



Bellas Artes 74





HAZEN

FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Galeria Rottenburg
Almagro, 27 - Madrid

2 - 389



GLORIA
ALCAHUD

del 5 al 23 de febrero

MARÍA ASUNCIÓN
RAVENTÓS

del 26 de febrero al 16 de marzo



NOVEDAD

Toda la historia plástica de la temporada

José de CASTRO ARINES

ANUARIO del ARTE ESPAÑOL 1973



IBERICO
EUROPEA DE
EDICIONES, S. A.

Un documento informativo excepcional que recoge cuanto de interés ha acontecido en el mundo de las artes plásticas durante la temporada 72-73 desde la muerte de Picasso y los 80 años de Miró a la polémica en torno a la escultura de Chillida del Museo de Escultura al aire libre de Madrid.

Un libro de lujosa encuadernación y presentación. En tirada reducida con 650 páginas de contenido y más de 300 ilustraciones, en formato especial para un fácil manejo como obra de consulta.

Adquiera esta obra antes de que se agote en cualquiera de las principales librerías o solicítela contra reembolso de su importe (2.000 ptas.) escribiendo a:



IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.

SERRANO, 44 - MADRID-1



ANTONIO LORENZO

PINTURA RECIENTE

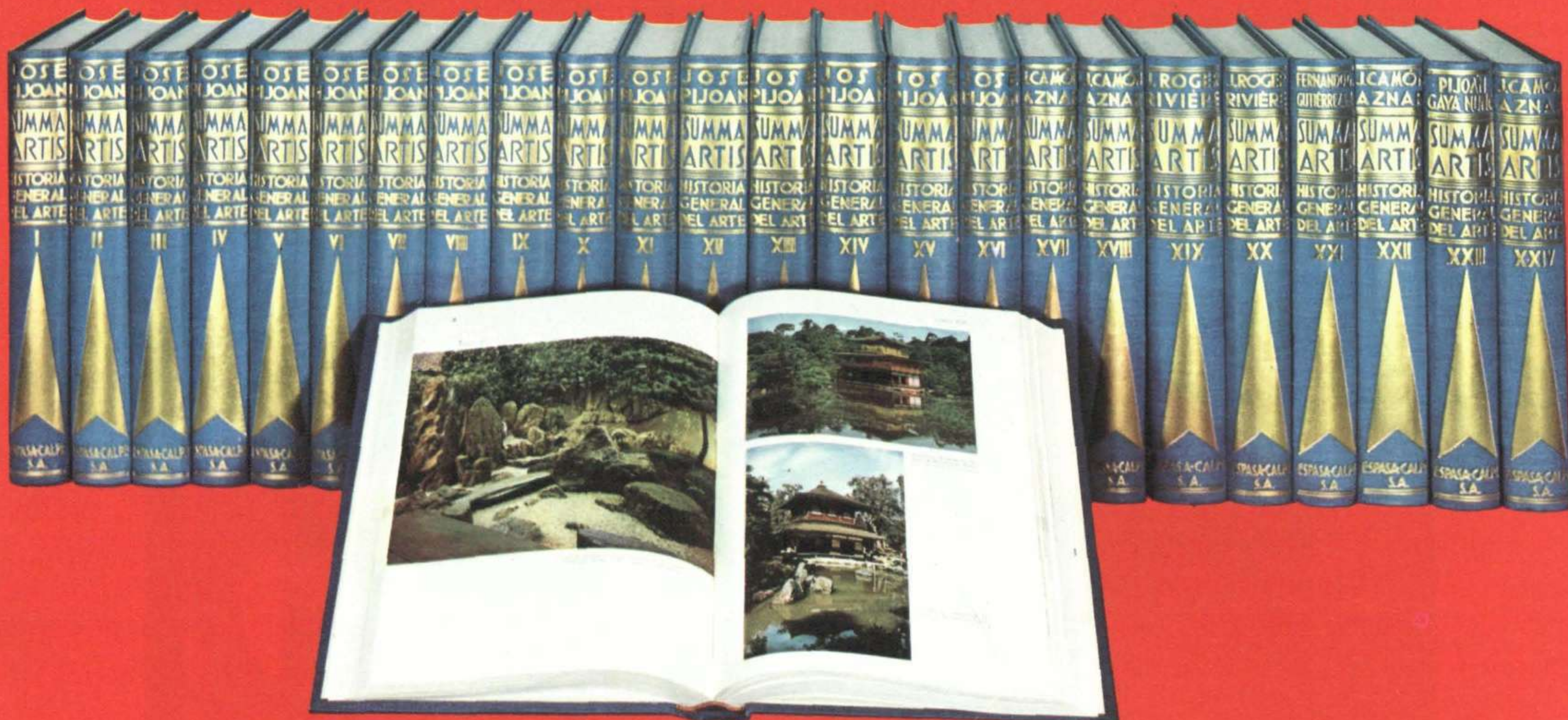
del 12 de Febrero al 9 de Marzo

GALERIA  KREISLER DOS

hermosilla 8 madrid 1

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLUMENES PUBLICADOS

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

Lujosos volúmenes de 21 x 28 cm., encuadernados en tela estampada en oro, con unas 650 páginas, cientos de grabados y láminas a todo color cada uno.

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid-34
 Librerías: Casa del Libro, Avd. de José Antonio, 29. Madrid-13. - Material de Enseñanza, Barquillo, 23. Madrid-4
 Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A. - Diputación, 251. Barcelona-7. - Espasa-Calpe, S. A. - Prim, 41. Bilbao-6

Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 29 • ENERO 1974

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

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

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

3 VINTILA HORIA: Braque en la verdad de su tiempo.

NOTAS

- 8 SEBASTIAN GASCH: Rafael Barradas y Federico García Lorca en el recuerdo.
11 ORESTE PLATH: El arte en la Isla de Pascua.
14 CHARLES SPENCER: El «movimiento estético» en Inglaterra.
17 JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: El castillo de Escalona.
19 ANTONIO MARTINEZ CERESO: Alvaro Delgado, en la brecha.
21 JORGE VEHLIS: Mac Entyre: un telar en el espacio.

POEMA

23 LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE: La vida de Isidro Nonell.

ENTREVISTA

24 FELIPE ORLANDO, por Raúl Chávarri.

ACTUALIDAD

- 26 NAVARRO RAMON, por M. García-Viño.
27 LAS ORQUESTAS NO ESTATALES, por Antonio Fernández-Cid.
30 EL ARTE POPULAR EN BARCELONA, por Carlos Areán.
31 II BIENAL DE LEON, por José Antonio Pérez Garmendía.
33 SANTA EULALIA DE ALMONASTER, por Alfonso Jiménez.
36 HIDALGO DE CAVIEDES, por María Rosa de la Hidalga.
37 FRANCISCO MATEOS, por Jaime Boneu.
39 INDAGACIONES AL MARGEN DE LA OBRA DE JOSE HERNANDEZ, por Miguel Logroño.
41 LA XII BIENAL DE SAO PAULO, por Ceferino Moreno.
44 SILOS Y EL SIGLO XV VALENCIANO, por José María Carrascal.

CRONICAS

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

NOTICIARIOS

- 61 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
67 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.
69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.
PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA

Arqueta en cobre dorado y esmaltado, pieza mostrada en la Exposición «Silos y su época».

FOTOGRAFIAS: Jesús González/Sur/ J. E. Lamarca/Sánchez del Pando/L. P. Mínguez Poch/Balmes/Catalá Roca/Villarreal.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.
Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

VINTILA HORIA.—Novelista y ensayista. Premio Goncourt 1960. Director de «Futuro Presente».

SEBASTIÁN GASCH.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

ORESTE PLATH.—Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Director del Museo de Arte Popular Americano de Santiago.

CHARLES SPENCER.—Escritor. Crítico de Arte.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Poeta y novelista. Premio «Ciudad de Barcelona» de Poesía. Premio «Elisenda de Montcada» de Novela.

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO.—Escritor. Crítico de Arte.

JORGE VEHILS.—Escritor y diplomático. Ex-agregado cultural de la Embajada Argentina en Madrid.

LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE.—Poeta. Crítico de Arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.—Crítico musical del diario ABC y de Televisión Española.

JOSÉ ANTONIO PÉREZ GARMENDÍA.—Poeta y crítico de Arte.

ALFONSO JIMÉNEZ.—Arquitecto colaborador de la Dirección General de Bellas Artes.

MARÍA ROSA DE LA HIDALGA.—Periodista de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JAIME BONEU.—Profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

CEFERINO MORENO.—Artista pintor. Comisario en la Bienal de Sao Paulo.

EN PROXIMOS NUMEROS COLABORACIONES DE:

LUIS BOROBIO, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, DANIEL GIRALT MIRACLE, CARLOS DE LA RICA, ANTONIO GAMONEDA, MARIANO ROLDÁN, ROBERTO PADRÓN, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, ADOLFO CASTAÑO, ALBERTO GARCÍA GIL, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, ARTURO DEL VILLAR, CIRILO POPOVICI, RAÚL CELESTINO GÓMEZ, JOAQUÍN YARZA LUACES, HERMANFRID CHUBART, HANS GEORG NIEMEYER, RENÉ DALEMANS, H. H. STUCKENSCHMIDT, MIGUEL ALONSO, ENRIQUE B. MARTÍN, CLARISA MILLÁN, FERNANDO MON, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, RAFAEL FLÓREZ, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, etc.

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

BRAQUE

EN LA VERDAD DE SU TIEMPO

VINTILA HORIA

Las notas que siguen las he escrito, en un primer tiempo, en el avión aún inmóvil sobre la pista de Orly, pocas horas después de haber contemplado, en el pabellón de la «Orangerie», la exposición retrospectiva de Braque, sus 130 cuadros traídos allí desde las principales galerías del mundo; en un segundo tiempo, en pleno vuelo, por encima de Francia, a lo largo de los Alpes, separando a veces a la vista de mi cuaderno para mirar la masa de grises del Mont Blanc, perfectamente visible en el aire puro del otoño. Dejaba una exposición para entrar en otra, más completa esta última —quién sabe si más alcanzable—, más dramática la primera porque encerraba en su esfuerzo y contorsiones, colores y dinamismo evolutivo, el drama de un ser humano. Era un domingo de una gran belleza. Cuando salí del pabellón, me quedé un rato, como hipnotizado, ante el Sena azulado, que corría hacia su destino entre las hojas ya escasas de los árboles. Durante un momento, me creí integrado a un cuadro impresionista, tan ágil y vibrante era la luz en el agua, los árboles y el cielo, tan auténtico, es decir, plásticamente humano, el otoño en su expresión más tangible y pictórica. Y acababa de admirar los cuadros del antiimpresionismo por excelencia. La naturaleza, aquel día, parecía haber firmado un pacto de eternidad con la fluidez de Manet y Renoir.

Es curiosa la coincidencia: hace cuatro años, al emprender yo

un viaje de estudios parecido a éste, encontré las librerías de París repletas de libros sobre estructuralismo y marxismo. Eran los dos temas dominantes en 1969. Esta vez, el tema es distinto, y lo que se podría llamar la gloriosa tarea de Marx parecía haberse refugiado en el recuerdo y en los bajofondos de la intelectualidad más extremista e ineficaz. El tema del año se había colocado en un antípoda prometedor. Lo que lee la gente en este momento, con un apasionamiento a veces interesado, quiero decir íntimamente pragmático, y no sólo en Francia, sino en todas las ciudades que he visitado últimamente (Londres, Hamburgo, Roma, Milán, Friburgo o Zurich) son variantes en torno al tema de la espiritualidad. Hasta la Televisión y los rótulos murales dejan ver rostros de gurús hindúes, hacen el elogio de este o de otro sistema de yoga, invitan a la meditación, a la vida interior, a la transformación del carácter a través o por intermedio de quién sabe qué maravillas de aspecto y contenido orientales. Los libros sobre el Islam y sus sectas secretas, sobre los templarios, la filosofía y la mística hindú y tibetana, los misterios de los babilonios y egipcios y de la iniciación en Grecia, la gnosis, etc., han invadido los escaparates y están trasladándose al mini-esfuerzo material de las colecciones de bolsillo. Esta metamorfosis no deja de sorprender.

En cierto sentido, Braque, y su actual éxito en París, algo tienen que ver con esta actitud es-

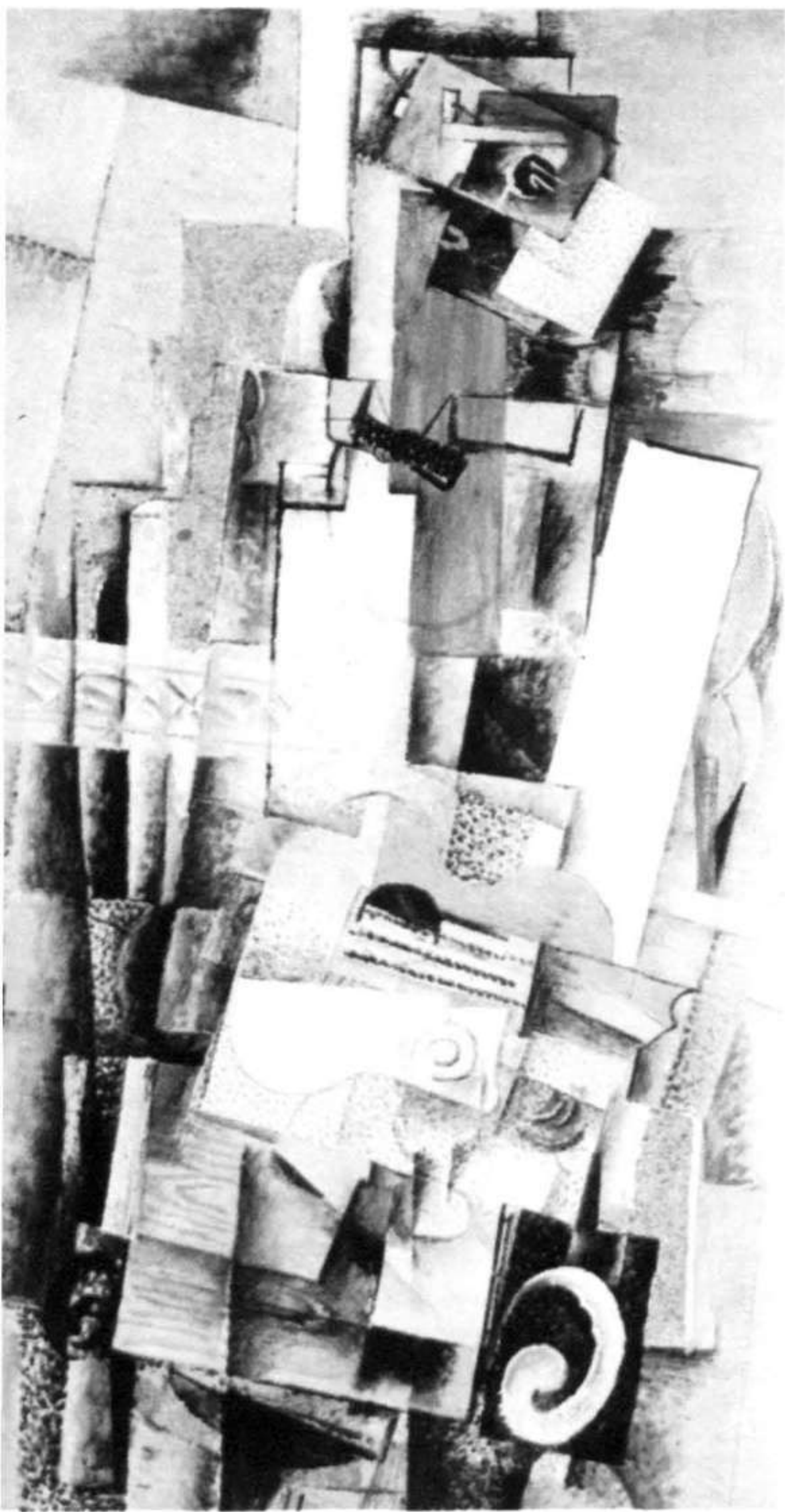
piritual. No porque sea Braque el representante más ortodoxo de dicha espiritualidad. Al contrario, creo que el gran amigo de Picasso nunca se acercó a la temática religiosa. Fue un artesano honesto y genial encadenado a la materia, igual que sus antecesores impresionistas o naturalistas. Pero el sentido metafísico de Braque, su esencia creadora, es lo contrario de cualquier tipo de positivismo, sea éste marxista, impresionista o naturalista. Braque dice en sus lienzos lo que Joyce, Rilke, Kafka, Unamuno decían en sus escritos; lo que la nueva física edificaba en sus manifestaciones e interpretaciones alrededor del *quantum*; lo que Bergson, y Heidegger más tarde, en su deseo de separar la mente y la formación de la cultura de todo inútil riesgo materialista. Jung, en sus investigaciones anímicas, representaba el mismo punto de vista y, al oponerse al simplismo materialista de Freud, realizaba en la psiquiatría el mismo salto hacia arriba, dentro de cuyo empuje vital vivimos todavía.

Sin embargo, las cosas son difíciles de entender y explicar. Son secretas y, hasta cierto punto, inalcanzables e inefables. Hay que poseer, para describirlo, una visión sintética de esta inmensa revolución, en la que aún estamos implicados y a la que Braque y sus contemporáneos, pintores o no, realizan lenta y penosamente, envueltos e intrincados todavía en las nubes de un pasado que se había pretendido definitivo en sus descubrimientos y conclusiones y

que no era más que un modesto paso, no sabemos aún si hacia adelante o hacia atrás. El dogmatismo y el orgullo de Marx, pretendiendo representar con sus cogitaciones la última cumbre, aparecen hoy como miserables y baratos, culpables en gran parte de la crueldad, el inmovilismo y la pauperización espiritual del hombre contemporáneo.

Cuando oigo o leo la palabra cubismo, yo veo, en un primer plano, las figuras unidas, como en una verdadera perspectiva cubista, de Raimundo Lulio y Juan de Herrera y, sólo después, a las de Braque y Picasso. Creo que hay que buscar en el primer esbozo y luego en la realización del primer *cubo plenitudinario*, que es El Escorial, al antepasado primordial del cubismo. En su «Discur-

HOMBRE CON GUITARRA. 1914



so sobre la figura cúbica» (comentado por el P. Alfonso López Quintás en su libro revelador de tantas bellezas, *Hacia un estilo integral de pensar*, publicado en 1967 por la Editora Nacional), el lejano discípulo de Raimundo, siguiendo una tradición matemático-esotérica, que procede de Pitágoras, exhorta a sus lectores «a considerar que su modo de entender no puede ser tan perfecto como el modo y ser de las cosas» (Braque no hace sino convertir las cosas y la materia en sujeto de sus meditaciones plásticas), y a pensar que la «tarea primordial del hombre, entendimiento finito y, por tanto, discursivo, consiste en lograr a través de perspectivas parciales una visión lo más armónica del Universo», cuya imagen y símbolo es el cubo. El Escorial no es más, dentro de esta perspectiva, que la realización de una plenitud cúbica. El monasterio colocado por Herrera en una de las navas de la Sierra de Guadarrama, infunde, en efecto, plenitud. Es así, y no de otra manera, como uno se adhiere al mensaje que Herrera y Felipe II nos transmiten a través de los siglos y siempre transmitirán, porque el espectador de aquel edificio se identifica con la visión luliana de la hominización (concepto utilizado por Herrera en su libro y que parece sacado de Teilhard) y encuentra la plenitud dentro de las líneas, dibujadas así y no de otra manera, por la consciente intención metafísica del arquitecto. Y si Picasso influyó en Braque, ¿cómo separar su visión del mundo de la de la tradición arquitectónica española, a la que el autor de *Las señoritas de Aviñón* conocía sin duda alguna? O, si los desconocía conscientemente, aquellos principios formaban parte de lo que Jung llama inconsciente colectivo, integración a una cultura específica, a una matriz estilística y a unos valores que configuran la figura de Picasso. El cubismo, después de Herrera y El Escorial, forma parte del *modus vivendi* interior de cualquier español, culto o no. Tanto más del de un pintor.

Es esta plenitud la que busca Braque, después del encuentro

con Picasso. La plenitud que supone la destrucción del espacio a dos dimensiones y, en cierto sentido, de una mentalidad europea acerca del espacio. La superficie de un cuadro está obligada al simbolismo de las dos dimensiones, pero el artista está libre de sobrepasar esta limitación. La tridimensionalidad natural, a la que la escultura es capaz de imitar, el pintor la puede también representar, rompiendo las reglas de la vieja estética, penetrando más allá de la piel de las cosas. Y entonces vemos cómo, bajo el influjo directo del futurismo, apasionado por la velocidad y por la reproducción pictórica del movimiento, Braque empieza, en sus cuadros precisamente de 1911, que es el año del Manifiesto futurista, a destruir las aristas de un contorno bien determinado, para situar, dentro de una imagen completamente desfigurada, el conjunto, hecho de exterioridades y de interioridades, de un ser. Los cuadros titulados «El portugués» o «Mujer leyendo» ya no son imágenes tratando de reproducir lo que uno ve, sino lo que el pintor imagina alrededor de una persona o de un objeto. La cara y el cuerpo de la «Mujer leyendo» aparecen entremezclados con libros, con partes del sillón en el que está sentada, y ningún fragmento del conjunto visible y lógico de la visión natural se encuentra ya en su sitio. Se trata de llegar más allá de la escultura. Braque, igual que el Picasso de la misma época, utiliza aquí cuatro dimensiones, siendo la última la de su imaginación, reflejo de su libertad de poeta o de ser humano dotado de síntesis y fantasía. Años más tarde, en «Hombre con violín», en «Hombre con guitarra» (1914), o en «La música» (1918), el procedimiento alcanza su mayor eficacia. La figura humana desaparece debajo del contacto entre el personaje y su propia acción. Es algo así como la reproducción de unas vibraciones. El mundo es lo que es, más lo que puede ser. El presente se confunde con el pasado y con el porvenir. El principio de la incertidumbre y el drama de la física inva-

den, por puro procedimiento de intuición y contemporaneidad, los dominios de la pintura y de la novela. Joyce trata, en la misma época, a caballo sobre la primera guerra mundial, de concentrar en su prosa la totalidad del mundo, dar cuenta de lo universal, bajo todas las perspectivas y dimensiones, vencer las limitaciones del hombre clásico o naturalista. Hay algo místico en este esfuerzo.

Me detendré poco en los colores que Braque emplea, porque no es ésta mi especialidad. Lo que me interesa en este pintor es lo que quiso decir, no el cómo. El avión pasa revista a la ladera meridional del Mont Blanc. Es como una escultura al aire abierto. Se ven perfectamente los témpanos grises, la nieve blanca, las rocas oscuras. Es un monumento bajo el sol resplandeciente de octubre. Sigo escribiendo.

Esta liberación, con Braque y los demás, artistas, pensadores, científicos, constituye la verdadera novedad de nuestro siglo, su paso hacia un adelante de profundos cambios. Lo que, contemporáneamente, sucede en lo político, es un subrogado, la realización de un falso mensaje. De la misma manera en que algunos psiquiatras actuales (Pierre Debray, Hans J. Eysenck, etc.) acusan al freudismo de fraude, considero lícito y hasta higiénico definir las revoluciones políticas de nuestra época, las de principios de siglo sobre todo, como una traba al progreso de la humanidad. He aquí por qué: quien conoce algo de la historia del futurismo sabe muy bien que las ideas de Marinetti encontraron en seguida un eco profundo en Rusia, pero que apenas instalada la revolución en el poder, el futurismo tuvo que desaparecer, para dejar sitio libre al realismo socialista. Mayakovski, el más grande de los poetas futuristas europeos, tuvo que suicidarse, para no verse obligado a traicionar su fe literaria. Pero la misma prohibición fue poco a poco extendida a todas las novedades: Kafka, Proust y Joyce fueron considerados por los altavoces literarios de Stalin como productos de un mundo burgués

en descomposición; Heidegger y la teoría de los *quanta* conocieron la misma suerte; el relativismo no tuvo cabida en las Universidades soviéticas; Braque y Picasso, el cubismo y, más tarde, el surrealismo, fueron boicoteados y duramente atacados por la Enciclopedia soviética, monumento permanente de inactualidad involucionista. La única novedad del sistema ante los artistas era su eliminación, y el libro de la viuda de Mandelstam (*Contre tout espoir*, por Nadejda Mandelstam, Gallimard, 1972) constituye, en este sentido, un verdadero documento, relatando las efemérides de esta nueva inquisición, más sangrienta y absurda que la primera, por haberse producido en pleno siglo xx, junto con el avión, el cine, la energía atómica. Resulta difícil colocar esta contradicción histórica dentro del marco de una explicación lógica de la Historia. El mismo materialismo histórico se queda corto ante sus propias realizaciones y no explica nada con respecto a lo que ha sucedido y sigue sucediendo en Rusia, donde hoy, por ejemplo, el objeto de la persecución sigue siendo el que dice la verdad, el que defiende la novedad, el que, a través del concepto de oposición, representa la dinámica misma del juego histórico. Sólo la entropía, es decir, la caída en la agonía del todo dentro de un espacio cerrado, igual que en la mecánica, podría brindarnos una imagen valedera de lo que ocurre allí. Más allá de los límites del llamado telón de acero, frontera diabólica, pero real, un espacio humano se está extinguiendo por falta de posibilidad de contacto con fuerzas exteriores de energía. El mismo proceso entrópico fue desarrollado en Bizancio, donde, debido a una falsa filosofía, estrictamente seguida por el emperador y por su corte, bajo el influjo de un monje filósofo, el imperio se aisló cada vez más en sí mismo y se hundió, no porque los turcos lo habían atacado, sino por asfixia interior.*

Creo que la exposición de Braque es importante porque hará pensar no sólo en las innovacio-

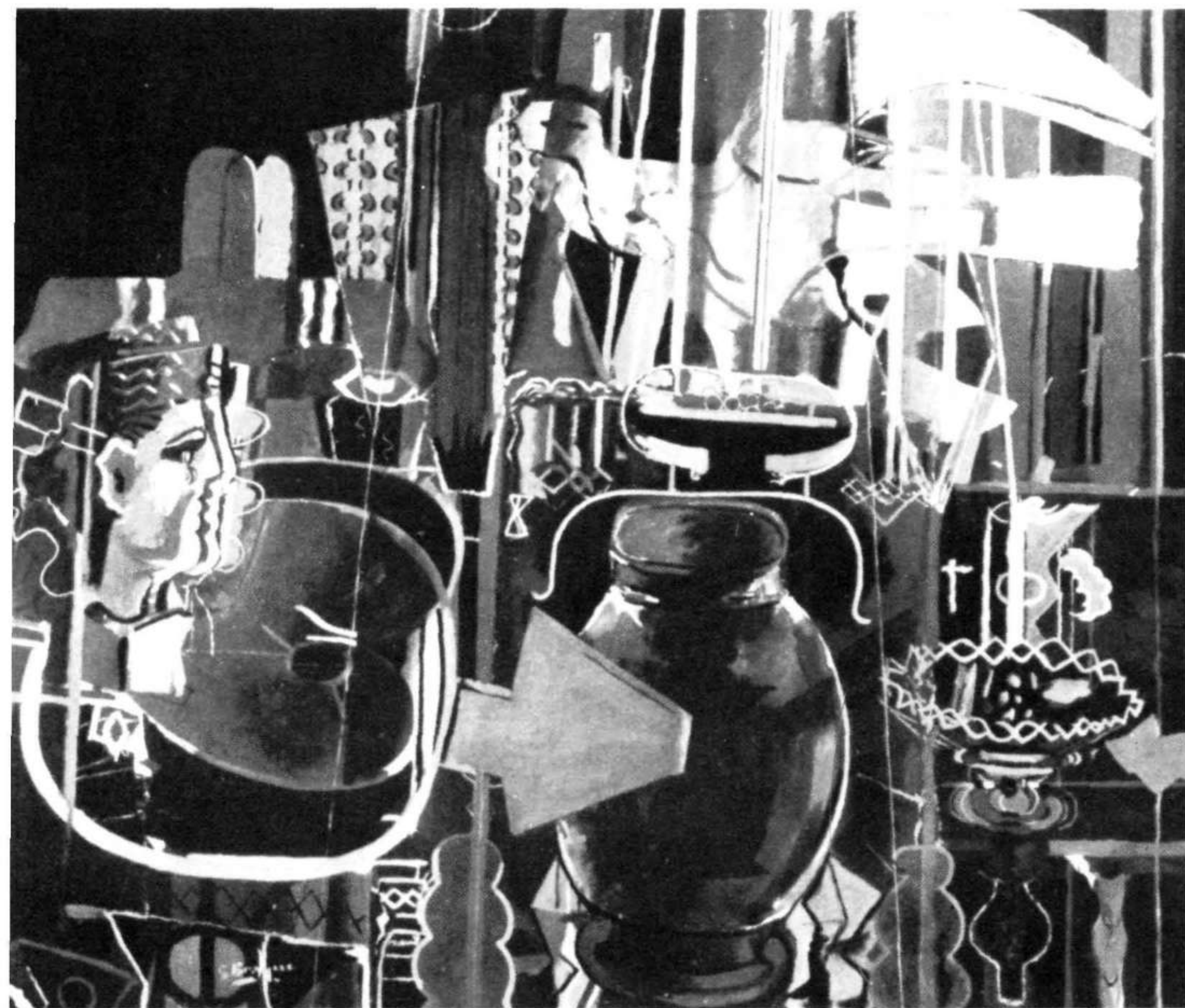


LA MUSICO. 1917-1918

nes esenciales que esta pintura supuso, sino también en sus colateralidades de tipo político y filosófico.

El problema, sin embargo, no se me antoja tan sencillo. Porque la victoria de Braque no ha sido completa. Es un esfuerzo hacia algo, el derrotero de una liberación, perfectamente contada a lo largo de estos cuadros que son

* «Supimos en seguida en qué medida Berdiaev había evolucionado en la emigración. Mandelstam no dejaba de informarse con respecto a él y trataba de procurarse sus libros, pero esto se volvía cada día más difícil y peligroso. Y era así como vivíamos, cortados de la actualidad y reducidos a la porción más limitada. No nos quedaba más que el pasado...» El texto es de Nadejda Mandelstam, libro citado más arriba.



ATELIER V. 1949

una vida y la historia de un movimiento interior. De alguna manera, creo que se puede hablar de fracaso. Cuando Braque abandona el cubo, alrededor del año 1910, y se dedica a sustituir los paisajes perfectamente enmarcados en una geometría que era plenitud para el artista y lo es aún hoy para el espectador (véanse sus fantásticas y equilibradas «Casas de l'Estaque», de 1908, o los extraordinarios «Castillos de la Roche-Guyon» (1909), o «Los instrumentos musicales», de 1908 también), por algo como «El café bar» (1919) o «La chimenea» (1923), entonces aparece, de manera diría violenta, la tragedia no de lo inacabado, sino de lo inacabable. Esta fase no puede ser más que transitoria. Picasso la abandona también. Es lo deletéreo encerrado en cualquier acto de rebeldía, obligado al suicidio o a la traición de sí mismo. No se puede vivir eternamente en la revolución, que es un aná-

lisis enloquecido. Lo que necesitamos en el fondo es la síntesis verdaderamente libertadora. El primero es tinieblas. La segunda supone una luz, o algo parecido. Hay un deseo evidente de cambio que aparece en 1938, se acentúa en los años de la guerra y brota, sereno, aunque pesimista y tajante, en toda la producción de Braque que corre desde el final de la guerra hasta la muerte del artista, en 1963. No quiero referirme aquí a obras menores, pero no menos representativas de este cambio, como «El acantilado» (1938), en una línea de autenticidad y de directa recepción de la naturaleza, sino a las dos calaveras que Braque pinta en la misma época y que son como un anuncio de la guerra (el «Vanitas» es de 1939 y resume el anhelo de sencillez pura, por encima de cualquier escuela o corriente; algo esencialmente personal, un contrato directo, sin intermediarios, entre el artista y

el mundo). Pero hay más: los alimentos escasean durante la guerra. Un pez, un trozo de pan, una jarra de vino se transforman en condiciones *sine qua non* de la vida misma, y Braque los reproduce con una especie de rigidez religiosa que nos recuerda la actitud de los representantes del Dolce Stil Nuovo y de Dante ante el misterio iniciático de la comida. «Los dos salmonetes» son de 1940, año de la derrota de Francia; «El pan», de 1941; «La mesa de la cocina» y «La estufa», símbolo del calor, cada vez más difícil de conseguir en un país reducido a sus últimos recursos, de 1942. Pero también de 1942 es uno de los mejores cuadros de Braque, el famoso «Solitario» («La patience»), en el que una mujer muy figurativa, en medio de una especie de naufragio cubista, o de antología de objetos representando el mismo tema, tira las cartas que le hablan de un destino quizá amenazador, a juzgar por la expresión de su cara, el destino del ser humano en una tarde en que la guerra, aunque no presente en el cuadro, sigue destrozando la carne y el espíritu. El hombro y el brazo derecho parecen figurar el perfil de una bruja. La cara es, al mismo tiempo, un perfil y un *de frente*. La expresión de la mujer es la de una persona aterrorizada ante la revelación de su propio destino. El negro aparece en los sitios dominantes del cuadro: el perfil de la mujer, la ventana abierta hacia la desesperación y la botella de Jerez, presente allí como si contuviera veneno. Algo de oráculo profetizando sobre sí mismo tiene este cuadro, uno de los mejores de la última época de Braque.

Como completando y armonizando este tema del destino, están «La noche» (1951) y los «Pájaros». «La noche» parece una escultura en hierro de González. El color es metálico sobre fondo negro, la cabeza y el cuerpo entero semejan un relieve vacío por detrás, tiene algo de aparente solidez, aferrada a una desesperación total, como si detrás de la fachada no hubiese más que muerte y nada. Es la noche per-

sonal hacia la cual se dirige el agnóstico Braque, o la noche total, la de fin de ciclo, a la que parece prometida la humanidad. Ambas poseen la rigidez trágica del *fatum*, la cara de los personajes de Esquilo, ante los que Braque no era indiferente, siendo de 1921-23 «Las Canéforas», de fuertes reminiscencias helénicas.

Pero es en sus «Pájaros» donde la pintura de Braque se dedica a buscar una solución final, artística y personal al mismo tiempo, algo que dé matices y elocuencia de seguridad a su perennidad de artista y, quizás, a su persona. Hay demasiada tradición francesa en la obra de Braque y en su manera de ser cotidiana, en su burguesismo esencial, artesano, enraizado en los valores más auténticos de Francia, para que el problema de la supervivencia no le haya rozado, sobre todo en este período de su vida. Los primeros pájaros son de 1949; los últimos, de 1961. Aparecen en «Atelier II» y «Atelier V», cruzando el último plano de su estudio, como sugiriendo la obsesión del artista. Es un ave blanca, cuya silueta está parcialmente obstruida por los objetos que se encuentran entre el pintor y aquella sombra de luz blanca que vuela libremente, que se dirige hacia algo, como si ignorase la presencia del hombre, como si el estudio no tuviese paredes, mensajero ultraterrenal que ignora toda limitación. Es un símbolo interior, una visión. En «Atelier VI» el pájaro, que tiene aquí el aspecto de un gallo, está encima de un animal monstruoso sobre el que se apoya el caballete y casi se confunde con éste, como si algo maravilloso y nuevo, una imagen de otro tiempo y espacio, de otra dimensión, hubiese venido a tomar posesión del mundo animálico, o reducido a lo bestial, a la incertidumbre, que caracterizan al artista hasta entonces, es decir, antes de que el mensajero se manifestase. Más tarde los pájaros se idealizan, asemejan la linealidad dinámica de los cuerpos alados que Brancusi lanza al espacio años antes, pero en el mismo ambiente y con el mismo fin reformista que Braque y sus coe-



EL PAJARO Y SU NIDO. 1955-1956

táneos. Son vuelo puro, pero vuelo proféticamente siniestro, como «Los pájaros negros» de 1957. Sólo un año antes, en «El pájaro en su nido», obra maestra de Braque, y, un año después, en «El nido en el follaje», el motivo del pájaro se vuelve cosmogónico. El tema del vuelo, por encima de cualquier concepto de especie y género (se trata de la idea de pájaro), y el de los huevos y del nido, situados en medio de un ambiente que puede ser el bosque o el principio del cosmos, constituyen la encarnación visible de otro tipo de preocupación. ¿Tendrá algo que ver todo esto con la concepción creativista del mundo, que los científicos de su tiempo, de aquellos años sobre todo, vuelven a proponer a las mentes, ya deformadas por un evolucionismo materialista, e inquietan a filósofos, escritores, físicos y astrónomos, el «Big Bang», el de la gran explosión inicial, de la molécula total, encerrando en sí, como la molécula del *bíos*, todos los caracteres genéticos del universo? Es difícil afirmarlo, pero fácil suponerlo. De cualquier manera, Braque cobra en esta fase matices metafísicos, que coinciden, por un lado, con la expe-

riencia de sus años, con el temor ante la muerte, y, por el otro, con los nuevos rasgos del ambiente intelectual de los años 50 y 60. El cubismo cobra así una suerte de peso específico, que estaba inscrito en sus albores, en su mismo deseo de trascender la mediocridad de las dos dimensiones y de dar al mundo una imagen más exacta o más correcta de su contenido. A través de Joyce y de su desesperado y quizás fracasado intento, este anhelo tardío de Braque de acercarse a la autenticidad de las cosas toca otro sector de su contemporaneidad, que es el de la fenomenología. Pero esto implicaría unas consideraciones aparte.

Este contacto con la totalidad de Braque me parece aleccionador y, en cierto sentido, providencial, como todo lo que sucede en el orden oculto de las cosas. ¿Por qué Braque *en este momento*, en París? Aquellos pájaros blancos, o negros, cruzando su taller, es decir, su mente, o imaginando el principio y quizás el fin del mundo, aquel vuelo indica un tránsito desde una época a otra, desde una mentalidad a otra. Es el signo que precede a la mutación. Y es importante saber leerlo.

NOTAS

RAFAEL BARRADAS Y FEDERICO GARCIA LORCA EN EL RECUERDO

SEBASTIAN GASCH

Recién llegado de su Uruguay natal e instalado en Madrid, el pintor Rafael Barradas alcanzó rápida fama entre los intelectuales madrileños no ya por sus lienzos, sino también por sus decorados. En cuanto a estos últimos, los que realizó para obras representadas por la Compañía Catalina Bárcena-Gregorio Martínez Sierra obtuvieron una acogida muy entusiástica. Era por los primeros años veinte, y Rafael Barradas, por diversos motivos entre los que los amorosos no eran los menos importantes, se trasladó a Barcelona. En la mencionada ciudad las cosas empezaron a irle de mal en peor.

Barradas residía en Hospitalet, una pequeña población muy cercana a Barcelona, casi un suburbio de la misma. Fue entonces cuando yo le conocí. En el «Ateneílo», que ése era el nombre con el que quienes lo frecuentábamos bautizamos el sórdido y patético —solanesco— aposento, pasé momentos inolvidables.

¿Solanesco? Sí, porque aquel pequeño piso, viejo, triste y de paredes desconchadas, y la infinita melancolía del suburbio barcelonés —un paisaje gris y brumoso— que por su balcón, siempre abierto de par en par, entraba, traían irresistiblemente al recuerdo la pintura dramática de Solana, aquellos villorrios de la España «negra» que él pintaba, pueblos apergaminados como esos notarios que de puro viejos han olvidado el fabuloso arabesco de su rúbrica; tan tristes como esos boticarios que despiden un vago olor a yerbas podridas, y tan espantosos como los crímenes que, al son de una guitarra de cinco cuerdas, con voz aguardentosa y cascada, cantan los ciegos por las plazuelas.

Barradas vivía con una trágica modestia en ese pisito de la calle del Porvenir, de Hospitalet, en compañía de su esposa —una campesina aragonesa de corta instruc-

ción, apagada, sumisa y silenciosa—, de su hermana Carmen, muchacha simpatiquísima y vivaracha, algo sabihonda, y de su anciana madre.

La esposa miraba los cuadros de su marido, que no comprendía, con ojos tristes de bestezuela acorralada; la madre, sentada en su balancín de rejilla, inmovilizada por el reuma, se agarraba a las abrazaderas como resistiéndose a que la muerte se la llevase de allí, y la hermana tocaba las «Sonatas» de Beethoven en un piano polvoriento y desafinado.

Nunca habíamos visto una miseria tan atroz, con un aire de patética desolación dostoyewskiana y soportada con tanta fortaleza de ánimo, con tanto estoicismo, con tanto heroísmo y, sobre todo, de un modo tan discreto y callado.

En 1927, íbamos todos los domingos al «Ateneílo» José María de Sucre, batallador fogoso e incansable en favor del arte vivo; los poetas Sebastián Sánchez-Juan, Gutiérrez-Gili, Leguina, Juan Almazora y Luis Góngora; los críticos Guillermo Díaz Plaja y Luis Montañá; Salvador Dalí y García Lorca, siempre que pasaban por Barcelona; el caricaturista Manuel Font («Siau»), el diletante Víctor Sabater, quien esto suscribe y Mario Verdaguer.

Mario Verdaguer se peinaba partiéndose el pelo, negrísimo, con una crencha en medio. Tenía la tez cetrina y unos ojos ardientes, de brasa. En su faz, enjuta y serena, eran esos ojos los que hablaban. Muy atildado, llevaba siempre trajes oscuros. En 1927, Mario Verdaguer era redactor de «La Vanguardia». La editorial «Lux», que dirigían entonces Manuel Rodríguez de Llauder y José Balagué Pallarés —este último iba también con frecuencia al «Ateneílo»—, le publicó varias de sus primeras novelas. La más importante de ellas, «Piedras y viento», alcanzó extraordinario éxito. En aquellos años, él dirigía también la gran revista «Mundo Ibérico».

Los temas de su charla eran siempre importantes, porque su fenomenal preparación humanística le permitía abordar abundantes motivos de erudita conversación. Pero, al propio tiempo, era muy avaro de palabras, era cauto, como si tuviese miedo a traicionarse a sí mismo. Raras veces hablaba. Se paseaba con lentos pasos de sonámbulo por las habitaciones del «Ateneílo», y de ahí que, aun siendo todo lo contrario, pareciera apagado, gris, mortecino, sobre todo en aquella tertulia, donde había gentes que hablaban por los codos.

Federico García Lorca, por ejemplo, daba siempre libre rienda a la torrentera de su charla, fluida, amena, llena de nervio e interés. Era un estupendo conversador. No había modo de coger el hilo de la charla y seguirle, porque hablaba de todo y para todo tenía un criterio personal, contundente. Al comparecer, eufórico y sonriente, en el «Ateneílo», todos callábamos. El, dominador, empezaba a perorar mayestáticamente, y se le toleraba, me-

RAFAEL BARRADAS



por dicho, se le exigía y se le agradecía el monólogo, por resultar interesantísimo cuanto decía.

José María de Sucre, por su parte, que siempre sacaba a colación temas enjundiosos y era a la vez un pozo de anécdotas, se mostraba también hombre locuaz y de los de charla amena, expresiva y centelleante. Era un dialoguista muy al estilo periodístico, osaríamos decir. Junto a Sucre, el poeta granadino Enrique de Leguina, que tenía los ojos negros como abalorios y una sonrisa constante en su cara mal afeitada, se hallaba asimismo en posesión de una locuacidad inextinguible.

* * *

Un día llevé a Salvador Dalí al «Ateneílo». Mi amigo mostró a Barradas unos dibujos en los que ya empezaban a aflorar aquellos símbolos sexuales que más tarde producirían el escándalo en el ánimo de ciertas personas pudibundas.

—Yo pinto de rodillas —exclamó Rafael Barradas, con un ademán entre irónico y horrorizado.

También «El Greco» debía de arrodillarse con unción para pintar «La Pentecostés». Y Beethoven para escribir la «Misa Solemnis». Barradas tenía una divina exaltación. Era, por encima de todo, un exaltado. Como Theotócopuli. Como todos los artistas que poseen un concepto religioso de su arte. De las paredes del «Ateneílo» pendían, a más de aquellos dramáticos suburbios que Barradas pintaba de un modo magistral, una «Anunciación», que Sucre comparaba con la de Fra Giovanni de Fiesole; una «Sagrada Familia», y una serie de lienzos que representaban a San José.

—«San José de los carboneros», «San José de los albañiles»... —iba comentando humorísticamente el pintor ante una tela armonizada en negros, ante otra armonizada en blancos de cal...

—Y éste debe ser el «San José de los anarquistas» —espetó el caricaturista «Siau», que presumía de gracioso, al llegar frente a un San José que cogía con la mano un objeto parecido a una bomba.

Rafael Barradas era un poeta, un auténtico poeta. Todos sus actos, su conversación millonaria en imágenes, sus maravillosos poemas, que sólo algunos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánimo. Una insobornable vocación de pintor le había empujado a cubrir superficies de líneas y colores, y ese lirismo se ponía también de manifiesto en todos sus lienzos...

* * *

Cierto día recibí de Rafael Barradas una carta, redactada en los siguientes términos:

«Admirado amigo Sebastián Gasch: Tendríamos mucho gusto de verle. Estaremos en el café Oro del Rhin a las seis de la tarde del miércoles. Estaremos Federico García Lorca y este su amigo, que mucho le admira.
Barradas.»

¿Federico García Lorca? No me sonaba. Ni vagamente se ofrecía a mi recuerdo ese nombre como ya oído con anterioridad. Pregunté a Luis Montaña, crítico literario documentadísimo. Formulé la misma pregunta a innumerables personas informadas de cuestiones artísticas y literarias o que presumían de estarlo. Nadie supo darme razón del misterioso personaje. Con todo, acudí puntual-



mente a la cita, temiendo, lo confieso, desempeñar mal papel por ignorar a una persona de la que Barradas hablaba escuetamente, como si se tratase de alguien ya muy famoso.

Tan pronto como cambié cuatro palabras con el misterioso personaje fui víctima del «flechazo». De un modo fulminante, repentino, me sentí atraído hacia aquel apasionado muchacho como por un imán.

Federico García Lorca tenía una simpatía arrolladora y un don de gentes único. Poseía el puro aroma de lo que brota espontáneo y firme. Y asomada siempre a su rostro aquella franca risa, luminosa y cordial, entre ingenua y picaresca. Rezumaba «sur» por todos sus poros: tez morena, ojos brillantes y vivísimos, pelo negro y abundante y un clavel encarnado en la solapa del terno gris. Gesto vehemente y enérgico, con intermitencias lánguidas. Carácter fogoso, joven, impulsivo —ampuloso y conciso a la par—, de una imaginación velocísima. Cada frase, una idea; cada palabra, un verso. Su conversación dejaba bien afirmada una individualidad violenta y salvaje y, al propio tiempo, alegre y fresca como el primer soplo de un viento que se inicia.

Así conocí al poeta granadino, en un café barcelonés, al atardecer de un día caluroso de verano. Lorca me regaló y dedicó allí mismo «Canciones», un libro de versos publicado como primer suplemento de la revista malagueña «Litoral», que albergaba su producción poética desde el año 1921 al 1924. Lo leí de un tirón aquella misma noche. Apenas leídos los primeros versos, mi admiración

costró forma tangible y comprendí que me hallaba ante un verdadero poeta, ante un vibrante temperamento de poeta, con una portentosa aptitud para la imagen rápida y modernísima y un sentido formidable del ritmo y de la lírica.

Mi simpatía hacia Federico García Lorca se metamorfoseó rápidamente en fraternal amistad. Paseos nocturnos por el Rompeolas y coloquios hasta la madrugada en los merenderos de Montjuich, fines de semana en Sitges... Permanece indeleblemente en mi memoria, la recordaré mientras viva, aquella tarde en Sitges en que Lorca, sentado ante el piano, en casa de José Carbonell, director de la revista «El Amigo de las Artes», tocó y cantó el «Romance de los peregrinitos», unas «Sevillanas» del siglo XVII, canciones popularizadas luego por Argentinita, y una larga colección de añejas y deliciosas canciones andaluzas.

Una tarde, Federico quiso acompañarme al Ateneo, donde yo tenía que entrevistarme con un amigo. En el jardín de la «docta casa» le presenté a algunos concurrentes a la tertulia más famosa y temida de aquel tiempo. Los ilustres ateneístas clavaron en la radiante silueta de mi amigo, especialmente en el famoso clavel encarnado de su solapa, unas miradas de carneros soñolientos. Tras las presentaciones de rigor y unas breves palabras de cortesía, uno de los tertulianos preguntó a Lorca en el mismo tono que hubiera empleado para dirigirse a un extranjero:

—¿De dónde es usted, joven?

En aquellos momentos, en plena dictadura del general Primo de Rivera, el catalanismo era algo de una intransigencia feroz. Lorca, que no tenía un pelo de tonto y que cazó inmediatamente la intención ultranacionalista de la pregunta, alzó solemnemente el brazo, como solía hacerlo cuando se trataba de alguna declaración trascendental, y contestó a su interlocutor en un tono entre retador y orgulloso:

—¡Soy del Reino de Granada!

* * *

«La poesía apenas ha empezado», cantaba Maragall en un verso que Eugenio d'Ors calificó de anárquico. «El arte apenas ha empezado», los signos gráficos del pasado pueden ser alterados y de las añejas formas sólo subsistirán las categorías con las que se crearán las nuevas maravillas. En el camino de las maravillas han dejado su exquisita huella hombres de delicada sensibilidad. Ya forman legión los poetas que se expresan en términos plásticos. Nadie ha olvidado los incisivos esquemas —representaciones gráficas y simbólicas de cosas inmateriales— de Max Jacob y los intencionados dibujos de Jean Cocteau.

Deben estar mortecinos en muchas memorias, en cambio, y seguramente los desconoce la nueva generación, los dibujos de Federico García Lorca. Aquellos agudos epigramas poéticamente plásticos se dirigían exclusivamente a los seres puros, a las almas sencillas, capaces de sentir sin comprender. Frutos de la intuición pura —sí, intuición, porque si la voluntad hubiera intervenido en aquel juego, el juego se hubiese vuelto impuro, porque si el entendimiento hubiera tenido acceso a aquel juego, el juego hubiese perdido prestigio—, aquellos dibujos, en los cuales la emoción se expresaba directamente, eran algo así como un arabesco flexible y audaz que iba a donde

le daba la real gana, que «vivía su vida», nos atreveríamos a decir. Si alguna consideración detenía un instante su impulso, parecía decirse a sí mismo: «¿Por qué no puedo ir allí?» Y se lanzaba a la aventura con ímpetu y ardimiento, trazando sinuosidades lineales, ricas, riquísimas, en plenitud gráfica y poética.

En los mismos días en que se daban las representaciones de su admirable «Mariana Pineda», estrenada en el teatro Goya, de Barcelona, con decorados de Dalí, Lorca exhibió sus dibujos en las Galerías Dalmáu. La portada del catálogo decía:

«JOSE DALMAU, SALVADOR DALI, J. V. FOIX, JOSE CARBONELL, M. A. CASSANYES, LUIS GONGORA, R. SAINZ DE LA MAZA, LUIS MONTAÑA, RAFAEL BARRADAS, J. GUTIERREZ GILI, SEBASTIAN GASCH

os invitan a visitar la exposición de dibujos de

FEDERICO GARCIA LORCA

abierta en las Galerías Dalmáu del 25 de junio al 2 de julio de 1927.»

Y en las páginas interiores, los títulos de las obras, cada uno de los cuales era un auténtico poema:

«Claro de Circo», «Payaso japonés», «Leyenda de Jerez», «Teorema del jarro», «La musa de Berlín», «Teorema de la caja y de la mandolina», «Gota de agua», «Ojo de pez», etc.

Inútil es decir que aquella exquisita exposición tuvo escasa resonancia. Tras ella y algunas representaciones de «Mariana Pineda», que tampoco tuvieron el éxito que la gran calidad de la obra hacía esperar, pues en aquel entonces su autor era casi un desconocido, Lorca volvió a Granada. Obvio es decir que seguimos «conversando» ininterrumpidamente. Pero desde aquel momento, a distancia y por correspondencia. Esta última figura en «Cartas a sus amigos», libro publicado por «Ediciones Cobalto» en 1950.

Federico García Lorca volvió a Barcelona en el mes de septiembre del año 1935. Estreno de «Yerma» en el teatro Barcelona. Lectura privada a la compañía de Margarita Xirgu de «Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores». El acto tuvo lugar en el teatro Studium, y Lorca compareció vestido con el uniforme de la formación teatral «La Barraca», el mono azul. Entrevistas de Juan Tomás, de Ernesto Guasp, «potins» en la sección de «ecos» del semanario «Mirador». Federico García Lorca se hallaba sumido de lleno en un epidérmico, superficial, ambiente literario-mundano. El ambiente de «Conferencia Club», de «Lyceum Club», de los «Amigos de la Poesía»... Aquél ya no era «mi» Lorca, el Lorca de «El amigo de las artes», el Lorca del retrato con nuestro grupo, hecho por un minuterero de Sitges... El no debió preguntar por mí y yo ni siquiera procuré verle. Federico volvió a pasar unos días en Barcelona en el mes de diciembre del mismo año 1935. Estreno en el teatro Principal de «Doña Rosita»... Entre dos actos de esa obra fui a saludarle en el camerino de Margarita Xirgu. Federico daba nerviosas y precipitadas instrucciones a su íntimo amigo Rafael de León, quien al día siguiente había de ponerse en camino para ir a Granada. Volví a cruzar con Lorca cuatro palabras triviales. Aquella tarde no podía suponer que nunca más volvería a verle...

EL ARTE EN LA ISLA DE PASCUA

ORESTE PLATH

El pueblo pascuense, en su arqueología, atnografía, antropología, filología, tradiciones y leyendas, divide su arte en lo arcaico y en lo moderno; en lo de ayer y en lo de hoy.

Lo arcaico concentra las figuras de piedra o lava, que alcanzan a 947, miden de 10 a 12 metros de altura y pesan de 10 a 70 toneladas.

Algunas lucen en la cabeza una especie de sombrero de piedra roja volcánica muy porosa.

Las estatuas tienen una majestad particular. Todas están cortadas en el abdomen, con los brazos cruzados por delante, apoyando las manos sobre el estómago, conservan una actitud grave y tranquila.

Muchas de estas estatuas, llamadas *Moai*, representantes de los dioses, están sobre los *Ahus*, bóvedas funerarias de piedra que se encuentran en número de 244.

Las construcciones de casas, *Tupas*, realizadas de piedra laja, en las que habitaban temporalmente los pascuenses en tiempo de guerra o mientras esperaban que se realizara la prueba del Hombre-Pájaro, *Tangata-Manu*. Esta prueba consistía en encontrar el primer huevo del *Manu-Tara*, especie de gaviota. El año pasado empezaba en el momento en que el huevo era encontrado.

Los petroglifos, *Ronas*, están ceñidos por rasguaduras de dos a tres centímetros. En ellos se encuentra el símbolo del hombre. Con la forma humana realizaban toda clase de combinaciones: cuerpo humano con cabeza de ave, cabeza humana y cuerpo de pulpo, cabeza humana y cuerpo de tortuga, cuerpo humano y cabeza de tortuga, cabeza humana y cuerpo de estrella marina, cabeza humana y cuerpo de langosta, cabeza de ave, cuerpo humano y alas.

La tortuga está incorporada a los petroglifos y jeroglifos significándola con un círculo y una cruz que estiliza su forma natural.

Las figuras geométricas de la isla de Pascua son el círculo, el cuadrado, el rombo, el triángulo.

Hubo una civilización avanzada de piedra pulida, como lo testimonian sus anzuelos; los anzuelos de piedra de Pascua han merecido grandes elogios por su perfección insuperable. Dice H. G. Beasley: «Es acaso el más alto summun del arte del tallado de piedra que se haya podido encontrar en parte alguna del mundo; es de una simetría y de un acabado de los más perfectos y debe representar muchas semanas de trabajo.»

Naturalmente que estos anzuelos de piedra pulimentada de una sola pieza, eran muy raros en la misma época arcaica.

Aún hablan del pasado los gallineros de piedra, los caminos o calzadas pavimentadas. Y en el inventario

lítico seguirían las piedras lisas de forma oval que prestaban servicio de almohada, la piedra ahuecada que sirvió para contener agua de lluvia y las piedras redondas provistas de un orificio circular, más bien ceñidas por una hendidura y que servían como pesos para poner en las redes.

Las piezas en obsidiana tuvieron gran importancia: así parecen de flechas, cuchillos de obsidiana áspera, y herramientas para tallar en madera.

Entre las piezas arcaicas, realizadas en maderas nativas, se distinguen las tablillas parlantes *Kohau-Rongo-Rongo*, maderas con palabras grabadas por el anverso y el reverso. Estas tablas escritas en un sistema bustrofedónico, palabra griega que indica que se lee de derecha a izquierda y luego se continúa de izquierda a derecha dando vuelta la escritura hacia arriba. Los pascuenses expresaban sus ideas con signos antropomorfos, zoomorfos y geométricos.

Estudiosos tratan de descifrar su contenido, que al decir de la tradición, corresponde cada signo a un canto sobre ritos y costumbres de los tiempos de los escultores de estatuas.

De estas tablas existen 65, distribuidas en los principales museos del mundo.

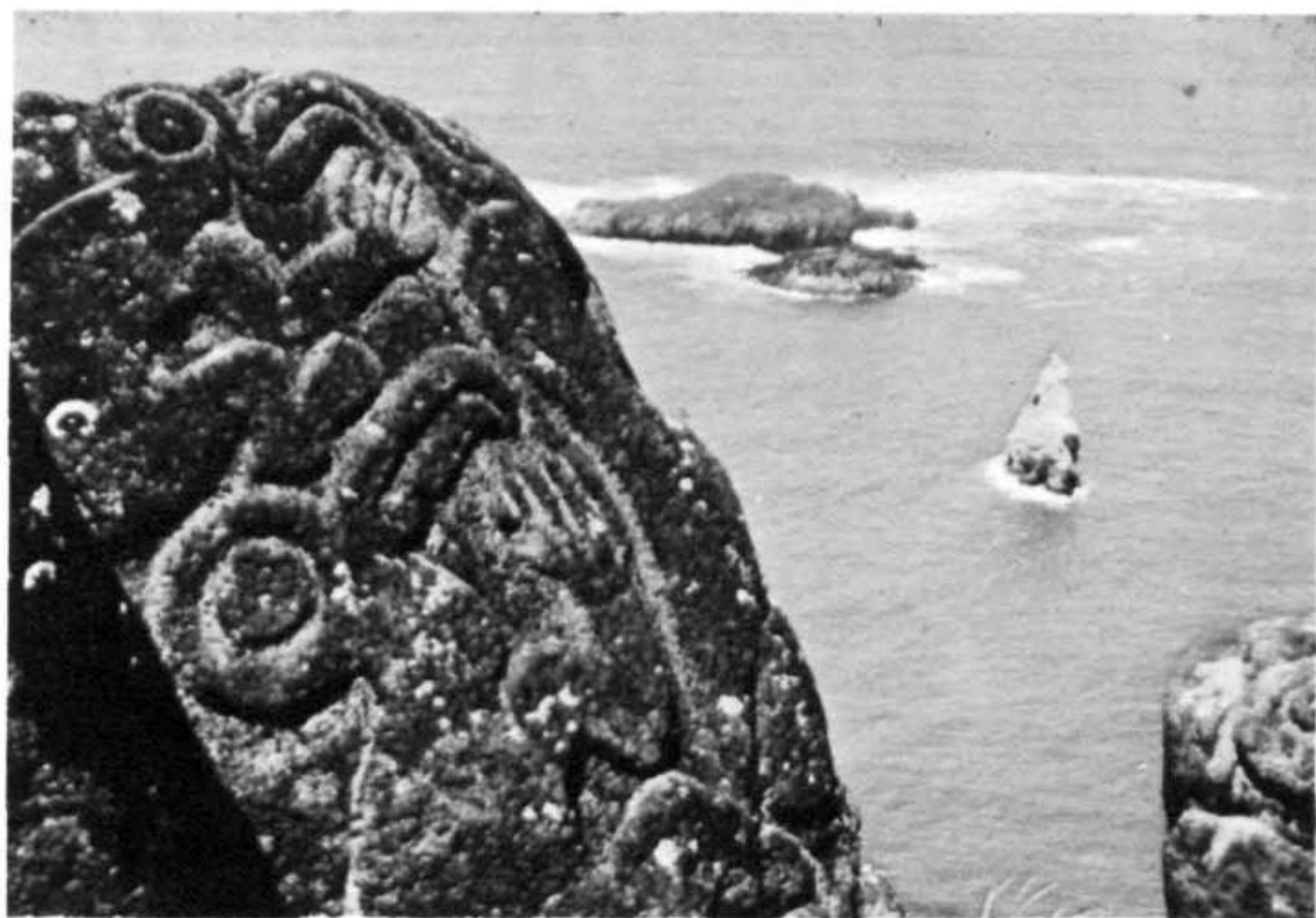
Una pieza de madera de gran valor es la que los investigadores han llamado *Mano Episcopal*, por la finura de sus dedos y la delicadeza entera de ella. Mano de largos dedos y afiladas uñas. Acaso representaba la de algunos dignatarios que no hacían trabajo manual alguno.

Están las figuras del Hombre-Pájaro, *Tangata-Manu*; la del pez, *Ika*; la de la luna creciente, *Reimiro*, adorno pectoral con grabados, en forma de media luna, que tiene cada uno de los extremos una cabeza antropomorfa. Este adorno pectoral era llevado por los hombres y las simulaciones de lagartos, el *Mokomiro*.

Las estatuillas viriles de vientre hundido y las costillas y vértebras salientes, llamadas *Kava-Kava*. Estas figuras representaban espíritus benignos, favorables a sus respectivas tribus o familias y hostiles a personas extrañas e intrusas. Se guardaba cerca de la entrada de casas y cuevas para obtener la protección y tutela de ellos.

Estas estatuillas son conocidas también como *Toromiro*, porque hacen derivar su nombre del árbol denominado *Sophora toromiro*, pues en un tiempo se hicieron de esta madera nativa.

Las masas o remos, *Ua*, de 1,20 a 1,30, cuya parte superior estaba formada por dos cabezas humanas, unidas por la nuca, en tanto que la inferior se aplataba en forma de remo.



Los bastones, *Toko-Toko*, insignias con figuras barbadas, talladas en la empuñadura, cierran el ciclo de la madera.

En tiempos antiguos, para el adorno personal había unos medallones de hueso de pescado.

Realizaron agujas, punzones y anzuelos de huesos.

El diente de tiburón lo usaron para el trabajo fino de grabar los caracteres ideoplásticos de las tablillas parlantes de madera.

La vestimenta primera del pascuense fue una pieza de hoja de plátano, *Hua-Kakaka*, o taparrabo de corteza de *Maute* (*Broussonetia pepyrífera*), y para cubrir las partes pudendas de las mujeres, una especie de capa.

De totora, *Nyaatu*, hicieron los techos de sus viviendas, y un tejido de totora les bastaba para cubrir la entrada de sus casas-cuevas.

Los cabellos humanos les servían para piezas de adorno, tales como unos collares llamados *Kotaki*. A la vez realizaron con ellos una especie de bufanda, *Verinao*, y un cordón de cabellos femeninos trenzado usaban para sujetar a la cintura sus vestidos, prenda ésta parecida a una faja, *Hami*.

Y parecía que en épocas antiguas les colocaran cabellera de cabellos humanos a las estatuillas de madera, como igualmente guardaban o envolvieron las tabletas parlantes en trenzas de cabellos humanos, a fin de preservarlas de la intemperie.

De conchas marinas se valieron para comer y aun para guardar alimentos. Las mujeres usaron las pequeñas conchas marinas para adornar el lóbulo de la oreja. Lucían colgando del cuello una concha marina de grandes proporciones, como unos medallones de madreperla.

Para la pesca, entre los anzuelos, contaban con algunos de nácar, y entre las herramientas de los talladores en madera estaban las conchas para pulir y bruñir.

De caracoles, *Pipis*, hacían collares, *Korone miro*.

Los antiguos usaron cerquillos de plumas, a manera de sombreros. Este adorno circular de plumas era llevado tanto por el hombre como por la mujer.

Los había diferentes, y estos tocados de plumas los usaban para la danza, para la guerra, los concursos y el matrimonio.

En los lóbulos auriculares se ponían copos de plumas finas, y seguían las diademas de plumas para llevar durante las fiestas.

De los cañones de las plumas de aves hacían sus peinetas, *Tapani*. Las plumas que empleaban eran de gallinas, en especial las plumas negras de gallo y plumaje de pájaros marinos.

ESTADO ACTUAL DEL ARTE EN LA ISLA DE PASCUA

Perteneciendo a la ergología pascuense están hoy las reproducciones de 30 a 60 centímetros de las grandes estatuas talladas en lava, *Moai*, algunas con las espaldas signadas.

Los principales trabajos ejecutados en madera por los talladores isleños son los *Kava-Kava*, con sus costillas salientes y ojos de obsidiana. Siguen bastones, *Toko-Toko*; collares de madera y tabletas parlantes, *Kohau Rongo-Rongo*; hombres-pájaros, *Tamgata-Manu*; cinturones con hebillas de madera con ornamentos tallados, tomados de los petroglifos; juegos de ajedrez, palillos para tejer ostentando en su extremo superior una cabeza de Kava Kava, cucharas y tenedores ornamentados en su cabo.

De fibras vegetales confeccionan sombreros, *Hau-Marok*, para hombres y mujeres, que les colocan unos adornos de plumas; carteras, esteras, *Moengas*, para pisos.

El material de las redes, como el de las cuerdas de pescar, suele ser de fibras vegetales. Hay redes en forma de embudo, a manera de cesta alargada, para pescar andando o nadando.

Con los caracoles, *Pipis*, son dueños de más de 127 diferentes especies, los que por su variedad y tamaño se prestan para hacer numerosas combinaciones en collares. Confeccionan unos medallones de caracoles, *Pure*, que se colocan como adornos de la frente entre plumas blancas. Con caracoles pequeños revisten botellas, conforman marcos para retratos.

Para hebillas de cinturones hacen unos rosetones de conchas. De plumas hacen aretes, rositas para los sombreros, que tienen gran mercado, y guirnaldas de plumas, como a la vez atavíos de plumas que lucen las jóvenes de Rapanui en algunas fiestas.

Recientemente están embalsamando peces, haciendo collares de porotos y trigo y numerosos objetos que se expenden en «boutiques» de Santiago, como en los bazares que ellos instalan en cualquier exposición o feria que se efectúe en el país.

FOLKLORE LUDICRO

Tienen un gran sentido musical, todos cantan, bailan y tocan. Entre sus instrumentos están el *Ukelele*, guitarrilla de cuatro cuerdas; el *Kaugua-ha*, quijada de caballo que se golpea contra el suelo, y unos tambores improvisados, troncos o rocas que golpean con un mazo.

Los instrumentos incorporados son la guitarra, el acordeón y la armónica.

Es condición relevante su talento y fecundidad musical, y no es extraño ver niños con una guitarra tratando de arrancarles sonidos para acompañarse en sus canciones.

Canciones de por sí muy hermosas, sean de fondo anecdótico, picaresco o religioso. En el servicio religioso dominical cantan canciones con voces un tanto nasales, acompañadas de ruido de madera.

En las fiestas, el sitio de honor corresponde al *Sau-Sau*, que es una especie de *Hula-Hula*. Durante las noches se organizan reuniones o fiestas, en que se efectúa esta danza, en la que las mujeres muestran toda su gracia y soltura, dentro de una movilidad cadenciosa extraordinaria, que acompañan con el movimiento ondulante de sus manos, cuya perfección es digna de la mejor danzarina. En el *Sau-Sau*, las parejas se unen y se apartan con movimientos rápidos de caderas.

En esta danza, los pascuenses, en especial las mujeres, se ponen una vestimenta de plumas de estilo antiguo. Hay un conjunto moderno de danzas, con trajes de plumas de colores, estilizaciones del folclore polinésico.

La pesca es un deporte y condición de trabajo, en la natación se aventuran sobre ondulantes oleajes, la equitación la comienzan desde niños en juegos con los caballos, ya en el mar o en la tierra.

Los niños desconocen el juguete industrial. En realidad, los juegos de los niños, *Pokis*, tampoco son numerosos. Sin embargo, la tradición conserva algunos de los tiempos antiguos, entre ellos el *Tuna*, que consistía en portar una piedra tan grande como las fuerzas lo permitiesen, desde el llano a la cima del cerro *Tatapú*, en *Hanga Roa*, y desde allí las lanzaban por la pendiente. La primera que llegaba abajo señalaba al vencedor, cuyos trofeos consistían en gallinas, frutas u otras golosinas.

Otro de los juegos era el *Pei*. Los niños construían una especie de trineo utilizando la base de las matas de plátanos o *Maika hiva*, que debidamente pulimentadas adquirirían gran poder deslizante. A la voz de un jefe de pandilla, los trineos recibían el empujón inicial desde la cumbre del *Tutapú*. Iban sentados sobre un travesaño, con los pies apoyados en otro delantero y las manos asidas al listón posterior.

El primero que cruzaba la línea planicie era proclamado vencedor, quien además de los consabidos premios en frutas y carne, recibían un título táctico de liderazgo de juego, que lo convertía en persona importante a lo ancho y largo de la vida.

El juego internacional, conocido en Chile por «Cunitas», es en Pascua llamado *Kai-Kai*, o sea, juego de hilos con los cuales se hacen diversas figuras. La fantasía es sorprendente ya en adultos, verdaderos artistas, o en los niños. Cada realización es acompañada de un recitativo; el nombre dado a estos recitados es *Patautau*.

CONCLUSIONES

Para considerar la posición actual de la ergología pascuense hay que tomar en cuenta los siguientes aspectos:



- Guerras de exterminio.
- Extracción de nativos.
- Llegada de los europeos.
- Penetración de la religión católica (1863), que debe haber terminado con las prácticas antiguas de la religión de los pascuenses.
- Anexión chilena (1888), que ha permitido viajes y estudios de nativos en centros educacionales, produciendo trasplantes culturales y aculturaciones.

En la actualidad, esta isla es visitada por misiones científicas que sientan tesis e hipótesis.

La bibliografía es extensa en arqueología, etnología, folclore y arte.

Mientras tanto, los hombres tallan en piedra y madera piezas chicas. Las mujeres trabajan las fibras vegetales, las plumas, las valvas y los caracoles marinos.

Los hombres han introducido modificaciones en el tallado en piedra y madera.

La mayoría de los ejecutantes laboran con un fin exclusivamente comercial.

Se notan las piezas dirigidas, como juegos de ajedrez, palillos para tejer y la introducción de materiales extraños, como el hilo de nylon.

Conocen escasas tradiciones sobre su origen, sobre sus monumentos.

Talladores tradicionales han emigrado al continente, donde han instalado sus talleres trabajando en maderas como el raulí, lingue, coigüe, roble.

Realizan periódicamente viajes a la isla para traer piedras volcánicas y caracolas y dejar trabajos que hacen en el continente.

Los que laboran en la isla lo hacen para atender la demanda de los pasajeros de los aviones LAN (Línea Aérea Nacional) y tripulantes de barcos que arriban, a los que efectúan sus ventas en dólares.

Finalmente, con los contactos con el continente están llegando a las comodidades de la vida moderna.

Y el turismo, gran vía de comercio, está haciendo un daño irreparable a monumentos, pues desaparecen piezas o trozos.

EL "MOVIMIENTO ESTETICO" EN INGLATERRA

CHARLES SPENCER

EL **Aesthetic Movement** no fue sólo un preludio del más conocido fenómeno del **Art Nouveau**, fue también el campo de cultivo de las ideas sociales, que posibilitaron la aparición del constructivismo ruso y de la Bauhaus; un esfuerzo por relacionar el arte con la vida cotidiana y promover el diálogo permanente entre la tecnología y el arte. Este movimiento, comenzado en 1855, y que duró unos treinta años, fue inicialmente una reacción contra los excesos decorativos del historicismo victoriano. El colonialismo y la revolución industrial produjeron una clase media de nuevos ricos, que a menudo desplegaron un abominable mal gusto, pero que, con sus nuevos recursos industriales, tenían la posibilidad de adquirir el mobiliario y los objetos decorativos que necesitaban. Y existía también, al mismo tiempo, una clase obrera olvidada, a la que los profetas sociales como Ruskin y William Morris inspiraron la aspiración a una mayor belleza en el ámbito de la vida cotidiana.

TAZAS DE PORCELANA CON MOTIVOS JAPONESES. WORCESTER ROYAL PORCELAIN COMPANY. 1877

FIGURAS DEL MOVIMIENTO

La primera figura importante del movimiento fue Henry Cole (1808-1882). Decidido a contrarrestar la producción indiscriminada, utilizó a pintores y escultores para crear objetos de uso cotidiano, y promovió el uso de una ornamentación «adecuada», en lugar de los motivos históricos utilizados al azar. Por este tiempo, el diseño doméstico estaba casi enteramente dominado por Francia; los fabricantes ingleses imitaban a los franceses, a menudo con torpeza, para abastecer la demanda local. Cuando, en la Exposición Internacional celebrada en París en 1855, un ebanista inglés ganó un premio, el acontecimiento fue celebrado como un éxito nacional. El punto de inflexión fue la Exposición Internacional londinense de 1862, en la que pudo observarse la agilidad y el garbo del nuevo diseño inglés. Esta Exposición contempló la primera aparición de diseños, debidos a un joven de veintiocho años, William Morris (1834-1896), quien había creado la Morris, Marshall Faulkner and Company para diseñar muebles y otros objetos de uso doméstico. Entre los socios de Morris, se encontraban los pintores Burne-Jones, Rosetti y Ford Madox Ford, que eran quienes decoraban los muebles, y cuyas contribuciones ayudaron también a popularizar el Movimiento prerrafaelista.

William Morris estaba destinado a llegar a ser el mejor diseñador inglés del período, predecesor del **Art Nouveau** y, con sus ideas sociales, una figura revolucionaria verdaderamente importante. Cuando él dijo, en su obra **The Decorative Arts**, publicada en 1878, «yo no quiero un arte para unos pocos», estaba expresando una idea filosófica que iba a llenar los caminos del arte durante todo el primer cuarto del siglo XX, y

que todavía domina la crisis del arte de nuestro propio tiempo.

Junto al intento de racionalizar el diseño doméstico, el **Aesthetic Movement** promovió un nuevo concepto de la arquitectura doméstica. El término «Queen Anne» no se refiere a la arquitectura del pasado, sino a un estilo enteramente nuevo. Su origen parece estar relacionado con la novela **Henry Esmond**, de Thackeray, y con el intento de este autor de recrear el período histórico de la reina Ana. En 1861, él mismo se construyó en Londres una casa de ladrillo rojo, a imitación de las de este período, y, a partir de este momento, hizo furor el ladrillo rojo, especialmente entre escritores y artistas, en ciertas áreas de Londres como Chelsea, Kesington y Hampstead. Las miras eran la elegancia y la sencillez, en contraste con el estilo italianizante adoptado por los bancos y los edificios comerciales, con el neogótico de las estaciones de ferrocarril y los edificios oficiales y con la pomposa adaptación de estos estilos a las viviendas. Aparte este ingrediente básico del ladrillo rojo, las casas se caracterizaban por sus altas chimeneas y el énfasis vertical de su edificación; estaban dotadas de ventanas de ancho marco, cubiertas de pequeños paneles de vidrio, algunas veces coloreados o pintados de grisalla. La relación de nombres relacionados con este estilo incluye los de J. J. Stevenson, Norman Shaw, G. F. Bodley, W. Eden Norsfield, Phillip Webb y William Butterfield, que pueden considerarse entre los mejores arquitectos ingleses de los últimos cien años.

El **Aesthetic Movement** hizo nacer el primer jardín suburbano. Bedford Park fue inspiración de Jonathan T. Carr, quien deseaba crear «una ciudad provista de las condiciones ideales de vida para las clases profesionales». Utilizó





ARMARITO EN MADERA DE SATIN CON PANELES EN LOS QUE SE REPRESENTAN LAS CUATRO ESTACIONES. WILLIAM WATT. 1877

a E. W. Godwin y a Norman Shaw para convertir un espacio del oeste de Londres en «una pequeña ciudad roja formada por las más curiosas casas del tiempo de la reina Ana». Entre los ocupantes del lugar había un cierto número de artistas. Uno de los primeros residentes fue el poeta W. B. Yeats con su familia. Algunos de ellos adoptaron también una forma de vestir «aesthetic» y un relato contemporáneo se refiere a «estudiantes de tipo decididamente 'aesthetic', tanto por su forma de vestir como por su forma de cortarse el pelo». (Aplicando estas frases al lenguaje actual, parece como si estuvieren hablando de los hippies.)

EL GUSTO JAPONES

Un rasgo notable de la arquitectura estilo reina Ana, del Movimiento Estético, es la decoración exterior de paneles labrados con girasoles o con motivos japoneses. Esta influencia japonesa representa un integral y bastante curioso elemento del **Aesthetic Movement**. El gusto por lo japonés, que llegó a constituir un rasgo dominante del Impresionismo, del **Art Nouveau** y del **Art Deco** en los años veinte, proviene de las relaciones comerciales con el Japón, que se iniciaron hacia mediados del si-

glo XIX. Personas entendidas y entusiastas habían empezado a coleccionar en Londres estampas japonesas; en 1854, tuvo lugar la primera exposición de artes aplicadas japonesas; dos años más tarde, Whistler vio grabados Hokusai en París; en 1862, el primer embajador británico en el Japón mostró en Londres su colección particular. Luego, en mayo de 1875, Arthur Lazenby Liberty abrió, en el 218 de Regent Street, de Londres, una tienda de arte oriental. Entre sus clientes asiduos se contaron William Morris, Carlyle, Ruskin, los Rossetti, Burne-Jones, Whistler y los arquitectos Norman Shaw y Godwin.

Godwin estuvo estrechamente relacionado con el «estilo anglo-japonés». Arquitecto y decorador genial, vivió durante varios años con la actriz Ellen Terry, de quien tuvo dos hijos, que, en casa, llevaban puestos pequeños kimonos y que tenían su cuarto de juego adornado con grabados japoneses. Del arte japonés aprendió una extremada sencillez en el color. Su Pabellón Príncipe de Gales, de la Exposición de París de 1878, estaba enteramente decorado a base de amarillo y oro, amueblado al estilo «anglo-japonés», con piezas diseñadas por Whistler, y tenía un friso bordado con motivos japoneses. Godwin conoció a Whistler en 1863 y su común entusiasmo por el arte japonés dio lugar a una larga y fructífera asociación entre los dos. Godwin proyectó la casa de Whistler en Tite Street en 1877, y otra en 1884 para Oscar Wilde en la misma calle, la cual contenía una habitación toda decorada en blanco, inspirada en grabados japoneses.

Quizá el más famoso interior del **Aesthetic Movement** es la **Peacock Room** de Whistler, diseñada por Thomas Jeckill. Es de entera inspiración japonesa, aunque incorpora también un cierto número de estilos históricos, especialmente un techo Tudor. El negro artesonado de madera ebanizada y los murales en oro y azul constituyen el epitome del estilo anglo-japonés, y, en los motivos florales, puede observarse la concéntrica estilización que iba a desembocar en los contrastes del **Art Deco**. La **Peacock Room** se encuentra actualmente en la Freer Gallery de Washington.

Las contribuciones de William Morris al Movimiento Estético, al resurgimiento del diseño y al establecimiento de una nueva conciencia social en el arte nunca serán lo suficientemente estimadas. El fue, en 1861, el primer constructor de edificios y, virtualmente, también el primer decorador de interiores en un sentido moderno. Hacia 1877, impulsó los más amplios establecimientos del centro de Londres y, en 1881, abrió una sucursal en Nueva York. El lo dibujó todo, no sólo el empapelado de las pa-

redes por los cuales es famoso, sino también las cortinas, las alfombras y los muebles. El introdujo las flores secas indias al objeto de lograr colores más suaves y, mediante su asociación con Liberty, que le comisionó para la Exposición de París de 1875, hizo posible lo que más tarde sería llamado estilo Liberty, componente básico del **Art Nouveau**.

REPERCUSION DEL «MOVIMIENTO ESTETICO»

El **Aesthetic Movement** afectó a todo. Empezaron a aparecer numerosos libros y periódicos referentes a las artes decorativas, la más importante de las cuales, en cuanto a libros se refiere, fue, sin duda, **Hints on Household Taste—Sugerencias sobre gustos domésticos**, 1867, de C. L. Eastlake; entre las revistas, cabe mencionar «The Architect», «The Magazine of Art», «The Journal of Decorative Art» y «The Artist. Journal of Home Culture». Grupos de artistas y sociedades de aficionados proliferaron por todo el país, organizándose exposiciones anuales de arte decorativo y de pintura doméstica. Ambas cosas, los nuevos procesos de fabricación y la revitalización de los viejos procedimientos de decoración, dieron lugar a una eclosión de nuevos objetos de uso casero. Un «arte» interior se convirtió en la meta deseada por todos los caseros ilustrados. La Art Furniture Company, fundada en 1867, hizo su **slogan** de la siguiente frase: «Cada artículo manufacturado debe indicar, por medio de su diseño, el menester para el que debe ser utilizado.» Se puso de moda la madera de ébano. Las sillas rústicas popularizadas por William Morris

BOTE DE PLATA DECORADO CON MOTIVOS JAPONESES. ELLINGTON Y CIA. 1881-1882



y los gabinetes de madera ebanizada eran frecuentes en todas las casas «estéticas». Una línea sutil y elegante sustituyó los contornos bulbosos de los muebles victorianos y las escenas pintadas sustituyeron a las tallas, no sólo en los muebles, sino también en las puertas y en toda la decoración interior. Los colores suaves —verdes y azules pálidos principalmente— desplazaron a los más encendidos del gusto victoriano, y los muebles ligeros contrastaron con los complicados papeles dibujados por William Morris, Bruce J. Talbert o Lewis F. Day. Los interiores empezaron a componerse con menos muebles y menos ornamentos de los que se habían utilizado a mitad de la centuria, con porcelanas blancas y azules, abanicos japoneses y plumas de pavo real exquisitamente arregladas.

Lo que podría denominarse «Alta Estética» fue descrito por E. W. Godwin en 1875, en un artículo sobre la casa que él mismo, en unión de Ellen Terry, había diseñado: el salón «estaba entonado en un amarillo bastante oscuro cuya base era el ocre, pero combinado con blanco, salpicado de gutiámbar, azul de Prusia y bermellón... El suelo estaba cubierto por una estera de paja coloreada y aparecía rematado por un rodapié del mismo material. Sobre el rodapié, paredes blancas y cortinas de cretona con un fino dibujo japonés en delicado gris-azul. Las sillas eran de mimbre con cojines de la misma tela que las cortinas». Había también abanicos japoneses sobre las paredes y el techo raso, algunas ánforas japonesas y unas pocas piezas de mobiliario ligero. «Ninguna descripción, sin embargo, continúa Godwin, excepto quizá aquella que adopte una forma musical, puede dar una idea de la suavidad y, si puede decirse, del ultrarrefinamiento del delicado tono de color que constituye el fondo de las pocas pero incuestionables gemas en esta exquisitamente sensitiva vivienda.»

Como ya hemos dicho, el Movimiento Estético afectó a todos los aspectos del diseño. Los vestidos, por ejemplo, empezaron a abandonar las formas envaradas de la época victoriana, en aras de una mayor comodidad y holgura, que venía a ser como el reflejo de la

emancipación de la mujer. Se fundó una Rational Dress Association en cierto modo reclamada por el deseo de la mujer de participar en los deportes. Sus exigencias fundamentales eran las siguientes: libertad de movimientos, eliminación de formas que aprisionaran el cuerpo, reducción de peso, comodidad. En todo ello puede verse el arranque de la moderna forma de vestir. El resultado fue una nueva sencillez de los trajes calificada de «estética», la cual fue constantemente satirizada en el «Punch» por el novelista e ilustrador George du Maurier.

El Movimiento Estético tuvo una enorme influencia también en los objetos decorativos, especialmente en los de alfarería y orfebrería, aunque también inspiró nuevas formas en solería, bordado y pintura. No cabe duda de que los prerrafaelistas —Rosetti, Burne-Jones, Ford Madox Ford, etc.— se relacionaron con los dibujantes del Movimiento, a quienes ayudaron a fomentar el gusto por los nuevos conceptos del color y de las formas. Y otro importante campo fue el de la ilustración de libros, especialmente de libros infantiles, donde destaca la labor de Walter Crane, Kate Greenway y Randolph Caldecott, cuyo arte constituyó la base del gran renacimiento de la ilustración, que habría de llevar más tarde a la interesante producción de Aubrey Beardley y de la moderna escuela francesa.

Uno de los aspectos más fascinantes del **Aesthetic Movement** es el papel desempeñado por Oscar Wilde como abogado suyo. Graduado en Oxford, Wilde había sido influido por las ideas estéticas y sociales de Walter Pater y John Ruskin. Más tarde, sufrió también la fascinación de Whistler, cuyas ingeniosidades imitó, y de William Morris, cuyo celo reformista adoptó. Morris describió el Movimiento Estético como «un autoconsciente renacimiento de las artes decorativas que, inspirado en parte por una cierta conciencia social, fue esencialmente misionero». Wilde decidió convertir a los «filisteos», a menudo citando los aforismos de Morris: «no tengas nada en tu casa cuya utilidad no conozcas o en cuya belleza no creas».

Wilde contribuyó al Movimiento Estético en dos importantes aspectos. En primer lugar, el de sus emblemas. Como ya escribió Walter Hamilton en 1882, «de qué manera el girasol, el lirio y las plumas del pavo real llegaron a identificarse con el Movimiento, no resulta fácil de explicar... En este aspecto no fundamental, creo que el ejemplo de Mr. Oscar Wilde ejerció considerable influencia». Por su parte, el propio Wilde explicó: «me gustan los lirios y los girasoles... porque estas dos flores encantadoras constituyen en Inglaterra los modelos de dibujo más perfectos y más naturalmente adaptados al arte decorativo...» Estos emblemas, de hecho, surgieron del arte japonés y fueron también profusamente utilizados por los pintores prerrafaelistas.

Prácticamente, el Movimiento Estético se extendió sólo por Gran Bretaña y los Estados Unidos. Lo que significó ha quedado resumido por J. D. Sedding, un discípulo de William Morris, de la siguiente manera: «No más obras inspiradas en las obras de los museos; no más escrúpulos sobre el estilo; no más almacenar modelos polvorientos y estériles. Pongamos, en su lugar, ideas vivas para hombres vivos. Debemos revestir los conceptos modernos con ropajes modernos, impulsar nuestras ideas con audaz fantasía y elevar lo más posible nuestro conocimiento y nuestra capacidad.» Eventualmente, fue reconocido en todo el mundo y se convirtió en un centro de influencia del diseño moderno. En 1902, el crítico italiano Alfredo Melani, refiriéndose a la Primera Exposición Internacional de Arte Decorativo, habló del «moderno Movimiento Estético, las primeras ideas que partieron realmente de Inglaterra». Habiendo producido las ideas básicas y habiendo ejercido influencia, Inglaterra, por una serie de razones, abandonó el **Art Nouveau** que, bajo la influencia de Morris, volvió a tener vigencia. Van der Velde, el gran diseñador del **Art Nouveau**, que estudió el Movimiento Estético, pagó tributo a las ideas y trabajos de Ruskin, Morris y Walter Crane, y reconoció la influencia de éste en sus propias obras. De la misma manera, años después, los fundadores de la Bauhaus levantaron su filosofía sobre las obras de William Morris.

EL CASTILLO DE ESCALONA

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

Acabo de hacer un alto en Escalona.

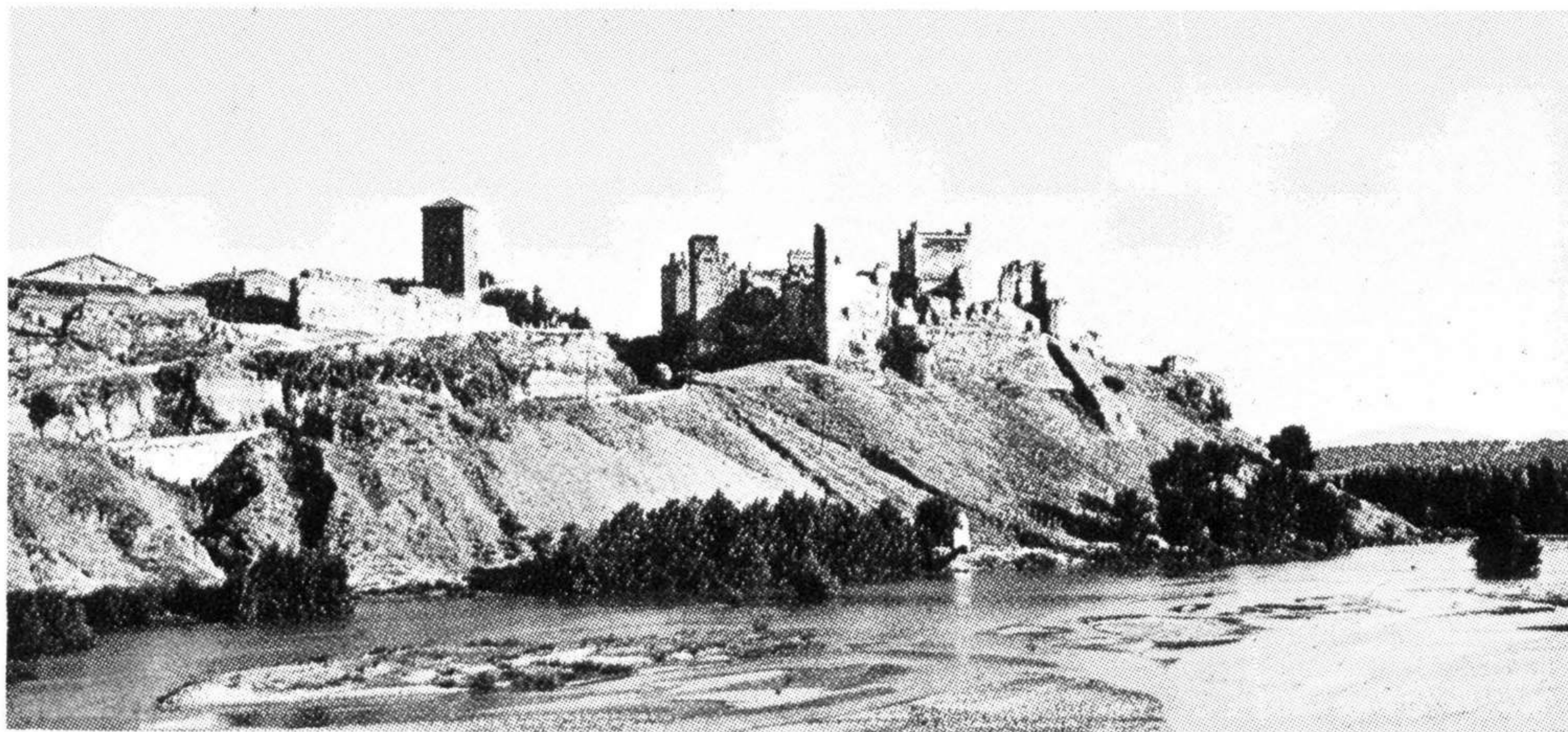
Al decir un alto no me refiero al pedestal que contiene las ruinas del castillo del condestable don Alvaro de Luna. Más propiamente hubiese dicho altozano y aún exageraría la traza de esa discreta loma donde la casa solar del ínclito bastardo muestra su media luna cornigacha con un presentimiento de trágico desenlace. Es cierto, sin embargo, que por el talud del barrancal ribereño presenta un corte altivo de cien pies que abalconan la meseta. Los dientes de la Historia, que conservan íntegros sus raigones, se han mellado con el tiempo y, un cartelón de la Dirección General de Bellas Artes, nos promete una posible prótesis.

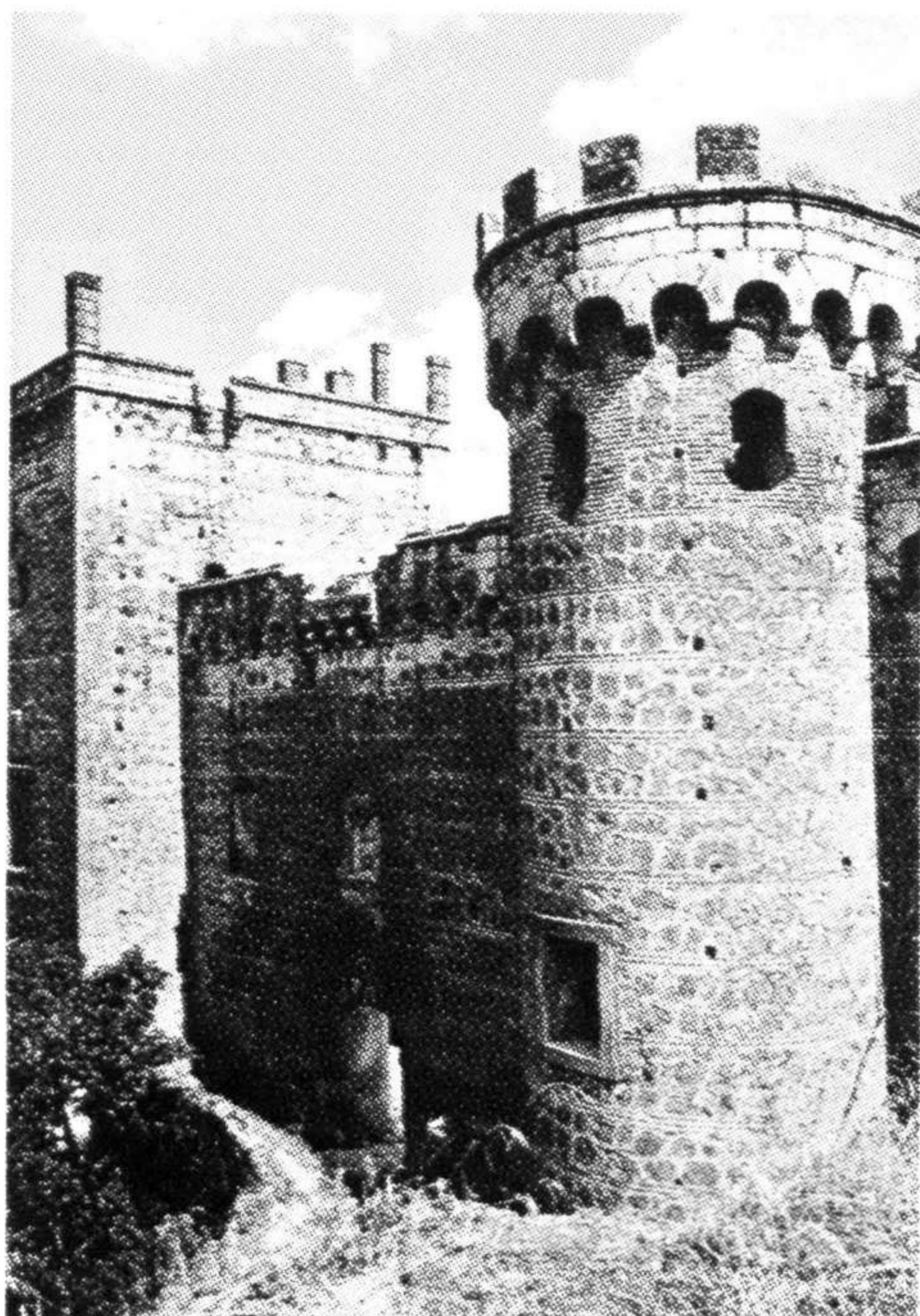
No volverá a tenderse el puente levadizo sobre el foso que hoy es camino, pero quizá sea posible, sin rampar entre cascotes, asomarse al salón de embajadores. En esas ruinas hay una imbricación de tiempos distintos. Unos están representados por muros de cantos con betún de cal. Otros por esa piedra, más concreta y asumida con mayor fortaleza, que termina asociándose al ladrillo mudéjar que tiene la quehencia del arco y acaba confraternizando con la ojiva. Todas las huellas están recientes, porque, en estricta ciencia histórica, lo que es documento de prueba, determina una instantaneidad terrible.

Estamos viendo a don Alvaro y, casi sin tregua, a la soldadesca francesa encendiendo hogueras en el salón noble de la fortaleza, verticilando las bayonetas de sus fusiles como pequeñas tiendas de campaña. Ayer, honores; después, fragores campamenta-

les. Luego, olvido, yedra, maleza, lagartijas, arrogancia del líquen invadiendo los muros, botaratada del viento queriendo amedrentar la calma pluvial y silenciosa del Alberche. El viajero descubre un vergel donde presumía un arial.

María Angeles de Armas, pintora residente en Escalona, se apropia de azules y de verdes, de ocre y de oros y decide su vocación pictórica llevando a sus lienzos las cepas desnudas de esas viñas que dan un vino de reverente recordación y que están confinadas por cercas de piedra que, vistas desde lejos, parecen esas distribuciones infantiles que determinan esquemáticamente el instinto de la propiedad, pero que, analizadas en términos de actualidad agraria, son parcelas que vienen a desagaviar, en cierto modo, el sentido feudal de don Alvaro. Leyendo el Madoz se queda uno de piedra, como esas que sirven para deslindar los campos de Escalona, al ver que estos lares en el ochocientos eran el paraíso de los lagartos y la apoteosis del olvido. Ahora se nos aparece a la vista la brutal hegemonía de los Pacheco, aves de sostenido vuelo que anidaban en los más cimeros riscos. Pachecos con los que yo emparenté como si tratara de asociar una enemistad de siglos desde que Jorge Manrique combatía a los marquesinos. Las armas de Villena se las encuentra uno hasta en la sopa. Alarcón, Iniesta, Alcalá, San Clemente, Yecla... En Chinchilla de Montearagón me cupo la tentación de situar mi primera novela. Allí me encontré las huellas de don Juan Pacheco sobre los dos





cubos de piedra que flanquean un puente levadizo sobre un foso de dieciséis metros de largo.

Algo así pasa con el castillo de Belmonte. Y algo, no menos parecido, ocurre con esa otra cabeza de puente que es el origen de la Real Academia Española. Sus fundadores son Villenas de 1713. Don Juan Manuel Fernández Pacheco, también duque de Escalona, virrey y capitán general de Navarra, Aragón, Cataluña, Sicilia y Nápoles, funda la docta corporación. A este personaje le sucede en la regencia de dicho centro, en 1725, don Mercurio Antonio López Pacheco y en 1738, don Andrés Fernández Pacheco, ambos herederos de las altas dignidades de su antecesor. Y, en 1746, don Juan López Pacheco. Y es que «pacheco», en jerga sudamericana, es un frío que cala los huesos y que amohína en cuanto sopla. Eso han sido siempre los Pachecos: un inevitable frío de rendija. Y mira tú por dónde, hasta en la Academia se enerva la genealogía sucesoria de tan preclaras familias medievales, haciendo que el décimo director de la institución sea don José Miguel de Carvajal y Vargas Manrique de Lara, duque de San Carlos, conde de Castillejo y del Puerto, y haciendo mérito de mil dignidades más, consejero de Estado, capitán general de los reales ejércitos y embajador en las más empingorotadas cortes europeas. Fue elegido en 1814. Pero el caso es que me gustaría rehacer, en la paz

bucólica de Escalona, la sonrisa del condestable observando el vuelo de una picaza que asalta la fortaleza y se posa por fin junto a la basa del parteluz del salón de embajadores. A don Alvaro se le derramaría la vista sobre el Alberche y el destello de su pectoral amarillo, formaría parte de este romántico otoñecer que proporciona un oro indeleble para miniar una importante parcela de la Historia.

Esa pintora, que ha sido capaz de entrañar el paisaje con la radicalidad de sus emociones, como si convirtiese el color de un testigo de cargo, me acompaña con su marido al convento de las monjas concepcionistas y esta irrupción en descampado que representa meterse de rondón en terreno de clausura, porque muros y techumbre han elegido la libertad conculcando las reglas, es realmente una experiencia extraordinaria. Se agita la campanilla. Acuden las monjas. Se paraliza la costura, la huerta, el zafarrancho, la azada, el crucifijo, el bastidor. Por esa táctica de las campanas, se irrumpe en ámbitos insospechados. Sor Pilar, en traje de faena con un generoso delantal, decidida e inquieta. Sor San José, tímida y callada. La madre abadesa, con un concepto insigne de remendadora con sus viejas ideas de restauración. Sor Presentación, a la que nadie nos presenta porque ella es la presencia por antonomasia. La madre vicaria, que suspira como si recogiese un mensaje en morse de la Divinidad. Y todas ellas concepcionistas, porque entienden y aceptan con sencillez lo que a nosotros nos parece inconcebible. Hacen dulces y, a través de esas manipulaciones golosas, se les endulza el carácter. Me enseñan los escondrijos de la clausura, desde las celdas de las novicias hasta el refectorio y lo que queda del campanario, un palomar de emociones y de tañidos ausentes, plumas que revolotean, Castilla que se otea desde el mismo angular de don Juan Pacheco o de don Alvaro de Luna.

Cada vez que se visita un convento, un hito del pasado, sale a relucir la Revolución francesa y la desamortización de Mendizábal. La verdad es que en este convento ruinoso ya no queda nada por llevarse. El tiempo derriba las tejas y la generosidad de estas monjas de clausura hace que todo se quede en *res publica*.

Junto al retablo del altar mayor, expoliado y vacío, una inscripción recuerda a la familia Pacheco. En el suelo, oculto por cascotes, está el sepulcro de mármol de Carrara de don Juan Fernández Pacheco, que murió en Escalona el 6 de mayo de 1615, y el de su mujer, doña Serafina de Portugal, que falleció en Roma el 6 de enero de 1604. Con ellos descansa también el séptimo marqués de Villena y duque de Escalona, y «una niña de corta edad» y todavía sobrevive la paz en aquellas estancias vacías, entre jergones, acervos de hortalizas, baúles y resignada devoción; la paz de unas mujeres dispuestas al más puro de los sacrificios. Sin techumbre, sin miedo al frío y al calor, obligadas de vez en cuando a cazar un pájaro, como solución heroica, para poderse reunir en el refectorio pidiendo perdón por haber malogrado un vuelo que tenía posible escala en las almenas del castillo, pero que se ha quedado en la plataforma espacial de los altos vuelos hacia la eternidad.

ALVARO DELGADO, EN LA BRECHA

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

LAS prisas y las calmas son los dos grandes enemigos de la creación. Ser artista es sinónimo de estar continuamente en la brecha, donde se reciben los jirones y se paga con pataleos el tributo de la fama.

Es obvio que resulta perjudicial a toda actividad creativa el pretender infundirle un ritmo desenfrenado, sin más

mira puesta que la de encaramarse a costa de quien sea. Buscar y ambicionar es propio de la juventud; que frecuentemente paga precipitándose en el abismo por no haber sincronizado oportunamente el límite de las propias posibilidades

Los paréntesis en blanco, excesivamente largos, divorciados con la batalla cotidiana, están igualmente reñidos con la exigencia de habitualidad. Los puntos suspensivos son necesarios cuando se trata de poner en orden las ideas, encauzar la dicción y serenar el ánimo. Si se prolongan pueden acabar dañando el ritmo y enfriando la imaginación. Que mírese como se mire, la inspiración se encuentra en el trabajo constante.

Viene a demostrar el estudio biográfico de los grandes creadores que su secreto estriba precisamente en el justo equilibrio de fuerzas entre la prisa y la calma.

Corroboro mi aserto el momento actual del pintor Alvaro Delgado. Pintor maduro a sus cincuenta y un años, que obtiene su primer premio de dibujo a los doce, y que, según reciente confesión propia, ha bebido antes aguarrás que pelargón.

Su natural inquieto —contenido que se desborda— le mueve a tener prisa en los comienzos. ¿Para llegar dónde? Al infinito. A ningún sitio concreto y a todos. Pero si factible es llegar valiéndose de su precoz condición de superdotado, Alvaro aprende a tiempo que lo verdaderamente importante no es vislumbrar con fulgores de oropel, sino mantenerse. Eso es lo difícil, y él, que busca continuamente la emoción de despejar incógnitas, se plantea la de ser fiel a un vástago figurativo que nunca habrá de abandonarle.

No hay mejor modo de aprender que equivocándose, y Alvaro se equivoca mucho... Todos los días. Diariamente su

estudio se llena de equivocaciones, de papeles manchados y emborronados, de bocetos que no sirven sino para ir a la carpeta y a la papelera.

Huye de lo fácil y busca las complicaciones. Se propone dominar la forma en sus más íntimas leyes. Su carrera no es sino un continuo equivocarse, un fundamentar el estudio en los atajos de lo desconocido, en la emoción de calibrar los riesgos. Su habilidosa cualidad de dominador de todas las suertes pictóricas le lleva a figurar en los exigentes salones de la Academia Breve de la Crítica cuando apenas cuenta veinticinco años, y muchos «maduros» esperan a la puerta. Eugenio D'Ors celebra el advenimiento de los nuevos nombres, los llamados «hijos de Eduardo», por llegar presentados de la mano de Eduardo Llorent, quien califica a Alvaro de descendiente de lo más sobrio, del estilo más viril y profundo. El «vamos a ver lo que esas nuevas promociones traen consigo» lanzado por don Eugenio, pocas veces habrá obtenido una respuesta tan contundente y generosa. En aquel retrato suyo, el profundo misterio del mundo interior de la dama se columbra en su fortaleza de carácter. Los planos simplificados, precisos, cúbicos, geométricos, recordando el reciente magisterio postcubista de su maestro Vázquez Díaz.

El madrileño ha pertenecido a dos escuelas: la de Bellas Artes, dirigida por Vázquez Díaz, y la de Vallecas, propugnada por Benjamín Palencia. Dos escuelas y ninguna. Porque la verdadera escuela del pintor ha sido, es y será la calle y el Prado. Es decir, los museos. Pintores hay que se ruborizan cuando se les habla de sus analogías con tal o cual maestro. Alvaro no; él no oculta que ha robado a los demás cuanto ha podido. A todos en general. Pero como el niño que roba a su profesor un nuevo vocablo para emplearlo en ocasión y construcción distinta. Precisamente aho-



ra acaba de regresar de un viaje a Londres, y llega impresionado por la fuerza de los paisajistas ingleses: Constable y Turner, a quienes señala como epígonos de los montañeses Riancho y Cossío, respectivamente, que nunca conocieron la obra de aquéllos.

En su propia pintura hay mucho de la fantasmagoría de Turner. Especialmente en la atmósfera. ¿Si Turner se recreó en el paisaje «plainairista» hasta dominarlo, para pasar seguidamente a decirlo, a recrearlo, a inventarlo, a vivirlo desde el sueño; no ha ocurrido lo propio a la paisajística de Alvaro Delgado? Sus paisajes castellanos secos se desharían, y lo mismo ocurre a sus homónimos asturianos, verdes y húmedos. Alvaro ha pintado formalmente el paisaje en sus más nimios detalles, hasta que creyó llegado el momento de erigirse en dictador y pasar a crear desde el recuerdo y la invención. Una nueva equivocación. Por lo que supone otear la perspectiva desde un plano distinto, por lo que de nuevo esquema conlleva, porque se rompe el equilibrio y hay que buscar nuevas leyes que lo mantengan en pie firme.

Se precisa ser temerario para tan pronto como la forma lleva camino de conducir al amaneramiento, la repetición o el virtuosismo, hacer borrón y cuenta nueva y comenzar una vez más a balbucear. Alvaro es temerario. Por esa razón celebra su concepto objetivo de las formas volviéndoles la espalda para deshacerlas. Goza destruyendo lo que antes tanto le ha costado construir. ¿Aquel retrato suyo con su hermano Pablo (1940), dónde queda? ¿Si en la Naturaleza las formas no se dan, si la línea se divide en una sucesión de puntos, por qué no fragmentarla e ir al volumen a través de la división? Alvaro rompe cánones archiconocidos e inaugura otros: en el dibujo, los haces de rectas; en la pintura, la pincelada vercosa y estentórea.

Concuerda con aquellos años de subprabstracción, la valoración de lo abstracto y depreciación de lo concreto. Había que tener temple y temeridad para aguantar el chaparrón del llamado sarampión no figurativo sin ir incondicionalmente a él. Alvaro Delgado y los más juiciosos compañeros de su generación supieron mantenerse al margen, cogiendo de la materia cuanto pudiese ser aprovechable como medio expresivo, temático y conceptual.

Alvaro sigue equivocándose, y pretende expresarse por el color sin renunciar a la línea. ¡Qué disparate! Hace línea el color, color la línea, que tanto monta. Se va a asistir a un proceso único —el suyo— en la pintura española contemporánea. Un caos lógico que nada tiene que ver con lo hecho por Picasso, aunque de él parta. El malagueño se recrea en el movimiento lineal descuidando la apariencia formal. Le tiene sin cuidado la materia o la plasticidad. Aquellos estudios del palomar de La California son un raptó, una pesadilla, un veneno que hay que echar fuera. Le obsesiona más el qué decir, que el cómo

decirlo. A Alvaro Delgado no, porque para él, el pigmento es vehículo expresivo per se, cosa que aprendió de lo abstracto y no es probable que olvide. Picasso destruye cerrando caminos; Goya destituye buscando caminos abiertos a la interioridad de las formas. Su manera de decir está más próxima al Goya de los Disparates o al de los viejos comiendo sopa, que al Picasso contornual.

Aún está por estudiar con rigor y honradez crítica la gran aportación de Alvaro Delgado a la pintura contemporánea, con polos extremos en el alejamiento y la aproximación. La fragmentación del rasgo formando entramado de color hecho forma, que nada tiene que ver con la clásica veladura, pues en puridad no lo es, que no son sino colores yuxtapuestos obedeciendo a una ley muy peculiar suya partiendo de los colores oscuros para llegar a los claros, y viceversa; hecho que no es nuevo, pues Courbet lo recomendaba a sus alumnos. ¿Qué hace, pues, Alvaro Delgado? No tanto deshacer el cubo como imprimirle forma transparente, traslúcida. A través de sus paredes de cuarzo nos es dado asomarnos al interior y contemplarle optativamente de dentro a fuera o de fuera a dentro. Transparencias a base de colores licuados y sólidos. He aquí su brujería vital. De algo habían de servirle aquellas continuas equivocaciones suyas tratando de domeñar todas las técnicas: dibujo, gouache, grabado, acuarela, óleo. La transparencia por oposición a la opacidad preside su técnica, más impulsiva que cerebral, pues tan pronto como el trazo cumple su condición de retén de los volúmenes, se le dispara y anda caminos imprevistos, sin circunloquios, que van de la mente al pulso, del pulso al pincel y de éste al soporte.

Rembrandt aleja y acerca merced al juego claroscuro tan característico de su grabado. En «El Buey Desollado» (1655), nos muestra tanto la epidermis como la dermis. En sus autorretratos, la piel se hace traslúcida, el pintor se conoce por dentro y quiere reflejarse tal como se siente. El concepto integral y de apariencia formal, propio de su época, le impide romper más. Desde los atisbos de rompimiento rembrandtianos hasta Alvaro Delgado ha llovido mucho. El importante grano de arena —aparte otros— que aporta Alvaro es, a mi juicio, el de romper la barrera formal, sin eliminarla, para pintar sus entresijos deshuesados, desollados, extravertidos. Basten algunos ejemplos de sus grandes retratos para fundamentar esta opinión: el del padre del pintor, el de Solana, el de Unamuno, el de García Lorca, el de Benjamín Palencia, el de Machado, el de Falla, el de Pío Baroja...

No es posible quedarse en los primeros planos, porque no existen. Es una urdimbre a través de la cual penetra la vista para conocer por dentro el alma del retratado. Son muchos los pintores que tratan. Pocos, muy pocos los que testimonian. Se ha abusado y mandado el concepto: lo importante no es pintar por fuera, sino por dentro. Tal

pintor extravierte la personalidad del retratado, y, sin embargo, no hay tal cosa. Simple hermetismo en torno a la apariencia objetiva. Cossío, que sabía mucho de retrato, también supo, como Alvaro, que lo fundamental es entrar dentro para desnudar. La forma de decirlo es lo que cambia, pues mientras que en el retrato de su madre es espejo hermético y claro, en el de Aznar es espejo abierto y envacido. Alvaro Delgado practica la técnica del calidoscopio, la de los rayos equis, sus retratados se muestran como el dedo bajo la luz ardiente, más como el alcohol en el vino que como el vino en el agua. El alma no es flotante, es parte integrante de un todo que rota unido en la descomposición. ¿Recuerda, tal vez, Alvaro una triste experiencia juvenil en que vio la muerte marchitar la vida?

Alvaro Delgado es prisa y calma, impetu y raciocinio. Prisa para llegar, calma para mantenerse, impetu para crear, raciocinio para ordenar. Pasado ya su primer medio siglo de vida, y casi de trabajo, cree llegado el momento de hacer un alto en el camino, mirar atrás, recrearse y serenarse antes de volver a la carrera. Son momentos difíciles los actuales: antes no se vendía un cuadro, no se podía vivir de la pintura; hoy, los pintores consagrados no dan abasto, se los quitan de las manos antes de que crien madre. La situación es beneficiosa en el presente; pero no se olvide el riesgo futuro, que, al fin y a la postre, la perennidad es lo que cuenta. El pintor contemporáneo cuenta con muchos ejemplos a mano de colegas otrora en los altares del mimo y hoy en la ignominia del desprestigio.

Alvaro Delgado lo sabe. Ignoro si estará de acuerdo, pero es evidente que en la actualidad hay más pintura que pintores, más dibujo que dibujantes, más arte que artistas, más forma que fondo, más superficialidad que hondura. Tal razón informa la conveniencia de interrogar la unidad creativa de su trayectoria. En la exposición que acaba de colgar en la santanderina Sala Sur está representado por una cuarentena de obras de sus más importantes temas y períodos creativos, sin que se acuse más falta que los relativos a la guerra y a lo religioso. Dos campos en los que Alvaro estima no haber acabado, aun siendo mucho lo hecho. Entra en su esquema ahondar más en ellos en un próximo futuro. ¿Qué nueva sorpresa nos deparará el maestro madrileño?

Porque es preciso decir que Alvaro es un clásico actual, un maestro de nuestros días, que convive con nosotros. No se exagera, porque dicese clásico —según docta definición académica— del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier literatura o arte. Y a nadie escapa que Alvaro Delgado tiene sus imitadores. Muchos de los cuales olvidan que como maestro es inimitable, pues en mi concepto, maestro es paradójicamente aquel que nunca crea escuela, que no tiene continuación, que acaba en él, precisamente por ser final y no principio, por ser único, por ser maestro.

MAC ENTYRE: UN TELAR EN EL ESPACIO

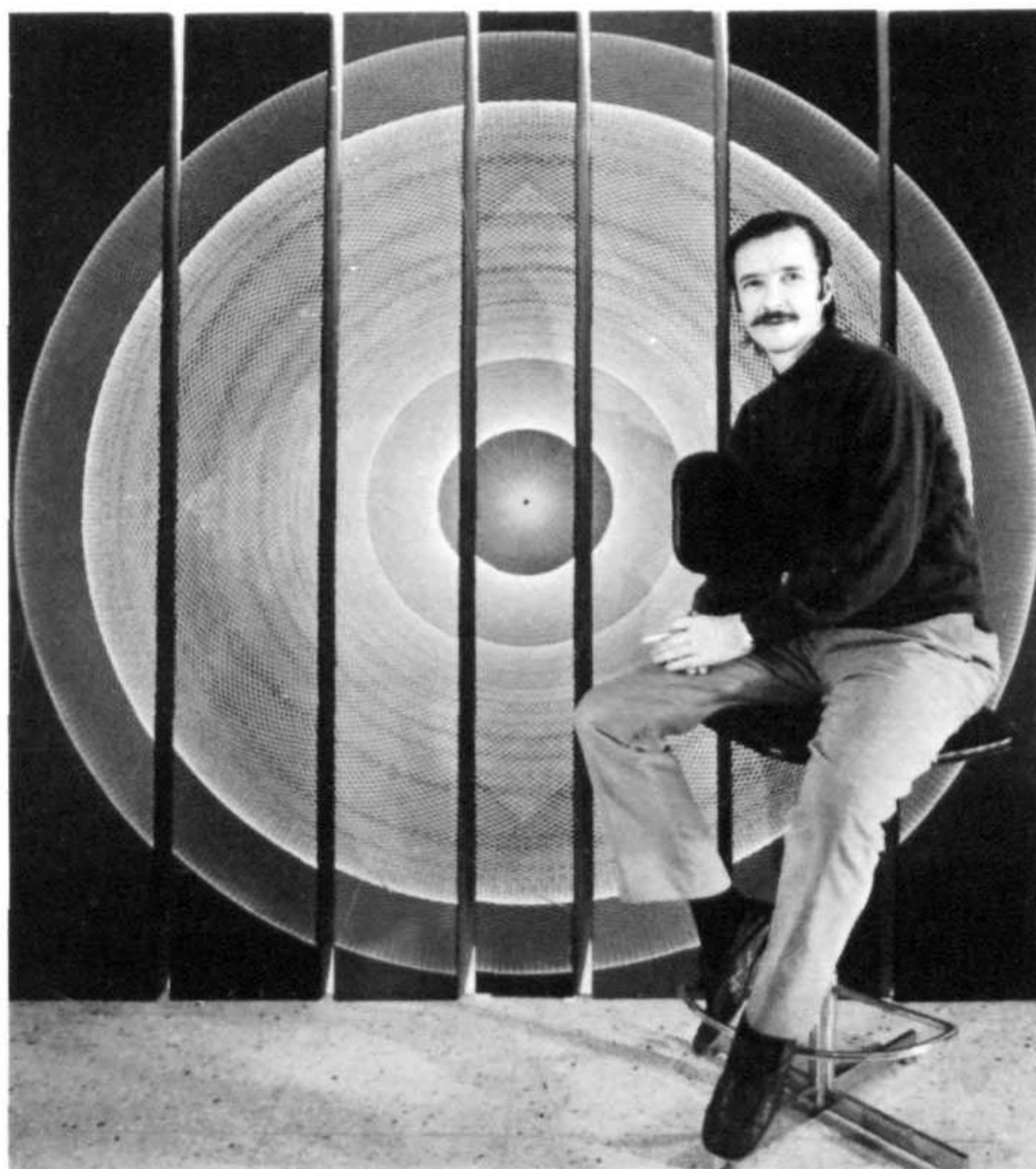
JORGE VEHILS

Aunque esta segunda mitad del siglo se ha caracterizado por su exigencia de constantes renovaciones artísticas, por su premura en requerir cambios y actitudes nuevas, no es fácil que un pintor pueda responder a esa solicitud del medio con una nota firme, segura de su éxito, de la autenticidad de su «novedad», de sus posibilidades de traspasar las fronteras de su ciudad o su país de origen. Esa nota decidida la dio hacia 1960 en la Argentina la «pintura generativa», de la que ya se habla en muchas regiones del mundo, y de la que nos ocuparemos ahora, centrando nuestra atención en una de sus más representativas figuras: Eduardo Mac Entyre.

En 1944 comenzó en Buenos Aires un interesante período para las artes plásticas. Apareció una revista —«Arturo»—, de la que no se publicó más que un ejemplar. Fue suficiente para conmover hasta los cimientos los medios artísticos que, pese a ciertos logros individuales de calidad innegable, no se habían acercado a las muchas y apasionantes posibilidades del arte universal en sus novísimas expresiones. Xul Solar fue un solitario adelantado. Pettoruti, un pintor estupendo, pero no un precursor. Las aventuras estéticas de Mondrian, Vantongerloo, Malevich, no tenían derivaciones locales. Torres García labraba su importantísima contribución al arte rioplatense y mundial en tierras lejanas. Su eco era como «vox clamantis»... hasta que volvió a Uruguay y se apreció en proximidad la dimensión real de su talento. Nacieron entonces los movimientos Arte-Concreto-Invencción y Madí, cuyos pioneros fueron, entre otros, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Carmelo Arden Quin, Lidy Praty, Manuel Espinosa... Nunca es inoportuno citarlos. Sus nombres tendrían que haber sido ya tan célebres en los colegios argentinos como otros que, con menos títulos, se recuerdan con mayor asiduidad. Las espléndidas realizaciones de Fernández Muro a partir de la década del cincuenta fueron consecuencia de ese paso decisivo. La consagración internacional de Julio le Parc y el renovador movimiento cinético es también una consecuencia de ese interés de aquellos artistas argentinos por el arte concreto. Pero ya estamos en el arte cinético, en el limen de los años sesenta, los pintores de «Arturo» casi ya no pintan, Fernández Muro y Sara Grilo se han ido a Estados Unidos. ¿Es que acaso el futuro queda exclusivamente en manos de «Luz y Movimiento»? ¿Es que sólo el eco de los éxitos de las exposiciones de Dénise René y algunos grandes premios de algo que no es estrictamente pintar, pintar, tiene el argentino en su horizonte? Un grupo de jóvenes pintores se encargará de probar lo contrario y de asegurar que «los muertos que vos matáis...» Lo harán en el mejor estilo del grupo del 44, es decir, con rigor, amplio dominio técnico, entusiasmo. El punto de partida es la geometría, esa vieja hechicera de la pintura, por cuyo embrujo se ornaron vasos griegos, manuscritos turcos, lienzos renacentistas y adquirió forma el «boogy-boogy»...

ARTE GENERATIVO

Los pintores Eduardo Mac Entyre, Baudes Gorlero y Miguel Angel Vidal se reunieron un día de 1959 en casa del conocido crítico y coleccionista Ignacio Pirovano, uno de los grandes promotores del arte argentino, junto con Rafael Squirru, a la sazón director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Allí confrontaron sus realizaciones de entonces y unieron sus proyectos en una empresa común, una exposición en la que harían conocer al público su pensamiento. Así nació el manifiesto sobre el «Arte Generativo», término propuesto por Pirovano. Las palabras no siempre han sido dóciles a los pensamientos, y no han sido muchas las designaciones de grupos, estilos, escuelas, que lograron sobrevivir, es decir, que en su caso el simbolismo lingüístico probara alguna identidad entre el proceso mental y la forma visible. Arte generativo: nos habla al mismo tiempo



de una experiencia y de un propósito: generar formas, dar vida a las formas a partir de lo elementalmente geométrico: la línea. Desde esa idea, variaciones múltiples; en la práctica, hasta hoy, centenares de cuadros.

Los años probaron que la pintura generativa tenía mucho que decir y que su expresión no iba a ser meramente reiterativa, aunque se insistiera en los mismos puntos de partida y los mismos recursos expresivos. La pintura contemporánea no puede rehuir esta suerte de manierismo que la lleva a una versión cada vez más lograda, cada vez diversa en su unidad, del tema pictórico que un creador, alguna vez, decidió exhibir en un lienzo. La historia del arte no está escrita con apresuramientos y cambios permanentes. Pocos grandes pintores lo hubieran sido si no hubiesen sabido desarrollar sus primeros logros iniciales. Las posibilidades de belleza, que son infinitas, tienen un traductor diferente en cada pintor, en cada escultor, en cada grabador. Si la pintura es un metalenguaje que confiere unidad a través del tiempo y el espacio, cada pintor es un vocero de sus propios medios, y no puede traicionarse por la fácil tentación de la novedad. Hace diez años, un poco más, que las líneas curvas de Mac Entyre van «generando» en sus cuadros nuevas formas. El aspecto exterior de las obras, la técnica utilizada, pueden sugerir una muy próxima identidad. Está bien que así sea, porque en ella, en la identidad, está el espíritu del artista, el diseño que lo anima en su propia e intransferible visión de la belleza. El espacio del cuadro no es el espacio real, por cierto; pero en él se espejea, por así decirlo, una concepción del espacio total. Mac Entyre no ha rehuído nunca la vinculación de su obra con la Naturaleza, máxime cuando ahora ella nos está mostrando un paisaje astral insospechado, cuando el hombre utiliza computadoras para sus actividades cotidianas y se prevé que intensificará su uso en el futuro. Pero también, en la vecindad de estas obras, están cosas más familiares: la multiseccional tela de araña, la cestería de cinco continentes, la fabulosa lacería de los códices medievales (1). El espíritu no puede ser sometido a ninguna computadora, pero él también registra el mundo circundante y la mano del pintor se vale del compás, del tiralíneas (y de la computadora) para crear una obra de arte cimentada en la geometría y dotada de poesía, una poesía serena, casi fría en apariencia, detrás de la que pueden aparecer las turbulencias mayores. ¿No hay acaso mayores caminos para la violencia, la evasión, el fracaso, la esperanza, en esas líneas circulares, obsesivas, que nos retornan a nosotros mismos, que en la estridencia breve del informalismo y la pintura matérica? Dice Mac Entyre: «Como pintor constructivo estoy en contra de la expresión impulsiva de las emociones y trato de plasmar imágenes que posean conexión unas con otras, basadas en trazados o construcciones geométricas.» Muy bien, pero eso no le impide a ningún cuadro, por rigurosamente constructivo que sea, suscitar dispares emociones en los contempladores.

Las formas se cruzan, se entrecruzan, se apartan, se saludan, vuelven o no vuelven al centro común, crean nuevos y diversos espacios entre ellas. Cada cuadro, bien visto, es una entidad autónoma, solamente afín o emparentada con los otros. Ya Mallarmé, en poesía, había inventado una forma cambiante, rotativa; «una forma que se busca», dice Octavio Paz. La percepción del poema y del cuadro no es la misma. Su interrelación en nuestro mecanismo asociativo es cada vez mayor. El ritmo en el arte cinético está dado, casi inevitablemente, por la obra, como en un soneto. El ritmo de la contemplación de un cuadro generativo depende, en mayor medida, del ojo recreador. ¿Como en Mallarmé?

No hay efectismo en estas obras. Lograrlo hubiera sido relativamente más fácil. El preciosismo al que puede conducir el uso adecuado y refinado de una técnica —otra objeción que advierto plausible— está en relación con la actitud del observador, que puede «ad libitum» aprisionarse en una red preciosista o dinamizarse ante el caprichoso itinerario de esas curvas, o soñar. No hay cuadro, sino recreadores; válidamente en su

caso, preciosistas. «En arte está todo permitido», ya nos decía Kandinsky. No sólo al pintor.

En estos cuadros, se ha dicho ya, está la Naturaleza. La cotidianamente tratada, la entrevista por la rendija de la aventura espacial, la Naturaleza en el rigor de las matemáticas y con un soplo poético indefinible. Y algo más que está detrás de la Naturaleza, aunque las manifestaciones ópticas sean naturales. Ese algo más debe estar dado por el color, el finísimo color de Mac Entyre, que, él también, genera formas y estructura espacios. La inquisición a través de la luz y una suerte de «teoría» del movimiento nos conduce a Mac Entyre a una visión que, más allá de las retinas, se convierte en la extraña musicalidad que tiene todo lo pitagórico, todo lo que de alguna manera nos habla de la armonía universal.

LA «OBRA UNICA»

En una casa de la Boca, uno de los barrios porteños por antonomasia, rodeado del bullicio callejero, de niños que juegan, de la luz natural, intensa y cotidiana que tienen todas las cosas, se va creando el mundo de las líneas curvas de Mac Entyre; pintor autodidacta, que en un principio rehuyó el arte concreto y que ha prometido explicarnos pronto las razones de su permanente predilección por las curvas, por los segmentos de círculo. Sospechamos alguna interpretación simbolista, pero aguardamos sus propias palabras. Lo cierto es que allí, en la casi mítica Boca, va naciendo un mundo abstracto, pero con poderes de captación y encantamiento insólitamente persistentes.

Estos cuadros no nos llevan al mundo del robot. Tienen una inquieta y desvelada sensualidad, uno de los misteriosos atributos de la «obra única». Mac Entyre es autor de obras únicas, pero también «multiplica» a través de la serigrafía, recurso que, como las diversas formas de la estampación, permite una copia de antiguo conocida, obvia y honesta. No quiero decir que el «múltiple» en su acepción corriente sea deshonesto, pero sí que no ha aportado nada nuevo, salvo alguna confusión. Los actuales detentadores de obras de arte, a quienes puede enorgullecer tener la obrita número 1.542 de tal artista mucho más que una excelente copia de algún lienzo famoso y quizá más bello, son los principales perjudicados por esa confusión. El múltiple parece haber condenado a la obra única a la categoría de anacronismo, instaurando un valor nuevo en la apreciación de la obra de arte. Se apresuran los que ya han creído escuchar el canto del cisne de la obra única, ya que en realidad... el múltiple también lo es. Sólo una real multiplicación de las formas merecería el nombre y sus consecuencias. A eso está llegando la cibernética, es decir, a crear múltiples auténticos, diferentes. El múltiple actual no parece ser un vehículo de difusión cultural, sino un recurso económico que han encontrado algunos artistas para vender más. Y la obra única, finalmente, sigue conservando para sí ciertos privilegios incuestionables.

Los cuadros de Mac Entyre pertenecen a una época, pero no son sus esclavos. Son intemporales. Se los copia y reproduce, a veces con descaro, en muchas partes. La sanción de la posteridad no se confundirá, sabrá distinguir el origen de este capítulo de la historia del arte y reconocerá la originalidad y valía de sus autores. El capítulo, por otra parte, no está cerrado. En otoño, Mac Entyre, con otros colegas argentinos, expondrá en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, y luego en Caracas, y luego... Las manos tejedoras del espacio de Eduardo Mac Entyre no se han fatigado todavía de generar belleza a través de esas líneas que permanecen en sus lienzos, pero que, con nuestra imaginación, nos pueden procurar un camino de espirales y circuitos hacia el cielo o hacia cualquier otro destino.

(1) En tiempos más recientes se ha comprobado que el ácido nucleico ADN, germen de la vida orgánica, también tiene forma helicoidal... Ya Goethe, en 1831, ilustraba con un dibujo la «espiral de la vida», anticipándose a las actuales fotografías de partículas infinitesimales, que evidencian la forma de la energía en movimiento. Es interesante recordar, además, los trabajos de Cook («Las curvas de la vida», 1914) y de Alfred Lartigue («Tratado de biodinámica general», 1930).



LA VIDA DE ISIDRO NONELL

*Ninguna copla en torno a la nocturna
cabellera de la gitana.
Ningún clavel prendido en el oscuro firmamento
trenzado sobre la frente macilenta y ardiente.*

*Ninguna reja donde se estremezcan
unos ojos, anegados en el arenal
de unas manos o de un presentimiento.*

*Un silencio forjado de inextinguibles llamas
se yergue en la carnal angustia de Consuelo;
y es un relámpago de coral
quien cercena los nardos consumidos de Juana.*

*No existe canción, ni clavel, ni cancela
capaces de abrigar esa pena vibrante como un látigo,
esa lágrima negra,
esa desesperación encadenada
en el abanico cerrado.*

*Los ojos se guarecen bajo trapos o greñas,
para que la desplomada tormenta de su sufrimiento
no pulverice los ajenos corazones.*

*¡Ay, gitana sin túmulos de diosa,
reclinada en el azufre de la soledad,
llorando para siempre
una llaga engendradora por todos los abismos!*

*Mesa de mala madera,
espejo roto de mal agujero,
flor de ácido aroma agonizante,
y ese mantón opresor como una losa funeral,
muralla que cerca el sollozo
que no seríamos capaces de escuchar.*

*Las cabezas humilladas se inclinan hacia el abismo
de una noche sin cielo posible,
y tal vez, si quisiéramos enjugar ese llanto,*

*nos mataría la revelación
del desamparo sin límites,
del desconsuelo sin praderas.*

*Y, sin embargo, Isidro Nonell,
tú te atreviste a posar la mano en aquella trente,
a levantar aquella barbilla
y a contemplarte en las miradas
grávidas de siglos de tortura.*

*Y supiste retorcerte, como un condenado más en el fuego
que, desde las calientes y enlutadas pupilas,
se aprestaba a devorar carne y hierba.*

*Resonaba en los zaguanes y en las costanillas
un bramido semejante al del viento,
cuando llega del Sur exprimiendo rubies
sobre el jardín del mar.
Cometas de indescifrables azules
giraron sobre la piel arañada y trémula,
y el huracán de púrpura
relampagueó en los moños y en las faldas.*

*El verdor adolescente del campo,
el terciopelo deslumbrador de las naranjas y de los limones,
el cenit de la rosa,
y las inmersas violetas de algún crepúsculo del Norte
se acumulaban en los ojos de Isidro Nonell;
y de cada sangre brotó una copla;
de cada mar, un clavel;
de cada pincel, una madrugada de redención.*

*Y así centellearon sollozos convertidos en collares
y mantones bordados de restallantes mediodías,
hasta que las manos de Isidro se trocaron en polvo,
y hasta que la muerte dejó caer su escombros
sobre la carne de Consuelo,
sobre lo que fue y será luz eterna de todos los colores
que luzcan, por los siglos, sobre ella...*

Leopoldo Rodríguez Alcalde



ENTREVISTA

FELIPE ORLANDO

Nacido en Tabasco, en 1917, Felipe Orlando es uno de los más grandes pintores mexicanos actuales, que ha residido mucho tiempo en diversos países de América, desempeñando profesiones muy diversas. Su pintura se proyecta en la creación de realismo mágico para el que el artista utiliza sus grandes dotes narrativas y plásticas, su profundo sentido del color y una constante apreciación de la dialéctica de los materiales, entendidos no como soporte de la expresión, sino como medios de expresión en sí.

Aparte de su valiosa obra como pintor, ha llegado a afirmar una destacada labor como musicólogo, arqueólogo, experto en problemas de la transculturación africana, narrador y, sobre todo, autor de grandes novelas, una de las cuales ha sido distinguida con el Premio Nacional de su país.

Su obra «El lento domingo del perro», es un verdadero ejemplo de una literatura en la que la expresión se pone al servicio de una constante investigación del lenguaje y de una ininterrumpida denuncia de las ambiguas fronteras existentes entre lo real y lo mágico. Esta concordancia entre la personalidad pictórica del artista y su afirmación de un estilo narrativo, denuncia una de las personalidades más coherentes del moderno panorama cultural iberoamericano.

Con ocasión de su reciente exposición pictórica en Madrid, hemos tenido ocasión de preguntarle:

P.—¿Cómo puede explicar la multiplicidad de sus actividades y el éxito obtenido a nivel internacional en todas ellas?

R.—En primer lugar, porque soy un individuo inquieto, inspirado por un afán de conocer y una curiosidad que no se extingue nunca; a ello uno un concepto riguroso del trabajo y una búsqueda constante de nuevos cauces de expresión y creación. En cuanto al éxito, atribúyalo a la benevolencia de la crítica para con las diferentes obras mías.

P.—¿Podría decir en qué medida conjuga el rigor de su trabajo con la preocupación por una expresión creadora, cada vez más amplia y abierta?

R.—Si recordamos que Picasso estuvo un año entero sin trabajar, sin producir ni un solo dibujo y, sin embargo, él no cesó durante esta pausa de valorar nuevas ideas, de responder mentalmente a problemas anteriormente planteados, creo que el verdadero artista se entrega por completo y para siempre a la creación y quizá, en América Latina, esta posibilidad de entrega se dé como función y como problema de una manera más absoluta y más inexorable. Aun cuando yo me siento antes pintor que realizador de cualquier otro tipo de actividad artística o cultural, no dejo de percibir que en América se da entre las actividades más diferentes un cierto paralelismo.

Nosotros entendemos la creación en todos sus aspectos de una manera distinta a la que puede hacerlo un artista europeo, pues aun cuando América Latina es en su perspectiva artística una prolongación de España antes que de otros países europeos, más allá de una raíz común española en nuestra cultura, nosotros nos diferenciamos por la condición histórica y cultural americana, vivimos en un país joven que realiza su civilización en saltos históricos, diversos y escalonados; lo que podemos valorar es una inquietud de treinta años, durante los cuales el arte y la literatura han sido caminos por los que los diferentes países de América Latina se han preocupado por hacer una gran síntesis de su pasado y de su presente, extrayendo de este proceso una visión original que se refleja tanto en la novela como en el teatro, la pintura y la escultura.

P.—Hábleme de su especialización en los problemas de la cultura africana en América.

R.—Nació de mi estancia en Cuba, Haití, Santo Domingo, Venezuela y Brasil. Allí el contacto real con las gentes, con su manera de hablar y de conservar las tradiciones o de expresarlas a través del folklore, se convirtió en una preocupación intelectual; a esto ayudó mucho la posibilidad que tuve de conocer y tratar al gran investigador de estos temas, el maestro Fernando Ortiz, y posteriormente el conocimiento de otro gran experto, Juan Lizcano. Una vocación me ha llevado a estudiar la lengua yoruba que, como usted sabe, es la lengua relacionada con las más ricas tradiciones culturales africanas, con un significado en el orden de las civilizaciones semejante al que tiene el latín en el mundo occidental.

Creo que es una investigación que se inicia por el campo de la música, con el descubrimiento del sistema rítmico o compás, que usualmente llamamos «cinquillo», equivalente a lo que en los ritmos occidentales se encuentra en esa manera singular de colocar dos corcheas a los lados de la barra de los compases. De la música, el tema africano pasa a la poesía, primero en la obra de Ildelfonso Pereda Valdés, posteriormente en las obras de Palés Matos, Nicolás Guillén y Ramón Guirao. Podríamos decir que, con Wilfredo Lam, el tema negro pasa en toda su plenitud de realidad distinta de la poesía a lo plástico y hoy es ya una realidad americana.

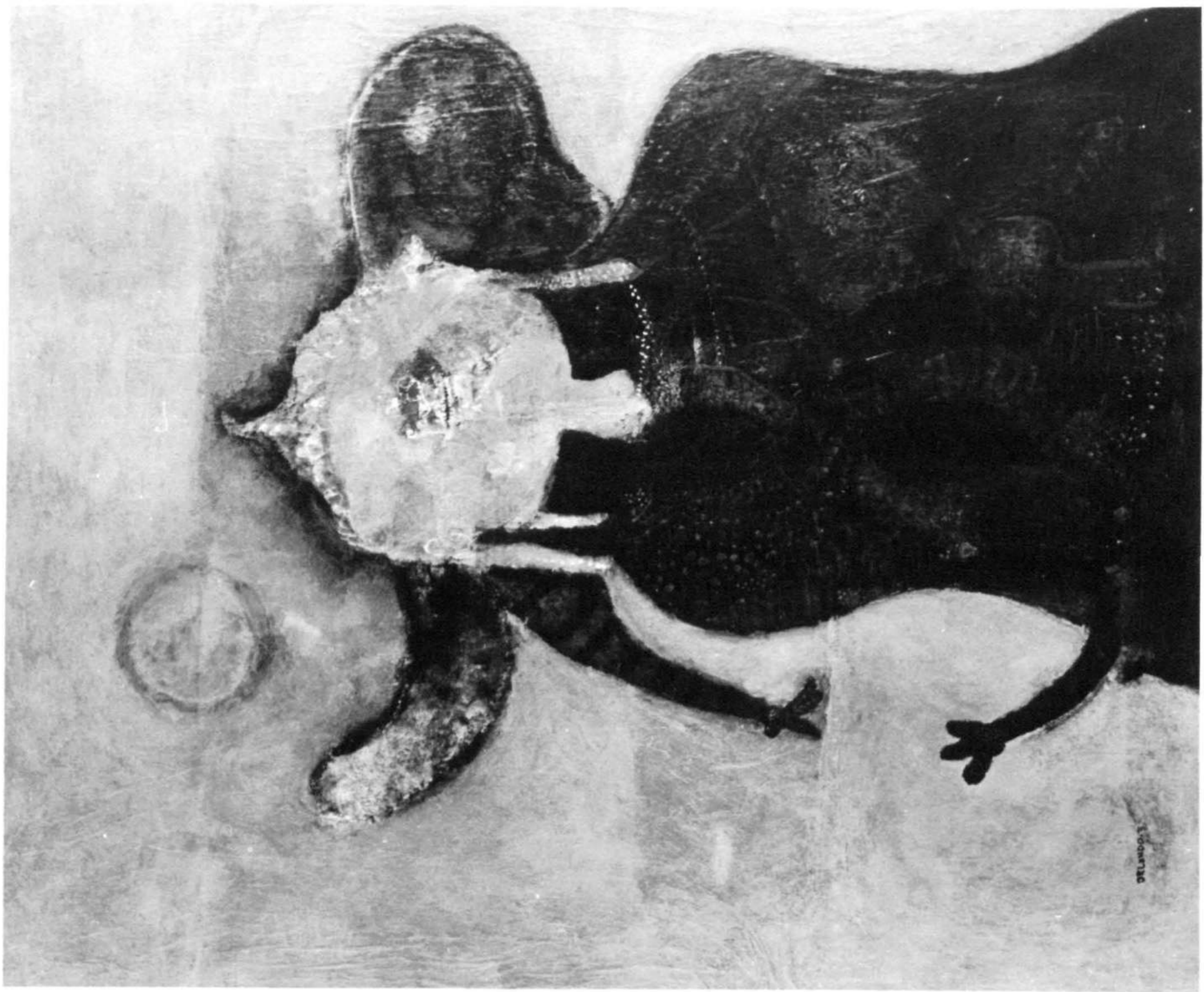
P.—¿Su opinión sobre la pintura mexicana actual?

R.—En la pintura mexicana, el antecedente que constituyó el muralismo fue un estallido y, en cierto modo, un espejismo plástico; la aportación creadora y crítica de Orozco, Siqueiros y Rivera, da lugar a un florecimiento que se proyecta en un solo sentido, se limita a un grupo reducido de personalidades y cierra el camino a otras posibilidades de realización. La revisión de esta pintura nacionalista es seguida, en los últimos veinte años, por un reflejo mimético de la pintura europea que aun cuando adapte fórmulas muy afortunadas, como en la obra de Vicente Rojo, no realiza la gran síntesis universal que en México tiene su origen en Rufino Tamayo; para mí, junto con Cuevas, el más grande pintor mexicano contemporáneo. Creo que hoy es necesario considerar que se va adquiriendo mayor madurez y determinando una atmósfera pictórica más adecuada que en los nuevos artistas puede verse en las realizaciones de Tomás Parra, Francisco Toledo y Gabriel Ramírez.

P.—¿No cree que este fenómeno se da en casi toda América?

R.—Sí, en cierto modo, en los últimos tiempos se ha alcanzado una valiosa toma de conciencia en casi todos los países, tanto en las letras como en las artes. El fenómeno mexicano se produce en Perú, con Szyszlo; en la República Dominicana, con Giudicelli; en Panamá, con Trujillo y Dutari. En algunos casos esta nueva cultura, una de cuyas consecuencias es el éxito europeo de la novela americana, se desarrolla sin una sujeción a límites generacionales, podríamos decir que a contrapelo con la edad; en ella participan al lado de los más jóvenes, hombres como José Lezama Lima, Alejo Carpentier y José Revueltas, que después de llevar largos años cultivando una profesión y alcanzando una condición de grandes escritores, dejan de ser fenómenos aislados y empiezan a participar en un fenómeno de autodescubrimiento de América que incluye las raíces y las diferencias y, sobre todo, que comprende la voluntad de expresarse de un modo distinto. Es en este sentido en el que yo quiero llevar a cabo mi tarea de investigador, pintor y novelista, como una aportación modesta al proceso universal del encuentro de América consigo misma, a la vez distinta en las expresiones nacionales y caracterizada por la participación en unos rasgos comunes que es tarea de todos definir y propagar.

RAUL CHAVARRI



NAVARRO RAMON



FELIPE ORLANDO

NAVARRO RAMON

La celebrada recientemente en la Galería De Luis, de Madrid, es la primera exposición completa de Juan Navarro Ramón con que he tenido oportunidad de enfrentarme. Conocía con anterioridad algunas composiciones muy esquemáticas suyas, de figuras u objetos situados en un paisaje o un interior idealizados, como las figuras u objetos mismos, que demostraban la intención puramente plástica de la referencia a la realidad externa reconocible. En definitiva, se trataba de unos planos, unas líneas rectas y onduladas, unos volúmenes, unos colores armonizados, combinados dentro de los límites del lienzo, para traducir un sentimiento interior que en todos los casos era de una gran serenidad. Y también había tenido ocasión de ver algún cuadro suelto del tipo de los que Navarro Ramón pinta en su actual etapa, y que así, aislado, no me había producido la impresión que me ha producido ahora el conjunto de su obra realizada entre 1970 y 1973.

Diríase que Navarro Ramón ha decidido prescindir, al cabo de una larga búsqueda —la contemplación, en el libro que Carlos Areán le ha dedicado recientemente, de algunos paisajes y bodegones de entre 1940 y 1943 no me hace sino ratificarme en mi impresión—; ha decidido prescindir, iba a decir, al cabo de una larga búsqueda por el camino de la depuración de la propia caligrafía, de toda apoyatura en las formas visibles, para quedarse en un chasis de puros elementos plásticos, de los que —a los enumerados anteriormente me refiero— la línea recta ha desaparecido también.

Si se observan composiciones antiguas de Navarro Ramón, en las que la línea recta —horizontal casi siempre, que es su posición más serena—, si aparecía, era sólo como delimitación entre dos conjuntos de curvas y onduladas, se verá claramente que son éstas las componentes únicas de valor significativo en su escritura. En su etapa actual, producto, como decimos, de una decantación progresiva y, en los últimos años, acelerada, las ondulaciones han pasado a ocupar todo el espacio de sus telas, en las que cabe hablar, y mucho, de ritmo, pero apenas ya de composición. La composición reclama, a mi juicio, unos espacios vacíos, un infinito fondo en el que las formas *compuestas* se compensen con arreglo a una ley que puede ser general del arte o simplemente de la obra contemplada. Sin embargo, cuando todo el espacio se llena, como ocurre en las obras recientes de Navarro Ramón, el problema de la composición desaparece y los valores del cuadro se apoyan

en un movimiento (por el hecho de presentársenos plasmado en uno solo de sus fugacísimos instantes no lo es menos), un movimiento, iba a decir, interno, que si tiene alguna referencia externa es simplemente a otra obra del autor.

Por eso hablaba antes de la distinta impresión que me han causado las obras de este artista cuando las he contemplado en un conjunto. Porque el sentido rítmico de la escritura actual de Navarro Ramón no comienza y termina en cada cuadro, sino que prosigue en otro y en otro, como en realidad ocurre en la obra de todos los artistas verdaderos, pintores o no, pero que en la del que nos ocupa se produce con tal énfasis en la intención que le otorga un carácter sustancial. Valor programático ofrecían a este respecto los dos cuadros que presidían la muestra que comentamos y que, presentados unidos, incluso ensamblados dentro del mismo marco, hacían ver la continuidad de los ritmos lineales. Naturalmente, se trataba de obras que, separadas, tenían entidad propia también.

Es notable, ciertamente, la coloración de los cuadros de Navarro Ramón, que por sí sola acredita su condición de gran pintor; pero si destaco en este comentario la preponderancia del ritmo en sus obras es porque me parece lo más característico de su momento actual. Volviendo a la evolución de su pintura, y teniendo en cuenta lo dicho anteriormente sobre la composición, si comparamos las obras pintadas entre 1950 y 1954, que encontramos igualmente reproducidas en el libro citado de Areán, y que el autor titulaba precisamente de «composiciones» sin más apellidos, podemos establecer que esas formas curvilíneas separadas, que pueblan toda la época previa a la actual, han experimentado una suerte de expansión, hasta llenar todo el espacio del cuadro y, más aún, todo el universo pictórico de Navarro Ramón. Movimiento expansivo que metafóricamente nos permitiría hablar de una especie de fuga de las galaxias en el seno de un infinito lírico que yo me atrevería a calificar, en algunos aspectos, de onírico también. Aun sin ignorar el papel que puede tener en estas figuraciones —porque figuraciones son al fin y al cabo— su observación de la realidad, es indudable que las que predominan son las imágenes interiores, muchas de ellas procedentes, a mi manera de ver, del sueño, aunque otras procedan de la imaginación.

M. GARCIA VIÑO

LAS ORQUESTAS NO ESTATALES

Cabe afirmar, sin el menor género de dudas, que de todos los «seminarios» musicales celebrados hasta la fecha ninguno logró el interés, la adhesión y presencia de las personas y entidades interesadas en el grado conseguido por el que fue gala y ejemplo de laboriosidad en la «V Decena de Música en Sevilla», mientras se celebraban conciertos, recitales y sesiones de «ballet» de altísima calidad, justificativa de la que tiene esta prueba, ascendida en pocos años a puestos de sumo relieve entre las de España. Ponencias confiadas a Sánchez Pedrote, Lewin Richter, Martorell, Alonso y quien ahora firma, se unieron a comunicaciones de los conjuntos de Alcoy, Barcelona, Bilbao, La Coruña, Jerez, León, Málaga, Madrid, Oviedo, Pamplona, Palma de Mallorca, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, sin que problemas de última hora permitiesen la presencia también prevista de Murcia y de Valencia. Fueron días prietos de trabajo, coloquio, incluso apasionada discusión, y a su final se formularon conclusiones en busca del apoyo y la defensa necesaria para conjuntos que pueden ser decisivos en la siembra musical, en el afianzamiento de nuestro arte y su difusión.

Diríamos que la tónica general fue de solicitar más subvenciones y de mayor entidad, como base para una revisión y mejora de lo que hoy se realiza. Pero de todo ello, a través de las futuras decisiones, tendrá noticias el interesado. Nuestro propósito de hoy es resumir la ponencia personal allí brindada, en la que se toca un aspecto de relieve en medio de los que constituyen el meollo del problema: el de las relaciones Madrid-provincias.

Para significar lo decisivo que en la formación musical resulta el servicio de los conjuntos sinfónicos, bastará que pensemos en que no hay programas con más fuerza de atracción que los orquestales, muchas veces decisivos en el momento de lograr filiaciones y cuotas en las sociedades culturales y filarmónicas de nuestras provincias. Y es aquí donde podrían aparecer las orquestas madrileñas en liza. No sólo porque en el presente, y con respecto a las orquestas más representativas, se trata de conjuntos de carácter nacional, sino por la tradición de «tournées» con lejanísimos precedentes, de las centurias con residencia y actividad fija en Madrid. Los primeros conciertos orquestales de su vida fueron escuchados en Orense, muy niño, por quien los recuerda hoy con viva emoción: a la Sinfónica de Arbós y la Filarmónica de Pérez Casas. Hoy dichos organismos, fallecidos sus titulares y con muy pocos medios, viven muy en precario, sepultados por las dos orquestas oficiales, de mucho más amplias disponibilidades: la Nacional y la Sinfónica de la RTVE.

Los planes de estas últimas creo que deben readaptarse, como herederas que son de aquéllas, para viajar más y más ordenadamente a nuestras provincias no ya en pleno curso de Festivales y Decenas, sino como galardón máximo y estímulo para las temporadas de las entidades filarmónicas y culturales, que tanto hacen por la música y tan de verdad merecen el premio en especie que alguno de estos conciertos patrocinados, para comienzo y fin de curso, constituirían.

Es difícil hablar con razones y base de presente de las dos gloriosas y

queridas entidades madrileñas. Otras viven también con régimen esporádico: así, la en los años brillantes de Argenta muy prestigiosa Orquesta de Cámara de Madrid, un poco heredera de la Clásica, de Saco del Valle y José María Franco. Así, las «Manuel de Falla» o «Juan Crisóstomo de Arriaga», distintas formaciones de solistas, conjuntos de las juventudes musicales, bisoña orquesta del Conservatorio, que tendrá interés mayor si llega un día en que se integre por completo con alumnos avanzados, sin emplear a profesionales adscritos a las orquestas fijas y con puesto calificado en ellas.

La relación Madrid-provincias se establece, como punto de partida, por esa personal idea de que las orquestas de la capital deben viajar más a provincias y también porque para muchos de los instrumentistas que no son naturales de Madrid, la meta, la razón de esfuerzos y de afanes, no es sino la de llegar a integrarse en los conjuntos oficiales madrileños, exponentes de una jerarquía y, en la relatividad de las retribuciones artísticas de nuestro país, compensados con dignidad.

Llegados a este punto, habrá de advertirse, de acuerdo con el viejo axioma de que lo mejor es enemigo de lo bueno, que no todo se remediaría, ni mucho menos, con una mayor atención de las corporaciones madrileñas a la vida musical de nuestras provincias y que la de éstas sólo podrán considerarse mayor de edad, si cuentan con medios propios; que todos harán muy bien si los miman, cuidan y hasta lo hacen con orgullo y alegría. En otras palabras, que es tan demoledora y absurda la actitud de algunos aficionados que reconocen su poco interés por la Nacional o la

RTVE, ya que, ¿dónde pueden compararse a la Sinfónica de Filadelfia y la Filarmónica de Berlín que están a la mano gracias a los discos o, incluso, pueden oírse directamente alguna vez?, como lo sería la del melómano de cualquier punto de nuestra geografía, que abandona a su suerte a la orquesta de su ciudad, reservándose para oír otras mejores. La actitud es cruel, injusta, poco inteligente, por demoledora. Porque mal podrá crecer, multiplicarse, depurarse, avanzar en calidad artística lo que tan lamentablemente se ve desasistido del calor imprescindible. (Y señalemos que, por la brillante calidad de su vida filarmónica y por sus características, para la Orquesta Ciudad de Barcelona, heredera de la entrañable Municipal de Eduardo Toldrá, las referencias pueden incorporarse más a lo establecido para Madrid, que a lo que hemos de propugnar para las provincias restantes).

Un recuerdo especialísimo, muy cálido y sincero, a las Bandas de Música, sucedáneo de la Orquesta, que tanto sembraron y siembran, cuando no hay conjuntos del último carácter, en sus respectivas ciudades. Hay regiones de solera «bandófila» admirable. Baste el ejemplo de la valenciana y dentro de la provincia, de un pueblo con apenas diez mil habitantes, Liria, y dos bandas de cien elementos cada una. Muchos de los que hoy son solistas de la Nacional, en la RTVE, allí se han formado. Aspecto, pues, importante, el de la Banda como cantera. Honor, pues, a ellas. De las bandas, de forma paulatina, las más de las veces compatible, nacieron las orquestas provinciales. Los años inmediatos al fin de nuestra guerra, señalan la aparición de las tres municipales de más fuste: la de Bilbao, que sostuvo la condición de orquesta-banda en doble tarea brillantísima de su titular, Jesús Arámbarri; la de Valencia que, por curioso designio de la Providencia, dirigió en sus comienzos quien había sido excelente titular de la Banda barcelonesa, Juan Lamote de Grignon y la de Barcelona, presidida por el extraordinario Eduardo Toldrá, por completo ajeno al mundo que llamaríamos «bandófilo». El conjunto, en gran parte por la fuerza y el influjo de este gran director, se convierte en el más brillante y representativo de entonces. Los tres aparecen como gala de las ciudades respectivas.

No faltan otras orquestas con vidas no fáciles, a veces cambiantes, como Guadianas que aparecen y desaparecen con arreglo a los medios, los estímulos.

La experiencia personal recuerda una muy considerable, la del Conservatorio donostiarra, hoy en trance de total desaparición por falta material de medios; otra muy desigual, con momentos felices y un presente activo, la Santa Cecilia, de Pamplona; otra más, la de Cámara de Asturias, que hizo floreciente sobre todo Angel Muñiz Toca. Sabido es lo que la Orquesta Bética fue en manos de don Manuel de Falla, que la puso en manos de su discípulo el compositor Ernesto Halffter y cómo hoy la Filarmónica, heredera que amplía pasadas dotaciones numéricas, trabaja, incansable en el celo máximo, Luis Izquierdo, su titular. En Murcia, Manuel Massotti Littel lucha mucho con esfuerzo y amor, en bien de la Orquesta del Conservatorio que dirige, desaparecida la vieja Sinfónica de Salas.

En fin, un detalle de los conjuntos podría pecar por omisiones. De Norte a Sur, de Centro a periferias no faltan las entidades. En Las Palmas y Tenerife, Palma de Mallorca, Zaragoza, La Coruña, Vigo, Jerez, Valladolid, Alcoy..., han vivido, viven formaciones que sólo con su existencia dieron, dan ejemplo de una tenacidad, de un espíritu de amor y sacrificio admirables, sin citar formaciones juveniles y menos aún grupos de cámara, éstos en los confines del cuarteto aumentado.

Pienso que todas, incluso las más mediocres, prestan un servicio, merecen atención y aplauso.

Un instrumentista que sale del Conservatorio ha de adquirir práctica y experiencia como músico de atril y ésta, perdón por la perogrullada, sólo se consigue en los atriles, en el conocimiento, estudio y ejecución de las obras sinfónicas. Si en una ciudad existe una orquesta propia, se habrá realizado una siembra justa en el deseo de familiarizarse con el repertorio y gustarlo un día en la debida forma.

Y ¿de qué manera constituir las orquestas?

En el presente, acecha un doble enemigo: la crisis de instrumentistas en determinadas familias, porque la hay de matrículas en los Conservato-

rios y la proliferación de actividades profesionales bien remuneradas.

¿Cómo formar las orquestas? En principio, ha de pensarse en elementos propios, hermanados instrumentistas de las bandas municipal y castrense, profesores y alumnos destacados de la cuerda, que tengan a la orquesta como un medio complementario de su educación o de la que los maestros les impartan desde las aulas. Habrá siempre, claro, problemas, cuando falten él, o los, elementos necesarios de alguna familia y tendrá que recabarse el concurso de los instrumentistas de ciudades próximas.

¿Y bajo qué patrocinio? Parece esencial, incuestionable el del Municipio, el de la Diputación, las entidades culturales, las Cajas de Ahorros, que atienden a esta misión espiritual. Y el de los aficionados mismos, sobre todo los que han hecho gala de la condición filarmónica al pertenecer a la sociedad de la capital de que se trate. Aquí el apoyo se entiende en el doble aspecto de ayudar, en la medida posible de las fuerzas, en lo material y también de estimular con alternativas, al abrir los propios conciertos —con el carácter extraordinario, especial, gratuito que quiera dársele— a los del conjunto de turno.

Y todo ello, sin duda, estimulado por la Administración Central.

Una de las más bellas misiones de la Dirección General de Bellas Artes, cuya expansión de estos últimos años en pro de la música es impensada y cuya Comisaría de la Música no limita, como antaño, a Madrid y dos o tres puntos privilegiados, su padrino, debe ser ésta de proteger, subvencionar, premiar los esfuerzos filarmónicos provinciales o regionales. Porque también será cosa de estudiar la conveniencia de ligar esfuerzos de provincias vecinas, unidas por proximidades geográficas y nexos del espíritu y crear orquestas de más amplia andadura que al ligar elementos de varias ciudades, tenerlas como escenario y recibir apoyos sumados de todas ellas, pueden alcanzar una mayor calidad, sentir impulsos más atractivos de superar su nivel presente y recibir unas retribuciones decorosas, más dignas y remuneradoras que las terriblemente parcas, yo diría que sonrojantes, de ahora.

Porque, ahí está el gran problema, es imposible querer que se logre



una calidad, si al músico se le dan sueldos de hambre, se le asignan pagas por completo insuficientes aun para malvivir, que vienen a ser el chocolate del loro. En esas circunstancias, el profesional tiene disyuntivas muy claras: adscribirse a la comercialización de la música, abandonar su ciudad o dedicarse a otras tareas, con abandono de las musicales, ya continuadas éstas como «hobby», ya, lo que es peor, como simple «apañito complementario» sin estudiar, sin responsabilizarse, con abotargamiento y desánimo. Posición esta última que, en todo caso, parece innoble. Porque es más lícita la deserción que la indiferencia.

Lo contrario, nacería con el estímulo de la vida garantizada. Muchos, entonces, preferirían su propia ciudad, huirían del peso que hemos de padecer los que vivimos en las grandes concentraciones. A más actividad

en la residencia natal, menos deserciones. A más tacto de codos entre las localidades vecinas, más impulso a la propia vida regional. La ventaja sería no sólo de atender los conciertos y formar aficionados al sinfonismo, sino también de asistir y posibilitar los espectáculos líricos, los coreográficos, ya que muchas temporadas se tambalean por el coste que impone la contratación de conjuntos orquestales que viajen para ocupar los respectivos fosos. Sí; se solucionaría el gran problema de las temporadas de ópera, para las que a veces no se encuentran orquestas ni aun a precio de oro; de las de «ballet», en las que desaparecería el sonrojo de las grabaciones, sólo comparable, dicho sea entre paréntesis, al de las horrendas ejecuciones directas. (Y nunca mejor empleado el término «ejecución» en el sentido más dramático...)

Apoyo, pues, y a medida que éste se afirme, un rigor mayor, una exigencia más lícita, porque lo cierto es que hoy, ni aun con la mejor voluntad, puede justificarse la menos que mediocridad de algunos grupos.

De la bondad de los de nuestras provincias podrá depender el futuro musical de España: el de nuestras provincias, beneficiarias directas, y de las mismas orquestas madrileñas, a las que se irán incorporando un día, paulatinamente, aquellos instrumentistas que destaquen y lo deseen.

Orquestas de Madrid, sí, pero con la mirada puesta en las provincias de España, tanto para regalarlas con visitas artísticas habituales cuanto para fomentar en ellas el trabajo de las orquestas propias, que en su número y calidad habrán de ser el mejor exponente de la filarmónica de nuestro país.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

EL ARTE POPULAR EN BARCELONA

En uno de los barrios más señoriales y todavía relativamente quietos de Barcelona, ha abierto María Antonia Pelauzy su Galería de Arte Popular, situada en plena calle de Montcada, a sólo 20 metros del Museo Picasso y casi enfrente de la futura sucursal barcelonesa de la Galería Maeght. Entre las más importantes exposiciones celebradas cabe señalar



la de las *Virgenes soñadas*, de Mayrata O'Wisiedo, caracterizadas, según Rodríguez Aguilera, por su «sentido ornamental, pureza del color, libertad en las formas, acentuación de los caracteres, popularismo, en fin», la de la pintora ingenua Susana, siempre tan intemporal y fragante, y la de escultura popular de Luis Rico, cuyas formas me hacen pensar en los buenos salvajes que, tras el descubrimiento de América, inventaban nuestros compatriotas del siglo XVI.

Tan importantes como estas exposiciones mensuales, me parece la permanente de cerámica, que es tal vez la más importante que en dicha especialidad cabe ver en España en el momento actual. Ocupa habitualmente el piso bajo de la galería y tiene once secciones dedicadas a España (Cataluña, Valencia, Aragón, Andalucía, Extremadura, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Murcia, Galicia, Canarias y Mallorca) y una a Marruecos. Desde La Bisbal y Esparraguera hasta Sa Cabaneta y Portol, pasando por Puente del Arzobispo y Aranda de Duero, no hay un solo rincón de la geografía española que sea eminente por su cerámica, que no aparezca representado en esta muestra permanente. Son casi setenta procedencias diferentes, y representadas todas por piezas altamente significativas. En esa misma sección hay una exposición de telas populares (retaleras, tejidos, capas gallegas de lluvia, etc.), cestería y objetos populares de todos los países de habla española o portuguesa de ambos continentes.

Entre las exposiciones proyectadas para los próximos meses, y muchas de cuyas piezas pasarán a formar parte de los fondos permanentes de la galería, figuran una de marionetas hechas por niños en edad escolar, otra de cerámica argelina de la Pequeña y de la Gran Kabília, una de las diferentes formas de pan que se hace en la provincia de Barcelona y una de Belenes. María Antonia Pelauzy trabaja asimismo en la preparación de una amplia exposición de iconos po-

pulares, en la que desea puedan participar todos los países de la cristiandad ortodoxa.

De todas las piezas de alfarería que se reciben, se venden tan sólo las repetidas, ya que el propósito de la directora de la sala es llegar a formar un enorme museo de la alfarería española. Cuenta en la actualidad con un millar de piezas, pero espera incrementarlo grandemente en los próximos años. El destino de este fondo será el de dar una referencia a todo el que lo desee sobre las formas todavía en producción, pero en vías de total extinción, y prestarlo también entero o parcialmente para que sea expuesto en diversos lugares, tal como se ha hecho ya en el castillo de La Bisbal. María Antonia Pelauzy trabaja además en la realización de un fichero con los datos de los alfareros y de sus piezas. Lo pone a la disposición de cuantos lo deseen consultar e intenta ayudar así a que pueda perdurar todavía durante unos cuantos años el oficio de alfarero, promoviendo la venta de los objetos que ya no cumplen una función tradicional, pero que pueden ser vistos con la nueva óptica de «arte popular». Hace un fichero similar en lo que se refiere a la cestería y espera poder iniciar pronto otros tres dedicados a los tejidos, la madera y la forja. Se trata, por tanto, de una actividad cultural que desborda los límites del trabajo propio de una galería y que merece la más completa y cordial atención por parte de nuestras autoridades estatales y municipales, y de todo el público interesado en esas artes en vías de extinción, pero en las que perdura más palpable que en las de los grandes artistas, la huella de una tradición secular, transmitida de padres a hijos o de maestros a aprendices considerados también como hijos, y que constituye hoy uno de los escasos ligámenes que todavía nos enlazan con unos tiempos lejanos en los que no existía todavía la diferencia erudita entre la artesanía y el arte.

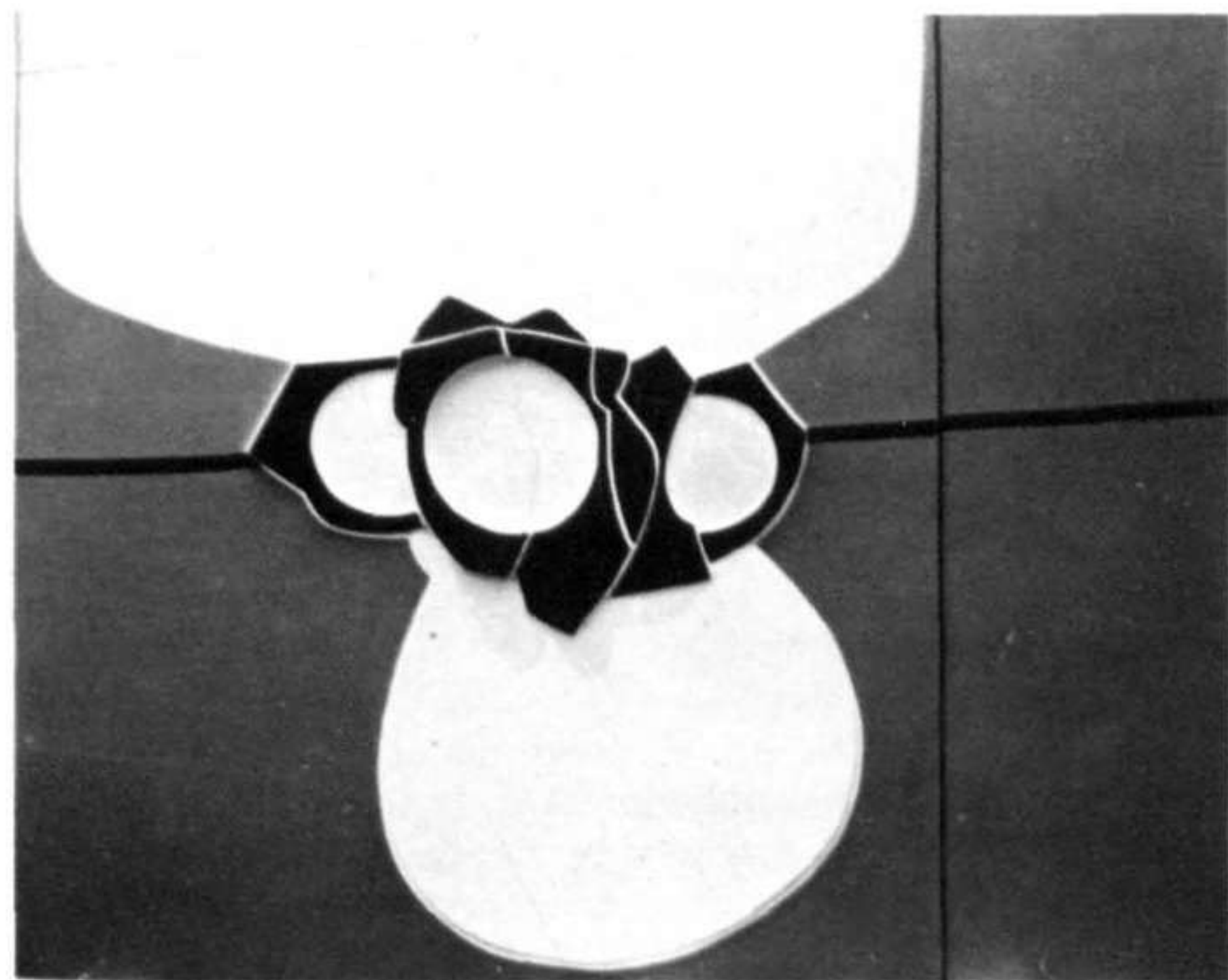
CARLOS AREAN

LA II BIENAL DE LEON

En España se viene observando una multiplicación —esperamos que no llegue a ser excesiva— de los certámenes de arte acogidos a la fórmula bianual. Si, por una parte, puede ser un saludable síntoma de descentralización de las exposiciones amplias, también puede ser ocasión para mal filtradas culturizaciones que recaerán sobre zonas poco preparadas para reaccionar críticamente. Lo que sí está claro es que esta advertida frecuencia se produce paralela a la también ya expandida comercialización de la pintura. Conviene, pues, hacer funcionar en estas convocatorias una selectividad que libere el propósito cultural de los vicios y ambigüedades que se observan en el «boom» comercial.

La Bienal de León parece estar avisada en este sentido, aunque sólo sea por el hecho de que en la exposición son realmente escasas las piezas cuya presencia es poco defendible: son tan pocas que bien puede excusarse al equipo de admisión en razón del normal cansancio que ha de producir la revisión de casi setecientas obras —que éstas fueron las que aspiraron a ser incluidas en la Bienal—. La selección recogió exactamente ciento cuarenta y seis, que representaban a setenta y tres autores, con dos obras cada uno. La organización corrió a cargo de la Sala «Provincia» (Sección de Arte de la Institución «Fray Bernardino de Sahagún»). El equipo de admisión se constituyó posteriormente en jurado, y adjudicó el premio único (dotación de la Diputación leonesa) a la obra «Díptico 21-VII-71», de Francisco Castillo. La Bienal gestionó un fondo de adquisición, constituido por organismos, sociedades y particulares del ámbito leonés, que afectó a unas treinta obras. Esta relativa innovación no deja de ser un atractivo para la línea de jóvenes pintores, dominante en la exposición.

FRANCISCO CASTILLO. DIPTICO 21-VII-71



A la hora de emitir juicios de valor el autor de esta crónica se declara tan indeciso como es de rigor en todas las exposiciones colectivas extensas. La cita parcial de nombres, además de resultar aburrida y poco expresiva, es un fácil camino hacia la injusticia plenaria. La crítica, cuando actúa sobre un material colectivo que, de paso, supone cierta dotación realizadora, es decir, cuando están excluidos los casos de insuficiencia profesional, la crítica, digo, es irremediamente proclive a preferencias tendenciosas. Obras conceptualmente tan alejadas, tan diversas, como las que hoy puede proporcionar la pintura se resisten a las valoraciones comparativas. Esta misma dificultad debiera ser advertida a la prima hora de la convocatoria, de manera que se desplazase la añeja fórmula competitiva y se convirtiera el encuentro de artistas en asunto más claramente cultural.

Pero estamos en un terreno de hechos consumados y no procede alargar las reticencias fáciles. Lo primero que se advierte en la Bienal de León es el escaso número de piezas que se sustraen a la representación. Numéricamente, manda la figuración, aunque, en esta figuración, aparezcan con mayor entidad los datos de referencia que los de figuración en sentido estricto. Queremos decir que en la mayoría de las obras se advierte un constante recurso a zonas de la realidad que trascienden el esquema figurativo. Figura = signo de una realidad más amplia que la meramente figurada. Es, como en la escritura china, una escritura figurativa. Estos artistas quieren que sus cuadros sean «leídos»; historifican la naturaleza; la cuestionan o responden por ella. No quieren ser estéticamente neutrales. Esto es lo que se ve en los jóvenes pintores que exponen en León.

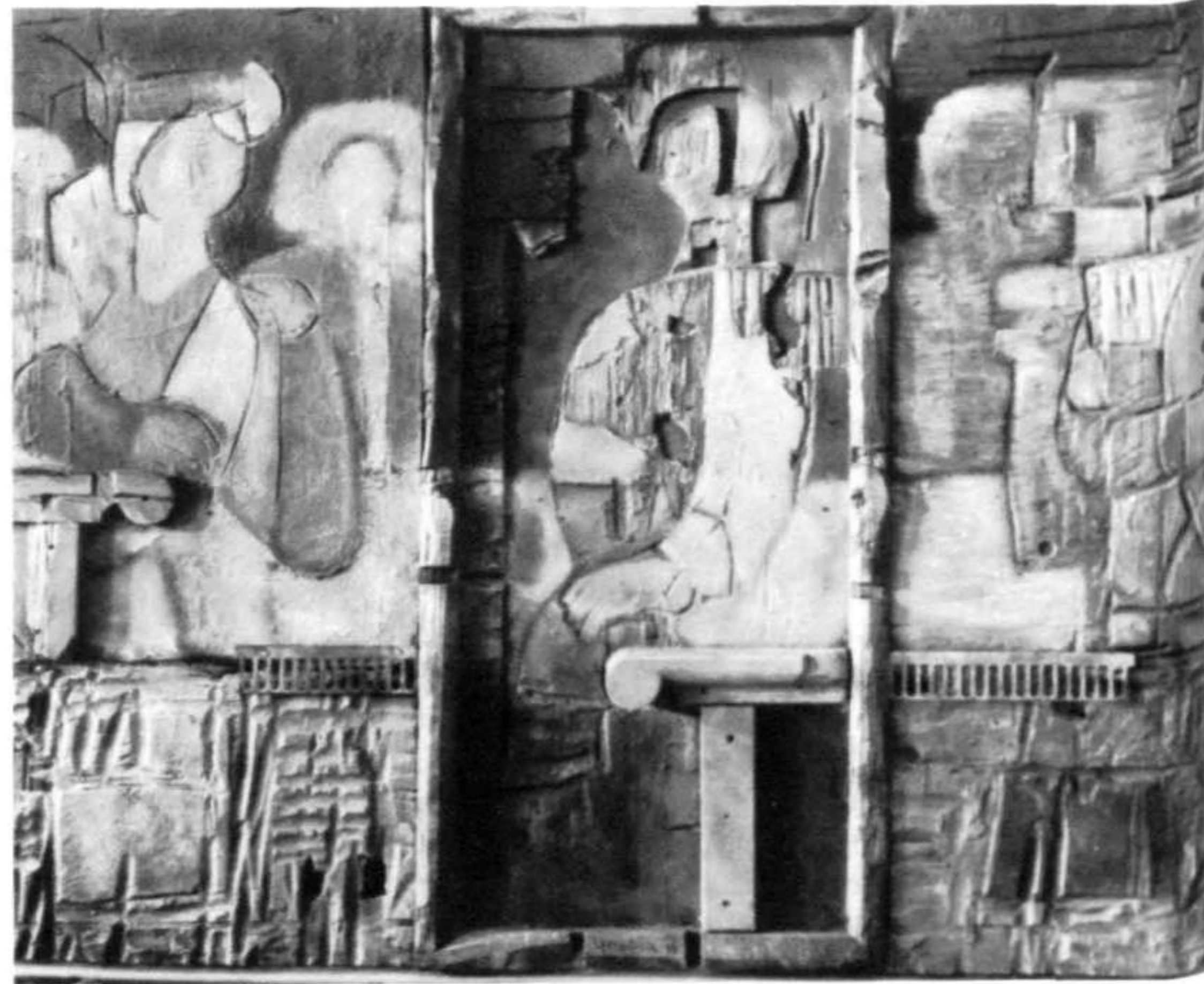
A. VARGAS AEDO. LOS SINDICOS DE VILLALPANDO



A pesar de apariencias, a pesar, quizá, de la explicación que a sí mismo se esté dando el autor, a mí me parece que esto ocurre también en la obra de Francisco Castillo. Hay una alusión formal a hechos que están en la naturaleza; hay una estilización distanciadora y crítica: el núcleo del cuadro tiene una configuración esquematizada; desde esta especie de troquelación de una forma originariamente natural, Castillo parte hacia una armonía compositiva; sitúa este núcleo en un espacio distribuido en zonas nítidas, admirablemente equilibradas, y el resultado es una clara sensación de que «todo está en su sitio». Se advierte una manipulación poética de los datos centrales de la obra. Castillo está «opinando», está sugiriendo opciones más justas, más realmente ordenadas, para los seres o las formas; está indicando la posibilidad de renunciar a todas las violencias.

Al llegar a este punto el cronista ha pensado en el resto de la exposición y, nueva vez, se ha enfrentado a la tentación de dar otros nombres y declarar su estimación por otras obras expuestas. Ha releído más arriba y ha logrado convencerse de que, inevitablemente, iba a entrar en el vicio de las predilecciones personales.

Pero en la exposición hay otra obra de la que no procede rehuir la anotación. No procede porque no es una obra de competición y, así, está liberada de la antipatía comparativa. Se trata del «Laberinto del Becerro de Oro», de Arcadio Blasco, obra de difícil clasificación, precisamente por la diversidad de los planos en que funciona. Si la consideramos en su totalidad, casi «habitabile», podría ser una pieza de arquitectura en la que se han integrado escultura, pintura y cerámica; si nos atenemos a la significación, es también una obra «legible», una amplia alegoría interpretable desde distintos supuestos, con predominio de uno de ellos, desde luego. Por otra parte, la pieza funciona en el sentido de suscitar la participa-



IGNACIO IRAOLA. RETABLO APOCALIPTICO

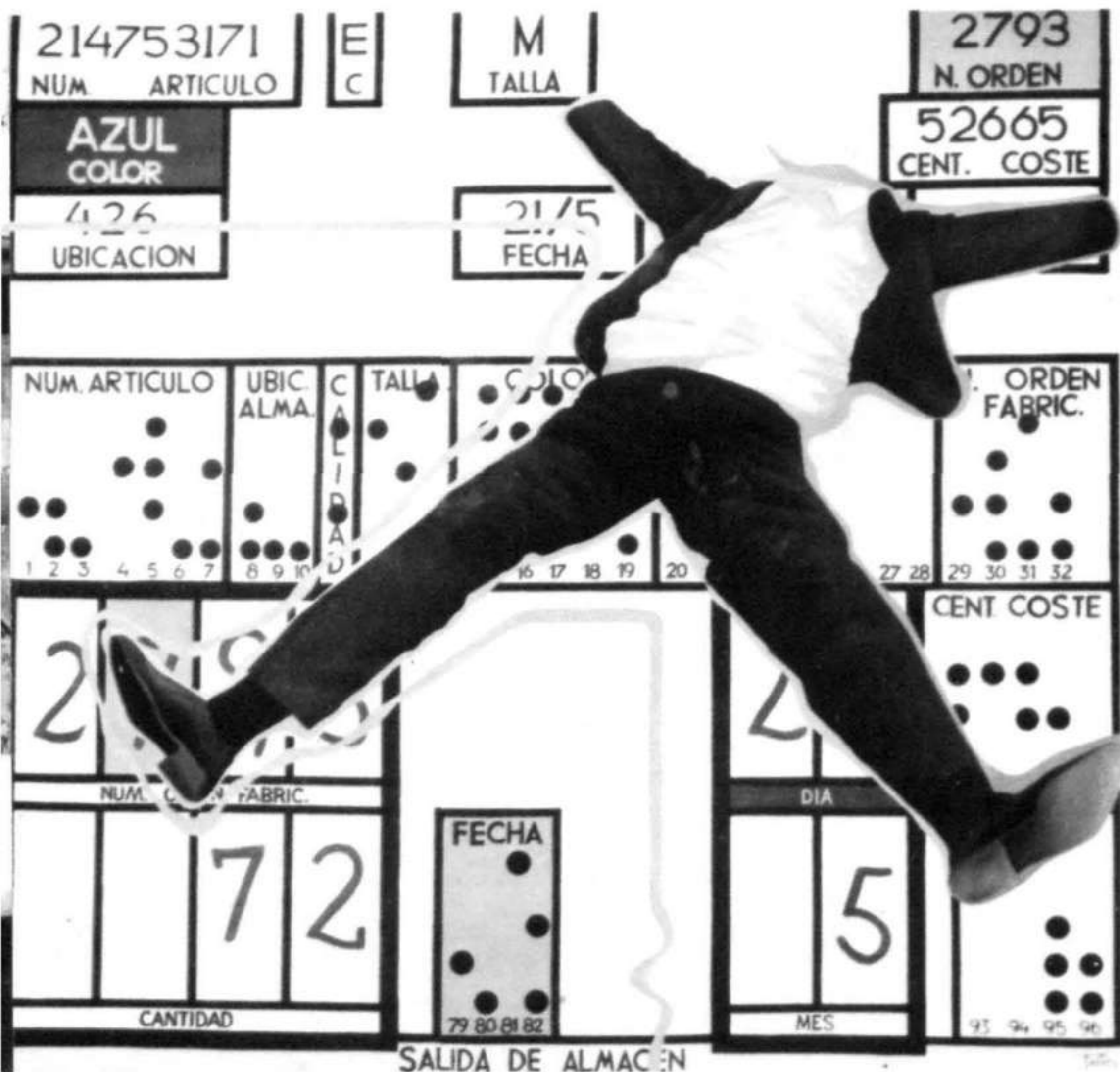
ción creativa del público, que puede pasear dentro de ella, escribir o tachar sobre los paneles exteriores, manejar instrumentos de tortura, sentarse, comer caramelos, escuchar música y hasta quemarse los dedos. Con independencia de su valor estético, «El Laberinto» ha situado en León un eficaz ejercicio superador de la distancia entre espectador y obra.

Pero esta Bienal ha tenido una derivación que, aunque irresumible dentro de esta crónica (habrá que esperar a la publicación de la Memoria que anuncia la Organización), nos parece que supone una clara mejoría del carácter usual de estos certámenes: se trata de las «Primeras Jornadas de Información sobre arte contemporáneo», que se celebraron en los días 29, 30 y 31 de octubre, dentro del recinto de la exposición, con asistencia de treinta y seis artistas de los incluidos en la Bienal. Con éstos, Castro Arines, Venancio Sánchez Marín, Juan Manuel Bonet y Antonio Gamoneda presentaron comunicaciones referidas, respectivamente, a «Relaciones pintura-arquitectura», «La relación arte-público», «Arte y política» y «Posibilidades del objeto artístico dentro de la producción en general». Al temario propuesto por las comunicaciones detalladas se sumó la colaboración de Tino Calabuig, que presentó una amplia serie de diapositivas e información sobre la última «Bienal de París».

Conviene anotar que a lo largo de los tres días de reunión y en número que duplicaba, cuando menos, al de los artistas y críticos se contó con un público activo en los debates hasta el punto de cubrir, en muchas ocasiones, silencios y perplejidades surgidos de los otros sectores. En los pintores se pudo observar, aunque desde luego no en todos, una especie de desconexión entre los problemas que les afectan y la conciencia que de ellos les corresponde tener en el nivel de opinión expresable, al que no parecen habituados. Esto es un síntoma y, quizá, no es la menos importante de las conclusiones que podrían extraerse de la reunión leonesa.

JOSE ANTONIO PEREZ CARMENDIA

A. TELLO GIL



SANTA EULALIA DE ALMONASTER

EN noviembre de 1971 comenzó la Dirección General de Bellas Artes obras en la ermita de Santa Eulalia, situada en zona deshabitada del término municipal de Almonaster la Real (Huelva). El proyecto incluía la consolidación del edificio, que, «a priori», se databa como obra medieval muy tardía, con varios añadidos del siglo XVIII.

El espacio interior define tres ámbitos rectangulares abovedados, fluidamente conectados por arcos ojivales; el más oriental de los tres se cubre con bóveda gótica de nervios diagonales; unas pilastras ochavadas les dan responsión mural en los ángulos. Sendas ventanitas, una de ellas cegada, se abrían en los muros laterales con fuerte abocinamiento. Los cuatro cascos de la bóveda y la pared frontal aparecían cubiertos de pinturas barrocas, al fresco, muy deterioradas, buen ejemplo del arte popular del siglo XVIII; San Tadeo se representa junto al arco toral, sor Juana de la Cruz tiene en la cartela de su nombre un espacio en blanco: quizá se esperaba una pronta beatificación que nunca llegó. Estas imágenes están enmarcadas en sendos óvalos, al igual que San Ildefonso y un Calvario en los otros dos cascos; todo va rodeado de exuberante follaje barroco de dibujo pastoso en ocre y amarillos.

Los otros dos espacios, gemelos, se cubren con curiosas bóvedas tabicadas de aristas muy planas. No presentan decoración alguna, salvo una pila de agua bendita que ostenta la leyenda «Iesus Maria».

A la ermita se accede por un porche en el mismo eje de los espacios ya descritos; al exterior, un arco barroco le da entrada. Este porche es el espacio central de una crujía adosada a la ermita, distribuida en cuatro tramos más, que se corresponden con otros tantos arcos mixtilíneos: durante la festividad de la Santa se usan como puestos. El mismo recurso, más simplificado en cuanto a los arcos, se repite en los costados del edi-

ficio; los de la derecha estaban englobados en una edificación posterior. Por este lado sobresale la Sacristía, a la que se accede por el tramo de nave más próximo al Presbiterio. Los arcos del lado contrario se prolongaban algo más, para acabar en un pintoresco calabozo, cuyos únicos usuarios solían ser los borrachos más agresivos en los días de jolgorio. Así pues, el Presbiterio sólo quedaba exento por sus costados de Sur y de Levante.

La fachada de Poniente, sobre el arco de entrada, queda rematada por una espadaña de dos cuerpos: en el inferior, dos arcos con campanas y un tercero en el cuerpo alto, todos de medio punto; molduras y remate barroco de ladrillo en limpio contrastan con los paramentos blanqueados.

Antes de comenzar los trabajos podíamos conjeturar la existencia de una obra gótica, muy tardía, aunque arcaizante en los detalles, fechable a fines del XV o principios del XVI, con adiciones barrocas de ambiente sevillano, que recuerdan las obras del arquitecto José Álvarez en Santa Ana la Real, la población más cercana, donde a partir de 1783, y durante tres años, dirigiría las de la parroquia: si Santa Eulalia es obra suya podemos apreciar cómo relajó bastante la disciplina neoclásica de la Academia, para dejarse llevar a temas más populares; quizá Santa Eulalia sea obra de uno de sus auxiliares, menos atado a normas académicas.

La Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional destinó una pequeña cantidad a la obra, pues no se pensó que ésta diera más de sí de lo que a la vista se tenía. Pronto comenzaron las sorpresas: al reparar la cubierta de la nave encontramos huellas primitivas: rollizos, paralelos al eje del templo, que iban de arco a arco. Con esto podemos asegurar la cronología del ábside y la nave en los comienzos del siglo XVI, pues este tipo de cubierta, llamada por el profesor Angulo Iñiguez «de



arcos transversales», se dan con gran frecuencia en el occidente de Sierra Morena en esta época.

Al limpiar el exterior del ábside encontramos que no estaba construido con ladrillos o mampuestos, como el interior hacía presumir, sino con sillería: cuando el paramento quedó totalmente limpio nos convencimos de que se trataba de un muro de «opus quadratum» romano de perfecta estereotomía. Tras derribar la cárcel y limpiar la zona próxima a la Sacristía pudimos comprobar que el ábside estaba en realidad edificado sobre una construcción romana con muros de un metro de espesor, de planta rectangular, y sobre la que monta la obra gótica de la bóveda. La fábrica romana lleva una moldura que proyecta el paramento de la base unos centímetros más afuera. Bajo el arco toral, al limpiar unos bancos de fábrica, se encontró la continuación de la moldura, con lo que se completaba la planta del edificio romano: formó un cuadrado de 7,67 metros de lado.

Cabe relacionar el edificio, quizá un sepulcro turriforme, con diversos restos de edificaciones próximas a la ermita, y que parecen formar parte de una extensa población: quizá fuese romana y dedicada a la minería. A su necrópolis perteneció la tumba de incineración que hace cuatro años se encontró al arreglar el carril que da acceso a la ermita: era de un romano llamado L. Ivliivs Campanvs Tarmestinv, que murió a fines del siglo I de nuestra era. Todos estos hallazgos plantean una serie de problemas arqueológicos que intentaremos resolver en una próxima publicación.

Al retirar el retablo se vio cómo la hornacina penetraba profundamente en el muro; en el fondo del hueco aparecía, pintado, lo que nos pareció un escudo nobiliario. Al limpiarlo por completo se comprobó que en realidad representaba un escabel en el que aparecía, arrodillada, la imagen de una mujer. La pared está formada realmente por dos muros adosados: el exterior es la sillería romana, cuya cara interna está enlucida y pintada con lo que acabamos de describir; el muro interno es de mampostería, y además de ir pintado en época barroca forma parte del refuerzo necesario para apoyar la bóveda gótica.

La pintura que acabamos de descubrir se extiende por todos los paramentos del Presbiterio, cubriendo, cuando se pintaron, el hueco de las ventanas. El lienzo frontal aparece dividido en seis campos, separados por paños de cerámica entre columnillas torsas, quedando cobijados por arcos poligonales, todo ello pintado al fresco. Los temas, comenzando por la izquierda, son: San Jorge, con armadura, escudo, lanza y espada, ataca al dragón, representado como una especie de león en relieve, aprovechando un bulto de la sillería, el siguiente espacio lo ocupa

la imagen de una joven, quizás Santa Julita, con riquísimas vestiduras: el manto, azul oscuro, y la túnica, ocre, llevan estarcidos en blanco que quieren representar bordados, casi idénticos a los que luce la Virgen de los Remedios de la Catedral de Sevilla.

El tema principal, levemente descentrado, está constituido por la imagen arrodillada de Santa Eulalia sobre un escabel de madera. Lleva corona y nibo y la rodean por la parte baja sendos grupos de orantes de ambos sexos, algunos de ellos están sentados; llevan tocados y vestimentas muy austeros, del siglo XV.

A la derecha de Santa Eulalia aparece otra mártir, de pie y casi a tamaño natural: el rostro, ojos azules, queda enmarcado por la cabellera suelta de hermosas gudejas doradas; un hilo de perlas adorna su garganta. En las manos, largas y bien estudiadas, porta un libro y la palma. Sus vestiduras, bordadas con el mismo motivo antes indicado, son un manto azul con vueltas de armiño y túnica rosa, cayendo majestuosamente sobre un suelo de azulejos valencianos del siglo XV. Es probable que se trate de una representación de Santa Leocadia. El siguiente espacio está ocupado por una Madonna con su Menino en el regazo: mientras la Virgen mira a la presunta Leocadia, el Niño dirige la vista a la escena siguiente, olvidando el pecho de su Madre; el grupo siguiente es muy típico de la pintura medieval: San Miguel y un demonio pesan las almas. El nervio de la bóveda tapa algo de esta escena, pero lo principal está perfectamente conservado. Toda esta composición de orantes, escenas y personajes sueltos, está concebida como un gran tapiz colgado de la pared, incluso se le dibuja un fleco en la orilla inferior.

El muro de la derecha está decorado con dos escenas diferentes, separadas antaño por un motivo geométrico: la escena más próxima al muro del fondo presenta a un caballero con arco en la mano y aljaba a la espalda; sus vestiduras, de lujosas telas rojas, van ribeteadas de pieles; a su derecha hay dos orantes arrodillados, hombre y mujer, cuyos rostros recuerdan vivamente a los de los retratos de los Reyes Católicos; el arquero es seguramente San Sebastián. Bajo la ventana apareció un letrero gótico, que dice: «Esta Ermita fue construida al servicio de Dios y de la bienaventurada Santa Olalla y reverencia del bienaventurado Señor San Sebastián y del Señor Santiago, haec omnia pictavitur...» El final, rematado en un arabesco, está muy perdido.

La escena que completa el paramento, desde la ventana hasta el arco toral, es la más espectacular de todas. Un caballero de





la Orden de Santiago y el mismo Apóstol, con armaduras y a caballo, acosan a dos moros que tratan de huir llevando en sus monturas a un compañero herido. Un cadáver y diversos restos humanos aparecen bajo el caballo de Santiago; la escena tiene como fondo unos montes muy suaves sin vegetación. Los detalles están muy bien observados: los arneses de los caballos, las espadas y armaduras, las adargas de los moros y las vestimentas de todas las figuras. Salvo deficiencias de proporción, todo revela la mano de un pintor de categoría, bien dotado para el dibujo.

En el muro opuesto se representa una serie de personajes muy deteriorados componiendo un número indeterminado de escenas muy confusas: damas, guerreros a caballo, sirvientes, una silla de montar morisca colocada sobre un suelo. Las figuras más próximas al arco toral no están coloreadas, sólo están en bosquejo con una aguada muy leve.

Es muy difícil, en un estudio preliminar como éste, aportar con la suficiente precisión el cúmulo de datos necesarios para fechar los frescos y aún menos para analizarlos estilísticamente. Sin embargo, disponemos, como elemento cronológico, del vestuario de las figuras: mientras los orantes de la Santa visten a la moda del primer tercio del siglo XV, los demás personajes lo hacen con mayor lujo, como se llevaba hacia la segunda mitad del siglo. Pensamos que el dato más decisivo es la posible identificación de los Reyes Católicos, lo que fecharía las pinturas con posterioridad a 1474. Aunque esta identificación sea dudosa por sí misma, creemos que se confirma con la de la batalla: el carácter evidentemente nazarí de los moros nos invita a relacionar la escena con la guerra de Granada; así, pues, pudieron realizarse estos frescos entre 1485 y 1492.

Estilísticamente hablando, encontramos, junto a detalles arcaizantes, una clara intención de adoptar modas pictóricas nuevas; todas las figuras están delimitadas por una línea oscura, recurso que había caído en desuso a principios del XV. Sin embargo, el uso del color, las veladuras, el estudio de movimientos y detalles, son francamente modernos. Como en toda la pintura andaluza de la época, existe una profunda preocupación por modelos estereotipados, desdeñando todo germen de progreso: en Santa Eulalia, la escena de la batalla no sólo es muy parecida a la que hemos encontrado en San Jorge de Palos de la Frontera, sino que recuerda literalmente ciertos detalles del torneo de la Sala de los Reyes de la Alhambra, de Granada. La Virgen no es sino una de las muchas que salieron de manos de artistas sevillanos influidos por el arte sienés, y los regios orantes parecen calcados de los que se representan en la Ermita de San Gregorio Osetano, en Alcalá del Río, Sevilla. Los motivos cerámicos son muy parecidos a los del claustro del Monasterio hispalense de San Isidoro del Campo, que, a su vez, parecen tomados de la capilla de San Blas de la Catedral de Toledo.

Actualmente se han concluido las obras: sus inmediatos realizadores fueron los maestros don Joaquín Pérez y don Manuel Maldonado. La restauración de las pinturas, apenas iniciada, la está dirigiendo el profesor Peláez del Espino. Finalmente, hemos de señalar el interés con que la excelentísima Diputación Provincial de Huelva se ha tomado la puesta en valor del edificio: en estos días comienza la construcción de una carretera que unirá Santa Eulalia con la nacional Huelva-Cáceres.

ALFONSO JIMENEZ

HIDALGO DE CAVIEDES

Hay artistas en quienes la fidelidad a una manera de ver y hacer es perfectamente compatible con las modificaciones sutiles de su sensibilidad y de su manera de transfigurar el mundo. Un buen ejemplo de esta evolución orgánica, en la que cada etapa surge de la anterior, y sin embargo presenta diferencias notables bajo la perspectiva del tiempo, nos la ofrece la obra de Hipólito Hidalgo de Caviedes, vanguardista en sus años juveniles e institucionalizador de ese vanguardismo ágil en su pintura actual, mezcla de neofauvismo y poscubismo de aristas matizadas.

Formado artísticamente en Florencia y en Berlín, siendo muy joven mereció el año 1935 el Premio del Instituto Carnegie de Pittsburg, uno de los más altos galardones mundiales a que podía aspirar un pintor. A partir de entonces su nombre resonó en los ámbitos artísticos de mayor prestigio, desarrollándose su obra, entre los años 1936 y 1961, en Cuba y en Estados Unidos. Consagrado por el público y la crítica internacionales, su labor ha sido reconocida por la Real Academia de Bellas Artes. Esta obra que presenta en Madrid en la Galería Foro, grandes formatos, y en El Coleccionista, formatos menores, constituye un buen ejemplo del vigor de su pintura, que refleja la alegría de un vivir emocionado y consagrado a la exaltación de la plenitud de la forma asentada en la matización de la luz.

El expresionismo turbulento que se difundió en Alemania, con ánimo más bien romántico y místico, por los años en que Hidalgo de Caviedes estudiaba en Berlín, trataba de tender un puente que, partiendo de lo visible, llevara a lo invisible. El pintor español había de asimilar aquella inquietud aun cuando permaneciera fiel a una realidad reelaborada, en su retorno a las formas monumentales de contornos expresivos y simplificadores, y en cuyas composiciones supo evitar todo sentido caricaturesco e incluso trágico.

Su pintura es vivaz y serena, pletórica de colorido, con seguridad en la ejecución y de delicada elegancia. La sa-



MUJERES Y SILLAS

bia concepción plástica del mundo y de las cosas queda plasmada en sus escenas de la vida marinera, en el amor, captado desde el arrebato apasionado al fuego otoñal junto a las ruinas clásicas, y aún más profundamente cuando hace visible el transcurrir de las horas en el silencio impasible de Castilla. Hay tal lección de sencillez y de riqueza formal expositiva en este muestrario expresivo de la vida, que desde el cuadro magistral de «Adán y Eva», donde la sobriedad y el rigor constructivo toman casi volumen escultórico, a las barcazas rojas y verdes, y otras escenas pueblerinas, Hipólito Hidalgo de Caviedes pulsa registros de color y trazo con certero dominio del dibujo y la composición.

Esta obra, plena de ritmo y sin excesos, nos abre a un mundo optimista y sosegado en el que el movimiento ha quedado detenido. Cuando pinta escenas al aire libre, toda la tensión de las formas se halla diluida en la luz que enmarca un trazo riguroso de planos construidos con un aplomo jamás exagerado, pero siempre patente. En sus cuadros, la figura es objeto primordial, aun cuando por su misma presencia adquiere importancia el entorno. Los desnudos, exquisita plasmación de una manera enternecida de acercarse a la realidad de la carne, aparecen inmersos en una atmósfera de aceptación y calma.

Creador de grandes murales y de íntimos cuadros de pequeño formato, en todo momento de su quehacer pictórico ha domeñado el artista el pulso de un pincel que se entrevé intuitivo y sensible a las más elevadas emociones, y sin embargo sometido hasta el punto de pulir la aristada tragedia para dejar fluir únicamente la evocación ya desprovista de negruras o arreboles.

En esta pintura de Hipólito Hidalgo de Caviedes están presentes los dos primeros sentimientos de la primavera de la vida: el amor y la amistad. Después de veinticinco años de ausencia, a su regreso ha firmado un pacto de paz y de belleza con la tierra y el hombre.

MARIA ROSA DE LA HIDALGA

BARCAS Y TORMENTA



FRANCISCO MATEOS

Hace años, algún crítico situaba a Francisco Mateos entre una serie de grandes maestros de la pintura española contemporánea, de difícil clasificación o encasillamiento en las corrientes pictóricas. La personalidad de Mateos desconcertaba hasta este punto. Hoy, no obstante, a la vista de la obra con que contamos y la perspectiva que ofrece, nos permite tener una visión mucho más clara de la trayectoria que ha seguido. Y para llegar a esta comprensión ha ayudado, no cabe duda, el testimonio del mismo pintor, que, en magnífica prosa, imaginativa y poética, ha comentado su obra, sus inquietudes e ideas en algunas exposiciones.

Hoy podemos afirmar que Mateos constituye una figura señera del expresionismo español. Un expresionismo plenamente vital, dotado de una gran imaginación, vena poética, fuerza y sentido interpretativo, muy personal siempre (Mateos es hombre de una personalidad indiscutible), con unos rasgos singulares, adquiridos y desarrollados en el continuo vivir en una sociedad de características tan especiales como la nuestra. Un expresionismo, además, como el de Nonell, Solana y Picasso, en algunas de sus épocas, que sigue una vía propia, diferente de otros expresionismos nacionales. Una diferencia que se fundamenta y explica porque, como dice Romero Brest, no responde a sistemas de ideas, sino a estados de espíritu. Por esto no parece muy acertado al hablar de Mateos o sobre el movimiento expresionista hacer generalidades, y mucho menos intentar darles validez universal, sino que hay que contemplar cada país en particular, en el que el movimiento se desarrolla y cada pintor, dentro de cada país, con su propia personalidad. No es admisible, ni siquiera en libros de divulgación, decir, por ejemplo, como dice Aynal, que los expresionistas son siempre tristes y que se esfuerzan, sólo algunas veces, por parecer alegres. No se puede aceptar la afirmación de que los expresionistas son muy individualistas al ofrecer una visión muy personal de la sociedad humana hasta el punto de convertirse en héroes de la soledad o ejemplos claros de insocia-

bilidad y profundo egocentrismo. Todo esto tiene más de literato que de científico. Claros ejemplos de estas características los encontramos en artistas que han militado en diferentes movimientos o en otros que han participado ellos mismos en una u otra corriente artística, evolucionando al ritmo de sus investigaciones e inquietudes.

No obstante, el expresionismo de Mateos está conectado con las corrientes generales del expresionismo mundial y tiene raíces profundas en los campos fructíferos de El Bosco, Breughel, Goya, etc. El expresionismo de Mateos está, en cierto modo, en la línea de algunos de los seguidores y fundadores del movimiento Die Brücke (El Puente), y de algunos que llegaron más tarde, como Max Pechstein, del belga Ensor, de los eslavos Chaim Sutin y Marc Chagall, los austriacos Schiele y Kokoschka, el francés Rouault, el italiano Rossi y los españoles citados más anteriormente. Pero bueno es recordar, de nuevo, que el expresionismo de Mateos es realmente creador y original. O dicho con palabras del propio artista, no es hombre que haya comido nunca la sopa boba. El expresionismo de Mateos se caracteriza y diferencia del resto por los rasgos de su acusada personalidad, por las aptitudes de verdadero genio creador, la técnica y el tratamiento general de sus obras, por su ideología y concepción personal de la vida y de las cosas y, en fin, por todo un cúmulo de experiencias vividas que han hecho verdaderamente personal su perspectiva de lo que debe ser su obra de arte.

Estas características de gran pintor, único gran expresionista español viviente, se comprueban, una vez más, y en forma arrolladora e inesperada, en la Galería Círculo 2, en la última exposición que nos ha ofrecido. Vuelve Mateos a asombrar al espectador con su ciencia pictórica y colorista, con su gracia y sensibilidad en la expresión de la materia y de los contenidos. Enérgico en su línea, ligero y amable unas veces en sus temas, emocionante en otras al describir, con claro sentido poético, la alegría, la tristeza, la ridiculez o la debilidad humana a través de unos personajes que son copia,

traslado o trasunto de la vida misma. Las obras ofrecidas por Mateos en su última exposición eran excepcionalmente valiosas porque en ellas se palpaba el continuo fluir sin agotarse, el yo emocional del artista. Era todo el conjunto como una especie de gran espectáculo humano, una excepcional representación del gran teatro del mundo. Una representación en la que el artista cuidaba, con habilidad genial, la comunicación de sus emociones, sentimientos y visiones sobre el humano acontecer de todos los días. Los personajes de la representación, situados en un mundo de un colorido extraordinario, aparecían un tanto vergonzantes, con algo de candidez y las más de las veces dotados de una manifiesta cazarería. Las escenas de la representación estaban hechas sin cólera y sarcasmo. Había crítica en ellas, pero era equilibrada, sin desgarros, intentando desvelar lo oculto, presentar la verdad de las cosas. Eran visiones de un mundo que Mateos no juzga perfecto, pero del que tampoco se debe desesperar. Por esto no era difícil adivinar en la representación o exposición de Mateos una fe que superaba las apariencias pesimistas de un mundo que cada vez se nos hace más difícil de entender y de organizar, dejando un resquicio para que anidara y creciera una esperanza.

Exposición, representación o espectáculo excepcional el ofrecido por Mateos en noviembre en la Galería Círculo 2. Los que seguimos de cerca a este hombre desde hace unos años no tenemos más remedio que descubrirnos ante la feroz resistencia de este artista ante muchas cosas y la decisión y el coraje con que todavía hoy, a sus ochenta años, pelea. Es una lucha que ha mantenido a lo largo de su vida y que hoy, todavía, no cesa. Mateos, a quien la vida y la sociedad le han negado cosas importantes para la vida de un artista, sigue defendiendo su baluarte, aunque hoy comiencen a sonarle en sus oídos voces de sirena. Mateos está con una juventud irresistible en su pintura, con una ilusión intacta y disparada. Como Gauguin, podría afirmar: «Désormais, je peins tous les jours.»

JAIME BONEU



FRANCISCO MATEOS

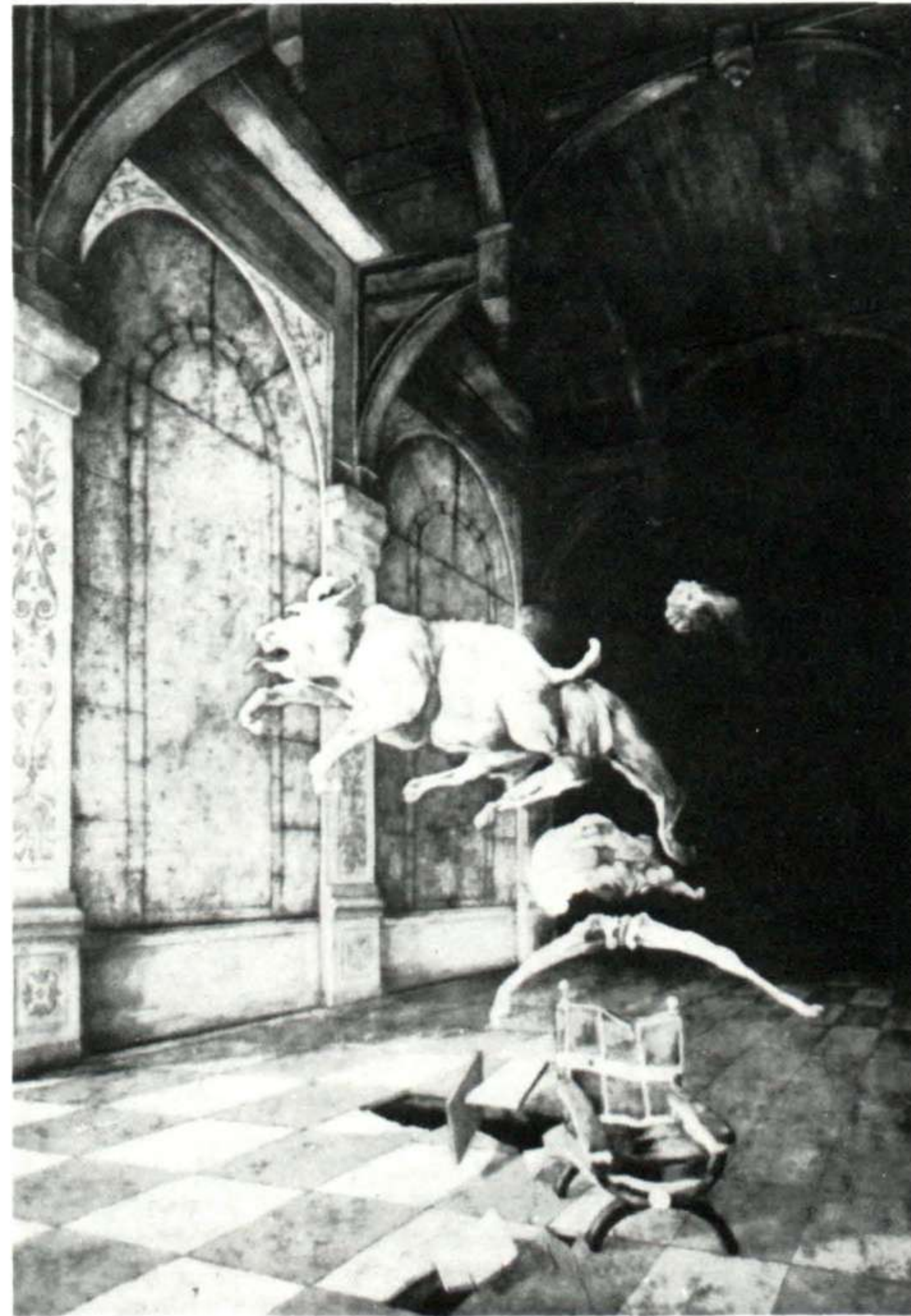


FRANCISCO MATEOS

JOSE HERNANDEZ. LA AUSENCIA DEL LIQUIDO



JOSE HERNANDEZ. OPERA VENECIANA



INDAGACIONES AL MARGEN DE LA OBRA DE JOSE HERNANDEZ

... «Y esto, ¿qué quiere decir?» He aquí la gran pregunta, el tremendo dilema al que ha debido someterse el arte desde que éste puede ser considerado, más o menos, como tal: desde el paleolítico superior o cosa así. El asunto no es nuevo, como se ve; existió siempre. De suerte que provocó respuestas y comportamientos dialécticos que han hecho historia. Al «esto qué quiere decir», los exegetas de la Edad Media respondían con adjetivos; los del Renacimiento, con metáforas...; los del siglo xx, con fórmulas.

Para el pintor José Hernández, cuya última obra acaba de exponer en la galería Iolas-Velasco, el problema «le ha sido» resuelto de una manera frontal: surrealismo. Esto quiere decir surrealismo. Un amanuense enciclopedista, de esos que andan por la corteza de los hechos, creyó tener la certeza de haber escuchado primero la palabra, y la apuntó a pie de cuadro. Pero el escribano suele ser cauto, posee una mínima conciencia del oficio. Sabe que no sólo hay que «ser», sino «parecerlo». E, inmediatamente, comenzó a indagar argumentos y a ponerle apellidos al aserto: desde Francis Bacon —que no es surrealista, pero sería imperdonable ignorarlo— hasta El Bosco, cabe todo. Cabe, por supuesto, hacer alguna paradita, tomar un poco de aliento en Bretón, Goya, Blake, Brueghel, Grünewald y Arcimboldo. Menos mal que no quiso llegar a la pintura románica, los frescos de Pompeya o los frisos egipcios...

La paciencia, en el amanuense, debe de ser algo consustancial. ¡Tanto derroche de tiempo!

Tanto discurrir para atrás, cuando nunca debió de ir más allá de 1944, fecha en que José Hernández naciera en Tánger. A partir de ahí, escuetamente en ese momento, se inicia el relato. No hay que remontarse a los ancestros. Y ese es el problema de más difícil resolución, porque, evidentemente, la pintura de este artista contiene elementos de «identificación» —formas, gestos y símbolos— que, por un mínimo de lógica, han de encontrar su raíz en el corto período de apenas treinta años que constituye el entorno de su vida y de su época.

Sabido es que el arte no es un porque sí, y que no se da cuerpo a una estética por generación espontánea. Pero pasarse al lado contrario, y arriesgarse a una especie de espeleología deductiva, comporta una no despreciable temeridad. La pintura —y esto no es caer en la ingenuidad, por la simplificación—, como todo género de expresión, parte de un principio tan sencillo, tan antiguo y nuevo a la vez, tan «revolucionario», como el de tener algo que contar. Tanto da si el argumento de este cuento proviene de fuera —lo exterior al artista—, como de dentro —lo interior—. A fin de cuentas, el proceso narrativo ha de pasar por el tamiz de las sensaciones propias, del criterio personal.

Bien mirado, los más sólidos «hallazgos» —empleando un término «a la page»— artísticos, en el plano del autor como en el de su obra, vienen a resumirse en una biografía. Existe cierta clase de peyorativistas que no se atreven a llamar me-

NOCHE DE LARGA MEDITACION. DIPTICO, 1973



nor a un artista diciendo que, «como suele ocurrir en estos casos, nos ha contado su vida». La falta de memoria, o de atención, es alarmante, puesto que sería muy extenso el número de grandes artistas que, contándola, hasta lo obsesivo, llegaron a perderla.

Su biografía, por tanto, va estructurando, primero, el fondo del proceso narrativo de José Hernández. Y, en segundo lugar —si el estilo es el hombre, cosa que no se puede admitir sin demasiado riesgo—, la forma. Ninguno de ambos factores, hay que insistir —aunque ya no fuera preciso aclararlo—, se producen de una manera gratuita. El hombre-artista es un ser «en receptividad», y, por lo tanto, fiel a su tiempo, a su circunstancia, a su geografía emotiva. Todo su mecanismo perceptivo genera un orden inverso. El deseo de dar salida al mundo indeterminado, inaprehensible de sensaciones en el que, al fin, la realidad, toda la posible realidad, queda resumida. Ese deseo induce a la elección. El medio a través del cual... ha de contárselo a sí mismo y a los demás. Para el hombre-artista José Hernández la elección se afincó en el género, la pintura, pero no en la forma pictórica. Esta le vino dada, por así decirlo, de una manera natural. (Otro factor distinto será la depuración, la purificación de esa forma.) Suele ser el tema quien impone el estilo. No a la inversa.

En otra ocasión, y en otro órgano informativo, me contaba, en un largo y revelador monólogo, lo que pudieran ser las claves y la peripecia de esa biografía total. Traslado ahora algunas de aquellas palabras: «Antes de pasar lo pasado, preferiría meterme en un circo y dar saltos mortales...» «¿Cómo aprendí? Pues no sé. Cada vez que podía rascar con la uña un cuadro en la casa de alguien, porque en Tánger no hay museos, y realizando pruebas, haciendo potingues...» «No me agrada insistir en esto, porque prefiero no remover las cosas, pero no he tenido las ilusiones propias de los niños. Era imposible. Entonces, heredaba juguetes viejos de otros niños; tebeos deshojados, me acuerdo, y mi deseo mayor era sacar todos estos fantasmas de la cabeza». «Recuerdo

que ahorraba mucho para comprarme un libro sobre arte, que me encantaban las pequeñas biografías de pintores, por ejemplo, la de Modigliani. Estudiaba Bachillerato por las noches. Todas estas actividades, paralelamente a la pintura. La pintura era como un cáncer que iba creciendo y creciendo». «Yo soy menos cerebral de lo que refiere mi pintura. La gente no lo piensa así. Lo único que hago es que no me reprimo, sino que de una manera normal, sin barreras, suelto lo que tengo que soltar. Y no calculo. Yo veo sólo una palabra: libertad, y al primero que se la planteo es a mí. En todos los aspectos. Por eso, por respetar mi libertad, el estilo de pintura que hago es una cuestión al margen de lo que se lleva. Lo que debo decir lo digo así. No me dejo guiar por las conveniencias». «No. Están mezclados los sueños con la realidad, porque así es, porque el sueño es siempre un reflejo de lo que está ocurriendo. Nada es gratuito...»

Recuerdo que, al preguntarle por sus pintores, José Hernández me citó a El Bosco, Brueghel, Grünewald, Ribera, Goya, Bacon... A buen seguro que el puntual archivero de la anticipación se estará frotando las manos. Pero, previamente, me había advertido que «en un sentido de comprensión, de admiración». De igual manera que su posición ante un Bretón, Chirico, Ernst: «Siempre me han interesado mucho, sin llegar a constituir un catecismo. Nunca he querido hacer un Dalí, ni un Magritte, ni un Chirico, pero he compartido, *en teoría*, todas las ideas con ellos».

Presumo que estas indagaciones —por mi parte— no han aportado mayor claridad —cuanto menos despejar— al terrible y universal dilema planteado al principio. En fin, un poco de esto —además de oficio y horas— quiere decir esta pintura. Lograr o dar con una hipotética explicación sería pueril, además de absurdo. Sería —la explicación, la fórmula— caer en lo inmovilista, en el anti-arte. «Dejemos que los cuadros hablen por sí solos», le escribía Van Gogh a su hermano Theo. Y que cada cual reaccione, lealmente, a su manera.

MIGUEL LOGROÑO

LA XII BIENAL DE SAO PAULO

La Bienal de Sao Paulo, que en 1973 ha celebrado su duodécima edición, es, de entrada, la bienal de los pueblos de Latinoamérica. Es decir, su gran importancia radica precisamente, y en primer lugar, en el hecho de la afluencia masiva de todos los países del centro y sur del continente americano. Pero no son sólo los países de Latinoamérica los participantes. En esta oportunidad lo han hecho cuarenta y siete naciones de los cinco continentes, y, entre ellas, o mejor a la cabeza, Brasil, el patrón. Un total de tres mil doscientas obras de pintura, escultura, grabado, dibujo y otras, cuya clasificación posible es menos clara o fácil, se han mostrado en esta oportunidad. La Bienal ha celebrado además una muestra de arte y comunicación de resultados más bien poco positivos y una exposición de joyas ya tradicional. Por el contrario, el concurso de arquitectura y de escuelas de arquitectura se ha desgajado de la Bienal de Artes Visuales y se convoca ya con independencia.

¿Qué es la Bienal de Sao Paulo?
¿Quién hace la Bienal de Sao Pau-

lo? ¿Quién patrocina la Bienal de Sao Paulo? La Bienal es, ante todo, una manifestación de artes visuales, que se desarrolla con continuidad desde 1951 y que tiene por sede un hermoso edificio, de Oscar Niemeyer, que totaliza en sus tres plantas treinta y siete mil quinientos metros cuadrados. Esta cifra pienso que dará al lector idea de su magnitud. La puesta en marcha y el patrocinio de la Bienal casi son una misma cosa. Su fundación se debió al trabajo y a la aportación económica directa de Francisco Matarazzo y Yolanda Penteadó, generosos e inteligentes mecenas. Conviene dejar sentado aquí que la Bienal que comenzó siendo una actividad o manifestación estrictamente personalizada o centrada en torno a las personas líneas arriba citadas, posteriormente se ha convertido en una fundación en la que el Ministerio de Asuntos Exteriores brasileño, el Itamaraty, tiene una parte de responsabilidad importante; quiere esto decir que la continuidad de la Bienal de Sao Paulo está, por el momento, garantizada. Aunque en última instancia la Bienal es la la-

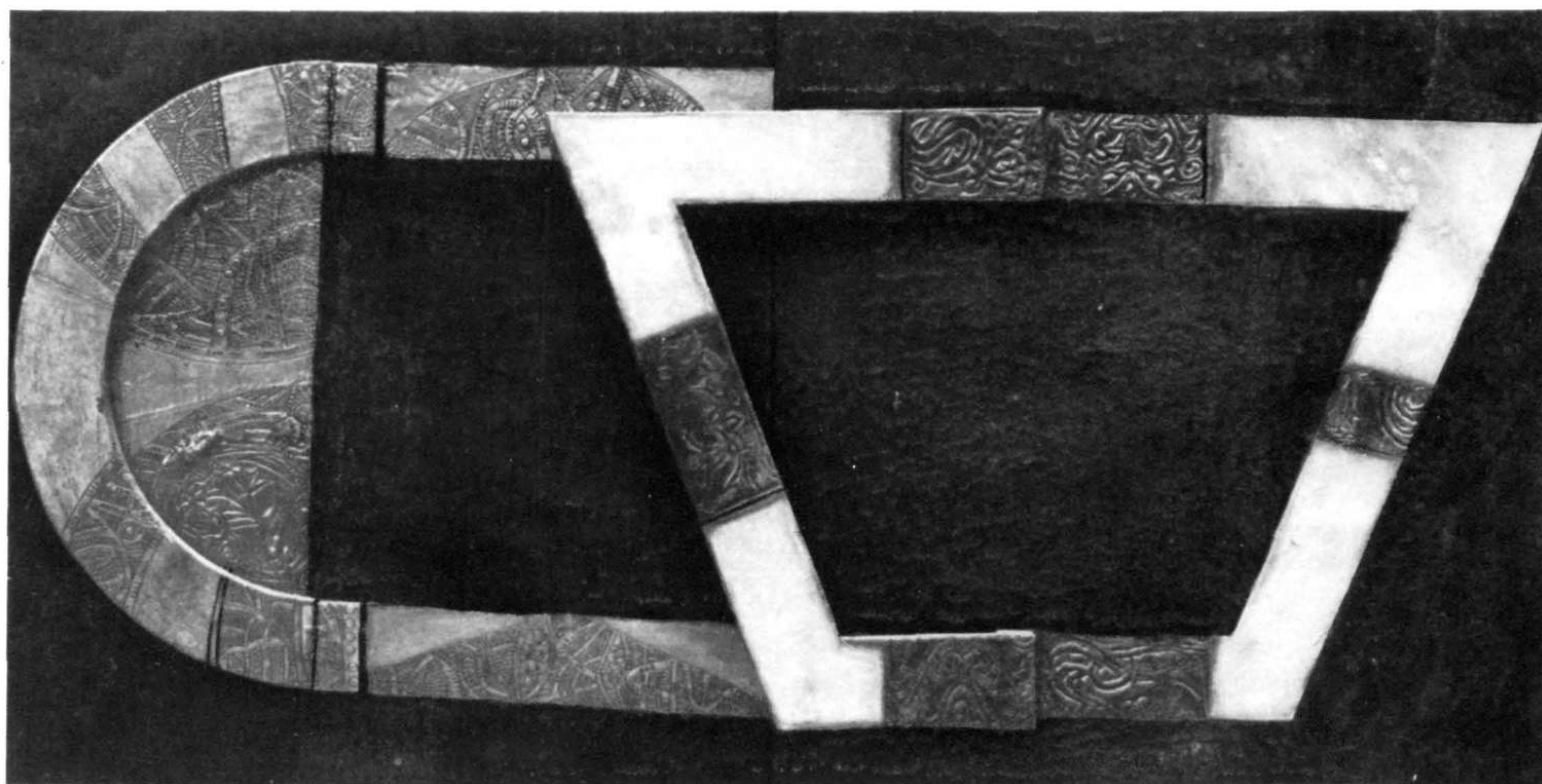
bor de Francisco Matarazzo y su equipo de colaboradores.

UN POCO DE HISTORIA DE LA BIENAL

Creo que conviene, antes de seguir adelante, hacer un poco de historia, al menos en lo referente a las participaciones españolas.

En la primera Bienal de Sao Paulo, celebrada en 1951, España estuvo ausente. Fue en la segunda edición, en 1953, cuando España presentó por primera vez a sus artistas, de la mano, en aquella oportunidad, del comisario don Juan Ramón Masoliver, secretario general de la Bienal Hispanoamericana. España mostró entonces por primera vez al mundo de Latinoamérica una serie de artistas que, andando el tiempo, habían de tener importancia universal. Así: Antoni Tàpies, mundialmente famoso hoy; Angel Ferrante, el tristemente desaparecido Manolo Millares, José Caballero y otros de clara notoriedad en nuestro ámbito, como Daniel Vázquez Díaz y Benjamín Palencia.

MARIN DE VIDALES. COMPOSICION



Fue en aquella segunda Bienal cuando se creó el Gran Premio, una distinción que se otorga sin considerar tendencias y metodologías para premiar al artista más importante del certamen. En aquella oportunidad fue el escultor francés Henri Laurens quien lo obtuvo. La tercera Bienal que presencié el triunfo de Fernand Leger en el Gran Premio no tuvo presencia española. España, en 1957, siendo ganador del Gran Premio Giorgio Morandi, obtuvo el Premio Internacional de Escultura con Jorge Oteyza. En 1959, en la quinta Bienal, el catalán Modest Cuxart ganó el Premio Internacional de Pintura, consiguiendo entonces el Gran Premio la británica Barbara Hepworth. En 1961, la fortuna no acompañó a nuestros artistas, siendo la ganadora absoluta del certamen la portuguesa María Helena Vieira da Silva, aunque presentada por Francia. En 1963, España volvió a tener uno de los premios internacionales con el grabador César Olmos, siendo Adolf Gottlieb, de Estados Unidos, el Gran Premio de ese año. En aquella oportunidad se concedió un premio conmemorativo de los diez años de Bienal, que recayó en el alemán Julius Bissier. En 1965, Alberto Burri y Víctor Vasarely se repartieron el Gran Premio (única vez que se ha concedido «ex aequo»), y entonces nuestro compatriota Joan Ponç, residente largos años en Brasil, fue ganador del Premio Internacional de Dibujo. En la novena Bienal (1967), España no tuvo galardones, siendo Richard Smith, de Gran Bretaña, quien consiguió el Gran Premio. Ese mismo año se creó el Gran Premio Latino Americano Francisco Matarazzo Sobrinho, que consiguió el colombiano Alejandro Obregón. En 1969, décima Bienal, el Gran Premio fue para Erich Hauser, de la República Federal Alemana; tampoco tuvo fortuna España en esta nueva salida. Hasta que en 1971 nuestro país consigue por primera vez en la historia de la Bienal el Gran Premio con Rafael Canogar. En la última, de la que estamos tratando en este artículo (1973), vista la importancia y calidad de la obra del español Miguel Berrocal, el jurado consideró oportuno conceder una gran distinción honorífica (premio el más importante, junto con el Itamaraty, que ganó el belga Jean Michel Felón) al escultor español, al

tiempo que Darío Villalba consiguió Premio Internacional, junto al gran éxito que supone el hecho de que la prensa brasileña fuera unánime en afirmar la gran importancia del conjunto español y defendiera la candidatura española de los dos artistas anteriormente mencionados para el Gran Premio Itamaraty.

EL PABELLON DE ESPAÑA

Vayamos ahora, una vez hecha la historia a grandes rasgos, a dar una ojeada a lo ocurrido este año en la exposición brasileña.

El pabellón de España estaba integrado por obras de alguna forma manipulables, que exigían la intervención de los espectadores para su total significación. Se pretendía con esta selección que el espectador tuviera que intervenir de forma directa sobre las obras para descubrir todas las posibilidades expresivas de las mismas. Junto a este criterio seleccionador, a la intención de mostrar obras lúdicas, se pretendía que al mismo tiempo fueran en una cierta manera «útiles», es decir, que su presencia en sus posibles y ulteriores destinos no fuese meramente para la contemplación. Así ocurría con los tapices-cortinas de Aurelia Muñoz, o con algo tan cotidiano como el juego de ajedrez diseñado por el equipo Zarpa. Por otra parte, mi intención al elegir este tipo de obras era mostrar ante la crítica asistente a la muestra brasileña un aspecto diferente de la selección de 1971, que se orientó hacia formas de arte comprometido y que tan gran éxito tuvo.

Nuestro equipo comenzaba por la obra de Miguel Berrocal, el inventor de las esculturas desmontables e iniciador o pionero, al menos, de la obra multiplicada en ediciones amplísimas para lograr su máxima difusión. Una antología de esculturas, múltiples, dibujos y grabados permitía seguir casi paso a paso la evolución del artista, la amplitud de su registro de creador y el sentido arquitectónico y riguroso de su trabajo. Sus obras complejísticas y sencillas a un tiempo, en la que cada una de las partes posee categoría en sí de escultura, bellas e irreprochablemente resueltas, participando de la escultura, de la arquitectura y de la joya, tuvieron el merecido reconocimiento por parte del jurado, de la

crítica y del público, que adquirió todas las piezas puestas a la venta.

La segunda sala la ocupaba el equipo Zarpa, integrado por Juan Carlos Martín y Juan Gómez Soubrier. En ella, el ajedrez Capablanca, en varias versiones, desde la prototípica y gigantesca, con un tablero de 64 metros cuadrados y piezas con base de 55 por 55 centímetros y altura máxima de 180 centímetros. En cierta manera, el ajedrez Capablanca lleva al terreno constructivista algunos planteamientos de la obra de Berrocal (su posibilidad de montaje y desmontaje). Interesó mucho a los editores y difusores de múltiples de América del Sur.

Aurelia Muñoz continuaba el itinerario por el espacio de España con sus tapices, esculturas, muros, estructuras móviles, bellísimas.

Julián Martín de Vidales llevó obras cuyo origen hay que buscar en la vieja técnica artesanal de los guadamecés. Su investigación, una vez superados los iniciales problemas técnicos, se ha orientado, lográndolo, hacia la consecución de un espacio mutable, gracias a una serie de elementos móviles que el artista pone en la superficie del cuadro y que pueden hacer variar a voluntad los aspectos significativos de cada una de las obras, desplegándose o replegándose.

La quinta sala se dedicaba a las obras plástico-electrónicas de Luis Lugán. Sus obras sonoras, táctiles y luminosas son, a mi juicio, una de las propuestas de investigación plástica más atrayentes del momento. Junto al humor y la poesía que hay en cada una de sus piezas hay un elogio y un homenaje al mundo tecnológico. Sus máquinas luminosas, sus grifos sonoros, sus relieves de temperaturas, posibilitan, mejor urgen, la participación del espectador, quien puede acordar luces y sonidos y hacer cambiar indefinidamente sus obras.

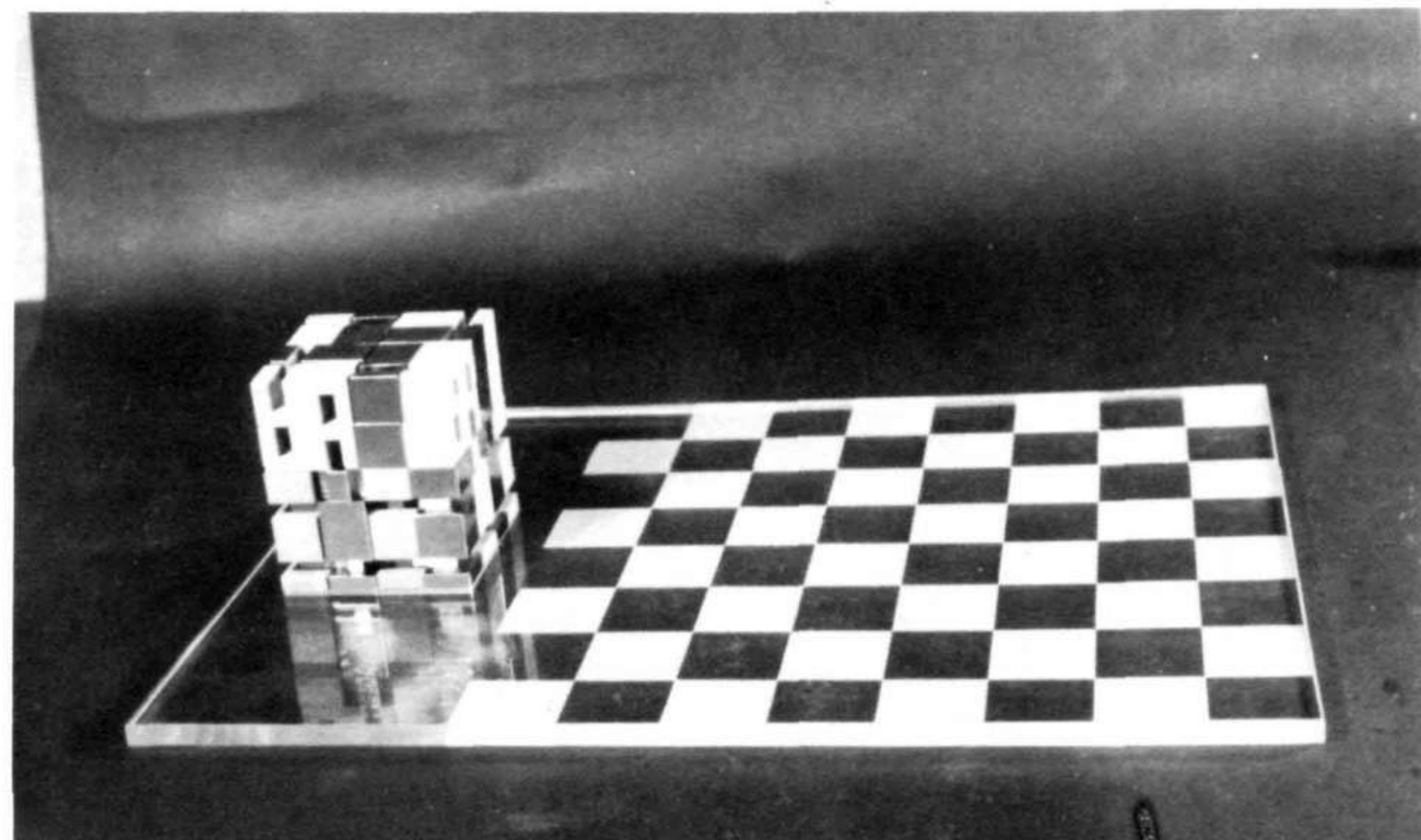
Las obras de Andrés Cillero, con su erotismo humorístico y su clima misterioso, ocupaban el siguiente espacio. Mujeres —fragmentos de mujeres— en relieve, que podían ser acariciadas por los espectadores, mostraban «sus encantos» a las manos, tímidas al principio, y sorprendidas después, de los asistentes, que veían cómo al contacto más o menos furtivo de sus manos las beldades exhalaban música y gemidos.

Darío Villalba cerraba con sus últimas obras el pabellón español. Si en sus obras de momentos anteriores el artista criticaba ya a una sociedad alienante, pero tal vez con el defecto de una cierta ambigüedad de lenguaje, en su última experiencia la dicción es mucho más clara, más dura y más implicable. Sus seres de hoy: marginados sociales, enfermos, heridos de guerra, dementes, están mostrados con una rudeza y una contundencia que no dejan al contemplador casi posibilidad de evasión. Su impacto fue enorme y el Premio Internacional no da realmente idea de su éxito a nivel popular. Probablemente haya sido el artista de la Biental más reproducido en la prensa y revistas.

OTROS PAISES

Poco puede decirse del Brasil, pese a sus setenta y cinco artistas y dieciocho equipos. Por razones nunca demasiado claras, los artistas jóvenes más interesantes estuvieron ausentes. ¿Razones políticas quizá? Lo cierto es que a última hora (según se rumoreaba) la Biental tuvo que invitar a una serie de figuras para que se hallaran presentes en sendas salas individuales: Isabel Pons, Manabu Mabe, Arcangelo Ianelli, Di Prete, etc., para paliar las defecciones ocurridas. Otro tanto cabe decir de los restantes países de Latinoamérica, flojos en general. Argentina, cuyo pabellón fue vetado por los propios artistas en razón a cuestiones políticas, tuvo que improvisar una selección que resultó digna y con el interés de una retrospectiva francamente interesante del escultor contemporáneo y amigo de Juan Gris del París del primer tercio de siglo, Curatela Manes. Colombia ganó el Premio de Grabado Wanda Svevo con el artista nacido en España Juan Antonio Roda, que aportó una espléndida serie de aguafuertes en blanco y negro. Otro colombiano importante fue Omar Rayo, que en esta ocasión no mostraba con los artistas de su país, sino dentro de una sección de humor en la gráfica. Venezuela construyó un recinto, en el que a través de un recorrido forzoso el visitante entraba en contacto con distintas texturas, colores y materiales acuciantes y angustiosos a veces.

El capítulo de importantes, a excepción de España, ya comentada, se



EQUIPO ZARPA. AJEDREZ CAPABLANCA

iniciaba con Alemania. Tres artistas, y uno de ellos Klaus Rinke, ganador de uno de los premios internacionales, de los más firmes candidatos —siempre a mi juicio— del Gran Premio. Erwin Heerich, compañero de equipo, trabaja en un terreno ya desbrozado por Vasarely, aunque sus planteamientos de materia (trabaja sus esculturas, sobre todo con cartón) le hacen diferir del artista francés. Italia había puesto en pie el recinto más bello como conjunto de la Biental, gracias a la competencia y sabiduría del vicecomisario Luigi Scarpa. Era junto con el Japón el pabellón más a la vanguardia. Una de sus artistas, Amelia del Ponte, fue premiada. Destacable también la aportación de Calzolari, aunque tal vez por debajo de sus posibilidades. Japón, que ganó un premio con Shimotami, llevó el pabellón más coherente dentro de una línea conceptualista, pero adoleció, y esto no es normal, de un montaje valorizador de sus obras. Inglaterra, nada digno de comentario, y Francia sólo es destacable por una pequeña antología de Kandinsky. El resto de sus artistas, de una aplastante vulgaridad. Estados Unidos, ausente desde varios años atrás, presentó un coherente, horripilante e interesante pabellón llamado «Made in Chicago». Por su presencia, creo yo, le fue otorgado un premio a uno de sus artistas. Otros galardones más o menos discutidos fueron concedidos a Africa del Sur, a Australia, a Polonia y a Checoslovaquia, esta última con tres ar-

tistas del tapiz magistrales y un ceramista.

Esta ha sido la duodécima Biental de Sao Paulo, en la que España ha reafirmado su triunfo de la edición anterior no sólo a nivel de premios, sino al más importante de crítica y público.

PREMIADOS

Gran Premio Itamaraty: Jean Michele Folon, de Bélgica.

Gran Distinción Honorífica: Miguel Berrocal, de España.

Premios Biental de Sao Paulo:

Africa del Sur: Leonardo Matsoso.

Alemania: Klaus Rinke.

Australia: Jhon Armstrong.

España: Darío Villalba.

Estados Unidos: H. Westermann.

Francia: Hughs Patrice.

Italia: Amalia del Ponte.

Japón: Chihiro Shimotami.

Polonia: Fran Iszek Sarowiesky.

Checoslovaquia: Behda Mrazek.

Gran Premio Latino Americano: Sergio Augusto Porto, de Guayana.

Premio Wanda Svevo: Juan Antonio Roda, de Colombia.

JURADO

El jurado estuvo integrado por Antonio Bento Araújo-Lima, de Brasil, presidente; Jiri Kotalik, de Checoslovaquia; Donald Baum, de los Estados Unidos; Robert Delevoie, de Bélgica, y Ling Ke Kung, de Formosa.

DOS EXPOSICIONES ANTOLOGICAS: SILOS Y SU EPOCA - EL SIGLO XV VALENCIANO

PARA inaugurar el Palacio de Velázquez, en los jardines del Retiro, devuelto a su primitiva belleza tras una inteligente restauración, la Dirección General de Bellas Artes ha reunido dos exposiciones antológicas que suspenden el ánimo del visitante. Pero acaso la primera sorpresa sea el mismo recinto renovado, con su magnífica iluminación natural; con sus grandes espacios aptos para la cómoda perspectiva, que no resultan, sin embargo, aplastantes por sus dimensiones; con sus colores neutros, capaces de cobijar acogedoramente desde un friso griego a un móvil de vanguardia. En su elegante desnudez de cal y de hierro, las tablas doradas, la orfebrería románica, las esculturas policromas, adquieren todo su valor. En el claustro de Silos también se

eleva la funcionalidad a rango de perfección suprema.

El claustro de Silos centra la cultura hispánica durante cuatro siglos y recoge las corrientes europeas que, un poco más al norte, circulaban por el Camino de Santiago. Desde los códices visigóticos, como el *Breviarium et Missale Mozarabicum*, escrito en el siglo XI, hasta el taller de esmaltado, que en el propio monasterio era contrapunto del arte universal de Limoges. Así, en el capítulo de los manuscritos se pueden admirar en esta magna exposición las *Horae Diurnae et Nocturnae*, también del siglo XI, con sus iniciales de entrelazos; el *Liber Ordinum*, de menuda y clarísima letra visigótica; el *Antiphonarium Monasticum*, donde la primorosa notación musical guarda viva la melodía del si-

glo XII. Una reciente grabación nos la ha devuelto parcialmente en las voces de los monjes que pueblan hoy el silencioso, laborioso de Silos. Tenía el monasterio, en la fecha aciaga de la Desamortización, cincuenta y cinco manuscritos de valor incalculable que fueron dispersados. La constancia de los monjes hizo el milagro de que se recuperaran diecisiete. Pero en esta exposición se ven acompañados por algunas de las obras maestras de los copistas hispánicos contemporáneos del esplendor de Silos. Entre ellos, el *Codex Toletanum* o *Biblia Sacra*, una de las rotundas labores de miniatura mozárabe del siglo X, que pasó a la iglesia de Toledo desde la iglesia hispalense y que hoy conserva la Biblioteca Nacional, y el *Beato de Fernando*, acaso la visión plástica más directa y

CALIZ DE SANTO DOMINGO DE SILOS. ORFEBRERÍA MOZARABE. SIGLO XI

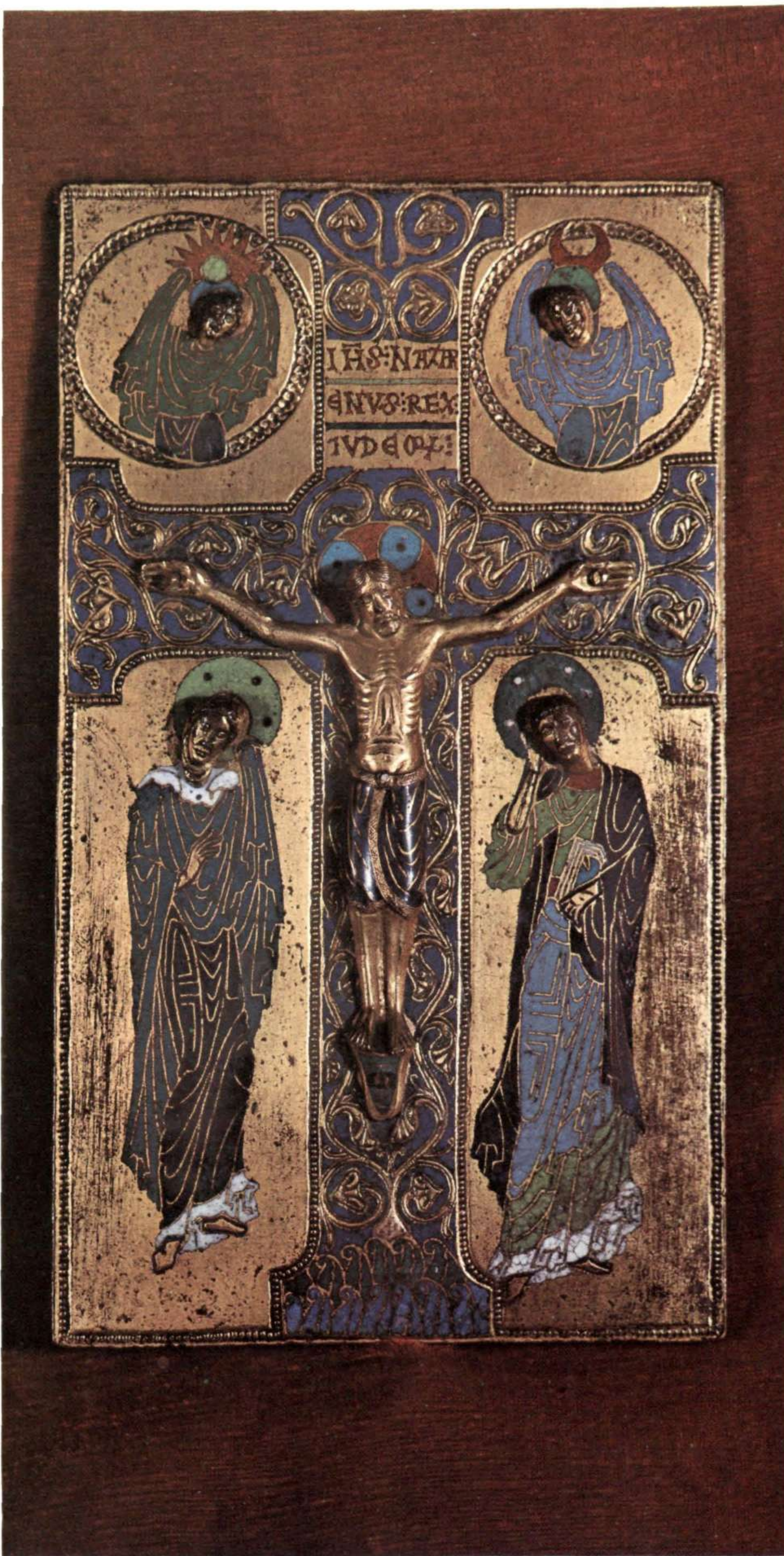
CRUZ PROCESIONAL. COBRE ESMALTADO CON RESTOS DE DORADO. SIGLOS XIII-XIV. PARROQUIA DE POZA DE LA SAL (BURGOS)



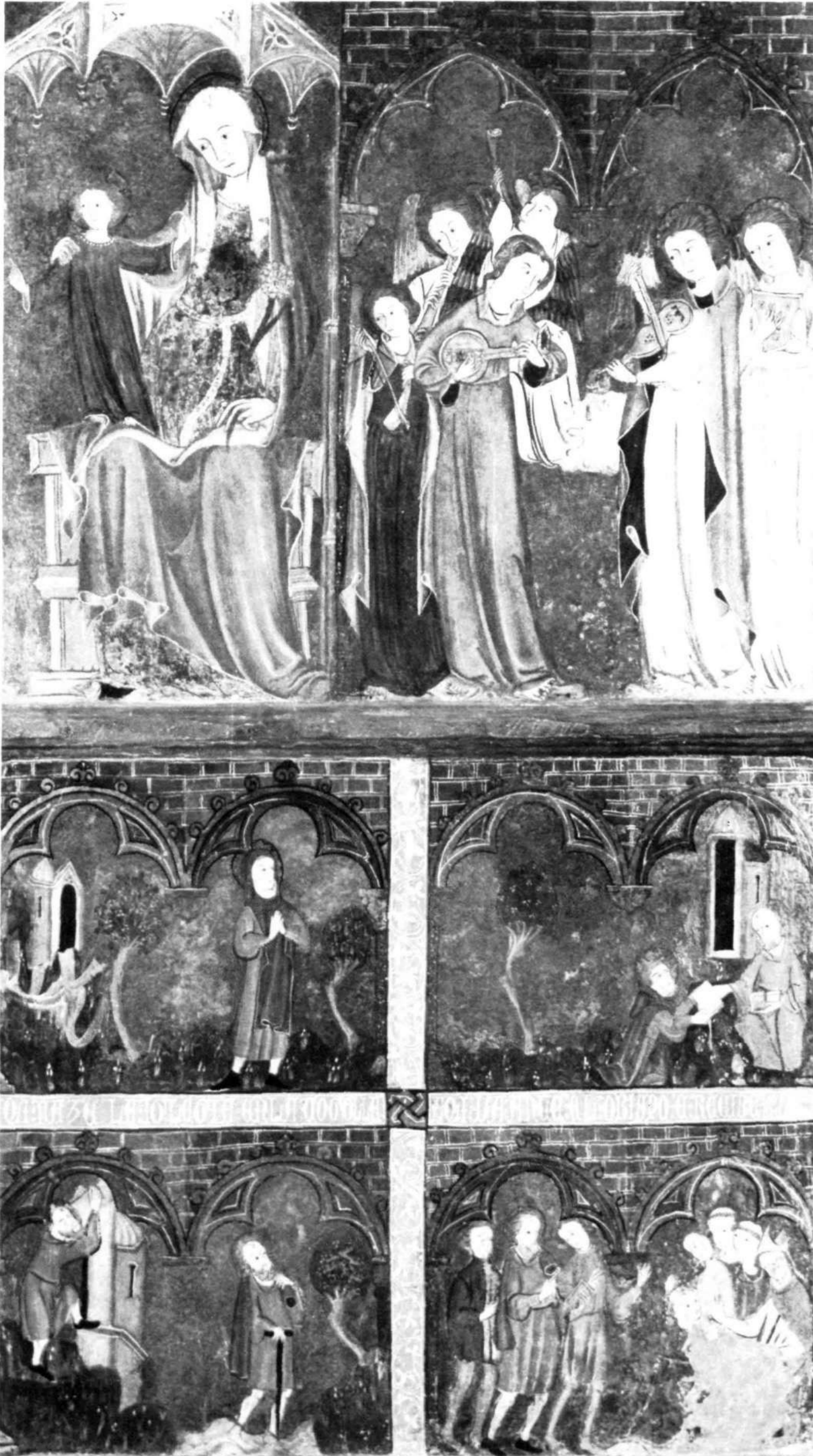
estremecedora del Apocalipsis. Algunas tapas de evangeliarios, en madera, metal y marfil, completan la visión del libro con el arte soberano de la encuadernación.

La eboraria, arte medieval por excelencia, está representada desde la época califal hasta los últimos confines del románico. Acaso el marfil hispanoárabe más antiguo que se conoce —obra segura de los talleres de Medinat-az-Zahra— sea el estuche con cinco cavidades semiesféricas, hecho para la hija de Abd-ar-Rahman III, y que probablemente regaló a Silos el Conde Fernán-González. Según el inventario del P. Ruiz, citado por Ferrandis, guardaba «reliquias de San Sebastián, algunos huesos del Apóstol San Bartolomé, y un pedazo de su santa piel». Con él su ilustre contemporáneo, el bote que, procedente de la catedral de Zamora, conserva el Museo Arqueológico Nacional, con sus pavos y gacelas afrontados entre una complicada decoración de atauriques. De la serie románica, el *Crucifijo* regalado por Don Fernando I y Doña Sancha el 12 de las Kalendas de enero del año 1063 al monasterio de San Isidoro de León. Toda una concepción del mundo se apiña en los brazos y en el cuerpo de esa cruz que asciende en prodigioso poema desde el Adán condenado a la sepultura hasta el Cristo resucitado y glorioso, sobre el que insufla su Gracia la paloma del Espíritu.

El arte de esmaltar florece en Silos durante el siglo XII y alcanza su plenitud en la *Urna de Santo Domingo*, donde se alían la escultura en cobre repujado, cincelado, grabado y dorado, con una decoración perfecta de esmaltes en las técnicas «champlevé» y «cloisonné». Sobre un fondo de variados azules y de una amplia paleta de verdes, se destacan las figuras de los apóstoles, que dan guardia al Cristo Majestad, cercado por la mandorla y rodeado por el Tetramorfos. Hoy está admitida, con sólidos fundamentos científicos, la independencia de los talleres de Silos respecto a los limosinos y su influencia sobre estos últimos a través de algunas obras capitales. El juego originalísimo de los colores dentro de una gama fría; la primorosa morosidad del cincelado; el hieratismo soberano de las figuras: la infini-



PLACA CUBIERTA DE EVANGELIARIO.
COLOR DORADO Y ESMALTE.
SIGLO XII. INSTITUTO DE VALENCIA
DE DON JUAN



ta capacidad imaginativa del vermiculado de los fondos, si reconocen un origen bizantino, afirman el genio de la originalidad. Junto a la obra insuperable de la *Urna*, otras piezas menores completan el panorama de esta exposición: arquetas, como la de los Reyes Magos, de la catedral de Huesca, o el *Arca de los esmaltes*, de San Isidoro de León; navetas, como la de la Colección Plandiura; píxides, de las que son magníficos ejemplos la de esta misma colección, y la del Museo Catedralicio de Palencia; candelabros, representados por los tres del Museo de Arte de Barcelona; altares portátiles (Museo Diocesano de Orense); cubiertas de Evangeliarios (Instituto Valencia de Don Juan); báculos abaciales (Monasterio de Silos y Museo Lázaro Galdiano); incluso esculturas, como la exquisita *Virgen de los Husillos*, del Museo Catedralicio de Palencia; toda una teoría de objetos de culto se hermanan en el arte del esmalte. Un espíritu moderno tiene que sentirse deslumbrado al imaginar vivo este triunfo apoteósico del color en la pura funcionalidad de la arquitectura románica, entre la fauna parlante de los bestiarios, reflejando su brillo sobre los personajes hieráticos de las tablas. Y sobre el altar, suspendida en el aire, la paloma eucarística, arcoiris que custodiaba en sus entrañas la misma fuente de la Luz.

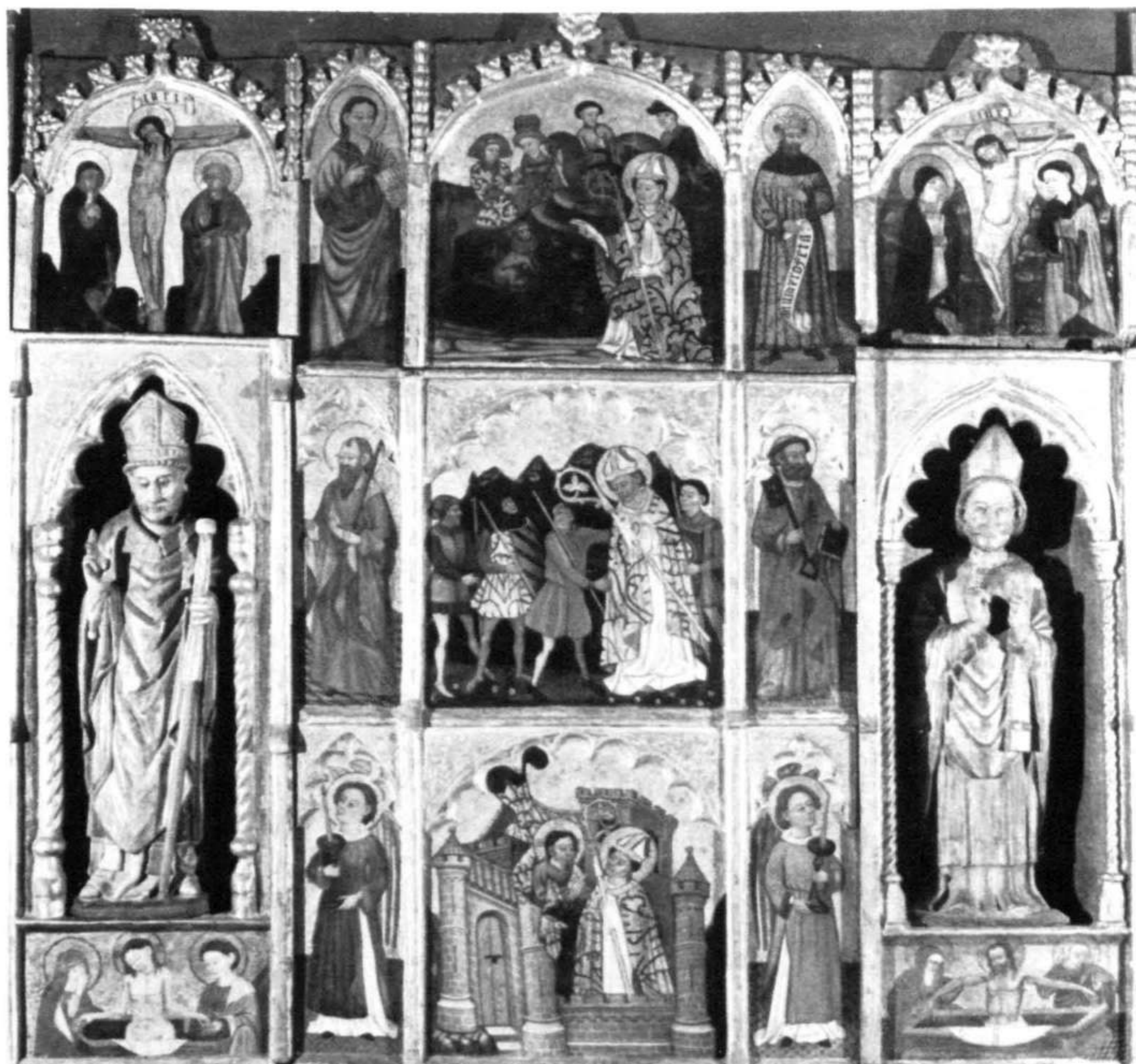
La riqueza de los esmaltes románicos, españoles y limosinos, no permite más distinción con la orfebrería pura que la impuesta por la nobleza del material. Pero el trabajo del oro y de la plata tiene también un lugar preeminente en las tierras hispánicas. Un venerable ejemplo abre las muestras de esta exposición. Nos referimos a la arqueta-joyero mandada hacer por Al-Hakan II, el año 964, en los talleres de Medinat-az-Zahra. Es de marfil y plata esmaltada, por cuya superficie cilíndrica se remontan, en relieve, temas vegetales, entre los que aparecen aves y gacelas. Hoy se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Algo anterior es la *Arqueta de Alfonso III el Magno*, que conserva la catedral de Astorga, obra de orfebres asturianos que se inspiraron para su decoración en temas del Apocalipsis. Ejemplo enternecedor del despertar de una artesanía es el *Tesoro de*

RETABLO DEDICADO A SAN MILLAN. FRAGMENTO. TEMPLE SOBRE TABLA. SIGLO XIV. MUSEO PROVINCIAL DE LOGROÑO

Villafáfila (Museo Arqueológico de Zamora) compuesto por tres cruces de oro, de tipo griego, labradas en simples planchas con martillo y lima. Pero el núcleo artístico y sentimental está representado, sin duda, por tres piezas maestras de la orfebrería mozárabe: la *Arqueta de las ágatas*, que, procedente de San Isidoro de León, conserva el Museo Arqueológico Nacional; la *Cruz Gemada* del Monasterio de Silos y el *Cáliz de Santo Domingo*. En la arqueta de las ágatas encuentra la sensibilidad moderna plena satisfacción. Concebida con sentido arquitectónico, las amplias arquerías de plata nielada enmarcan, con suprema elegancia, los dibujos abstractos de la piedra. La cruz gemada y el cáliz, de arte bárbaro y poderosa fuerza expresiva, nos muestran una gran fantasía decorativa y parecen guardar aún el aleteo de la vida medieval. El impresionante *Cáliz de Doña Urraca*, de San Isidoro de León, tallado en una pieza de ágata, forrada con oro y pedrerías, es, por su tamaño y grandiosidad, obra cumbre de una cultura. Por último, la *Cruz procesional* de Mansilla de la Sierra, fechada el año 1109, del tipo de cruz patada, prolonga el estilo mozárabe en los primeros albores del románico.

Un acierto de los organizadores ha sido traer a esta exposición una muestra importantísima de los bronce árabes contemporáneos al período de esplendor de Silos. De alguna forma sus perfiles influyen sobre las artes decorativas cristianas y así puede verse en las palomas eucarísticas el eco de los candiles de piqueta, cordobeses y granadinos, que trajeron a la Península Ibérica resonancias del arte copto. Obras maestras de las fundiciones árabes son la *jarra* de pitorro zoomorfo con animales pasantes y leyendas epigráficas, de los talles califales del siglo X (Museo Arqueológico Nacional) y el *Ciervo* de Medinat-az-Zahra, que aún mantiene viva, en el Museo de Córdoba, la delicadeza de un poema hispanoárabe. Al lado de estas obras de incomparable exquisitez, otras, más toscas, como la lámpara de la Mezquita de Medinat Albira, enlazan directamente con las campanas mozárabes.

Para conseguir una evocación perfecta están presentes también los vidrios, la cerámica y los tejidos. Destacan los suntuosos ejemplares de cristal de roca; entre ellos, el fragmento



RETABLO DEDICADO A SAN MILLAN. TEMPLO Y ESCULTURA. SIGLO XIV. MUSEO ARQUEOLOGICO DE PALENCIA

tallado con pavones enfrentados, procedente de Medinat-az-Zahra y algunas piezas de ajedrez. A su lado, los vidrios moldeados, de la misma procedencia, con fuerte tonalidad verde. Las cerámicas musulmanas de dos cochuras, decoradas en verde y manganeso, bajo cobertura verdosa, se reparten entre los temas animalísticos y los epigráficos. A su lado, los ejemplares cristianos, generalmente en pasta rosada, carecen prácticamente de decoración. Posee el mayor interés histórico y estético la numerosa colección de tejidos árabes que se presenta. Algunos, como la aljuba de seda que perteneció al Conde García (siglo XI) o el gran paño decorado con grifos del relicario de Santa Librada (siglo XII), sorprenden por su tamaño y por su conservación.

Sobre toda esta riqueza, que podríamos llamar dinámica en cuanto ha participado del uso directo del hombre, se elevan las grandes artes estáticas: escultura, pintura y arquitectura.

Desde los relieves prerrománicos, como el fragmento de piedra caliza que perteneció a la primera iglesia visigoda de Silos (siglo VII), hasta la gran pila bautismal decorada con una Virgen sedente (siglo XI), procedente de San Isidoro de León, se nos muestra todo un proceso evolutivo que encuentra su paralelismo, y su explicación, en la gran escultura decorativa islámica. Después será posible el milagro del románico del que se presentan importantes realizaciones. Entre ellas, las dos columnas con apóstoles, de San Payo de Altealtares; el «Agnus Dei» en mármol de San Pedro de Roda; el capitel historiado con escena de albañilería que perteneció al Monasterio de Granja de Valdecal. Por último, las imágenes de la Virgen; los Cristos en Majestad, mucho más popularizados, pero llenos de verdadera unción. De la gran pintura románica nos ofrece esta gran colección un fragmento del mural de San Pedro de Arlanza y tres grandes retablos pintados sobre tabla.

Esta exposición, tan completa, no puede ser, sin embargo, más que una llamada de alerta hacia la presencia viva de Silos; el despertar de un deseo de peregrinación. Sólo desde ese claustro indescriptible puede alcanzar su hondo y verdadero sentido cuanto aquí se nos muestra.

Si el Monasterio de Silos representa una época, la misma unidad posee el siglo xv valenciano. De esta forma queda suficientemente justificada la presencia simultánea de las dos exposiciones. Y con indudable acierto organizativo, esta última envuelve y cobija a la primera que conserva así un sentido muy marcado de intimidad devota.

Ya en el primer tercio del siglo xv Valencia tenía 40.000 habitantes, que iban a convertirse en casi 75.000 apenas sesenta años después. Este formidable aumento de población, que coloca la ciudad en la cabeza de todas las peninsulares y en los primeros puestos de las europeas, se explica por el incremento paralelo de la actividad industrial y por el desarrollo brillante del comercio: las manufacturas de muebles, las cerámicas, los tejidos, apoyados en una rica agricultura, sirven de sustento y de estímulo a la expansión demográfica. Una importante literatura, una arquitectura monumental de acentos originales, completan el panorama. La

cerámica, apreciada sin interrupción por todo el Occidente desde sus contemporáneos hasta nuestros días, ha llegado a nosotros en muestras numerosas y de gran calidad: las colecciones del Museo Nacional de Cerámica «González Martí», del Instituto «Valencia de Don Juan», del Museo Arqueológico Nacional y del Museo Nacional de Artes Decorativas, a la cabeza de las pertenecientes a otras instituciones y a particulares, suman varios centenares de piezas prodigiosamente conservadas. La exposición que nos ocupa presenta una muestra reducida, pero muy selecta de las tres labores principales del reino valenciano: los *socarrats*, la loza

SANTIAGO APOSTOL. MAESTRO DE PEREA. TABLA. MUSEO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

GREAL: COPA DECORADA. MANISES DE REFLEJO METALICO. MUSEO NACIONAL DE CERAMICA. VALENCIA



azul y la de reflejos metálicos en su doble modalidad de sólo dorada o en la afortunada combinación de azul y oro. Eran los socarrats, de muy antigua tradición, grandes losas de cerámica sin vidriar, pintada después de la cochura, que se utilizaban para cubrir los huecos dejados por las vigas. La loza azul, común a Manises y a Paterna, solía decorarse con figuras humanas y con escenas animalísticas que entroncan directamente con la tradición medieval de los bestiarios. De la gran loza dorada, elemento imprescindible en la decoración de los palacios contemporáneos, podemos contemplar piezas tan características como el plato de «La caza de la Albufera» (Instituto «Valencia de Don Juan»); el braserillo con el escudo de Valencia; el *greal* con escudo heráldico; el *cresol* con elementos decorativos geométricos y el plato punteado con la figura de un galgo. En las once piezas que se presentan están resumidas todas las técnicas y las decoraciones más características. Una nutrida representación de azulejos de Manises completan el panorama.

La orfebrería valenciana está soberbiamente representada por piezas maestras de Francisco Cetina, Pedro Capellades y Bernardo Santalínea, junto a otras obras anónimas que forman un conjunto sorprendente. Destacamos la cruz parroquial flordelisada de la iglesia Arciprestal de San Mateo (Castellón); la custodia arquitectónica con ángeles arrodillados, de la iglesia del Salvador de Burriana (Castellón) y la cruz de la parroquia de Salsadella (Castellón), que despliega, sobre varillaje metálico, la insuperable pureza del *crystallo* veneciano.

Una sola muestra, pero de gran importancia, representa la ininterrumpida tradición del bordado valenciano, fastuoso y decorativo. Se trata del frontal de la *Virgen de la Leche*, que se conserva en el Museo Catedralicio de Segorbe.

Obras de Leonardo Crespi y de Pedro Bonora, evocan el arte de los miniaturistas. Entre ellas, la *Descendencia regum Araconum* (Biblioteca Universitaria, Valencia) con la doble genealogía de los reyes de Aragón y Sicilia.

A pesar de no ser la escultura el arte capital del siglo xv valenciano —o de no haber llegado hasta nosotros— se han reunido piezas muy características y destacadas. Obras



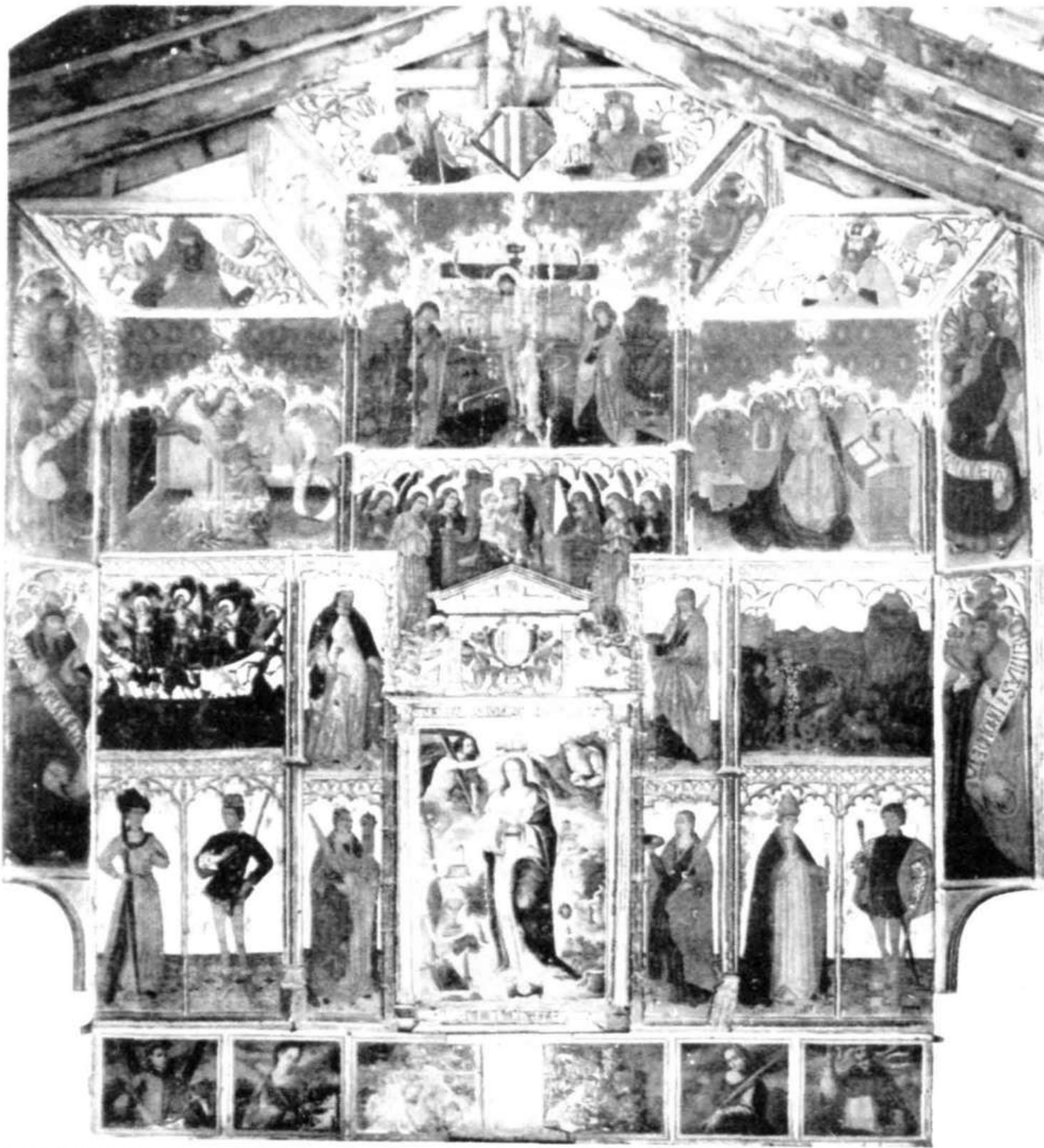
RETABLO DE LA EUCARISTIA. HACIA 1415. IGLESIA PARROQUIAL DE VILLAHERMOSA DEL RIO. CASTELLÓN

tempranas son la *Virgen sedente*, con Niño, de la iglesia de Adzaneta del Maestre, donde el hieratismo de la composición se anima con la movilidad de las vestiduras y con la poética delicadeza de las facciones; también, la *Virgen con el Niño*, grupo repintado desgraciadamente, de la parroquia de Nules. Junto a ellas, el relieve monumental policromado del *Tránsito de la Virgen*, muy flamenquizante, que ocupó posiblemente el retablo principal de la catedral valenciana entre el incendio, en 1469, de su primitivo altar de plata y la colocación del que hoy subsiste, en 1507.

A fines del siglo xiv, la pintura valenciana repetía aún, como una débil resonancia, el gran arte que los

Serra habían creado en Cataluña. El Maestro de Villahermosa es el principal exponente. Relacionada directamente con su arte, se presentan, en la exposición que comentamos, cuatro retablos y una gran tabla. El más bello, para nuestra particular sensibilidad, es el *Retablo de la Eucaristía*, donde se hace patente una gran unidad conceptual y decorativa. En todas estas obras se manifiesta gran influencia italiana.

La impetuosa corriente del gótico internacional encuentra en Valencia representantes destacados: desde el maestro anónimo que creó el *Retablo de Fray Bonifacio Ferrer*, tan italianizante, hasta los acentos personalísimos de Lorenzo Zaragoza. Las



RETABLO DE SAN MIGUEL. MEDIADOS DEL SIGLO XV.
IGLESIA PARROQUIAL DE ALTURA. CASTELLÓN

influencias germánicas tienen gran fuerza en Andrés Marçal de Sax y su círculo; especialmente en la tabla consagrada a la *Duda de Santo Tomás*, apasionado estudio psicológico de caracteres en estrecha composición que cerca la dulce figura del Cristo resucitado. Miguel Alcamys, entre italiano y flamenquizado; los anónimos maestros de Puixmarín y de Ollería; el maestro de Juan Sivera; todos son hitos de un mismo movimiento y de parecida estética. Por último, el catalán Pere Nicoláu, de exquisita delicadeza y un sentido poderoso de la composición, prolongado en su arte por el maestro de Rubielos y por Gonçalvo Pereç.

Pero, entre todas estas influencias extrañas, el fino espíritu valenciano empieza a encontrar sus cauces autóctonos. Son sus primeros síntomas la intensa expresión de espiritualidad y el extraordinario sentido decorativo. Recordamos las exactas palabras del

profesor Angulo: «El sobrio trono de las Vírgenes de los Serra, de macizas paredes, se cala ahora, dando lugar a arquillos, delgados pilares y apuntados pináculos, e incluso el delgado baldaquino de la Virgen de Cervera, desaparece para ser reemplazado por un palio de rica tela dorada que flota sobre las puntas mismas de los pináculos, o descansa en largas varas sostenidas por ángeles. La estrecha tela de oro que sirve de fondo a la imagen subraya con su estrechez y alargamiento la ligereza de la figura de María, y ese mismo tono de levedad persiste en los ángeles que la rodean».

Cuando la pintura flamenca impone la huella de su inconmensurable personalidad en todo el arte europeo, en el valenciano se produce una verdadera revolución conceptual y técnica. Luis Dalmau, valenciano y pintor del rey, viaja a Flandes poco antes de que Van Eyck dé cima al Políptico

del Cordero y trasplanta a las tierras de España el arte del maestro. Es lástima que no haya podido venir a la exposición la *Verge dels Conçellers* (1444), que supone la cumbre de su creación; pero está representado por otra obra de su plenitud en Cataluña: la gran tabla de *San Baudilio*, soberana en su monumental elegancia.

Jacomart y Joan Reixach, unidos en la amistad y en el estilo, centran con su prodigiosa actividad el momento estelar de la gran pintura valenciana. Es la cumbre de la suntuosidad mediterránea que se alía con la espiritualidad eyckiana. Los gruesos y cincelados fondos de oro, los ricos pavimentos copiados del natural, se combinan sin confundirse con las pesadas vestiduras minuciosamente estofadas. Obra suprema del primero es el grandioso *Retablo de la Santa Cena* (Museo Catedralicio de Segorbe). De Reixach se ha traído una tabla firmada y fechada en 1468, definitiva para su estudio estilístico: el retablo monumental de *Santa Ursula*, pintado para la iglesia parroquial de Cubells (Lérida).

Les sigue el nombre enigmático del maestro Berthoméu, pintor de transición, que va a abrir la gran puerta por la que los Osona se asoman al mundo fascinante del Renacimiento.

De Rodrigo de Osona, padre, activo hasta 1501, se nos presenta, entre otras, una obra capital: el *Retablo del Calvario*, de la iglesia parroquial de San Nicolás, de Valencia, firmado y documentado en 1476. Rodrigo de Osona, hijo, prolonga y complementa el arte de su antecesor hasta 1510. El *Cristo ante Pilatos* o las *Tablas de la Resurrección* son características de su estilo. A través del Maestro de Cabanyes y del Maestro de Perea llegamos a finales de la segunda década del siglo XVI. Paolo di Sancto Leocadio, un pintor italiano que llega a Valencia en 1472, introduce en la pintura valenciana el pleno Renacimiento. Su *Cristo, varón de dolores*, o *Cristo muerto, sostenido por ángeles*, tema iconográfico que había de prolongarse hasta el Barroco, puede fecharse hacia 1505. Cierra una época unitaria y definitiva no sólo para el arte de una región, sino para el correcto y fructífero entendimiento de todo un siglo de la creación artística.

JOSE MARIA CARRASCAL

EXPOSICIONES EN MADRID

Noviembre nos ofreció un amplio panorama de exhibiciones artísticas de categoría. Una selección de esas manifestaciones nos da idea de la variedad de estilos y proposiciones de los artistas de esta hora. Imitación de formas concretas, dominio técnico de los procedimientos, colorismo, expresionismo..., todo un mundo de experiencias estéticas que encuentran su público cada vez más numeroso.

El veterano pintor TEODORO DELGADO inició la temporada con gran fuerza. Sus bodas de oro con la pintura le condujo a exponer en Madrid y en Barcelona casi simultáneamente. La exposición de Madrid, que presentó en la *Galería Estudio Cid*, fue una antología de su quehacer al paso de los años. Teodoro Delgado, gran dibujante e ilustrador, tiene nervio en sus pin-

turas. El trazo inquieto y seguro, la mancha impresionista y los estudios de luces, dan a la obra de Teodoro Delgado un sello de personal ejecución. Pintura segura, muy trabajada y expresiva, se toma licencias coloristas sin olvidar nunca el equilibrio de los colores y tonalidades. Quiero decir que cuando Teodoro Delgado presenta, por ejemplo, un rostro femenino en color blanco, potencia otros tonos de acuerdo con esa libertad en busca de un conjunto armónico decorativo y expresivo.

Teodoro Delgado trata todos los temas: el retrato, las figuras en composición, el paisaje. Las escenas responden siempre a un instante por la presencia de seres, de figuras humanas que viven y se mueven en esos escenarios.

La muestra que presentó en el *Club Pueblo* el pintor andaluz MUÑOZ CEBRIÁN fue interesante por cuanto este artista hacía tiempo que no presentaba su obra a nivel nacional. Tiene mérito esta exposición porque tratando el tema que trata sale airosa. La temática de Muñoz Cebrián es costumbrista, de un costumbrismo que muchas veces ha sido tocado y explotado por el folklorismo plástico carente de auténtica categoría. En el caso de Muñoz Cebrián, este tema es tratado sin prejuicio alguno, con gran dignidad y fuerza expresiva. El artista así domina la situación, porque sin miedo somete los temas a un proceso intelectual de honda raigambre. Con su trazo enérgico somete las formas a estudios de planos, con los que algunas veces alcanza éxitos notorios.



C. L. BOADO

Dentro de este plano de veteranía y dominio técnico, hay que referirse también a la exposición de acuarelas del artista catalán CEFERINO OLIVÉ, un nombre unido a la pintura al agua, que indiscutiblemente ha influido muchísimo en todos los acuarelistas.

Ceferino Olivé ha alcanzado una simplificación total de las formas, sacando un gran provecho a la limpieza de los blancos del soporte que se integran en el cromatismo del cuadro y a las transparencias de las manchas de color. La aparente sencillez de los toques acueros adquieren seriedad al comprobar cómo las manchas coloristas se potencian unas a otras, se conectan en el cuadro para crear las formas que intervienen en las composiciones.

Hay una tendencia muy extendida hoy que consiste en ejecutar un cuadro con gran rapidez después de haber sometido el cuadro a estudios mentales. Algo así ocurre

CEFERINO OLIVE



al pintor CARLOS LÓPEZ BOADO, que presentó una muestra de paisajes de la Alcarria en la *Galería Grin-Gho*. Boado es un pintor sensible que seguramente se extasia ante los escenarios naturales. Las imágenes quedan grabadas en su retina y en su mente, maduran y se adecuan a la materia llamada color. Así, tras este proceso, la ejecución viene dada o casi dada. Si a esto añadimos que el color ha sido fabricado por el propio artista de acuerdo con sus inquietudes plásticas, tenemos las bases indispensables para la comprensibilidad de esos cuadros que parecen soñados, que tienen en sí una carga de calidades semi-abstractas, aunque solamente en lo que a técnica se refiere, porque conocemos la opinión del artista respecto a la abstracción. Dice Boado que «los abstractos pasaron, que allí donde cae un color, si cae bien, ya es la base del cuadro».

Otra visión del paisaje en la pintura actual es la que comunica el pintor asturiano CASIMIRO BARAGAÑA en los *Salones Macarrón*. Una visión colorista, soñada, lírica. Resulta difícil definir con palabras esa emoción estética y colorista del paisaje en este pintor. Hace años que Casimiro Baragaña componía sus escenarios a base de pinceladas o dividiendo las formas en fragmentos al modo de un tapiz. La contemplación a distancia de tales composiciones nos situaban frente a unos escenarios compactos, fundidos, que hoy persigue el artista Casimiro Baragaña ha roto con la línea definitoria, con la línea de separación de los colores. El ofrece esta separación con una fusión de tonalidades a base de insistencias muy trabajadas. O sea, lo que antes se producía mediante el distanciamiento del ojo del espectador respecto a la pintura, hoy se ofrece realmente en el cuadro de Casimiro Baragaña. Las capas superpuestas de tonalidades van creando relieves y es curioso observar cómo aquellos resquicios de luminosidad, que parten del fondo de un bosque, han sido pintados en último lugar sobre la materia más oscura de unos términos más cercanos en la realidad imitada.

Es muy interesante el paso dado por JOSÉ MARÍA IGLESIAS en su obra. Partió el artista de unos estudios de formas geométricas en el espacio que ahora se encuentra en un instante de viveza. José María Iglesias consideró el espacio como algo que envuelve los cuerpos. Ahora podríamos considerar la apertura hacia el concepto tiempo. Las lí-

neas en libre evasión marcan unas trayectorias, unas tensiones dinámicas, en movimientos que introduce ilusoriamente el factor tiempo. Si a ello unimos el efecto óptico que producen las líneas en colores vivos sobre fondos lisos, grises o negros, la evocación plástica del movimiento y del tiempo adquieren una mayor presencia. Es interesante observar cómo en los actuales cuadros de José María Iglesias es importante la consideración del dibujo y la del color, en unos resultados que, mirados con rapidez y frivolidad, podrían parecernos muy lejanos a estos elementos primarios de toda pintura. Esta exposición pudimos contemplarla en la *Galería Zodiaco*.

La *Galería Cid* nos ofreció una colección de cuadros de CUNÍ. Los profundos conocimientos de la materia y de los procedimientos pictóricos de este artista atraen casi siempre la atención de la crítica y del contemplador en general. Para no caer en ello dejemos a un lado estos conocimientos que proporcionan a Cuní unas particulares calidades para referirnos a esos otros valores ambientales de su pintura. Cuní trata el paisaje urbano con maestría, considerando todo aquello que en la urbe es realidad y presta una plasticidad. Así, Cuní esboza edificaciones con manchas o pinceladas que atestiguan una presencia corpórea. Las personas, los transeúntes son también pinceladas que adquieren su significación situadas en el preciso lugar. Todos estos elementos constituyen para el artista los fundamentos de una composición situada en el espacio aéreo.

La estética de MANUEL RIVERA, presente en la exposición que mostró en la *Galería Juana Mordó*, es muy rica y sugerente. Sus objetivos de formas, color, dinamismo, ilusión, representaciones y similitudes, se supeditan a algo que es la materia empleada por el artista. La tela metálica sometida a la luz, montada al aire y muchas veces superpuestas unas telas metálicas y otras, ofrecen una trama cambiante en todo momento. La obra de Manuel Rivera, de sugerentes formas, capaces de transportarnos a mundos que en su estética conservan algo de similitud con los cuadros en sí, se nos presenta siempre distinta, aunque nada ni nadie altere ni un solo de sus componentes. Es el traslado del punto de vista, la causa de ese cambio, de ese movimiento que observamos, de esa dinámica. Otras veces puede ser el cambio de la luz lo que altere un



CASIMIRO BARAGAÑA

aspecto o sustituya una imagen por otra. Considerando la luz y el color de la materia en una gama riquísima de tonalidades, podemos entender esta obra como dentro del grupo de pinturas que tratan el color y donde el color tiene que expresar. En su aspecto estructural, saliente del plano del soporte, representada en planos diversos, la escultura parece adquirir su verdadero título de escultura. Manuel Rivera es un esteta, un estudioso de lo físico, de lo metafísico, de lo plástico, que considera muy en primer lugar el efecto óptico de unas condiciones determinadas que provoca.

Que el arte es un fiel reflejo del tiempo en que se produce este arte, es algo auténticamente cierto, que en ocasiones nos parece más cierto aún. JAIME QUESADA, en su exposición de la *Galería Península*, nos presentó este hecho con claridad plástica. Jaime Quesada es un artista muy completo, que muy joven construía escenarios con valores plásticos de gran importancia que hacían presagiarle un amplio porvenir. Su inquietud intelectual, por una parte; su fantasía, por otra, su inconformismo siempre le condujo a cambiar su obra, lo que no supone, según sus propias declaraciones, una aceptación de todas las vanguardias. Su meta era dar con unos cuadros, con una pintura que, en cierto modo o siempre, reflejara fielmente las circunstancias que inciden hoy en la vida del hombre. En sus actuales cuadros continúa esa línea de sensación y representación de movimientos, de rapidez, de velocidades atolondradas y muchas veces carentes de eficacia. Todo este mundo con su carga dramática a cuestas es lo que informa

la ejecutoria plástica de Jaime Quesada. Su sólida preparación como dibujante y como colorista están presentes en esas evoluciones corpóreas, en esas manchas garabateadas, de velocidades y de imprecisiones.

LUIS CAJAL presentó también una exposición de sus cuadros en Madrid, como un anticipo de la que a continuación presentará en Barcelona. Cajal es un pintor colorista que ha sometido su dibujo a un riguroso estudio de planos. La riqueza interpretativa de estos planos se ve aumentada con esa técnica de gran finura y delicadeza que parte de una elaboración minuciosa del trato de la materia. Esa elaboración está presente en el aspecto plástico de los cuadros de Luis Cajal por ese dato de capas sobre capas que van creando un ambiente de espacio presente, de aire que se interpone entre un elemento compositivo y otro.

Luis Cajal en esta exposición, muy completa en temas y técnicas, dio fe una vez más de sus cualidades artísticas tanto en los óleos como en los gouaches.

En la *Galería Amadis* se ofreció una muestra de la labor que dentro del «collage» está realizando un joven artista: RICARDO CRISTÓBAL. Los grafismos, letras y números, junto con las calidades propias de la materia que pega e integra a sus cuadros, poseen una rica transmisión de ideas más o menos presentes, más o menos simbolizadas y más o menos sugeridas.

Un abandono del dibujo bien construido que luciera en otro tiempo en la obra de este artista ha conducido a Ricardo Cristóbal a esas formas libres, donde hay mucho de fantasía y mucho de realidad. Las fantasías y realidades son tratadas en este caso con gran do-

minio. Los «collages» de Ricardo Cristóbal hacen salir a primer plano de la consideración del que contempla los cuadros todo un mundo de observaciones. Existe también un sentido de composición muy marcado por el contraste de zonas grises y otras más oscuras.

Los *Salones Macarrón*, que últimamente vienen presentando exposiciones de categoría muy superior a la mantenida en años anteriores, mostró la obra más reciente de JULIÁN SANTAMARÍA. Una exposición donde queda patente ese afán de simplificación considerado en su justa medida, sin que la simplificación se convierta en pérdida de compromisos plásticos, como ocurre muchas veces. Julián Santamaría prescinde de aquello que nada aporta al cuadro artísticamente concebido. Santamaría simplifica las formas y las conduce, las condiciona a líneas, a manchas de continuo cromatismo que hallan sus calidades al superponerse los trazos de color.

El esquema a que este artista somete todos los escenarios con los que se enfrenta parece que debiera conducirle a una frialdad total o casi total. No ocurre así. El trato del color, de los colores que se potencian entre sí, crean en la obra de Julián Santamaría ámbitos de cálida traza, donde el detalle que quedó eliminado del dibujo del cuadro, si tenía algo que aportar al conjunto ambiental, sigue presente en el contenido emocional de su pintura.

Resumiendo, Julián Santamaría, al contrario que otros artistas, simplifica sin restar trascendencia a sus representaciones.

Cuando un artista consigue la madurez estética en su obra parece que todo está concluido. Gusta asistir a sus exposiciones por ver si es cierto este parecer o si en realidad el artista continúa vivo aún, tiene algo que decir todavía. El caso de FRANCISCO LOZANO, que en el género del paisaje ha dicho mucho y bueno, parece algunas veces que ya no puede evolucionar. La reciente exposición de su obra de última hora dejó constancia de esa juventud creativa de Francisco Lozano. Gouaches, acuarelas y acílicos dicen de esa inquietud por descubrir al paisaje su ambientación. Aquellos colores claros de su pintura en otro tiempo se torna ahora en el uso de colores calientes, vibrantes, con esas calidades propias de las pinceladas pequeñas y separadas que se conectan mágicamente cuando el cuadro es contemplado a la distan-

cia considerable que debe contemplarse. El sol alto de mediodía de los paisajes de Lozano no es motivo para que el artista no juegue con las sombras. El paisaje de Francisco Lozano es algo así como un paisaje recordado, o sea, un paisaje que en la mente del artista venció al tiempo. Después la pintura y el soporte tratados por Lozano vencerá aún más al tiempo, perpetuando un instante para la visión y contemplación de todos.

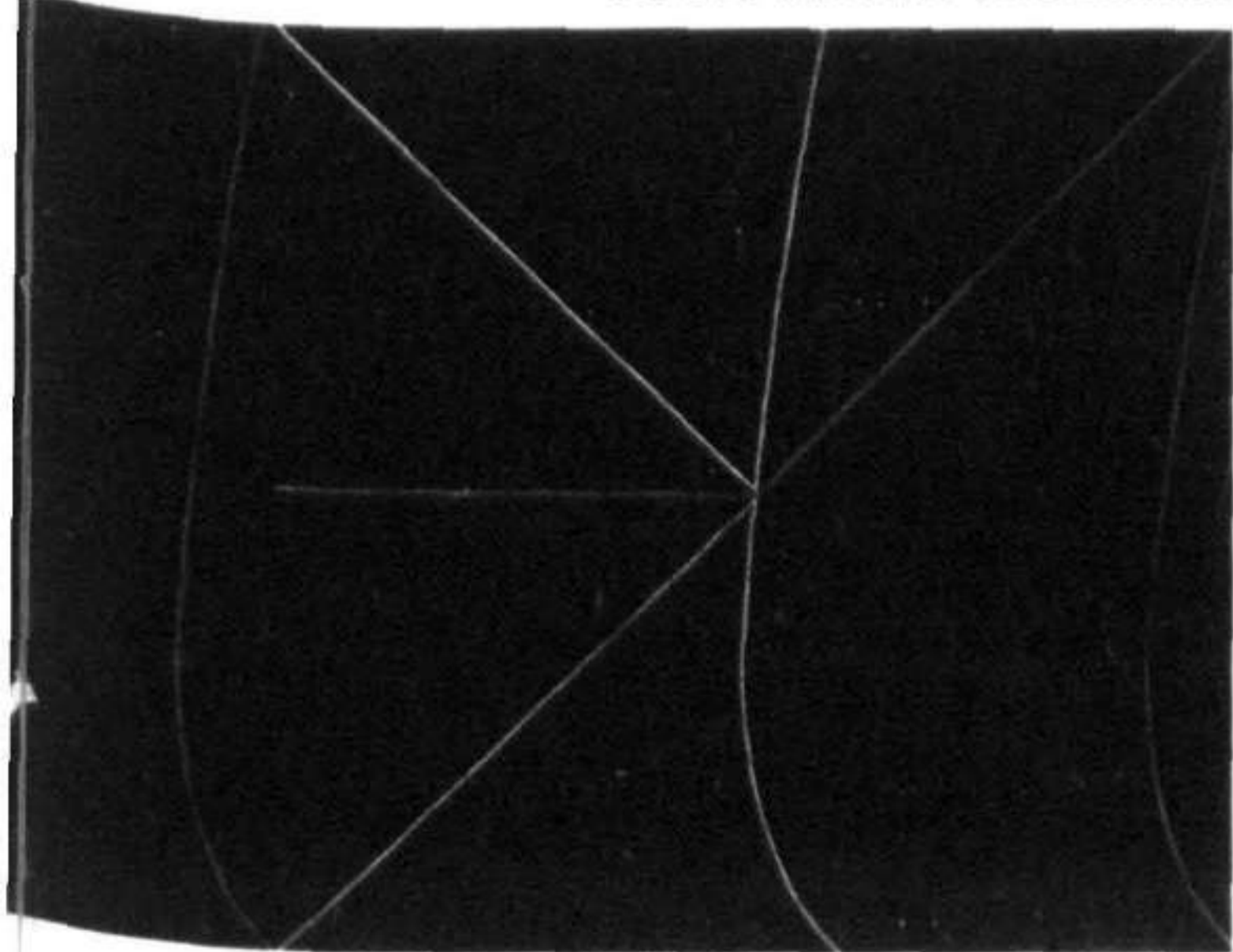
AURELIO TENO, artista con antecedentes familiares en la orfebrería, presentó una interesante exposición de esculturas en la Galería Anne Blanchet. Se trata de una escultura nacida de la fantasía desbordante de Teno. Una fantasía satírica algunas veces, humorística otras. Teno es un extraño artista que se entiende si se considera su visión penetrante en las formas. Las formas que inspiran e impulsan a Aurelio Teno a crear sus esculturas son las formas de la naturaleza con todo el contenido emocional. Las piedras, las calcinadas superficies, las cristalizaciones de los minerales, la vegetación... sitúan al artista que empieza entonces a elaborar sus obras. Así, vemos cómo en muchas esculturas de Aurelio Teno hay una unión o enfrentamiento de dos materiales distintos: metales y piedras, con diferentes aspectos en sus superficies. Las formas naturales se complementan con las formas esculpidas, inventadas por Teno, para ofrecer una visión determinada. Es la naturaleza quien sugiere tal vez por cierta similitud formal.

El color que Teno incorpora a sus formas, aprovechando también las calidades y grafismos de la materia, pone de relieve el gusto que siempre hubo en España por la escultura coloreada. Tradición que se acentuó sobre todo en la imaginaria religiosa.

Aurelio Teno considera el color como elemento fundamental en su escultura. Cuando la materia empleada es única y presenta un cromatismo igual, el artista le incorpora valores coloristas. Si la materia empleada es varia, son varias materias conjuntadas, potenciadas, los colores en sí de esas materias son suficientes para dotar de color la escultura. En estos casos es la luz y su reflexión, el brillo más o menos intenso, quienes cumplen esta misión cromática de la escultura de este artista cordobés.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

JOSE MARIA IGLESIAS



EXPOSICIONES EN BARCELONA

Dedicada a obra gráfica, se ha inaugurado la *Galería 42* con una exposición de TÀPIES. En ella se muestra, en el aspecto en el que se ha especializado esta nueva galería, el trabajo más reciente de este artista. Un conjunto de grabados realizados al aguafuerte, al aguainta y a la litografía.

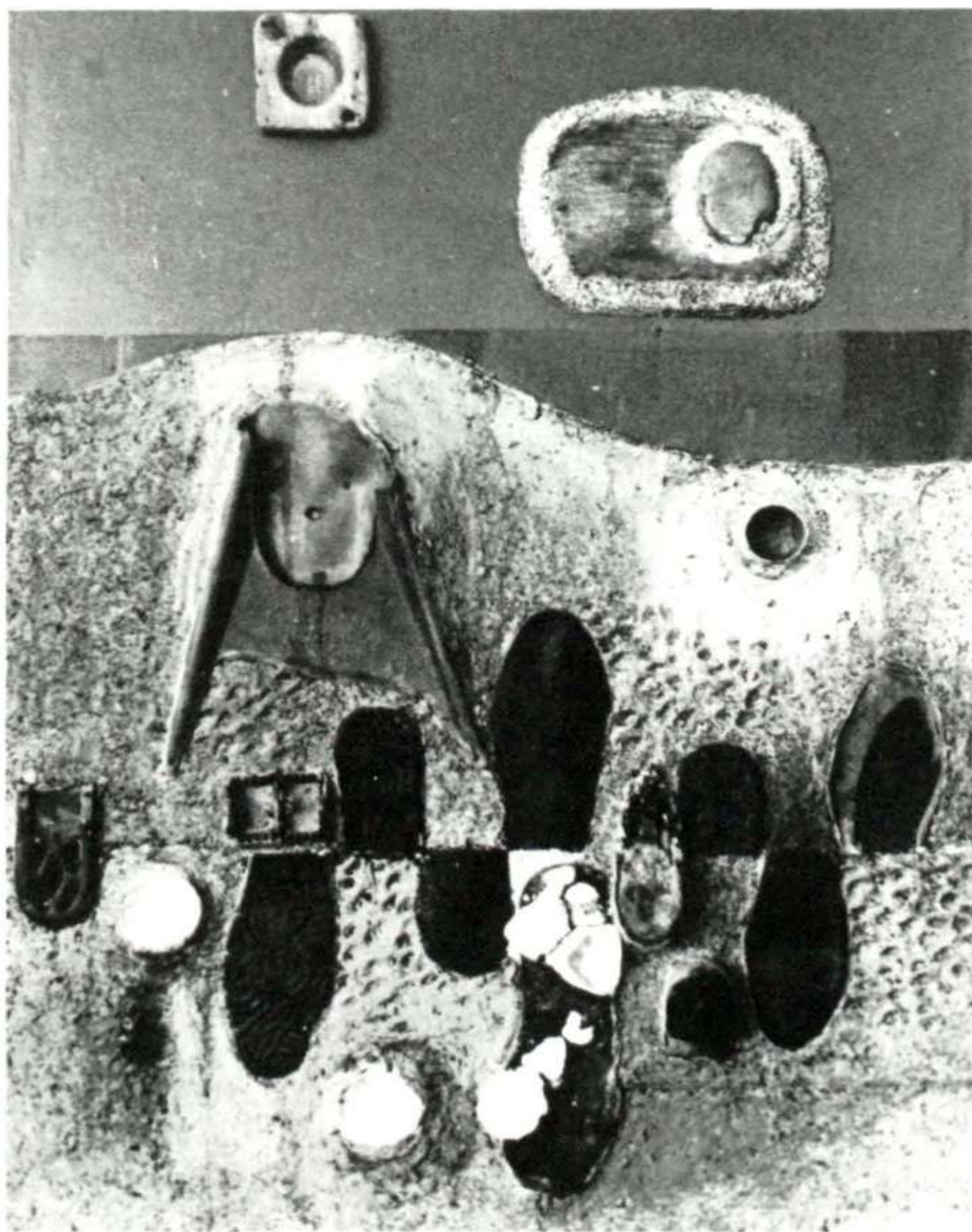
Como en tantas ocasiones, también ahora se nos revela el mundo de Tàpies pleno de sugerencias. Con una dinámica libertad de expresión plástica, sus aguafuertes sacan a la superficie, con frecuencia rugosa del papel, rastros y señales de un mundo cotidiano que permanecía sumergido en los pliegues de nuestra sensibilidad y nos ofrece su sentido cotidiano y poético con intensidad y sutileza. Su mensaje tiene amplias posibilidades de interpretación y de profundización en lo que comunica y está expresado con la contundencia de la realidad a la que también conmueve en su esencia mágica y misteriosa. Al mismo tiempo, nos sumerge en el interior de las cosas y de la materia, nos aproxima al acontecer inmediato, prepara nuestra sensibilidad para que capte con un sentido más intenso y pleno cuanto nos rodea. Realiza una síntesis entre lo simbólico y lo real. De una forma elegante y austera carga de sentido lo cotidiano. Una pizarra, un tenedor, clavos, pañuelos, calcetines y otras prendas de similar categoría son elementos que le ayudan a expresarse con un lenguaje concreto y herético a la vez. Así actúa en la sensibilidad del espectador inclinándose hacia la meditación. De este modo ayuda a percibir la realidad y a conocernos a nosotros mismos de una manera más concreta, al hacer que nuestra sensibilidad capte zonas a las que antes no prestaba una atención consciente.

Las aguaintas de la *Suit Catalana* poseen la tensión del color (amarillo, rojo, negro) y de los signos. Todo ello, organizado de manera espontánea y rígorosa. Al realizar este homenaje a Cataluña ha ampliado también sus medios expresivos.

Aunque la litografía esté menos representada —dos muestras— en ella da testimonio de una sensibilidad tan apta para captar los finos matices como los más enérgicos y contundentes y para mostrar lo real y lo oculto.

El joven pintor SERRA DE LA RIVERA (1946, San Juan Despí, Barcelona) ofrece en la *Galería Adria* un conjunto en el que hay evidentes pruebas de poseer una sensibilidad extraordinariamente receptiva. Su pintura, orientada hacia un realismo mágico, tiene puntos de contacto con el surrealismo, especialmente con Magritte, que es la influencia más evidente. También pueden advertirse coincidencias con Horst Antes, concretamente en sus cuadros «Bajo la lámpara» y «Perro», así como, algunas otras, con el popart y con el Equipo Crónica. Pero por encima de estas circunstancias destaca la existencia de una obra ya estimable y de una personalidad pictórica en des-

ANTONI TAPIES



PATTERSON

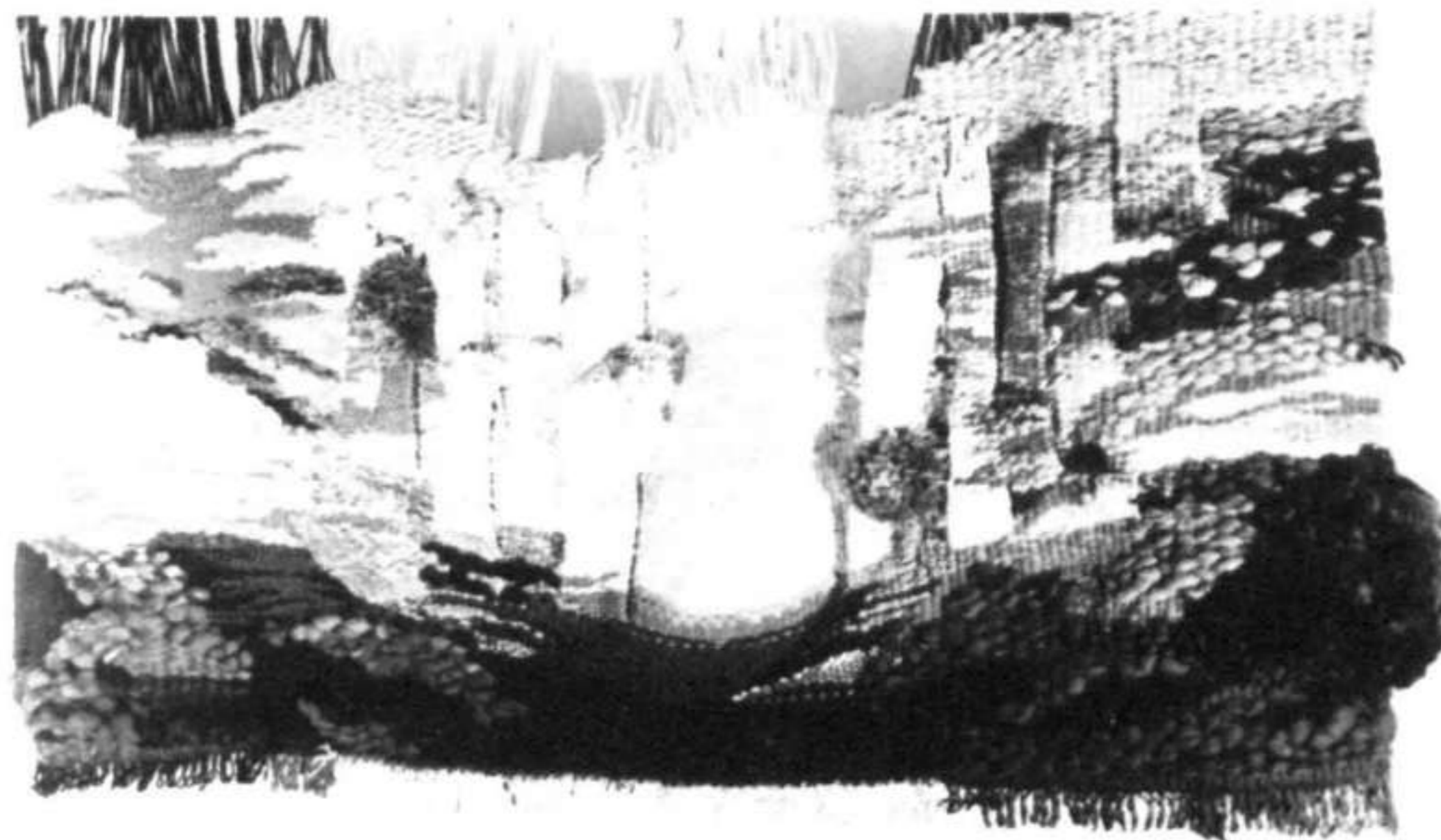
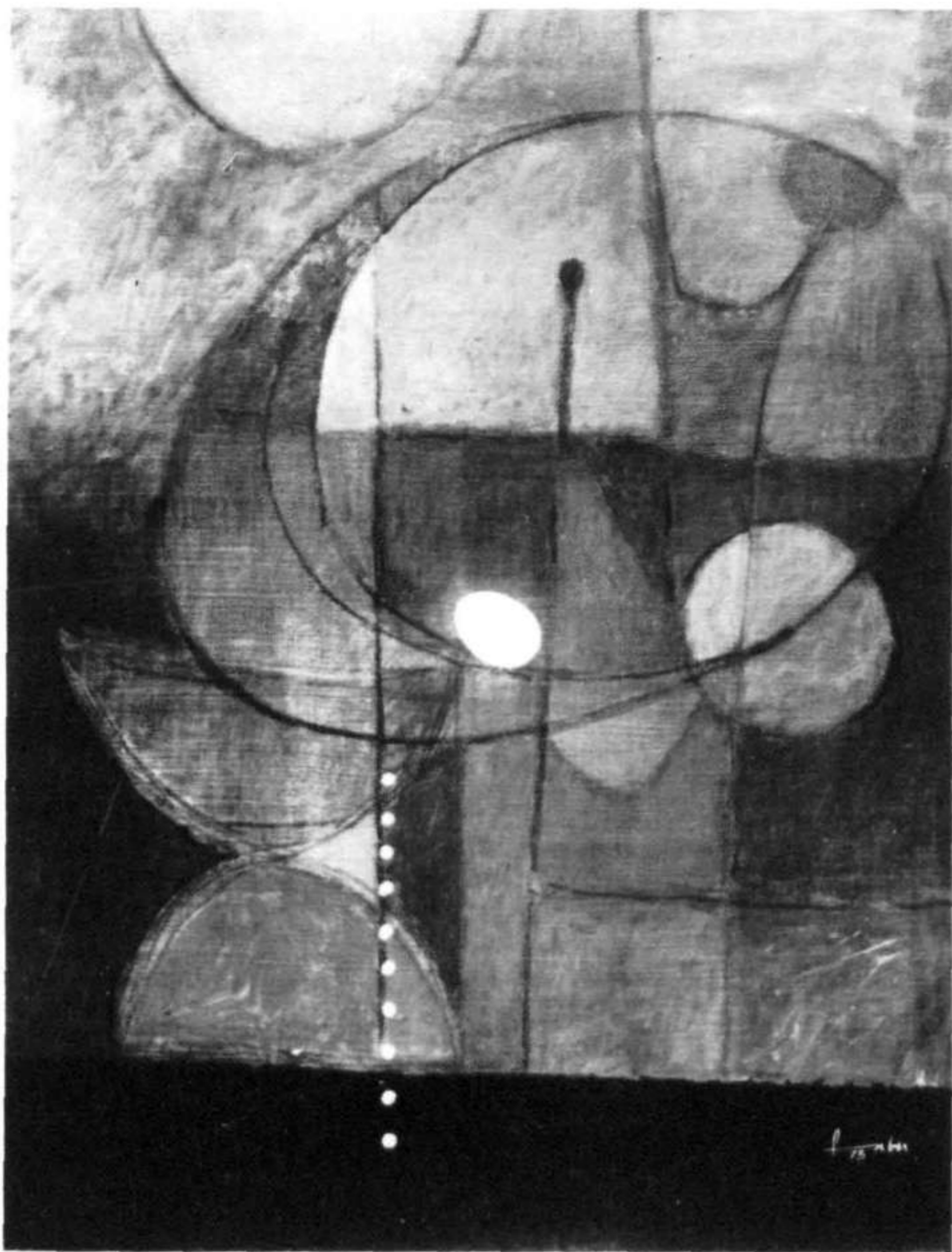
arrollo de la que razonablemente puede esperarse obra futura original y de mayor calidad. Serra de la Rivera posee una gran inquietud, domina el dibujo y tiene sentido de la composición y del color. Y, sobre todo, capacidad para crear una atmósfera en la que vibre la realidad de una manera inquietante. Su imaginación está muy desarrollada, así como su sensibilidad. Cuando sus cuadros están más lejos de posibles influencias es cuando, con una matización más simple, logra una mayor eficacia. Y en todo momento posee un encanto peculiar que pertenece a su personalidad ya definida. Ella seguramente se desarrollará superando la atracción de algunos deslumbramientos que le son afines. Posee un sentido crítico e irónico que no está únicamente dirigido hacia la realidad aparente, sino también a alguna presencia invisible que flota sobre su pintura.

El realizador cinematográfico José María Nunes ha presentado el catálogo de PATTERSON en la *Galería Nova*. De él son estas líneas: «Viajes. Conversaciones. Reflexión. Propuesta. Transporte. Paseo. Jamás dormirse, lo bello es una obligación y sólo se es responsable hacia cada uno mismo». «Quien crea que quiere refugiarse en la paz de esos viajes, esas esperas que por ahí están colgando de esas paredes en casi forma de casi cuadros, se sentirá incómodo forzado a una responsabilidad de perspectivarse sin punto desde donde apoyarse y partir.» «Algunas cenizas todavía con restos de formas reconocibles a olvidar...» La Pintura de Patterson convoca una serie de emociones que son tanto plásticas como literarias, pues, frente a sus cuadros, se toma contacto con un aspecto del mundo, que es habitual, pero que, ordenado por el artista, nos suscita impresiones nuevas y que, al mismo tiempo, pertenecen a nuestra intimidad y son líricas, por tanto. Con tierras, desechos, fragmentos de madera, cuerdas, chatarras y elementos similares inventa situaciones plásticas que suelen tener referencia a paisajes. Estos tanto pueden ser de

un lugar conocido como alejado, contemplado tanto a vista de pájaro como a vista de microscopio, de nuestro planeta o de otro. Aunque siempre nos resulta familiar, seguramente más familiar que el paisaje resuelto con óleo o colores industriales. El color de estos cuadros en buena medida lo dan los elementos que lo componen y siempre está aplicado como sobre un objeto de uso habitual y no como sobre un cuadro. Ello contribuye a que lo sintamos tan cercano. El equilibrio de la composición es preciso y, como consecuencia, de una gran eficacia para captar estados emocionales indefinidos. En estos cuadros se exalta el valor de la materia, pero más importante que su superficie es lo que tiene de mensaje interior, esa doble realidad que sustenta y que actúa sobre zonas profundas de nuestra sensibilidad.

Entre 1972-1973 han sido realizados los cuadros de WILL FABER expuestos en la *Galería Tom Maddock*. Alrededor de cuarenta años lleva residiendo el veterano artista alemán en nuestro país, donde su pintura ha seguido una ejemplar trayectoria que en estos cuadros aparece depurada. Ejecutados sobre tela y papel son por ahora la culminación de etapas anteriores, que es previsible sobrepase en la siguiente. Insistiendo en el mismo sentido, con la seguridad de conocer el punto hacia el que se dirige, alcanza una realización más plena. Al margen de su tamaño, estas obras transmiten la sensación de inmensidad, unida a la intimidad. Un sentido musical del ritmo está siempre presente. Y ello las humaniza plásticamente. Con frecuencia se refieren a mundos artificiales, elaborados y también a lugares fuera de nuestras posibilidades de acceso. Pero ello está líricamente ordenado, de forma que no remueve las zonas abisales de nuestra conciencia, sino todo lo contrario. Su pintura tiende a despertar el optimismo. Sobre el color, manchas preferentemente azules, verdes, rojas, en distintas gradaciones que se sustentan unas a otras, los expresivos grafismos son el contrapunto y dan testimonio de una sensibilidad que también se expresa con signos de su invención, como pertenecientes a un particular alfabeto. Las gradaciones cromáticas, los tonos, la arquitectura de las masas, las líneas, podrían inclinar a pensar que

WILL FABER



MARIA ASUNCION RAVENTOS

esta pintura está destinada exclusivamente al goce visual, pero hay mucho más. En ella se expresan distintas relaciones estéticas, principalmente de la pintura con lo musical y lo poético, se hace referencia a mundos tecnológicos y espaciales y hay un intento estético de resolver las incógnitas que plantean, ordenando lo que podría ser caótico para nuestra sensibilidad.

Pasando por la pintura, el dibujo y el grabado, la obra de MARIA ASUNCION RAVENTOS culmina en el tapiz, donde se sitúa en la primera línea entre los cultivadores del género. Las quince piezas expuestas en la *Sala Ibiza*, de una calidad rotunda y convincente, despiertan una atracción que queda expresada en unas palabras de José Corredor Matheos en la presentación del catálogo: «La pintura estaba destinada a convertirse en tapiz». Esta afirmación rotunda tiene, claro es, un sentido figurado. La presentación nos introduce en consideraciones que siguen sugiriendo agudas ideas en torno al cultivo del tapiz, que entre otras razones y aciertos para su existencia tiene la de ser un aviso para la humanidad que un día, quién sabe si próximo, podría encontrarse ante la situación de convertirse en nómada para alejarse de las condiciones que ella misma se crea, y que entonces llevará consigo como objetos de arte, en forma de colgaduras, tapices como los de María Asunción Raventos: «De momento —dice Corredor Matheos— los podremos conservar en nuestra salita, o en el comedor, o enrollados en espera de que sea el momento». Pero las sugerencias al nomadismo que despiertan estos tapices no se refieren exclusivamente al futuro, sino que tienen reminiscencias en el pasado, y en el presente de otras civilizaciones distintas de las nuestras. Realizados con una alta técnica artesanal, sus colores sobrios transmiten sugerencias de una vida de acuerdo con las cosas inmediatas, con los nobles materiales que, sin violentarla, la tierra le ofrece al hombre. Nos hablan también de una vida labriega y pastoril, de bosques, animales familiares al hombre, de enseres populares en los que lo estético y lo funcional se manifiestan sin distinción. Al mismo tiempo, aluden a manifestaciones artísticas, literarias y musicales, o a motivaciones suscitadas también por la experiencia cultural de la artista.

Situada en el número 96 de Paseo de Gracia, la *Sala Vinçon* está dedicada exclusivamente a manifestaciones de tipo experimental, al margen de la comercialización. Coincidiendo con el Congreso Internacional de Comunicación, se ha exhibido una «Mostra Internacional de Tramesa-Postal». En la hoja de presentación se dice que: «... es un intento de especular con la comunicación a distancia, posibilitando el intercambio de obras, ideas o propuestas, cuyo origen podemos encontrar en las distintas corrientes del arte actual». Organizada por EINA, Escuela de Diseño, se recogen aportaciones llegadas desde Alemania, Inglaterra, Chile, España, Francia, Holanda, Italia, México, U. S. A., Suecia y Uruguay, enviadas principalmente por artistas y poetas, muchos de ellos de significativo papel dentro de las más avanzadas manifestaciones de vanguardia, a quienes se les había cursado unas hojas notificándoles la intención de los organizadores. El montaje, absolutamente anticonvencional, está de acuerdo con el material enviado. El resultado nos sitúa en una atmósfera que recuerda las exposiciones

dadaístas. Lo que nos confirma una vez más que el dadaísmo sigue en gran parte vigente. Aunque no sea una exposición estrictamente artística, sus vinculaciones con el arte son evidentes y ofrece una ocasión para la meditación sobre su naturaleza, a través de la que se pueden plantear inquietantes preguntas. Unas frases sobre la pared principal de la sala, bien visibles, próximas al techo, dicen así: «Lo que se entienda por lo conocido. Lo que se entienda por lo desconocido. Lo que se entienda por la unión de lo conocido y lo desconocido». Ellas pueden resumir la atmósfera de esta muestra.

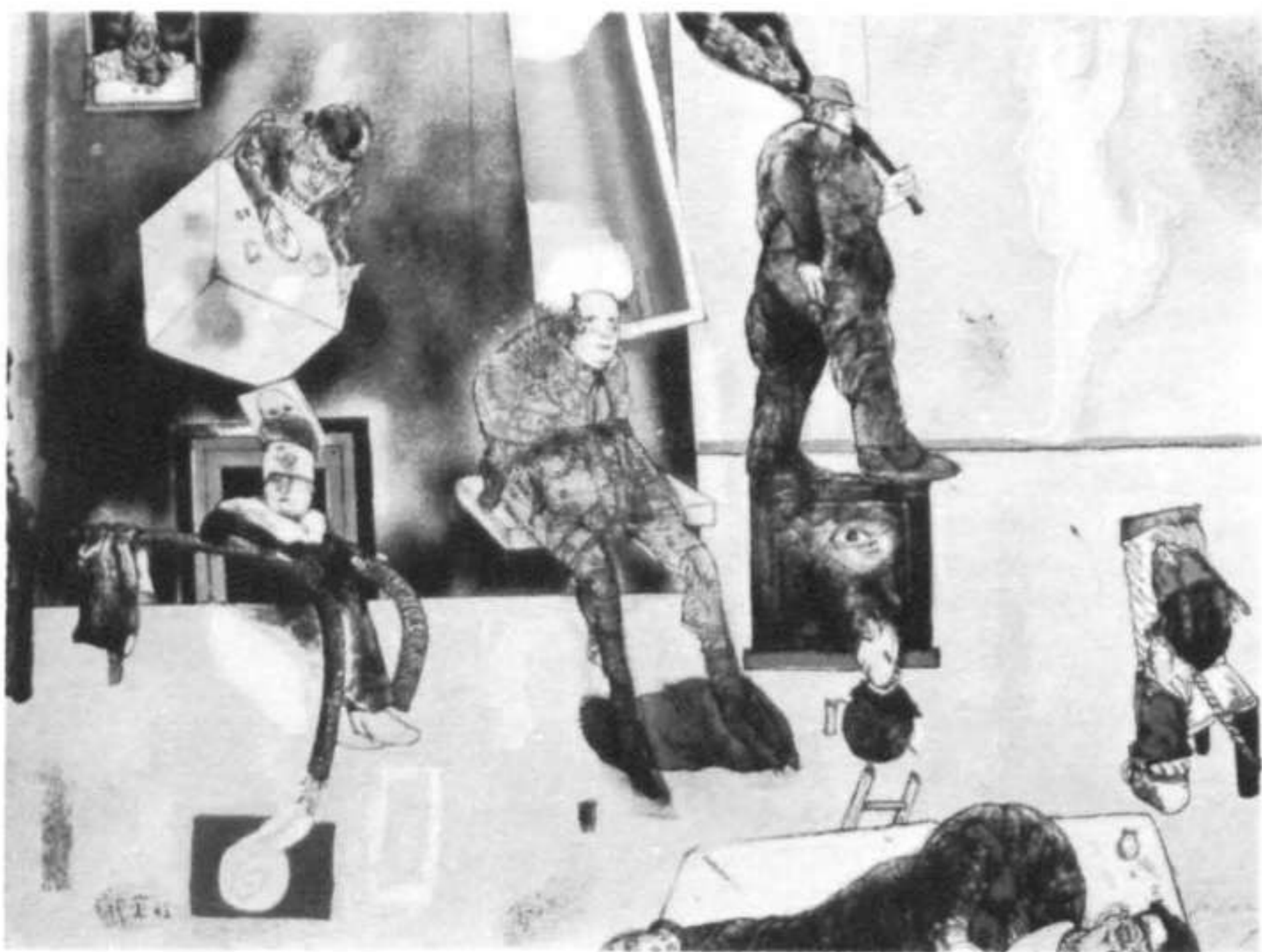
Salas Cano ha ofrecido en el Taller de Picasso una amplia muestra de su don de invención. Si cuando trabaja con medios tradicionales, o que a ellos se aproximan, no consigue comunicar un acento personal, éste sí queda patente en sus *collages* de objetos que ordena reuniendo, con absoluto desenfado, los elementos más dispares. La única concesión a lo tradicional es la del soporte y el hecho, claro es, de que se exhiban las obras en una sala. Si no importante, sí es interesante esta exposición, que puede ser la primera de un artista muy personal.

MANUEL VALLS, que es uno de los participantes, con su libro de poesía visual «Cap de brot», en la muestra de la Sala Vinçon, se ha presentado en la *Galería Matisse* con obras que son el resultado de su preocupación por el tratamiento del espacio. Varios dibujos a tinta, un múltiple, montajes objetuales y obras pictóricas con elementos conceptuales, dan testimonio de una inquietud que ya cuaja en una obra de mucho interés. A mitad de camino entre el sentido oculto de la realidad y de su testimonio inmediato, su trabajo posee un alto sentido del humor y cierta dosis de misticismo. Está realizado con extraordinaria precisión, con inspiración, y con una alta economía de medios, y cuestiona tanto lo artístico como lo real. Son, las suyas, en sentido D'orsiano, obras bien hechas. Esta primera muestra de Manuel Valls tiene un valor suficiente para que ya se le tenga en cuenta.

Vecina de la *Galería Matisse*, la *Galería Spectrum*, dedicada exclusivamente al arte fotográfico se ha inaugurado con la obra del fotógrafo norteamericano, de origen alemán, TONY KEELER. Siguiendo en parte los pasos de Cartier Bresson y de Ortiz Achagüe, se sitúa en una primera línea de la fotografía. No recurre a enfoques espectaculares, ni a especiales situaciones. La realidad está captada con naturalidad, con una visión que tiene el poder de revelar su belleza, de comunicarse con nosotros.

La *Galería Pecanius* ha ofrecido un conjunto de litografías del mexicano JOSE LUIS CUEVAS. La mayor parte pertenecientes a las colecciones agrupadas en «Cuevas Comedias» y «Crime by Cuevas». El mundo de Cuevas, tan ampliamente divulgado en infinidad de reproducciones, aparece en estas litografías con toda la fuerza de un gran temperamento. En ellas evoca la atmósfera de tiempos pasados y de testimonios plásticos de otras épocas, y nos revela una galería de monstruos de muy variado tipo, vistos con mirada actual. Un mundo variopinto que nos recuerda algún aspecto del de José

JOSE LUIS CUEVAS



SARABIA

Guadalupe Posada, con la diferencia de que éste se expresaba dentro del terreno de lo macabro y Cuevas lo hace en el de lo grotesco. A su talento creador hay que añadirle el de su dominio técnico. La línea, las masas, el color, e incluso el relieve que introduce en algunas litografías, están conjuntados en función de lo que quiere decir. Consigue decirlo con eficacia y lo realiza con perfección. No necesita experimentar ni aventurarse en la exploración de mundos nuevos. Lo que hace es profundizar y sacar aspectos ocultos de lo conocido. Lo subreal aparece en su obra como resultado de una acentuación de lo real hacia lo esperpéntico. Cuevas, muy próximo a lo literario —Quevedo, Valle-Inclán—, crea escenas cuya descripción plástica tiene la impronta de las posibles páginas escritas correspondientes. No sería de extrañar que paralela a su obra plástica, al igual que Solana, realizara una obra literaria de pareja significación y calidad.

La contemplación de los cuadros de SARABIA, en la *Galería Leonart*, la considero un auténtico descubrimiento. J. M. Cadena escribe en la presentación del catálogo en términos similares a los siguientes: «Sarabia es un alma cristiana que pinta. Persigue, tenaz e infatigable, el amor universal y la unión con la divinidad. Para él no hay pinceladas gratuitas ni técnicas improvisadas; todo ha de tener razón y significado, angustia de soledad, pero también esperanza de comprensión final. Participa del surrealismo de Magritte y de la concepción metafísica de Chirico, así como también tiene conexión con los «naif» más puros, aunque sin saberlo, sin buscar semejanzas, sin seguir escuelas. Autodidacta, se hace a sí mismo de un modo lento y personal, sin prisas, convencido de que la frescura de la originalidad está en explicar una y otra vez las esencias». Estamos, pues, ante un pintor raro, un ser aparte, ante un místico que, como William Blake, con quien tiene bastantes puntos de contacto, cultivó, al mismo tiempo que la pintura, la poesía. En uno de sus poemas dice: «He prolongado las cuerdas / de mi guitarra indefinidamente / para que Tú le pongas la melodía / y así mi alma se vuelva del / todo blanca». La obra de Sarabia es de una riqueza espiritual nada frecuente y de una perfección técnica que sirve muy bien a aquélla. Los cuadros están elaborados pacientemente y nada en ellos es accidental. Todos sus detalles, además de meditados, corresponden a una íntima necesidad. Cada uno contiene un símbolo. El colorido, siendo personal, posee una riqueza que está cercana a la de Fray Angélico y Patinir. Con los temas de sus cuadros, suscita emociones que nos ponen en contacto con una dimensión de orden espiritual. La presentación de J. M. Cadena acaba con estas palabras «Costará que se le comprenda —hace tiempo que lo intenta y el camino a recorrer aún es largo—, pero, independientemente de que lo consiga o no, su obra es de aquellas que causan un positivo impacto». Nada más cierto.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

ANTIQUEDADES Y SUBASTAS

Como si quisieran desmentir nuestras afirmaciones de la última crónica, Saskia, Durán y Berkowitsch han organizado en diciembre subastas extraordinarias que han hecho honor a su calificativo por la importancia de las obras y de las cotizaciones alcanzadas. A ellas ha venido a sumarse la tan esperada sesión inaugural de Christie's. Lo apretado del programa nos obliga a fragmentar nuestros comentarios entre este número y el de febrero.

CHRISTIE'S

No han perdido validez nuestras reflexiones de diciembre, pero reconozcamos que la primera experiencia de Christie's ha resultado decepcionante. Hemos podido ver que estamos ante una poderosa e inteligente empresa. El acto de presentación a la prensa de las obras que iban a ser subastadas tuvo una organización perfecta, pero creemos que han subestimado al público español. Las pinturas, en general, medianas. Su historial, nulo. Destaquemos el magnífico boceto de Sorolla *Bueyes en el mar*, de la serie creada para la Hispanic Society. También, y sobre todo, el magistral *Retrato de Mademoiselle Souty ante el Alcázar de Segovia*, capaz por sí solo de consagrar el arte de Zuloaga. El primero alcanzó los 3.800.000 pesetas, y el segundo, 2.500.000. La categoría de los otros cuadros no justifica otros comentarios. Tuvo más interés, aunque no demasiado, la segunda sesión, dedicada a la pintura antigua y a las artes decorativas. Nos resulta inexplicable, de todas formas, que una casa de la experiencia de Christie's tuviera que esperar a última hora para retirar una tablita, atribuida a un altísimo nombre, cuya sola presencia en la exposición parecía desafiar la capacidad crítica de los visitantes. Desde nuestra apreciación personal tenía verdadero interés la *Escena de mercado*, firmada por Pieter Bout, que se remontó con facilidad hasta 350.000 pesetas desde una modesta oferta de 80.000. Estupenda, dentro de su estilo, la tablita de Carlo Dolci con el tema de *San Carlos Borromeo*. Estaban justificadas las 320.000 pesetas en que se adjudicó. Nos pareció muy interesante la tabla valenciana del siglo xv con el tema de *San Miguel*, que consideramos vinculada al maestro de Villahermosa. Tiene el gran atractivo de que, con mucha probabilidad, el paisaje en ella representado sea una vista de Valencia. Se adjudicó en 720.000 pesetas. Subrayemos también la entrañable presencia de una *Naturaleza inanimada*, de Josefa de Ayala, la artista que, por caminos ignorados, trasplantó a Portugal el arte sacral de Zurbarán. Su modesta y sincerísima pintura fue adquirida en 110.000 pesetas. Extender estos comentarios a más cuadros sería quebrantar nuestro criterio habitual de no detenernos

en las medianías. Resulta sorprendente que Christie's no haya podido reunir, para su presentación en España, una muestra de pintura más importante. Quizá, de ahora en adelante, sepamos los críticos agradecer mejor el esfuerzo de nuestras salas de subastas, que son capaces de ofrecer, un mes tras otro, selecciones dignas y, a veces, de primera magnitud.

En honor a la justicia, tenemos, sin embargo, que rendirnos ante la impresionante colección de porcelanas. No debe ser frecuente encontrar reunidas en una sola subasta cinco piezas de Meissen, decorada una de ellas por Herold y otras tres modeladas por Kändler. Aunque nos dio la impresión de que no todas ellas llegaron realmente a adjudicarse, esto entra dentro de lo normal, pues no es frecuente que en el mercado español se presenten piezas de porcelana cuya importancia no reside en su tamaño ni en su aparatosa decoratividad, sino en el verdadero arte. Kändler no era un modelista, sino un gran escultor capaz de conseguir, con una asombrosa economía de medios, obras de extraordinaria fuerza expresiva. La estupenda *Leona* o el trágico *Pescador borracho*



IGNACIO
ZULOAGA.
RETRATO DE
MADEMOISELLE
SOUTY.
CHRISTIE'S

están, con pleno derecho, entre las grandes creaciones artísticas de todos los tiempos.

Entre las múltiples sorpresas de esta desconcertante subasta, no fue una de las menores las cotas altísimas alcanzadas por los muebles. Salvo uno de ellos —un escritorio liso firmado por Hedouin, gran ebanista, pero no de los señeros—, que alcanzó, por otra parte, la desorbitada cifra de 2.200.000 pesetas, los otros eran piezas que, con una vuelta por los anticuarios españoles, se podían haber adquirido con menos dispendio.

Magníficos los biombos orientales: uno de Coromandel (580.000 pesetas), de dimensiones extraordinarias, y una deliciosa pareja *Edo* (340.000 pesetas), con esa elegancia indescriptible que eleva la decoración japonesa a la cabeza de este arte.

Creemos que a Christie's no le costará gran trabajo corregir las imperfecciones de esta primera subasta; seleccionar con más cuidado las obras que presente y utilizar los servicios de un subastador capaz de expresarse en castellano con aceptable corrección. También hemos observado, con sorpresa, que el catálogo está impreso en Holanda. He aquí el único fallo de sus magníficas relaciones públicas. Todos hubiéramos agradecido un pie de imprenta español. La más modesta de nuestras empresas de artes gráficas habría realizado el trabajo —podemos asegurárselo a los responsables de Christie's— por lo menos con la misma dignidad.

Estamos seguros de que, en sucesivas sesiones, todos estos defectos —que señalamos con espíritu constructivo— serán compensados con creces.

BERKOWITSCH

Al tradicional buen tono que suele presidir las actividades de esta sala se sumó, en la subasta de diciembre, el aliciente especial de la variación y la sorpresa. Fue la liquidación de una testamentaria, y el público pudo escoger desde el cuadro y el tapiz de alto precio hasta la figurilla de vitrina o el objeto de colección adquiridos, a veces, por una cantidad irrisoria. Se vendieron prácticamente todos los lotes y transcurrieron las tres sesiones de la subasta con ritmo rápido y con interés constante.

Se retiró un pequeño lienzo atribuido a Francisco de Zurbarán, que tenía como base medio millón de pesetas. Se trataba de un fraile dominico, acaso el beato Enrique Susón, como parece deducirse del estilete clavado en su pecho. En nuestra opinión, no podía sostenerse la atribución a Zurbarán, aunque acaso tuviera un vago aroma zurbaranesco. Ni el gesto de dolor, demasiado teatral; ni lo descuidado del dibujo, ni la carencia absoluta de esos matices y brillos sutilísimos que definen la pintura del extremeño estaban presentes en este lienzo.

Muy distinta suerte tuvo una magnífica pareja de floreros españoles del siglo xvii, adjudicada en 200.000 pesetas. En 60.000 y 40.000 pesetas, respectivamente, se vendieron dos lienzos con el tema de la Virgen y el Niño. Aparecían clasificados como obras de escuela española del siglo xviii. Nosotros creemos

que son dos primerísimas pinturas granadinas del tercer tercio del siglo xvii, y la primera de ellas, una *Virgen de la leche*, muy cercana al arte de Alonso Cano por su exquisita elegancia y por su sentido de la belleza femenina.

En 300.000 pesetas cada uno se adjudicaron dos lienzos con temas mitológicos de escuela italiana del siglo xvii.

Dos tablas flamencas del siglo xvi, que salían en 250.000 pesetas, por separado, no pudieron cubrir la base. Hubiera resultado interesante examinarlas despacio, pues una de ellas, *La construcción de la Torre de Babel*, recordaba mucho la versión del mismo tema que, debida a la mano de Pieter Brueghel, *el Joven*, se encuentra en el Museo del Prado. Un buen retrato de militar, firmado por Esquivel en 1831, subió con rapidez a 135.000 pesetas desde una base de 100.000 pesetas.

Supuso también una venta importante la del paisaje con figuras de Armand Guery, que alcanzó las 460.000 pesetas.

No tuvo menos interés el capítulo de los muebles. En 320.000 pesetas se vendió un magnífico bargueño del siglo xvii. Excepcional por sus medidas (205 por 198 cm.), lo era también por su ebanistería y su decoración. El ébano, el marfil y la plata enmarcaban con suntuosa elegancia las dos pinturas de sus puertas y todo ello parecía flotar sobre las ágiles columnas salomónicas dobles. Una magnífica alacena de castaño, con labores renacentistas, que se ofreció en la modesta cantidad de 5.000 pesetas, llegó a venderse por 22.000. En 25.000 pesetas se adjudicó un bello arcón dorado y policromado del siglo xviii. Un pequeño contador de nogal, carey y bronce, sobre mesa moderna, alcanzó la importante cifra de 90.000 pesetas, y una mesa española, con motivos tallados del siglo xvii, se adjudicó en 29.000 pesetas.

Interesante y variadas fueron también las muestras de cerámica y porcelana. Entre las primeras, cabe destacar una figura chinesca, en tierra de pipa, obra de la manufactura de Alcora y, probablemente, de su segunda época. No pudo venderse porque su base —60.000 pesetas— era, sin duda, excesiva. Sin embargo, se adjudicó en 50.000 pesetas una pareja de jarrones italianos, hechos en estilo renacentista, por la manufactura de Ginori, que estuvo activa en los primeros años del siglo xix. Tal vez por falta de información suficiente en la mayor parte del público, un avisado comprador pudo llevarse en la increíble cantidad de 8.000 pesetas un jarrón con tapa, de la primera época de Alcora, decorado con motivos florales. Una, pero no la única, de las sorpresas que nos deparó la subasta.

Ejemplar magnífico la figura de *Buda* en porcelana policromada china, reinado de Kang-Hi (1662-1722). Recordamos una pieza idéntica en el Museo de Sèvres. Se adjudicó en 50.000 pesetas. Un plato de Meissen, decorado con *Europeischen Blumen*, en reservas sobre fondo blanco, del siglo xviii, fue adquirido por 3.000 pesetas. En 16.000 se vendió una hermosa tetera estilo imperio, dorada y policromada en la manufactura de Viena. Factor importante de este capítulo fue la venta, en 41.000 pesetas, de dos



FLORERO
DE LA GRANJA.
BERKOWITSCH

magníficas figuras de Meissen, creemos que del siglo XVIII, en porcelana blanca. Se trataba de las alegorías del *Verano* y del *Invierno*, parte de la serie de *Las cuatro estaciones*, tan copiada luego, con mayor o menor fortuna, por casi todas las fábricas europeas, y muy especialmente por la de Derby. Sin embargo, por esos raros azares de las subastas, no pudo cubrir su base de 60.000 pesetas un espléndido grupo mitológico, en bizcocho de Sèvres (50 cm.), representando, probablemente, a Ceres. En compensación, una pareja de jarrones de Meissen de forma y motivos decorativos violentamente rococó, con flores, frutos, conchas y grupos de *putti*, se adjudicó en 200.000 pesetas. Otras muchas piezas menores, algunas bellísimas, se pudieron conseguir por precios muy moderados y aun irrisorios. Citaremos como ejemplo la bombonera de porcelana de Sajonia, vendida en 4.000 pesetas. Dispénsenos el lector una más detallada referencia a cada objeto, puesto que los 433 lotes, más varios de libros, nos obligan a limitarnos en la elección de las piezas que hemos de comentar.

Pero, en una valoración relativa, fue sin duda el apartado de vidrios y cristales antiguos el más apasionante. A la cabeza de todos ellos, un florero de La Granja, con pie y boquilla de plata, que alcanzó la no exagerada cifra de 15.000 pesetas desde la modestísima base de 3.000. Se trata de una impresionante pieza de vidrio cristalino, soplado y totalmente grabado a la rueda con motivos decorativos del más puro estilo rococó, arquitecturas y escenas de cace-

ría. Posee forma ligeramente troncocónica, que se hace globular cerca de su base. Es obra indudable del reinado de Fernando VI y, por lo tanto, de los primeros tiempos de la fábrica. Tanto por sus extraordinarias dimensiones (37 cm.) como por la riqueza y la perfección técnica de su decoración, resulta una pieza capital para el estudio de nuestra más importante manufactura de vidrios. Le excede en tamaño una sola obra conocida: el tabor de 50 cm. que se conserva en el Victoria and Albert, de Londres; pero éste es de época posterior y su decoración es muy sencilla, puesto que se limita a la clásica flor de la adormidera grabada y dorada a fuego. Se hicieron, pues, en La Granja piezas de gran tamaño y de laboriosa ejecución, con lo que algunas que se sospechaban importadas de Alemania —como el gran vaso con el escudo de los duques de Medinaceli, del Museo Arqueológico Nacional— ven confirmada así su paternidad española. No puede dudarse respecto al florero que nos ocupa, puesto que las curvas decorativas que se alternan con figuras están directamente copiadas de los libros de coro que para el Palacio Real de Madrid mandó hacer la reina Bárbara de Braganza.

Otra joya de la vidriería, que se adquirió por la increíble cantidad de 5.000 pesetas, es un frasco alemán decorado con una pareja humana desnuda que mezclan en un *flute* el contenido de dos botellas —al parecer, un vino espumoso—, produciendo así la aparición de un genio alado. Aunque el catálogo los definía como *Adán y Eva*, creemos que se trata de una alegoría del amor. Las figuras son de factura claramente renacentista, lo mismo que la rigurosa simetría de la composición. El trabajo está realizado en talla profunda con técnica lapidaria. Todo ello hace pensar en una obra del siglo XVI. Pero la confirmación se encuentra en la base del frasco. Precisamente en la depresión de la marca del pontil, cuidadosamente pulida, como suele hacerse con los vidrios tallados, una inscripción a punta de diamante testimonia el monograma del tallista y la fecha de su ejecución: 1522; probablemente se convierta este frasco en el vidrio tallado, con firma, de mayor antigüedad.

En proporción, alcanzaron precios mayores las obras fácilmente identificables: un vaso de opalina de La Granja, siglo XVIII, decorado con motivos chinoscos, se adjudicó en 11.000 pesetas; otros, grabados y dorados, en torno a las 5.000. Hubo puja por un vasito de perfil muy cónico (10 cm.), de vidrio verdoso con matices amarillentos, lleno literalmente de lunas. Se adjudicó en 2.400 pesetas. Era una pieza esmaltada, probablemente valenciana, y, desde luego, del siglo XVII. En 600 pesetas se vendió un gran jarrón de Castril, siglos XVII-XVIII, de color verde pálido, con asas tubulares decoradas con hilos. Por 500 pesetas se compró una gran copa de color melado que no dudamos en atribuir a Cadalso de los Vidrios, en el primer tercio del siglo XVIII.

Abanicos, tapices, piezas de uso doméstico, redondearon esta subasta, una de las más entretenidas e interesantes que ha conocido Madrid.

J. M. C.

VIDA MUSICAL

A mediados de octubre comienza ya, en toda su activa plenitud, la temporada musical. Siguiendo con este panorama mensual del movimiento registrado en el hoy rico mundo del arte sonoro, se debe señalar en primer lugar la visita de dos compositores-directores, muy distintos, pero ambos de gran significación. El escuchar a un autor interpretando su propia obra es siempre una cosa interesante y aleccionadora. Vienen a la memoria, por haber hecho esto en Madrid, los nombres de Ricardo Strauss, Strawinsky o Hindemith. Naturalmente, algunas de estas actuaciones me son conocidas por tradición oral y escrita, pues uno no tiene la edad suficiente para poder recordarlas.

Se puso al frente de la Orquesta Nacional para dirigir tres de sus obras y «El pájaro de fuego», uno de los cabezas de serie de lo que podríamos llamar «vanguardia estabilizada», Krizstof Penderecki. Por sus años y también por el sentido de su música, este gran compositor polaco, que es indudablemente el más conocido dentro de la importante escuela moderna de su país, ha logrado encontrar una posición que le da absoluta seguridad ante el público. Dado el claro divorcio que existe entre las tendencias avanzadas y el gusto del oyente medio, puede parecer raro que un compositor de vanguardia alcance éxito multitudinario. Tiene que haber, pues, algún secreto, que Penderecki y muy pocos más han descubierto. Habría mucho que hablar sobre esto, pero yo creo que en el fondo de ese secreto está una más o menos velada continuación de los elementos constructivos y emotivos de la música llamada tradicional. Un eclecticismo que a veces se oculta hábilmente. Penderecki es un técnico fabuloso y un hombre de desbordante imaginación, cuyos métodos se han imitado mucho. Quedó bien como director, pero su única obra ya conocida aquí entre las interpretadas, «Trenos por Hiroshima», la hemos oído mejor con la misma orquesta. En el concierto del sábado hubo ciertas muestras de disconformidad, pero el viernes se metieron con Strawinsky por «viejo». Hay gente para todo.

El veterano Aaron Copland es una de las figuras más sobresalientes de la música en los Estados Unidos. Director de «vocación tardía», demostró una técnica seria ante la Orquesta de RTV. El nombre de Copland es familiar para nuestros aficionados. Pero muy pocos de ellos habrán pasado de «Salón Méjico». Además de algunas de sus obras más asequibles, con mucho ballet americano y mucho cine dentro, Copland dirigió un Bernstein muy de comedia musical y el «Concierto en Fa» de Gershwin, con la magnífica actuación como solista de nuestro José Tordesillas. Lo mejor de todo fue la bella y misteriosa «Pregunta sin respuesta» del originalísimo precursor Charles Yves.

En la serie de la Nacional recordaremos un buen éxito de Luis Antonio García Navarro, titular de la Orquesta de Valencia, con una breve colaboración de la gran Gúndula Janowitz y el estreno de la «Sinfonietta» de Amando Blanquer, catedrático y director del Conservatorio de Valencia, que, sin duda, ha debido evolucionar desde que escribió esta obra en 1958. Sin ser música nacionalista ni menos regionalista, muestra esta música un aire levantino. Fritz Rieger, un excelente profesional, hizo muy eficazmente páginas de Strauss, Dvorak y Britten; ésta última «Las iluminaciones», con el tenor Louis Devos, un cantante de gusto refinado. Moshe Atzmon estrenó, con los guitarristas Angel y Pepe Romero, el «Concierto-Madrigal» de Rodrigo y logró una buena versión de la «Primera Sinfonía» de Mahler. Un estreno de Rodrigo es siempre un acontecimiento. Este ha servido para comprobar que el maestro sigue siendo fiel a sus principios, que tantos triunfos le han proporcionado.

En la Orquesta de RTV, resultó un poco extraña la composición de un programa de García Asensio en el que se unían una obertura de Rossini, las «Postales madrileñas» de Muñoz Molleda, tan bien situadas en un Madrid de principio de los años treinta, «El murciélago» de Johann Strauss y el incompleto y no muy interesante oratorio «Lázaro» de Schubert. El coro que dirige Alberto Blancafort se lució en esta última obra. Theo Alcántara, nuestro director residente en los Estados Unidos, se nos presentó como un artista completamente hecho, muy sensible, dueño de su técnica, en la difícil «Angelus Novus (Mahleriana)», una de las páginas más logradas de Tomás Marco, y la monumental «Segunda sinfonía» de Mahler, enorme y delicada, como dijo Huizinga de la Edad Media. Además de la labor del director hay que señalar aquí la magnífica intervención de la contralto Maureen Forrester. García Asensio, a la semana siguiente «resucitó» con mucho acierto y fortuna los «Dos bocetos sinfónicos», con los que un Ernesto Halffter de 19 años asombraba a la crítica y al público por su anticipada madurez, aun con las obligadas influencias. En el mismo concierto, la pianista uruguaya Dinorah Varsi tocó muy bien el siempre aplaudido «Concierto número 2» de Rachmaninoff y el director logró una excelente interpretación de la «Segunda» de Schumann.

El Segundo Festival Internacional de Ballet terminó con el elegante y señorial flamenco de Antonio Gades y el arte desigual y un poco obsesionado por las difíciles relaciones hombre-mujer, de la sueca Birgit Culberg. Buen efecto plástico general, pero no mucho atractivo en el movimiento de los individuos.

Fue importante la actuación en dos conciertos benéficos de la histórica y magnífica Filarmónica de Nueva York, dirigida en esta ocasión por el apasionado Yuri Ahronovitch. Los trillados programas se perdonaban por la excelencia de la ejecución. Muestra de lo que son estos «filarmónicos» fue la estupenda versión que uno de ellos, el violoncellista Lorne Munroe, nos ofreció del «Concierto» de Dvorak. Todos en esa agrupación son virtuosos.

Sonda empezó su curso con el grupo Koan, dirigido por Encinar, e Ibermúsica presentó a la Orquesta de Cámara Tibor Varga, al que oímos tocando violín y viola junto a su hijo Gilbert. Es muy superior el padre. El conjunto es muy bueno, a veces un poquito áspero, quizá por una escuela que busca más la expresión que la belleza sonora.

Una buena serie de características muy particulares, que viene a enriquecer, desde Madrid, la vida musical de toda España es la que se nos ofrece bajo el título de «Los lunes musicales de Radio Nacional». No son en realidad conciertos transmitidos, sino programas de radio con público, como bien distingue Enrique Franco en su comentario de introducción. La novedad está en unir lo que caracteriza fundamentalmente al concierto público —comunicación directa, prueba cara a cara sin posibilidad de correcciones— con la difusión de la emisión radiofónica. En «Los lunes de Radio Nacional» escuchamos un homenaje a Federico Mompou, que tocó en plenitud de facultades y acompañó a Carmen Bustamante; al curioso conjunto de música antigua Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses; un recital de la extraordinaria Maureen Forrester, con un programa lleno de atractivo por su repertorio poco frecuente, y un acto dedicado a la música de cámara de Manuel de Falla, con Isabel Penagos, Manuel Carra, Miguel Zanetti, María Rosa Calvo Manzano y un grupo de solistas de la Orquesta de RTV bajo la dirección de Odón Alonso. Los comentarios de esta gran serie radiofónica están a cargo de Tomás Marco.

CARLOS GOMEZ AMAT

NOTICARIO INTERNACIONAL

CENTENARIO DE LA ACADEMIA DE ROMA

Con una exposición antológica de los protagonistas de sus cien años de vida, la Academia Española de Bellas Artes de Roma inició los actos conmemorativos del centenario. Estuvieron presentes en la inauguración los directores generales de Relaciones Culturales y Bellas Artes, señores Messía y Pérez-Embid; el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, marqués de Lozoya; el embajador de España ante el Quirinal, señor Giménez Arnau, etc. Al acto inaugural de la exposición precedió al descubrimiento de un busto de don Emilio Castelar, a quien correspondió la iniciativa de la fundación de la Academia, que se levanta sobre una de las siete colinas de Roma, la del Gianicolo. Posteriormente, el director de la Academia, escultor Pérez Comendador, destacó que Castelar, «hombre de espíritu selecto vivamente interesado por la historia, puso su autoridad e influencia política al servicio del arte», fundando la institución española de Roma. Tras unas palabras del escritor Eugenio Montes, el profesor Pérez-Embid calificó a la Academia como «vehículo de conocimiento de la cultura española y altísimo instrumento para las relaciones culturales entre Italia y España, países inexorablemente hermanos». Al mismo tiempo destacó la especial alegría que en nombre de su Ministerio y de su Dirección General sentía por el hecho de la conmemoración, haciendo hincapié en la colaboración con otros organismos españoles en esta obra de expansión cultural española hacia el exterior.

«La idea de la fundación de esta Academia fue feliz porque el genio hay que ayudarle con el oficio, y este centro ha dado mucho oficio», declaró el director general de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, en la inauguración oficial de la exposición. Hizo notar cómo «el arte auténtico no envejece, ni la

Academia de España en Roma tampoco. Pero cien años de existencia exigen una toma de conciencia, un "aggiornamento", que le permitan la puesta al día respecto a tendencias y formas artísticas y respecto a directrices administrativas.»

Incluye la muestra más de un centenar de pinturas y esculturas de sesenta artistas —faltan los arquitectos, músicos y grabadores, a los que se piensa dedicar posteriores exposiciones— que, en muchos casos, han sido figuras importantes del arte español moderno. De muchos museos nacionales han sido cedidas obras de Pradillo, Alejo Vera, Villegas, Mariano Benlliure, Fortuny, Eduardo Chicharro, Alejandro Ferrant, Manuel Benedito, Ulpiano Checa, Moreno Carbonero, Ortiz Echagüe, Casto Plasencia, Emilio Sala, Rosales, Federico de Madrazo, Casado del Alisal, Palmarioli, Alvarez de Sotomayor, Berdejo, Moisés de Huerta, etc., más otras obras de pensionados contemporáneos.

El catálogo a la exposición, que reproduce muchas de las obras expuestas, recoge textos del director general de Relaciones Culturales, señor Messía, y del director de la Academia, señor Pérez Comendador.

ARTE ESPAÑOL EN SUECIA

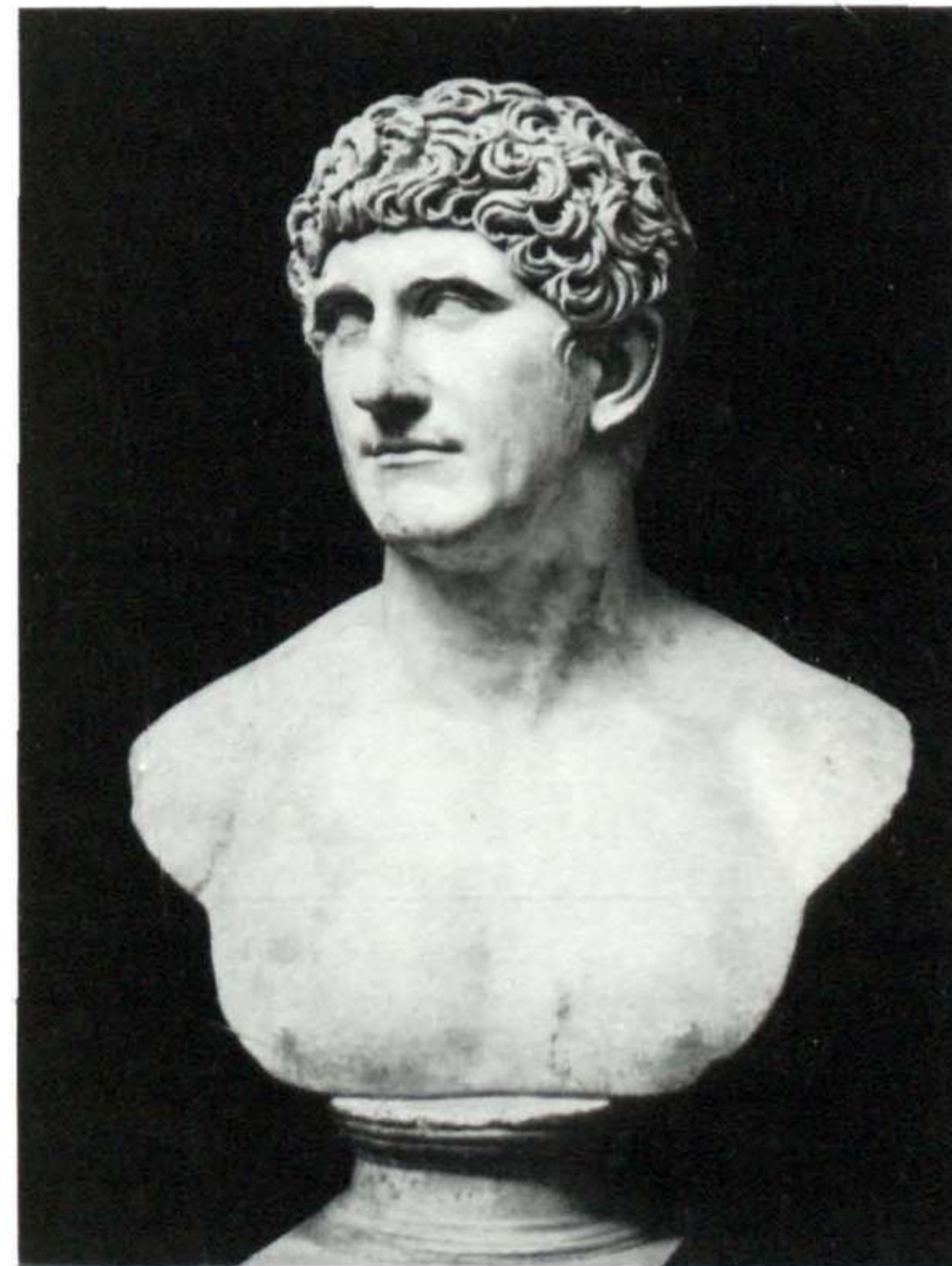
También en Suecia hay exposición de arte español. En Lund se ha mostrado un conjunto artístico contemporáneo, en el que se ofrecieron medio centenar de obras, desde las de los primeros abstractos a la nueva generación y las corrientes artísticas más avanzadas. La muestra, titulada «España 73», ha sido organizada por el «Lund Konsthall», y en su preparación ha intervenido el crítico madrileño José Antonio Aguirre, presentador a la vez de la muestra. «España 73», que se exhibirá más tarde en Estocolmo, Copenhague, Munich, etc., ofrece un importante panorama del arte actual de España de los pri-

meros presentados hasta hoy en el extranjero.

En la exposición participan los artistas siguientes: Alexanco, Anzo, Armengol, Arranz Bravo, Arroyo, Isabel Baquedano, Barbadillo, Bartolozzi, Esther y Manuel Boix, Bonifacio, Burguillos, Canelo, Canogar, Echauz, Equipo Crónica y Realidad, Juana Francés, Giralt, José y Luis Gordillo, Guerrero, Heras, Francisco Hernández, Mompó, Llimós, Lugán, Millares, Molezún, Morrás, Muro, Pérez Mínguez, Pérez Villalta, Pericot, Romero, Saura, Sempere, Soledad Sevilla, Suárez, Tapiés, Teixidor, Villalba, Yturralde, Zobel y Porta Zush.

MUSEO VATICANO

Ha sido abierta al público la nueva colección de arte religioso en el Vaticano, que el Papa Pablo VI había inaugurado el pasado 23 de junio. Desde entonces, los técnicos de los museos vaticanos vinieron ocu-



pándose de la instalación de instrumentos electrónicos de control y protección de las obras, entre las que figuran telas de los más grandes pintores contemporáneos. Con la apertura al público de esta Galería, que en total ocupa 3.100 metros cuadrados de superficie, y después del traslado de los museos profanos, Etnológico y Misionero desde el palacio lateranense, que fueron instalados hace tres meses en el Vaticano, el área total abierta a los visitantes de los museos vaticanos ha pasado de 25.000 metros cuadrados a casi 48.000.

EXCAVACIONES EN EGIPTO

Las últimas excavaciones realizadas durante la campaña 1972-73 en la zona egipcia de Sakkard han aportado las siguientes novedades: en el conjunto funerario del faraón Zozer, de la tercera dinastía, han sido levantadas y presentadas contra la terraza tres cariátides inacabadas, las únicas conocidas en Egipto, que yacían en el patio este del «Heb Sed»; en el conjunto del faraón Sekhem-Khet, de la misma dinastía, se han continuado los trabajos para descubrir la entrada del túnel de la «Galería en pendiente», que conduce a la fosa de la tumba; en la pirámide de Pepi I, de la cuarta dinastía, se ha despejado el santuario de las ofrendas, descubriéndose dos nuevas cabezas de prisioneros y varios fragmentos de bajorrelieves, y, por último, en la pirámide de Meren Re ha sido desenterrado un gigantesco monolito inscrito, de 1,40 por 4,60 metros, enterrado en los escombros: se trata de un importante texto ofiolátrico con imprecaciones inscritas contra las serpientes.

CERAMICA E INGENIERIA

● Se ha celebrado en las localidades francesas de Jean-les-Pins y Lila, respectivamente, el VII Congreso Científico «Ciencia de la Cerámica» y el Congreso Nacional de Ingenieros franceses. El Congreso cerámico tuvo como tema principal «Comportamiento de los productos cerámicos sometidos a grandes esfuerzos», y fue dividido en las siguientes secciones: 1.^a Comportamiento de las cerámicas —materiales homogéneos o compuestos bajo el efecto de esfuerzos mecánicos importantes: altos precios, choques, etcétera—; 2.^a Comportamiento de las cerámicas sometidas a esfuer-

zos provocados por efectos térmicos: altas y bajas temperaturas; 3.^a Comportamiento de las cerámicas bajo el efecto de radiaciones y del flujo de partículas.

● El Congreso Nacional de Ingenieros se desarrolló en el estudio del tema «El ingeniero, constructor y protector del mundo de mañana», apuntado en el trabajo de seis comisiones que estudiaron las cuestiones siguientes: «El ingeniero y su formación inicial», «El ingeniero y la información técnica general», «El ingeniero y la empresa», «El ingeniero en la ciudad y la región», «El ingeniero y el medio ambiente» y «El ingeniero y sus organizaciones nacionales e internacionales».

ARQUEOLOGIA SICILIANA

En Nápoles se ha presentado en exposición la actividad arqueológica siciliana suroriental, ofreciendo un panorama cronológico y tipográfico de los diez últimos años de excavaciones arqueológicas en el sureste de la Superintendencia de Antigüedades de Siracusa. Entre las numerosas piezas exhibidas destacaron, en primer lugar, las cerámicas micénicas del siglo xv antes de nuestra Era, descubiertas recientemente en Thasos; los jarros de importación helénica encontrados en Siracusa: una estatuilla de Hércules en bronce; un muestrario de la producción artística arcaica de Megara Hyblaea, etc. El catálogo editado con motivo de esta exposición ha sido declarado «el mejor libro sobre Sicilia en 1973» por el Jurado del Papiro de Oro.

¿UN NUEVO LEONARDO?

Un experto italiano en arte ha declarado, en Roma, que una pintura hallada recientemente en un polvoriento ático de Italia meridional es una obra de Leonardo de Vinci, que vivió entre 1452 y 1519. La pintura mide 75 por 50 centímetros y en ella aparece la imagen de Cristo con una enorme corona de espinas. El profesor Mario Panepucci, que ha hecho la expresada declaración, ha manifestado también que «no cabe duda: puedo garantizar que es un trabajo de Leonardo». No se puede calcular el valor que pueda tener la pintura, que sería incalculable de confirmarse que es ella obra del De Vinci. «Está confirmada la procedencia —apuntó el profesor Panepucci— por las iniciales L. V., que se encuentran en el centro del cuadro, así

como por la maravillosa mezcla de color, la calidad de la luz que se observa en la pintura y el indudable estilo técnico y científico que origina un diseño armonioso, propia únicamente de un gran maestro.»

El propietario de la pintura ha declarado que, al parecer, el cuadro llegó de Venecia hace más de cien años, sin poder decir exactamente cuál es su historia.

PARIS: FUTURISMO Y DISEÑO

● El Museo Nacional de Arte Moderno de la capital francesa presenta una exposición consagrada al futurismo, cuya vigencia y fuerza no se puede decir que haya cesado todavía. La exposición ofrece obras de mayor importancia dentro de la escuela: el escultor Umberto Boccioni, los pintores Giacomo Balla, Gino Severini, Carlo Carrá, el arquitecto visionario Antonio Sant'Elia, etcétera. Sólo se han reunido intencionadamente las obras realizadas durante los años más ricos del futurismo, que fueron entre 1909 y 1916 —año este último de la muerte en la guerra europea de Boccioni y Sant'Elia—, y cuyas tendencias se proyectaron durante algunos años más. Aparte de las pinturas, esculturas, dibujos y proyectos arquitectónicos, los documentos que se exponen en el Museo Nacional de Arte Moderno, a veces inéditos, provienen de los archivos de Marinetti, de Severini y de Guillermo Apollinaire, amigo francés de los futuristas y defensor a ultranza de la escuela.

● La segunda noticia francesa se refiere a las Jornadas Francesas del Diseño Industrial celebradas en París, organizadas por la revista «Crée», dedicada a la estética y creación industrial. El tema elegido para estas Jornadas fue el de «Las empresas en busca de su imagen característica», y en ellas se organizaron numerosos debates entre publicistas, industriales y empresarios pertenecientes a diversos sectores de actividades, periodistas, sociólogos, arquitectos, urbanistas y otras muchas gentes preocupadas por estas cuestiones del «Industrial Design».

Los responsables de las Jornadas Francesas de Diseño Industrial se propusieron, en primer lugar, situar el lugar de la empresa en la economía, definiendo su política de comunicaciones y analizando los diferentes factores que contribuyen a elaborar su imagen característica.

REFORMAS EN EL PRADO

El Consejo de Ministros ha tomado importantes acuerdos en torno a las reformas proyectadas para el Museo del Prado, cuyos autores son los arquitectos Fernando Chueca Goitia y Manzano Martos, catedráticos de Historia de la Arquitectura de las Escuelas Superiores de Arquitectura de Madrid y Sevilla, respectivamente. Las características más destacadas del nuevo proyecto reformador y ampliador del Prado son las siguientes:

- Primera. Situación: el edificio ocupará desde la fachada trasera actual hasta la ladera de la calle de Ruiz de Alarcón, y no se verá desde el Museo del Prado ni desde las plazas laterales, pues lleva dos plantas en sótano, una en el semisótano y la principal queda a la altura de la planta noble del actual Museo.

- Segunda. Superficie: con estas cuatro plantas, la superficie utilizable que ganará el Museo será de unos 22.000 metros cuadrados, doble de la que tiene la Plaza Mayor de Madrid.

- Tercera. Utilización de los espacios: en el sótano segundo, la maquinaria de purificación del aire, electricidad, talleres de restauración, laboratorio y almacenes; en el sótano primero, almacenes y aparcamientos para 175 automóviles, incluso autobuses y camionetas; la planta semisótano, un salón de conferencias de 700 plazas, otro para exposiciones temporales y la cafetería; la planta principal permitirá construir catorce nuevas salas, que unidas a las seis que actualmente ocupan los talleres de restauración, laboratorios y almacenes, que pasan al sótano segundo, aumentará en unas veinte nuevas salas la capacidad actual del Museo, que, además, quedará modernizado en cuanto a purificación de aire y humedad, ambientación, luminotecnica y demás exigencias de un moderno Museo.

POLITICA DE MUSEOS

El Ministro de Educación y Ciencia presentó también al Con- los años últimos como lo proyectado para 1974.

Las cifras son las siguientes: hasta ahora, veintinueve Museos estatales de España han visto modernizadas sus instalaciones —ambientación, temperatura, sistemas de seguridad, ordenación cronológica de los fondos, sistematización de visitas, etc.— y otros treinta y siete están actualmente siguiendo idéntico proceso: cuatro de ellos en Madrid —Prado, Arqueológico Nacional, Nacional del Pueblo Español y Nacional de Arte Contemporáneo—, catorce en diversas localidades del resto de España, diez son de nueva construcción o edificios que están siendo especialmente adaptados y nueve son Museos eclesiásticos y locales, a cuya nueva instalación contribuyen, financiera y técnicamente, los servicios de la Dirección General de Bellas Artes.

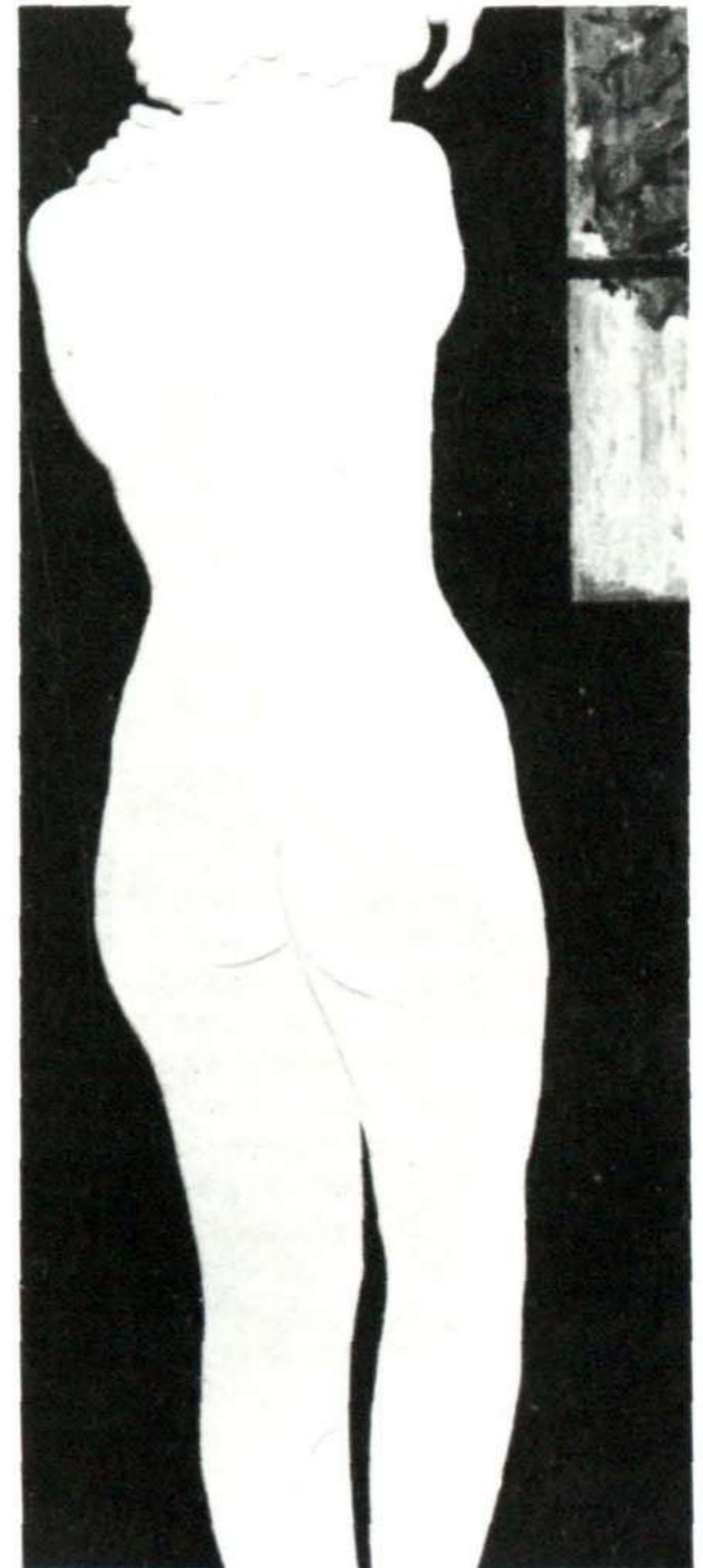
Dentro de la órbita informativa museal española, ha celebrado su primera reunión en la Dirección General de Bellas Artes la Comisión Asesora de Ordenación y Montaje del Museo Español de Arte Contemporáneo. Además de los museólogos y especialistas que fueron designados inicialmente, el Ministerio de Educación y Ciencia ha nombrado vocales de la misma a don Gerardo Rueda, pintor; don Amadeo Gabino, escultor; don Julio Prieto Nespereira, grabador, y don José Luis Fernández del Amo, arquitecto.

La Comisión ha estudiado los distintos aspectos de los problemas que plantea la instalación del nuevo Museo Español de Arte Contemporáneo en el edificio construido al efecto en la Ciudad Universitaria de Madrid, cuya puesta a punto ha quedado ultimada. También ha considerado lo referente a límites temporales de las colecciones a expo-

ner, su ordenación cronológica y su presentación pedagógica.

- Pronto Toledo contará con un Museo más: el de Arte Contemporáneo, instalado en la Casa de las Cadenas, ubicada no lejos del Museo del Greco y que fue cedido por el Ayuntamiento a la Dirección sejo un amplio e importante informe sobre la política de Museos, que abarca tanto lo realizado en General de Bellas Artes. El nuevo

RAFAEL MARQUEZ LATAS. PREMIO "AGUSTIN DE LA HERRAN" EN EL SALON DE OTOÑO DE MADRID



Museo, en obras de instalación, cuenta ya con veinte esculturas y sesenta pinturas de artistas contemporáneos, figurando entre ellas una veintena de obras del famoso escultor y pintor toledano Alberto Sánchez, cedidas al Museo por su viuda, y algunas otras pinturas, también regaladas al Museo, de los fallecidos Arredondo y Beruete. El nuevo Museo figurará en el orden administrativo como filial del Museo de Santa Cruz.

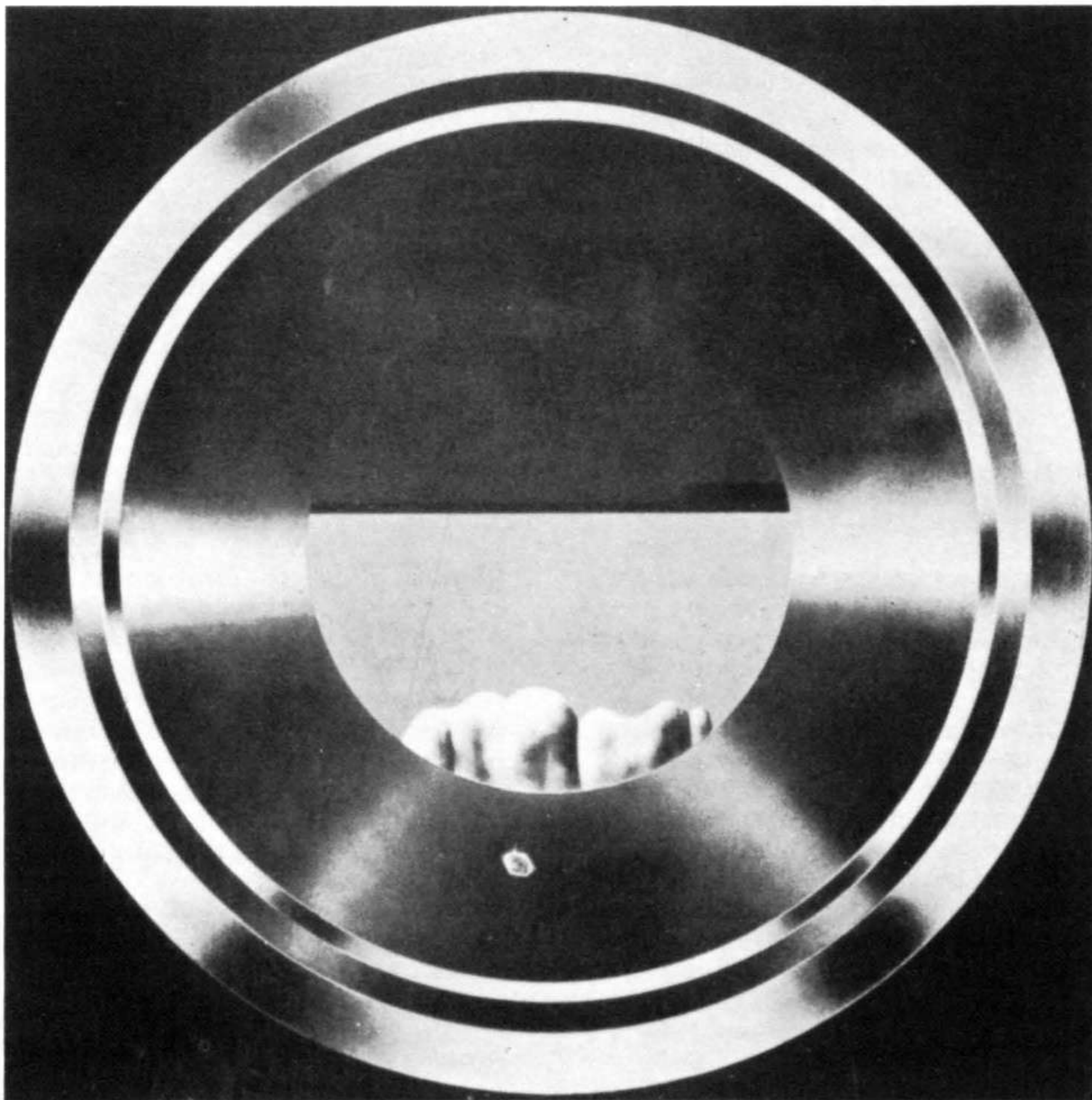
● Se ha constituido en Soria la Comisión del Patronato Histórico-Artístico de la ciudad, creada por Orden Ministerial de 27 de julio de 1973, que tendrá en su haber la conservación de las obras de arte y los monumentos histórico-artísticos, ambientes pintorescos, etc., de la ciudad y su término municipal. Entre los sucesos más importantes derivados de esta constitución está el de la ampliación del Museo Numantino, para cuya obra destina la Dirección General de Bellas Artes veintiséis millones de pesetas. El proyecto de ampliación es del arquitecto señor Manzano Monís.

MEDALLA DE HONOR DE SAN FERNANDO

En sesión solemne presidida por el Ministro de Educación y Ciencia, profesor Julio Rodríguez, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se ha hecho entrega de la Medalla de Honor de la entidad correspondiente a 1973 a las hijas del fallecido catedrático de la Universidad de Madrid don Manuel Gómez-Moreno, que han legado a la ciudad de Granada una importante colección de valiosos objetos formada por su padre a lo largo de muchos años.

Hizo el ofrecimiento de la Medalla monseñor Federico Sopena, secretario perpetuo de la Corporación, que fue entregada por el Ministro de Educación a doña María Elena Gómez-Moreno, directora del Museo Romántico de Madrid, quien dio las gracias en nombre de las tres hermanas merecedoras de la distinción, indicando que en Granada había sido instituida la Fundación Gómez-Moreno aneja a la de Rodríguez-Acosta, con objeto de que el trabajo de su padre no se dispersara. El legado se compone de varias colecciones de objetos de arte, libros, dibujos, manuscritos, documentos, notas y trabajos inéditos.

El Ministro de Educación y Ciencia, cerrando el acto, resaltó que el legado de Gómez-Moreno es un tesoro incalculable en el aspecto ma-



FRANCISCO ECHANZ. EXPOSICION EN LA GALERIA CARMEN DURANGO. VALLADOLID

terial y espiritual, y como complemento de este acontecimiento académico se mostró en exposición parte del legado del prestigioso historiador e investigador a la ciudad de Granada, en donde nació en el último tercio del siglo XIX.

¿FIN DE LA ALFARERIA ESPAÑOLA?

En el Suplemento de las Artes y las Letras del diario «Informaciones» se ha publicado un informe de tres autoridades en la obra de la cerámica —doctora Natacha Seseña, profesora de la Universidad de Madrid; doctor Rudiger Vossen, director de la sección euro-asiática del Museo Etnográfico de Hamburgo, y el doctor Wulf Kopke, del Museo Etnográfico de Berlín—, en el que, después de haber recorrido sus autores los 220 centros alfareros de España dentro de un trabajo de investigación financiado por la Fundación Alemana de Investigación Científica, que ha durado once meses, sus autores se ven en la obligación de llamar la atención de los organismos españoles competentes sobre los hechos siguientes:

— España posee todavía un singular tesoro de arte popular, especialmente de cerámica tradicional, ya desaparecido en los países europeos más industrializados. El valor artístico y cultural de la cerámica popular española es incalculable, y a esto debe añadirse su progresivo valor económico. Pero el número de alfares está disminuyendo tan aceleradamente que España corre el peligro de perder esta tradición artística y cultural en pocos años.

— Las causas de esta situación crítica son: la grave competencia de algunos productos industriales; la afortunada generalización de ciertos medios que facilitan las tareas domésticas y que han relegado algunos de los útiles cerámicos utilitarios; inexistencia de un apoyo oficial al mantenimiento de estas industrias artesanas en trance de perecer; la grave situación económica y social de los alfareros, que da lugar al abandono del oficio y a la ruptura de la tradición; carencia de medios para una mínima renovación de los equipos y modernización de la industria; ausencia de centros de formación profesional y de consultorios periciales;

bajo nivel de precios de mercancía, altamente desproporcionados con el trabajo exigido y con el alza de coste de vida; inexistencia de estudios comparativos entre la situación económica y social de los alfareros; grave escasez de museos provinciales con colecciones representativas del arte popular regional.

— La solución de esta serie de problemas consistiría en una protección oficial que evitase la creciente adulteración de las formas tradicionales; proveer un sistema de seguridad social de que carecen hoy los alfareros; fomentar la venta de la cerámica a base de cooperativas; exención de impuestos a los talleres alfareros; facilitar créditos para la modernización de los talleres; establecer adecuadas redes de comercialización de mercancías; dotar fondos para una adecuada propaganda informativa; fomentar estudios sistemáticos y exhaustivos sobre el arte popular y la situación social de los artesanos; crear museos provinciales que sirvan para estudio y orientación del desarrollo y conservación del arte popular español; organizar exposiciones itinerantes dentro y fuera del país, que den a conocer el tesoro artístico popular de España.

MEDALLA DE BELLAS ARTES

Se ha creado el Consejo Asesor de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, cuya misión será asesorar al Ministerio de Educación y Ciencia sobre los méritos artísticos, docentes y otros análogos en el campo de las Bellas Artes o en la conservación del patrimonio artístico nacional que concurren en las personas o entidades propuestas para la concesión de la distinción citada, en sus categorías de oro, plata y bronce.

La Comisión de este Consejo Asesor, según la Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, estará presidida por el Subsecretario del Departamento y, como Vicepresidente, el Director General de Bellas Artes. Como Vocales figuran un representante de cada una de las categorías —oro, plata y bronce— de la medalla y un artista representante de la arquitectura, pintura, grabado, escultura, literatura y música; un especialista en la conservación del patrimonio histórico, artístico y arqueológico nacional; especialista en la crítica e historia del arte, y un profesor de enseñanza artística.

PUERTA DE ALCALÁ DE MADRID

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha hecho pública recientemente la siguiente nota: «En la última sesión ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se dio lectura a un extenso informe del académico señor Chueca sobre la Plaza de la Independencia, de Madrid. No sólo es importante la declaración de monumentalidad para la bellísima Puerta de Alcalá, sino que, por ello mismo, es necesario preservar todo el conjunto, el más bello de Madrid; su conservación exigirá la aprobación y vigilancia de toda reforma o nueva construcción dentro de la Plaza. La Academia acordó dar la máxima publicidad a esta petición de monumentalidad, elevada a los organismos competentes del Ministerio de Educación y Ciencia.»

El informe, importante, pero excesivamente extenso para ser reproducido en este Noticario, señala, entre otras cuestiones justificativas de la monumentalidad, que se solicita para la Puerta de Alcalá y Plaza de la Independencia, que «nada desdice hasta el presente, del orden que consideramos debe prevalecer en la plaza de la Independencia; pero debido a las rápidas transformaciones que está sufriendo Madrid y al aumento acelerado del valor del suelo, hay que precaverse sobre futuras actuaciones. La plaza de la Independencia es un lugar, por su emplazamiento céntrico y por otras muchas circunstancias, muy codiciado para cualquier empresa de tipo inmobiliario y es necesario promulgar ordenanzas rígidas que la defiendan.

Resulta un tanto anómalo que uno de los primeros monumentos de Madrid y, sin duda, uno de los más nobles ejemplos de nuestra arquitectura del siglo XVIII, no haya recibido todavía la calificación de Monumento Nacional, a la que por múltiples razones es acreedor. Pero consideramos que no es sólo la Puerta de Alcalá la que debe, sin dilación alguna, declararse Monumento Nacional, sino también el entorno, pues de nada nos valdría tener tan bella composición en un lugar discordante e inarmónico...».

«No existe en Europa durante el siglo XVIII —añade el informe— una pieza de este género que pueda compararsele. Sabatini no tuvo precedentes directos en los que inspirarse, ya que desde la época de los romanos no se habían erigido verdaderos arcos triunfales. Por enton-



J. TORRENTS LLADO. EXPOSICION EN LAS GALERIAS COSTA. PALMA DE MALLORCA

ces, las puertas de ciudades eran una mezcla de puertas militares de muralla y arcos de triunfo. La Puerta de Alcalá, según Chueca Goitia, es el primer arco de triunfo moderno de Europa.»

MONUMENTOS ZARAGOZANOS

● En el curso de las obras de reparación y embellecimiento que se realizan en la Seo de Zaragoza se ha puesto al descubierto parte de la primitiva fachada de estilo gótico-mudéjar del templo, espléndida joya de los alarifes musulmanes del siglo XV, de cuya existencia ya se tenía conocimiento a través de diversos testimonios que constan en las actas capitulares. Afortunadamente, la actual fachada de piedra de la Seo, realizada según proyecto del arquitecto Julián Yorza en el año 1786, se encuentra adosada y no embutida en la antigua fachada, y de ahí el magnífico aspecto de conservación que presentan los elementos gótico-mudéjares que van apareciendo.

El templo de la Seo fue mezquita durante la dominación árabe, siendo convertida en templo cristiano por el obispo Pedro de Librana en 1119, a poco de ser reconquistada Zaragoza por Alfonso el Batallador. La Seo es uno de los monumentos más característicos de la

capital aragonesa, desde ahora mayormente ennoblecido con la porción descubierta.

● Por su parte, también en Zaragoza, el Ayuntamiento de la ciudad ha acordado salvar un monumento que amenazaba ruina: la histórica Puerta del Carmen, cuyas obras de consolidación han sido ya otorgadas a una empresa nacional especializada en este tipo de trabajos con carácter de urgencia. Zaragoza va a salvar así el monumento que representa lo más excelso que aún conserva de su epopeya de los sitios en la guerra de la Independencia, puesto en peligro a causa de las trepidaciones de la circulación rodada. La Puerta del Carmen fue declarada Monumento Nacional en 1908.

ARQUITECTURAS DE TURISMO

Han sido seleccionados diversos anteproyectos para la construcción de paradores nacionales de turismo, según informa una resolución del Ministerio de Información y Turismo. La selección señala que los tres anteproyectos elegidos corresponden: uno en Cuenca, presentado por los arquitectos don Julio Cano Laso y don Alberto Campo Baeza, haciendo resaltar la calidad arquitectónica del trabajo premiado; otro en Castro Urdiales (Santander), presentado por los arquitectos don Fernando Obregón Ansoarena y don Luis María Sánchez Diezma, y otro para la construcción de un burgo turístico en Orellana la Vieja (Badajoz), presentado por los arquitectos don Daniel Calero González y don Manuel Briñas Coronado.

No fueron seleccionados anteproyectos para construir un parador nacional en Trujillo (Cáceres), otro en Ronda (Málaga), una posada nacional en Plasencia (Cáceres) y un burgo turístico en Benasque (Huesca).

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

En Palma de Mallorca, la Sala Pelaires ha presentado durante el pasado mes de noviembre 1973 una magnífica exposición del escultor canario José Abad.

Con motivo de la inauguración de la sede de la Delegación en Baleares del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, y en colaboración con la Sala Pelaires y la Caja de Ahorros y Monte

de Piedad de las Baleares, se inauguró la exposición Miró 80, que será mostrada al público del 15 de noviembre de 1973 al 15 de enero próximo. Componen esta exposición obras de numerosos artistas de primera línea, tanto españoles como de otros países.

En Sevilla, la Galería Piscis ha presentado durante los días 3 al 19 de noviembre pasado una exposición de Martín Bóveda.

La Casa del Siglo XV, de Segovia, ha sido marco durante los días 27 de octubre al 14 de noviembre pasados de la exposición de pintura y dibujos de Emili Porta. En esta misma Sala, del 15 al 25 de noviembre, se celebró una exposición de la obra gráfica de Baixeras, Jorge Castillo, Echauz, Yturralde, Muro, Juan Romero, Teixidor y Darío Villalba.

El pintor cordobés Antonio Povedano expuso en la Galería Atrium, de Córdoba, durante los pasados meses de octubre y noviembre.

También en su tierra natal, Valencia, en la Sala Cite, bajo el patrocinio de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, Antonio Perera Invernón ha expuesto 14 obras durante los días 29 de octubre al 10 de noviembre de 1973.

La Galería Alcolarts, de Altea (Alicante), ha expuesto durante los días 20 de octubre al 8 de noviembre de 1973 obras del Grup d'Elx (Agulló, Coll, Sixto).

El pintor levantino José Segrelles Albert presentó una colección de sus obras en la exposición celebrada durante los días 20 de octubre al 2 de noviembre pasados en la Galería de Arte Capitol, de Alcoy.

En Valladolid, Galería de Arte Studium, ha expuesto del 22 de octubre al 8 de noviembre Cristóbal Gabarrón.

La Galería Carmen Durango, con la colaboración de la Galería Peninsular, de Madrid, expone durante los meses de noviembre y diciembre pasados la obra de Juan Mas.

La Caja Principal de Ahorros de Valladolid ha celebrado durante los pasados meses de octubre, noviembre y diciembre, las siguientes exposiciones: Exposición Concurso de Pintura y Escultura, exposición de pintura de Claudia Arias Luanes (Clarias), exposición de óleos del joven pintor montañés Antonio Blanchard y exposición de pintura y dibujos de Grassa Hontencillas.

El Museo Provincial de Logroño ha sido marco, durante los días 20 de noviembre a 1 de diciembre pa-

sados, de la exposición del madrileño Mera. También en este marco, Angel Compare presentó su obra del 1 al 10 de diciembre.

Pilar Esteban Vivar expuso una muestra de su pintura en la Galería de Arte de Radio Juventud de Málaga.

V BIENAL EXTREMEÑA

Ha sido convocada la V Bienal Extremeña de Pintura, bajo el patrocinio de las autoridades de ambas provincias extremeñas. Su realización ha sido encomendada a la cátedra López Prudencio de Cultura y Arte.

El certamen se celebrará en Badajoz y al mismo pueden concurrir los pintores extremeños, los no extremeños que residan habitualmente en la región y todos los que no cumpliendo alguno de los requisitos anteriores, presenten obras que tengan por tema Extremadura. Los temas serán libres, así como las dimensiones y procedimiento de las obras, pudiendo presentar cada autor dos cuadros como máximo.

Las obras se entregarán o remitirán contra recibo en la Casa de la Cultura de Badajoz (plaza de Minayo), hasta el día 8 de enero de 1974, haciendo constar nombre y domicilio del autor, así como el título y demás circunstancias de la obra.

La fecha de la exposición se fijará, seguramente, una vez terminado el plazo de presentación de obras. Se otorgarán ocho premios, más tres premios especiales. El premio extraordinario de la Dirección General de Bellas Artes estará dotado con 60.000 pesetas.

CONCURSO DE PINTURA "TERUEL"

Ha sido convocado este concurso nacional por la Excelentísima Diputación Provincial de Teruel. Podrán concurrir al mismo todos los artistas nacionales o extranjeros en la especialidad del óleo. El plazo de admisión de obras será desde el día 10 de marzo al 10 de abril de 1974, y con todas las obras presentadas se montará una exposición en el local que designe la Excelentísima Diputación. Se establecen los siguientes premios:

- 1.º Dotado con medalla de oro y 100.000 pesetas.
- 2.º Dotado con medalla de plata y 75.000 pesetas.
- 3.º Accésit de 25.000 pesetas.

ANTON EHRENZWEIG: «EL ORDEN OCULTO DEL ARTE».

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA LABOR. EDITORIAL LABOR. BARCELONA, 1973.

Anton Ehrenzweig, vienés de nacimiento, desarrolló la cátedra de Educación Artística en la Universidad de Londres, desde 1939 hasta poco antes de su fallecimiento, acaecido a finales de 1971. En la obra que comentamos, con minuciosa labor de decantación y riqueza de sugerencias, Ehrenzweig recoge el fruto de su dilatada experiencia como profesor, desde una doble perspectiva: en cuanto ofrece un análisis profundo del fenómeno de la creación artística y del proceso creador, y en cuanto al sentido que ese mismo análisis adquiere al convertirse en materia «docente», esto es, explicable a unos alumnos que, de algún modo, puedan tener ya alguna vivencia personal de lo que es el Arte o el proceso creador.

Más que un ensayo o tratado, Ehrenzweig ofrece en estas páginas una serie de valiosos materiales y datos que pudieran servir como base para una más exhaustiva investigación del objetivo que persigue a través de toda la obra: la conformación o delimitación de ese «núcleo» esencial del arte —su «esencia», diríamos siguiendo una terminología tradicional— originado en un proceso creativo en el que confluyen fuerzas y tendencias de muy distinta significación: ya racionales o conscientes, ya fantásticas o pre-conscientes... Ninguna de ellas, por sí, serían capaces de prefigurar, ni anuncian ningún orden previsto o buscado; pero, al fundirse o co-fundirse entre sí, proyectan o determinan precisamente ese orden o armonía que, independientemente de cualquier regla más o menos establecida por algún género, escuela o estilo, trasciende a aquéllas «definiendo» —según Ehrenzweig— a la obra de arte en cuanto tal, el «arte» de un creador, o el «estilo» de una personalidad creadora.

Para este estudio —que, en rigor, apunta nada menos que a rastrear lo que de común pueda existir (v. g.) entre la obra de Pi-

casso y las antiguas pirámides de Egipto; o entre la «Novena», de Beethoven, y la obra cervantina...— parte Ehrenzweig de poner en duda una afirmación categórica muy frecuente hoy, aun en los más modernos tratados de Estética: la de que la estructura del arte se configura exclusivamente «por funciones conscientes y pre-conscientes, por el llamado proceso secundario». Para Ehrenzweig, el trabajo creador coordina los resultados de la indiferenciación inconsciente y de la diferenciación consciente, revelando el «orden oculto subyacente en el inconsciente». La observación clínica, dice, sabe poco acerca de cómo opera la sublimación creadora, porque al clínico lo que le interesa fundamentalmente es interpretar y trasladar los contenidos de la fantasía inconsciente. Y si, en efecto, una vez resueltos los conflictos del inconsciente, la acción automática del ego sublima esos impulsos, transformándolos en útil trabajo creador, el enfoque clínico deja a oscuras esa fase final del proceso creativo, en la que el ego revela su «operatividad» última y singular.

Se trata, por tanto, de plantear el fenómeno de la creación artística, no ya desde el plano primario de una «elaboración» mecánica o automática, sino más allá incluso del último en el que hoy lo sitúan la investigación psicoanalítica, la semiología y el estructuralismo, a la búsqueda de una «esencialidad» más profunda y oculta del Arte, en conexión con los caracteres y condicionamientos que le confieren, en última instancia, no ya la «personalidad» del artista, sino su «yoidad», operante en cada fase y en cada instante del proceso creador.

Aun cuando el material que expone Ehrenzweig adolece de cierta dispersión y escasa sistematización, en orden a su planteamiento científico, queda patente a lo largo de toda la obra una sólida coherencia en cuanto al tratamiento de numerosas cuestiones hoy palpitantes en la reflexión acerca del Arte; enfocadas con sentido actual y bajo un ángulo que, si bien en ocasiones, por su didactismo, ofrece cierta resistencia a una fácil interpretación, por otro lado

revela la garantía de seriedad que el tema requiere. Va estudiando así Ehrenzweig temas tan sugerentes como: «La captación inconsciente», «Las tres fases de la creatividad», «El cultivo intelectual de la espontaneidad», «La abstracción», etc. Particular interés ofrece en esta obra lo que podríamos llamar su «omni-consciencia» respecto a todas las Artes en general, revelando el propósito del autor de hacer válidas sus afirmaciones y observaciones, no sólo desde un punto de vista particular, aplicables sólo a la pintura o a la música, por ejemplo, sino tendentes siempre a captar el fenómeno artístico en toda su amplia complejidad y en todas sus manifestaciones.

Abundan en esta obra las observaciones felices sobre la música moderna, la penetración en el estudio del ritmo; brillante resulta la interpretación del autor de la obra de Picasso, que inserta justamente en una confluencia crítica de la evolución del arte pictórico, estrechamente unida a la evolución del arte moderno, en general. Respecto a la «singularidad» del arte moderno, Ehrenzweig nos lleva a la comprensión de lo que se ha dado en llamar «afán destructivo» o desgarrador, interpretado aquí como una mera fase de un proceso contemporáneo que tiende, paradójicamente, a la conquista de formas nuevas y más amables. «El arte moderno —dice Ehrenzweig—, con sus audaces y subversivos manifiestos, trató de quitar de en medio todas las artes preexistentes, como si nada significaran en los tiempos presentes. Pero tamaña furia se ha ido calmando y debilitando, y, paradójicamente, el vanguardismo de hoy se revuelve contra el nihilismo, y está tanteando en busca de un nuevo y todavía más impreciso tradicionalismo, de un nuevo reverenciar los más antiguos valores, aquellos que nuestros padres pensaban que habían quedado deshechos y hundidos para siempre.» «Este nuevo tradicionalismo —continúa— acaso sea otro síntoma de lo que me complace en considerar como el más amable y menos agresivo espíritu de la actual vanguardia artística.»

JOSE CASTELLANO

DISCOGRAFIA

«CON ANTONIO MACHADO», «CANTICO DE LA ESPOSA», «¡UN HOME, SAN ANTONIO!», «CUATRO MADRIGALES AMATORIOS», DE JOAQUIN RODRIGO.

MARIA ORAN, SOPRANO. RAFAEL GOMEZ SENOSIAIN, PIANO. HISPAVOX. HHS 10-422. ESTEREO.

Este disco está patrocinado por el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Bellas Artes y, en particular, de la Comisaría General de la Música. Se trata, pues, no sólo de una interesante realización, sino también de lo que puede ser un buen principio para grabar música española. Si no se encuentra ésta actualmente tan abandonada como hace algunos años, la verdad es que sigue encontrando graves obstáculos para su difusión, y uno de los mayores es la falta de grabaciones; falta, por otra parte, comprensible desde el punto de vista de los sellos discográficos, que no pueden permitirse jugar con la comercialidad de su producción. Por eso es altamente satisfactoria una campaña en este sentido. Ya la Comisaría de la Música, en sus primeros tiempos, encargó algunos discos —era todavía la época de las 78 rpm—, pero la verdad es que aquello terminó, después de algunas realizaciones muy notables para el tiempo en que se hicieron. Ahora también el Ministerio, por otro conducto, se ocupa de nuestra música antigua. Pero no hay duda que se necesita este apoyo para el arte sonoro actual, tal como se hace en otros países, pues no hay que creer que sólo aquí falta atractivo comercial para la música contemporánea.

En realidad, y desde este aspecto, Joaquín Rodrigo es de los que ocupan un lugar excepcional, ya que algunos de sus discos se han vendido en cantidades muy altas. Pero eso no quiere decir que toda su producción sea igualmente atractiva para un público medio, que no la conoce de forma suficiente.

El ciclo de diez canciones que se reúnen bajo el título de «Con Antonio Machado» fue encargo de la Comisaría de la Música, para su estreno en Sevilla, en homenaje a Joaquín Turina. En estas canciones, de muy

bello *fluir* lírico, encontramos a un Rodrigo que resulta más que fiel a sí mismo, puesto que, en ciertas ocasiones, lleva casi al extremo su secreto de la difícil sencillez. La melodía siempre fluye natural, sobre una armonía que algunas veces se reduce a simples y refinados acordes, mientras otras se descompone en esas figuraciones pianísticas continuas, tan caras al autor, y donde realiza verdaderos hallazgos por el camino más fácil aparentemente. La sensibilidad de Rodrigo se manifiesta en la elección de los poemas, la mayoría de sentido dulcemente amoroso o ambiental. El cuadro musical responde casi siempre a esto, y sólo se anima y hace más acusadamente rítmico y popularista en páginas como «Fiesta en el prado», «Abril galán» y «Canción del Duero».

La comparación con otras canciones ya bien conocidas y muy distintas de Joaquín Rodrigo, como son los «Madrigales amatorios», el hermoso «Cántico de la esposa» o «¡Un home, San Antonio!», lleno de gracia picaresca, viene a demostrar lo que antes hemos dicho. Estos temas anteriores resultan más elaborados o, si se quiere, más «efectistas» que los de Machado.

La soprano María Orán está hoy en un gran puesto dentro de nuestro panorama lírico. Tiene una bella voz, una técnica segura y dice esta música con la intención que el autor ha querido. Muy bien en el piano Rafael Gómez Senosiain, cuya misión no es precisamente fácil.

La toma de sonido resulta natural y reproduce muy bien los matices. La reproducción de los poemas en la carpeta tiene algunos errores poco explicables.

«L'INVITATION AU VOYAGE», «NUBA», «KUKULCAN», «JETZTZEIT», DE TOMAS MARCO.

JANE MANNING, SOPRANO. QUINTETO DE VIENTO KOAN. JESUS VILLA ROJO, CLARINETE. FRANCISCO GUERRERO, PIANO. CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. RCA LSC-16360. ESTEREO.

Tomás Marco es, sin duda, uno de nuestros primeros compositores de vanguardia. Pero además, en poco tiempo, su figura se ha hecho significativa en el panorama musical español. Si en sus principios llamó

más la atención a través de sus obras con intervención de elementos extramusicales, como el movimiento de los ejecutantes, los objetos luminosos, los actores o cualquier otro motivo que pudiese complementar a la propia materia sonora, en los últimos tiempos ha concentrado su pensamiento en lo «musical», pues no en vano en el fondo de su problemática artística siempre existe una preocupación, confesada por él mismo, sobre la comunicación de lo sonoro, la psicología de la percepción auditiva y el planteamiento de una escucha activa.

Ya existían en el mercado español del disco cuatro obras importantes en la producción de Marco: «Aura», «Tea Party», «Rosa-Rosae» y «Mysteria». Con este nuevo disco, el conocimiento de Tomás Marco se hace muy completo, pues también estas obras resultan significativas para seguir la línea creadora del compositor.

«L'Invitation au voyage», obra que fue escrita para la radio en 1971, es una página difícilísima, con un sorprendente juego de timbres. La soprano Jane Manning realiza aquí un verdadero alarde de facultades y de conocimiento de los recursos utilizados por la música de vanguardia. En las citas habladas —citas que contribuyen al sentido de la obra— interviene el propio autor. Según declaración propia, esta «Invitación» se encuentra entre sus mejores composiciones, y puede asegurarse que tiene razón. «Nuba», obra muy reciente —terminada este mismo año—, es una especie de homenaje, desde el título al sentido, a la música arábigo-andaluza, con un percusionista-protagonista muy afortunado. En «Kukulcan», Marco trata de hacer sonar el quinteto de viento de una forma diferente, y lo consigue. Sorprendente es la cantidad de efectos sonoros que se logran, sólo con clarinete y piano, en «Jetztzeit». Citada la magnífica actuación de Jane Manning, continuemos con Villa-Rojo, el gran clarinetista y compositor; Francisco Guerrero, valor joven que se afirma cada vez más; el quinteto Koan, siempre al servicio de la música de todos los tiempos, y, por fin, ese gran luchador de vanguardia, dueño de su técnica, que se llama Franco Gil. La realización del disco es sobresaliente.

CARLOS GOMEZ AMAT

DEVANTIER LUCAS, Elena (escultora)

Nace en Barcelona el 29 de octubre de 1929. Su formación artística se desarrolla primeramente en Palma de Mallorca, donde realiza estudios de dibujo y cerámica hasta 1944. Tres años después se traslada a Barcelona, asistiendo por libre a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, tomando contacto con el escultor Federico Marés. En 1954 marcha a Venezuela y Colombia, dedicándose en estos dos países a la escultura y a la decoración. El año 1962 regresa a España.

Exposiciones individuales: 1960, Bogotá; 1961, Caracas; 1968, Madrid (Ateneo); 1971, Madrid (sala Macarrón).

Exposiciones colectivas: En Bogotá, 1958; X Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1971; XVIII Salón de Otoño de Madrid, 1973.

Autora de unos medallones para el monumento al «Descubrimiento de América», donado por el Ministerio de Información y Turismo a la ciudad de Miami (Florida).

XI-73.

VINES, Ricardo (pianista)

Nació en Lérida el 5 de febrero de 1875 y murió en Barcelona el 29 de abril de 1943. Comenzó sus estudios musicales con el organista Terraza en su ciudad natal y los continuó con Pujol en Barcelona. Primer Premio de piano a los doce años. Primer Premio en el Conservatorio de París en 1894. Allí había estudiado con Beriot, Lavignac y Godard. En seguida su nombre se hizo conocido en París, a través de numerosas actuaciones, y comenzó sus triunfales viajes por Europa y América. Como escritor colaboró en importantes revistas españolas y francesas.

La importancia de Ricardo Viñes en la historia de la música de nuestro siglo no se debe tanto a su maravillosa técnica y su honda musicalidad como al empeño que demostró en dar a conocer la nueva música, lo que representó para él a veces verdaderos sacrificios, ante un público acostumbrado al repertorio. Estrenó páginas de Debussy, con quien colaboró en otras actividades; Ravel, de quien había sido condiscípulo; Satie, Roussel, y, ya en las generaciones posteriores, de Milhaud, Auric, Pulenc, etc. También Balakirev le dedicó alguna obra. El último de los grandes compositores franceses interpretados por Viñes fue Messiaen. En cuanto a la música española, Viñes es fundamental, pues sin su esfuerzo la difusión habría sido mucho menor. Interpretó incansablemente a Albéniz, Granados, Falla, Mompou, Rodrigo, etc.

Fue compositor distinguido y practicó también la música de cámara. Como figura indiscutible de la interpretación europea, participó en los centenarios de Liszt, Chopin y Schumann.

Obras: «Homenaje a la memoria de Erik Satie», «Homenaje a Deodat de Severac», «Marcha fúnebre», «Crinolinas» y otras páginas para piano.

XII-73.

CALVO CARRION, Antonio (pintor)

Nace en La Algeba, provincia de Sevilla, el 23 de diciembre de 1921. Estudia, primero, en la Escuela sevillana de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría», también de Sevilla, donde obtiene el título de Profesor de Dibujo. Más tarde, se instala en Venezuela por unos cuantos años; a su regreso, se asienta en Palma de Mallorca, donde actualmente reside.

Premios conseguidos: Premios *Nava Parejo* e *Ibarra* en la Escuela de Santa Isabel de Hungría de Sevilla; Premio de la Diputación de Sevilla en el Salón de Primavera de dicha ciudad, 1947; Mención de Honor en la Exposición de *Bodegoner* de la Sala Arthogar de Bilbao, 1951; Primer Premio en el Salón Internacional de Primavera de Palma de Mallorca, 1952; Medalla de Oro en el Certamen del *Instituto Luliano* de Palma de Mallorca, 1954.

Exposiciones individuales: 1954, Palma de Mallorca (Galerías Quint); 1955, Madrid (Galería Toisón); Palma de Mallorca (Galerías Quint); 1956, Caracas (Galería del Círculo Militar); 1960, Managua (Instituto de Cultura Hispánica); 1962, Palma de Mallorca (Galerías Quint); 1964, Palma de Mallorca (Galerías Quint); 1966, París (Galerie Marcel Bernheim); 1969, Madrid (Ateneo, Sala del Prado); 1970, Estocolmo (Galería Tre Smol Rum); 1971, Palma de Mallorca (Galería Dera); Florencia (Galería Vaccarino); Madrid (Galería Grosvenor)...

Exposiciones colectivas: Exposiciones de Primavera de Sevilla, 1944-1947; I Biental Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; *Bodegoner* en la Sala Arthogar de Bilbao, 1951; Salón Internacional de Primavera de Palma de Mallorca, 1952; Certamen del *Instituto Luliano* de Palma de Mallorca, 1954; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1954; I Biental Internacional de Alejandría, 1955; *Pintura Española Figurativa* en San Diego de California, 1969; *Quince Pintores y Una Pintora* en la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, 1969;

D'ANTONI (Antonio BALLESTER RUIZ) (pintor)

Nace el 6 de enero de 1929 en Valencia. Asiste a los cursos de la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, siendo discípulo de Roberto Rubio y de José Bellver. Secretario de *Arte Actual* de Valencia, Delegado en Valencia de la Asociación Internacional *Arts Guild*.

Premios conseguidos: Mención Honorífica en el Concurso de Educación y Descanso de Valencia, 1966; Mención de Honor en el Premio *Joaquín Sorolla* de Valencia, 1967; Medalla de Oro en el IX Salón de Marzo de Valencia, 1968; Mención de Honor en el I Salón de Otoño de Sagunto, 1971; Medalla de la Delegación de Información y Turismo de Valencia.

Exposiciones individuales: 1968, Valencia (Galería Estil); 1969, Valencia (Sala de Información y Turismo), Alicante (Aula de Altea); 1970, Valencia (Galerías San Vicente, Sala Sorolla); 1971, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes); Gandía (Ayuntamiento); Valencia (Círculo de Bellas Artes); 1973, Barcelona (Galería Matisse).

Exposiciones colectivas: Concurso Nacional de Educación y Descanso de Valencia, 1966; VII Salón de marzo de Valencia, 1966; I Salón del Mediterráneo en Valencia, 1966; VIII Salón de Marzo de Valencia, 1967; Premio *Joaquín Sorolla* de Valencia, 1967; Premio Internacional de Dibujo *Joan Miró* de Barcelona, 1967; IX Salón de Marzo de Valencia, 1968; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; VII Salón Internacional de Pintura de Baleares, 1968; XV Salón de Otoño de Valencia, 1968; X Salón de Marzo de Valencia, 1969; II Biental Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Madrid, 1969; II Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 1969; XVI Salón de Otoño de Valencia, 1969; XI Salón de Marzo de Valencia, 1970; *18 Pintores Españoles* en la Galería AL-2 de Roma, 1970; *TINA* en la Galería Darhim de Benidorm, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo — Fase Regional — de Barcelona, 1970; en la Sala Puntal de Santander, 1970; XVI Salón de Otoño de Valencia, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo — Fase Final — de Bilbao, 1970; I Salón Nacional de la Interna-

cional Arts Guild en la Sala Alerta de Santander, 1970; XII Salón de Marzo de Valencia, 1971; en la Sala Puntal de Santander, 1971; *Art I - Encuentros Artísticos* en Elche, 1971; *MAN 71* en Barcelona, 1971; *MAN 71* en el Museo del Ampurdán de Figueras, 1971; XVII Salón de Otoño de Valencia, 1971; I Bienal Internacional de Marbella, 1971; I Salón de Otoño de Sagunto, 1971; *Pintura Española Actual* itinerante por España, 1971-1972; *Arte Actual. Desnudos* en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1972...

Se encuentra representado en: Ciudad Real, Museo Palmero; Elche, Museo de Arte Actual (en formación); Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Valencia, Museo Histórico Municipal y Museo Provincial de Bellas Artes; Villafamés (Castellón), Museo de Arte Contemporáneo.

XII-73.

Arte Contemporáneo de América y España en la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; *Atlántida 71* en Madrid, 1971; *Nuevos Maestros* en el Club Internacional de Prensa de Madrid, 1972...

Se encuentra representado en: Helsinki, Museo Didrichsen.

XII-73.

OTANO, José María Nemesio (compositor y musicólogo)

Nació en Azcoitia el 19 de diciembre de 1880 y murió en San Sebastián en 1956. Estudió con Arregui y Vicente Goicoechea. También recibió consejos de Pedrell y fue a Silos para profundizar en el conocimiento del canto gregoriano. Ingresó en la Compañía de Jesús (1896). Organista de la Basílica de Loyola. Redactó con Goicoechea los «Reglamentos Diocesanos de Música Religiosa» (1905) y organizó un «Congreso español de música sacra» (1907). Fundó la revista «Música Sacra Hispana», que dirigió durante quince años. Creó la «Schola Cantorum» de Comillas (1910) y trabajó incansablemente en la música religiosa y en el folklore. Después de unos años de retiro en Azcoitia, empezó de nuevo su gran actividad durante la guerra civil.

Entonces publicó los antiguos «Toques de guerra del ejército español». Catedrático de folklore en el Real Conservatorio de Madrid y director del mismo centro hasta 1951. Presidente de la Junta Nacional de Música y de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Fundador del Instituto Nacional de Musicología, etc.

Estaba en posesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Produjo un buen número de páginas religiosas para coro y para órgano, obras corales fundadas en el folklore, etc., siempre en una línea tradicional.

Obras musicológicas: «Manual de canto gregoriano», «La música religiosa y la legislación eclesiástica», «Antología orgánica moderna española», «El padre Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos», «El canto popular montañés», etc.

Discos: «Ave María», «Velum Templi» y «Miserere», Schola Cantorum de Comillas, director: Prieto (Columbia, 78 r.p.m.); «El carretero» y «La montaña», Coral de Santander, director: Sáez de Adana (Regal, 78 r.p.m.).

XII-73.

PLANASDURA (Enrique PLANAS DURA) (pintor, grabador, dibujante)

Nace en Barcelona el 2 de octubre de 1921. Aunque inicia su formación artística en la Academia Martínez Altés hasta 1935, se le puede considerar autodidacta. Miembro del Grupo ALTAMIRA, miembro fundador del Grupo LAYS, miembro del *Cercle Maillol* del Instituto Francés de Barcelona, miembro del Instituto Internacional de las Artes y las Letras de Zurich, fundador de la Asociación de Artistas Actuales, fundador y miembro del Salón de Mayo de Barcelona, miembro del Real Círculo Artístico de Barcelona...

Premios conseguidos: En el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca; en la III Bienal Hispano-Americana de Arte en Barcelona; en los Concursos de Carteles del Ayuntamiento de Barcelona; en los Concursos del Real Círculo Artístico de Barcelona; en las Bienales Internacionales de Alejandría; en el Gran Premio de Pintura de Moncada...

Exposiciones individuales: 1943, Barcelona (Galería Alfa); 1944, Barcelona (Galerías Atenea), Madrid (Salones Macarrón); 1945, Barcelona (Sala H. de Vinçon); 1946, Barcelona (Galería Pons Llobet); 1948, Barcelona (Galería Pons Llobet); 1949, Barcelona (Galerías Layetanas); 1950, Bilbao (Galerías Estudio), Zaragoza (Galería de Arte); 1951, Ripoll (Gran Casino); 1955, Mataró (Museo Municipal. Antología); 1956, Barcelona (Galería Argos); 1960, Barcelona (Ateneo Barcelonés); 1961, Ibiza (Galería El Corsario); 1962, Palma de Mallorca (Galerías Quint); 1963, Barcelona (Galería Syra); 1964, Florencia (Galería Número), Venecia (Galería Número), Roma (Galería Número), Milán (Galería Número).

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Bellas Artes, 1943; I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; II Bienal Internacional de Sao Paulo, 1953; *Arte Español* en Santiago de Chile, 1953; II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana, 1954; III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955; *Arte Español* itinerante por Londres, Manchester, Liverpool y Edimburgo, 1956; XXVIII Bienal Internacional de Venecia, 1956; *Artistas Catalanes* en el Museo de Taipei-Formosa, 1957; II Bienal Internacional de Alejandría, 1958; Gran Premio de Pintura de Moncada, 1958; *Colección Westerdahl* en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1959; *Arte Español* en Lisboa, 1959; *Le Jeune Peinture Européenne* en el Museo de Friburgo, 1959; *Grupo Lays* itinerante por Barcelona, Lérida, Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, Ripoll y Bilbao, 1960; *Arte Español Contemporáneo* en el Palais des

DOSAL, Carmen (María del Carmen FERNANDEZ-DOSAL MUÑOZ) (pintora, grabadora)

Nace en Santander el 10 de octubre de 1923. Estudios de dibujo con los pintores montañeses Juan José Cobo Barquera y Flavio San Román. Como pintora se considera autodidacta. Hasta 1953 trabaja esporádicamente; a partir de esta fecha decide dedicarse de lleno a la pintura. Sus primeras composiciones abstractas datan de 1958. Miembro de la Asociación de Artistas Actuales de Barcelona (1958), miembro de la Sociedad de Artistas Independientes de París (1966), miembro de la Asociación Nacional de Palmas Académicas de Francia (1966), Comandante de la Gran Orden de la *Internacional Arts Guild* de Mónaco (1968), corresponsal de I. A. B., miembro de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores de Madrid...

Premios conseguidos: Diploma de Honor, con mención especial, en el Certamen Internacional *Palme d'Or des Beaux-Arts* de Montecarlo, 1969; Diploma de Selección en el Certamen Internacional *Palme d'Or des Beaux-Arts* de Montecarlo, 1970.

Exposiciones individuales: 1955, Santander (Galería Sur); 1956, Torrelavega (Biblioteca José María de Pereda), Reinosa (Casa de Cultura Sánchez Díaz); 1957, Madrid (Galería Altamira); 1958, Santander (Galería Sur); 1963, Barcelona (Ateneo); 1968, Santander (Sala de Exposiciones de la C. I. T. E.); 1969, Reinosa (Casa de Cultura); 1971, Santander (Sala de Exposiciones de la C. I. T. E.).

Exposiciones colectivas: *Arte Montañés* en el Instituto Marqués de Santillana de Torrelavega, 1958; IV Salón de Mayo de Barcelona, 1960; V Salón de Mayo de Barcelona, 1961; *Ilustraciones y Pinturas* en la Caja de Ahorros de Salamanca en Valladolid, 1962; VI Salón de Mayo de Barcelona, 1962; VII Salón de Mayo de Barcelona, 1963; VIII Salón de Mayo de Barcelona, 1964; IX Salón de Mayo de Barcelona, 1965; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; V Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1966; XX Salón Violet de la Asociación Nacional de Palmas Académicas de París, 1966; VIII Salón de Marzo de Valencia, 1967; XI Salón de

TORAL RUIZ, Cristóbal (pintor, grabador, ilustrador)

Nace el 15 de abril de 1940 en Torrealquime, provincia de Cádiz. Posteriormente su familia se traslada a Antequera (Cádiz), donde trabaja en el campo hasta 1959. En este año asiste a la Escuela de Artes y Oficios de esta última ciudad, en la que consigue una beca de la Caja de Ahorros. Con ella ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla. En 1962 se traslada a Madrid, terminando la carrera de Bellas Artes en la Escuela Superior de San Fernando dos años más tarde. Durante su estancia en la misma es recompensado con los Primeros Premios de Pintura y de Dibujo de la Dirección General de Bellas Artes, con la Pensión en El Paular (Medalla de Oro) y con el Premio Nacional de Bellas Artes «*Fin de Carrera*». En 1964 es becado por el Ministerio de Educación y Ciencia para preparar cátedras y se le concede el «*Victor de Plata*» al mérito profesional. Desde este año a 1967 es profesor de la Escuela Superior de San Fernando. Un año más tarde obtiene la pensión de la Fundación *Juan March* para ampliar estudios en España, que vuelve a conseguir en 1969 para continuar estudios en Estados Unidos.

Premios conseguidos: Segundo Premio de Pintura en el Certamen Nacional de Elche, 1965; Premio de Pintura de la Caja Provincial de Ahorros en el I Salón de Invierno de Málaga, 1965; Premio de la Diputación de La Coruña en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Premio de Adquisición en el II Concurso de Pintura REPESA de Madrid, 1967; Premio de la Diputación de Barcelona en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Gran y Único Premio en el Concurso de Pintura *Joven Blanco y Negro* en Madrid, 1970; Premio de Pintura en el Concurso *La Mujer* de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1971.

Exposiciones individuales: 1966, Madrid (Club Pueblo); 1967, Madrid (Galería Quixote); 1968, Málaga (Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera); 1969, Madrid (Círculo de Bellas Artes - Sala Goya); 1970, Madrid (Galería Círculo 2 - Conjunta con Cortina), Madrid (Galería Fauna's); 1972, Nueva York (Staempfli Gallery); 1973, Nueva York (Staempfli Gallery).

Mayo de Barcelona, 1967; en los Amigos de la Música y Ayuntamiento de Hospitalet, 1967; VI Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1967; *Perspective 68* en el Palais de la Scala de Mónaco, 1968; VII Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1968; *Pintores Contemporáneos Europeos* itinerante por Estados Unidos, 1968; Gran Premio Internacional de Pintura de Deauville (Francia), 1968; VIII Salón Femenino de Arte Actual en Barcelona, 1969; Gran Premio Internacional de Pintura de Deauville, 1969; V Concurso Internacional *Palme d'Or des Beaux-Arts* de Montecarlo, 1970; VI Concurso Internacional *Palme d'Or des Beaux-Arts* de Montecarlo, 1970; I Salón Nacional de Pintores Montañeses en la Galería Mourou de Santander, 1971; LXXXII Exposición de Artistas Independientes de París, 1971; X Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona, 1971; VII Concurso Internacional *Palme d'Or des Beaux-Arts* de Montecarlo, 1971; VIII Concurso de Pintura de Tarrasa, 1971...

Se encuentra representada en: Barcelona, Museo de Arte Moderno - Sección de Arte Contemporáneo.

XII-73.

Exposiciones colectivas: Paisajistas Pensionados en El Pabellón en Madrid, 1963; Certamen Nacional de Elche, 1965; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965; I Salón de Invierno de Málaga, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; I Bienal Internacional de Pintura F. Estrada Saladich de Barcelona, 1967; II Concurso de Pintura REPESA de Madrid, 1967; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; XXX Exposición Manchega de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1969; III Concurso de Pintura REPESA de Madrid, 1969; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1969; Concurso de la UNICEF en el Club Urbis de Madrid, 1969; I Concurso Nacional de Pintura Joven Blanco y Negro en Madrid, 1970; *Modern Masters of XX Century* en la Dorsky Gallery de Nueva York, 1970; Concurso *La Mujer* de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1971; *Spanish Art* en la Joske's Gallery de Texas, 1971; *Spanish Art* en el Museo de Arte de Birmingham, 1971; en la Fair Field University de Connecticut, 1971; *Introduction* en la Staempfli Gallery de Nueva York, 1971; *Pintores Jóvenes de España* en la Hastings Gallery de Nueva York, 1971; *Home-naje a Camón Aznar* en el Club Urbis de Madrid, 1972; *Diez Pintores* en el Hotel IFA de Madrid, 1972; 25 *Pintores* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1973; XXI Bienal Internacional del Fiorino de Florencia, 1973...

Ilustrador de numerosas obras, de las que podemos destacar: «Mi ciudad», de Juan Alcaide (1965); «Unos días en París», del mismo Toral (1965); «Romancero Gitano», de Federico García Lorca (1966), y «Hombre de Luz», de Odón Betanzos (1971).

Se encuentra representado en: Birmingham-Alabama, Museum of Art; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Washington, The Museum N. A. S. A. of Art.

XII-73.

Beaux-Arts de Bruselas, 1960; *Joven Pintura Española* en Munich (Aula der Staatsbauschule), Goreborg (Kunstmuseum), Oslo (Kunstforening), 1960; *Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy* en Río de Janeiro (Museo de Arte Moderno), Sao Paulo (Museo de Arte Moderno), Montevideo (Museo de Arte Moderno), Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes), Santiago de Chile (Museo Nacional de Bellas Artes), Lima (Museo Nacional de Bellas Artes) y Bogotá (Museo Nacional de Bellas Artes), 1961; VI Bienal Internacional de Sao Paulo, 1961; *Arte Español Contemporáneo* en Helsinki (Museo de Arte Moderno), Jyväskylä-Finlandia (Museo de Bellas Artes), Bonn (Museo de Arte Moderno), Berlín (Museo de Arte Moderno), Düsseldorf (Museo de Arte Moderno) y Munich (Museo de Arte Moderno), 1962; *Artistas Españoles en México y Cali* (Colombia), 1963; *Mostra Mercato Nazionale d'Arte Contemporanea* en Florencia (Palacio Strozzi) y Florencia (Galería Número), 1963; *Mostra Internazionale d'Arte d'Avanguardia* en Livorno (Galería A. Modigliani) y Milán (Garden House), 1963; V Concurso Internacional de Dibujo *Ynglada Guillot* de Barcelona, 1963; *Abstractos Catalanes* en los Festivales de Oroño de Barcelona, 1964; *Pintura y Escultura* en el Real Círculo Artístico de Barcelona, 1964; Premio *Ciudad de Barcelona* en dicha ciudad, 1966; *Varias Tendencias en la Pintura Española Actual* en los Festivales de España, 1966; *Primeras Experiencias Españolas de Tendencia Abstracta* en el Palacio de Fuensalida de Toledo, 1969; Premio *Ciudad de Barcelona* en dicha ciudad, 1970; *Grup Art d'Avui* en el Real Círculo Artístico de Barcelona, 1971; Salones de Mayo, de Oroño y del Jazz de Barcelona; Salones de Oroño de Madrid; Salones de Primavera y de Oroño de Palma de Mallorca...

Su intensa labor creativa le ha conducido a otras manifestaciones artísticas, como la pintura mural, la vidriería, la cerámica, la escultura en hierro, la escenografía, la ilustración, la litografía... Ha realizado grabados, monotipos, pintura al pastel, carteles, ilustraciones para propaganda, catálogos artísticas...

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno - Sección de Arte Contemporáneo; Berna, Museo Paul Klée; Cervera, Museo Municipal; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; San Pol (Barcelona), Museo Municipal; Santa Cruz de Tenerife, Museo Eduardo Westerdhal; Taipei, Museo Nacional de Bellas Artes; Valls, Museo Municipal de la Villa.

XII-73.



subastas de arte

Serrano, 12 - Teléfono 401 34 00 - MADRID-1



Dario de Regoyos "A la puerta de la Iglesia de Oña (Burgos)" Lote n.º 146

OBRAS DE:

Dario de Regoyos, taller de Sánchez Coello, Francisco Mateos, Lucas Villamil, Galien Laloue, Benjamín Palencia, Redondela, Vaquero Palacios, Vaquero Turcios, Francisco Pradilla, Pedro Pruna, Carlos Lezcano, Gregorio Prieto, Ignacio Pinazo, Manuel Benedito, Alvarez de Sotomayor, Pedro Bueno, Palmero, Peris Brell, Pedro Flores, Unceta, Segundo Matilla, Casimiro Sáinz, Arranz Bravo, Ismael Blat, Cabanas, Oteiza, Roberto Domingo, G. Gómez Gil, Evaristo Guerra, Ibáñez de Aldecoa, Ricardo Macarrón, Martínez Novillo, Cecilio Pla, Poy Dalmau, Ramos Artal, Emilio Sala, Francisco Serra, Alfredo Souto, Vázquez-Díaz, Hernández Monjo, Segrelles, etc.

Importantes:

MUEBLES, ALFOMBRAS, LAMPARAS, PORCELANAS, CRISTAL, etc.
(Procedentes del Palacio de Uthoff Bensusan de Cádiz).

ESCULTURAS DE LOS ANIMALISTAS FRANCESES: Mene y Clesinger.

PLATA: Española de Martínez
Inglesa Reina Ana
Francesa Imperio

Excepcionales lámparas de techo en bronce dorado y cincelado y cristal de Baccarat procedentes del palacio de Uthoff Bensusan.

ICONOS

RELOJES

ARTE ORIENTAL, etc., etc.

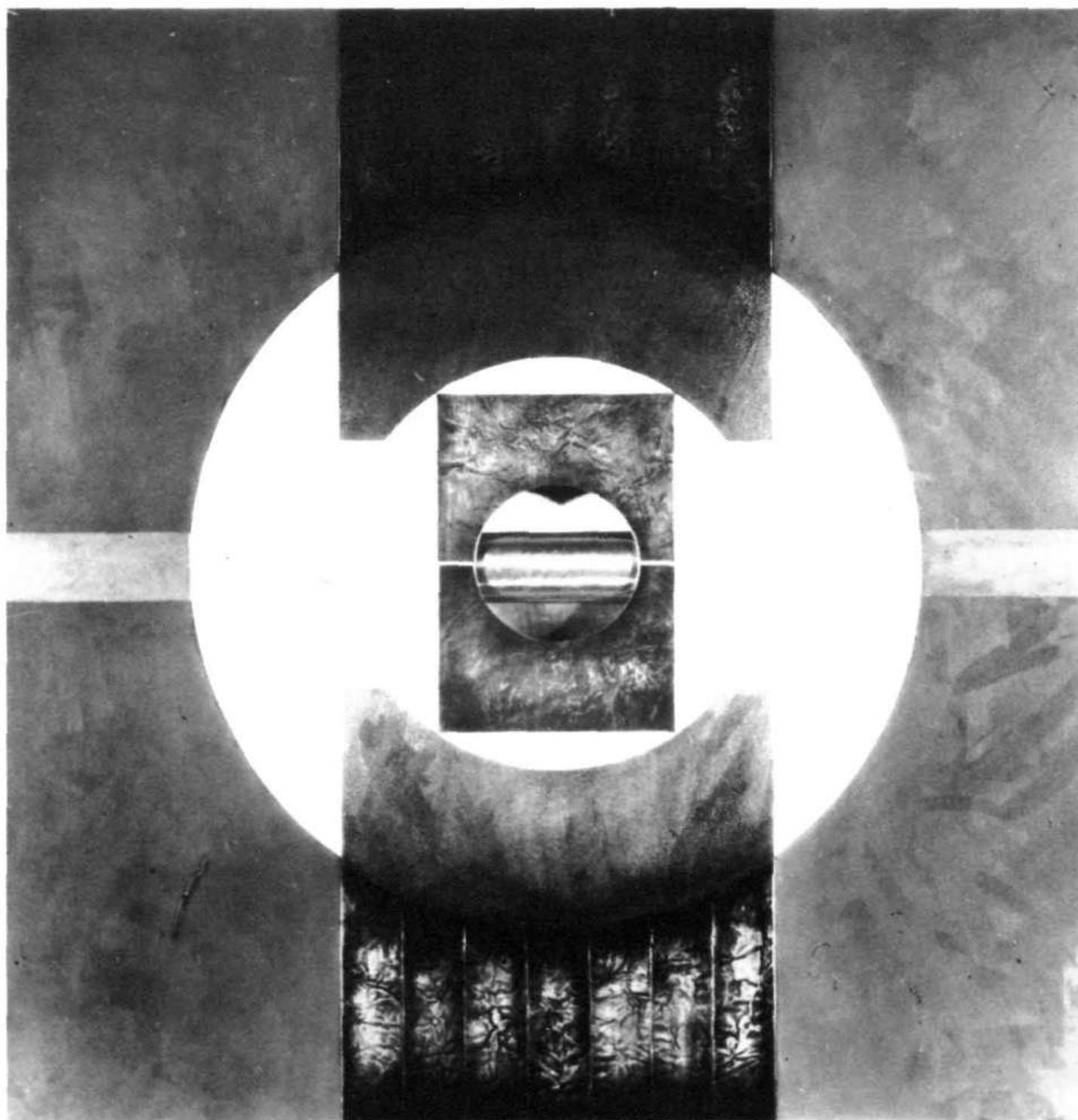
SUBASTA DIAS 20-21-22 FEBRERO 1974 a las 8 de la tarde

**galería
unquanzo**

SENÉN UBIÑA

FEBRERO

BERROCAL
«RICHELIEU»



G A V A R

GALERIA VASCA DE ARTE
Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24
MADRID-7



EXPOSICION HOMENAJE

JESUS APELLANIZ

DEL 16 DE FEBRERO AL 2 DE MARZO

Horario: Mañanas 11,30 a 1,30 - Tardes 5,30 a 8,30

GALERIA ESTUDIO CID

Arte Gallego
Pintura, tallas, S. XIII al XVIII
Sargadelos
del 29 de enero al 20 de febrero



ALEJANDRINA

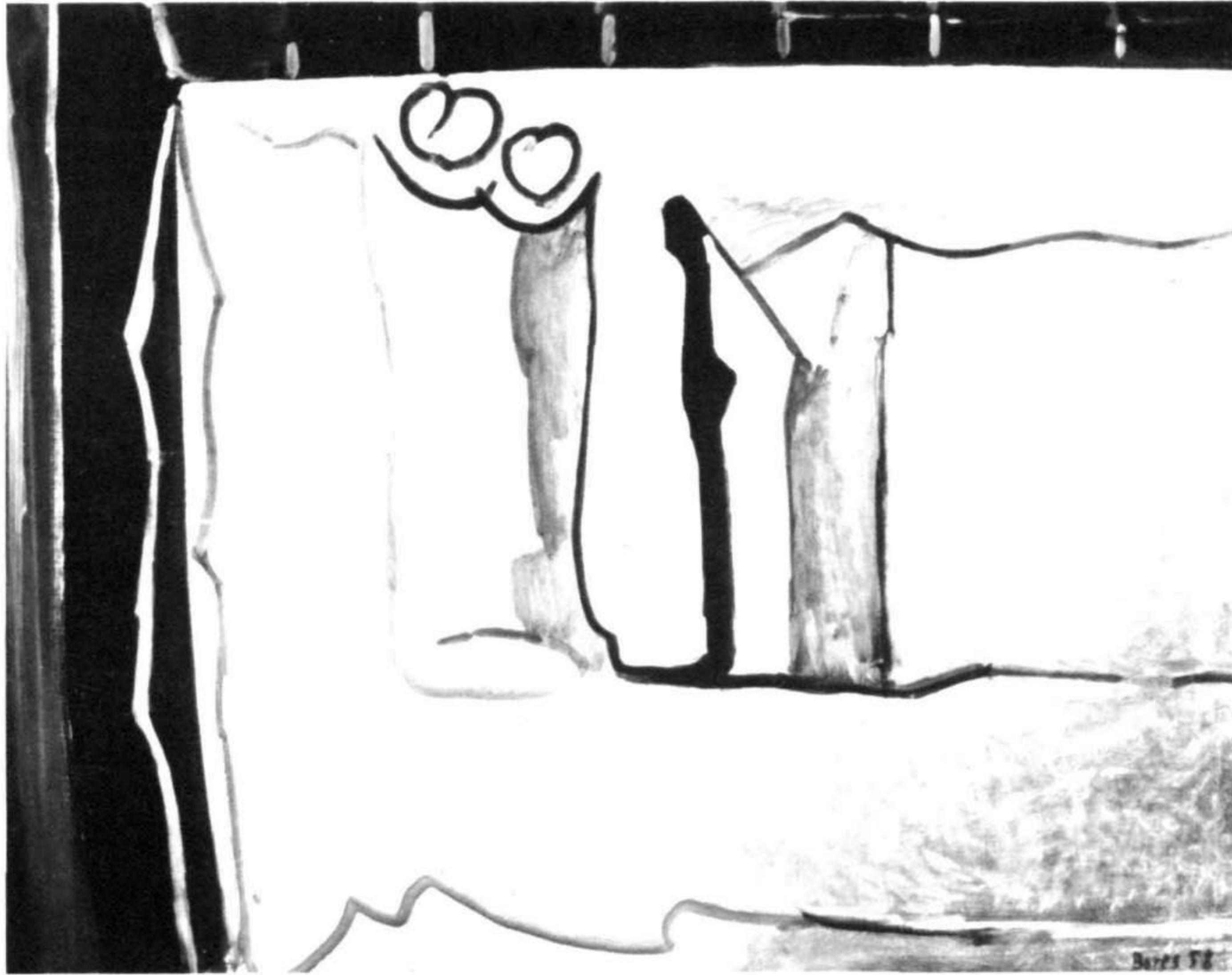
del 21 de febrero al 13 de marzo

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

GALERIA THEO

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

"BORES Y SUS AMIGOS"



Véase et comporier-Bores

A. BEAUDIN • BORES • CLAVE
ESTEVE • LOBO • MASSON
MIRO • M. ANGELES ORTIZ
PEINADO • VINES

HASTA 12 DE FEBRERO



OLEOS

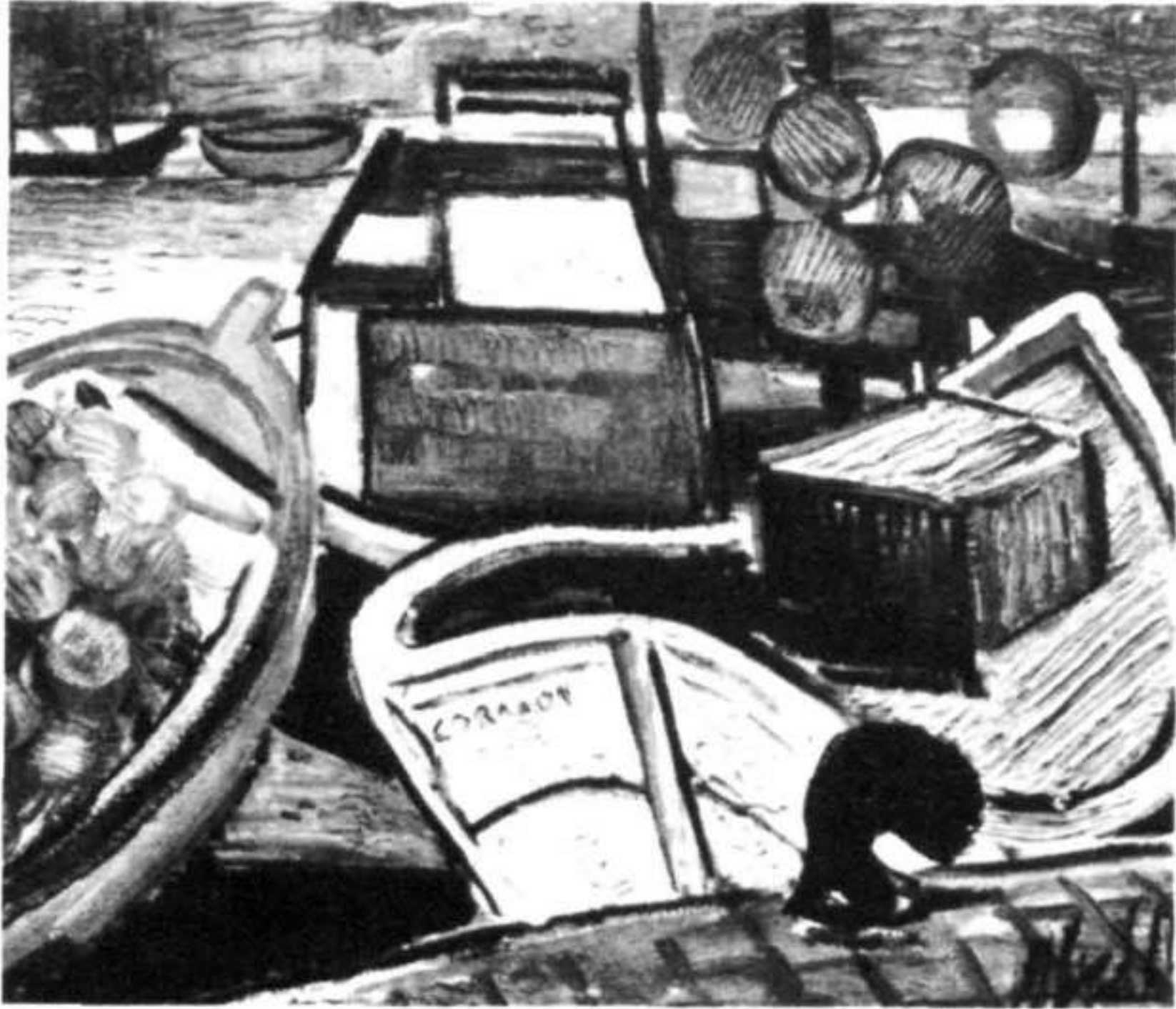
XAVIER VALLS

FEBRERO-MARZO

GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



PESQUERO CORAZON

MANUEL CAPDEVILA

OLEOS

PROXIMA EXPOSICION

RAFAEL BATALLER

21 DE FEBRERO AL 12 DE MARZO

CIRCULO DE BELLAS ARTES

«SALA MINERVA»

MADRID



NEVILLE WOODBURY

ACUARELAS

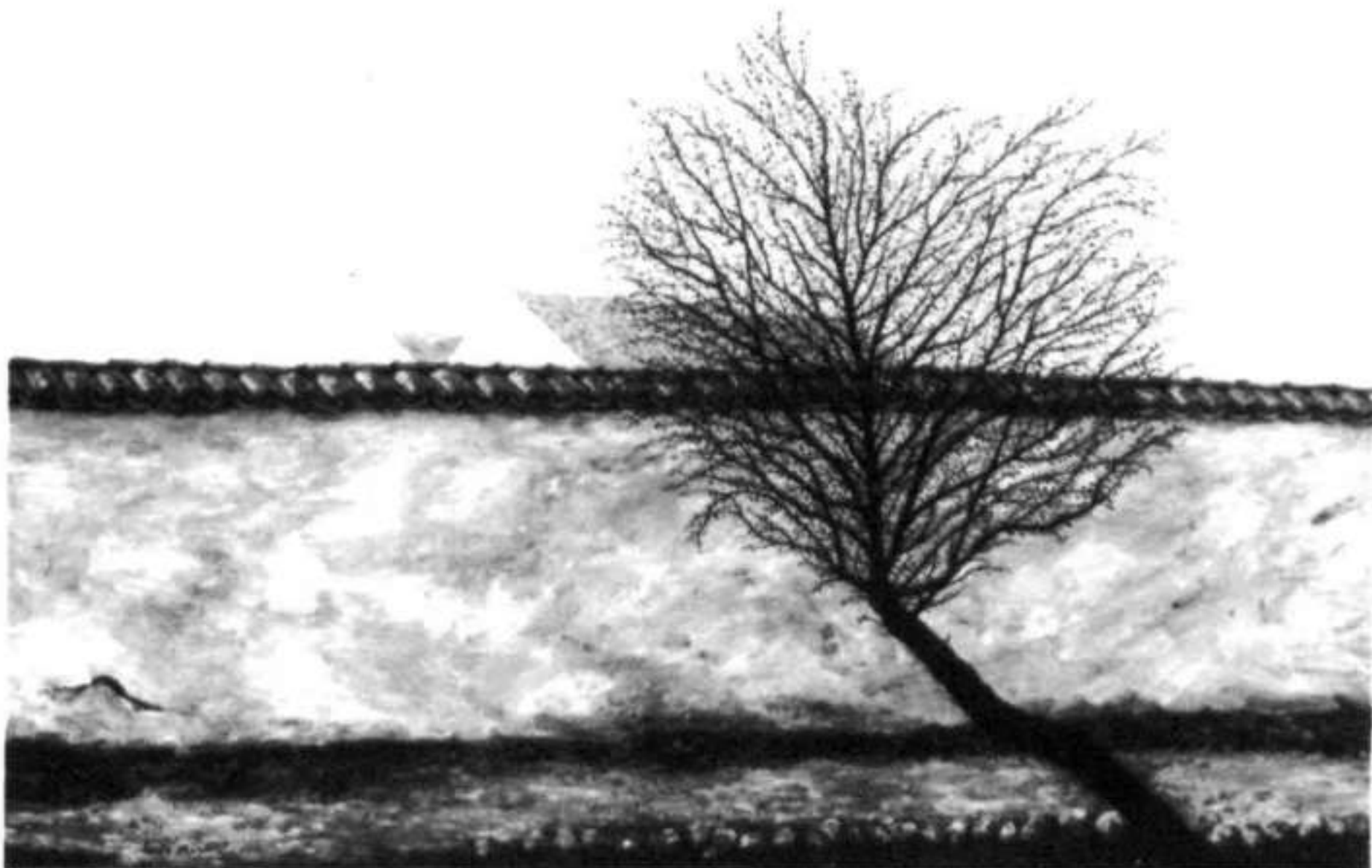
del 6 al 26 de Febrero - Laborables de 6 a 9



GALERIA EDURNE

MONTE ESQUINZA, 11 - MADRID-4

TEL. 419 13 88



SOTO MESA

FEBRERO

GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24

MADRID-7

PINTORES VASCOS DE HOY

Andueza. Arocena Campos Goitia. Barceló. Bay-Sala. Bienabe Artia. Marta Cárdenas. L. Castresana. Gonzalo Chillida. Erenchun. F. Echevarría. Menchu Gal. García Barrena. García Eegúin Albizu. Galarta. García Ochoa. Gracenea. Hernández Mendizábal Herraz. Mari Puri Herrero. Kaperotxipi. Lala. Irene Laffite. Luzuriaga. Martínez Delgado. Martínez Ortiz. Montes Iturrioz. P. Olaortua. Muñoz Condado. Sacristán. Ricardo Toja. Ucelay. Ugarte. Urien. Vizcarrondo. Zurrain Carlos Sainz.

GALERIA
DE
ARTE

de Luis

ALBERTO BOSCH, 11

(DETRAS DEL MUSEO DEL PRADO)

TELEF. 227 07 18 - MADRID-14



ALCOY

OLEOS

DEL 15 DE FEBRERO AL 11 DE MARZO

OBRA EN PERMANENCIA:

ALFAGEME, AMADOR, CANOGAR, CELIS, ECHAUZ, L. FINI, N. GUESS, LABRADOR, M. LESCURE, MARMOL, MAROLA, MONIRUL, MATEOS, MONTESA, MIURA, G. PRIETO, PORTALES, ROSO, P. SERRAND, D. SANZ, SENOVINA, W. WALANSKA.

GALERIA CIRCULO 2



MANUEL SILVELA, 2 -

TEL. 223 55 40

MADRID - 10



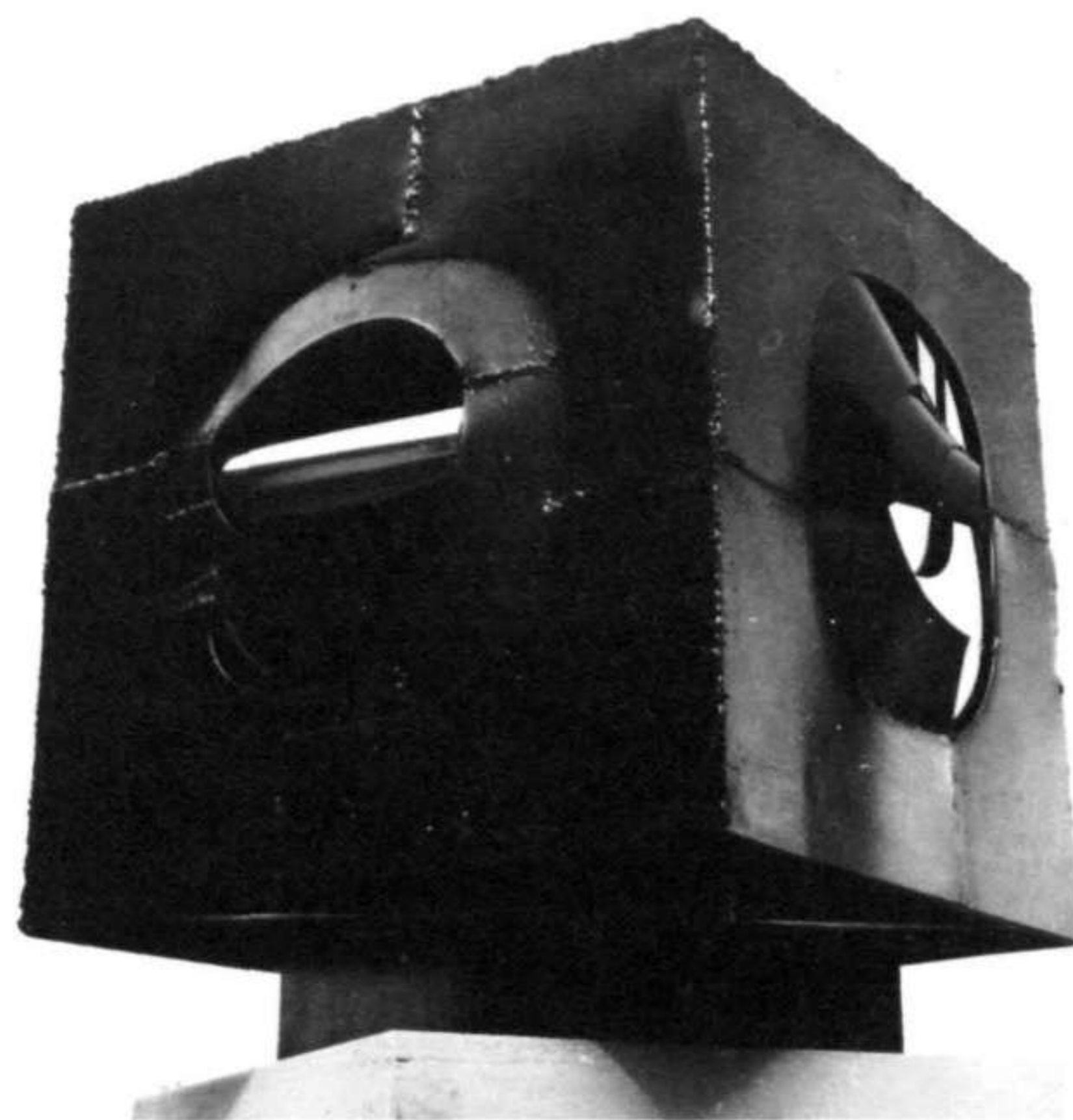
SALGADO

FEBRERO

Oleos

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

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



AMADEO GABINO

DESDE EL 12 DE FEBRERO



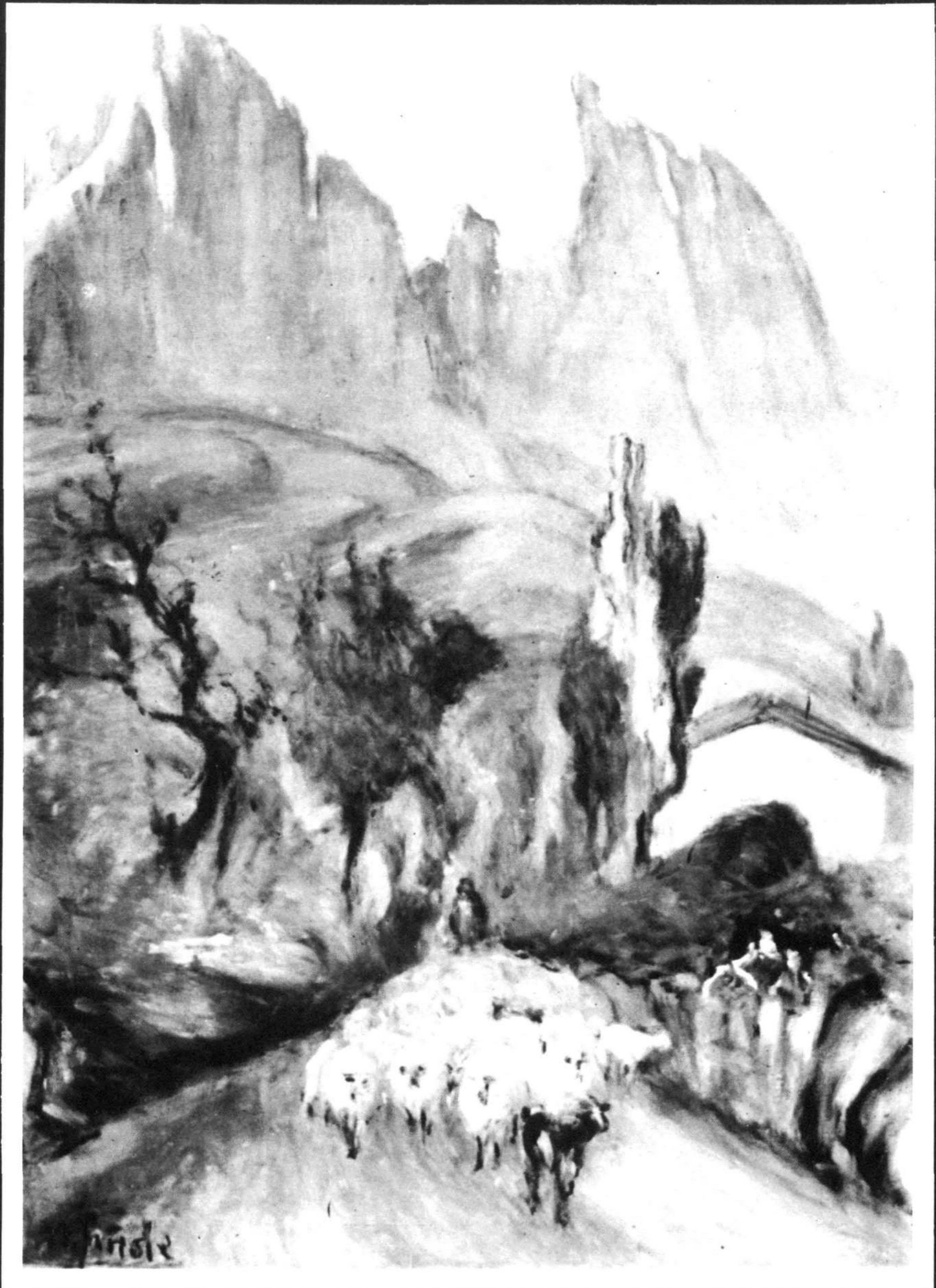
MACARRON S.A

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

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14



NICANOR PIÑOLE

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO MADRID, ENERO 1974

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

JUSTINO LUENGOS RAMOS

Avda. Los Cubos, 46

LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO

Eloy Bullón, 11.

SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME

Serrano, 118. Teléfono 262 78 49

MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE



Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES

Hortaleza, 41

MADRID-4

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA CONTEMPORANEA

Almagro, 44

MADRID

GALERIA ANNE BARCHET

Claudio Coello, 116

MADRID

GALERIA BETICA

General Goded, 12

MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2

Manuel Silvela, 2

MADRID

GALERIA EDURNE

Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88

MADRID-4

GALERIA EGAM

Villanueva, 29

MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON

Orientada hacia el Arte Joven

Arenal, 5. Teléfono 232 16 16

MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART

Monte Esquinza, 46

MADRID

GAVAR

Menéndez Pelayo, 79

Teléfono 252 48 24

MADRID-7

GALERIA ORFILA

Orfila, 3. Teléfono 419 88 64

MADRID-4

GALERIA OSMA

Reyes, 19

MADRID

GALERIA PISCIS

Joaquín García Morato, 25

MADRID

GALERIA REDOR

Villalar, 7. Teléfono 275 67 76

MADRID-1

GALERIA ROMA

Augusto Figueroa, 39

MADRID

GALERIA ROTTENBURG

Almagro, 27. Teléfono 419 94 02

MADRID-4

GALERIA SEIQUER

Santa Catalina, 3. Teléf. 221 96 91

MADRID

GALERIA TARTESOS

Serrano, 63. Teléfono 226 42 01

MADRID

SALA DELTA

Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87

MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

Restauraciones

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

J. F. BOLET

Técnico restaurador

C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53

BARCELONA-2

biosca

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



MARTINEZ NOVILLO

FEBRERO

ESTILO EN EL TIEMPO



Ω
OMEGA

RELOJES PRECISOS CON CRISTALES PRECIOSOS, PARA VER PASAR LAS HORAS A TRAVÉS DE LOS SIGLOS.

Estilo en el tiempo. Estilo Omega en la línea armoniosa de estos relojes inspirados en diseños de Andrew Grima, joyero de la reina de Inglaterra, y realizados en oro blanco surtidos de brillantes. TIEMPO apresado

en los cristales preciosos, formados en la Naturaleza por el paso de los milenios (cuarzo, amatista, citrina, zafiro...) y tallados en grados como las esmeraldas.

TIEMPO medido con la legendaria precisión Omega.

