tienen de particular. Especialmente, su concepción del mundo difiere por completo. Si se intenta aproximar el pensamiento de Klee a una filosofía, es el nombre de Heráclito el que primero acude al pensamiento; pero la lectura de la conferencia a que nos referimos muestra este pensamiento próximo, sobre todo, a la filosofía alemana de la naturaleza. En cuanto a Juan Gris, se revela ante nosotros como un neoplatónico en todos sus escritos. Por eso es más sorprendente ver a estos pintores ponerse de acuerdo cuando se trata de los medios de su arte, y digo medios en un sentido muy amplio.

Klee comienza por dar una definición del artista al que considera como un mediador. La imagen de la cual se sirve es la del árbol. Las raíces que éste hinca en la tierra son, dice él, «la orientación en los elementos de la Naturaleza y de la vida. Desde aquí, la savia corre hacia el artista, trasvasándose a él y a su mirada. De esta manera, se sitúa en el lugar del tronco. Impulsado y movido por esta poderosa fusión, trasmite a la obra su visión. Como la copa del árbol, la obra maestra, visible desde todas partes, en el tiempo y en el espacio. Nadie pedirá a un árbol que forme una copa semejante a su raíz.

(...) Sin embargo, muchos se sienten inclinados a prohibir al artista las desviaciones del modelo, necesarias aunque sólo sea por razones plásticas».

Importa dejar sentado, desde ahora, que Klee tiene la certidumbre de que ese mundo que él considera su modelo, existe en y por sí mismo, mientras que toda la conferencia de Gris está penetrada en la convicción de que sólo la idea de los objetos que él pinta posee una existencia propia. «Se hace un clavo con un clavo y no con hierro —dice Gris al principio de su conferencia—, porque si la idea del clavo no fuera preexistente, se correría el riesgo de hacer un martillo o unas tenazas».

Sin embargo, cuando se encuentran en el terreno del oficio, ya no hay la menor contradicción entre lo que dicen ambos pintores. Klee —a quien Gris no hubiera contradicho— define la deformación en la obra de arte como provocada por el hecho de alcanzar las dimensiones específicamente plásticas. «Porque —añade— es aquí a donde desemboca la recreación de la Naturaleza». En otras palabras, es la encarnación de la experiencia vivida del pintor en el objeto-cuadro lo que es la causa de la deformación.

Klee pasa a continuación a estas «dimensiones específicas» y enumera como tales, primeramente, los «elementos más o menos limitados», a saber, la línea —que define como un elemento que puede ser medido—, el claroscuro —que, según él se puede pesar— y los colores, a los que llama «cualidades». Reclama «la mayor limpieza» en la combinación de estos tres medios formales; combinación que constituye la pintura. A continuación, examina sucesivamente estos medios.

No puedo evitar hacer notar que Gris consagra igualmente una gran parte de su conferencia a la definición de los medios del pintor. Y veo en el interés por los medios un síntoma muy importante que se encuentra, desde 1907, no sólo en todos los artistas plásticos, sino, también, en los que practican todas las demás artes. Los artistas, los poetas y los músicos, en esta época, tienen como preocupación fundamental la de ver claro en su propio arte, a fin de volverle a dar una base, a fin de rehacer la obra autónoma que se había visto desmenuzada por el espíritu impresionista. Nada de asombroso tiene esto en Juan Gris, pero se estará de acuerdo conmigo en que no es precisamente en Klee donde se podría esperar encontrar semejantes preocupaciones, y expresadas, por ende, con tanta fuerza.

Luego, Klee, abandonando el terreno elemental y formal, aborda, como él dice, «las primeras construcciones con los elementos de las tres categorías» que acaba de enumerar. «Es aquí —dice— donde se encuentra el centro de gravedad de nuestra acción consciente»; y añade que no es más que el dominio de los medios lo que permite crear objetos capaces de soportar la carga de las otras dimensiones, alejadas de las relaciones conscientes. ¿Quién no ve aquí la preocupación afirmada tan a menudo por los pintores cubistas por un «objeto-cuadro» sólido, inquebrantable? No voy a recordar más que la frase de Picasso: «La Naturaleza existe, pero mi cuadro existe también».

Estas son las asociaciones que provoca la creación naciente que, según Klee, representan el papel de «tentador» en cuanto a una interpretación objetiva, y es aquí, sin duda, donde los mantenedores de la tesis de un Klee, abandonándose al subconsciente, crearán poder anotarse un tanto. Quizá yo pudiera dejarles bastante sorprendidos haciéndoles saber que este método era igualmente el del «lógico» Juan Gris, quien también dejaba nacer libremente las asociaciones que le incitaban a las objetivaciones de las formas de sus cuadros.

Klee se muestra, en verdad, «constructor», como Juan Gris. La primacía concedida al elemento arquitectural, el saber que sin que el objeto-cuadro tenga su unidad, su vida propia, la transmisión del mensaje se hace imposible, he aquí algo que se encuentra en Paul Klee tanto como en Juan Gris. El texto de Gris que muestra cómo él «calificaba» las formas de arquitectura abstracta —cómo de un cilindro, por ejemplo, hacía él una botella— encuentra su eco en la exposición de Klee en



que habla de los «atributos objetivos» situados en el cuadro; atributos aptos para provocar las imágenes-recuerdo que permiten la interpretación objetiva del cuadro. Así, Gris, por medio de cinco líneas paralelas, transformaba un blanco en una partitura. De manera menos sorprendente, esta «evolución creadora» del cuadro se reencuentra, por otra parte, en nuestra época en todos los verdaderos pintores. Picasso me ha dicho a menudo: «Al comenzar un cuadro hay que tener una idea, pero una idea vaga». Son los pintores académicos —y ellos abundan hasta en los movimientos más avanzados— los que «ven» por adelantado su cuadro completamente terminado, y lo que hacen es «copiar» ese cuadro ya existente. A Picasso le ocurre a veces que, en una obra en curso de ejecución, los objetos figurados se transforman totalmente. Sin embargo, en él no se da, como en Klee o Gris, construcción consciente de una arquitectura antes de que aparezcan estos objetos.

Lo que sigue siendo inexplicable en el caso de Klee, como en el de Gris, es el hecho de que sus arquitecturas formales alcancen un estadio en el que algunos pocos rasgos bastan para convertirlas en signos; en signos que transmiten una emoción del pintor. Entiéndaseme: yo no encuentro nada de asombroso en que el espectador imagine una partitura en el lugar de un blanco, pero lo que me parece misterioso es el encauzamiento de la arquitectura formal hacia una objetivación —una «cualificación», habría dicho Gris— que será una experiencia viva del pintor manifestándose a otro. Y hasta diría que el misterio me parece más impenetrable en el caso del «realista» Gris, en quien la anterioridad de estas experiencias vividas es controlable. He hablado en otro lugar (3) de la «Religieuse» que Gris había encontrado en un «bateau-mouche» antes de que ella renaciera de una arquitectura coloreada. Es bastante evidente que si, en Klee, igualmente, sólo percepciones visuales anteriores podían permitir la invención de signos que actúan sobre el espectador, el tema propiamente dicho no era a menudo preconcebido enteramente, sino que nacía al compás de las asociaciones poéticas que un Gris hubiera juzgado antiplásticas. Es a partir de aquí cuando los caminos de los dos pintores se separan. Klee prosigue su conferencia: «Las imágenes objetivas así nacidas nos miran, alegres o severas, más o menos tensas, consoladoras o terribles, doloridas o sonrientes», lo que, para Gris, hubiese sido la herejía expresionista.

Klee insiste: «Estas creaciones (Gesalten) tienen también su comportamiento propio, que será más o menos calmo, más o menos relajado, más o menos emocionado».

Ellas desembocan «en imágenes que pueden ser calificadas, de manera abstracta, de construcciones, pero que, de manera concreta, según la dirección de las asociaciones, pueden tomar los nombres de estrella, jarro, planta, animal, cabeza de hombre». Haré notar que Klee se disocia formalmente por esta declaración inequívoca —y por otros numerosos pasajes de su conferencia— de la tesis de los «abstractos», y afirma, siempre como Juan Gris, que una arquitectura a la cual el pintor no ha dado significación objetiva es un cuadro no terminado y no merece «el nombre sonoro de composición», como él dice.

La deformación que resulta de la encarnación de la experiencia vivida del pintor en el objeto-cuadro era la única que parecía justificable a Juan Gris. Esta deformación —que yo llamo la deformación constructivista— Klee la defiende frente al «profano que, mirando por encima del hombro del pintor», grita: «Pero el tío no se parece todavía». Incluso deseando pintar «al tío», Klee afirma que este parecido no se debe obtener con detrimento de la arquitectura equilibrada. El conoce, sin embargo, otra deformación. Aunque concediendo una existencia real al mundo que ve, no lo considera como «el único de todos los mundos». Este mundo, para él, es un flujo perpetuo. El romántico Klee se une aquí al romántico André Masson, así como al titular, en 1939, uno de los dibujos de su **Mytologie de la Nature: Il n'y a pas de monde achevé**.

Klee pretende que «el pintor que es llamado alcanzará la sima secreta donde la ley elemental alimenta la evolución». Lo

que él quiere crear —lo dice en todas sus cartas— no es el «prototipo» (lo que sí podría ser dicho de la ambición de un Juan Gris), sino el «tipo elemental».

Es creando formas diferentes de las del mundo «real», formas «posibles, por ejemplo, sobre otras estrellas», cuando el pintor conseguirá lo que el profano llamará deformaciones.

«Sin embargo —añade Klee—, insistiendo de nuevo sobre la necesidad de una base material sólida, lo que resulta de esta búsqueda que se llama sueño, idea o fantasía, no podrá ser tomado en serio más que si el resultado se liga enteramente a los medios plásticos idóneos para desembocar en la formación ("Gestaltung") (4). Es sólo entonces cuando las curiosidades se convierten en realidades, realidades del arte que amplían la vida».

Para terminar, Klee proclama que sólo los medios plásticos idóneos deciden «si lo que nacerá será un cuadro u otra cosa».

«La leyenda del infantilismo de mi dibujo —dice también y con esto también decepcionará sin duda— tiene que haber tenido su punto de partida en las creaciones lineales en que intenté unir una figuración objetiva —por ejemplo, de un hombre— con la pura manifestación lineal».

La figuración de un hombre «tal como él es», no conducirá, según Klee, más que a una red de líneas embrolladas y casi incomprendible. ¿No es esto, bajo otro ángulo, lo que comprobaron los cubistas cuando abandonaron el cubismo analítico —de la época llamada hermética— por el cubismo sintético?

Klee, sin embargo, obedece a otras inquietudes distintas al realismo de los cubistas, porque añade: «Además, que yo no quiero presentar al hombre tal cual es, sino tal cual podría ser».

Se verá fácilmente que esta conferencia nos obliga a retocar, en numerosos puntos, la imagen que se había formado en Francia de Klee. Sin embargo, su papel en la Historia, tal como podía definirle válidamente hasta el presente, no se ve afectado por estos retoques. Klee puede ser calificado siempre de apóstol de la libertad, frente a la sobriedad realista del cubismo. El error ha consistido en situar esta «libertad» en el punto de partida de la creación. De hecho, Klee construía, con tanta firmeza como un Gris, el sustrato material de su obra. La libertad en él se sitúa en el momento en que nace la figuración objetiva. Desde este instante, él reclama «el derecho de ser tan movible como la gran Naturaleza».

Una tal actitud le sitúa lejos del cubismo. Braque escribió: «Hay que recordar siempre que la pintura no es un arte para todo». No creo tampoco que esta actitud le aproxime a un surrealismo freudiano y agitador. Sólo en el romanticismo puede encuadrarse a este singular hombre. He comparado a Juan Gris con Hölderlin, «clásico ardiente» como él. Pues bien, Paul Klee me lleva a pensar en Novalis. ¿No es en verdad una prefiguración de Klee ese maestro de los **Discípulos en Saïs**, que, habiendo —de niño— observado las estrellas, las nubes, los hombres y las bestias; recogido flores, piedras, insectos y conchas; habiendo recorrido más tarde cavernas y países extranjeros, al mirar en el fondo de sí mismos descubre que todo se contiene allí, dentro de él, y para él las piedras son hombres, los hombres estrellas, las piedras animales, las nubes plantas, y juega con las fuerzas y las apariencias?

1 Paul Klee: **Über die Moderne Kunst**, Benteli Editeur, Berne-Bümplitz, 1945.

2 **De las posibilidades de la pintura**. Esta conferencia se encuentra reproducida en mi **Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits**, Gallimard, Paris, 1946.

3 Loc. cit.

4 Se habrá observado que Klee se sirve de los términos «Gesalt», «Gestaltung». ¿Quiere esto decir que tenía ya conocimiento de la «Gestalttheorie»? Lo ignoro.



# LA PROBLEMATICA DEL ARTE EN LA ENSEÑANZA MEDIA

Por ROMAN VALLES

Una flor, un pájaro, una casa son buenos temas para una clase de arte. Digo de arte, porque una clase orientada desde este punto de vista tiene poco o casi nada que ver con la normal clase de dibujo. En general, ya por medio de la copia de láminas, ya a través del natural, el dibujo se enseña tendiendo a una única solución, que será común para todos los educandos. Por el contrario, en una clase de arte un único tema, tan sencillo como cualquiera de los enunciados, proporciona infinidad de resultados distintos, todos válidos.

Es suficiente contemplar los grabados para ver cómo una flor se ha transformado en manos de las alumnas en infinita riqueza de matices y soluciones. El tema era simplemente «Una flor», y el procedimiento que se propuso fue el «collage». Con este estímulo como punto de partida y una libertad —sobre todo mental— absoluta, amén de un buen ambiente, se lograron tal cantidad de flores distintas como nunca se hubiera podido sospechar. Las hay cuadradas, circulares, radiales, macizas, transparentes, ligeras, pesadas, etcétera, etcétera. Estas diríase que flotan en el aire; aquéllas tienen una buena base. Unas son expresivas; otras, anodinas...

Y lo mismo ocurre con los resultados del otro tema que presentamos: «Un gallo». Los hay cubistas, realistas, expresionistas. Bien observados, podríamos encontrar en ellos todos los ismos de la historia del arte. Unos están tristes, otros muy alegres; éste, erguido; aquél, encorvado. Qué riqueza de plumaje en algunos; otros, en cambio, casi no tienen cola, pero, eso sí, todos nos miran con grandes ojos, muy fijos.

De todos modos, no deberíamos sorprendernos de tan vario resultado si tenemos en cuenta que las autoras son, asimismo, tan distintas las unas de las otras. En los grabados podemos contemplar, junto con las obras, las autoras. Casi siempre existe una correspondencia exacta entre el temperamento y la personalidad de éstas y sus «collages». De esta forma es fácil llegar a conocerlas un poco mejor.

## TIPOLOGIAS

Además existen similitudes curiosísimas, diríamos casi físicas, entre las autoras y sus obras. Fijémonos, por ejemplo, en la jovencita C (grabado 3), extravertida ella, de cara redonda, gordita, y en su gallo de formas curvas, lleno de vida, bien cebado. Estas mismas características las podemos, asimismo, descubrir en su otro trabajo, «Una flor» (grabado 4). En oposición a este carácter, contemplemos en la niña E (grabado 3) un tipo introvertido, fino, cerebral. Todo ello perfectamente traducido por su trabajo con un gallo cubista, de formas triangulares, las cuales también se acusan en su trabajo del grabado 4.

Caracteres opuestos también demuestran las jovencitas P (grabado 5) y la T (del mismo grabado). La P, con su flor







hecha de cuadrados yuxtapuestos, descubre una tipología eminentemente racionalista, mientras que la T se muestra, con su decorativa flor, muy sentimental. La flor, también decorativa, de la niña M (grabado 4) puede incluirse en este mismo tipo sentimental, pero se trata de un caso mucho más extravertido. Como contraste violento, es interesante comparar el trabajo de la niña del grabado 1 con los trabajos de las de los grabados 4 y 5 (respectivamente, G, K, O y Q). La fuerte simetría que acusa la obra de la primera, denotando una gran intuición, se pone más de relieve comparándolo con las obras mucho más naturalistas de las otras citadas.

Dejando aparte los caracteres más sobresalientes de las tipologías, muchas veces los trabajos también descubren rasgos de anomalías patológicas. Obsérvese la expresión entre difícil y algo no del todo normal de la niña N (grabado 4) y la flor de esta niña, un capullo lleno asimismo de complejos. O la figura un tanto desnutrida y ansiosa de la niña A (grabado 3) y su gallito hecho un cascarrabias.

### PENSAR POR IMAGENES

Por las patas, por las crestas, por las alas, por las colas de todos estos gallos del grabado 6 podremos, con toda seguridad descubrir infinidad de detalles y cosas sobre sus autoras, las cuales no piensan en cómo son ellas mismas al pintar, pero sí muchas veces piensan, sin que lo sepan, a través de imágenes. También nosotros pensamos, a veces sin saberlo, por medio de imágenes, más hoy en día, en que la imagen nos asedia por todas partes. Ahora bien, en el caso de los niños se acusa mucho más esta forma de pensamiento. Repitiendo una forma asimilada, situando un detalle o concibiendo un espacio, el niño dice muchas más cosas sentidas (intuidas, aprehendidas) que empleando el lenguaje que traduce ideas y conceptos que muchas veces no entiende.

### NECESIDAD DEL TRABAJO CREADOR

Por esto, a los pequeños les es vital poder expresarse libremente dibujando o pintando. El blanco papel puede representar su amigo más íntimo; en él confían, en él ponen toda su ilusión, en él se entregan. Muchas veces puede ser el médico que le sane de una enfermedad, y otras, las más de ellas, puede también representar la válvula de escape por donde energías sobrantes o negros humores se escapan dejando tras de sí un sentimiento de tranquilidad.

Hoy en día ya nadie discute todas estas cosas, y es raro encontrar una escuela primaria donde de vez en cuando no se ponga a disposición de los niños el material y el ambiente necesarios, empleando correctos métodos para que se expresen libremente. Por esto nos parece todavía más triste el panorama que nos ofrece la Enseñanza Secundaria.

Todos los trabajos que presentamos con estas líneas son hechos por alumnas cuya edad oscila entre el final de la Enseñanza Primaria y el principio de la Secundaria. Creemos, sinceramente, que no hay razón que justifique el brutal cambio de métodos que los planes del actual Bachillerato representa en la práctica del arte. Pero antes de glosar este tema, digamos que es alentador pensar en las nuevas directrices que se descubren en el nuevo proyecto de ley sobre la enseñanza, y veamos brevemente qué se entiende por la práctica del arte



## LA EDUCACION POR EL ARTE

Herbert Read dice en su famoso libro **Education through Art** que la educación puede definirse como el cultivo de los modos de expresión consistente en enseñar a niños y adultos a hacer sonidos, imágenes, movimientos, herramientas y utensilios. Realmente un hombre que puede hacer bien estas cosas es un hombre bien educado. Y más tarde, hablando de los modos inconscientes de integración, dice que «existe dentro de la mente del niño, no menos que en la del adulto, un proceso o actividad psíquica que tiene lugar en un nivel inferior al de la consciencia; este proceso o actividad tiende a organizar en una pauta armoniosa las imágenes fragmentarias o rudimentarias que se hallan en el inconsciente». «Además —continúa— sugiero que la forma adoptada por esta pauta está determinada por la estructura química de las moléculas que son la base material del cerebro, y por sus reacciones ante las fuerzas electromotrices que acompañan a la actividad nerviosa». De todo ello deduce que el «equilibrio psíquico, base de toda estabilidad e integración intelectual, sólo es posible cuando se permite o alienta esa integración del inconsciente, lo que sucede especialmente en todas las formas de la actividad imaginativa: elaboración espontánea de la fantasía, expresión creadora en color, línea, sonidos y palabras».

Hoy por hoy, éstos siguen siendo unos de los más sólidos pilares de educación por el arte. En general, se puede decir que han sido ampliamente aceptados por la Enseñanza Primaria. De todos modos, en lo que respecta a la Secundaria, podemos afirmar que la educación por el arte nunca ha sido del todo comprendida, ni puesta en práctica, entre nosotros. Y es realmente lamentable, ya que la Segunda Enseñanza, fundamentalmente, es sólo una continuación de la Primaria. El motor principal debería ser el mismo, es decir, la educación. Y en lugar de esto nos encontramos con una serie de compartimentos estancos, de amplia instrucción, esto sí pero que muchas veces no entiende el educando, que no puede ver claro el porqué de tantas materias. El hilo conductor se ha roto y sólo nos quedan fragmentos arbitrarios.

## LA SEGUNDA ENSEÑANZA

Fragmentos que, aunque se lo propongan, no ayudan en modo alguno a una marcha hacia la integración, el día de mañana, en la sociedad, que es a lo que debe tender la Enseñanza Media, pero siguiendo un mismo camino. En este camino el arte adquiere un papel principalísimo. Ahora bien, la práctica del arte debe entenderse como una actitud total. No se trata de hacer hoy un dibujo y mañana otro. Es una disposición, una tendencia, una actitud creadora. De lo contrario, su eficacia se verá mermada. Es, en suma, un-estar-en-cada-momento.

Técnica y psicológicamente, durante la Enseñanza Media se descubren nuevos matices, nuevos problemas, que comportan nuevos métodos y prácticas distintas. No cabe duda que de la misma forma que existe un arte infantil, existe, asimismo, un arte adolescente. Y uno de los problemas más interesantes de este momento es conocer sus modos y variantes para poder aplicar convenientemente los sistemas que ayuden a su desarrollo. La expresión adolescente tiene sus caracteres propios que debemos admitir. Favoreciendo su des-







doblamiento, interpretando mejor sus imágenes podremos orientar con más acierto la tremenda fuerza creadora de este estadio hacia las necesidades del entorno social de cada localidad.

### LOS PROFESORES QUE NOS PRECEDIERON

Los que nos dedicamos a la Segunda Enseñanza debemos mucho a la labor realizada y a los logros obtenidos por las promociones de profesores que llegaron a la plenitud entre unos años antes de nuestra guerra civil y otros pocos después de la misma. Sus esfuerzos tuvieron que encaminarse principalmente a luchar por obtener un respeto hacia nuestra disciplina y también por lograr una situación académica similar a la de sus compañeros en otras ramas. De una situación social y económica no definida se pasó, poco a poco, a la situación de catedrático de derecho y hecho. Contar detenidamente los acontecimientos de esta lucha rebasa el fin de estas líneas. Señalemos tan sólo que fue un trabajo arduo. El título para ejercer la profesión se logró mediante unos estudios complicados. Las oposiciones para concurrir a las plazas vacantes fueron ganando en dificultad. Así nacieron los famosos temarios, parecidos en escollos y complejidad a los de cualquier oposición y asignatura. Y las normas regulando las clases prácticas se calcularon de las de otras disciplinas. La total equiparación respecto a las otras materias impartidas en el Bachillerato (técnica y profesionalmente) se logró sobre los años cincuenta, cuando el entonces ministro de Educación Nacional, señor Ruiz Jiménez, dictó las órdenes oportunas otorgando el título de catedrático a los profesores de dibujo.

### LOS PROBLEMAS DE HOY

De todos modos, la situación, hoy, en nuestro país, es muy otra, y creo deberíamos replantearnos, desde los cimientos mismos, los problemas que de ella se derivan. Tal como están las cosas, por lo menos hasta llegar al plan del Bachillerato unificado, el que actualmente se imparte, el dibujo ha venido a ser una asignatura más, con toda la grandeza y servidumbre de lo que es simplemente una asignatura. Agudizado el problema por tratarse de una asignatura que tiene características muy peculiares. Diríase que las mismas armas que sirvieron para lograr una situación justa y equitativa, antes amigas, han servido después para crear en gran parte las dificultades presentes. Digo esto porque creo firmemente que la práctica del arte en el Bachillerato nunca podrá ser considerada como una asignatura más. Claro que, para entender las cosas así, primero es necesario deshacernos un tanto de la palabra dibujo y aceptar toda la filosofía que implican los términos «práctica del arte». El dibujo en sí ofrece unos puntos de vista limitados y, en cambio, la práctica del arte abarca toda la formación del educando.

Actualmente, las clases de dibujo en Segunda Enseñanza emplean para su desarrollo la misma unidad didáctica que se emplea en matemáticas, pongo por caso, o en latín (no hablo de horas semanales), y, excepto honrosas excepciones, generalmente se limita a copiar unas láminas que casi siempre traducen de una manera muy pobre las sugerencias de los cuestionarios oficiales. Resumiendo, podríamos decir que se tiende a la educación «de la mano y de la vista». De todos modos, las famosas láminas no son, junto con el horario limitado, los únicos graves fallos del sistema actual. Hay que sumarles el elevado número de alumnos que cada sesión comporta (clases de 40 a 50) y la escasez de profesorado, si



tenemos en cuenta que se trata de clases prácticas. No es de extrañar, por tanto, que la clase de dibujo se haya limitado a ser sólo esto, «clase de dibujo».

### LA GRAN OPORTUNIDAD, AHORA

Sería muy oportuno actualmente hacer un alto en el camino y reconsiderar una vez más desde sus fundamentos la situación actual de la «clase de dibujo». Máxime cuando se ofrece ante nosotros la gran esperanza del nuevo proyecto de ley sobre la enseñanza que ya está aprobado.

Se dice en este proyecto de ley (artículo 27, 1) que «la acción docente en el Bachillerato deberá concebirse como una dirección del aprendizaje del alumno y no como una enseñanza centrada exclusivamente en la explicación de la materia. Tenderá a despertar y fomentar en el alumno la iniciativa, la originalidad y la aptitud creadora».

En líneas generales, se habla y se señala la importancia que debe adquirir la música y el arte. Insistiéndose, una y otra vez, en el ambiente creador que debe circundar al educando. En estos momentos, creo depende únicamente de los técnicos, críticos y profesionales el lograr que la clase de arte cumpla, en el futuro, la misión educativa que las circunstancias le exigen.

Esta que podríamos señalar como crisis de la asignatura de dibujo (seguramente existe también para otras disciplinas que no vienen ahora al caso) se presenta, no cabe duda, de una forma muy extendida en todos los países que marchan a la cabeza de la cultura, aunque con distintos grados y matices. Un estudio que presenta el problema en Inglaterra es el reciente libro **Change in Art Education**, de Dick Field.

Pone el acento, más que en los medios prácticos, en la actitud. Realmente, por bien que se atiendan las clases de arte, si la actitud no prevalece en todo el cuerpo de la enseñanza, incluso los logros más significativos pierden eficacia.

De todos modos, si a través de las disposiciones que pondrán en marcha la nueva ley se lograra en nuestro país un marco adecuado a tales enseñanzas habríamos, creo, adelantado mucho. Entiendo por marco adecuado el lograr buenos talleres para las prácticas en los institutos, bien dotados de material, y el personal suficiente para poder atender grupos reducidos de alumnos, así como un horario ágil que no someta la clase de arte a las exigencias de las otras materias tan diferentes en concepto y método.

### LA FORMACION DEL PROFESORADO

Claro que nada de todo este marco material resultaría útil si no se piensa muy seriamente en la formación del personal que debe estar al frente del mismo.

Actualmente, la capacitación se logra siguiendo los estudios normales de las Escuelas Superiores de Bellas Artes (que nada tienen que ver con la educación), a los cuales se le añade un curso más, llamado Profesorado (breve compendio de Pedagogía del Dibujo). De esta forma se obtiene el título de profesor de dibujo. Este sistema se descubre, hoy en día, completamente insuficiente. Creo que los Institutos de Ciencias de la Educación de las Universidades deberían estudiar a fondo el caso, a fin de lograr una solución para formar convenientemente las vocaciones jóvenes que llegan interesadas en este terreno.

Las Escuelas de Bellas Artes han cumplido su misión, y







muy bien por cierto, hasta hoy. Desde su fundación han orientado en una tradición clásica la enseñanza de pintores y escultores. Más tarde, cuando los docentes necesitaron un título para ejercer su ministerio, se lo proporcionaron. Sin embargo, las circunstancias actuales han desbordado todo este sistema. Ni el arte se puede enseñar contando siempre con el genio, prescindiendo olímpicamente de las necesidades de la sociedad, ni un profesor de arte se hace sin una dura y rígida disciplina.

El aprendizaje del arte se ha convertido en una investigación y experimentación continua (quizá orientadas desde este punto de vista, podrían nacer las Facultades de Arte en las Universidades) y la profesión de docente en arte exige el dominio de unos profundos estudios en los cuales la psicología y la sociología, amén de otras ciencias, juegan un papel principalísimo.

#### CARA AL FUTURO

Decíamos al principio que una flor, una casa, un pájaro son buenos temas para el desarrollo de una clase de arte. Como también son buenos otros mil temas que podríamos ir detallando. Asimismo, aparte del «collage» como procedimiento, también podríamos describir muchos más, todos tan buenos como éste. En principio, creo que sobre esto todos estaremos de acuerdo. Lo que quizá ya no es tan fácil de comprender es que detrás de los resultados de las obras así logradas se esconden verdades importantísimas para los educandos, que no son fáciles de descubrir sin una buena preparación por parte de los profesionales. No olvidemos que lo de menos es obtener resultados más o menos brillantes, más o menos bonitos. Lo importante es ir descubriendo la personalidad de los individuos para poder ayudarles (que

esto es, en suma, la educación, una ayuda) convenientemente y para que se encuentren, el día de mañana, equilibrados dentro de la sociedad. Lo importante es ir ampliando la sensibilidad del educando ante el mundo y las cosas, que, en el fondo, es el único camino que puede conducirnos a un mundo más rico, justo y civilizado.

#### CONFRONTACION DE IDEAS Y COLABORACION

Teniendo en cuenta que la introducción del arte dentro del campo de la pedagogía en general ha sido uno de los fenómenos más característicos de los últimos treinta o cuarenta años, así como la resonancia que la literatura producida a este respecto ha tenido en casi todos los países del mundo moderno, resulta casi incomprensible ver lo poco provistas que están nuestras bibliotecas de obras especializadas, lo poco que sobre ello se encuentra en las librerías y la nula repercusión de tal fenómeno en las esferas que podían y debían interesarse por ello: sociedades de arte, de profesores y especialistas u otros organismos técnicos o de simples aficionados.

Por Europa y por América las sociedades dedicadas a la investigación y promoción del arte dentro de la Enseñanza Media, Superior o Primaria han proliferado de forma extraordinaria. Recordemos como modélicas las holandesas, inglesas, estadounidenses y canadienses. Todas ellas editando importantes revistas y promoviendo constantemente exposiciones, conferencias, seminarios y coloquios. Hasta ahora hay que admitir que entre nosotros, salvo casos esporádicos, casi personales, poco se ha hecho en este sentido. Pero creemos que las cosas están cambiando y se siente ahora, por todas partes, la necesidad, que está tensa en el aire, de hacer algo, aglutinar esfuerzos, unir inquietudes y realizar obras.



# Adagio lamentoso

Tú preguntas por qué me entrego ausente  
al trágico silencio de la Música,  
con la mirada atardecida, lejos,  
donde el sol, entre pájaros y torres,  
busca las lomas últimas del día.

Si aquel oscuro mundo vanidoso  
que a peso de oro compra el propio olvido,  
es mi mundo,

qué bien aquí, conmigo,  
a solas con tu amor, con tu reproche  
silencioso por el silencio mío.

Suenan nombres de amigos vagamente,  
como el rumor del agua entre la arena.  
Los cuento con los dedos de una mano  
que miro pensativo, mientras llega  
de puntillas Chopin, Mozart recorta  
un minué de encaje y clavicordio,  
y Beethoven me envía  
al ángel de mi guarda entre alegretos  
suavísimos, alegres, melancólicos...

Séptima sinfonía

subiendo por los patios de mi infancia,  
entre volutas blancas, levemente,  
junto al olor a habanos que traía  
mi padre, dios de un tiempo que no ha muerto,  
dirigiendo de pie sobre mi alma  
la *Obertura Solemne* de Tchaikowsky,  
frente a su negra y rígida gramola  
donde un perro, de pronto, se extasiaba  
ante una voz ausente y poderosa,  
igual que yo por estas tardes lentas,  
dulce perro de Dios y sus violines,  
saco el tiempo y le limpio tanto olvido.

Oh trágico silencio de la Música.  
Creo a veces que es todo lo que queda  
de mí, del tiempo aquel, de éste que un día  
dejaré a nuestros hijos, que comparten  
mi soledad igual que yo miraba  
las manos de mi padre por el aire,  
asidas a las notas que escapaban  
al clarísimo cielo sevillano,  
hoy wagneriano viento guadarrama  
de este buque fantasma en que me alejo...

---

Por Rafael Montesinos  
(Del libro inédito *A fondo perdido*)





## EXPOSICION DE ARTE ESPAÑOL EN JAPON

Por JESUS SILVA PORTO

**L**A noticia aparecida en los periódicos nacionales era bastante escueta. Inauguración en Kioto (Japón) de una exposición de arte español. La solemne ceremonia fue presidida por los príncipes Makamatsu, hermanos del Emperador; autoridades locales, Embajada de España y Comisión Española desplazada expresamente al Japón para dicho acto.

La exposición, que había sido presentada anteriormente en Tokio, ha tenido un éxito de público sin precedentes: 500.000 personas la han visitado en dicha ciudad, ofreciendo un panorama de arte español que comprende desde el arte prehistórico hasta la pintura del Greco, Velázquez, Goya, Ribera,

Zurbarán, Murillo, Zuloaga y otros grandes pintores españoles

Hasta aquí la simple noticia divulgada ampliamente por la prensa española.

Pero dicha noticia escueta, periodística, abreviada referencia de un suceso, no ha podido matizar el alcance, la problemática ni el impacto cultural alcanzado con esta iniciativa de la Dirección General de Bellas Artes.

En estos días se clausuraba dicha exposición. Y definitivamente dichas obras vuelven a los museos españoles de procedencia.

Un número de visitantes que se acerca al millón ha podido conocer nuestro arte. Miles de catálogos



adquiridos en dicha exposición servirán de recuerdo y ocasión para que nuestra pintura permanezca en la memoria del pueblo japonés.

Miles de tarjetas reproduciendo las obras maestras de nuestra pintura cruzarán de un lado a otro de aquel archipiélago, llevando noticia de este acontecimiento cultural.

Japón, ese gran país desconocido y distante, en mentalidad y situación geográfica, es para el europeo, y especialmente para nosotros, recuerdo trágico de una masacre bélica y del empleo por vez primera del armamento atómico. Un recuerdo anterior y menos trágico nos lo presenta como país de misión religiosa con raíces netamente españolas.

Pero el Japón actual, materialista y occidentalizado, vuelve a ser noticia mundial ante su asombroso desarrollo técnico y su potencial humano.

Pero esta síntesis, con ser cierta, es demasiado simple, dejando en la penumbra el conocimiento de un pueblo vibrante, actual, trabajador, sin vacacio-

nes, que mide ya su potencial económico con los colosos ruso y americano.

El Japón que ha visitado el arte español es algo más. Es un país con un sentido social, racial y nacionalista muy acusado. Sensible y cultivado por tradición de siglos a toda manifestación de la belleza y dotado de un sistema educativo que alfabetiza al 98 por 100 de su población, que sobrepasa a los 100 millones de habitantes, a través de una escolaridad que finaliza en una enseñanza universitaria impartida en cerca de mil Universidades repartidas por todo el país, de las cuales en Tokio, su primera ciudad, da albergue a cerca de un centenar de centros universitarios.

Lo que por tradición conserva el pueblo japonés es actualizado por una educación y enseñanza que nos ofrece cifras de asombro.

El Japón que ha contemplado esta exposición de arte español es el país cuyos medios de comunicación social comprenden desde 12 canales de te-







levisión, en color desde hace cinco años, hasta una prensa que informa a través de diarios con tiradas de 12 millones de ejemplares.

Una prensa que integra sus redacciones con verdaderos equipos de especialistas en materias culturales y artísticas, formados en Universidades europeas y que dan noticia constante de toda la problemática del arte mundial.

Un Japón así, que, a pesar de su desarrollo técnico, hace un arte nacional en el cultivo de sus flores y jardines y de sus ceremonias tradicionales, hace compatible con una finura de espíritu oriental su empeño nacional de ser los primeros en la industria electrónica, naval o automovilística.

Un coloso de ese periodismo japonés, el «Ashi Simboun», y su equipo de expertos en arte, negociaron con la Dirección General de Bellas Artes, en lentos y muy cuidados detalles, la posibilidad de que una muestra de nuestro arte pudiese ser conocido por la gran masa del pueblo japonés.

Una perfecta organización, con alardes de amplia y cuidada propaganda a través de muchas páginas de reproducción y estudio de nuestras obras, hicieron posible este éxito de visitantes que sobrepasaron todas las manifestaciones culturales anteriores europeas.

El arte español, único gran ausente en la magnífica Exposición Mundial, sita dentro de la Expo '70, en Osaka, gracias a esta colaboración y feliz iniciativa ha logrado estar presente en la vida japonesa y constituir la manifestación cultural y artística más importante realizada hasta ahora en Extremo Oriente.

Cuando tantos países occidentales destinan cuan-

tiosas sumas al desarrollo cultural, España, gracias a una inteligente y hasta ahora desconocida iniciativa, ha logrado estar presente en una feliz oportunidad para la vida japonesa.

España, en sus valores más representativos, está siendo descubierta por la gran masa cultural del Japón. Un público joven, masivo y cultivado se asombra ante nuestra cultura, representada en una pintura que, aparte de la calidad de las obras, su matiz religioso tiene clara afinidad con una mística que forma la mentalidad del pueblo japonés.

Nuestro orgullo nacional, tan escaso en manifestaciones elogiosas, cuando se trasponen las fronteras peninsulares, ha sido generosamente compensado cuando en páginas enteras de la prensa japonesa se hablaba, con motivo de la exposición de arte español, no sólo de nuestra Historia y de nuestro arte, sino hasta de nuestras peculiaridades regionales y gastronómicas.

La problemática de nuestra futura política cultural y artística ha tenido un nuevo planteamiento a la vista de los resultados de esta exposición que ahora cierra sus puertas.

Por primera vez nuestro arte, encerrado en museos y monumentos, celosamente guardado con mentalidad claustral, ha salido a un mundo lejano. Nuestras obras, con todas las garantías posibles, han conquistado un nuevo continente, llevando a un mundo lejano la embajada personal de su calidad, de la expresión del poder creador de una raza y de individualidades geniales de nuestra tradición histórica y cultural.

La España diferente, típica y original ha sido dimensionada a través de una muestra de su riqueza artística ante un mundo que nos desconoce y que no ha sabido hasta ahora valorizarnos.

Los valores eternos de la creación humana, cuando se muestran ante una colectividad superdesarrollada por la técnica, les hace comprender una nueva dimensión de mensaje espiritual, distinta de la actividad que absorbe sus afanes y que es evasión espiritual para el materialismo de su técnica.

España, nuevamente después de siglos, ha llevado un mensaje espiritual a Extremo Oriente con su presencia artística, evocadora del poder creador del hombre en su manifestación más auténtica.

El éxito sorprendente de esta audaz iniciativa se presenta como piedra de toque y camino a considerar para una futura política artística.

Se han roto viejos criterios y se han abierto eficaces caminos con esta inteligente iniciativa, cargada de éxito, de la Dirección General de Bellas Artes.



# UN HOMBRE LLAMADO ALBERTO

Por M. A. GARCIA VIÑOLAS

Antes de entrar a ver lo que hay en esta exposición, voy a detenerme un momento a considerar el hecho de que esta exposición se celebre. Es un breve preámbulo que me parece justo.

La exposición ha sido organizada por la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y significa un homenaje a la obra de Alberto Sánchez, pintor y escultor exiliado en Rusia desde la guerra española del año 36. Desde entonces, Alberto Sánchez fijó su residencia en Moscú, donde ha muerto el año 1962.

Tengo entendido que su actitud política nunca ofreció lugar a dudas. Era hombre de claridades. Las tres firmas que prologan el catálogo de esta exposición «oficial» en Madrid son las de Pablo Picasso, Rafael Alberti y Pablo Neruda. La situación es clara. Si aludo a ella es para curar de espanto a algunos comentaristas, de vena más política que artística, y que se han hecho cruces —es un decir— porque en España se conociera tarde la obra de Alberto. Considero justo que nos preguntemos unos a otros cuántos países de Gobierno definido tuvieron la fuerza de organizar exposiciones de homenaje a un artista adversario por muy estimable que fuera su obra. Esa obra de Alberto, exiliado voluntario en Rusia, no fue silenciada en nuestra España, y he aquí, para muestra, algunas publicaciones, incluso de cuño oficial, que se ocuparon de ella: Valeriano Bozal, en «Cuadernos Hispanoamericanos» (Madrid, 1965), y «Revista de Occidente» (Madrid, 1970); Santiago Amón, en «Nueva Forma» (Madrid, 1969), y Moreno Galván, revista «Goya» (Madrid, 1960).

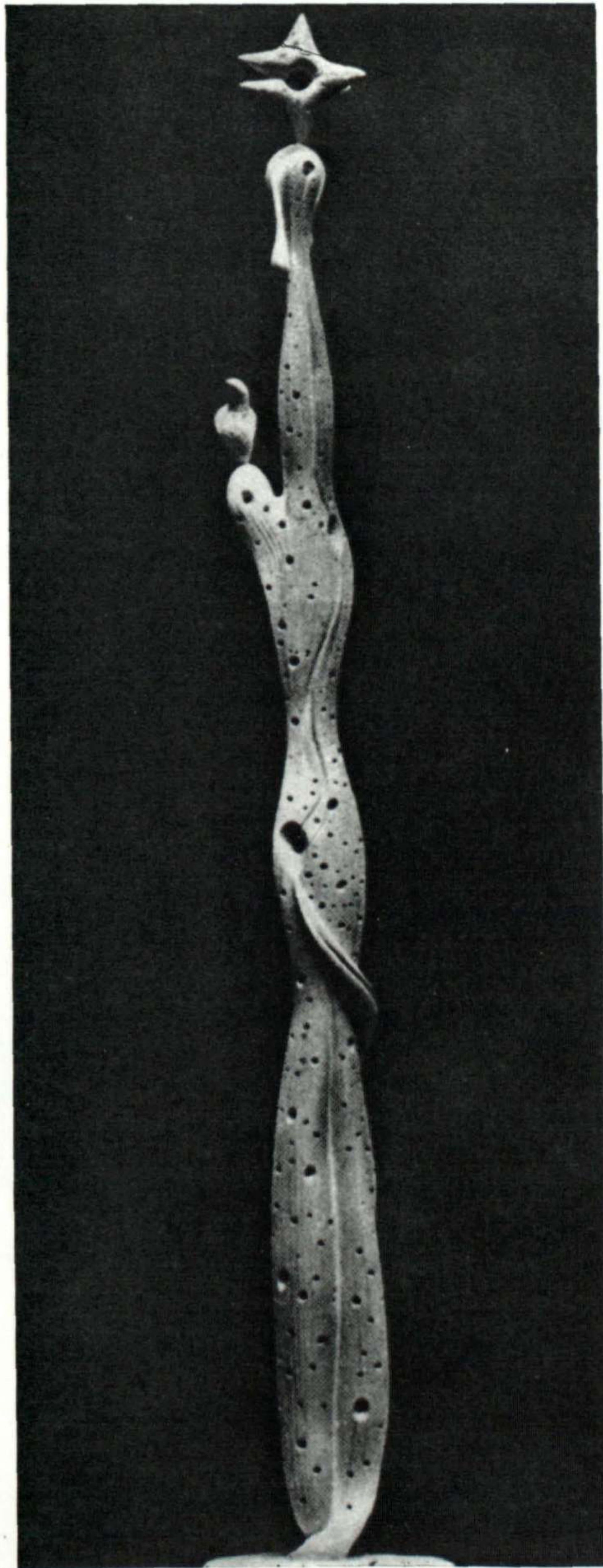
Esta consideración me hace aplaudir doblemente la gestión llevada a cabo por la Comisaría de Exposiciones, porque, además de hacernos ver la obra de Alberto, nos hace ver la tolerancia de criterio que siempre debe prevalecer —y que rara vez prevalece— en este mundo de las bellas artes. Y esto dicho, entremos a ver ya con ojos claros lo que aquí hay.

## LOS TRABAJOS Y LOS DIAS

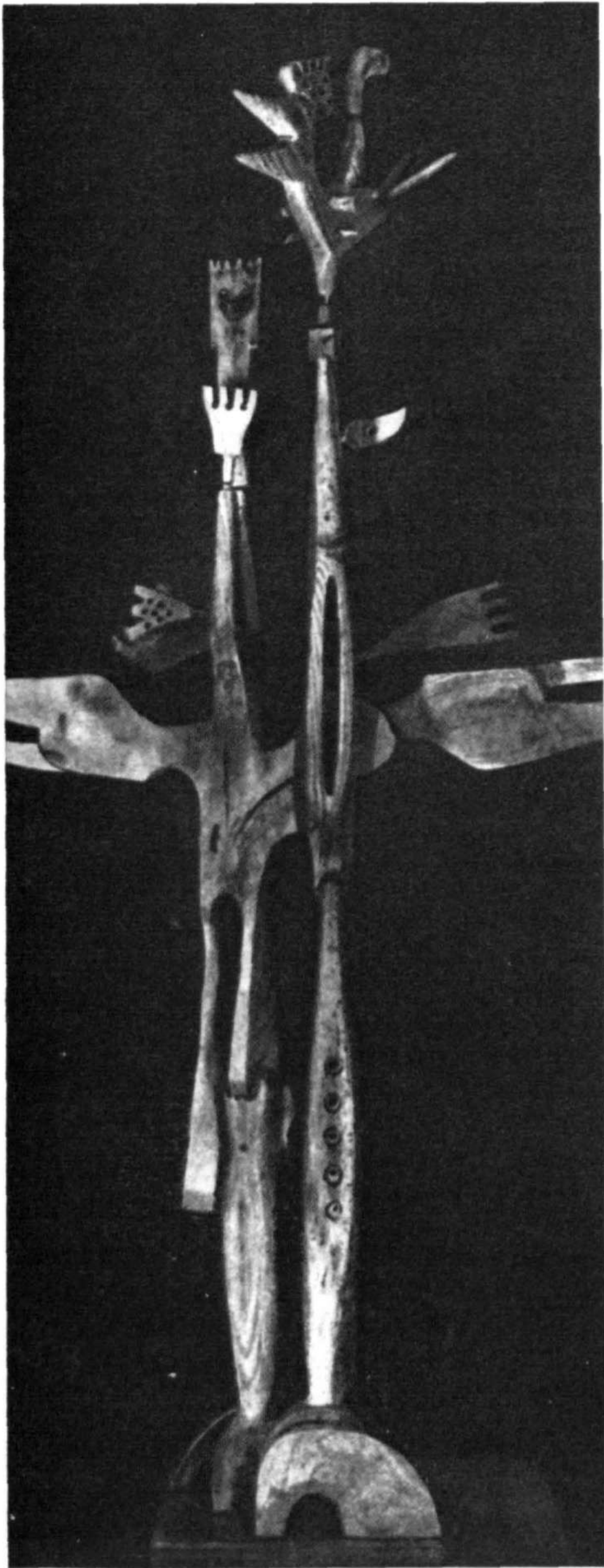
Sus trabajos fueron muchos. Sus días, contados. Contemos ahora sus días: Alberto Sánchez nace en Toledo el día 8 de abril de 1895. Su padre amasa el pan y Alberto crece, junto al horno, en la tahona. Nunca nos ha dicho si sus manos de niño modelaban ya figurillas de pan en sus juegos. Quiero pensar que sí. A los diez años viene a Madrid, en familia, y aquí trabaja hasta entrar en quintas, el año 1917. Sólo entonces, de quinto, aprende Alberto a leer y a escribir. El sorteo se lo lleva a Melilla y es en esa orilla africana donde Alberto Sánchez hace sus primeras esculturas; son dos cabezas de moros en piedra caliza. En 1922, licenciado ya y devuelto a Madrid, conoce al pintor uruguayo Rafael Barradas y se hace su discípulo.

De la mano maestra de Barradas, acude Alberto, el año 1925, a la Exposición Nacional de Artistas Ibéricos, donde estaba Dalí, Palencia, Cossío y Bores... Allí se deja ver y se consagra a la consideración de la gente. Consagrar es palabra que va bien a su fervor sagrado por el arte, que relega ya para siempre a sus otros oficios. La Diputación de Toledo le concede una beca. Por esos años crea, con Palencia, Alberti, Caneja y Maruja Mayo, la Escuela de Vallecas. Inicia el capítulo de exposiciones, hace figurines para «La Barraca» ambulante de García Lorca y sienta plaza de profesor de Dibujo en El Escorial.

Estamos en el año 1936, año de la guerra española y de las bodas de Alberto Sánchez con Clara Sancha, hija del pintor Francisco. En el pabellón español de la Exposición Internacional de París del año 1937, Alberto presenta una escultura titulada «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella». Y en 1938 viaja a Moscú en calidad de profesor de Dibujo de los niños españoles que se llevaron a Rusia. Desde entonces, hasta el año 1962 en que







muere, Alberto Sánchez reside en Moscú, aplicado por entero a su vocación artística, que le lleva a la escultura y a la escenografía, a la pintura y al dibujo e incluso a la ambientación cinematográfica de aquel admirable «Don Quijote» dirigido por Kozintsev. Allí trabaja también para los decorados del repertorio español —«Fuenteovejuna», «La Numancia», «Bodas de sangre»...— que presenta el Teatro Gitano de Moscú. Y allí muere Alberto un 12 de octubre, Día de la Raza, buen día para morir un hombre de raza pura, de insobornable raíz española, un hombre que tiene la mirada cargada de siglos, un hombre muy cabal, enjuto de cuerpo y muy mollar de alma, un hombre que aprendió a escribir cuando era soldado, y que sabe luego escribir esto:

«Me dicen la ciudad. Y yo respondo: el campo; con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalaina oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija y un arroyo de juncos con las puntas de acero galvanizado; con las tierras de Alcaen de la Sagra toledana y los olivos cuajados de tordos negros... Que de aquí en adelante no sea yo más que un terrón de castellanías tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de luna de Pantoja y Alamada, con tierra de pardillo y sabor de tostadas almendras, con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de colores de tomillo y cantueso; que me den calor los conejos y las liebres; guardado de árboles de majuelas con tomillos y esbeltos tallos de hinojo. Y tener por novia los montes de Añover del Tajo».

Estos fueron los días de Alberto, los que caben en sesenta y siete años de vida. Y casi tantos como días fueron sus trabajos: panadero, repartidor de pan, cuidador de puercos en la niñez, herrero en una cuchillería de la Puerta de Toledo, zapatero más tarde, tornero... Porque también son muchos los caminos del arte para él; y aun allí mismo, dentro ya de su vocación, sus expresiones serán múltiples también como pintor, escultor, escenógrafo, figurinista y profesor de Dibujo...

#### VIDA Y OBRA

Porque no siempre los trabajos son la obra y son los días la vida del hombre. Y hay que llegar a conocerle en vida y obra. Yo no le conocí; hablo de lo que me cuentan. Y así he sabido que nos hallamos ante una fabulosa humanidad.

Hay artistas que no dejan contagiar su obra con su vida y nos dan a ver lo que hacen sin complicarnos en lo que son. Pero hay otros que funden vida y obra como si ésta fuese una consecuencia natural de aquélla, hasta el punto de no poder hablar de una sola sin llevarnos adherida gran parte de la otra. Así estimo yo la obra de Alberto Sánchez, como la consecuencia natural de un modo de ser. Esa obra no ha sido «propuesta», sino «nacida», y tiene por eso un gesto claro de espontaneidad, de sincera expresión humana. Lo que fue el hombre Alberto nos lo dicen sus amigos. Pablo Picasso nos recuerda que «era un hombre de seria y honda personalidad, con un formidable sentido del humor y una gracia socarrona y bondadosa a un tiempo. Todos le llamábamos Alberto y ya casi nadie se acordaba de su apellido. Era suficiente, porque sólo había un Alberto. Una vez, entrando en una casa moderna, dio Alberto un gran puntapié a un tabique y lo tiró. "Esta casa no es buena —dijo—. Como las casas modernas, el arte que no resiste las patadas no es bueno". Era un hombre muy grande, un hombre muy grande nuestro Alberto».

Neruda recuerda al «huesudo amigo, al imponderable, al genial Alberto Sánchez, panadero de Toledo y escultor de España»; y Rafael Alberti evoca en un poema al «panadero de piedras de los ríos»:

«Oigo, oigo ahora tu voz y tu latido  
de vino y de cebolla, de sartén y de alcarrazas  
y cucharas de palo que palmean y resuenan por ti,  
por los ríos de greda desangrándose  
y las mesetas pálidas  
en las que los molinos harineros,  
Alberto, Alberto Sánchez,  
gritan girándole en sus aspas».



Así también su obra. La entrega es tan absoluta que no le deja reflexionar sobre los límites que la sinceridad debe tener en toda obra de arte. Porque no olvidemos que una expresión es un continente, una «contención» del sentimiento que necesita **contenerse** para poder expresarse. Creo que si la obra de Alberto, riquísima de sentidos, no logró esa plenitud de expresión que otros artistas, menos dotados por la Naturaleza, han alcanzado por el camino de la reflexión es porque Alberto hace siempre un derroche de autenticidad en su obra, donde habitan todos los gérmenes de la escultura de su tiempo y de otros tiempos, acaso, que no conocemos aún.

En sus dibujos y esculturas hay un primer estado de «movilidad»; sus figuras hacen gestos y ademanes, se mueven y conmueven con una dinámica expresividad de quien quiere sorprender a la vida sin cortarles el aliento y habitar el espacio. Así surgen conatos fabulosos de un expresionismo que otros artistas hacen suyo apurando el acierto. Pero ya en sus últimos años de vida su obra se reposa y, siempre consecuente el hacer y el vivir de Alberto, sus figuras se sienten penetradas por la serenidad, se hacen sagradas y en sosiego. Entre uno y otro estado de ánimo hay un largo período de silencio, dramático silencio que el escultor entretiene aplicándose a la escenografía y al dibujo. Es un silencio en piedra, silencio de

escultor que Alberto se impuso a sí mismo cuando, a instancias agresivas de Dolores Ibarruri, «La Pasionaria», tuvo que ponerle nariz a una figura suya de mujer que no la tenía. Aquella nariz le permitió oler a podrido en la mentirosa libertad staliniana que dominaba entonces el mundo comunista donde él vivía. Y sólo años más tarde, superado ese período demoledor, Alberto vuelve a modelar.

Su obra es simple, como si amaneciese de nuevo al arte con un candor de criatura recién nacida. Sus pequeñas figuras de ese período logran así un valor de idolillos, y el escultor se hace imaginero, como buscándole a las formas su condición sagrada que les infunde un personal sentido religioso: su código moral de gran ilusionado en sosiego. Este novio de los montes de Añoover de Tajo está poseído ya por la melancolía de su tierra. De sus manos nacen formas que se aprietan en un dramatismo eslavo, pero sazonadas con esa majestad que pone Castilla en todo lo que hace con el alma.

El caudal generoso de su obra, a la vista está. Navegan por él intenciones y gestos que han definido luego a muchos artistas, capitales para el arte de su tiempo. La obra de Alberto Sánchez ya está aquí, con nosotros. Su vida, el recuerdo de lo que fue su vida, amanece cada mañana en los montes toledanos de Añoover.







# LA PRIMERA SEMANA DE MUSICA DE CAMARA EN SEGOVIA

Por CARLOS GOMEZ AMAT

Segovia, la ciudad a la que un poeta español llamó «nave de soledad», ha sido escenario, entre el 10 y el 16 de julio, de una Semana de Música de Cámara, nueva realización de la Comisaría General de la Música, en colaboración con otros organismos. Es un gran acierto la idea de estos pequeños festivales musicales especializados en un género, siguiendo la línea, ya tradicional, de Cuenca y su anual música religiosa. Y es un acierto mayor aún el haber elegido Segovia como marco para la música de cámara, esa música que, entre todas, nos trae el recuerdo de los salones nobles o cortesanos.

Segovia tiene, en la arboladura del alcázar visto desde el río, un símbolo de noble altivez. En el acueducto, milagro de levedad para la pesada piedra, un signo de secular pervivencia. En la catedral, un gesto de amor hacia lo pasado, a través de un estilo que estaba a punto de extinguirse cuando esas bóvedas fueron levantadas hacia el cielo. Y en todas sus calles, sus iglesias, sus fachadas señoriales, un especial recogimiento que nuestra agitada época no es ni será capaz de cambiar. Segovia es ciudad preferida de reyes, cuna de señores y madre de un pueblo culto y laborioso.

No podía faltar la vieja ciudad castellana a la cita que ofrece la Comisaría General, dando ocasión a que la música cumpla su verdadero papel, que no es sólo artístico y cultural, sino también social. Unos días de música cuidadosamente programada, felizmente preparada y altamente interpretada, son algo que estas ciudades, ya desde ahora, han de esperar, de un año para otro, como una manifestación que viene de fuera y a la que se responde, desde dentro, con el esfuerzo, el corazón y la inteligencia. La Primera Semana de Música de Cámara de Segovia ha constituido un gran éxito de público, a pesar de que se han dado menos facilidades para trasladarse desde Madrid que, por ejemplo, a la Decena de Toledo. Además, se debe tener en cuenta que el solo anuncio de unos actos exclusivamente dedicados a la música de cámara, sin grandes despliegues corales o sinfónicos, parece ser cosa de minorías. Pero no lo ha sido. Si afición y entusiasmo hubo en Toledo, entusiasmo y afición ha habido en Segovia para todos los actos, celebrados en lugares realmente maravillosos.

El claustro de la catedral, reliquia más antigua que el edificio mismo, es como un rincón de paz en el que pone verdor un desordenado cuadro de bellos árboles, y sonido natural el chillido de los vencejos. En un rincón de ese claustro, con la nota de color de los viejos tapices, escuchamos al Cuarteto Clásico de la RTV Española, que, por no



poder actuar el Ensemble Instrumental de France, presentó el primer día un programa en conmemoración del bicentenario de Beethoven, con los dos primeros cuartetos de la Op. 18 y el bellissimo de «Las arpas». Nuestra excelente agrupación de cuerda alcanzó momentos de gran expresividad, sobre todo en los movimientos lentos.

El hueco del segundo día fue llenado, no sólo con dignidad, sino con verdadera maestría, por el director del Ensemble de France, Jean-Pierre Wallez, en su aspecto de violinista. Acompañó una de las mejores especialistas españolas en el género camerístico, Ana María Gorostiaga.

También el claustro de la catedral fue escenario para el pianista Esteban Sánchez, que, aunque es ahora más sobrio y menos espectacular, sigue siendo un artista cuya mayor característica es su apasionado temperamento. Así lo demostró en un Bach casi romántico, en un Brahms con verdadera hondura y en un despliegue de música española: Turina, Granados y Albéniz, este último con sobresalientes calidades técnicas. Esteban Sánchez rindió su homenaje a Beethoven a través de las deliciosas «Bagatelas».

En el interior de la catedral escuchamos al organista francés Antoine Sibertin-Blanc, que, en el órgano de la Epístola y en el del Evangelio, desarrolló un gran programa dedicado a las mejores épocas del órgano, sin pasar del siglo XVIII. Las páginas españolas de Cabezón, Correa de Arauxo, fray Tomás de Santamaría y Cabanilles, las italianas de Frescobaldi y Paradisi, las francesas de Balbastre y Couperin el Grande, más las del portugués Seixas, las muy significativas del inglés Jeremías Clarke y la participación indispensable de Juan Sebastián Bach, fueron como un repaso al gran libro del órgano en un espacio de tres siglos.

La iglesia de San Justo tiene una preciosa torre, que se adivina, desde el Azoguejo, a través de los potentes arcos del acueducto. En la torre hay un alegre nido de cigüeñas. No hace mucho tiempo, poco más había en este templo pequeño, recogido, de traza primitiva. Pero fue restaurado y liberado de algún inútil añadido, y así se descubrió el tesoro de unas pinturas románicas de tonos suaves y simbólico di-

bujó, uno de esos conjuntos en que al primitivismo de la mano y de la técnica se une una gran profundidad en la idea y una fe capaz de hacer sentir su llamada a través de los siglos. Un precioso fondo es el de San Justo para la música. Allí escuchamos al Quinteto de Viento de la RTV Española en un programa un poco desordenado en lo cronológico, pero bien escogido: Rameau, Mozart, Reicha, Ibert, y lo español representado en el veterano Julio Gómez y Manuel Castillo, miembro de una generación rica y diversa en las tendencias.

El alcázar, afortunada reconstrucción a la que se ha comparado con un castillo de cuento de hadas, acogió a unos artistas muy a propósito para evocar viejas y fantásticas leyendas. La antigua música profana, bajo el epígrafe general de «Amor y Primavera», sonó en las voces y los instrumentos de Les Menestrels, uno de los mejores conjuntos dedicados a músicas anteriores al siglo XVII que hemos escuchado. Sería muy largo citar todos los autores, desde los trovadores hasta el revolucionario Monteverdi, pasando por Juan del Encina, el gran Dufay, Machaut o los vihuelistas españoles. Les Menestrels se presentaron en el patio del Reloj, y en la sala de la Galera, con sus sugerencias de audiencias reales y el recuerdo de la gran Isabel, lo hizo Nicanor Zabaleta, uno de los grandes artistas españoles de todos los siglos y el primero en su género dentro del panorama mundial de la interpretación. El arpa de Zabaleta, con su sorprendente riqueza de timbres, fue otra vez vehículo de páginas de muy diversa significación y valor. Zabaleta puso su brillante rúbrica en la Semana de Segovia.

Un aplauso especial merece el programa general, edición exquisita con muy bellas reproducciones de monumentos y viejos grabados. Hay que desear que los brindis por la continuación de estas semanas de música de cámara en Segovia tengan el poder de lograr una continuada realidad. El decano de la crítica madrileña, el admirado maestro José María Franco, no brindó por la segunda semana, sino por la décima. Que así sea. El empuje de la Comisaría General de la Música es capaz de eso y de mucho más.







EL «GRAN PANEL» DE LAS PINTURAS, SEGUN M. BERENGUER

## LA PINTURA PREHISTORICA DE LA CUEVA «TITO BUSTILLO»

Por MAGIN BERENGUER

*La Prehistoria es sorprendente y atrae extraordinariamente la posibilidad de llegar a conocer toda esa gran aventura del remoto pasado, porque ese pasado es capaz de mostrarnos en su umbral hacia el camino de la Historia, en esa escuela que hemos determinado llamar franco-cantábrica, que el hombre —su hombre— estaba integrado plenamente en nuestros conceptos fundamentales sobre el arte y que, en ese aspecto al menos, el hombre del paleolítico superior ya "era europeo".*

*La cueva de Altamira tuvo la virtud, entre otras muchas, de dar luz sobre los repliegues espirituales de nuestro hermano prehistórico. Con el conocimiento del arte altamirense, la imagen del hombre adquirió una dimensión distinta. Si hasta entonces era considerado como un ser torpe, de mirada velada, frente huida, robusto cuello, bracilargo y patizambo, cuando la ciencia oficial admitió que la obra pictórica altamirense era obra de aquel hombre, su imagen fue convertida en algo distinto, en algo ligado íntimamente a nosotros mismos.*

*Altamira fue, además, una fórmula quintaesenciada del arte prehistórico, es decir, que no sólo nos dio a conocer el arte prehistórico parietal, sino que por ella hemos conocido una fórmula ejemplaria de este arte.*

*Cuando los ecos del descubrimiento y aceptación del arte parietal de Altamira se sosegaron, el entusiasmo enfervorizado en busca de estas pinacotecas trogloditas fue en aumento. En su consecuencia se prodigaron los hallazgos de pintura y grabado, porque a los antros ya no se iba sólo en busca del yacimiento, sino que se exploraba por las galerías con verdadero interés, tratando de localizar el "santuario". Con ello se definieron paulatinamente los términos geográficos de este período artístico.*

*Muchos murales fueron puestos de manifiesto, pero ninguno llegó a igualar las fórmulas maravillosas de Altamira, hasta que en 1940 se descubrió, también casualmente, la cueva de Lascaux, y en ella otra extraordinaria pinacoteca parietal. El "santuario" Lascaux vino a confirmar la monumentalidad de la pintura prehistó-*



rica, y Altamira dejó de ostentar el exclusivismo de obra portentosa.

Asturias, si bien contenía un importante legado artístico prehistórico con los magníficos ejemplos de El Pindal, Candamo y el Buxu —entre otros—, no había llegado a igualar esa quintaesencia del arte de Altamira y de Lascaux, pero desde hace apenas dos años ha conquistado ese puesto igualable a las modélicas cuevas, con una de las más depuradas y bellísimas colecciones de pintura salidas de manos del hombre prehistórico.

Y fue en una cueva de las proximidades de la villa de Ribadesella, en donde, meses antes, yo había profetizado este hallazgo, basándome en el gran número de cuevas que se apiñaban en una reducida área de este término municipal. Yo había escrito de Ribadesella que, sin duda, fue el Londres de la Prehistoria y que tenía que reservar una joya artística, porque el nutrido número de cuevas habría de culminar de alguna manera con una auténtica catedral de arte prehistórico.

El conocimiento de ella comenzó una tarde del mes de abril de 1968, exactamente el 12 de abril. En ese día un grupo de jóvenes deportistas exploradores del subsuelo, denominado Torreblanca e integrado en el Grupo de Exploraciones Subterráneas Asturiano, de la Federación de Montañismo, realizó uno de sus preceptivos descensos deportivos por una empinada chimenea. Pero aquella exploración, que se había iniciado bajo los auspicios de una completa normalidad, cerraría la tarde con una auténtica sorpresa, porque el grupo Torreblanca contempló —debatándose entre el asombro y la duda— una de las paredes de la galería que tenía restos de pintura.

Dadas mis relaciones con el Grupo de Exploraciones, de cuya Escuela soy director, me fue comunicada inmediatamente esta circunstancia a fin de que yo reconociera las pinturas para determinar su autenticidad e interés, y nueve días más tarde, el 21 de abril, descendí los 120 inclinadísimos metros del circunstancial acceso a la caverna, que entonces llamaban los vecinos "La cueva de la cerezal".

Celestino Fernández Bustillo era uno de los componentes del grupo Torreblanca. Había sido el primero de los muchachos que había vislumbrado una de las figuras, una magnífica cabeza de caballo en línea negra. A Celestino Fernández Bustillo le llamábamos familiarmente Tito Bustillo. Diecinueve días después del hallazgo de las pinturas encontró la muerte por accidente deportivo en otra parcela de la tierra asturiana: en las Agüeras de Quirós. Por eso, el Patronato de Cavernas prehistóricas asturiano denominó a esta cueva "Tito Bustillo" en su recuerdo y homenaje.

Aquel 21 de abril de 1968, descendí a la cueva a través de un camino casi inédito, deslizándome por una escalerilla montañera. Hoy se accede a la cueva por la primitiva entrada, por la que utilizaron las familias prehistóricas, rehabilitada tras las obras de perforación realizadas en el derrumbamiento que la obstruía. Pero en aquella ocasión, cada metro medía la longitud de lo imprevisto, con la cuerda aseguradora muy tensa, lo mismo que el ánimo. Después de la empinada garganta, cuando sentí el suelo volver a la horizontal y libre ya la atención para establecer contacto con las ahora familiares paredes de la galería, escudriñé cada uno de los rincones pretendiendo, en aquella primera visita, recoger avaramente cuantas manifestaciones y mensajes hallara en mi camino. Allí estaba aguardando

lo trascendente, en aquel "Gran panel" —así lo bauticé entonces— que recogía la extraordinaria muestra de arte pictórico, dejada por el hombre sobre la piedra hace miles de años.

Vivamente emocionado contemplé las expresivas figuras durante horas y, con la misma emoción, rodeado de aquellos deportistas habituados a vivir en equipo, declaré la trascendencia del hallazgo, porque nos encontrábamos ante el grupo de pinturas prehistóricas más sensacional, desde que Altamira y Lascaux habían sido catalogadas.

Y así se inició la historia del descubrimiento.

El día 23 de abril informé a la Dirección General de Bellas Artes, en un primer informe apresurado, pero exacto, y en el que, sobre todo, se destacaba lo excepcional de estas pinturas.

Al cabo de algunos meses, en los que me dediqué al estudio de los parietales, redacté el primer trabajo; trabajo presentado a la Real Academia Española de la Historia y por ella publicado en el primer Boletín de 1969.

La noticia fue sorprendente y se encargó de dar la vuelta al mundo propulsada por méritos propios, y es que méritos propios, a los ojos del hombre actual, son aquellos que le hablan de su remoto y poco conocido pasado. Porque el hombre no sólo se interesa por sus posibilidades futuras, sino, también, por las de su pasado, conmoviéndose profundamente cuando llega a conocer —como en el presente caso— que la sensibilidad del hombre de tan remoto ayer, era tan "sensible" como la suya propia.

La cueva "Tito Bustillo" está emplazada en el lugar de Ardines y el lugar de Ardines roza el cinturón urbano de la villa de Ribadesella. Está, pues, en esa zona oriental asturiana, tan propicia a las sedencias prehistóricas. Su trazado de galerías es semejante a una irregular Y griega, cuyo brazo izquierdo tuviera una longitud mucho mayor. Hacia la base de esa Y griega está hoy el ingreso —la entrada rehabilitada por medio de una perforación en el derrumbamiento que la obstruía— y en esa zona de entrada hay un gran llacimamiento. Pero antes de ese derrumbamiento que obstruyó la entrada, hubo otro que tuvo lugar con anterioridad a que el hombre habitara en la cueva; por eso hay, en uno de los enormes bloques de este derrumbamiento, la primera figura pintada. A duras penas es reconocible, acaso se deterioró con exceso por su exposición a la atmósfera y luz del exterior, dada su proximidad a la entrada. A pesar de todo aún se define como perfil de un bóvido.

El camino continúa con un suelo arenoso y muelle, hasta llegar a un ensanchamiento de la galería que forma una especie de salón, con alturas de unos 25 metros, y en él se produce el vértice de la bifurcación en ángulo de los dos irregulares brazos de la Y griega; el de la izquierda es el más largo, 540 metros de longitud, cuajados de los más bellos caprichos naturales, con un remate que tiene varios grabados en el parietal de la derecha, grabados de pequeños tamaños, algunos figurativos —cérvidos, bóvidos y équidos, principalmente— y otros abstractos. A la izquierda, en una hornacina que se abre en la pared general a unos cinco metros de altura, hay unos signos escutiformes, que pueden representar vulvas de mujer, en una invocación a la fecundidad.



Vueltos al salón, en él hallamos una figura pintada en rojo oscuro, casi morado, cuyos contornos están bastante desvaídos porque yo creo que las aguas pasaron por encima de la pintura en alguna riada; no obstante, parece que se trata de la figura de un caballo. Su dimensión es buena, pues mide 1,74 metros desde la cola al hocico.

Y continuando ahora por el brazo derecho y más corto de la supuesta Y griega, sentimos el rumor de un riachuelo que, en época de lluvia, se crece, pasando de rumor a fuerte ruido. Circula a una profundidad de unos 20 metros en relación con el ya subterráneo piso de nuestra galería, viéndose el río a través de la cortada que se verifica a la derecha de nuestro camino. Poco más allá, al recomenzar la pared, se inician las manchas de color, en principio sin determinar forma alguna, para después ir formulando figuras, hasta componer el "Gran panel" de esta cueva.

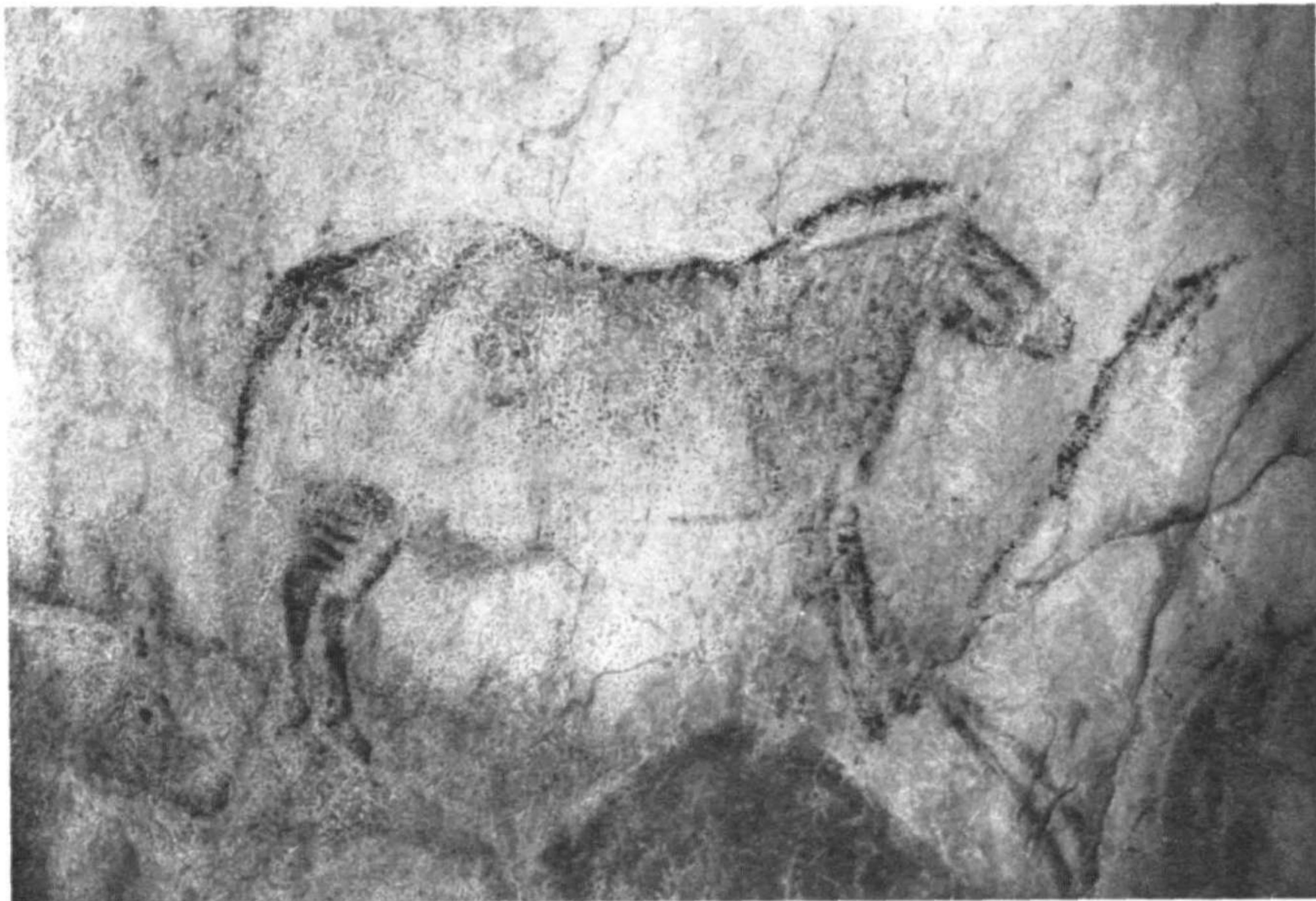
La descripción ha de comenzar por unas pequeñas figuras que no exceden de los 35 centímetros de longitud y que únicamente manifiestan el contorno, realizado en línea negra. Es como un prelude preparatorio para lo que hemos de ver después, porque tanto el tamaño como la calidad artística son muy inferiores a lo que sigue. En estas primeras figuras hay dos cérvidos, uno tras de otro, al parecer corriendo, y un pequeño reno con una figura de ciervo a un nivel inferior. En esta zona hay muchas manchas en rojo y negro, así como líneas sueltas, que indican el gran número de figuras que debió de haber representadas, pero

de las que hoy nada se conserva si se exceptúan estas rayas y manchas.

A continuación, y a la misma altura del suelo que las figuras anteriores, hay un gran caballo; mide 1,75 metros de longitud y está pintado en mancha llena, con cambios de color: siena natural, morado y negro. Más abajo de esta figura hay otra muy indefinida, pero también de gran tamaño, pintada en negro. Yo he tratado de identificarla con un bisonte.

A partir de aquí, la roca dobla para extenderse en un panel limpio de arideces y muy aprovechable para pintar y desarrollar en él una extensa composición. La primera figura corresponde a una cierva, definida en línea de contorno negra, sin mancha de relleno. Cierra el panel con una muy determinada cabeza de caballo, pintada también en línea de contorno negra. Entre una y otra figura hay comprendidas las de cinco caballos, dos renos machos y uno hembra, y un ciervo. Todas las figuras son de gran tamaño, excediendo de los dos metros de longitud alguna de ellas. Están realizadas en mancha de color, utilizando una gama de negro, rojo, violeta y tierras, modelándose con un incipiente claroscuro a base de esfumados y, a veces, de tintas planas. La mayoría de las figuras están repasadas con grabado, para el que se emplea la línea múltiple, a veces profunda y otras veces superficial. Con esta técnica de grabado, pero sin acompañamiento de color, se definen otras varias figuras, entre ellas dos caballos de buen tamaño, dos tectiformes, uno de ellos realizado con raspados de espátula y dibujando sobre

CABALLO/DETALLE DEL «GRAN PANEL».





uno de sus lados, la cabeza de un ciervo realizado en línea única y profunda; hay, también en grabado, dos cabezas de cérvidos emparejadas, otra de bóvido y una de cierva.

Enfrente de este gran panel hay otro que debió tener muchas figuras representadas, pero de las que hoy sólo se conservan, identificables, la de una vaca y un bisonte.

Las pinturas de la caverna "Tito Bustillo" son sensibles de línea, ricas en el modelado y en el color, y, sobre todo, poseen esa particularidad perceptible, aunque indefinible, que caracteriza a la creación artística con verdaderos méritos. Este es el extraordinario y asombroso legado artístico del hombre que vivió en la costa riosellana hace miles de años. Ellas, las pinturas de la cueva "Tito Bustillo", constituyen, con las de Altamira, el conjunto más importante de la pintura prehistórica de la Península Ibérica, y, junto a Altamira y Lascaux, es el tercer gran monumento pictórico de la Prehistoria en el mundo.

Tal como están nuestros conocimientos sobre la cronología del arte parietal prehistórico, las pinturas y grabados de esta caverna —que muestran relaciones con pinturas de distintas cavernas del área cultural francocantábrica— están comprendidas en la línea evolutiva de finales del Solutrense al Magdalenense medio, es decir, que traducido a miles de años, serían entre los quince y los veinte mil nuestra distancia en el tiempo de los hombres que hicieron posible esta formidable creación.

Sin embargo, al considerar la tónica general de estas pinturas, vemos que no se las puede encasillar estilísticamente —aunque muestren parciales semejanzas— con las de esos dos grandes monumentos con las que las hemos agrupado al comparar su techo artístico. Estas pinturas riosellanas tienen notables diferencias de concepto, de visión personalísima, que nos sitúan, sin lugar a duda, ante un nuevo ejemplo de la diversidad interpretativa del hombre ante el modelo. Altamira, en su pintura animalista de los bisontes, induce a una contemplación conducida por los caminos sugerentes de una evidente estilización en tintas planas tensas, modelando una anatomía caprichosa, y también tensa, por el esfuerzo del cuerpo en una actitud de movimiento, que acusa así su expresionismo no ausente de fantasía. Con todo ello, la idea naturalista se desfleca sin que lo percibamos claramente.

En cambio las pinturas de la cueva riosellana son de una gran fidelidad figurativa. El artista, con una generosidad y maestría de mano extraordinarias, refleja los caracteres, las actitudes, las reacciones instintivas, el gesto de sus modelos y, además, recoge, también fielmente aunque sin servidumbre, el retrato de las distintas razas de équidos, por ejemplo, que quiere representar en el panel.

Si la comparación nos fuera permitida, diríamos que el artista de Altamira podría ser un Pablo Picasso y el de "Tito Bustillo" un Diego Velázquez.

Pero, como decía anteriormente, ante esta muestra de sensibilidad y de perfección, el hombre actual se asombra y después pregunta, ¿cómo?, ¿por qué? A veces, al tratar de reconocer a nuestro hermano perdido en el remoto ayer, no consideramos debidamente su arte en relación con el por qué o los porqués del arte histórico.

El arte de todos los tiempos fue movido en un primer y más importante impulso por inspiración de irrazonables razones de carácter sobrenatural y, en su consecuencia, por la religión. Por eso no creo que nuestro antepasado prehistórico haya hecho arte por recreo

en la belleza por la belleza, es decir, por la belleza de lo inútil. Tampoco creo en la razón única de una intención trascendente.

Si a nuestro hombre occidental le preguntáramos las razones de la estatuaria griega o el por qué de la culminación retratística romana, o el de los campanarios góticos superpuestos en afán ascensional hacia el cielo o el impulso que obligó a los escultores medievales a injertar esculturas en rincones imposibles de esas mismas torres, allí donde el ojo humano no las contemplará y, por tanto, hechas "solamente" cara a Dios; si le preguntáramos sus razones a nuestra imaginación o a la pintura de Domenico "el Greco", veríamos que el denominador es común, aunque movido por el aire del medio ambiental. Sea la heroización y el culto al cuerpo la razón griega; sea la perduración de la imagen más allá de la muerte en la razón romana; sea el culto al Dios verdadero en la verdad cristiana, las razones del arte casi siempre estuvieron dirigidas al catalizador común de las inquietudes humanas respecto a una perduración más allá de las fronteras de lo natural, y a una esperanza de protección ante los peligros naturales.

El planteamiento de estas inquietudes y su lenguaje impetratorio, está precisamente en una de esas partes de divinidad que el hombre ha recibido: en el arte. El arte es algo más que una habilidad, es algo más que una dotación para emocionarse con lo bello; el arte es una de esas fórmulas de las que Dios nos proveyó para que tuviéramos con El una comunicación directa; el arte es, en suma, lo capaz de alejarnos —tanto al creador como al contemplador— de la pequeña miseria. El arte es la oración, ingenua o complicada pero limpia y sentida, en busca siempre de la verdad.

Este es uno de los cables resistentes y capaces tendidos por Dios para sostener las congojas de la Humanidad. Con este asidero el hombre incide en lo trascendente, en una Naturaleza sobrenaturalizada por obra y gracia del arte. Cuando el arte abandona su sentido de lo trascendente, se convierte en artesanía. Cuando el avance técnico absorbe a la Humanidad y el hombre llega a no creer ni en sí mismo, se presenta la desolación, la aridez y el desconcierto, en todo lo que pudieran ser creaciones del espíritu y se producen obras con evidentes valores técnicos, pero desprovistas de permanencia por lo intrascendente y frívolo de su inspiración.

El día 21 de abril de 1968 fui a reconocer, por vez primera, el valor de las pinturas halladas nueve días antes por los jóvenes deportistas. Cuando me hallé ante el "Gran panel" de las pinturas, sentí asombro y un enorme respeto. Aquello me sobrecogió por su grandiosidad, por un "no sé qué" monumental, lleno de solemnidad y de coloración profundamente seria; por aquel movimiento de las figuras suspendido en una hibernación milenaria. Ante esta obra uno siente su misterio, todo el ámbito donde se cobija se empapa de la profunda intención del artista hacia lo trascendente. No es un bello e inútil pasatiempo.

Pero como hacer arte es recrear, sin duda que el artista sintió la dulce angustia de su trance cuando su exquisita sensibilidad iba transmitiendo el mensaje dirigido a lo sobrenatural, llenándose, al propio, de su importancia de mediador, de depositario de aquella porción de divinidad que le permitía redactar el precioso mensaje.

Este es, en definitiva, el premio del artista, del auténtico artista, que refleja la luz recibida para que la Humanidad vea en las tinieblas de su camino.



## LOS PINTORES ESPAÑOLES FRENTE AL PAISAJE

Por M. GARCIA VIÑO

El arte que, considerado con gran amplitud, pudiéramos abarcar bajo el apelativo de clásico, se centra en la figura humana. El paisaje, en él, representa un papel de mero fondo o escenario. El nacimiento del arte llamado moderno coincide precisamente con una nueva valoración del paisaje, que lo arranca de su oscura condición de elemento subalterno y lo eleva al rango de protagonista de la obra.

Con los precedentes cercanos de Constable, Turner, Courbet y el grupo de Barbizon, y los más lejanos de Velázquez y Goya, todo el mundo parece estar de acuerdo en situar el manantial de la nueva pintura en el Impresionismo. ¿Y qué hay de más característico y vital en esta tendencia que ese redescubrimiento gozoso de la Naturaleza, esa esplendorosa floración de la luz y el color, capaz de cambiar el aspecto del museo universal, que proviene sobre todo y principalmente de la contemplación meditada y consciente de la Naturaleza?

Pero contemplación meditada y consciente de la Naturaleza hay en el Cubismo, entre cuyos antecedentes se encuentra sin duda Cézanne, un gran contemplador de paisajes, quien a su vez tiene puntos de contacto con los vibrantes coloristas de la pintura al aire libre; y con Van Gogh y con Gauguin... Y del Cubismo, sin embargo, puede arrancar un camino que conduzca a la desaparición del cuadro de todo atisbo de objeto natural. Del propio Kandinsky, dícese que venía del campo de pintar un paisaje cuando, aquella tarde de 1910, al entrar en su estudio y observar los efectos del sol sobre una acuarela puesta del revés, descubrió esa nueva forma de belleza, ese nuevo sendero plástico que habría de conducir, con Mondrian, a la inmersión del arte en el ámbito de la pura geometría.

Una de las leyes estéticas más inveteradamente ratificadas por los hechos es la de que a cada época corresponde un cambio en el mundo de las formas artísticas. El artista verdadero investiga, evoluciona, unas veces influido, otras influyendo —por el medio y en el medio, queremos decir—, pero inconformista siempre ante lo que le dan ya hecho. No se interesa por los problemas ya resueltos, sino que los busca nuevos.

La representación de modelos interiores; la profundización, con carácter excluyente, en uno solo de los componentes del cuadro, como pueda ser la textura, como puedan ser las



líneas y los planos, han dado lugar sin duda a fructíferas investigaciones plásticas en nuestra época. Pero, aparte de esto, que nadie puede poner en duda, ¿no hay también en la rebelión de la no-figuración un problema de fondo? (1).

Consideremos estas palabras de Franz Marc: «Yo percibí muy pronto al hombre como algo feo. El animal me parecía más bello, más puro. Pero también descubrí en él tantos aspectos rechazables y tanta fealdad, que mis interpretaciones se fueron haciendo instintivamente, por una coacción interior, cada vez más esquemáticas, más abstractas. Los árboles, las flores, la tierra, todo, de año en año, me pareció más feo y más repugnante, hasta que, de repente, la extremada fealdad de la Naturaleza, su impureza, se impuso a mi conciencia». Evidentemente, aquí se desborda el terreno de la pura plástica para incidir en el de la concepción del mundo. La filosofía, la teología, incluso la política, la sociología y la economía han sido invocadas por los críticos para explicar el nacimiento, proliferación, mantenimiento, decadencia y ¿muerte? de la abstracción y el informalismo. A conciencia de que el problema es más amplio; de que la armonía abstracta de un Manessier puede ser más teísta, pongo por caso, que la figuración deformada de un expresionista; a conciencia de esto, y de más, he querido interrogar hoy a una serie de pintores sobre su «sentimiento de la Naturaleza»; sobre el porqué de su elección temática; sobre el trasfondo estético de la misma. Pintores que, aun en pleno apogeo del arte no figurativo, se han mantenido fieles, no ya al objeto en general, sino al paisaje, concretamente. Creemos haber preguntado —así, al menos, lo hemos pretendido— a los más representativos. No todos han contestado.

Estas fueron las preguntas:

1.—Usted pinta casi exclusivamente —o, al menos, preferentemente— paisajes. ¿Qué significación da a esta preferencia?

2.—¿Cree usted que el arte, en general, tiene que partir de formas existentes fuera del artista, aunque luego éste las transforme? ¿Cree, quizá, que no tiene otro remedio, o cree, por el contrario, en la posibilidad de lo que pudiéramos llamar modelos interiores?

3.—¿Hay, a su juicio, alguna diferencia de tipo estético entre la pintura de paisajes del natural —retrato de la Naturaleza— y el paisaje de estudio, que atiende más a la plasmación de valores plásticos —líneas, planos, colores— que al fiel reflejo de un lugar existente?

Y éstas, las respuestas que hemos obtenido:

JOSE BEULAS

1.—*El deseo de regresar al campo, de donde vine.*

2.—*Las dos formas son válidas. A veces se imaginan armonías, combinaciones de color sin que obedezcan a un tema determinado. Para darles forma podría elegir un asunto cualquiera, pero mis preferencias se van al paisaje, porque, además del placer de "pintor puro" está el de mis preferencias como individuo. La otra forma, que me seduce tanto como la primera, es la de mero espectador de la Naturaleza. En este caso, el proceso es a la inversa: partiendo de formas concretas debo convertirlo en valores plásticos "pintables".*



3.—"Retrato de la Naturaleza". Un cuadro no lo será nunca en el sentido frío, metódico, sistemático de la máquina. Llevando la mano del individuo está su "yo" diferente con sensibilidad distinta de la de los demás individuos, sus facultades, su formación, sus mil y una circunstancias que harán de su "retrato" una visión particular y original. La pintura al aire libre de los impresionistas fue eso. El paisaje de estudio no es más que un recuerdo a más largo plazo y, por lo tanto, más sujeto a las deformaciones particulares y más subjetivo. Yo prefiero el "paisaje de estudio" porque me siento más libre al interpretar lo que he vivido. Además, resulta más fácil y más real la interpretación de un paisaje que no ha de ser forzosamente el recuadro que se ve a través del objetivo de una máquina, sino el recuerdo de un conjunto de puntos de vista diversos y cuyo ensamblaje forman en la memoria el recuerdo más verdadero del carácter de su conjunto.



## MARTINEZ NOVILLO

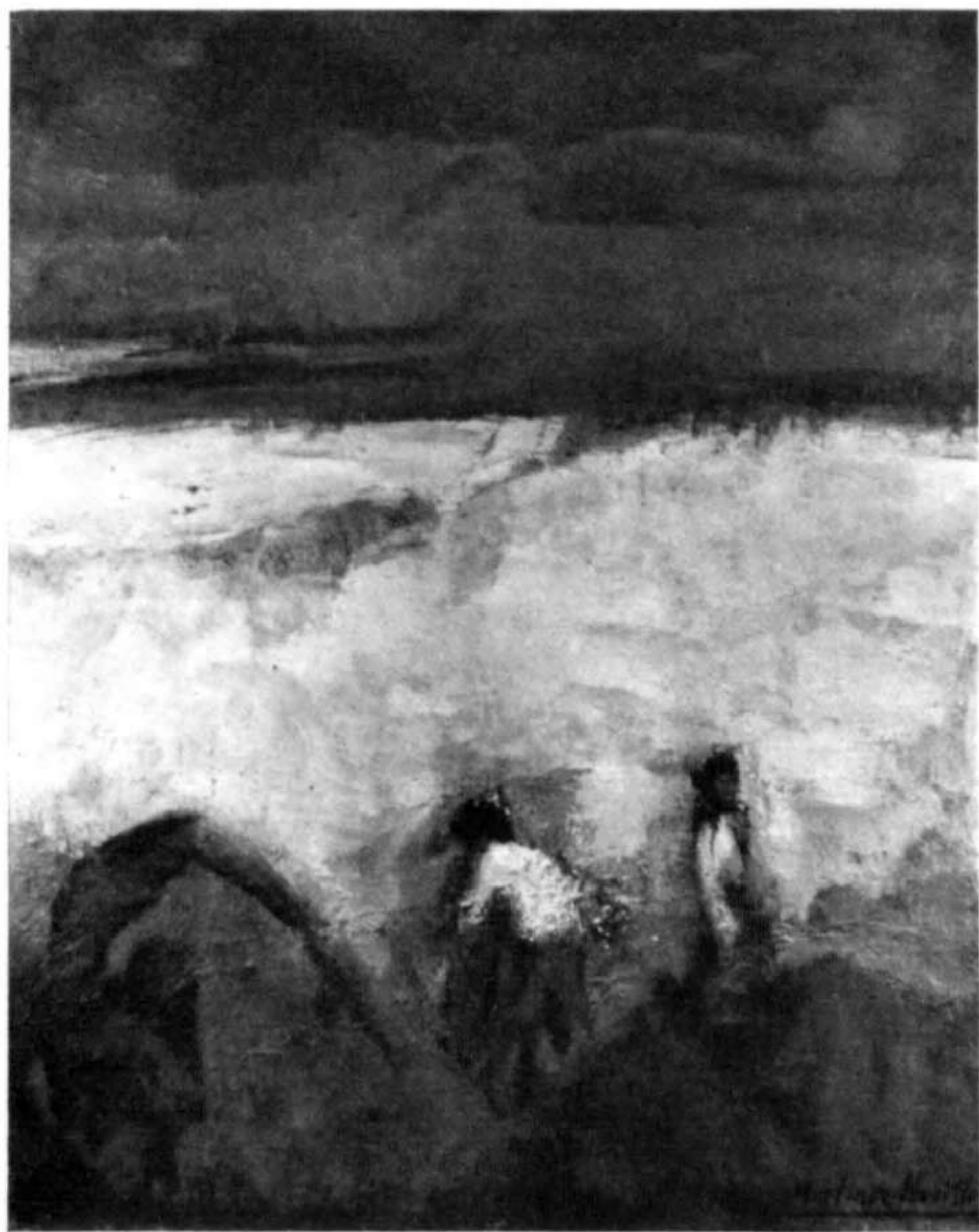
1.—Sería muy largo de explicar. Soy yo el primer sorprendido de esta preferencia mía por el paisaje, ya que, cuando empecé a pintar, éste no entraba en mis cálculos. Será que me atraen más las cosas en reposo, extáticas. De todas maneras, nunca he dejado de hacer figuras e incluso retratos. Por otra parte, en casi toda mi obra en realización incorporo la figura al paisaje, como se verá en mi próxima exposición, que realizaré en diciembre, en Biosca.

2.—A mi modo de ver, sí. Siempre se parte de formas existentes. Y, si no, de sensaciones existentes. La transformación de estas formas o sensaciones existentes está latente a través de toda la historia de la pintura. El pintor, en el momento de contemplar la Naturaleza, ya está interpretando. De



ella asimila lo que ya lleva dentro de sí. Pudiéramos decir que la Naturaleza sólo le proporciona el pretexto para volcar en el cuadro todo lo que el pintor ha vivido o soñado. Por tanto, en mi criterio, siempre se pinta con modelos interiores.

3.—En el punto en que se encuentra la pintura, la pregunta me parece, con todo respeto, un tanto ociosa. Es más, quitando una época tan desgraciada como cercana, el paisaje nunca ha sido un fiel reflejo de un lugar existente. Ni aun en los impresionistas que pintaban al aire libre. Hoy, como siempre, salvo algunas excepciones, el paisaje se hace en el estudio. El paisaje, hoy, no es sólo «paisaje». Es ante todo, un «cuadro» liberado de servidumbres geográficas y costumbristas, y por tanto una obra de creación con los mismos problemas que cualquier otro género pictórico. Se pretende, ante todo, crear un clima más o menos subjetivo y que en la mayoría de los casos rebasa el apelativo de «paisaje». Igual pudiera llamarse «composición». Para «retratar» la Naturaleza no merece la pena coger los pinceles. Basta con proveerse de una cámara fotográfica.



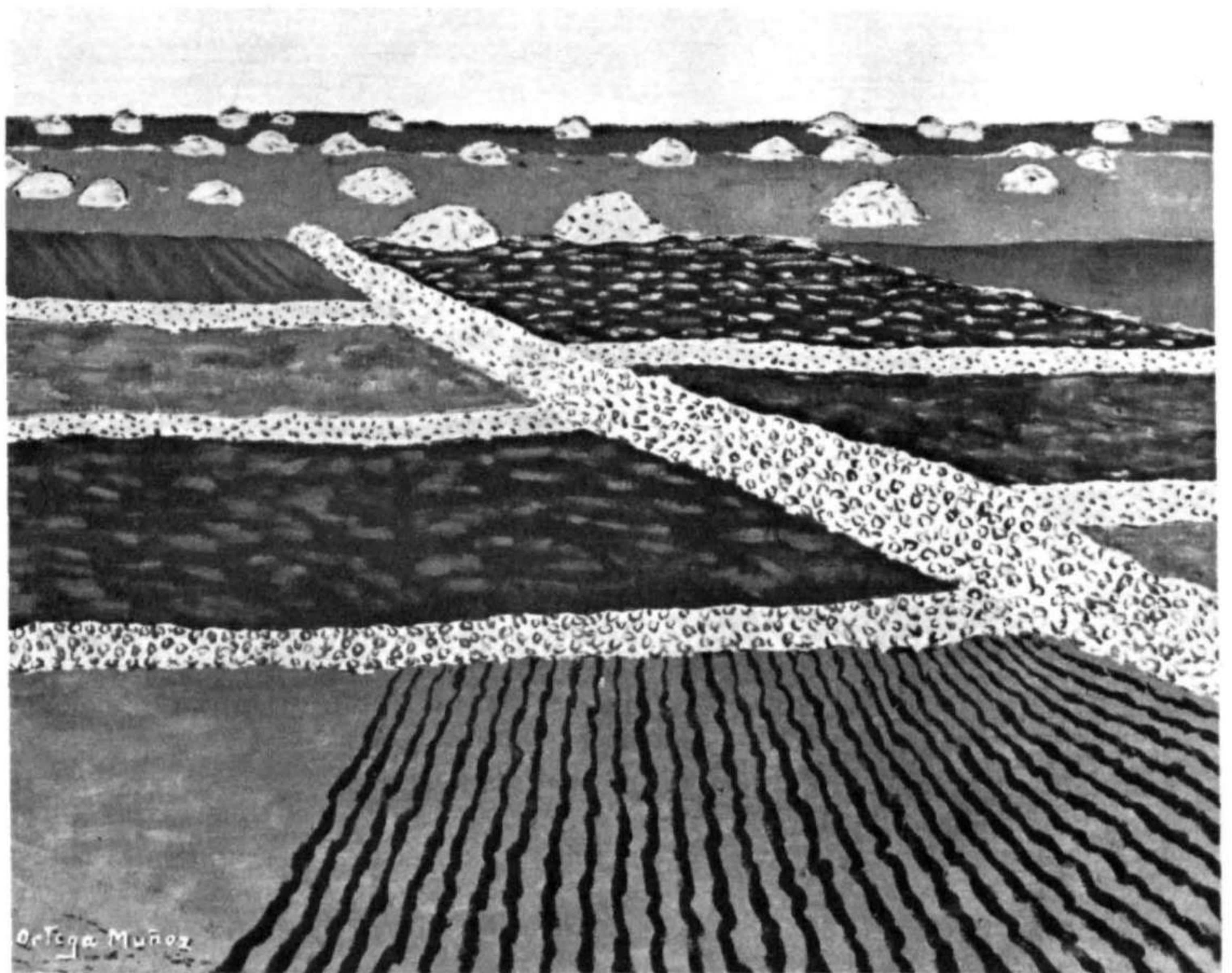


## ORTEGA MUÑOZ

1.—Quizá la causa de que actualmente pinte con preferencia paisajes sea la infinidad de sugerencias que éste me proporciona.

2.—Para mí, el recuerdo de una estructura, una piedra o una corteza de árbol puede ser el principio de un cuadro.

3.—Desde luego prefiero el paisaje de estudio, que atiende más a la plasmación de valores plásticos —líneas, planos, colores— que al fiel reflejo de un lugar existente.



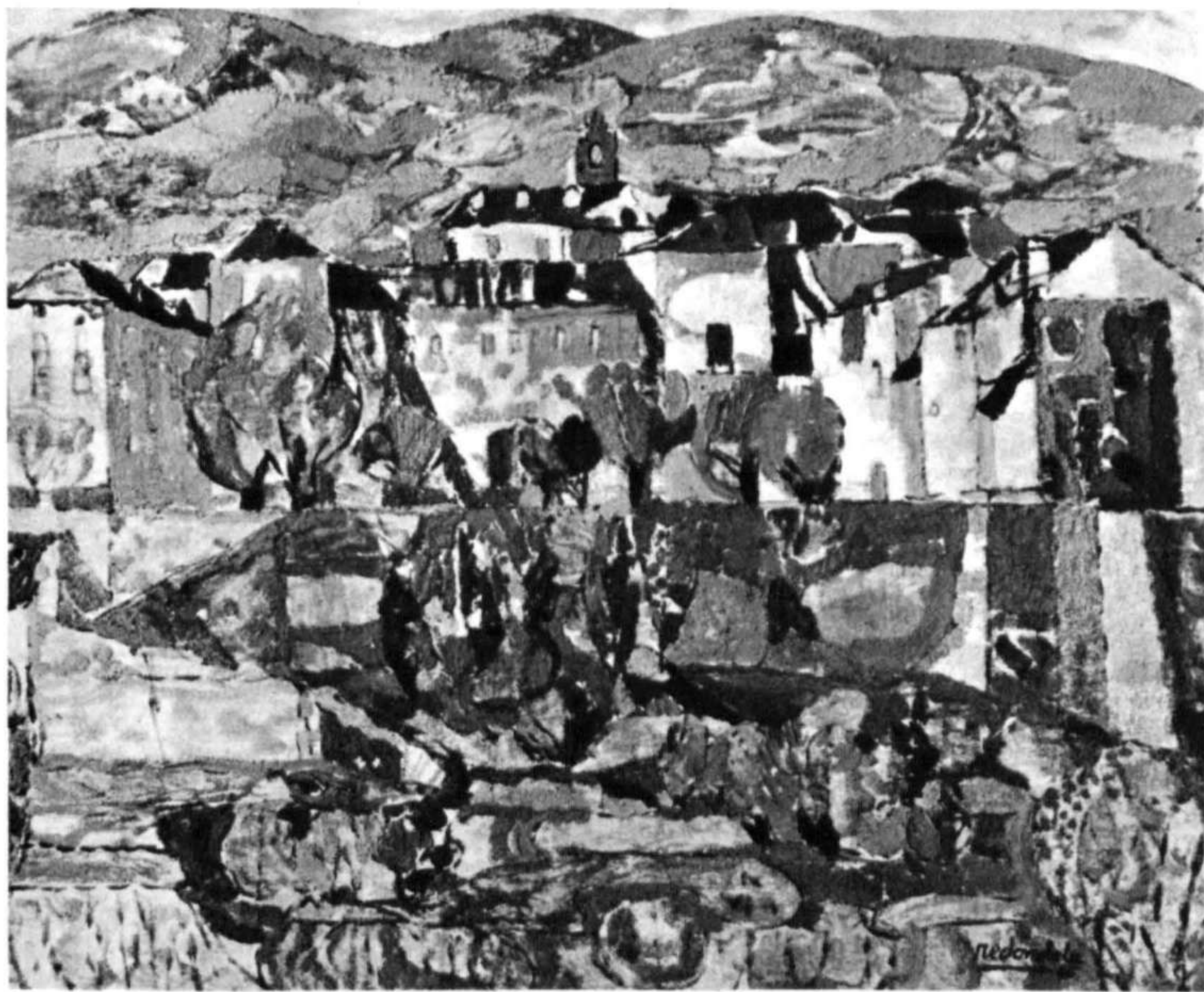
## AGUSTIN REDONDELA

1.—El pintor consigue sus obras más importantes, más auténticas, con los temas más próximos a su sentimiento. Esto, naturalmente, implica en muchos casos una limitación, que la inteligencia y los recursos del artista deben enriquecer.



2.—Eso que podríamos llamar modelos interiores nunca dejarán de ser referencias a objetos existentes. Hasta en la más pura pintura no figurativa, a cualquier persona con un poco de imaginación no le es difícil asociarla con algo más o menos inteligible. Yo admito todo lo que pueda conducir a un buen resultado, pero la obra de un pintor siempre consistirá en transformaciones del mundo que le rodea o sueña.

3.—Indudablemente que la hay, y ésta quizá sea la mayor conquista del paisaje contemporáneo, en su hacer pintura. Hoy un cuadro de paisaje no nos da un parte meteorológico, ni otras literaturas, pues no es esto lo que nos debe dar. Debe darnos, por encima de todo, pintura, formando un equilibrio con el natural, del que hay que coger su emoción, su poesía, para que la obra sea completa.



## VILLASEÑOR

1.—En principio, no tengo mucha fe en la tradicional división de pintura de paisaje, figura o bodegones. Yo, que he pintado de todo, desde el bodegón a la composición monumental (mi verdadera vocación y donde precisamente encuentro relación a mis ideas), creo que el paisaje puede ser un motivo tan bueno como otro cualquiera para expresar un estado anímico, que en fin de cuentas y por encima de consi-

deraciones formales, técnicas, etcétera, es lo que cuenta. Esto puede parecer un contrasentido, si se tiene en cuenta la importancia que en mi pintura tiene la materia. Pinto paisaje durante largos espacios de tiempo, en momentos en que estoy saturado por los problemas de gran composición a que obliga el mural, con su inevitable (indispensable, ahí está su grandeza) servidumbre a una arquitectura. A veces estos mo-



mentos se prolongan durante largo tiempo, si me encuentro a gusto con mi trabajo y éste me sirve para experimentar problemas muchas veces no sólo técnicos.

2.—Creo que todo es válido. Que todo depende del ángulo de enfoque. De la carga emocional que cada uno sea capaz de aportar al "tema". Desde Patinir hasta la obra que se encuentra fuertemente "comprometida" con problemas formales, de síntesis, etcétera, llevadas a veces a un "extremo límite". En las obras que a veces rozan lo que se llamó la abstracción pura. Yo, particularmente, parto de formas existentes aun cuando en ciertos momentos de mi pintura, ya superados, haya rozado lo que yo llamo más arriba "situación límite". No hay que desdeñar tampoco la importancia que la materia tiene en mi pintura, a lo que ésta me obliga, sin que por esto, creo yo, se anteponga a la idea espiritual del cuadro. (Este análisis de la materia, vuelvo a repetir, es también motivo de mi dedicación al tema del paisaje que permite una mayor libertad.) Ultimamente, aun cuando mis cuadros

están impregnados de un fuerte realismo, que podríamos calificar de un realismo trascendente, los "temas" obedecen más que nunca a una interior "re-creación".

3.—Creo que esta pregunta está en parte contestada anteriormente. Considero que en el paisaje "re-creado" en el estudio, el artista, por encima de lo puramente accesorio, como son líneas, planos, colores (lenguaje), puede dar una mayor independencia a la idea. De esta forma, muchas veces el paisaje es más "real", más "aquello", que el fiel reflejo de un determinado lugar. Sobre todo cuando como, en mi caso, los accidentes atmosféricos en un cuadro me interesan tan poco. Cuando, de las cosas, me interesa lo que tienen éstas de perdurables, de prototipo.

---

1 Sobre este problema, puede verse mi libro **Pintura española neofigurativa**, Guadarrama, Madrid, 1968.

---





## ANTE UNA FUTURA POLITICA MUSEISTICA

Por DIEGO BEDIA CASANUEVA

En marzo de 1970, y como extraordinario, apareció un número de la revista «Reales Sitios», del Patrimonio Nacional, dedicado a los museos de Madrid.

«En este trabajo, la presentación de cada uno de los museos viene realizada por el director del mismo, y en todos hay que destacar una nota común: se comienza señalando la gran labor que queda por realizar; se destacan los fallos y deficiencias y, en casos, se llega a partir como base de la "inexistencia" del museo mismo» (don Enrique Pastor Mateos, director del Museo Municipal de Madrid).

Pero en todos ellos hay algo muy apreciable: un fuerte y vivo deseo de sobreponerse a las dificultades y de adecuarse a la nueva y necesaria orientación.

La revista está prologada por don Florentino Pérez-Embid, director general de Bellas Artes, el primero en descubrir la auténtica realidad de estas instituciones. Suyas son estas palabras: «Hay un manifiesto contraste: la magnificencia de lo acumulado y el raquitismo de su organización, insuficiencia de instalaciones, medios. El sistema de Patronatos que los rige es, con frecuencia, anacrónico, anquilosado. Quizá lo más urgente sean dos tipos de medidas: la reorganización de sus fondos y la no agobiante exhibición».

En todo ello hay algo nuevo y sorprendente: la ausencia de triunfalismos fáciles y una mirada más hacia el futuro que al pasado y la necesidad de adecuación a las nuevas técnicas museológicas. Es posible que el confesar los males lleve en sí el principio del remedio.

Encontramos ideas tentadoras, entre las cuales tal vez lo sea más la necesidad de una reorganización de fondos. Lo que supone una declaración de fines de cada una de las instituciones y una mutua colaboración entre las administraciones y las direcciones.

Hay múltiples casos que piden estos cambios, que acabarían con incongruencias, tales como la exigencia de dos «Tizonas» en el mismo Madrid (una en la Real Armería y otra en el Museo del Ejército).

Es preciso corregir los absurdos desmanes de la división, como la partición del tesoro de Guarrazar entre el Arqueológico y el Palacio Real; limitar casos de incomprensión producidos por la separación temporal en las diferentes fechas de fundación: las estanterías de la farmacia de Carlos III se encuentran en el Arqueológico desde antes de la fundación del Real de Farmacia, en el palacio de Oriente; pero creado éste, su actual situación es un auténtico desplazamiento.

Hay miles de ejemplos. Pero es posible que los presentados basten para señalar tres típicos males: desorientación por falta de estudio y catalogación; división de fondos; falta de relación entre los diferentes organismos y direcciones. El hablar de traslados plantea el problema, no ya de piezas, sino de museos enteros.

Es confesión de su director, don Julio Guillén, la precariedad de espacio en relación con la importancia y cantidad de fondos del Museo Naval, emplazado en los patios interiores del Ministerio de Marina. A su vez, existe en Barcelona otro museo de carácter naval, que casi está pidiendo la unión de ambos: ofrece toda la tradición marinera de Barcelona y el emplazamiento más adecuado que puede darse: las Reales Atarazanas. Y permitiría la posibilidad de completar fondos y unir esfuerzos.

Otro tanto sucede con el Museo del Ejército, cuyo posible traslado al alcázar de Toledo supondría toda la necesaria ambientación espiritual y espacial requerida, y tendría interesantísimas implicaciones paralelas. Quedaría libre el único resto que con el Casón perdura, del que fue palacio del Buen Retiro de Felipe III y, trasladado el Instituto Central de Restauración a su nueva sede, un paso positivo e importantísimo ya dado, sería posible la restauración unificada, con el logro de un recinto fijo y amplio para las exposiciones temporales de la Dirección General de Bellas Artes. Pero no hay que soñar. Entran aquí las complicaciones urbanísticas que el nuevo conjunto crearía, tan difíciles de superar hoy como cuando se levantó el barrio de Alfonso XII, realización urbanística que venció las opiniones contrarias de varios Gobiernos y otras tantas Alcaldías. Pero que, de realizarse, lograría un recinto completo, céntrico y cómodo, apropiado a toda clase de certámenes, máxime dados la importancia y cuidado que la Dirección General de Bellas Artes está concediendo a estas manifestaciones, importancia que se nos niega, posiblemente por falta de una propaganda y difusión adecuadas, en revistas tan prestigiosas como «Jardin des Arts», en donde sistemáticamente se silencia su celebración, y no ya en estudios y comunicados, sino en la enumeración internacional del Calendario de Exposiciones.

La consecución de tales conjuntos podría evitar un peligro, que no queda paliado porque signifique plenitud de acontecimientos; peligro que Germain Bazin señala en su libro *El tiempo de los museos*: el desmantelamiento de salas, organizadas para albergar exposiciones temporales, mal que padecemos; el continuo traslado de fondos del Contemporáneo tiene aquí una de sus consecuencias. Un museo que ha perdido la posibilidad de realizarse de modo apropiado, al no haber encontrado lugar en los muy nobles sitios de la Casa de la Moneda, no ya en su dimensión espacial, sus terrenos, sino en las muy aceptables edificaciones compuestas por los ya «sentenciados» Jareños, con espacio suficiente para realizar un museo-jardín de estatuas, cerrado, con todas las ventajas de su unión a un conjunto educativo importante, acomodado a las tendencias museísticas más actualizadas, creación de un recinto de recreo espiritual y físico, y, lo que es más importante: con posibilidad de realización. El nuevo plan de un Museo de Arte Contemporáneo no es ni tan nuevo ni tan factible, ni su desplazamiento hacia un vértice de Madrid facilitaría en nada su tarea de difusión ni su labor pedagógica. Por otro lado, la creación de este insinuado museo-jardín podría salvar un zona única de una cierta reforma urbanística, con amenaza de convertirla en una mayor superficie asfáltica-garaje-jardín, con pocas posibilidades de evasión, como isla en medio del peligro, dado su carácter abierto.

Desde otro punto de vista, la discutida afirmación del derribo de los edificios proyectados por el arquitecto Jareño en beneficio de la Biblioteca Nacional, parte de un pequeño desconocimiento o confusión: la unidad de tiempo de su edificación, la de estilo y, lo que es más importante, de arquitecto, con lo que más que dar parece que quita. Caso típico de apatía en su momento y de falta de unión de organismos, municipal y nacional ahora.

El campo de problemas, no ya de organización de fondos ni de recinto para albergarlos, sino de conservación de obras y edificios, es tan amplio que no es momento de señalarlos. Hay que poner las esperanzas, no ya en nueva búsqueda de medios



económicos y en la comprensión del problema, sino en la aparición de técnicos, formados en el trabajo de años en el Instituto Central de Restauraciones y su incorporación a las plantillas de los museos.

La ratificación de estas necesidades por documentos oficiales ha encontrado lugar en la redacción del «Libro Blanco» del Ministerio de Educación y Ciencia. Y, por otra parte, en la ampliación del margen cultural popular. El punto importante es la declaración de principios de cada una de las instituciones: cuál será su fin principal y el campo que ha de desarrollar, una vez conseguida la adecuación de fondos a ese fin, unidas a la apropiada presentación; unificación de las técnicas actuales con la facilitación del programa, evitando en estas nuevas distribuciones dos peligros ya clásicos: uno, la ordenación futurista aséptica, en el que las piezas queden fuera del «tiempo» para el que fueron creadas, intentando conseguir un contraste demasiado fuerte, mal este propio de los países con gran acervo artístico, donde la tradicional riqueza y la acumulación han desvalorizado un ambiente y el valor individualizado de cada objeto, peligro señalado acusadamente en países como Italia, donde se reúnen todas estas condiciones. El otro es lo contrario; la confusión decorativa, por una parte, no separando la diferencia entre exhibiciones temporales (donde la decoración no necesita las cualidades de discreción y permanencia, sino la acentuación de la idea central de la exposición) y la presentación permanente, que, recargada, puede llegar a la confusión o quedarse en los denominados «period rooms», tan apreciados por los públicos americanos, pero más propios de los museos de artes decorativas.

En todo caso, es importante no destruir por contraste los conjuntos originales, máxime si tuvieron una razón de nacer en su forma conservadora. Perfecto ejemplo de ello es el estilo mantenido en el Museo del Ermitage, de Leningrado. Destruirlo sería tan catastrófico como recrear otro similar, copiándolo en su idea y su ambiente. Tengamos, además, en cuenta la valorización que su forma y mantenimiento tienen hoy. Otra cosa será el dotarles de los adelantos técnicos necesarios a nuestras nuevas necesidades científicas. Por último, hay que señalar que tales reconstrucciones sólo serían propias de un museo de la historia de los museos.

Paralelamente, señalemos la necesidad de distribuir los fondos existentes de modo ordenado, cumpliendo el fin y razón de ser primordial de todo museo: la labor pedagógica.

Hay que pensar en una ordenación cronológica que permita comprender la evolución de las artes y la adquisición y desarrollo de nuevas técnicas, en forma lógica y comprensible, para que el visitante descubra, contemple y aprenda, sin olvidar todos los servicios complementarios, documentales y aclaratorios. Un gran camino en esta dirección han recorrido los museos anglosajones, posiblemente facilitados por su propia razón de nacer: centros de estudios y de difusión de conocimientos: en Inglaterra, para teóricos y científicos, en sus primeros momentos; en América, para el pueblo, privado de otros medios de conocer todo ello en contraste con los museos europeos: colecciones reales o particulares, depósitos sin ordenación a veces, única manera de mantener, sin disgregación y siempre abiertos al público, pensando en el estudio, en todo caso, de artistas, anejos a las Escuelas de Bellas Artes.

Es preciso, también, acentuar la labor de adquisición de nuevos fondos, totalmente olvidada por nosotros, confundiendo riqueza con conjuntos completos, en especial si pensamos en museos con desarrollo por técnicas, escuelas y épocas. Por otra parte, son estas adquisiciones los mejores medios de incorporar la atención del público al diario quehacer de un organismo, que ha de ser vivo, dando publicidad a los nuevos logros, mostrándolos en sitios especiales, favoreciendo así los legados, instituciones casi desconocidas entre nosotros, y en cambio básicas entre los anglosajones, y no sólo por motivaciones fiscales, siendo, además, por ser casi la única posibilidad de conseguir medios económicos que permitan estas compras y no a base de grandes sumas, sino con la modesta colaboración de personas que viven este continuo crecer.

Por lo que respecta a las nuevas adquisiciones, hay un aspecto que sería deseable fuese atendido en una futura legislación. Se inicia en nuestro país la forma de venta primordial hoy en el mundo de los objetos artísticos: la subasta, que ante la perspectiva de mayores ingresos económicos y por múltiples motivaciones sociales hace aparecer piezas desconocidas por ser de propiedad particular y no tener hasta entonces un mercado apropiado.

Países con experiencia en este género de venta, como Francia, han añadido a su legislación artística preceptos que hacen posible el derecho de tanteo a favor de los organismos públicos. Naturalmente, es necesario que estos organismos oficiales estén al corriente de tales subastas y analicen previamente las piezas para descubrir las que por su importancia merezcan entrar en colecciones ya formadas.

El grupo de medidas señaladas acaso puedan dar a entender por mi parte una predilección por un arte museístico en continuo movimiento; si esto es cierto en lo que a teoría y planteamiento interior se refiere, no lo es en absoluto si nos referimos a las obras como principio general. Cuando existan conjuntos

monumentales parece lo más oportuno su mantenimiento tal cual está, introduciendo por excepción los cambios, si se trata de obras de primerísima calidad o partes integrantes de otros conjuntos.

El museo-convento creado en las Descalzas Reales, de Madrid, puede ser un buen ejemplo: ha sido mantenido en su integridad ambiental, lo que no impidió que en su momento fuera trasladado uno de sus más preciados tesoros: la *Anunciación*, de fray Angélico, que hoy se conserva en El Prado. El traslado estaba y se mantiene plenamente justificado. Junto con la *Virgen de la Granada*, de la colección Alba, era la única obra de este pintor existente en España. Como se sabe, es notoria la precariedad de las escuelas primitivas italianas en nuestro Museo Nacional de Pintura.

Hay casos clásicos que abonan esta opinión. Durante años, las excavaciones de Pompeya fueron un sistemático despojo de objetos, que quedaron incorporados al Museo de Nápoles, o en un pequeño edificio preparado entre las mismas ruinas; el resultado fue la pérdida de importancia de un documento de vida para convertirse en fondos de un recinto, donde poco dicen. En cambio, Herculano, con ser una villa de menor importancia artística, permanece hoy más real, al haberse preferido dejar los descubrimientos, salvo los de gran importancia, en su emplazamiento original.

En estos conjuntos se debe tratar de mantener, adecuándolo a su nueva función, el sabor y el significado, conservado a través del paso del tiempo. Esta preservación ha de ser dirigida no ya a las obras en sí, sino al recinto, incluyendo desde el maderamen y enlosado hasta los imperfectos cristales de las ventanas, tratando de evitar unas repetidas restauraciones, que pueden llegar a mostrar no tanto «lo que era», cuanto «cómo era». Estas medidas serán, por lo tanto, más de protección ante el desfile de los nuevos visitantes (acomodación a la nueva función), que de restauración propiamente dicha.

Aquí sería deseable una acción inmediata, punitiva, si es preciso, contra un mal auténticamente universal: los esgrafiados en muros y muebles, tristes recuerdos de una marea de visitantes desaprensivos; medida aplicable a todo recinto museístico, junto con algunas otras encaminadas a mantener la auténtica realidad de las cosas: impedir, tocar y rozar los objetos, abrir puertas y probar la solidez o dificultad de su uso. (El Museo de Falúas Reales, de Aranjuez, y el de Carruajes, de Madrid, serían lugares apropiados para comenzar a actuar en este sentido.)

Hay casos donde la conservación de conjuntos y la creación de pequeños museos podrían conjugarse dando a los edificios restaurados una razón de ser, o, lo que es lo mismo, dándoles vida y conservándolos mejor; todo recinto en desuso se deprecia más que si es utilizado.

Con estas realizaciones, especialmente en provincias, se podría poner fin a la raquítica y penosa situación de muchos museos provinciales, donde todos los males hasta ahora apuntados se dan en gran medida. Por otra parte, podrían ser el punto de reunión de piezas en depósito o propiedad de organismos oficiales, donde la única función que cumplen será, en todo caso, la decorativa, desproporcionada con su valor real, si no es que su importancia recomiende su incorporación a los nacionales.

Así parece haberlo comprendido la Diputación de Madrid, que recientemente ha depositado en el Prado un Greco de su propiedad, casi desconocido.

Estos trabajos de instalación están pidiendo la formación de un Departamento en la Dirección General de Bellas Artes para asesoramiento obligado en instalaciones museísticas o en la organización de salas municipales o provinciales, preparadas para recibir muestras temporales. Asesoramiento que deberá ser no sólo en cuanto a la elección del lugar, intentando siempre la recuperación de edificios histórico-artísticos con preferencia, sino en todo cuanto a condiciones y necesidades museísticas se refiere.

Dado el intento de desplazar la vida de exposiciones temporales por toda España, que parece ser una de las bases de la política de la Dirección de Bellas Artes, apoyándose en la escasez de salones apropiados en casi todas las capitales de provincia, la necesidad de esta oficina se hace evidente, evitándose con ello la repetición de ejemplos tan lamentables, por carecer de todo requisito apropiado, como la Sala de Exposiciones que el Ministerio de Información y Turismo ha montado en Madrid, con el consiguiente derroche de energías y medios, sin el resultado adecuado, por no haberse realizado bajo la dirección de una entidad preparada y con experiencia en estos certámenes.

Naturalmente, todas estas actuaciones requieren una organización fuerte, especializada en los difíciles campos de las relaciones entre diferentes organismos: Ministerios, Cajas de Ahorro, municipios, Diputaciones, entidades y particulares.

Dado el gran número de problemas que ello presenta, junto con la complejidad de medidas de organización y conservación señaladas, parece oportuno terminar apoyándose en unas palabras del propio director general de Bellas Artes: «Panorama tan arduo quizá exija la organización de una Asesoría Nacional de Museos, encargada no sólo de la fría inspección, sino de una planificación y coordinación».



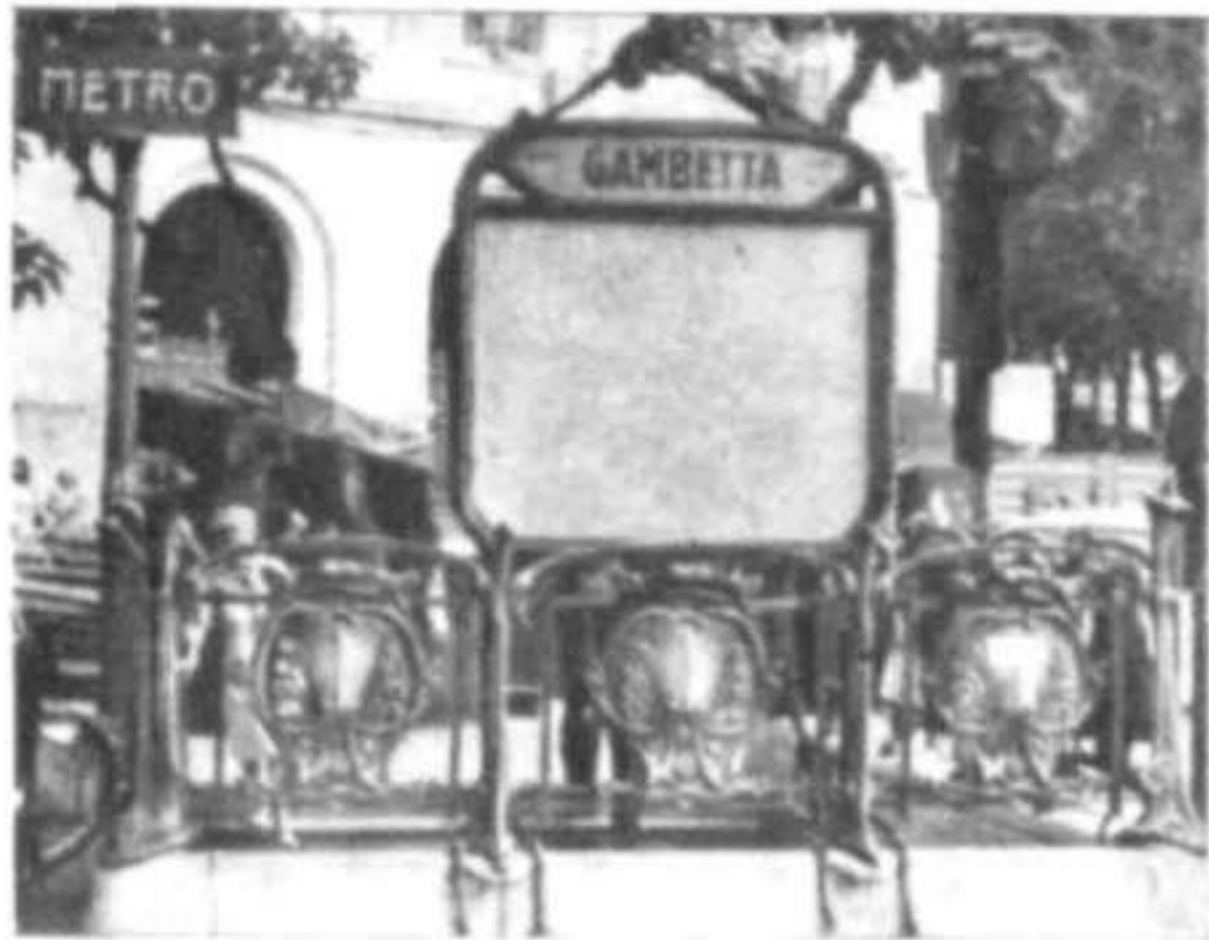
# NOTICIARIO INTERNACIONAL

## COLECCION ADENAUER

Treinta y seis cuadros de la colección del ya fallecido canciller de Alemania Federal, doctor Conrad Adenauer, han sido vendidos públicamente en la célebre casa de subastas londinense Christie. El lote constaba en su mayoría de obras de los grandes maestros góticos y del Renacimiento, incluyendo pintores españoles, italianos, flamencos, franceses y alemanes. La subasta se realizó en nombre de Heing Kisters, que colaboró con Adenauer en la formación de esta colección.

## DICCIONARIO DE ARQUITECTURA

Bajo la atención del Instituto Editorial Romano se ha publicado una obra de considerable importancia técnica y artística, que los editores han presentado como obsequio al Presidente de la República: el «Diccionario de Arquitectura y Urbanismo», en seis volúmenes, que constituye sin duda una «summa» de nociones, criterios e ideas en materias de cultura arquitectónica y urbanística. La obra tiene 3.600 páginas de texto, 600 tablas y más de 5.000 ilustraciones, y ha sido realizada en tres años de trabajo por un equipo de sesenta especialistas. Responde a la nueva exigencia de ofrecer a todos los técnicos, sobre todo a los jóvenes que comienzan el arte de la urbanística y de la constructiva, materias más que suficientes para una rápida y cabal consulta, un instrumento de información sistemática a nivel crítico. No existía, hasta ahora, una obra de tales pretensiones, en la que se ofrecen, entre otros textos, biografías de los arquitectos de todos los tiempos y países, con las que se contribuye, sin duda, a un mejor entendimiento informativo de la historia de la arquitectura y del urbanismo.



## HOMENAJE A GUIMARD

Como homenaje al famoso maestro del «art nouveau», Hector Guimard, el Museo de Arte Moderno de Nueva York celebró una exposición dedicada al gran arquitecto francés, cuya muestra, después de exhibida en San Francisco y Toronto, pasará como etapa final al Museo de Artes Decorativas de París.

Hector Guimard fue uno de los arquitectos, dibujantes y decoradores más célebres del período que se extiende entre finales del siglo XIX y principios del XX, dejando una obra extraordinariamente prolija, que comprende desde las famosas entradas del Metro de París hasta los más pequeños objetos de cristal que dibujó para la cristalería Daum de Nancy. Un centenar de testimonios de la prodigiosa actividad de Guimard constituyó el fondo de esta exposición: mobiliario, fotografías de muchas de sus realizaciones —el castillo Beranger, que el arquitecto realizó en 1894 a 1899; el castillo de Henriett, en Sèvres; los diferentes hoteles particulares que edificó en París—, dibujos, objetos —pomos de puertas, bastones, jarros y cristales—, que son testimonio de la imaginación desbordante y de la virtuosidad de Hector Guimard.

Las piezas proceden en su mayoría del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de la Asociación de Estudios y Defensa de la Arquitectura y de las Artes Decorativas de Garche. Con Hector Guimard el «art nouveau», que se manifestaba simultáneamente en Europa y América con diferentes nombres —el de Modernismo en España—, encontró una de sus más ilustres figuras: «Guimard fue la figura más representativa de la arquitectura «art nouveau» francesa —escribe S. Tschudi Madsen—. Fueron las estaciones del Metro de París, en 1899-1900, las que hicieron verdaderamente famoso a Guimard. En estas construcciones encantadoras —mezcla de pagoda y pabellón de hierro y cristal— dio rienda suelta a su imaginación. Los puntos luminosos parecen brotar de sus soportes como los capullos en primavera; crustáceos de las profundidades del océano parecen haber sembrado a lo largo de la balastrada sus caparzones erizados...».

El homenaje neoyorquino rehabilitó en gran manera a un artista cuyas obras fueron o abandonadas o destruidas en tiempo último.

## SUBASTA DE UN RETRATO ESPAÑOL

La galería Parke-Bernet, de Nueva York, filial americana de la famosa Sotheby's londinense, ha subastado recientemente un retrato al óleo de la Reina Isabel de España, obra del artista vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), pintor de la Corte en tiempos de Felipe III, que trabajó en Burgos y El Escorial. La casa subastadora se reservó los nombres del comprador y vendedor de la pintura, que mide 1,42 metros por 0,92, mostrando a la Reina vestida de negro y lujosamente enjoyada. La mano izquierda de Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, aprieta un pañuelo de encaje, y la derecha se apoya en una silla; en la cintura lleva un broche con una hermosa perla en forma de pera, que por el tamaño y confor-

mación podría tratarse de la famosa «Peregrina».

Otro retrato real, el de la Reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, también de la mano de Bartolomé González, se conserva en el Museo del Prado.

## SALON INTERNACIONAL DE BASILEA

Con un ofrecimiento impresionante y fascinante de pinturas, esculturas, obras gráficas y libros de arte, se celebró en Basilea el I Salón Internacional de Arte 70, en el que más de un centenar de galerías, editoriales y comerciantes de objetos artísticos han presentado, en un espacio de 6.000 metros cuadrados de la Feria suiza de Muestras, un conjunto de máxima importancia artística y editorial. Todo lo presentado en este I Salón lleva la garantía de su autenticidad, sin cuyo requisito no se han podido exhibir las obras presentadas y, a la vez, corresponder a nuestro siglo en su variedad y jerarquía internacional.

Entre los participantes de este Salón solamente un pequeño número de galerías presentó en exclusiva obras de arte de su país de origen, mientras que la parte mayor de los expositores presentaron ofrecimientos internacionales. De tal modo, el arte americano USA, tan estimado hoy en el mundo, no fue presentado en exclusiva por dos galerías neoyorquinas. En los distintos establecimientos expositivos se ofrecían obras de Calder y Luisa Nevelson, pasando por Pollock y Gottlieb, hasta Lichtenstein, Warhol, Krushenik, Al Held, Noland, Oldenbourg y Jim Dine, en cuyas relaciones no se comprendían solamente obras individuales, sino, a la vez, «múltiples», cuya actividad es muy solicitada en el comercio del arte.

El arte europeo presentado en Basilea fue variado y abundante. Al lado de los grandes clásicos, como Malevich, Picasso, Chagall y Miró, expresionistas de la primera generación, como Kirchner, Jawlensky y Hofer, y surrealistas, como Max Ernst, Dalí y René Magritte, o la representación del arte fantástico, con nombres como Dubuffet, Germaine Richier, Hundertwasser, Lam y Ernst Fuchs. El arte francés estuvo representado por obras de Herbin, Vasarely, Arman, Michaux y Niki de Saint-Phalle. El arte inglés, por Henry Moore, Francis Bacon, Sutherland y Joe Tilson. Entre los italianos, Guttuso, Marini y Fontana. El conjunto de obras de arte moderno alemán fue también extenso y diverso, correspondiendo a la fuerte participación del comercio alemán de arte. Entre las obras de arte suizo destacaban las de Giacometti, Jean Tinguely, Bernhard Lugnbühl, Eva Aeppli, Max Bill y Dieter Rot. España estuvo representada en este Salón por la galería barcelonesa de René Metrás, con obras de Guixart, Miró, Picasso, Tapies, Guinovart, Yturralde, etcétera.



## PREMIOS A ESPAÑOLES

El artista español Rafael Canogar ha obtenido el Premio Tercera Paleta en el II Festival Internacional de Pintura, celebrado en la localidad francesa de Cagnes-sur-Mer. España, que participó en este festival con otros cuarenta países, estuvo representada con una selección de obras de Eusebio Sempere, José María Iglesias, Juan Barjola y Rafael Canogar.

Adolfo Bartolomé, actualmente pensionado en la Casa de España, en Roma, ha conseguido en Florencia el Premio Kartos, en la II Exposición Bienal Internacional de Obra Gráfica, que se celebra en la citada capital toscana. La participación española, mostrada entre la de otros cuarenta y tres países, estuvo compuesta por los grabadores Ignacio Berriobena, María Josefa Colom, José Luis Delgado, Ramón Ferrán y el galardonado con el premio.



## HOMENAJE A MATISSE

Matisse, de vivir, tendría ahora cien años, cumplidos precisamente el último día de 1969. El homenaje de Francia a su pintor ilustre abarca desde ese día a todo el año que nos está correspondiendo vivir, a través de una serie de acontecimientos centrados en la gran exposición que actualmente se celebra en el Grand Palais de París, y que permanecerá abierta hasta el mes de septiembre. Los actos expositivamente conmemorativos comenzaron hace ya unos meses con la muestra de la galería Bernheim, en la que se presentaron pinturas, litografías y dibujos de Matisse, entre cuyas obras figuraba «Naturaleza muerta de la compotera», que valió al artista el Premio Cernegie en 1926.

La exposición del Grand Palais se ha organizado con el concurso de los grandes museos extranjeros —Ermitage, de Leningrado; Arte Moderno, de Nueva York; San Francisco, etcétera— y de las más importantes colecciones privadas, entre las que figura la propia familia del artista homenajeado. Se han podido, de este modo, reunir 208 pinturas, 28 esculturas, 12 aguadas, vidrieras, paneles de cerámica, tapices, dibujos, etcétera. Muchas de estas obras se presentan por primera vez al público.

Por último, paralelamente a las exhibiciones citadas, la Biblioteca Nacional de París participa en el gran homenaje nacional con la presentación —también hasta fines de septiembre— de la obra grabada por Matisse, exposición sin duda la más importante en esta especialidad, puesto que se reúnen en ella casi doscientas estampas —xilografías, litografías, aguafuertes, puntas se-

cas, aguafuertes, monotipos...—, así como lo más esencial de los libros ilustrados por el artista, principalmente las grandes obras en que fue a un mismo tiempo maestro de obra e ilustrador. Los grabados de Matisse se tiraron, en su mayor parte, en ediciones muy limitadas, lo que hace más importante la reunión de la Biblioteca Nacional, en la que se puede estudiar de modo muy directo la evolución de su arte a lo largo del tiempo. Las piezas que se exponen proceden, en su mayoría, del Gabinete de Estampas de la citada Biblioteca, cuyas colecciones comprenden las donaciones hechas por el artista y, más tarde, por sus mismos familiares. Han cedido también obras para esta exposición otros departamentos de la Biblioteca de Arte y Arqueología, la Biblioteca literaria Jacques Doucet y otros particulares.

Matisse compartió la actividad de grabador con la estampa y la ilustración del libro, cuya importancia fue determinante sobre toda la obra. Se presentan al público las obras de las que realizó la maqueta, y a cuya trabajo consagró largos meses precedidos, a veces, por años de meditación, principalmente en creaciones como los «Poemas», de Mallarmé, ilustrados para Skira, en 1932, con 29 aguafuertes; «Pasiphaé», de Montherlant —Fabiani, 1944—, con litografías; «Las flores del mal», de Baudelaire —Biblioteca francesa, 1947—; «Florilegio de los amores de Ronsard» —Skira, 1948— y los «Poemas» de Charles de Orleáns —Tériade, 1950—. Algunos de los diseños presentados permiten comprender mejor las palabras de Matisse aplicables a toda su obra: «He deseado siempre que mis obras posean la ligereza y la alegría de la primavera y que no permitan jamás sospechar el trabajo que han costado».

## DOS EXPOSICIONES ESPAÑOLAS

● En el Palacio de Exposiciones de Estocolmo se presenta actualmente una gran muestra arquitectónica, a través de grandes paneles fotográficos, dedicada al famoso maestro español del modernismo, Antonio Gaudí. La exposición, recibida calurosamente por la crítica y el público sueco, tiene carácter itinerante y, desde Estocolmo, será trasladada a otras ciudades del país.

● Por otra parte, en Nueva York y en la zona de los Claustros, dependiente del Museo Metropolitano de dicha ciudad, se muestran más de setenta objetos de cerámica valenciana del siglo XV, juntamente con alfombras y textiles hispano-árabes. La exposición, que permanecerá abierta hasta el próximo mes de diciembre, ha sido organizada por Timothy Husband, administrador de los claustros, en cuya área se encuentran también instalados diversos monumentos arquitectónicos españoles de la Edad Media.

## ARTE Y ESCULTURA FEMENINA

● Ha tenido lugar en Bonn el IV Congreso de la Federación Internacional Cultural Femenina. El tema elegido para este Congreso fue «La mujer creadora en la sociedad nueva: su participación y su misión en el arte y en el pensamiento». Como una proyección de esta asamblea se presentó a la vez en Colonia la XVI Exposición de Pintura, Escultura y Tapicería organizada por el Club Internacional Femenino, que pu-

blica la revista «Expression», cuyos artículos están redactados por mujeres escritoras de diferentes países y que aportan el testimonio de la cultura, del arte y de la ciencia de sus respectivos lugares. Para la exposición habían sido previamente seleccionadas doscientas obras.

● También recientemente ha tenido lugar, en el Museo Nacional de Arte Moderno, de París, el Salón de las Mujeres pintoras, escultoras, grabadoras y decoradoras, cuyo tema general era el de «Eros». Los premios fueron concedidos: el de pintura, a Pilar Font; el de escultura, a Irene Codreano, y el de artes decorativas, a Olga Klein-Astrachan.

● Por último, del 2 al 16 del próximo octubre se anuncia la inauguración, en el Palacio de Exposiciones de Niza, del V Salón Internacional de la Mujer, dedicado a la pintura y escultura femeninas. El objetivo de este salón es presentar un panorama, lo más amplio posible, de las mejores realizaciones artísticas de la mujer. Ofrecerá la ocasión de confrontaciones enriquecedoras y la posibilidad de descubrir a artistas fuera de sus fronteras y a jóvenes talentos en su propio medio. El jurado, que tendrá carácter internacional, estará presidido por la famosa pintora Sonia Delaunay.

## II BIENAL DE MEDELLIN

Durante los meses de mayo, junio y julio ha permanecido abierta la II Bienal de Arte Coltejer de Medellín, Colombia. Han participado en ella todos los países americanos, así como España, con amplios y representativos envíos.

La Bienal ha despertado enorme interés, habiendo sido visitada por más de 170.000 personas procedentes de muy diversas naciones.

El Jurado estuvo integrado por Guilio Carlo Argan, Lawrence Alloway y Vicente Aguilera Cerni.

Los premios, concedidos por unanimidad, fueron otorgados del siguiente modo:

Primer gran premio, de 150.000 pesos colombianos, a Luis Tomasello, de Argentina.

Segundo premio, de 80.000 pesos colombianos, a Francisco Salazar, de Venezuela.

Tercer premio, de 60.000 pesos colombianos, a Ary Brizzi, de Argentina.

Igualmente, se concedieron tres menciones de honor:

Primera mención de honor, al Equipo Crónica, de España.

Segunda mención de honor, a Elí Bornstein, de Canadá.

Tercera mención de honor, a Rogelio Polesello, de Argentina.

Los dos premios de Bolsa de Viaje, patrocinados por el Instituto Colombiano de Cultura, y según lo estipulado, se conceden:

a) Para un artista colombiano menor de treinta años, a Bernardo Salcedo.

b) Para un artista no colombiano menor de treinta años, a José Carlos Ramos, del Perú.

El premio Gobernación de Antioquia, a David Manzur, de Colombia.

El premio Ciudad de Medellín, a Fanny Sanín, de Colombia.

El premio Movifoto, a Santiago Cárdenas, de Colombia.

El premio Sintéticos, a Alberto Gutiérrez, de Colombia.

JOSE DE CASTRO ARINES



## CATEDRAL DE BARCELONA

En un reciente escrito del arquitecto director de las obras de restauración y adaptación litúrgica que se realizan en la catedral de Barcelona, don Juan Bassegoda Noll, y que se recogen en el boletín del arzobispado, se indica que «en la catedral barcelonesa bien pronto será posible seguir un curso de pintura gótica sobre piedra, con levantar simplemente la vista y contemplar las coloreadas claves de las bóvedas. Y podrá perfectamente hacerse sin demasiada necesidad de luz artificial, porque la limpieza de las vidrieras y de la piedra demostrarán que la catedral no era oscura, sino que se había estudiado muy sabiamente la forma más adecuada de tamizar la cruda luz meridional». «Al proceder a un cuidadoso lavado —añade el escrito— a base de detergentes alcalinos totalmente inocuos, de los muros y bóvedas de la catedral, están apareciendo las pruebas de una entera escuela pictórica hermana de la que hay sobre las tablas luces (la colección de tablas pintadas existentes en la catedral). Toda una lección de pintura gótica en Cataluña».

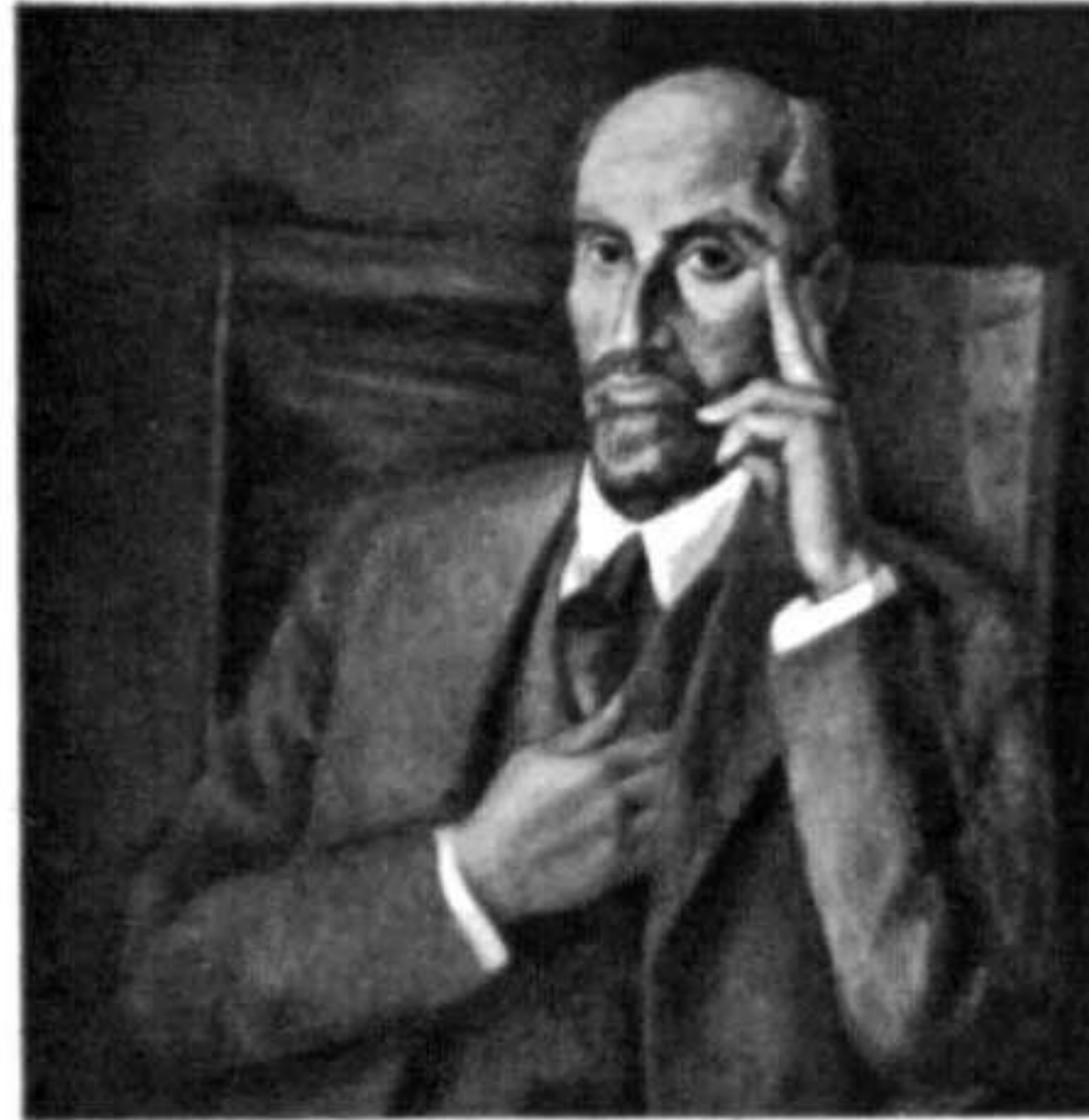
A esta riqueza pictórica sobre tabla se está sumando, día a día, el hallazgo de la rica policromía sobre las piedras catedralicias, con lo que el tesoro artístico se está incrementando de un modo asombroso y sorprendente. Recuerda en su escrito el señor Bassegoda, que la catedral de Barcelona ha tenido fama de ser muy oscura, y señala que, para evitar el exceso de luz del Mediterráneo, los arquitectos utilizaron los amplios triforios sobre las naves laterales y las ventanas no demasiado grandes. Sin embargo, en 1862, la catedral estaba muy sucia por el polvo y, especialmente, por la persistencia del depósito de humo de cirios; a partir de primeros de siglo, las fotografías permiten seguir el desarrollo del progresivo ennegrecimiento de muros y bóvedas. El examen de los documentos descriptivos y fotográficos demuestra que el ennegrecimiento definitivo del interior de la catedral es cosa de los últimos cincuenta años. «Ello es fruto —añade el arquitecto— de las mezclas de cera con sebo y grasas animales en la composición de los cirios que, por millones, se han quemado en los altares».

Pero los trabajos de limpieza de la cripta de Santa Eulalia, culminados el día de la santa de este año, permitieron, además de mostrar la belleza de color sobre el alabastrino sepulcro, hallar la policromía de las dos claves de la bóveda, que ahora presentan un aspecto deslumbrador. Este hallazgo animó al cabildo a proseguir la tarea de limpieza general, iniciándose en el presbiterio, con lo que ahora puede admirarse la colosal y policromada crucifixión de la clave central de la capilla mayor, que, además, se adorna en el tambor con los escudos igualmente estofados y policromados del Rey, la catedral y la ciudad. Todo

parece anunciar que la catedral se halla en vigiliias de ir desvelando, si la costosa operación de limpieza puede ser sufragada, la policromía gótica que ha de convertirla en un museo de pintura.

## MUSEO DE RIOFRIO

Ha sido inaugurado en el palacio de Riofrío el nuevo Museo Nacional de Caza, que, por lo que contiene y muestra, es el primero que se instala en España y único en su clase en Europa. Ha sido instalado en varios salones de la vieja residencia real, y en él se exhiben, junto a pinturas y tapices, armas y esculturas con tema venatorio, numerosos dioramas, que suman a su belleza plástica la rigurosa fidelidad de las diversas especies cinegéticas representadas y sus respectivos ambientes. Figuran en el museo tanto las armas empleadas por el hombre desde tiempos remotos en la caza como obras de arte auténticas que recogen este tema, y diversos animales y



aves que viven en nuestro país. La panorámica del museo muestra, de manera gráfica, desde la Prehistoria hasta la época de los Austrias y de los Borbones. Multitud de armas, utensilios, pinturas, mosaicos y otras piezas de interés haciendo referencia a la caza en la Prehistoria, época romana y medieval, se muestran en varias salas siguiendo un orden cronológico. Entre las obras de arte de las salas «de los Austrias» figura el cuadro de Velázquez, «La cuerna», varios lienzos de Snyders y otros del taller de Pablo de Vos y de Rubens.

El espacio dedicado a la caza en la época de los Borbones muestra, igualmente, muchas y valiosas obras de arte, como son los tapices de Goya y Bayeu, el retrato de Carlos III siendo Rey de Nápoles, por Giuseppe Bonito, y un curioso lienzo de Toribio Alvarez representando «Una cacería en La Moraleja», así como un retrato ecuestre de Alfonso XIII, firmado por Ramón Casas en 1906, representando al Rey en atuendo de cazador. Igualmente puede contemplarse una rica colección de fusiles

desde Felipe V hasta Alfonso XIII procedentes de la Real Armería de Madrid.

## EXPOSICION HOMENAJE A VAZQUEZ DIAZ EN GRANADA

La Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, siguiendo el ciclo iniciado en 1968 con su serie de exposiciones individuales dedicadas a grandes artistas andaluces, rinde ahora tributo de admiración y homenaje a la memoria del gran pintor Daniel Vázquez Díaz con una gran exposición de su obra, en la que se exhiben 219 cuadros del fallecido pintor onubense.

Esta excepcional colección de pintura y dibujo, procedente de los más distintos lugares españoles, en la que figura instalada en museos y colecciones privadas, ha sido montada en la sala de exposición del palacio de Carlos V, de la Alhambra, y en las de la sede de la citada fundación. La muestra se ha hecho coincidir con los XIX Festivales Granadinos de Música y Danza.

## IMPORTANTES HALLAZGOS EN BOTORRITA

Dentro del Plan Nacional de Excavaciones Arqueológicas que, a través de la Comisaría correspondiente, está realizando la Dirección General de Bellas Artes, se han iniciado trabajos de excavación en la ciudad ibero-romana de Botorrita, situada a veinte kilómetros de Zaragoza, junto al río Huerva. A pesar de las destrucciones realizadas por excavadores clandestinos se ha descubierto una importante ciudad, anterior a la fundación de Caesaraugusta, con casas de suelos pavimentados con «opus signinum» y paredes revestidas de estucos coloreados, así como diversos y ricos hallazgos. Entre éstos cabe destacar, por su enorme interés, dos bronce de escritura ibérica, uno de ellos el mayor conocido hasta la fecha, con cientos de letras; de su estudio pueden deducirse consecuencias muy importantes para la historia antigua del valle del Ebro.

Se trata de una ciudad de nombre desconocido, cuya destrucción se calcula en el año 49 antes de Jesucristo, inmediatamente después de las campañas de pacificación del valle llevadas a cabo por César, tras derrotar a los pompeyanos en Lérida y pasar a Andalucía, donde se daría, en el 45, la batalla de Munda.

Por su envergadura y por la categoría de los objetos que surgen de las excavaciones, puede decirse que se trata de uno de los hallazgos más importantes de los últimos años.

## RESTAURACION DE MONUMENTOS

Durante los meses de marzo y abril de 1970 han sido aprobados quince proyectos de restauración de monumentos por



un importe total de quince millones y medio de pesetas.

Destaca por su importancia la instalación del Museo de Mallorca y los proyectos de restauración de la catedral de Astorga y de las murallas de Hostalrich (Gerona). El resto de los proyectos se refieren a la conservación y restauración de las murallas de Morella (Castellón) y Toledo, Puerta Alta de Daroca (Zaragoza), iglesias del castillo de la Mota, en Montoro, y de Luque, en la provincia de Córdoba; de Nuestra Señora de Loreta (Huesca), colegiata de Santa María de Arbas (León), de la Vera Cruz, en Salamanca, y de San Andrés, de Toledo, así como la conservación del monasterio de Poblet (Tarragona) y la restauración de la Casa de las Torres, Ubeda (Jaén), y la histórica farmacia de Llívia (Gerona).

Asimismo y durante estos meses, la Comisaría General del Patrimonio Artístico encargó treinta proyectos a los arquitectos afectados a su servicio de restauración de monumentos por un importe total de más de veintiséis millones de pesetas. Estos proyectos se refieren, respectivamente, a la restauración de las murallas de Tabarca (Alicante) y de la iglesia de Santiago, en Alicante; convento de Mosén Rubí, palacio de Santa Cruz, Casa de los Deanes y murallas de Avila; Hospital Real y palacio de don Juan II, en Madrigal de las Altas Torres, provincia de Avila. Consolidación de las Termas de Alange, acondicionamiento de los accesos al castillo de Feria y restauración del castillo de Olivenza, en la provincia de Badajoz. Obras de alumbrado público y reparación de las calles de Covarrubias (Burgos); restauración del castillo de Peñíscola (Castellón).

Restauración de las casas Castril, Porras, Carrera del Darro, Horno de Oro y conjunto del Albaicín, en Granada; Museo de la ex Colegiata de Pastrana (Guadalajara); iglesia de Santa María de Mezonzo y San Antolín de Toques, en La Coruña; convento de San José, en Villafranca del Bierzo (León); iglesia del palacio de Logroño; montaje de la fachada del palacio Riquelme, en Murcia; restauración del Museo Provincial y de la Casa de las Conchas, de Salamanca, restauración de fachadas del Ayuntamiento Viejo de Ciudad Rodrigo, y alumbrado del conjunto monumental de la Alberca, en la provincia de Salamanca; restauración de las murallas de Segovia y alumbrado del conjunto monumental de Daroca (Zaragoza).

## RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE

Durante los meses de marzo y abril, el Instituto Central de Conservación y Restauración de obras de arte ha realizado las siguientes restauraciones:

ALBACETE (EL BONILLO).—Lienzo **Cristo con la Cruz**.

AVILA.—Tabla que representa el **Calvario**.

AVILA.—Cobre que representa a **Jesús**.

CADIZ (SETENIL).—Nueve tablas del retablo de **La Anunciación**.

JAEN (BAEZA).—Tablas **La presentación en el templo y La Ascensión**.

JAEN (LINARES).—Tres tablas: **Santa Faz, San Pedro y San Pablo**.

JAEN (LINARES).—Restauración tres figuras de bronce.

LOGROÑO.—Dos lienzos: **Santo Tomás y San Antonio**.

MADRID.—Pinturas murales de Coello.

MADRID.—Tabla del siglo XVI.

MADRID.—Vaso antropomorfo; ídem, de estribo; vaso asa puente pasta negra; cuenco carenado nazca; dos vasos tulipas nazcas; vaso acampanado nazca.

MADRID (ALCALA DE HENARES).—**Virgen sedente**.

MALAGA.—**San Benito**, lienzo de Zurbarán.

SANTANDER.—Restauración de dos jarrones de China.

SEVILLA.—**Retrato del canónigo Santaella**, de Zurbarán.

SEVILLA (MARCHENA).—Esculturas de **el Retablo**.

SEVILLA (MARCHENA).—**Anunciación**, tabla de Pareira.

VALENCIA (JATIVA).—Predella del retablo.

ZAMORA (ARCENILLAS).—Tabla **Incredulidad de Santo Tomás**, de F. Gallego.

## SECUNDINO ZUAZO

Secundino Zuazo Ugalde, arquitecto, académico numerario de la Real de Bellas Artes de San Fernando, una de las figuras capitales de la arquitectura contemporánea nacional, ha fallecido en Madrid a los ochenta y tres años de edad y cincuenta y siete de actividad profesional. Su obra de gran arquitecto se fija preferentemente en Bilbao y Madrid, aunque corresponda a la capital española el cupo mayor de realizaciones insignes del ilustre arquitecto: los Nuevos Ministerios —en su fase proyectiva—, los enlaces ferroviarios, la Casa de las Flores, el Palacio de la Música, el frontón Recoletos...

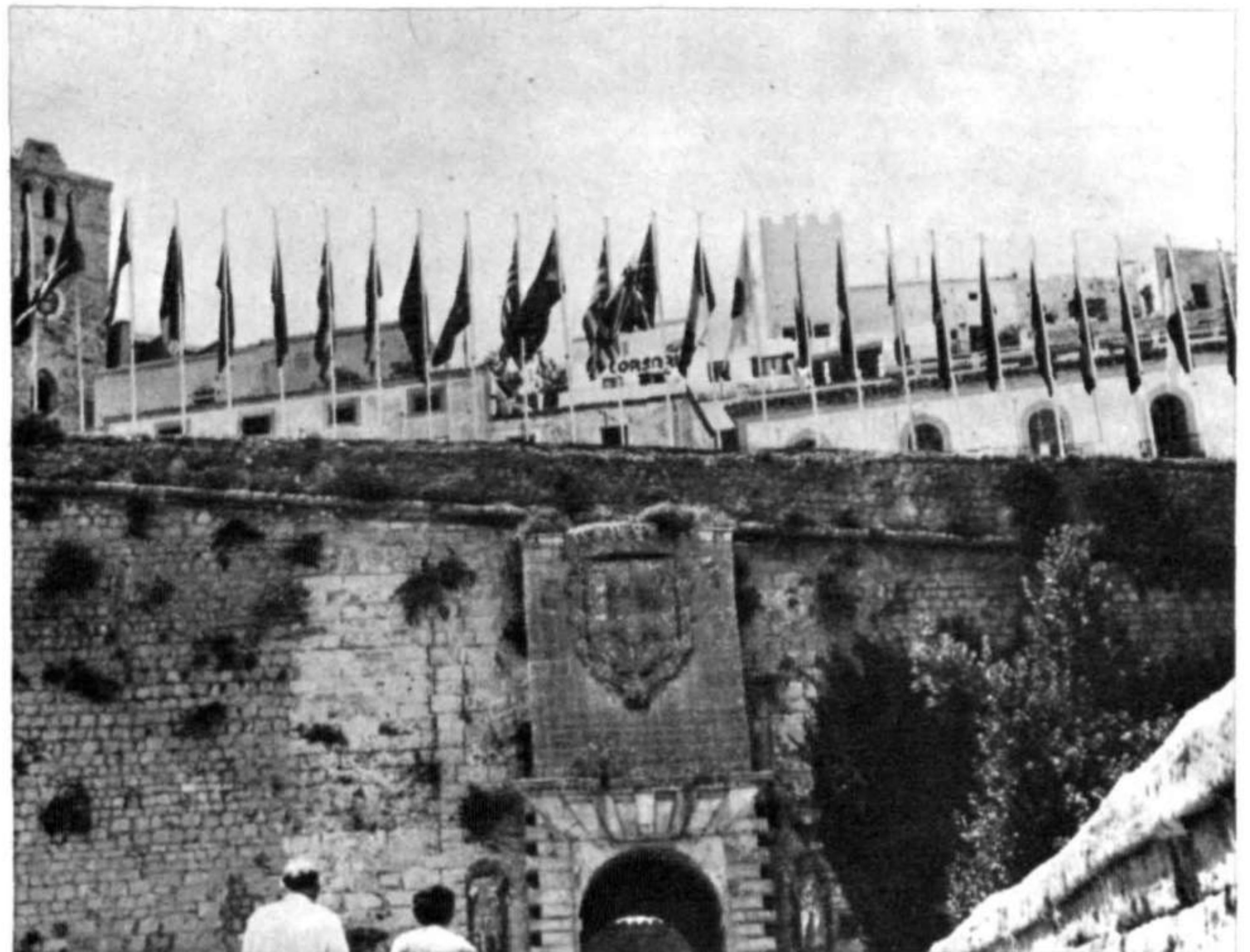
Con la casa de Correos bilbaína, de 1927, Zuazo inscribe su nombre y el de la nueva arquitectura bilbaína en el censo de la constructiva de nuevo empeño europeo. Desde entonces —sin olvidar otras proyecciones arquitectónicas, como fueron el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Círculo de Bellas Artes de Madrid (que realizó Palacios), etcétera— su obra, hasta los tiempos coincidentes con nuestra guerra civil, es de mayor jerarquía en la historia de nuestra arquitectura. De tales tiempos son, con las obras antes citadas en este recordatorio, la ordenación de la Castellana y la ordenación urbana del centro del Madrid, en colaboración con el urbanista alemán Herman Jansen. La Casa de las Flores, de 1931, y el frontón Recoletos, de 1935, realizado en hermandad proyectiva con el famoso ingeniero Eduardo Torroja, son hitos de nuestra moderna constructiva, que no sólo señalan la alta jerarquía profesional de Zuazo,

sino el estado de plenitud a que había llegado en aquel momento la arquitectura nacional.

Así, el hacer de arquitectura y urbanismo de Secundino Zuazo se entrafía de modo directo y de forma más que viva al mejor hacer de nuestra constructiva moderna, en la que Zuazo fue, en sus momentos más esplendentes, verdadera figura capitana. No se puede eludir su presencia en el recuento creador de nuestra arquitectura y de nuestro urbanismo, sino, al contrario, considerarla como una de sus pilastras más firmes, entre los modos de la clasicidad más noble a la modernidad más atrevida. Su pulso fue siempre sereno, abierto y curioso a toda atención. De tales cualidades inventivas han sabido aprovecharse Bilbao y Madrid, que habrán de conservar como piezas de mayor valimiento arquitectónico las obras legadas por Zuazo a ambas capitales. Con Zuazo desaparece una de las figuras señeras del momento renovador de nuestra arquitectura moderna, un creador sin equipo y sin escuela, en soledad, aunque fuera él —en algún momento de la historia de nuestra constructiva— espejo de conductas para la mocedad arquitectónica nacional, y su inventiva estimada como modélica.

## BIENAL DE IBIZA

La IV Bienal Internacional de Ibiza, la más importante manifestación mundial de arte joven en la que participan veintisiete países con más de mil obras, ha concedido los siguientes galardones: gran premio, en la modalidad de arquitectura, a Jaime Montañer y J. R. Moreno, de España. Pintura: primer premio, Paulo de Rocha, de Brasil, y Antonio Heras, de España; segundo premio, Orlando Menecucci, de Italia, y tercero, James Wylie, de Estados Unidos. Dibujo: primero, Alejandro Franco Jiménez, de España, y segundo, Frank Pérez, de Puerto Rico. Grabado: primero, Todas Burba, de Alemania; segundo, Annalles Kophaus, de Alemania, y tercero, Mike Fossik, de Gran Bretaña. Arquitectura: primero, al equipo formado por J. M. Catalán Fernández y M. Manzano, de España, y segundo, Ricardo To-





rini, de Italia, y Christos Katsimpinis, de Grecia. En escultura fueron declarados desiertos los premios primero y segundo, y el tercero concedido a Maamnout El Sheink,

de la RAU. El jurado acordó conceder menciones especiales por la calidad de sus aportaciones a Arabia Saudí, Chile, Filipinas y Malta.



## MUSEO DE CARRUAJES

En los locales que ocuparon las antiguas caballerizas del palacio barcelonés de Pedralbes ha sido inaugurado el Museo de Carruajes, instalado con fondos en depósito del Patrimonio Nacional y otros procedentes del Ayuntamiento de la Ciudad Condal, todos ellos de los siglos XVIII al XX.

## PREMIOS «MISION RESCATE»

El Jurado nacional de «Misión rescate», programa conjunto de Radio Nacional de España y Televisión Española, en colaboración con la Dirección General de Bellas Artes, ha concedido los primeros trofeos y menciones de honor de la actual campaña, que preceden a las finales que se otorgarán en octubre, a las siguientes «misiones cumplidas»:

Trofeos de plata: al grupo de rescate número 195, de la escuela nacional graduada de niños Ramiro de Maeztu, de Puente Genil (Córdoba), por el hallazgo e identificación de seis valiosos mosaicos romanos; al grupo 351, del grupo escolar Virgen del Encinar, de Ceclavín (Cáceres), por el hallazgo y valoración de una talla gótica del siglo XIII y otra del XV; al grupo 255, de la agrupación escolar mixta de Castrojeriz (Burgos), por el hallazgo e identificación del sepulcro de la Reina de Aragón, doña Leonor de Castilla, y de una pila bautismal del siglo XVI, obra del círculo de Diego de Siloé; al grupo 365, de la misma agrupación escolar, por el hallazgo y valoración de dos tallas del siglo XVI, de notable factura artística, y al grupo de rescate 395, también de la misma agrupación escolar, por el hallazgo y valoración de tres valiosos cuadros de los siglos XVI y XVII.

Mención de honor al grupo de rescate 173, de la escuela nacional de Villalmon-

dar (Burgos), por el hallazgo e identificación de una talla románica de arte popular del siglo XIII; al grupo 208, del colegio nacional de Ubrique (Cádiz), por el hallazgo de un yacimiento arqueológico romano; al grupo 312, de la agrupación escolar de Torrecilla del Pinar (Segovia), por el hallazgo de dos tallas de arte popular del siglo XVI; al grupo 380, de la agrupación escolar mixta de Castrocalbón (León), por el hallazgo de un yacimiento arqueológico romano, y al grupo de rescate 496, del colegio nacional Jesús Posada Cacho, de Chirivella (Valencia), por el rescate material de restos arqueológicos romanos.

## LOS PINTORES TOGORES, SERRA Y FERRER

● El pintor José de Togores ha fallecido a consecuencia de las heridas sufridas al ser arrollado por un autobús en la Ciudad Condal. Togores había nacido en Sardanyola en 1893, y vendió su primer cuadro, «El loco de Sardanyola», a la edad de quince años, adquirido por el Gobierno belga y actualmente propiedad del Museo de Arte Moderno de Bruselas. Víctima de una meningitis, Togores quedó sordo a los doce años, entregándose a la pintura desde ese momento. Residió durante muchos años en París, donde realizó una gran labor. Volvió a España para pintar la cúpula del Palacio Nacional de Montjuich, inaugurado con motivo de la Exposición Internacional de 1929 y, posteriormente, en 1932, se instaló ya definitivamente en Barcelona, realizando numerosas exposiciones en España y el extranjero; su obra figura en numerosos museos del mundo. Aunque el prestigio pictórico de Togores había disminuido un tanto, hace años, en sus tiempos de París, fue considerado como una de las individualidades más distinguidas del arte europeo de avanzada.

● También en Barcelona acaba de fallecer el pintor Juan Serra. Había nacido en Lérida en 1899, pero toda su vida artística se desarrolló en Barcelona. Figuró en el grupo de los «Evolucionistas» seguidores de Cézanne, habiendo desarrollado a lo largo del tiempo un estilo personal luminoso y colorista, que daba a su pintura unas magnificas calidades

● Otro fallecido en Barcelona: Emilio Ferrer, que fue ilustrador, caricaturista y escenógrafo de nombradía, aunque vivía hace tiempo retirado de las actividades artísticas. Había nacido en la Ciudad Condal hace setenta años. Estudió en la Escuela Superior de Bellos Oficios, siendo condiscípulo del que más tarde fue famoso escenógrafo, Francisco Fontanals, con quien había de colaborar. En Madrid trabajó en «El Sol», «La Voz», «ABC» y «Blanco y Negro», así como en realizaciones teatrales y cinematográficas. Su estilo fue espontáneo, ligero y personal.

## BARCELONA: MUSEO DE ARTE MODERNO

El Ayuntamiento barcelonés aprobó el importante presupuesto de obras de restauración del palacio de la Ciudadela, sede del Museo de Arte Moderno de la capital catalana, por valor de 21.500.000 pesetas. El proyecto aprobado corresponde a la completa restauración de las fachadas y cúpula de dicho edificio, con sustitución de los elementos decorativos deteriorados, supresión de viejas claraboyas, repaso de cubiertas y patios para evitar las humedades, nuevas instalaciones de calefacción y electricidad, aprovechamiento de una parte del desván existente con cubiertas del siglo XVIII y repaso de la carpintería, cerrajería y pinturas de todo el museo.

Las obras aprobadas son el complemento de las de restauración ya realizadas con motivo de la exposición del modernismo, y que se iniciaron con la restauración de la gran claraboya de la escalera de honor y el acondicionamiento del piso alto del cuerpo central del edificio, con unas características que permiten hacerse cargo del aspecto que en un futuro próximo presentará el conjunto del museo.

## PREMIO FELIX ADELANTADO

El recientemente constituido premio de pintura Félix Adelantado, ha creado la I Bienal Nacional de Pintura, que se celebrará en Zaragoza del 1 al 31 de diciembre del presente año. En esta primera edición se tratará exclusivamente de paisaje. Cada artista podrá presentar dos obras como máximo, siendo la medida mínima de 0,70 metros y la máxima, de dos metros.

Las obras deberán presentarse en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, plaza de José Antonio, 5, Zaragoza, desde el 15 de octubre al 14 de noviembre. En esta misma dirección se facilitarán bases completas de la Bienal y cuantos datos se soliciten.

Se concederá un primer premio, consistente en medalla de oro y cien mil pesetas; dos segundos premios, dos medallas de oro y cincuenta mil pesetas para cada uno; dos terceros premios, dos medallas de bronce y veinticinco mil pesetas.

JOSE DE CASTRO ARINES  
y J. M BALLESTER



# BIBLIOGRAFIA

ENRIQUE JORDA. *EL DIRECTOR DE ORQUESTA ANTE LA PARTITURA*.

COLECCION AUSTRAL. ESPASA CALPE, S. A.

Todos recordamos el papel representado por Enrique Jordá en el renacimiento de la vida musical de nuestra postguerra. En aquellos años, Jordá, al frente de la gloriosa Orquesta Sinfónica de Madrid, realizó una incansable labor en el viejo Monumental Cinema, manteniendo así la llama de los conciertos dominicales y haciendo posible una continuidad de nuestro ambiente artístico, que había sufrido el natural retroceso. Entonces empezaba Jordá su carrera de director. La continuó luego dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Ciudad del Cabo y la de San Francisco de California, hasta 1963. Hoy es Enrique Jordá un artista conocido, respetado y aplaudido en todo el mundo.

Se nos presenta Jordá como escritor y tratadista en *El director de orquesta ante la partitura*, que lleva un subtítulo bien significativo: «Bosquejo de interpretación de la música orquestal». Existían en nuestro panorama editorial algunas obras sobre la dirección de orquesta, pero se limitaban al aspecto más técnico de la cuestión. La de Jordá es una valiosa introducción a ese capítulo de la interpretación, tan desconocido y tan mal comprendido, incluso por un buen número de amantes de la música. Recordemos que Arbós cuenta de qué manera un artista tan relativamente cercano a nosotros como Sarasate se extrañaba de que un señor fuera de un sitio a otro

para dirigir orquestas con un palitroque y le pagasen por ello. Hoy nadie llega a tanto, a pesar de las experiencias hechas, por ejemplo, en la Unión Soviética después de la Revolución, pero son muchos los que no comprenden la verdadera y fundamental misión del director, que es un intérprete, lo mismo que un violinista o un pianista, con la diferencia de que el instrumento que tiene bajo sus manos es la orquesta entera. Jordá hace historia y demuestra su profundo conocimiento del tema a través de una rica bibliografía y sin que falten numerosos episodios de divertido valor anecdótico. Con espíritu sistemático va luego estudiando los elementos de su complejo arte, desde el estudio de la partitura hasta la comprensión espiritual de la obra. Por fin, aplica sus ideas a una página determinada, el «Idilio de Sigfrido», de Ricardo Wagner.

Sin duda alguna, uno de los mayores méritos de este libro de Enrique Jordá es que no sólo resultará útil a los profesionales, sino que se podrá leer con interés por todo aficionado a la música, incluso por los que no dominen en absoluto ni los rudimentos del arte sonoro. El que esta obra haya aparecido en una colección de carácter popular y asequible es una muestra más de enriquecimiento en la vida musical española.

C. G. A.

---

ORIOI BOHIGAS. *CONTRA UNA ARQUITECTURA ADJETIVADA*.

EDITORIAL SEIX-BARRAL, BARCELONA, 1969.

La personalidad del arquitecto Oriol Bohigas es harto conocida por ser no sólo un profesional de este menester, sino también uno de sus más acreditados teóricos, historiadores y críticos, para necesitar de más presentaciones. Su última obra, titulada *Contra una arquitectura adjetivada*, según palabras de su mismo autor, recoge algunos ensayos que enfocan, desde diversos puntos de vista, un mismo problema: los equívocos que se producen en el campo del diseño a causa de una excesiva adjetivación, mantenida por teóricos y profesionales de una manera banal o malintencionada. El intento de este libro es, por lo tanto, subrayar aspectos del terreno estricto del urbanismo, la arquitectura y el diseño industrial, desprendiéndolos, a la vez, de una adjetivación y de un exclusivo valor adjetivo. La intención polémica de todos estos ensayos se dirige contra los mitos del falso progresismo ingenuo y optimista y, al mismo tiempo, contra la inhibición pesimista como instrumento revolucionario. En el fondo se trata de acentuar la sustantividad de la arquitectura y polemizar sobre temas como, por ejemplo, el convencimiento de que el diseño no es un arma política

en un sentido inmediato, sino un hecho cultural condicionado por la política, la economía o la estructura social.

Una vez fijada la posición del autor respecto de su programa, es preciso incidir en el repertorio de los temas que lo integran y que constituyen el contenido de la obra. En primer lugar, cabe señalar que la convergencia de su doctrina, tal como se expone a través del libro, está, sin duda, en su último ensayo, fechado en 1969; pero, que a su vez, está más estrechamente relacionado con los titulados *Metodología y tipología* y *Hacia una arquitectura menos moderna*. Los demás se pueden considerar como diversas aplicaciones *in situ* de su doctrinarismo.

Además de exponer su tesis general, el autor nos advierte que él no intenta ofrecer aquí ninguna solución definitiva, ni siquiera unas respuestas absolutamente coherentes a la problemática que expone, sino que se trata, en realidad, de unas reflexiones abiertas. Es precisamen-



te esta apertura, claramente perceptible en el mismo contexto de su discurso, la que, por sí misma, implica una inderogable incitación para abordar algunos temas, pues todo sería absolutamente imposible en una simple re-  
censión.

Una de las objeciones más punzantes que el autor hace a la arquitectura «más progresista» —pues parece ser que él compagina con la «menos»— es su *adjetivación*, que ofrece un doble aspecto, en el sentido de que no la considera válida sólo en cuanto viene definida por la aplicación prioritaria de unos adjetivos —de carácter tecnológico, temático, metodológico, realista, etcétera— o se la convierte en un puro hecho adjetivo de otras realidades sustantivas, de carácter político, social, profesional, etcétera. O sea, o se la considera a los adjetivos o se convierte a ella misma en adjetivo, perdiendo así su sustantividad. Ello es perfectamente cierto, y el más somero análisis de los hechos puede confirmar esta tesis del autor.

Otro tema discutido es el que se refiere a la vieja dicotomía «forma-función» y que necesita de una urgente revisión, pues las relaciones estructurales que se dan en el binomio son cada vez más complicadas. Como se sabe, esta tan llevada y traída cuestión ha dado lugar a una enorme bibliografía —aunque bajo diversas titulaciones—, mas, para el autor, sus verdaderos términos se pueden concretar en lo siguiente: La función es un corolario de la forma, concebida ésta como génesis funcional y que se propone añadir a la idea de función nuevos valores de tipo psicológico, simbólico o monumental. Ello plantea la cuestión de saber si el concepto de «servicio» no está sufriendo una firme revisión y si, en vez de apoyarse en unas relaciones de utilidad —como dice Bohigas de la preeminencia progresista—, no se apoya, también, sobre relaciones lingüísticas paralelas a las de otros procesos creativos. Y el autor ejemplifica con el estilo moderno, cuyos primeros maestros —sobre todo un Le Corbusier— combaten el nuevo estilismo, pues la arquitectura moderna no debe ser otro estilo añadido al proceso histórico, sino una nueva y definitiva manera de enfocar el diseño y ello para subrayar la índole «funcional» del estilo moderno y privarlo de un nuevo formalismo, estableciendo así una relación *forma-función* y la metodología de ésta, lo cual constituye el punto de partida para el sucesivo lenguaje arquitectónico. De entre las diversas interpretaciones dadas al «estilo moderno», el autor se fija en la «modernidad» polémica, es decir, la adopción de formas pertenecientes a otros campos que ostentan un reciente prestigio de novedad y, en primer término, incide sobre los que él llama el «mito de la máquina», al que explica en una exégesis tan sutil como documentada. En general, la tesis de Bohigas es que el maquinismo trajo sus indiscutibles ventajas en el campo arquitectural, pero también un evidente peligro que es preciso frenar.

Por cierto, sería imposible siquiera trazar el perímetro de la discusión que despertó esta explosiva cuestión, pero hay un hecho que me parece incuestionable y que no es

ya la influencia o el impacto que ejercen la tecnología y la ciencia sobre la existencia del hombre actual, sino que esta misma es una existencia tecnificada; es, como decía Max Bense, «eine technische existenz». Con otras palabras, la tecnología se ha constituido en la estructura —tómese este vocablo en un sentido técnico, tal como le da, por ejemplo, un Jean Piaget— de nuestro modo de ser y, más aún, de la imagen del mundo que se ha forjado el hombre de hoy. Y, dentro de lo que cabe prever, eso es tan sólo el punto de partida de todo un nuevo ciclo histórico. Lo que sucede es que estando totalmente inmersos en la tecnología, es materialmente imposible que la arquitectura se «salve» de su cada vez mayor tecnificación y ello no sólo en los medios, sino, y eso es más importante, en el mismo planteamiento de sus premisas. Por estar precisamente en sus comienzos, son inevitables las crisis —que no siempre son negativas— y las inacabables polémicas que evoca con tanto conocimiento de causa nuestro autor. Y aunque son innegables los fracasos señalados por Bohigas, el hecho es que podemos decir, con Marcuse —aunque por distintos motivos—, que la utopía arquitectónica empieza a terminarse.

Se ha mencionado ya cómo el autor achaca uno de los fracasos del progresismo arquitectónico al haber adoptado métodos extraños a su propia índole y a los que los transporta sin tener ninguna relación con el diseño, como son, por ejemplo, los métodos de la escultura o la pintura. A este respecto, el autor manifiesta una ácida aprehensión contra la así llamada integración de las artes, tema del máximo interés y actualidad. Se trata no sólo de adoptar esos métodos, sino de integrar en el espacio arquitectural obras escultóricas y pictóricas. El autor opone razones que atienden a la ineficacia de tal operación. Aunque es obvio que la integración de las artes es hoy un hecho —y los ejemplos serían inacabables—, creo que los verdaderos términos del problema no están en un añadido esculto-pictórico o musical a la obra arquitectónica —tal como supone el autor—, sino en la convergencia estructural de los elementos esenciales de todas estas artes, lo que podría expresarse mejor por el concepto de *arte integral*, el cual, por su misma unidad, eliminaría buena parte de las objeciones que el autor esgrime contra tan acuciante teoría. Mas un tal arte integral supone, o bien un solo creador —¿no vamos ahora hacia el artista plenario del Renacimiento?— o bien un equipo co-creador, lo que se da en la práctica con poquísima frecuencia.

En cuanto al diseño o al urbanismo del futuro, esto es, a la «ciudad utópica», nadie sabe a ciencia cierta cómo ésta será, pero será, probablemente, determinada por el progreso rapidísimo e irreversible de la técnica y frente al cual el diseño de hoy será pura arqueología. El «anticipo» de las torres cibernéticas habituales de Schoefferson, en este sentido, harto aleccionadoras.



El referido ensayo de Oriol Bohigas hace una serie de incursiones —y ello será inevitable— de tipo sociológico, vista la proyección de la arquitectura sobre la sociedad de masas. Ello ha suscitado todo un doctrinarismo social que otorga una indiscutible preferencia del progresismo —o del modernismo— por la vivienda suburbana, pues ésta sería la única arquitectura culturalmente valedera hoy día. A todo ello el autor replica —creo que los hechos le dan plena razón— que un tal doctrinarismo confunde a la arquitectura con el capital dirigente de las sociedades inmobiliarias y, por otro lado, niega un hecho cultural coherente que es la obra arquitectónica. Esto último, que es el aspecto más grave —dice Bohigas— es una consecuencia del desprecio por el arte y de la pretendida sublimación revolucionaria de unas relaciones demasiado directas y primarias con los usos y las necesidades. Y concluye que, en este aspecto, los esfuerzos de análisis críticos, a través del estructuralismo y la semiología, han ayudado a desenmascarar muchos aspectos de tal equívoco que, a menudo, habían llegado incluso a exageraciones ridículas y tan reaccionarias que adoptaban una dialéctica parecida al peor eclecticismo del siglo XIX (aquel, según el cual, las iglesias debían de ser góticas, los palacios renacentistas o barrocos y las viviendas burguesas fieles a cualquier derivación inglesa neoclásica o victoriana). Mas este doctrinarismo arquitectónico a que alude Bohigas no envuelve tan solo a la arquitectura, sino afecta a todo el conjunto del arte, problema que, por cierto, merecería, por su generalidad, un tratamiento especial, pero al que el autor, por el campo limitado de su temario, forzosamente no pudo acceder.

C. P.

VARIOS AUTORES. *ART TREASURES IN SPAIN.*

McGRAW-HILL BOOK COMPANY, NEW YORK y TORONTO, 1969.

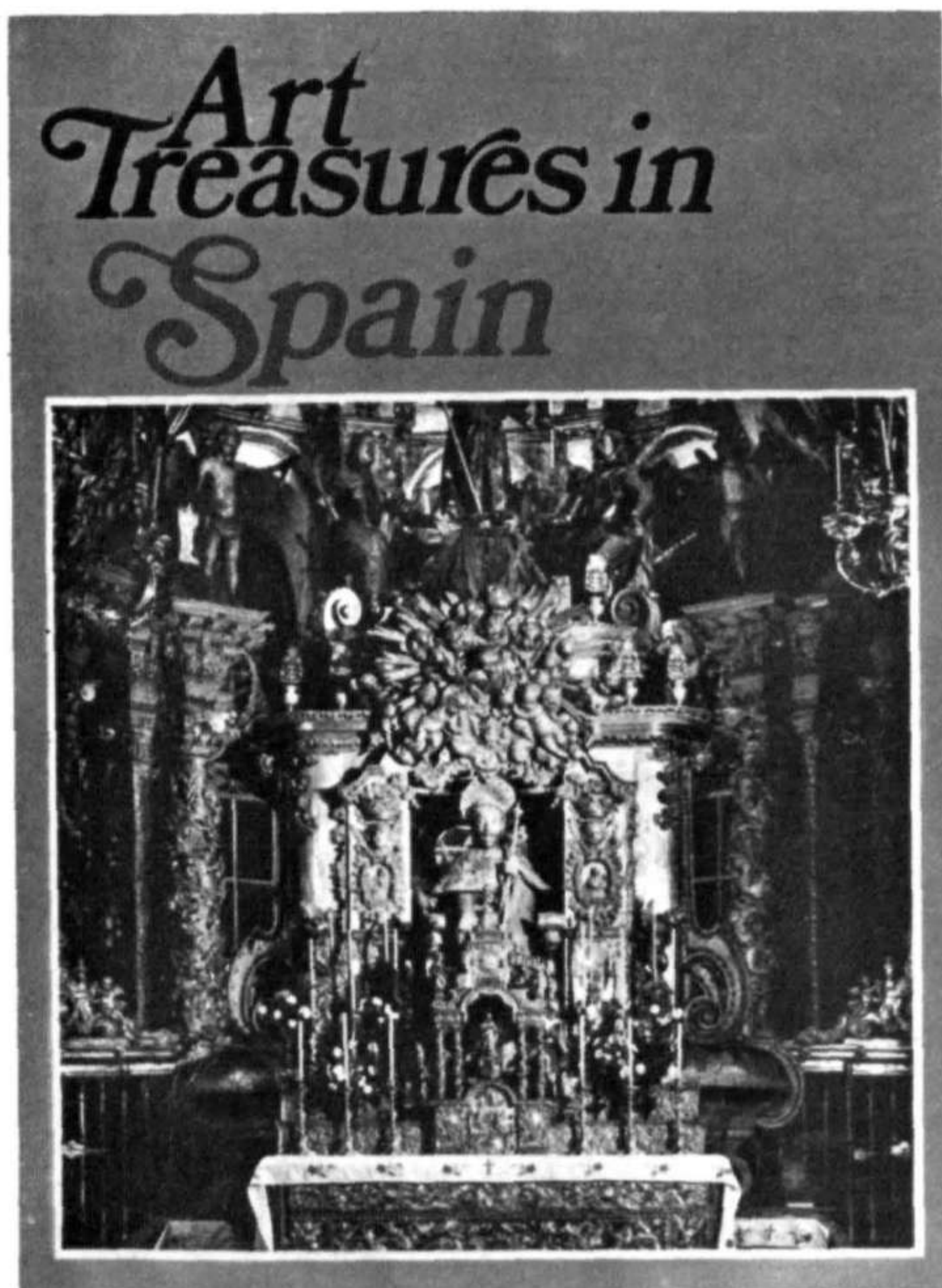
No es frecuente el placer de tener un bello libro entre las manos. Y es que, en estos nuestros tiempos de prisas y libros de bolsillo, parece no merecer la pena el cuidado del detalle tipográfico, el mimo del color, la factura de un buen papel, el tiempo perdido-ganado en la obra bien hecha, que todo cuanto se hace merece ser bien hecho.

El libro de McGraw-Hill —coeditado con Hamlyn Publishing e impreso en Italia por Arnoldo Mondadori, con fotomecánica inglesa de BAS Printers Limited—, dedicado al tesoro artístico español, merece todos los elogios. Desde la introducción, escrita por Juan Ainaud de Lasarte —director de los museos barceloneses—, hasta los índices, en menos de doscientas páginas, el lector, el simple hojeador, ve pasar entre sus manos una completa panorámica del arte español de todos los siglos, desde las cuevas de Altamira hasta Picasso, sin olvidar los bien confeccionados mapas de las guardas. Son doscientas ilustraciones, casi la mitad, a todo color, con inmejorables e ilustrativos «pies», exactamente 163 páginas de preciso, conciso y claro texto, más 12 páginas de fundamentales índices de museos y monumentos, en las que se incluye una breve historia.

Son autores de los textos distintos especialistas en cada etapa del arte, a los que ningún reproche se puede apuntar.

Repetimos: Hasta que no hemos tenido este libro entre las manos pensábamos que era imposible resumir tanto, y con tanto acierto, tema tan rico en vertientes, dedicado a los lectores no españoles y sin que desilusione a «los nativos» más exigentes.

LUIS SASTRE





# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## MOMPOU, Federico.

Nació en Barcelona en 1893. Estudió en Barcelona y en París. Años de residencia en París desde 1921, donde cristaliza su estilo y se da a conocer. Su escritura prescinde de algunos elementos gráficos tradicionales, sin salir del mundo tonal. Es uno de los compositores más interesantes y personales en el panorama musical occidental del siglo xx. Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, corresponsal de la Real Academia de San Fernando, Off. de l'Academie en Francia. Premio Nacional de Música. Partiendo del impresionismo y otras fuentes, Mompou ha seguido su propio camino de claridad mediterránea, con presencia del folklore catalán. Su estilo ha evolucionado, pero no su amor por las formas breves y simples, buscando la expresión y el lirismo. Casi toda su producción se destina a la voz y al piano. Encargos de Radio Nacional, Semana de Música Religiosa de Cuenca, etc.

Obras: «Impresiones íntimas» (1911-14), «Escenas de niños» (1915-18), «Pessebres» (1915-17), «Suburbios» (1916-17), «Charmes» (1920-21), «Preludios» (1927-37), «Variaciones sobre un tema de Chopin» (1939), «Doce canciones y danzas» (1921-53), «Paisajes», «Música callada», etc. Canto y piano: «Cuatro melodías» (1928), «Comptines» (1943), «Combat del somni» (1942-51), «Cantar del alma» y otras canciones. Guitarra: «Suite compostelana» (1961), Orquesta: «Variaciones sobre un tema de Chopin», «Improperios» (solista y coro, 1963).

Discos dedicados íntegramente a Mompou: Carmen Bravo (Hispanvox), Jiménez Attenelle (Hispanvox), Rosa Sabater (Decca), M. Caballé (con Mompou al piano) (Vergara). Obras sueltas piano: Rubinstein

## SERRANO, Pablo (escultor y dibujante).

Nace en Crivillén, provincia de Teruel, el 10 de febrero de 1910. Comienza sus estudios en Zaragoza, el año 1922, para continuarlos en Barcelona. En 1930 marcha a Uruguay, donde conoce a Torres García (en 1946), realiza sus primeras obras abstractas, funda con otros artistas el grupo «Paul Cézanne», y no regresa a España hasta 1954. Dos años más tarde viaja por España, Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia, estudiando el arte postcubista europeo, principalmente a Julio González. Interviene, en 1957, en la creación del grupo «El Paso».

Está en posesión de las siguientes recompensas: segundo Premio Nacional en el Salón de Bellas Artes, de Montevideo, 1941; primer premio con medalla de oro del Uruguay, 1944; primer premio, con medalla de oro, en el Salón Nacional del Uruguay, 1954; gran premio de la II Bienal Nacional del Uruguay, 1955; gran premio en la II Bienal Hispanoamericana, 1954; Premio Julio González, de la Crítica, en el Salón de Mayo, de Barcelona, 1961; Premio San Jorge, de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1967. Es miembro de la Societé Européenne de Culture y académico de la Universidad del Trabajo, de Montevideo y de la de Artes, de Flandes.

Las exposiciones individuales realizadas son: Madrid, Barcelona y Zaragoza, 1957; París, 1958; Madrid (dos), Milán y Aschaffemburg (Alemania), 1959; Roma, 1961; XXXI Bienal de Venecia (sala especial), 1962; Roma y Milán, 1963; Madrid, varias ciudades alemanas y Copenhague, 1967; Madrid, 1969.

Ha participado en numerosísimas colectivas celebradas en Uruguay, España, Bélgica, Alemania, Holanda, Italia, Estados Unidos, Canadá, Francia, Inglaterra, Argentina, Suiza y Dinamarca.

## MARCO, Tomás.

Nació en Madrid en 1942. Licenciado en Derecho, 1964. Estudió violín, pero después se ha dedicado exclusivamente a la composición. Se le puede considerar autodidacta, pero ha realizado cursos en el extranjero: Boulez (dirección), Maderna y Ligeti (composición) y König (música electrónica). Ha trabajado con Stockhausen, colaborando en la composición de la obra colectiva «Ensemble». Musicólogo y crítico, ha publicado o ejercido la crítica en las revistas «Acento», «Aulas», «SP», «Tele-radio», etc., y en los diarios «Informaciones» y «SP». Colaborador de Radio Nacional. Ha publicado el libro *La música española de vanguardia*. Vinculado durante mucho tiempo a «Juventudes Musicales», de Madrid, y director del Estudio Nueva Generación, miembro del Comité Español de la SIMC, su labor a favor de las últimas tendencias musicales es incansable. Ha recibido encargos de Radio Nacional de España, el Goethe Institut, etc. Sus obras se escuchan en centros y festivales de música contemporánea de Europa y América. Premio Nacional de Música 1969; premio de la Fundación Gaudeamus; mención de honor en la Bienal de París, 1969. Su avanzado estilo se caracteriza por una tendencia a la máxima simplicidad en los medios sonoros, por un interés especial en las experiencias audiovisuales y por una honda preocupación por los problemas de la comunicación entre creador y público.

Obras: «Roulis-Tangage» (1963), «Réquiem» (1965), «Jabberwocky» (1967), «Los caprichos» (1967), «Anna Blume» (1967), «Cantos del pozo artesiano» (1968), «Aura» (1968), «Vitrail» (1969), etc.

Discos: «Aura», Cuarteto de J. J. M. M., de Madrid (Hispanvox).

## MILLARES, Manolo (pintor).

Nace en Las Palmas de Gran Canaria en el año 1926. En un primer momento se muestra como pintor de paisajes, hasta que en 1948 se ve influido por el surrealismo, que lo conducirá, en 1949, a la pura abstracción. En 1952 comienza la serie de «Pictografías canarias» y su tendencia por las pastas espesas y la aplicación de nuevos materiales. En 1955 se traslada a Madrid e interviene en la fundación de «Planos de Poesía», revista que publicará numerosas ilustraciones del pintor, y en la creación de la revista «Arqueros», que dirige algún tiempo. En 1957 interviene en la formación del grupo «El Paso». Ha viajado por Francia, Portugal, Italia, Suiza, Alemania y Norteamérica.

Está en posesión de la Palma de Oro de Canarias, 1963, y Premio de la Crítica en la III Exposición Internacional de Artistas Jóvenes de Tokio, 1964.

Ha expuesto individualmente en Las Palmas, 1945, 1947 y 1948; Barcelona y Madrid, 1951; Barcelona, 1952; Madrid, 1954; Tenerife, 1955; Madrid y Sao Paulo (sala especial en la IV Bienal), 1957; Nueva York y Frankfurt, 1960; París, 1961; Madrid y Bruselas, 1962; Roma y Madrid, 1963; Estocolmo y Buenos Aires, 1964; Río de Janeiro, Nueva York, Cannes y Lisboa, 1965; Munich y Barcelona, 1966; Madrid, 1967; Sevilla y Munich, 1968; Madrid, 1970.

Ha intervenido en numerosísimas exposiciones colectivas, como I, II y III Bienal Hispanoamericana, 1951, 1953, 1955; II Bienal de Sao Paulo, 1954; XVIII Bienal de Venecia, 1956; II Bienal de Alejan-



(RCA), Niedzielski (Decca), Soriano (Hispanvox), Achúcarro (RCA), Tordesillas (Philips), Larrocha (Decca), Sebastiá (Zafiro), Puche (Vergara). Canciones: N. Merriman (Voz de su Amo), De los Angeles (Voz de su Amo), Berganza (Decca), Callao (Vergara). Guitarra: Segovia (DGG).

dría, 1957; I Exposición «El Paso», en Galería Biosca, de Madrid, 1957; X Salón de los Once, de Madrid, 1953, y muchas más celebradas en las principales ciudades de Europa, Estados Unidos, América del Sur, Japón y Filipinas.

Es autor de las puertas de bronce de la cripta del colegio de San José, en Rosario (Argentina), 1935; monumento a José Pedro Venela, en Paysandú (Uruguay), 1950; monumento al «Canto del Himno Nacional», en Paysandú, 1951; monumento a José G. Artigas, en Rivera (Uruguay), 1952; puertas del Palacio de la Luz, en Montevideo (Uruguay), 1953; «Gran Bóveda» de entrada a la Hidroeléctrica del Salto de Aldeadávila (Salamanca), 1963; cabeza de Antonio Machado, del Museo de Arte Moderno, de Nueva York, y monumento a Isabel de Castilla, en Puerto Rico, 1967; monumento a Unamuno, en Salamanca, 1968; monumento a Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria, 1969; monumento a Marañón, en Madrid, 1970.

Obras suyas en los Museos de Arte Moderno y Guggenheim, de Nueva York; en la Galería Nacional de Arte Moderno, de Roma y Venecia; de Arte Moderno Henraux (Italia), Stedelijk, de Amsterdam; Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, de Bilbao, de Laberkusen (Alemania), de la Universidad de Riopiedras (Puerto Rico), de Arte Abstracto, de Cuenca; de Bellas Artes, de Montevideo, y en numerosas colecciones particulares de Estados Unidos, Venezuela, España, Italia, Líbano, Inglaterra, Francia, Puerto Rico, El Salvador, Santiago de Chile, Holanda, Suiza y Uruguay.



**GABINO UBEDA, Amadeo (escultor).**

Nace en Valencia el año 1922. Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Valencia, y en el taller de su padre a partir de 1939. En 1949 obtiene una beca del Gobierno italiano para ampliar estudios en Roma y en 1951 del Gobierno francés, en París. En 1957 se le concede la beca «Conde de Cartagena», de la Real Academia de San Fernando, para seguir estudios en Alemania, y en 1962 la Fundación Ford, para hacer lo mismo en Norteamérica. Ha recorrido Alemania, Holanda, Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Austria, Norteamérica, Méjico, Grecia y Africa del Sur.

Ha obtenido las siguientes distinciones: tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1950; primer premio de Pintura al Agua y al Pastel, en la II Bienal Hispanoamericana, 1953; gran premio en X Trienal de Milán, 1954; primer premio de Diseño Industrial, de Madrid, 1966; miembro del Jurado Internacional en la XI Trienal de Milán, 1957.

Ha expuesto individualmente en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, 1952; Museo de Arte Contemporáneo, de Madrid, 1953; Galería Neblí, de Madrid, 1961; D'Arcy Galleries, de Nueva York, 1962 y 1964; Galería Grises, de Bilbao, 1966; Galerie Margarete Lauter, de Mannheim, 1967; Galerie Kunstverein, de Friburgo; Galerie Onnasch, de Berlín, y Galería Juana Mordó, de Madrid, 1969.

Ha participado en numerosas colectivas como las Nacionales de 1948, 1950 y 1964; I y II Bienal Hispanoamericanas, 1951 y 1953; Bienal del Mediterráneo, 1954; XXVIII y XXXIII Bienal de Venecia, 1956 y 1966; X Trienal de Venecia, 1954; V Bienal de Sao Paulo, 1959, y otras muchas celebradas en Oriente Medio,

**GOMEZ-PABLOS MARISTANY, Mercedes (pintora).**

Nace en Mallorca el 24 de septiembre de 1940, habiendo cursado estudios de pintura en la academia de Eduardo Peña.

Pocos son los premios y distinciones que ha obtenido, aunque ha concurrido a numerosos concursos nacionales y extranjeros. Está en posesión de medalla de plata, conseguida en la VI Exposición del Club Internacional Femenino del año 1961, en París; en 1964 consigue, en la misma ciudad, el diploma de honor del Salón Bondoy y en 1965 otra medalla de plata, en París, nuevamente en la Exposición Arts, Ciencias, Lettres. Milita dentro de la tendencia figurativa, pero tratada con gran fuerza en las formas y, color muy vivo, armonizados de tal forma que llega a un lirismo sorprendente.

Su primera exposición individual se celebró en el año 1959 en Madrid, a las que han seguido, en 1960, Barcelona, Formentor (Mallorca) y Málaga; 1961, Formentor y Nueva York; 1962, Madrid; 1964, París y Madrid; 1965, Santiago de Chile y Madrid; 1966, Nueva York; 1967, Buenos Aires; 1968, Madrid, y 1969, Madrid.

Ha participado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebradas en Barcelona (1960) y Madrid (1962); en la VI y VII Exposición del Club Internacional Femenino, de París (1961 y 1962); en el I y II Certamen Nacional de Artes Plásticas, de Madrid (1962-1963); en exposiciones de arte español en Buenos Aires (1961) y Palermo (1963); en III Bienal de París (1963) y en las colectivas españolas Premio Biosca y Premio Francisco Alcántara, de 1960; Bienal de Arte, de Zaragoza, en 1962; II Salón Femenino de

**VELA, Vicente (pintor).**

Nace en Jerez de la Frontera (Cádiz) el 5 de mayo de 1931. Sus primeros estudios artísticos los realiza en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, perfeccionándolos más tarde en la de San Fernando, de Madrid.

Ha recibido las siguientes recompensas: Premio Internacional Ottano d'Argento, 1969; Premio de la S. E. R., 1969; Premio de la VII<sup>a</sup> Internationale Graphikausstellung, 1970.

Ha expuesto individualmente en Madrid y Barcelona, 1958; Madrid, 1960; Córdoba, 1961; Madrid, 1962; Nápoles y Méjico, 1963; Madrid, Santander y Londres, 1965; Rabat y Tánger, 1966; Madrid, Barcelona y Zaragoza, 1967; Barcelona, 1969, y Tenerife y Madrid (Galería Kreisler y Museo Español de Arte Contemporáneo), 1970.

Interviene en los siguientes certámenes internacionales: XXIX, XXI y XXXIII Bienal de Venecia; Bienales de Sao Paulo de 1959 y 1969; The fifth International Art Exhibition, de Japón, 1959; Donner a Voir, de la Galerie Creuze, de París, 1960; Arte de América y España, en Madrid y Barcelona, y Cuatricentenario de Río de Janeiro, 1963; Internacional Malerei, en Wolframs Eschenbach, 1968, y Europahaus Wien, 1970.

Ha participado en numerosísimas colectivas celebradas en Madrid, Lisboa, Río de Janeiro, París, Basilea, Lima, Nueva York, Sao Paulo, Montevideo, Bruselas, Helsinki, Milán, Londres, Méjico, Rabat, Pretoria, Huelva y Viena.

Obras suyas se exponen en numerosos museos y colecciones del mundo entero.

**PRIETO RODRIGUEZ, Emilio (pintor).**

Nace en el año 1940 en Madrid, donde realiza sus estudios. Ha viajado por varios países europeos como Francia y Alemania, en 1963, y tres años más tarde vuelve a estos países de nuevo y recorre también Bélgica y Holanda.

Ha sido recompensado con el primer premio de pintura de la Rioja, Logroño (1963); tercer premio de pintura, en Jaén, y premio de pintura en la Exposición de Pintores de Africa, ambas en 1964; premio de la Diputación de Madrid en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1968); premio de Adquisición en la II Bienal del Deporte, en Madrid, y segundo premio en cuadros de pequeño formato (1969).

Ha expuesto en Galería Lorca, de Madrid, 1963; Galería Amadís, de Madrid; Ateneo, de Salamanca; Caja de Ahorros, de Valladolid; Sala Villar, de Orense, Nueva Jersey y Nueva York, 1965; Festivales de España, en Mieres, Elche y Zamora, 1966; Escuela de Nobles y Bellas Artes, de Salamanca; Caja de Ahorros, de Valladolid, y Galería Miqueldi, 1967; Ateneo de Madrid; Sala Toisón, de Madrid; Casa del Siglo xv, de Segovia; Galería 5, de Ibiza; Galería Miqueldi, de Bilbao; Círculo 2, de Madrid, y Galería Ten, 1969.

Ha participado en las Exposiciones Nacionales de 1962, 1964, 1966 y 1968; en los Concursos Nacionales de 1964, 1967; en la II, III y IV Bienal de Zaragoza (1963, 1965 y 1967); en la Exposición Pintores de Africa, de los años 1962, 1964; en el Premio Alcántara, 1963, 1965 y 1967; en el Premio Valdepeñas,



Bruselas, París, Londres, Ginebra, Salzburgo, Estados Unidos, Madrid, Santander y varias ciudades españolas.

Es autor de la reja-puerta para la entrada principal del pabellón que España tuvo en la Feria Mundial de Nueva York, 1963, y del mural en hierro del «Die Gute Form», de Hamburgo, 1961. Ha montado numerosas exposiciones internacionales.

Obras suyas en los Museos Español de Arte Contemporáneo, de Madrid; de Arte Abstracto, de Cuenca; Städtische Kunsthalle, de Mannheim; Brooklyn, de Nueva York; Tath, de Ginebra; Gabinet des Estampes, de Ginebra, y de Bellas Artes, de Bilbao. También en numerosas colecciones españolas y extranjeras.

1964, 1966 y 1969, y en el Salón de Mayo, de Barcelona, en 1965 y 1966. Ha tomado parte en otras colectivas celebradas en Logroño, Jaén, Valencia, Baracaldo, Barcelona, Palma de Mallorca, Teruel, Huesca, Canarias y Madrid.

Arte Actual, de 1963, en Barcelona y en el mismo año, Cuatro Pintores Figurativos, en Madrid. En 1965 participa en la Exposición Inaugural Círculo 2, y en 1969, en la II Bienal del Deporte, de Madrid.

Obras suyas en los Museos de Arte Español Contemporáneo, de Madrid; Marbella y Málaga. También en colecciones particulares en Madrid, Mallorca, Barcelona, Nueva York, Hamburgo, Pensilvania, Bruselas, Filadelfia y otras muchas.





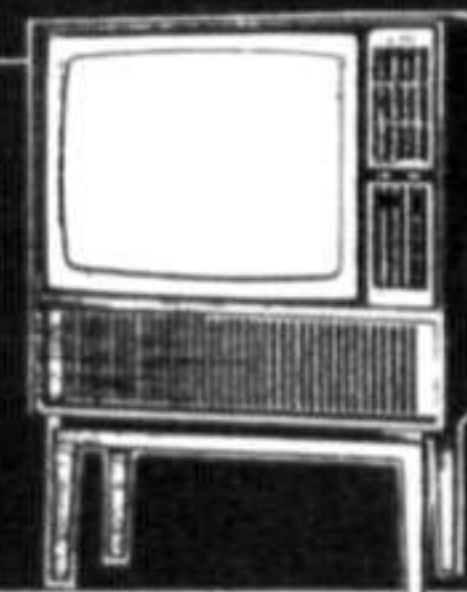
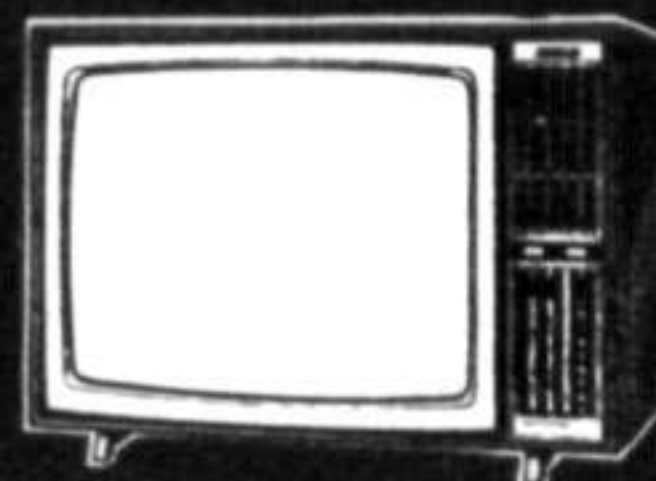
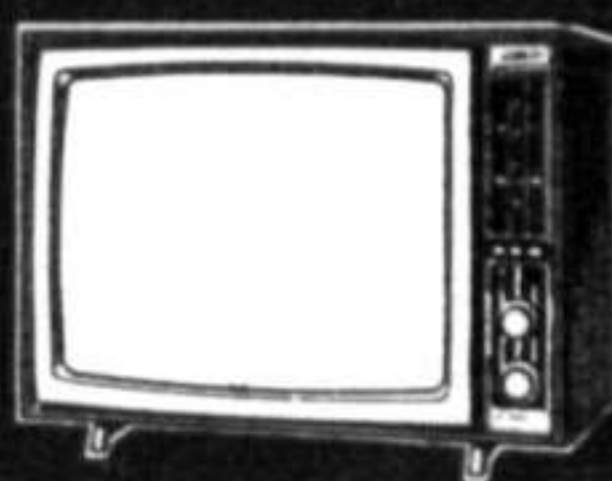
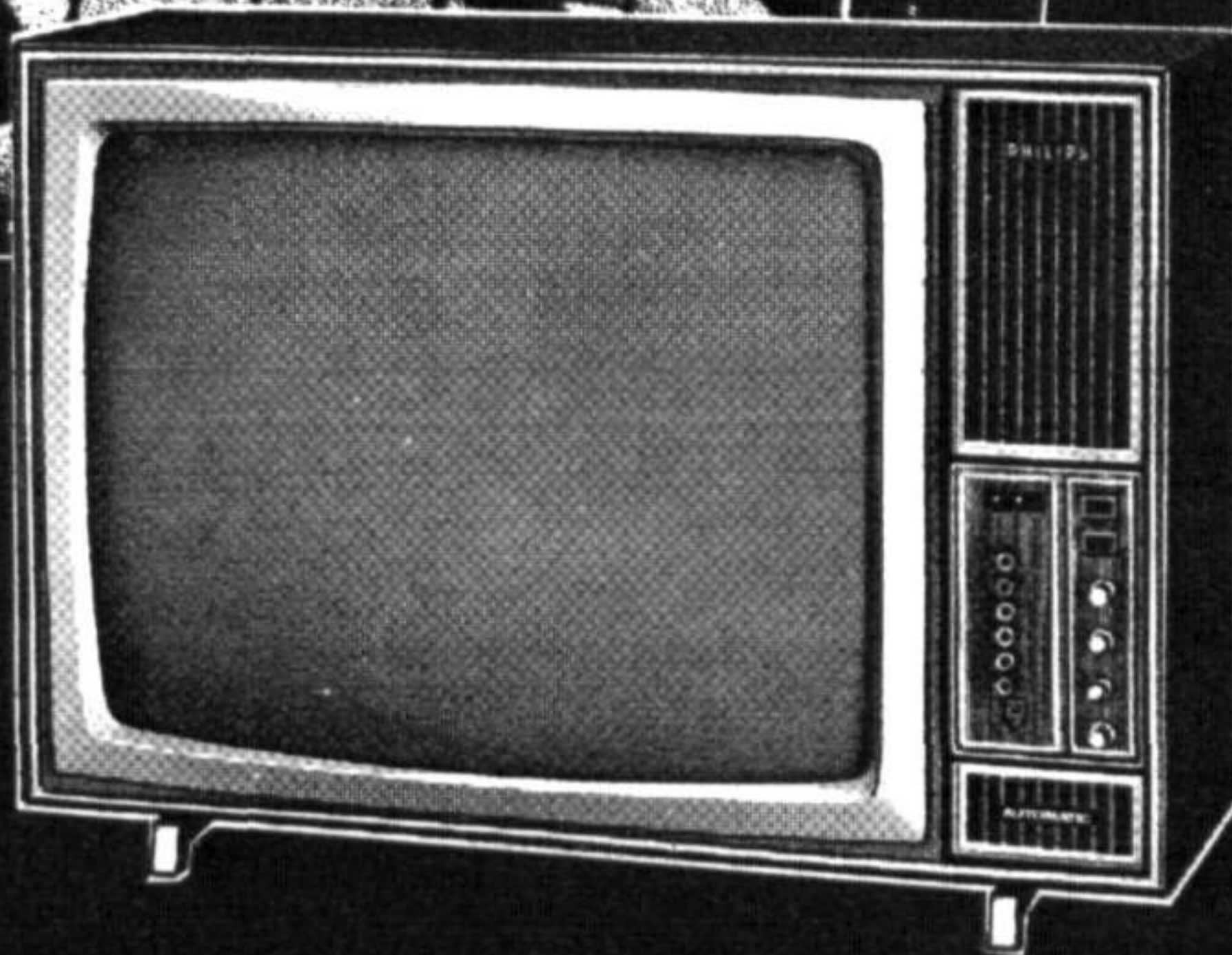
¿ se imagina  
un mundo  
sin sonido?

...y  
un mundo  
sin imagen?

**¡el mundo es sonido; el mundo es imagen!**

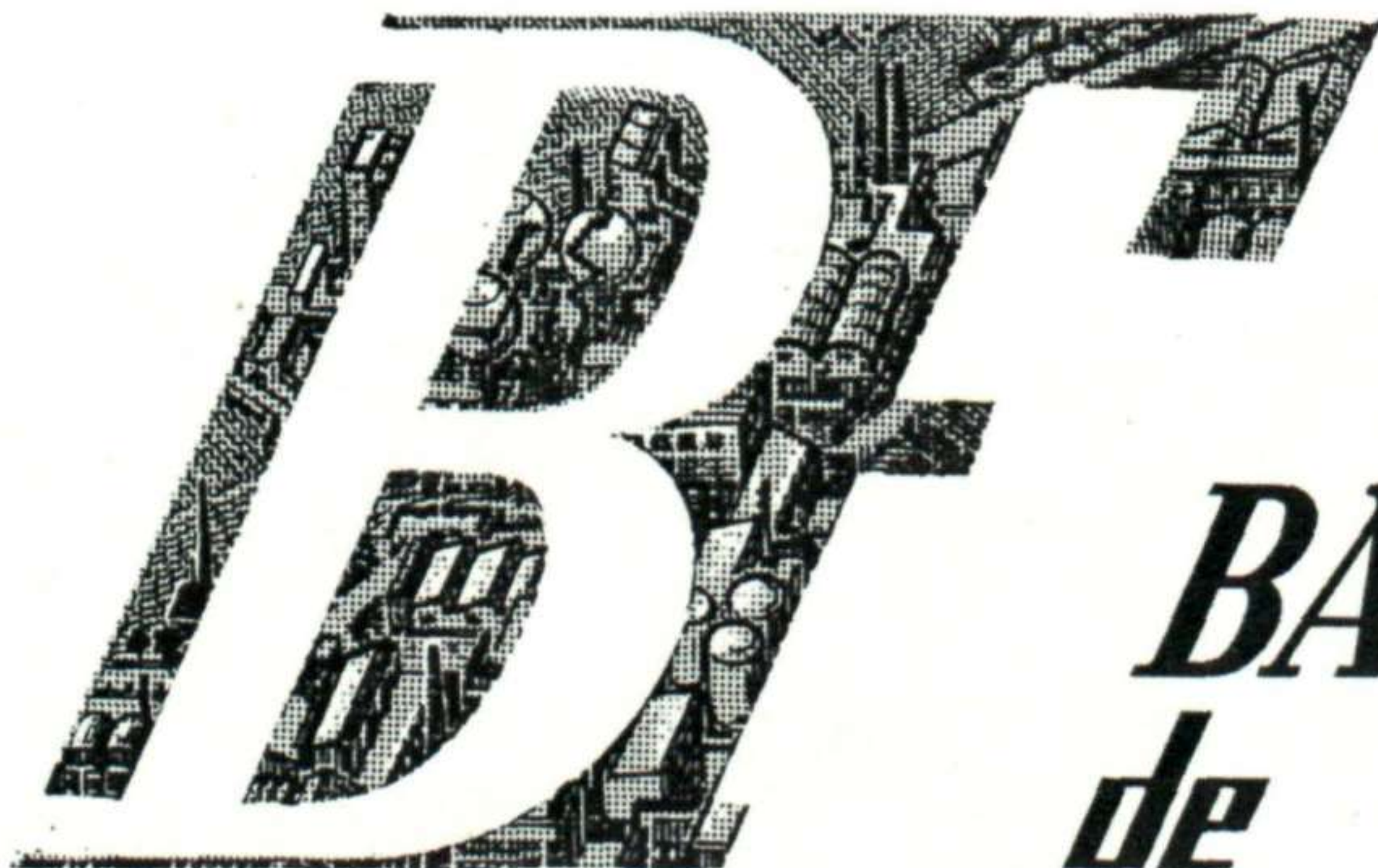


el sonido y la imagen  
del mundo son **PHILIPS**



EQUIPADOS CON EL NUEVO SISTEMA DE SINTONIA ELECTRONICA MEMOMATIC-E





**BANCO**  
**de**  
**FOMENTO**

**Al servicio de la creación, ampliación y reestructuración de la industria nacional.**

- PROMUEVE** la creación de nuevas empresas agrícolas e industriales.
- PARTICIPA** en la promoción y ampliación de empresas.
- CONCEDE** créditos a medio y largo plazo.
- ASEGURA** y coloca emisiones de valores.

Colaborando eficazmente en el desarrollo económico español, mediante sus servicios especializados.

**BF**  
**BANCO de FOMENTO**

Carrera de San Jerónimo, 27 - Madrid-14  
Avenida de España, 8 - San Sebastián





Sol de  
Andalucía  
embotellado



**TIO PEPE**  
**GONZALEZ BYASS**

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY





**UN OMEGA DE ORO MACIZO  
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE  
ENNOBLECIDO POR EL ORO**

Nobleza obliga.  
A una máquina tan  
precisa que, en la mu-  
ñeca de los astronautas  
americanos, conquista-  
ra la superficie lunar,



se une la belleza única  
de un metal noble cuyo  
valor se acrecienta con  
el paso de los años.

la más bella intelligen-  
te y precisa inversión

  
**OMEGA**

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo