

Bellas
Artes 74

Z. 389





FUENCARRAL, 43

MADRID-4

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

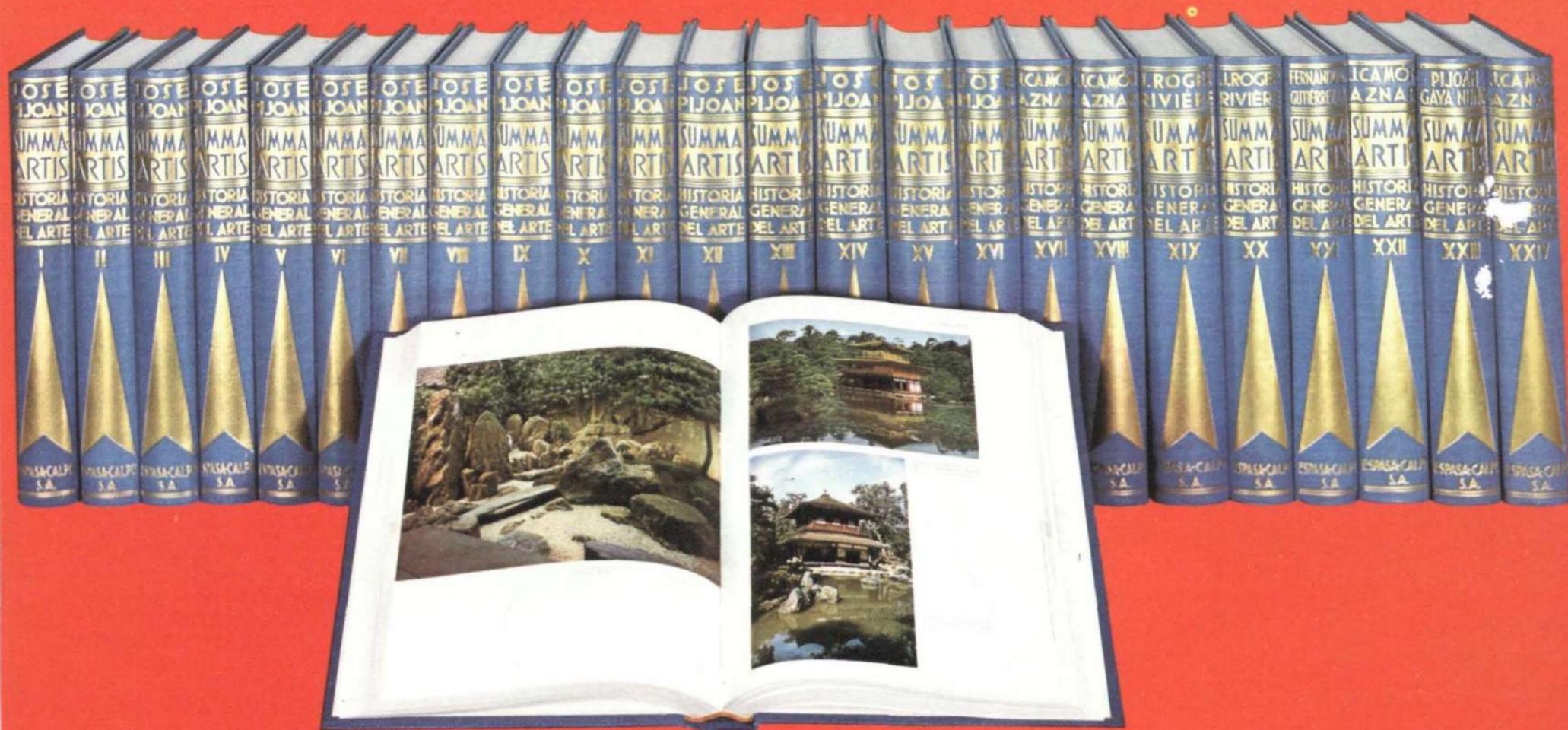
1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorino Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gallego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
11. Villaseñor, por Fernando Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquín de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tapes, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antoni Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Baldellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.
71. Piñole, por José Baretini.
72. Juan Ponç, por José Corredor Matheos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

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

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLÚMENES PUBLICADOS

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

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

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid - 34

Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. + «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

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

Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 35 • AGOSTO-SEPTIEMBRE 1974

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.
JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.
FERNANDO CHUECA GOITIA, Jefe del Servicio de Monumentos.
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid - 1

ENSAYO

3 SATURNINO ALVAREZ TURIENZO: Sobre las significaciones de El Escorial.

NOTAS

- 8 PAVEL STEPANEK Y EVA BUKOLSKA: Retratos españoles en Checoslovaquia.
14 CATHERINE P. COLEMAN Y EDUARDO SANCHEZ: Los Museos de Arte Moderno y su público.
17 V. COBREROS URANGA: El pintor Antonio Ortiz de Echagüe.
19 ANTONIO MARTINEZ CEREZO: La pintura en Murcia.
22 MARIA JESUS LOSADA GOMEZ: Maruja Mallo.
25 ANGEL MARCIO GARCIA: Función hermética en las Artes Plásticas.
27 JORGE USCATESCU: El espacio en el arte.

POEMA

33 ARCADIO ORTEGA MUÑOZ: Concepción.

ACTUALIDAD

- 34 FRANCISCO LOZANO: FIDELIDAD A LA NATURALEZA, por Manuel García Viñó.
37 LOS PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS, por José Gerardo Manrique de Lara.
40 DOS MAESTROS DE LA EXPRESIVIDAD MAGICA, por Rosa Martínez de Lahidalga.
43 EL HOMENAJE DE FRANCIA A JOAN MIRO, por María Fortunata Prieto Barral.
46 LA PINTURA PATETICA DE GUTIERREZ MONTIEL, por Manuel Conde.
47 MUSICA EN ESPAÑA: LA IV SEMANA DE COMPOSTELA, por Isidoro Guede, y LA V SEMANA DE SEGOVIA, por Carlos Gómez Amat.
49 LOS DIBUJOS DE FERNANDEZ MOLINA, por Alfonso López Gradolí.

ENTREVISTA

51 EL FOTOGRAFO CHILENO JOSE CASALS, por Raúl Chávarri.

CRONICAS

- 53 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
56 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.

NOTICIARIOS

59 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

65 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.

69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.

MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.

PORTADA: Joan Miró. «Mujer delante del sol», 1974.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, E. Ramírez, Vladimir Fyman, Cestmir Sila, Foro, Boccardi, A. de la Hoz, J. Dolcet, Cañadas, Gasull, R. Wunderlich, F. Marull, Gericolor.



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

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

MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ.—Licenciada en Filosofía y Letras. Profesora de Arte en el Instituto Nacional «Lope de Vega».

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO.—Escritor. Crítico de Arte.

ANGEL MARCIO.—Escritor.

JORGE USCATECU.—Doctor en Filosofía y Derecho por la Universidad de Roma. Profesor de la Universidad de Madrid. Presidente de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos de Roma.

ARCADIO ORTEGA MUÑOZ.—Poeta. Codirector de la colección Aldebarán.

MANUEL CONDE.—Poeta. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

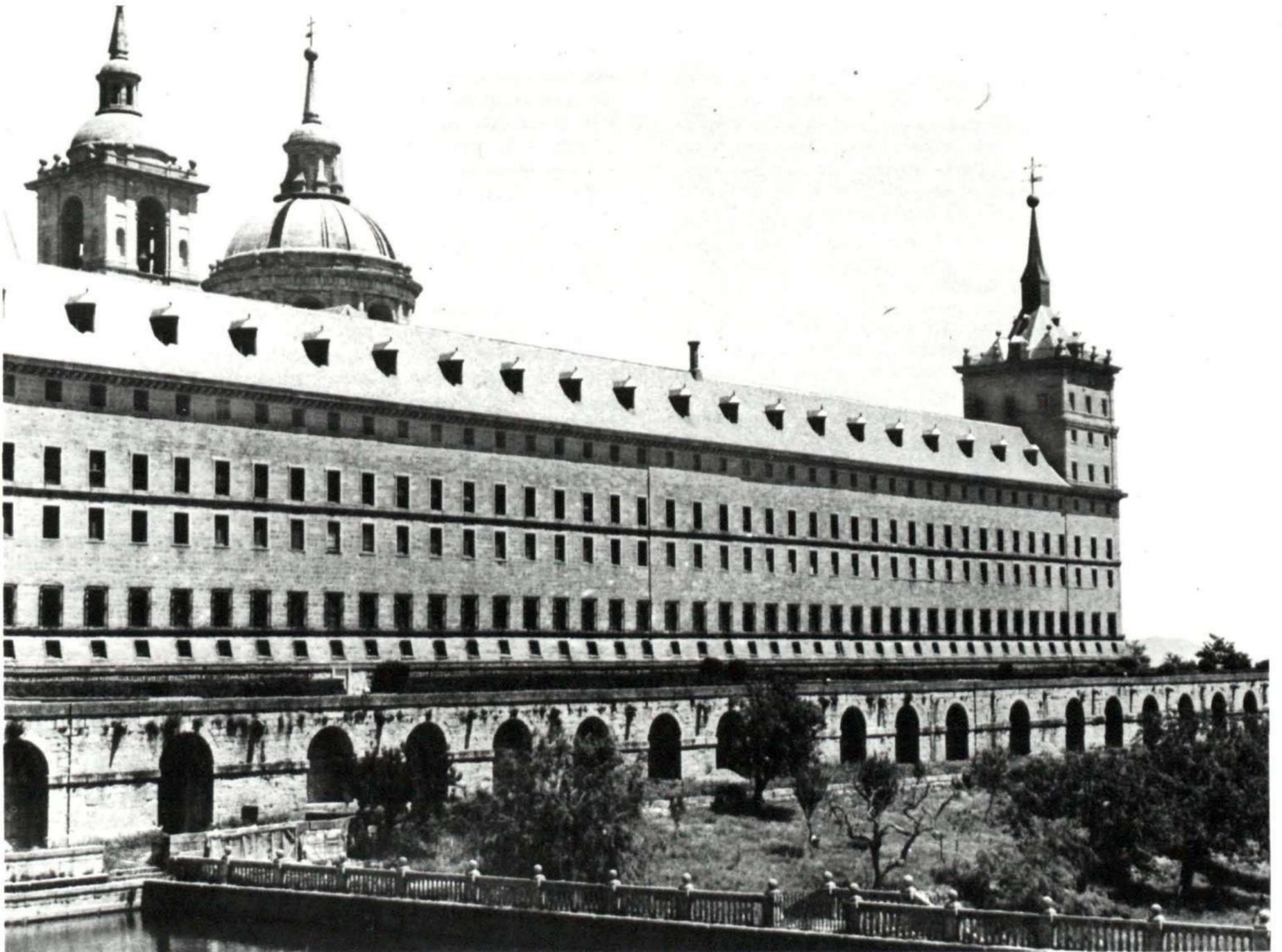
ISIDORO GUEDE.—Subdirector y Crítico Musical del diario «Región», de Orense.

ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.—Poeta.

EN PROXIMOS NUMEROS COLABORACIONES DE:

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, ALFONSO ALVAREZ VILLAR, J. M. BLÁZQUEZ, EMILIO CASARES, BASILIO OCHABA Y RUIZ DE ERECHUN, JAIME BONEU, LÁZARO SANTANA, CIRILO POPOVICI, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, JOSÉ BERNIS, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, FRANCISCO ZUERAS, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ROBERTO PADRÓN, CARMELO SOLÍS, ROSA MARÍA LÓPEZ BARRIS, NIEVES VALENTÍN RODRIGO, JESÚS DEL MAZO MARTÍNEZ, VINTILA HORIA, FERNANDO MON, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, CLARA JANÉS, RAMÓN BARCE, SANTIAGO AMÓN, GABINO ALEJANDRO CARRIEDO, MANUEL CONDE.

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



SOBRE LAS SIGNIFICACIONES DE EL ESCORIAL

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO

NO voy a hacerme cuestión aquí de lo que El Escorial es, del aspecto descriptivo de su fábrica ni tampoco de su estimación artística. Me interesa su significado en cuanto es respuesta a determinadas aspiraciones de la vida y materializa en forma particularmente señalada un sentido de la misma.

En la contemplación del monasterio podemos, en efecto, fijarnos en dos órdenes de cuestiones. Podemos preguntarnos por lo que es, y describirlo; o podemos preguntarnos por lo que significa, e interpretarlo. Qué sea El Escorial interpretativamente, como signo de vida espiritual, es lo que constituye el tema de estas páginas.

Ver El Escorial como signo implica encontrarle sentido, leer por detrás de sus formas arquitectónicas, para atender a lo que dice, a lo que ha dicho a las generaciones que han venido contemplándole. Qué quiso decir en él la sociedad que le erigió. Qué particularmente su fundador. Qué dice o qué significa todavía hoy y en qué medida ese decir o ese significar nos concierne.

Esta cuestión me interesa en el contexto de pareceres contradictorios de que, como pocas obras humanas, ésta viene envuelta. Se le ha interpretado, en efecto, como aquilatada profesión de fe y también como monumento a la tiranía, como «maravilla del mundo» y como «infamia de

los hombres». Entrando en el terreno de las interpretaciones entramos también en el de la emoción y las apreciaciones. El acuerdo a que puede llegarse mientras nos movemos en el ámbito de la descripción será imposible alcanzarlo en cuanto pasamos al de la interpretación. Quien mire desde este punto de vista el monasterio tendrá que entrar dentro de sí mismo y confesarse, tomar conciencia sobre el lado de la polémica en el que se sitúa; en suma, hacerlo será un buen ejercicio de autoidentificación espiritual. Tampoco yo rehúyo este experimento. En todo caso, de lo que trataré es de, mediante algunos contrastes, definir su **signum** y ubicarlo en el espectro de significaciones humanas, aunque ello sea de un modo tentativo y en términos muy generales.

El Escorial a través de Felipe II

Es lugar admitido sostener que nuestro monumento refleja lo que era el espíritu de Felipe II, hombre cuyas cualidades —virtudes y vicios— respondían a una concepción burocrática de la vida. Un orden soberano dominaba su visión del mundo, dentro del cual reinaba la forma sobre la inspiración. Bajo el régimen de una racionalidad trascendente quedaba organizada la naturaleza y la historia en contextos definitivamente codificados. Esa racionalidad se había hecho conciencia en el rey y a ella obedecían todas sus decisiones. Se ha dicho que era un «puritano»; lo cual es cierto, si se toma del puritanismo su cara exterior determinada por un código de trabajo, disciplina, ahorro, prudencia, orden... El otro lado del puritanismo, el interior, el privado, el consistente en una vida de fe sin apoyos, le era ajeno desde el momento que todos los aspectos de la existencia, también el de la fe, quedaban para él incluidos dentro del orden soberano de principio. La fe de Felipe II tendía a ser asunto ministerial, nada profético. No se sentía cómodo ante la acción de la inspiración privada. Hasta por el lado de la genialidad le ocurría esto. Genios había en su siglo en abundancia; pero él no los encontró. Cabe decir que más bien los rehuía.

En suma, Felipe II, hombre de formas, estaba convencido del valor supremo del orden en todo su alcance: cósmico, político, moral, religioso. El orden se convierte para él en imperativo de vida, tanto exterior como interior. El orden es la forma de su conciencia. Y esta conciencia se traduce con rigorismo, sin fisuras, en comportamiento. Sintiendo encarnación de la justicia, hace de ella causa común con el poder, que no es poder cualquiera, sino «por la gracia de Dios». La identificación concreta del orden universal se realiza en la persona del monarca. Si sobrevienen errores o aun pecados, se soportan con estoica entereza, sabiendo que hasta las tempestades y el demonio entran en juego dentro del orden universal. Soportar es la actitud moral de destinos que no se pueden contradecir. Este **ethos** es el que toma cuerpo en la fábrica del monasterio.

En contraste con fray José de Sigüenza

Dicho **ethos** aparece desde el primer momento como signo de contradicción. Me he preguntado repetidas veces cómo pudo hacerse solidario con el mismo un hombre al estilo de fray José de Sigüenza, su cronista primero y a la vez apologista clásico, siendo así que Sigüenza no era anímicamente un **homo escurialensis**.

En efecto, el fraile jerónimo pertenecía a la otra España. Si se quiere, a la del puritanismo interior, como partidario de una fe no codificada. Si en la disputa, tan grave en el siglo XVI, entre cristianos viejos y nuevos, Felipe II pertenecía a los primeros sin lugar a duda, Sigüenza cae en la línea de los segundos. Por educación estuvo imbuido del espíritu dominante en los medios «oficiales»; mas, con el

tiempo, se libera de él. Anímicamente es un «converso», como subraya Bataillon. Aquello a que se convierte es a la religiosidad intimista, desconventionalizada, seguidora de la directa comunicación con los textos bíblicos, fuera de los maridajes híbridos establecidos por los teólogos con la filosofía. La tradición de su orden —los jerónimos— le conducía en esa misma dirección. En ella, como muestra Sánchez Albornoz, venían teniendo acogida numerosos cristianos nuevos, seguidores de la **devotio moderna** y poco adictos a la tradición ritualista.

Parecerá chocante, en estas circunstancias, que Felipe II eligiera precisamente a esa orden para regentar su fundación, pero ello se explica por motivos ocasionales. Su padre el Emperador había escogido para morir una casa de la misma. Los jerónimos, además, llevaban por el tiempo una vida pujante muy apropiada para desempeñar los cometidos adscritos inicialmente al monasterio; distinguiéndose por un rasgo que no podía por menos de satisfacer al rey, el ser buenos administradores. Razones ocasionales explican también que Felipe II demostrara tener confianza en el padre Sigüenza. Era hombre inteligente, buen servidor y buen religioso. El fraile no traicionó esa confianza en las grandes ocasiones. Una de ellas la ofrece el caso del Greco. Sigüenza zanja el asunto observando que su cuadro de **San Mauricio** «no contentó a Su Majestad». No importa que por su cuenta ensalce las calidades del pintor. El veredicto final fue negativo, lo cual se imponía, aunque lo formula cuando el Monarca había muerto, por la cortesía de «contentar él a Su Majestad», no desacreditando su memoria.

El propio Marañón ve, sin embargo, en Sigüenza al «portavoz del espíritu de El Escorial». Una suposición que contiene sólo la media verdad que resulta de verle por su cara oficial. Por razones varias, entre ellas la de agradecimiento, Sigüenza escribió su crónica poniendo el monasterio a la luz que resultaba de verlo con óptica del fundador. En este sentido «a fe que apenas se encontrará en castellano estilo que mejor convenga al monasterio que el estilo literario de la obra del padre Sigüenza, obra que es una especie de Escorial en nuestra literatura clásica, modelo de sencillez y de sobriedad, de majestad y de limpieza», como escribe Unamuno. Quien haya leído, sin embargo, detenidamente esa «especie de Escorial en nuestra literatura clásica» se convencerá de que la obra está inspirada en fuentes nada escurialenses. Con todo, ello no impide que se nos diga de manera no superada posteriormente *cuál fuera el verdadero espíritu del monumento*.

Quien examine los retratos pictóricos del fraile jerónimo, así el que se conserva en la biblioteca del monasterio, aprenderá sobre él cosas que poco tienen que ver con la sencillez, sobriedad, majestad y limpieza. En los retratos literarios del tiempo se nos describe como «poco apacible de condición», «libre en el pensar y franco en el decir», ante quien «amigos y enemigos padecen por su natural autoridad y libertad excesiva». Se siente aquí la tentación de compararlo con su contemporáneo, una generación mayor, fray Luis de León, también y con más fuertes razones, cristiano nuevo. La espiritualidad de ambos era parecida, poseían rasgos de carácter similares y entre sus preferencias anímicas puede establecerse, sin violencia alguna, perfecta continuidad. El último no se recató de criticar, aunque veladamente, a los que «no se contentan con lo necesario, sino que en los desiertos..., en los lugares perdidos y que no pueden servir más que para su antojo, levantan soberbios edificios». La crítica se ha entendido referida a El Escorial.

Sigüenza, al contrario que Felipe II, no era un hombre de formas. Tenía más de profeta denunciante que de portavoz sumiso de un espíritu áulico. El puesto que le tocó en la vida le impuso moderación en determinados juicios.

Tenía el suficiente talento para salvar el propósito de los demás y para comprenderlo, al menos cuando, como en el caso, ese propósito se manifestaba bajo las proporciones y significados de la arquitectura laurentina. Se calló sus gustos y salió airoso en la empresa de decirnos lo que veía, cosa que no ha de atribuirse a compromiso oportunista o a mera «prudencia oficial». Acaso, por el contrario, nos ofrezca el ejemplo de cómo el espíritu de cristianos viejos y nuevos no tiene por qué excluirse, sino más bien integrarse. Pero esta lección, si es que quiso darla, no fue en lo sucesivo demasiado bien aprendida. El monasterio seguirá siendo signo contradictorio, para unos divino y para otros diabólico.

Un aspecto de esa contradicción

Ortega y Gasset vio el monasterio como «enorme profesión de fe, que es, después de San Pedro en Roma, el credo que más pesa sobre la tierra europea». Un verso de Víctor Hugo le presenta así: **De loin pour un tombeau je pris l'Escorial**. Para unos será «profesión de fe» o ex voto de acción de gracias en piedra; para otros, una «necrópolis monacal» o una pirámide funeraria. Estos dos veredictos envuelven algo más que una descripción; son interpretaciones. La primera de significado positivo e intencionadamente negativa la segunda.

Prevalció en un tiempo una de esas imágenes. Con el paso de los años termina imponiéndose la otra. Con frecuencia se reparten los juicios de la gente, sin que se vean demasiadas posibilidades para una reconciliación o armonía.

Felipe II, en el Acta de fundación, da como primer motivo de su obra el dejar en ella el testimonio de acción de gracias por la merced divina de conservar a España en la *unidad de la fe de los mayores, y por las mercedes personales que venía recibiendo en su reinado*. En segundo lugar aduce el propósito de cumplir con la voluntad última de su padre que le encomendaba procurar digna sepultura para él, para la emperatriz su esposa y familiares. Sin discutir el peso que cada uno de estos motivos pudo tener subjetivamente en el ánimo del monarca, el hecho es que por la marcha de las obras parece que concedió prioridad al primero sobre el segundo. Todas las dependencias destinadas a las funciones de habitación, trabajo y culto quedaron terminadas en vida del fundador. Sólo cincuenta años largos después de su muerte pudo darse por concluido el panteón real (1654). No mencionemos el de infantes, tal y como hoy le conocemos, que se acaba en 1888.

Sin embargo, serán las tumbas, el pudridero, la literatura de necrópolis y «misereres» funerarios lo que primero aparece en la conciencia de cierto público, y no el menos entendido, cuando piensa en el monasterio. Para la literatura de viajes suele ser el plato fuerte con que ceban la curiosidad del lector.

Fue el romanticismo el período que, incapacitado de una parte para digerir la apoteosis de regularidad que se ofrece en el monasterio, era por otra el indicado para cebarse en la disolución de que allí ofrecían buen campo los sepulcros. Ciegos sus hombres para el reino de la claridad y de las formas, sólo tuvieron ojos para encontrar razones con que neutralizarlas. En vez de los ojos ejercitaron los sentimientos. Su testimonio frente a El Escorial se manifestó en apasionadas fantasías por el reino de las sombras. En las fachadas edificadas no encontrará Gautier otro motivo de asombro que el número de sus ventanas. Ello le permitirá compararle a un cuartel. Le impresiona en cambio el reino subterráneo de los espectros y las calaveras, aunque para no encontrar allí más que el aburrimiento de las tumbas.

Lo que sugieren los cambios en la ejecución de la fábrica

En las imágenes tradicional y romántica del monasterio sigue habiendo por igual un cuadro de referencias objetivamente significativas. Tan objetivas son las significaciones de los «dorados capiteles» como las de las «peladas calaveras». Una reflexión más en orden a comprender esas distintas significaciones atribuidas al monumento.

Es interesante registrar al respecto las dos fases de su proyecto. Conforme a su primera traza estaban previstas dos mitades del edificio: una que llamaremos noble y otra plebeya. De la primera era cuerpo central el templo. Situada a sus lados se encontraban, de una parte, el convento; de la otra, la casa real. La otra mitad se destinaba a los servicios correspondientes, a media altura respecto a la primera. De haberse terminado la construcción con arreglo a ese plan las dos partes estarían separadas por cuatro torres. La concepción así entendida responde a una visión marcadamente medieval del mundo: el templo entre el clero y la nobleza. El rey tenía reservados sus aposentos a espaldas del testero de la iglesia enlazando los estamentos mencionados.

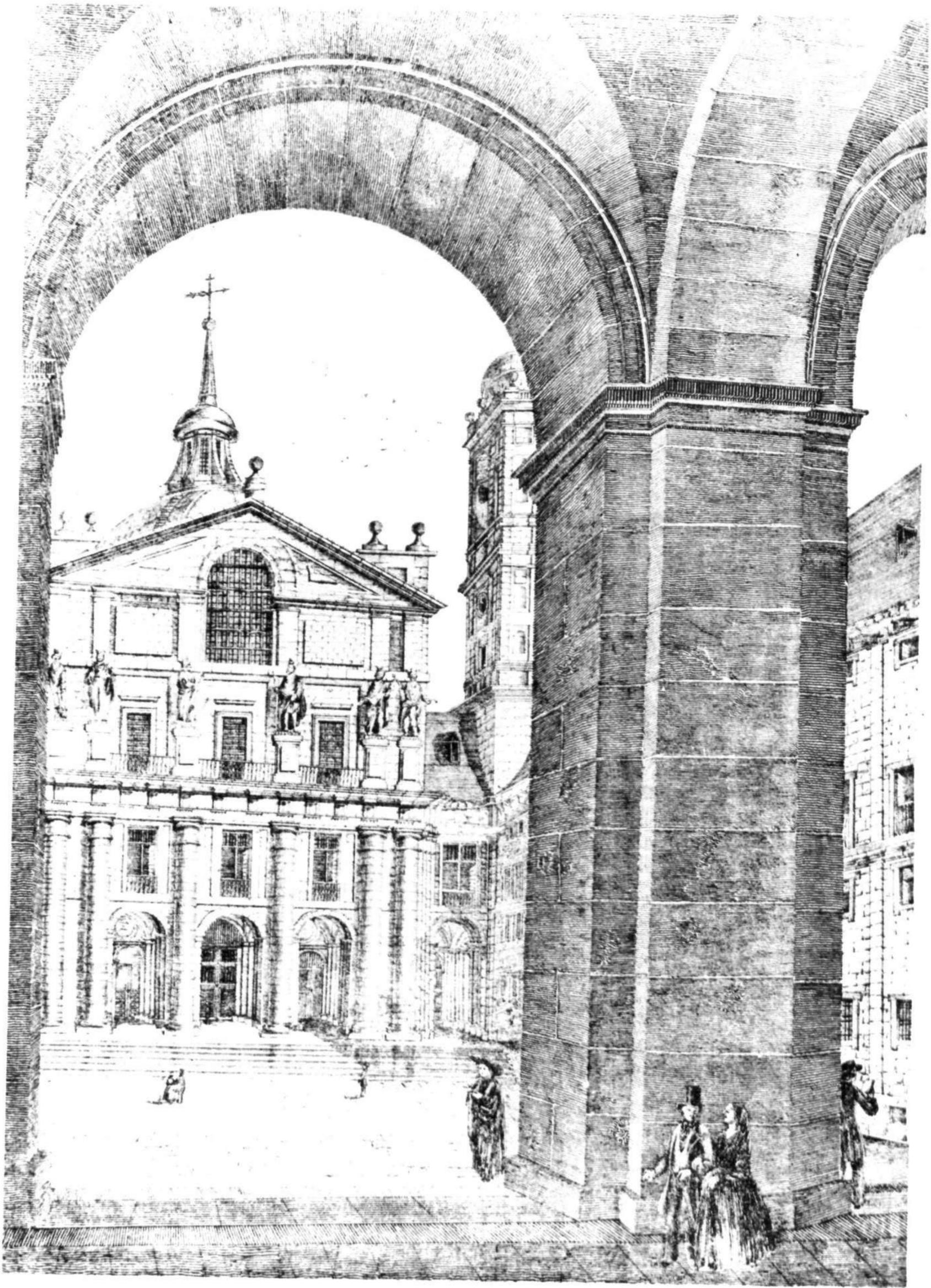
Pero al fin se optó por igualar la altura de todo el edificio. Desaparecieron dos de las torres, las señaladoras de la morada de monjes y palaciegos, quedando únicamente las otras dos a los lados de la fachada del templo. Con esto se rebaja la significación jerárquica de sus moradores. Complementariamente, en cambio, se alza hasta el nivel del conjunto la parte delantera, que va a albergar, aunque indecisa, lo que podríamos llamar las profesiones liberales. A un lado se funda el colegio y al otro se establece la enfermería. La zona habitable se amplía y se hace más difusa en cuanto a significaciones. La enseñanza y la medicina, la cura de las almas y la cura de los cuerpos, pasan a ser funciones igualadas con las de los estamentos superiores. Desaparece el subrayado medieval que tenía la traza de comienzo, y el todo toma la forma de un burgo complejo e igualado según el espíritu de los tiempos modernos. La modificación introducida encuentra su propio centro en la especie de santuario que es en el caso la biblioteca.

No sé si el resultado fue casual, pero a buen seguro que responde a exigencias profundas del tiempo y viene a reflejar lo que por entonces era España: una especie de incorporación del espíritu burgués a la tradición no rechazada del espíritu feudal. Todo coronado por la cúpula mayor, símbolo de la unidad en un estado en que prevalece el dogma absolutista. Las estancias regias quedan destacadas protegiendo el altar y tomando las riendas del todo. Tienen su asiento en el mango de la «parrilla», reduciendo desde allí a armonía las honestas funciones del orden burgués y los nobles servicios conservados de la tradición feudal.

El conjunto descansa centrado en sí mismo, como destinado a perennizarse por los siglos. No queda nada fuera y nada parece reservado a la trascendencia. La trascendencia se ha hecho inmanente y triunfa en el sistema sosteniéndolo desde dentro. Felipe II no era amigo de místicas. Su monasterio es la cifra de un orden ético, donde la forma, la medida y el imperio de la ley se identifican con la vida. Orden ético gravitando sobre sí mismo y cerrado a cualquier forma de espíritu que pudiese soplar fuera.

Curiosamente, sin embargo, el monasterio se entendió presidido por un signo arcaizante. El espíritu conservador tendió a ver en él la fortaleza de los valores medievales. Para ese espíritu conservador no parece haber existido el cambio de estructura apuntado, y siguió viéndole a través del proyecto primitivo.

Contra esa visión conservadora se produce la reacción interpretativa que se manifiesta acá y allá y que se hace



general en el período romántico. Es la época en que no se sabe qué hacer con el edificio. Le abandonan sus monjes y se suceden cambiantes y lánguidos intentos de revitalización.

Un epígono de ese espíritu romántico tuvo una chispa de inspiración cuando quiso convertirlo en archivo nacional. Ello hubiera significado dar un paso secularizador, resultado del cual tendríamos que los añadidos en la fase segunda de la construcción habrían prevalecido sobre lo significado en la primera. Idea semejante, de haber prosperado, habría dejado sancionada la contradicción. Entretanto, se pierde sensibilidad para percibir las significaciones vivas del monumento. Fue anticipatoria la inspiración que tuvo aquella reina que veía en él la mansión de «reyes muertos y frailes amortajados». A nadie le dicen nada las estructuras edificadas. El monasterio que se siente y visita es el subterráneo. Sobre la imagen que le concebía como «profesión de fe» prevalece la que le entiende como «tumba». Desalojado por los vivos queda reducido a mansión de los muertos. Según esta imagen hace de templo el panteón y en él o en torno a él descansan en vecindad los despojos de monarcas y de monjes.

El templo, la biblioteca, el panteón, pudieron ser los centros que, integrados, darían una imagen completa de la vida. La epopeya de ese conjunto nadie se la metió nunca en la cabeza, o tal vez estuviera sólo en la de Felipe II. Acaso el centro de la biblioteca esté llamado a despertar un nuevo brote de vitalidad en el futuro. Que hay una significación inédita al respecto no cabe dudarlo. Por lo que respecta al pasado, sus significaciones han ido unidas a los centros del templo y del panteón, en conexión con fuerzas tradicionales arcaicas o con fuerzas románticas arcaizantes.

Hacia una síntesis: Lo exterior y lo interior reconciliados en El Escorial

La luz a la que se ven hoy estas cosas tiene implicaciones nuevas. Supongamos que El Escorial, conforme al esquema admitido, contiene la «interpretación de lo divino», y también de lo humano, de acuerdo con la personalidad de su fundador. Supongamos en él una teología política en piedra, y del mismo modo una humanística en piedra. ¿Qué tiene eso que ver, qué dice a una vida que se conciba como abierta interioridad? ¿Cómo puede aliarse con la fórmula humanística y religiosa representada en el padre Sigüenza, a quien espantaban las construcciones conceptuales de la teología escolástica, y que no buscaba otro apoyo para su vida interior que el evangelio desnudo? Centrado en sí mismo bajo la forma de una acabada estructura exterior, El Escorial puede ser un escándalo para los que, y hoy son muchos, entienden que la vida ha de ser expresión ferviente del alma no reprimida por estructuras exteriores, por sancionadas que aparezcan. Sigüenza entendió el monasterio como la canonización arquitectónica de los ideales de Trento. Hasta señala la coincidencia de que se colocara su primera piedra por las fechas en que el concilio firmara sus últimas decisiones. El Escorial es, pues, un monumento tridentino. Por seguir con vocabulario al uso, se encuentra dentro de la tradición constantiniana y es una apoteosis del triunfalismo.

Ahora bien, todo eso es denunciado por la espiritualidad corriente como una especie de abominación. La tendencia profética de nuestra religiosidad, al menos la que domina en extensos círculos, chocará necesariamente con los significados escurialenses como con su antítesis. A este respecto, y más que nunca, puede servir su fábrica como piedra de toque para discernir espíritus. ¿Qué hacer ante su mole, que parece poner un techo definitivo a la historia, cuando el cielo de la historia como casa de Dios devora a tanta

gente? Conviene insistir: nada más alejado de los hombres de hoy, protestarios contra todo lo acabado y establecido, sea en nombre de potencialidades de base, sea en nombre de ideales de liberación indefinida, que nuestro monumento, visto por Chueca Goitia como «corporeidad cerrada y finita, opuesto al estallido del ímpetu, que se manifiesta como algo esencialmente abierto y sin final», y que ve en su «perfección» y «suficiencia» una especie de «utopía realizada». Esa lejanía abre, o parece abrir, una vez más y con superior virulencia, la contraposición que Marañón establece entre Toledo y El Escorial, entre la humanidad que se rige por una sabiduría inspirada en Oriente y la que se rige por la racionalidad propia de Occidente; contraposición, en suma, una vez más, entre cristianos nuevos y cristianos viejos. Que no otra parece ser la fuente última de que se nutren las energías que dividen a «las dos Españas».

Sin embargo, alguna posibilidad de inteligencia mutua debe existir so pena de admitir la irreconciliabilidad del hombre consigo mismo, ya que parece disparatado pensar que lo tridentino no encierra forma alguna válida de lo humano frente a los post-ismos que hoy proliferan y que frecuentemente se proclaman encarnación de la única validez. Tanto Ortega y Gasset como Unamuno parece que pensaron en alguna forma de reconciliación al ver en El Escorial el centro de llamadas realizadoras para todo español, y acaso particularmente de cara a su futuro. «Yo espero —dice Ortega— que un día no lejano los españoles jóvenes harán su peregrinación de El Escorial, y junto al monumento se sentirán solicitados al heroísmo. Aún no debemos perder la esperanza de que haya gentes entre nosotros poseedoras de la voluntad de vivir y dispuestas a ligarse en un haz para dar una postrera embestida a un punto del porvenir, abrir en él un portillo y salvar así la continuidad de la raza.» En cuanto a Unamuno: «No debería haber español alguno españolizante —esto es, dotado de conciencia histórica de su españolidad— que no le visitase alguna vez en su vida, como los piadosos musulmanes La Meca, y ello, aparte de sus ideas, ya sea para bendecirlo, ya para execrarlo.»

Los textos no pueden ser más significativos, y en ellos quedan retratados con sus particulares caracteres los dos maestros de nuestras letras. Todos los españoles debieran pasar reflexivamente por allí, también el **homo toletanus**, aunque de su Toledo traiga en el alma una imagen «anti-escurialense». Por exigencia de la propia historia no puede dejarse fuera de ella El Escorial.

Pero la invitación más significativa es quizá la que nos hace el propio Sigüenza, más que con palabras con hechos. Pienso que él supo reconciliar la racionalidad arquitectónica del monasterio con la virtualidad viviente de su propia existencia. Completamente en serio nos dice que Felipe II con su obra «nos puso en razón», como podía decirlo Descartes. Y completamente en serio declara que el ritualismo de argumentos lógicos o florituras literarias de nada sirven a la hora de llevar una vida sustantiva de hombre y de cristiano. Esa doble afirmación sólo aparentemente se contradice. No hay existencia humana auténtica si no es una existencia «en forma», mejor se diría «en formas». Y no hay una historia consistente que no sea transparente a sí misma. Nada significan las llamadas si no tienen respuestas. Entender por única respuesta válida el eterno y anhelante preguntar es algo que nada ni nadie puede distinguir del eterno y extenuante silencio. Hablando de El Escorial es como Sigüenza se encuentra a sí mismo. Si entre el Sigüenza de El Escorial y el Sigüenza sí mismo hubiera que establecer una disociación lo disociado sería la propia identidad de nuestro clásico. Su obra «El Escorial de nuestra literatura clásica» es, a la vez, El Escorial de sí mismo. No podré comprender nunca una vida que no sea portadora en sí misma de su propio Escorial.

NOTAS

RETRATOS ESPAÑOLES EN CHECOSLOVAQUIA

PAVEL STEPANEK Y EVA BUKOLSKA

HA habido dos épocas importantes de contactos artísticos entre Checoslovaquia y España: la primera, muy remota, data del siglo XVI; la segunda, apenas terminada la segunda guerra mundial, cuando vino —como primera exposición extranjera— la de los españoles residentes en París, llegando a Praga los propios artistas (Clavé, Domínguez, Viola, Viñes, Lobo, Hernández, etc.).

Las primeras relaciones directas entre Bohemia y España comienzan a desarrollarse cuando, después de haberse instalado los Habsburgo en el trono checo, gobernaba en ambos países una sola

dinastía. El emperador Carlos V recibió como feudo los países españoles y burgundios, mientras que los países checos, austríacos y húngaros pasaron a manos de su hermano Fernando I. Bohemia y Hungría las adquirió siendo elegido; Moravia, habiendo sido reconocido su derecho como heredero de los Jagelones. Entonces el rey checo sumó a sus títulos también el de «Infans Hispaniae», y en el presbiterio de la catedral gótica de San Vito de Praga aparecieron, al lado de los escudos de la corona de Bohemia, los de Castilla, Aragón, Cataluña, León y Granada. Entre los primeros españoles que entraron más intensamente

TALLER DE VELAZQUEZ. JUAN BAUTISTA MARTINEZ DEL MAZO. "LA INFANTA MARGARITA".



AUTOR ESPAÑOL, SEGUN CLOUET. "ISABEL DE AUSTRIA".

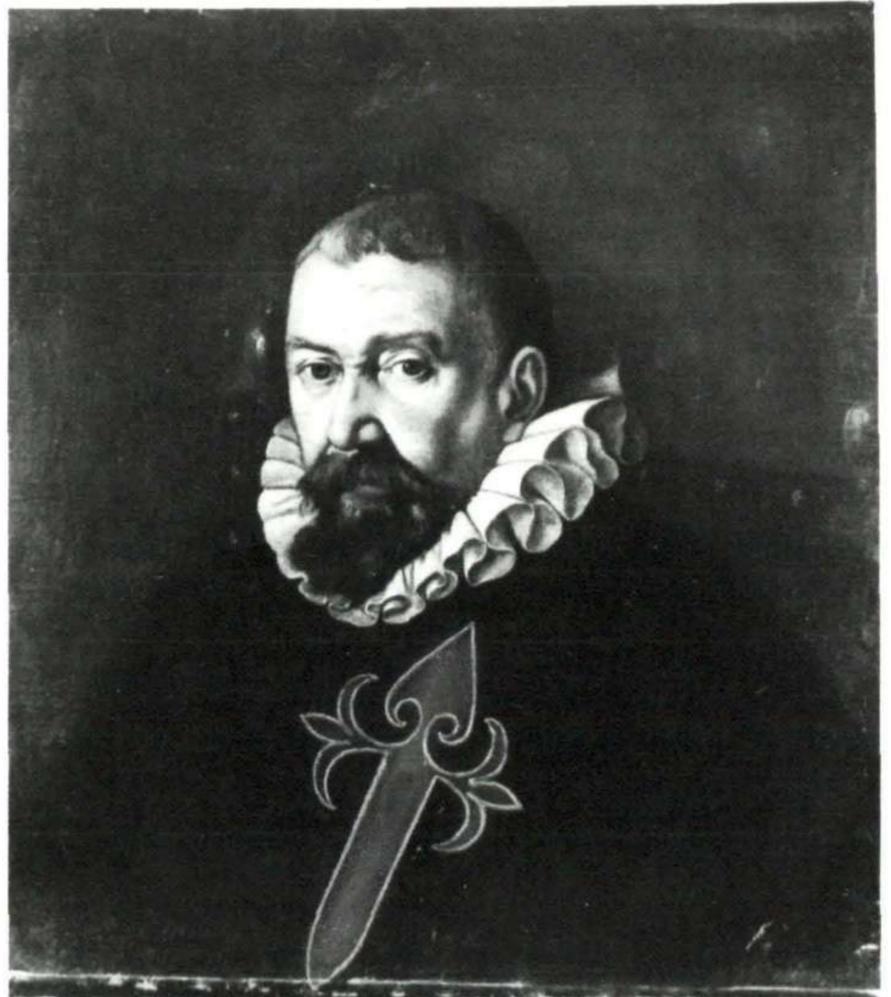




AUTOR DESCONOCIDO. "FELIPE II".

en contacto con el ambiente checo fue, sin duda, el poeta español Cristóbal Castillejo, que durante treinta años ocupó el cargo de secretario de Fernando I.

El año decisivo para nuestro asunto fue sin duda 1548, cuando, acompañando al archiduque Maximiliano, partió para España un grupo de caballeros checos: Jorge Proskovsky, de Proskov; Jaroslav Smiřický, de Smiřice, y un joven de dieciocho años que se convirtió después en el protagonista, Wratislao de Pernestán, hijo de uno de los nobles checos más notables. Los señores checos acompañaban al joven archiduque en su viaje de boda, pues, en septiembre del mismo año, se casó en España con la infanta María, hija de Carlos V. A su regreso a Viena, en el séquito de María se encontraba María Maximiliana Manrique de Lara (y Mendoza), perteneciente a un noble linaje español. Años más tarde, en 1555, esta señora se casa con Wratislao de Pernestán, que fuera después canciller mayor del reino de Bohemia. Con este enlace con una española, en su época un poco raro, Wratislao anticipó una dirección cultural y política de una parte de la nobleza de Bohemia que, en la segunda mitad del siglo XVI y a principios del XVII, desempeñó un papel muy importante en la historia de Bohemia. La casa de los Pernestán, en Praga, se convirtió en uno de los lazos más importantes de entre la vida cultural checa y española. Fue gobernada según espíritu y tradiciones españolas, en la fami-



¿RODOLFINO?. "GUILLERMO DE SAN CLEMENTE".

lia se hablaba y escribía en castellano, de España se compraban libros y armas y en español se llevaban incluso las cuentas de cocina. A los sastres españoles se les encargaban espléndidos y costosos trajes que vestían las damas retratadas y, por supuesto, por pintores españoles y en España, pues María Maximiliana Manrique de Lara debía seguir estando en el contacto más estrecho con la corte imperial y con su patria española. En 1581 acompañó a la emperatriz viuda María a España, donde habrá permanecido un tiempo, llevándose consigo a alguno de sus numerosos hijos (en total, 19). Por lo menos, Juana se quedó en España, pues seis años más tarde, en 1582, contrae esponsales en Zaragoza con don Fernando de Aragón, el quinto duque de Villahermosa. La boda se celebró en la Capilla Real de Madrid en 1584, en presencia del matrimonio real. Felipe II regaló a la novia 2.000 ducados de ingresos anuales del virreinato de Nápoles y ésta fue una ocasión más —es de suponer— para que algunos miembros de la familia Pernestán visitaran Madrid. El hermano de Juana, Juan de Pernestán, escogió por esposa a su prima de la familia Mendoza, radicándose en Moravia, en el castillo de Tovačov. Y, finalmente, Luisa de Pernestán entró en el monasterio de las Descalzas Reales, llegando a ser su priora más tarde.

Durante el reinado del emperador Rodolfo II (1576-1611) —educado, junto con su hermano Ernesto, en España, durante ocho años, por deseos e intentos de su tío Felipe II— la influencia es-

pañola en Bohemia aumentó aún más. «El ambiente que circunvalaba a Rodolfo era español, y españolas eran las tendencias que predominaban incluso en su sistema gubernamental», nos dicen los historiadores.

Desde 1583, al radicarse la corte imperial permanentemente en Praga, el mundo románico se acercó a Bohemia con mayor intimidad. Praga llegó a ser, entre otras cosas, sede de los representantes diplomáticos de España, Francia y de los países italianos. «La Embajada de Praga ante la Corte imperial pertenecía al máximo escalón en la carrera diplomática española, tanto por la amplitud de la esfera de acción como por la importancia y responsabilidad del poder confiado. El embajador español desempeñaba a la vez el papel de banquero y gobernador, manteniendo con dinero español y su autoridad la llamada "facción española", partido de simpatizantes con España, y con frecuencia también toda la corte.» Algunos embajadores subieron posteriormente a cargos aún más importantes en el servicio estatal.

Los embajadores españoles en Praga, igual que los miembros de algunas familias checas hispanizadas, se convertían en apoyo de la «facción española». Desde la época del embajador Francisco Hurtado de Mendoza, los fervorosos católicos de Bohemia son llamados «españoles». Todavía cuando el emperador no apoyaba abiertamente a los católicos, la facción española dominaba las actividades espirituales del país, adicto en realidad a la Reforma. Una actitud especialmente exitosa la desempeñaba entonces la Compañía de Jesús, que se estableció en el país ya en 1556; fue su mérito que muchos hijos de los nobles más notables de Bohemia pasaran a la «facción española». Cuando, a fines del siglo XVI, comenzaba a extinguirse la generación conciliante, por ejemplo, Guillermo de Rosenberg o Adán de Hradec, se observa una reagrupación de fuerzas y en la escena aparecen nuevos líderes radicalistas, por ejemplo, Sidonio de Lobkowitz, Francisco de Dittrich, Carlos de Liechtenstein, Ladislao Berka de Dubá, la mayoría de los cuales habían obtenido su educación en España o en Italia.

El centro social y político de la vida del pequeño grupo no lo fue tanto el lúgubre palacio real, el castillo de Praga, habitado por un emperador extravagante y huraño que llevaba una vida solitaria, rehuyendo de la sociedad viva y ruidosa, sino el palacio de los Pernestán, próximo al propio castillo real de Praga. El palacio de los Pernestán fue gobernado, después de la muerte de su esposo Wratislao, en 1582, por la española María Maximiliana. Un papel importante lo jugó, hasta casarse con el viejo Guillermo de Rosenberg, y volvió a jugarlo, después de enviudar, su hija Polixena, alma de todo el movimiento; los dos campos checos, el católico y el utraquista, la tenían por verdadero ejemplo de una dama renacentista. Sobre todo, desde que Polixena enviudó,

la casa de los Pernestán se convirtió en un verdadero salón social y político de Praga. Después de contraer segundas nupcias con Sidonio de Lobkowitz (1603), entre los mayores amigos del matrimonio Lobkowitz figuraban los nobles Martinic y Slavata, gobernadores reales, defenestrados más tarde en los acontecimientos de 1618, así como otros líderes checos que desempeñaban un gran papel en la época, antes de la batalla en la Montaña Blanca.

El testimonio más importante de las relaciones culturales y artísticas entre Bohemia y España (y hay que recordar que, entre ambos países, se mantenía un contacto regular con jinetes a través de Zurich e Irún a Valladolid y Madrid; otra vía llevaba a través de Flandes; el viaje no duraba más que veinte días) lo representa, como queda señalado, la colección Lobkowitz de retratos españoles. Cuando Polixena de Lobkowitz cedió, en 1627, el castillo de Litomysl a su sobrino Wratislao de Pernestán, puso como condición obtener los cuadros de la galería familiar de los Pernestán, pues se sentía heredera moral tanto de los Pernestán como de los Rosenberg, dos linajes importantísimos. El conjunto de cuadros fue trasladado primero a Praga, y después de haber terminado su construcción, al castillo de Roudnice, donde se trasladó al enviudar por segunda vez (su marido Sidonio murió en 1628) ya definitivamente. Como viuda de Guillermo de Rosenberg heredó también una parte de la galería familiar de los Rosenberg, y de la unión de las dos pinacotecas surgió la Lobkowitz, en esencia conservada en Roudnice hasta 1950, y hasta hoy día en otros lugares. El interés de Polixena se dirigía hacia los retratos, pues encarnaban la tradición espiritual de las dos familias. Evidentemente, quizá aún en Praga —y se trata simplemente de una hipótesis—, poco después de 1627, escribió, por su propia mano y en castellano, un inventario de ellos. Más tarde, hizo confeccionar otra lista, en checo, que surgió entre 1631 y 1642, pues debió escribirse después de haber fallecido Wratislao de Pernestán, señalado en ese inventario como último hombre de su linaje (murió en 1631) en vida de Polixena. El motivo para redactar la lista checa fue, tal vez, la circunstancia de que, en 1631, la ciudad de Roudnice sufrió un ataque del ejército sajón, siendo saqueada. Puede ser que, ya entonces, desaparecieran algunos retratos o quedaran destruidos, pues ambas listas, aunque por cierto incompletas (no contenían sino los retratos más importantes), difieren en cuanto al número de cuadros registrados. La lista checa es posterior; menciona menos cuadros. A pesar de ello, pormenoriza un número mayor de retratos de los que hoy conocemos. Con el correr del tiempo ocurrían otras pérdidas, pues durante la restauración, realizada en los años de 1840 a 1842, toda una serie de cuadros es calificada como considerablemente o por lo menos bastante dañados. Algunos cuadros fueron, entonces, totalmente repintados.



¿ALONSO SANCHEZ COELLO?. "LA REINA ANA".

Los cuadros españoles de la colección Pernestán representaban, sobre todo, a los familiares españoles en línea femenina, a la propia María Maximiliana, a sus hijos y a los parientes más próximos. Quizá María Maximiliana trajo, o se hizo enviar con posterioridad, el retrato de su padre y algunos cuadros más antiguos. Los retratos de la familia surgían, con la mayor probabilidad, en los viajes ocasionales a España; los retratos de los nietos de María Maximiliana le fueron mandados como obsequio, según testimonia la carta que mantiene en su mano María Luisa de Aragón en el cuadro, firmado y fechado por Juan Pantoja de la Cruz, y en el que aparece el nombre, así como el domicilio del destinatario. Los retratos familiares fueron realizados por pintores áulicos, los más famosos que había entonces en España.

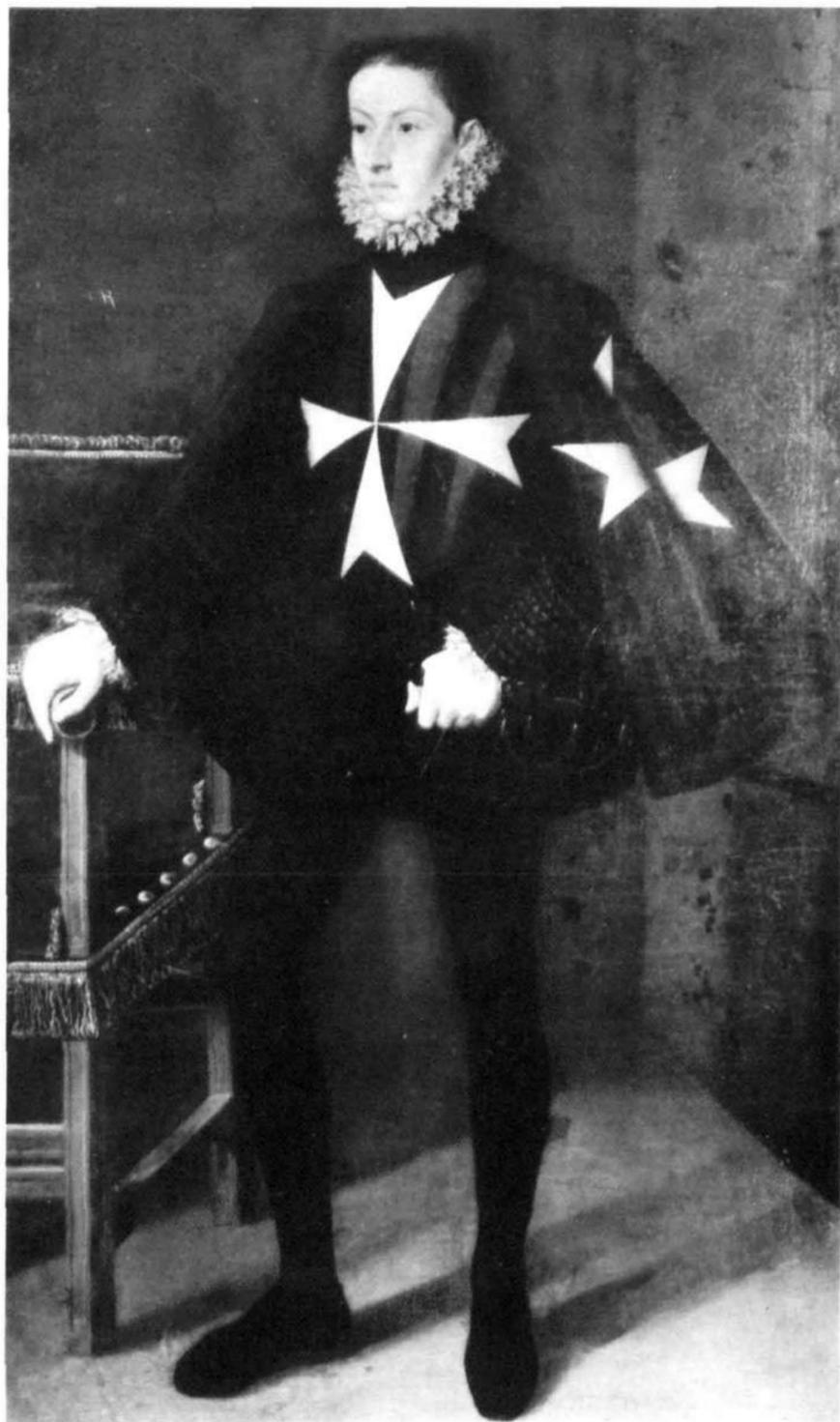


ANDRES LOPEZ. "FELIPE III".

Igual que en otras galerías de la aristocracia de su época, también en la de Pernestán una parte importante la formaban retratos de reyes u otros personajes importantes. Mientras que, verbigracia, en la galería familiar de los católicos señores de Hradec, la máxima atención se prestó a retratos de reyes checos, en la colección del protestante Carlos (mayor) de Zerotín, a retratos de importantes personajes franceses (reyes, teólogos y políticos). En la galería familiar de los Pernestán encontramos, naturalmente, sobre todo importantes personajes del mundo hispano. ¡He aquí una revista de la España dinástica, diplomática y militar, representada por príncipes, nobles, embajadores o generales, que han tenido relación de parentesco o de intereses en el antiguo reino de Bohemia! ¡Y habrá habido más retratos por aquel entonces!

Por ejemplo, retratos de Felipe II, Felipe III como infante y como rey, este último obra firmada de *Andrés López*; la reina viuda María, don Carlos; la reina Ana, esposa de Felipe II, cuya versión similar de Sánchez Coello encontramos tanto en Viena como en el madrileño Museo Lázaro Galdiano; además de los archiduques Rodolfo, Alberto y Wenceslao (este último, asimismo, firmado por *Alonso Sánchez Coello* en 1577). En el inventario de Polixena, redactado en español por ella misma, se mencionan retratos de la reina María de Portugal y de una princesa de Portugal, hoy irremediabilmente perdidos. Casi todos estos retratos se atribuyen al que firma el retrato de Wenceslao, Sánchez Coello, sea a Pantoja de la Cruz o quedan en injusta anonimidad. De Pantoja ya hemos hablado que trabajaba para los duques de Villahermosa, por lo menos en dos retratos firmados y fechados. Es interesante ver que los retratos de los personajes reales españo-

ALONSO SANCHEZ COELLO. "EL ARCHIDUQUE WENCESLAO".



AUTOR DESCONOCIDO. "JUAN DE PERNESTAN".

les no son copias, como solía serlo generalmente en tales casos, sino en su mayoría originales o, por lo menos, réplicas de calidad, de mano de los pintores más importantes, entre ellos el ya citado Sánchez Coello. Su retrato del archiduque Alberto se conservaba en la colección, tanto en un original como en una copia, al igual que el admirable retrato de su hermano Wenceslao, firmado y fechado (del que se conserva asimismo una copia exacta, pero de menor calidad), mencionado incluso en el inventario de Polixena junto con el original. A su vez, los retratos de los reyes franceses fueron copiados para los Pernestán por pintores españoles, según testimonian rótulos en español. Uno de ellos, el de la reina Isabel, la llamada «princesse de Bohême», se atribuía hasta ahora a François Clouet.

De los retratos de los personajes importantes, el más antiguo, aunque no de la mejor calidad, será el de don Luis de Requesens, comendador de Castilla en tiempos de Carlos V. También figuran los principales conquistadores: el propio Hernán Cortés, tal vez una obra posterior, pero buena, o el espléndido retrato de don García de Mendoza, marqués de Cañete y gobernador de Chile y virrey del Perú, obra de Sánchez Coello, y sin duda uno de los mejores retratos que hay en la colección, de nivel auténticamente universal. (La biografía de este conquistador, de pluma de Cristóbal Suárez de Figueroa, se ha conservado en la biblioteca de los Lobkowitz.) A quién de los Mendoza representará la tabla pintada

por *Antonio Moro* (fecha en 1560), es muy difícil determinarlo hoy con seguridad.

Casi todos los embajadores españoles ante la corte de Praga están presentes; no importa mucho si fueron ellos mismos quienes regalaron sus cuadros o Polixena quien los encargó. Se ha conservado un retrato de Juan de Borja —embajador ante la corte de Maximiliano II—, cuyo linaje dió tantos nombres famosos en la historia universal y que estaba emparentado, asimismo, con los Pernestán a través de María Luisa de Villahermosa; otro retrato es de don Guillermo de San Clemente, embajador en Praga de 1581 a 1608, y protector especial de los Pernestán, un español típico del tiempo de Felipe II, a la vez intelectual liberal y propagador fervoroso de la «Santa fe católica y la casa Habsburgo», «cuya causa supo defender, sin ceder ni un paso, y con dureza, no sólo contra el emperador, sino contra el propio rey»; y, finalmente, un retrato de buena calidad que representa a Baltasar Zúñiga, su sucesor de 1608 a 1617, gran comendador de Santiago, pariente de María Maximiliana, cuya carrera diplomática desembocó al nombrársele virrey de Nápoles.

El viejo inventario checo menciona, además, un retrato no conservado del embajador Francisco Hurtado de Mendoza y su mujer, así como el de la mujer de Zúñiga, al que se refiere tam-

AUTOR DESCONOCIDO. "EL EMBAJADOR BALTASAR DE ZUÑIGA".



ROLAN DEL MOIS. "FERNANDO DE GURREA Y ARAGON".

bién el inventario de Polixena. También pueden encontrarse en dicha colección el retrato del ex-embajador en España Adán de Ditristán y de su mujer Margarita de Cardona, casados en 1555. Esta familia fue un centro de irradiación española en Moravia. Adán obtuvo tierras en Mikulov (Nicholsburg) en 1575. De este matrimonio nació el que fuera cardenal Ditristán, gran personaje de la Contrarreforma en Moravia.

No queda sino subrayar la belleza de un lienzo que, sin mantener la coherencia cronológica y pictórica, la mantiene por ser un retrato importante: el de la infanta María Margarita, con aire tan velazqueño que, si bien no puede atribuirse directamente al gran maestro, sí a su taller o, más concretamente, a su yerno Juan Bautista Martínez del Mazo. Con él queda dignamente cerrado el panorama del retrato español en Checoslovaquia.

LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y SU PÚBLICO

CATHERINE P. COLEMAN Y EDUARDO SANCHEZ

Entre los días 8 y 17 de abril se celebró en los Museos Guggenheim, de Arte Moderno, y Metropolitano de la ciudad de Nueva York, el último congreso del Comité Internacional para los Museos y Colecciones de Arte Moderno (ICOM) con la participación de unos cincuenta museólogos de EE. UU., Canadá, México, Brasil, Colombia, Uruguay, Inglaterra, Francia, Holanda, Alemania, España, Italia, Polonia, U. R. S. S., India y Australia.

El encuentro consistía en un ciclo de conferencias con visitas a museos, galerías y colecciones privadas de Nueva York y sus alrededores. El tema general de las conferencias era «Los Museos de Arte Moderno y su Público», asunto vital hoy en día para todos los Museos, particularmente instructivo para el Museo Español de Arte Contemporáneo a punto de encontrar su propio público próximamente.

Por desgracia, hay que reseñar que los discursos no fueron del nivel esperado de una conferencia internacional de tal categoría y representación. La materia a debate era en sí un tema ambiguo y no dio lugar a ninguna comunicación especialmente atractiva, quizá debido a la escasa preparación y documentación de las ponencias, ninguna de las cuales formuló tipo alguno de pronóstico, evolución o hipótesis de planteamiento de una estructura del museo que tenga un mayor contacto con el público.

De las veinte conferencias hemos seleccionado seis, que estimamos las más destacadas y ofrecemos un breve resumen. Aparte de éstas, conviene notar que se tocaron los siguientes aspectos en las otras conferencias: 1, Museos de Arte Moderno y su público; 2, El público y la colección; 3, El público y las publicaciones; 4, Público y educación; 5, El museo como instrumento social; 6, Visión de un nuevo museo.

UN PÚBLICO DEFINIDO

Marcia Tucker. Conservadora. Whitney Museum. Nueva York.

La composición del público del Museo Whitney, dedicado al Arte Contemporáneo norteamericano, es en un 99 por 100 de la clase media, siendo un 25 por 100 de éste profesionales. Está caracterizado por ser una audiencia específica, es decir, una audiencia que cambia según la naturaleza de la exposición. El Whitney procura presentar siempre prototipos de excelencia, dedicándose más bien a un público de minorías. Apareja una exposición tradicional como Winslowe Homer, con otra vanguardista como Bruce Nauman. A veces hay exposiciones que por su extremado vanguardismo carecen de público.

Sus exposiciones suelen ser de dos tipos: 1, Exponen algo ya conocido como la Exposición de Arte Pop, y 2, Exponen algo para aprender, como la Exposición de Ree Morton.

Como conservadora, la señorita Tucker está comprometida con la comunidad del arte y admite que ella es «modera-

damente indiferente» al público, así como que le gusta manifestarse a un nivel estético. Los catálogos que escribe están destinados a un público culto, pero no necesariamente un público de arte.

La respuesta del público es descorazonadoramente pequeña. Los visitantes no obtienen respuestas adecuadas de los guardas ni de la mesa de información ya que ellos tienen una visión particular del público y sus respuestas son perjudiciales.

Ryszard Stanislauski. Director. Muzeum Sztuki w Lodzi. Lodz. Polonia.

El Museo de Lodz se sitúa en una ciudad de 80.000 habitantes, cuya principal actividad es la industria textil. La plantilla del Museo incluye veinte científicos, dos sociólogos y sesenta operarios. Los conservadores del Museo se encargan de la educación de los niños, que hacen dos visitas anuales, de acuerdo con un contrato entre el Museo y el Departamento de Educación. Los conservadores no pretenden explicar el arte, sino despertar un interés. Se pretende atraer al público por el arte y no por el Museo. El Museo sostiene la idea de que son los niños los difusores de las ideas a sus padres. Los técnicos y los obreros de la industria textil participan de las actividades del Museo desde su casa a través de un programa estable de televisión de cincuenta y cinco minutos semanales. También se realizan exposiciones en las fábricas como primer contacto para desarrollar una «enfermedad» artística.



Una encuesta sobre la procedencia de la información de las actividades demostró que el 50 por 100 del público viene por la prensa, 20 por 100 por amistades, 8 por 100 por carteles, 8 por 100 por lectura de críticas, 7 por 100 por la televisión, 4 por 100 por la radio y 1 por 100 de la calle.

CONTENIDO, ORIENTACION Y ACTIVIDAD

Eduard L. L. de Wilde. Director. Stedelijk Museum. Holanda.

Existen dos tipos de Museos: 1, Los que presentan el arte como una evolución histórica, y 2, Los que presentan el arte desde hoy hacia el pasado. En el primer caso, la investigación es la base de sus actividades, con estudios ya hechos. En el segundo caso, la investigación de información contrasta por su espontaneidad, frente al acento sobre la sabiduría del primer caso.

En 1969 hubo una encuesta que descubrió que en el grupo de mayores de cincuenta años, el 14 por 100 pensaba que el Museo era demasiado vanguardista; el 27 por 100 estimaba que era menos vanguardista, mientras que el 10 por 100 lo creía ya pasado de moda. El grupo de veinte-treinta años es mayoritario con una asistencia anual de medio millón de visitantes que expresaron una preferencia por más escultura y menos pintura.

Cada público, sea de teatro, cine, música, etc., tiende hacia su propia afición; por eso, el visitante medio no entra en el Museo para aprender, sino para descubrir lo que ya le atrae intelectualmente. El señor de Wilde ve poca solución al problema, ya que el arte es un asunto personal y subjetivo. Su conclusión es que un Museo está fundado por el «establishment», pero debe ser vanguardista y tiene que funcionar dentro del sistema social existente, pero a la vez debe llegar lo más lejos posible con el artista.

EL PUBLICO: MAS ALLA DEL RECINTO DEL MUSEO

Pierre Gaudibert. París (Francia).

Sólo es público el que está dentro de los muros del Museo. Según los análisis sociológicos únicamente el 5 por 100 de la clase popular visita los Museos y esta cifra disminuye en los Museos de Arte Moderno.

La clase media definida peyorativamente entre el proletariado y la burguesía está compuesta por la clase media tradicional y la clase media nueva o intelectual. Esta segunda es más dinámica y desarrollada, en su mayoría estudiantes, y es de donde se recluta el público potencial de los Museos.

El público más asiduo son los «profesionales del arte»: artistas, críticos, coleccionistas, etc.

Según el público que se quiera atraer hay que tener una política u otra. ¿Qué se pretende y para quién?

Frente a las experiencias de sensibilización hacia el arte contemporáneo realizadas en Francia, los sondeos manifiestan una exclusión o marginación de parte del público o un refugio de incultura que considera este arte como «cultura extranjera». A grandes rasgos puede ser debido a estas causas: 1. Es una actividad de un público «snob» y los artistas se prestan a este juego (alarma frente a las altísimas cotizaciones de las obras de arte moderno); 2. Es un arte que no está de acuerdo con el arte académico recibido en el nivel escolar; 3. Comparación con los modelos artesanales y nostalgia de la obra única hecha a mano. El arte contemporáneo es «un arte fácil»; 4. Imágenes domésticas que no están ligadas al arte moderno (cromos, retratos, calendarios, etc.).

Frente a esta situación hay una tesis «misionera» del arte contemporáneo como compensación de esa privación o marginación y otra que mantiene que hay un rechazo de



este arte como oposición a una cultura burguesa extranjera.

No hay confrontación entre la clase popular y el arte contemporáneo; las obras y los conservadores deben salir del Museo y buscar a su público. El arte moderno no es una cultura normativa, sino una cultura que puede coexistir con otras.

James Harithas. Director. Everson Museum of Art. Siracusa. Nueva York.

El Museo Everson está ligado a la Sociedad Histórica del Condado de Onandagua. Siracusa es una ciudad de provincia con condiciones diferentes de las de la ciudad de Nueva York.

En 1969 se planteó el problema de que en los Estados Unidos el Museo, como actividad, no podía participar en un movimiento antiguerra, la vida del ghetto, ni de la clase popular. La calidad de vida de los museólogos estaba separada de los problemas actuales de funcionamiento de la sociedad. El señor Harithas investigó las posibilidades de obtener un Museo más accesible a todos.

Los residentes del barrio de la clase media alta de Siracusa eran el público del Museo y lo consideraban como su club, con inauguraciones privadas, etc. Aparte de esta postura elitista el Museo tenía un presupuesto en declive. La plantilla no estaba dispuesta a salir del Museo e irse a la comunidad, así que buscó la ayuda de sus amigos artistas. Invitó a dieciocho artistas de distintas tendencias estéticas a veranear en su casa, contestaba personalmente las preguntas que se hacían en la mesa de información, incorporó a la plantilla del Museo dos personas ajenas a las disciplinas museológicas (un profesor de Harlem y un periodista), hizo un inventario de la comunidad de Siracusa incluyendo sus escuelas, problemas locales y profesionales, las cárceles, los movimientos antiguerra, la John Birch Society, etc. Experimentó con grupos nuevos, por ejemplo con sesenta residentes de la cárcel local, la mayoría procedentes de la ciudad de Nueva York, que asistieron a sus clases; «produjeron» arte y expusieron sus obras en el Museo. Luego empleó a los ex encarcelados para estructurar un programa accesible a las necesidades de la comunidad popular, aparte de tener un artista en residencia.

La sociedad americana se puede entender por la estructura de la familia, que no existe. Hay una relación «procesual» no de estructura jerárquica entre padre, madre e hijos. «Per se», el Museo no es parte de la comunidad, pero desarrolla también una relación «procesual».

EL PÚBLICO Y LAS EXPOSICIONES

Jan van der Marck. Conservador de Arte Contemporáneo. Universidad de Washington. Seattle. EE. UU.

La exposición se organiza para utilidad y asistencia pública, no funciona en el vacío; hay que medir su efectividad y valor en términos de respuesta del público.

¿Quién es ese visitante desconocido, casual, de nuestros Museos?

Los sociólogos lo han clasificado, pero no lo han descrito profundamente, ni han identificado sus necesidades. Las encuestas y análisis de la audiencia nos ayudan a determinar su perfil, pero los resultados a menudo se deforman para acomodar una idea preconcebida. El público es lo que el director del Museo quiere que sea. La plantilla del Departamento de Educación suele estar mejor informada, pero raramente es consultada; los conservadores poseen una visión cínica del público, ya que sus conocimientos superiores les alejan de él. Admitimos que es corriente que el conservador solicite la opinión de otros conservadores y críticos, pero no la del público. Cualquier análisis del público es especulación. Sin embargo, el Museo debe tomar tan en serio su público como lo hacen los «mass-media», los «managers» de deportes y los candidatos a cargos políticos.

Con unas excepciones, la mayoría europeas, la exposición como concepto organizador aplicado a las artes visuales está aún a nivel primitivo. Se arregla linealmente, de izquierda a derecha en tradición occidental, secuencial, como el libro, que hoy en día deja paso a los «mass-media». Por ejemplo, la exposición pop en el Museo Whitney es la equivalente espacial de un libro de Abrams Skira, y su representación es intelectualmente inferior al Catálogo que lo acompaña. La mayoría de las exposiciones funciona a nivel de apreciación del arte y raramente en el nivel de información y crítico. Una exposición con éxito demuestra un entendimiento analítico y una percepción de detalle, unida a una acogida poética de la totalidad. Por desgracia, la mayoría de las exposiciones demuestran únicamente la visión poética del detalle y ningún acercamiento a la totalidad. En este mundo donde somos testigos de una dramática escalada de la sabiduría humana y una revolución en las comunicaciones, ya no hay excusa para la carencia de métodos de comunicación en el Museo.

El artista de hoy, no importa el medio, crea un «contra-ambiente». Una exposición, resultante de la aplicación de un concepto organizador del conservador, se acerca a la naturaleza del «contra-ambiente». Aceptarlo o no impone una competición por parte del conservador con el arte que expone. Si aplicamos este concepto de «contra-ambiente», entonces una exposición con éxito es mucho más que una fila de objetos arreglados de una manera visualmente agradable. Es una estructura mental nueva, impuesta sobre los objetos que crea, con métodos prestados de las técnicas de comunicación, un nuevo espacio físico e imaginario. En esta exposición debe lucir el fenómeno estético «per se», la creación individual, contra un fondo de factores socio-históricos, inteligentemente interpretados y seleccionados. Una buena exposición debe tener una tesis que sea clara, con la cual se puede estar de acuerdo o no, pero no puede ser ignorada. Demasiadas exposiciones carecen de justificación racional. ¿Por qué dar al público lo que para nosotros no es lógico?

En las técnicas de instalación y diseño, los Museos de Ciencia y Antropología destacan sobre los Museos de Arte. Obviamente, esto se explica en parte por la ayuda de la industria y el Gobierno y la dilatada permanencia de estas exposiciones. Puede ser que el Museo de Arte tenga que buscar apoyo económico más agresivamente o repartir fuentes e ingresos con otras instituciones. Si admitimos que los Museos de Ciencia y Antropología se enfrentan más vigorosamente y con más imaginación a su público tenemos la obligación de emularlos. Parece lógico e inevitable que seamos más conscientes de los medios y técnicas electrónicas para archivar y reproducir los datos, los materiales de las obras de arte no tradicionales que se puede enseñar una sola vez o nunca. El Museo no tiene más remedio que llegar a ser un banco de información de cultura, una casa de ideas, y participar en una red computerizada de intercambio de datos. Hay una enorme necesidad de intensificar y enfocar la información en una zona donde todavía permanecen actitudes del siglo XIX. El público tiene el derecho de exigir una información, puesto que lleva el peso económico.

Si utilizamos las técnicas visuales de información efectivamente, dejaríamos la tendencia actual de dar «status de estrella» al objeto. Nuestra nueva ambición será transferir «modelos de pensamiento», actitudes e ideas, comparar experiencias y educar en un sentido más profundo. La utilidad reemplaza el sentido de la propiedad. Particularmente para los jóvenes, la experiencia tiene más valor que la propiedad. La exposición de mañana, para el público de mañana, debe ser un vehículo para transferir de modo material los valores inmateriales que apreciamos.

* * *

Existe una variedad de puntos de vista entre los participantes, no siempre compatibles, debido a la naturaleza particular de las instituciones. Sin embargo, destaca, particularmente con los señores Gaudibert, Harithas y van der Marck, la necesidad de sustituir métodos y conceptos tradicionales (incluso hasta abandonar el Museo) para poder servir al máximo al público del Museo de Arte Moderno.

Por la variedad de instituciones representadas habría sido difícil una conclusión feliz para todos, pero es nuestra opinión que habría dado más vitalidad a ICOM para que no sea únicamente una fachada para reuniones amistosas. Tampoco se formaron grupos de estudio preparativos de la próxima reunión. La única conclusión y no oficial era «que poco conocemos a nuestro público». Sin embargo, eran evidentes cuatro cuestiones subyacentes, que aunque no fueron tocadas formalmente era con frecuencia la causa o explicación de una reacción personal a un problema museológico:

1. La economía y presupuesto de un Museo delimita o aumenta su campo de realizaciones.
2. Las diferentes condiciones de un Museo estatal y uno privado.
3. La relación estrecha o no entre el Museo y el artista, siendo mediador entre éste y el público.
4. El problema de la calidad del arte frente a un público no especializado en arte.

Ya que el MEAC ha permanecido cerrado unos años, no ha sido posible participar a nivel práctico y constructivo, ni ofrecer ejemplos concretos ni propuestas de soluciones en las reuniones del ICOM. La composición de nuestro público es desconocida, aunque cabe imaginar que será mayoritariamente estudiantil, ya que el Museo estará dentro del recinto universitario. Pero aparte del público ya educado queda la tarea difícil, pero emocionante de hacer el Museo Español de Arte Contemporáneo significativo para todo el público del país. Las experiencias norteamericanas y europeas no son siempre aplicables al MEAC, pero se pueden aprovechar sus ensayos para evitar que nuestro público sea elitista.

EL PINTOR ANTONIO ORTIZ DE ECHAGÜE

V. COBREROS URANGA

ANTONIO Ortiz de Echagüe, 1885-1942, fue en vida un pintor casi desconocido en San Sebastián. Su familia, tan vinculada a Guipúzcoa de tiempo muy atrás, constituía, como tantas otras, uno de los muchos círculos sociales, característicos de la Belle Epoque —un nombre la define: el Gran Casino—, que el azacaneo trepidante del fluir moderno ha hecho desaparecer. Pero el talante de sempiterno viajero, que caracterizó al artista, le despegó del «txoko». Más a su obra que a él, ciertamente; haciendo posible la paradoja de que nos fuera su pintura poco menos que desconocida, mientras era solicitada, admirada y distinguida con singulares premios en el extranjero; en las exposiciones de París y Munich, entre otras.

Desde el mes de agosto pasado ya no podrán expresarse así los donostiarras sobre la obra de Antonio Ortiz de Echagüe. La dirección del Museo de San Telmo, con gesto que le honra de veras, le ha dedicado una sala, en la que figuran diez escogidos lienzos muy representativos de la pintura de este artista, puesto que a través de los óleos allí reunidos se evidencia perfectamente la trayectoria de la pintura del excepcional pintor. Semejante acontecimiento en los anales artísticos donostiarras nos mueve a que le dediquemos este pequeño comentario.

Quince años de edad requieren mucha precocidad para verse, el mozo que entonces era Ortiz de Echagüe, en el «atelier» de «papá» Bonnat, en París, mimado por el maestro. Existe una anécdota que nos lo hace presumir. Medio en broma, medio en serio, ante el estupor de sus compañeros —eran aquellos otros tiempos—, el pintor

de Bayona firmó con su nombre un estudio del «petit espagnol». ¡Estimulante acicate, esto de armarle algo así como caballero de la pintura al joven pintor!

Bonnat fue un amante de la pintura española del seiscientos, que estudió a fondo en Madrid. Sus estupendos retratos poseen el recio temple de las figuras de Ribera. A través de Bonnat se inicia el realismo que distingue, como una constante, a la pintura de Ortiz de Echagüe.

En la Exposición Nacional de 1904 —es aleccionador constatar

el hecho—, tres jóvenes pintores, entre otros más, consiguen una 3.ª Medalla. Julio Romero de Torres, con «Rosarillo», que es un contraluz, en el que está vivo el Sorolla de entonces; Anselmo Miguel Nieto, con «El Café», que representa una escena de café nocturno parisino, de ambiente esfumado y mil luces y reflejos, y Antonio Ortiz de Echagüe, con «Planchadoras», en el que la luz de quinqué es la que ilumina el obrador y a las muchachas que trabajan en él. Ya para estas calendas la visión de nuestros jóvenes pintores daba

MUJERES DE CERDEÑA. 1905.





MORAS AZULES DE TAFILALET. 1930.

extraordinaria importancia a los efectos luminosos; no solamente en los valores de claroscuro, sino en lo relativo al cromatismo de los matices. Los tres cuadros están pintados en función a la luz; lo que les obliga a sus autores a quintaesenciar el valor de cada pincelada. Como el impresionismo no formula, sino eminentemente observador, preconiza.

Espléndida lección de juvenil inquietud, que, luego, se desviaría en rumbos distintos, en Romero de Torres y en Miguel Nieto. Sólo Ortiz de Echagüe seguirá fiel a la rebusca afanosa del matiz perlíneo de las medias tintas de los retratos de Velázquez, el impresionista por antonomasia —«avant la lettre»—. De ahí las carnaciones frescas de sus desnudos la jugosidad cromáti-

ca de las telas, en sus brillos y sombras, siempre luminosas en los fondos y celajes; en toda su pintura, en suma, en la que podemos distinguir tres etapas.

La de los interiores con luz artificial, a base de medias tintas asalmonadas, azules y violetas —¡todo un poema de entonado y fino cromatismo y todo un alarde, también, de dificultades superadas!—, estupidamente representada en su sala del Museo por «El beso». La de Italia, que se caracteriza por composiciones de numerosas figuras —que la resume y cifra en la sala «Fiesta en Atzara»—, de hondo realismo, revestido siempre por la luz, desdoblada en gayos colores, que rompe la «austeridad» de nuestros clásicos. Y, por último, la decorativa, que inicia en Holanda y prosigue hasta el final, en la que los colores adquieren brillantez de esmaltes; la composición, un énfasis arquitectónico, logrando el cuadro el efecto de cromatismo refulgente, como se evidencia en varios de sus últimos óleos de la pampa argentina, expuestos en la sala del Museo.

Antonio Ortiz de Echagüe fue un gran pintor, fiel a su época —como toda, ecléctica y de transición— y fiel a sí mismo; esto es, a su temperamento innovador, a su refinada sensibilidad y, a lo que hoy es tan raro encontrar entre los artistas —pendientes del desmesurado ambiente de publicidad, que lo invade todo—, su responsabilidad de pintor.

Los donostiarros estamos de enhorabuena. Nunca es tarde para gozar del buen arte y, menos, si eso implica hacer justicia a un excelente artista.

LA PINTURA EN MURCIA

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

Nunca han faltado en Murcia buenas intenciones artísticas, pero de siempre ha habido más practicantes del arte que artistas de genio, ha habido más obra que verdadero arte al que definir con mayúscula.

La tradición artística murciana no data de ayer. Posiblemente cuente con pocos parangones en la historia del arte patrio. Lo demuestra Andrés Baquero al estudiar a nuestros pintores del siglo XVII, de los que el más destacado es Villacis, alumno de Velázquez, retratista y cortesano. No obstante, en una aproximación imparcial al arte de la tierra no deben de obviarse las tintas vernáculas exógenas del más preclaro artista murciano de todos los tiempos: Francisco Salzillo (1707-1783), introductor, ejecutor y propagador en Murcia de la tradición napolitana de los Belenes. Semilla recogida en suelo fértil y mantenida latente hasta nuestros días con inusual fuerza. Muchos son los belenistas en la tierra del Segura que, conscientes de lo mucho que reclama e impone el pasado, afrontan el presente con vocación de futuro, y cada año celebran la caída de la primera hoja del calendario renovando su creación para que no entre de lleno en el saco sin fondo del estatismo, el manierismo y la repetición.

Más lo que importa, a efectos de este estudio, es la pintura. ¿Qué ocurre en el siglo XIX? Muy poco destacable. Sabemos que son legión los que se ocupan del arte de Apeles, pero realizan un arte para andar por casa, un arte con tintas inconfundiblemente localistas, un arte para una ciudad aislada con apariencia de pueblón, un arte que es fiel reflejo de un discurrir lento y monótono ensalzando lo local hasta la reiteración. De los nacidos en la centuria decimonónica podrían destacarse los nombres de Germán Hernández Amores (1823-¿?), pintor, ilustrador y restaurador, viciado por la tendencia historicista propia de la época. Luis Ruy Pérez (1834-1867), pintor viajero por buena parte de Europa, que no escapa al favor de las preciadas Medallas Nacionales. Alejandro Séiquer (1850-1921), responsable de la formación de los pintores cuyo nacimiento tuvo lugar a caballo entre ambos siglos. Más que por su pintura, destaca por su excelente facilidad para el dibujo del natural. De lo que es buena prueba la existencia de apuntes de animales con que está representado en el remozado Museo Municipal de Pintura.

Junto al habilidoso ilustrador y decorador Medina Vera (1876-1918), el pintor más «murcianista» es, sin duda, José María Sobejano (1852-1918), a quien las cuerdas localistas le tiran con sin par fuerza. Sobejano busca la fuente de su inspiración en el entorno, y a su pincel debemos una amplia y jugosa crónica del agonizar de la vida huertana. Es el pintor costumbrista por excelencia. Nada le subyuga tanto como cronocar los acontecimientos cotidianos. El juego de los bolos, el traje regional, montura y jumento, mozos pelando la pava, faenas junto a las últimas barracas, etc. Su pintura, hartamente relamida, no resulta exenta de un acertado gusto por el color y la composición.

Dos nacidos en el año 1863 vivirían unidos por ciertas afinidades. ¡Coincidencias de la vida! Sánchez Picazo fue pintor de una fecundidad creativa envidiable. Cuantos le conocieron en vida hablan y no acaban de su facilidad para embadurnar lienzo tras lienzo con una temática única: flores. En floreros, en cestos, sobre las mesas. Flores y más flores. Tema único, exclusividad temática que le pierde. En Sánchez Picazo latía un pintor que sucumbió a la demanda

de la ciudad. Pedíanle flores y, una vez que se acreditó en ellas, no le fue posible salir de la encerrona a la que fue voluntario. Otro tanto le ocurrió a Julián Alcaraz, más dibujante que pintor, cuya temática habitual eran los toros. Y aquí debe de mencionarse que los toros de Alcaraz constituyen un caso bastante singular porque, independientemente de que estuviesen o no bien pintados, lo más característico de Alcaraz es que sus toros son reconocibles, identificables, pesables. Entiéndase en cuanto a su divisa. Ora un Miura, ora un Pablo Romero, un Galán, etc. A Alcaraz le preocupaba mucho la anatomía del noble bruto y su apariencia externa. El medio no le quitaba el sueño. Le bastaban los elementos más rudimentarios. Un simple papel de estraza, una plumilla, tinta negra, sepia y blanca, y de las láminas salían toros con la casta por delante. No les abandonó la coincidencia en la muerte, y ambos vieron la última luz en el año de 1952.

Marín Baldo (1865-¿?) e Inocencio Medina Vera tampoco anduvieron muy lejanos a la influencia del costumbrismo y, muy especialmente, les resultó imposible sacudirse la férula de los tiempos: el culto romántico a lo grandilocuente. Olvidábase la vida latente de las ciudades para recurrir a recuerdos idealizados de etapas ya definitivamente sepultadas.

RAMON GAYA.



Díaz Spottorno (1870-1948) prefirió la caricatura, mientras que Francisco Portela (1869-1950) se dedicó a temas relacionados con el mar y la marina de guerra, siendo responsable, junto a Vicente Ros y a Wessel, de la labor formativa en los centros de enseñanza de Cartagena.

AIRES DE RENOVACION

Así los hechos, la última generación ochocentista poca ascua podía arrimar a la sardina de las vocaciones. Sobejano, Sánchez Picazo, Séiquer, Cándido Banet y Atienzar dieron cuanto tuvieron en favor de la formación de las nuevas falanges. Más que evolución precisábase una revolución. Y ésta llegó.

El primer obstáculo que encontraron fue, pues, el de dónde adquirir los conocimientos precisos. No faltaban academias. Cosa insólita para la capital, funcionaban al unísono, ni más ni menos, que tres: Círculo Católico de Obreros, Real Sociedad Económica de Amigos del País y Círculo de Bellas Artes.

Mientras los cenáculos de aprendizaje les dieron resultado, fueron a ellos. Cuando dejaron de saciar sus apetencias, formaron los suyos propios. Vivir de la pintura era un ejercicio rayano en equilibrismo circense. Tanto que muchos caían del balón y veíanse obligados a buscar alguna ocupación complementaria donde ganarse el condumio. Prefirieron, por afinidad, la ilustración en periódicos y el diseño y ejecución de carrozas festivas de las que tan amantes nos sentimos los levantinos. El mercado del arte brillaba por su ausencia, ni una sola galería comercial, ni un solo «avisado» que mediara entre productor (artista) y consumidor (coleccionista). El gusto imponía sus cánones rígidos y era preciso pintar flores, costumbres o asuntos con muchas liebres, conejos, calabazas y cartuchos de pólvora o aprestarse a no vender. Pero tales condicionamientos no asustan a la juventud, dispuesta siempre a crear de acuerdo con lo que bulle dentro, y no a ser conducida por carriles omnímodos.

Fresca aún la pólvora de la primera gran contienda mundial, cae en Murcia, como maná llovido del cielo, un inglés llamado Wyndhan Tryon, al parecer mutilado de guerra, y su tesoro, consistente en láminas con reproducciones de pintura moderna, fue la llama que prendió la mecha. Desprendiéronse las vendas de los ojos ante la aparición de lo que se buscaba con tanta ansia y tozudez como ciega intuición. De lo que sólo se tenían ideas vagas se pasó a tener un testimonio valiosísimo. Tryon podía aportar personalmente su visión peculiar del paisajismo moderno, simplificado y desligado de todo lo accesorio. Pero nada más. La personalidad de Joaquín, el *leader* de la generación, estaba demasiado fraguada y abierta a lo que él creía modernismo. Un modernismo post-impresionista que ya era retaguardia. Se abrieron las puertas a Tryon y se le colmó de atenciones, y juntos vivieron jornadas de bohemia, desprendimiento y sana confraternidad. Uniéronse más tarde los también ingleses Hall, Japp y el matrimonio Gordon. De ellos, el pintor más interesante resultó ser Hall, con su pincel de tintas frescas y licuadas.

EL MAGISTERIO DE JOAQUIN

El más disconforme con el «aparcamiento» de los ingleses fue, sin duda, Joaquín. He aquí el primer gran pintor murciano: Joaquín García Fernández (1892-1956). Joaquín a secas, Joaquín sin más, como quiso que rezara en sus lienzos, como quiso pasar a la posteridad. Hombre genial y sensible, rebelde y cándido, profundo y grave. Joaquín es un pintor que merece ser resucitado, pero su obra anda muy dispersa por domicilios particulares. Es un pintor aca-

so tan injustamente reverenciado por una minoría como injustamente olvidado de la mayoría. No se pregunte de Joaquín fuera de la tierra. Asegúrese que pocos le conocen. Contaba con todos los atributos para haber sido el gran pintor de Murcia, pero una mezcla de pereza y amor hacia el parloteo le llevaba de tertulia en tertulia, restándole horas de creación. La adversidad se ocuparía del resto. Era obstinado y de lengua mordaz, discursivo en sus escritos no carentes de hondura, y de físico poco favorecido, especialmente por lo abultado de su cabeza. En su haber, un dibujo de línea singularmente elegante, nada de titubeos ni rectificaciones, nada de trucajes; pero lo que más sorprende de Joaquín es la variedad tonal que era capaz de arrancar con la gama más reducida. Sentía predilección por los tonos cálidos, especialmente sienas, con los cuales armonizaba y sublimaba temas que en otros hubiesen resultado monótonos, pátinas doradas y museables, en un arte fundamentalmente intimista. El gran hallazgo de Joaquín fue dejar inacabadas sus composiciones. Es decir, parar a tiempo, lo que para la época era una osadía inusual. Joaquín se jactaba de ello. No sabía que con su actitud se convertía en precursor del arte de participación, cuyo descubrimiento se disputan a gritos los ultraístas de ya mismo.

Es el espectador quien completa su obra cuando se enfrenta a ella, resolviéndola a su capricho, buscando y recreándose en las sugerencias. La influencia de su quehacer aún pesa en la tierra. Sus más fervientes admiradores son las generaciones de pintores que se suceden bajando por la línea escolástica por él establecida. No creó escuela, lo que equivale a decir que su arte era puro, incontinuable, irreplicable.

GARAY Y FLORES SE ORIENTAN AL MODERNISMO

La segunda escuela —más bien grupo, pues, en sentido uniforme no existe en la tierra lazos que aúnen y definan— fue la rama de Garay y Flores y, en cierto modo, Ramón Gaya. La cabeza visible era Luis Garay (1893-1956), pintor que, por primera vez, descubre el barrio, como elemento integrante de la urbe capitalina. Garay desmitifica tópicos y se empeña en poetizar la vida de barriada. A punto está de dar con lo barriobajero, y su pincel adquiere matices solanescos. No le faltaban a Garay amplitud de visión ni condiciones para la pintura. Tal vez de haber vivido en un mercado más pujante, Garay habría llegado más lejos. Tenía una misión que cumplir, y la cumplió con desprendimiento difícilmente medible con igual intensidad en otro humano. Garay hizo de su estudio en la calle de la Gloria punto de atracción de artistas y aficionados. Sus puertas nunca se cerraron, su aliento nunca faltó, su consejo tampoco. Hoy, que el edificio ha sido derribado, muchos de sus alumnos evitan el paso por la calle para que el vacío no les despierte la nostalgia.

Pedro Flores (1897-1967) cierra la trinca pictórica. Es, de los mencionados, el que alcanzó mayor renombre y universalidad. Singularísimo personaje este Pedro Flores, de los que difícilmente se dan dos. Bajo, de abultada cabeza, desarrapado, jocosos, parlanchín, intrépido, creíase el gran revolucionario, el gran modernista, el anhelado innovador. Llevaba las botas viejas de Joaquín —que tenía ínfulas aristocráticas— con tal de que los cinco años de diferencia en la edad no fueran obstáculo para caminar juntos. Su mayor acierto fue marchar a París, quemando, renunciando, afortunadamente, a la tradición de apegamiento al terruño. Es el primer pintor viajero, el primero con órbita elíptica que le lleva a París, a donde llega acompañado de Garay y Gaya. Los dos últimos retornan. Garay definitivamente, Gaya habría de resultar el más viajero en la ruta.



FLORES
B.
1940

PEDRO FLORES.

El mayor vicio de Flores fue la añoranza. De España en lo general, de Murcia en especial. Añoranza que le llevó más de una vez a pecar de reiterativo en lo costumbrista. Ese tema tan solicitado por los extranjeros, pero que se paga caro a la hora de ajustar valoraciones definitivas. Flores dejó enturbiar su dicción expresionista, con tintas quijectescas. Aun así, el estudio que el Flores pintor serio y grave —que también lo fue y mucho— reclama, espera el favor de ser iniciado. Flores llevó una existencia trepidante, aspaentó cuanto pudo en la tertulia del Select, cerca de la Coupole, y se perdió en interminables discusiones con su amigo Oscar Domínguez, el pintor canario que puso trágico fin a su existencia al cortarse las venas de las manos la noche que despedía a 1957 para recibir el nuevo año. Nunca ocultó su añoranza. Decía estar ideando cuadros murcianos, la recoba, la venta de la hijuela, el mercado de los cerdos... Escribía a Carlos Ruiz Funes: «Mi alma se ilumina al recuerdo de mi infancia... Hoy llueve y más bien hace frío aquí; y ya ves: cuando en mi juventud, talentosa, ávida de saber, yo soñaba con París y países del Norte, sus nieblas, etc..., hoy sueño en aquellas cosas nuestras, su sol, su luna, sus estrellas... Pon en evidencia, que siendo el promotor del arte de vanguardia en Murcia, lo que es la pura verdad, todos mis esfuerzos y tanteos de superación me han llevado a hacer un arte local...»

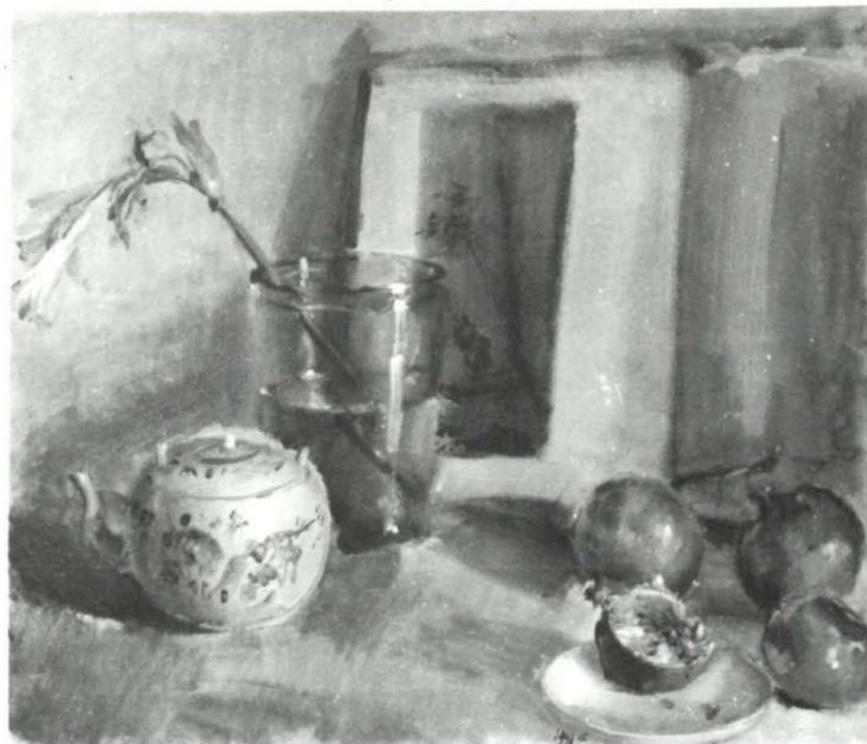
He aquí al pintor a quien los fulgores de la Ciudad Luz no fueron suficientes para hacerle olvidar la luz de su origen. Esa luz que todo español lleva a cuestas donde quiera que vaya.

Protagonistas destacados de aquellas calendas fueron los escultores. José Planes (1893), el escultor de la luz, de la llama, de lo espiritual, lo que se escapa de la forma misma; Clemente Cantos (1893-1955), que hubo de dedicar su atención a la producción industrial; González Moreno (1908) y Antonio Villaescusa (1908). Y otro pintor, Victorio Nicolás (1896-1962), más fecundo que habilidoso.

Eran tiempos propicios a la renovación, en un modo de anticipo de lo que la dinámica comunicativa habría de significar más tarde. Buena parte del impulso lo sopló Jorge Guillén, desde su cátedra de Literatura, y Juan Guerrero Ruiz, «cónsul general de la poesía», en definición certera de Federico García Lorca, amigo inefable de Juan Ramón Jiménez y propagador de su verso, y Carlos Ruiz-Funes, paternalista impulsor de las artes todas... Los espíritus estaban ávidos de enseñanzas; la poesía, las letras, la pintura y la escultura llevábanse la palma. Llegaba la voz de los mejores poetas del momento a través del Suplemento literario de «La Verdad» y «Verso y Prosa»...; llegaban hasta el estudio-palomar de la calle de Riquelme antes de la fragmentación por emancipación obligada de los protagonistas del grupo... él arte moderno llegaba tarde a Murcia, pero en el primer tercio del siglo había voluntades tan firmes que no les escaparía la ocasión propicia.

RAMON GAYA, PINTOR DEL SILENCIO

La última que mencionaremos será la del precoz Ramón Gaya. Al final, pero no el último, de acuerdo con la conocida frase inglesa. Era el benjamín del grupo, pero las agallas y los quilates le asomaron a tiempo de brillar pronto con luz propia y de codearse con los mayores, a los que hablaba de tú a tú, sin inhibirse. No tenía de qué. Ramón Gaya es uno de esos raros seres que nacen ya maduros. Su primera asomada al balcón público ocurre en 1920, cuando sólo cuenta diez años. En el año 22 se le confían los murales de las escuelas anexas de Santo Domingo (hoy lamentablemente desaparecidas). Por fortuna para la tierra, Ramón Gaya no se quedó en «niño prodigio», esa bendición que se aplaude sin pensar que está muy próxima



RAMON GAYA.

a convertirse en maldición. No fue así, a Gays no se le volvieron lanzas las cañas de su probada habilidad prístina. Quienes no saben de qué va, dicen que Gaya fue alumno de Garay y Flores, y no es cierto. Recuérdese que los tres marchan a París, y Gaya no va allí de paquete. Exponen en la Galería de «Quatre Chemins», y Gaya vende toda su obra y acapara la atención de los críticos Tirriar y Zervos. Gaya vuelca buena parte de su juventud e ilusión en las «Misiones Pedagógicas», desviviéndose en aprender para enseñar a los demás. Muchos años de ausencia en Méjico e Italia han dado a su nombre una pátina mitológica. Murcia acaba de recobrarle gracias a los buenos oficios de la Galería Al-kara. Reencuentro éste que escapa a todo comentario, porque el Ramón Gaya maduro derrocha en los lienzos tanta sapiencia pictórica como en sus siempre ponderados, incisivos y agudos ensayos sobre arte. Gaya es, hoy por hoy, el pintor muciano de mayor entidad y altos vuelos. Pintor que pendula entre lo de ayer y lo de hoy, ha tenido el acierto de poner al día el arte perdurable de nuestros clásicos; ha demostrado que Velázquez, Rembrandt y Van Dick, pongamos por caso, no deben arrinconarse con naftalina en el guardarropía. El los desempolva cada vez que coge el pincel; no para imitarlos, sino para ensalzarlos, para hacer su arte, sereno, sustancioso, aligero como aleteo de insecto, sagaz, profundo, silencioso.

Ramón Gaya es el pintor del silencio, el pintor de las instantáneas perpetuizadas, el pintor que paraliza el tiempo y el espacio; en su obra no hay gritos ni estridencias, ni desentonos; hay una gravedad museable —que algún ultraísta dirá *démodé*—. Hay mucho arte en la obra de Gaya para que puedan apreciarlo los partidarios del pegote y la superchería. Sus oros, sus vidrios, sus reflejos, sus aguas, son el mejor homenaje en respuesta a la afirmación del poeta de Moguer: «Yo creo firmemente que Ramón Gaya, Luis Garay, Pedro Flores, que han sabido levantarse en su rincón murciano, como árboles de patio, a recibir en el pensamiento agudizado la luz libre del mundo en hora, serán, en su día, conjugadores seguros del olvido y la memoria, estéticos maestros pintores de invención.» Quiso la casualidad, o el buen ojo clínico del autor de «Platero y Yo», que el benjamín no marchara cerrando el pelotón como en esta ocasión, sino abriéndolo como firme garantía del más prometedor futuro.

MARUJA MALLO

MARIA JESUS LOSADA GOMEZ

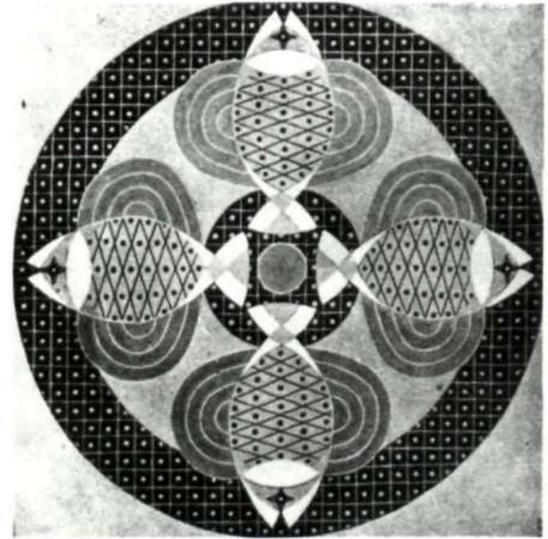
Gran figura de la vanguardia española, su pintura renovadora ocupa lugar preferente en nuestro surrealismo de los años 30. Su búsqueda insaciable de los principios fundamentales de la esencia de las cosas, hace de su arte de ayer una realidad viviente, una verdad eterna. El estudio del espacio, la interpretación del movimiento en relación con el espacio y su preocupación por el volumen van a ser las constantes inquietudes de su obra, cuya genialidad viene medida por la unidad. Su pintura, de perfecta plasticidad y cuidada composición, evoluciona de un dinamismo intenso, que domina a la masa, a un dinamismo estático. En el primero, las formas irrumpen en el espacio rebasando las líneas arquitectónicas; en el segundo, las formas ostentan un clasicismo resultado del equilibrio armónico entre masa y movimiento.

En la conferencia titulada «Lo popular en la plástica española a través de mi obra», 1928-1936 (pronunciada en la Sociedad «Amigos del Arte», de Montevideo, julio de

1937) (1), Maruja dice así: «Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español, que es la verdadera tradición de mi patria». Analizaremos a continuación dicho proceso, distinguiendo cuatro etapas evolutivas.

ETAPA DE REALISMO DINAMICO

Al terminar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1928 inicia su labor pictórica. Siente una gran atracción por recoger el alma popular, el ambiente de la calle, sus pasos se encaminan a las verbenas, donde Maruja encuentra todo un mundo plétórico de color, de luz y de vida. Su singularidad no pasa inadvertida; pronto fue descubierto su talento por J. Ortega y Gasset, quien realizó con su primera obra (10 óleos y 30 estampas coloreadas) una exposición en 1928 en los Salones de la «Revista de Occidente», de Madrid. En sus diez cua-



CERAMICA DE LOS PECES. E.F.O. DE CERAMICA. MADRID.

dros, titulados «Fiestas populares» o mundo verbenero, nos ofrece una sorprendente variedad de formas que muestran la fuerza plástica de volúmenes de color. Su pincel se recrea en los artefactos de la verbena: el carrusel, la noria, las barracas. Estos y otros elementos, pitos, botijos, gorros, panderetas... se entremezclan geometrizados en algunas ocasiones. Soldados y criadas se mueven en tan nutrido escenario, conscientes de su activo papel a desempeñar. Maruja, de forma irónica pero a la vez objetiva, penetra en la psicología del Madrid alegre; las caricaturas de las clases poderosas representadas por ridículos muñecos, la destrucción del orden y valores tradicionales son la causa del júbilo popular. En su «Fiesta popular», adquirida por el Museo Jeu de Paume, de París, desde 1935, hoy propiedad del Museo Moderno, aparecen los disfraces de ángeles con alas y coronas de papel, y en una barraca grotescos muñecos se burlan de la manola, el torero, el clero y la guardia civil. Estos cuadros los califico de claro estilo expresionista con irradiaciones de afectividad.

Sus Estampas son manifestaciones de realidades que triunfan en el siglo XX. Unas cantan el ejercicio físico, como su «Figura de deporte», perfectamente expresada en la adolescente que dirigiendo

FIESTA POPULAR. MUSEO DE ARTE MODERNO. PARIS.



su bicicleta simboliza el empuje vital, la juventud llena de ideales y de energía que dominando la naturaleza avanza segura de su triunfo, de la misma forma que Maruja avanza en su obra creativa. En sus estampas de maniquíes y estampas cinemáticas, productos de sensaciones visuales del dinamismo de la vida callejera, nuestra pintora deforma para conformar. Valores espirituales y materiales coexisten, imponiéndose estos últimos en un orden caótico de modernidad. Entre las vertiginosas imágenes de grandes rascacielos, maquinarias, cegadores focos, las maniquíes observan desde sus escaparates tan complejo espectáculo como seres pasivos, vencidos por la velocidad y aturcidos por la máquina, convirtiéndose en testigos denunciadores de la industrialización secular.

García Lorca, con su penetrante sensibilidad que le caracterizaba, comenta la exposición diciendo: «Estos cuadros son los cuadros que he visto pintados con más imaginación, con más gracia, con más ternura y con más sensualidad. Y estas estampas de maniquí que están pintadas con ausencia

ESTAMPA. PROPIEDAD DE ANTONIO BONET. BARCELONA.



ESPANTAPAJAROS. PROPIEDAD DE ANDRE BRETON. PARIS.

de color, son noticias necrológicas» (2).

Maruja tuvo una gran aceptación de la crítica en el periódico «El Sol», 13 de junio de 1928, Madrid, y en «La Gaceta Literaria», en donde Antonio Espina califica su pintura de gran lirismo plástico. Manuel Abril, el gran crítico de arte (3), resalta la existencia en su obra de una plástica lineal sumada a una plástica luminosa y corpórea. Dice así: «... la obra de este adolescente ha sido la sorpresa de la temporada»... «Maruja compone sinfonías de colores»... «una de las características más notables de esta autora es la de proceder por "constelaciones", todo gira en armonías obedientes a la clave inicial y forman entre todas un zodiaco metafórico. En Maruja Mallo hay siempre, a más de emoción plástica, otras emociones de orden ultraplástico».

En efecto, todo un mundo de emociones late en sus formas, reforzadas por la plasticidad de la línea y del color.

ETAPA SURREALISTA

La Junta de Ampliación de Estudios de Madrid le otorga una pensión para ir a París en 1931. Desaparecido su optimismo inicial, todo el drama de la hecatombe humana y del mundo queda plasmado en sus telas, que expone al público en 1932 en la «Galerie Pierre», en París; definidas por Maruja Mallo como obras destruc-

toras objetivas deseosas de edificación. Horas pesimistas viven sus espantajos, basuras y esqueletos. Figuras fantasmales que aparecen en sus lienzos como visiones febriles de un mundo que se desmorona. Dieciséis cuadros forman la serie «Cloacas» y «Campanarios», según confiesa su autora, plástica surgida de las afueras de Madrid. En el «Campanario» pone al desnudo los fallos de la religión y sus esfuerzos estériles por conseguir la elevación del género humano. «Basuras» y «Cardos y esqueletos», símbolos del final de la tierra, condenan la descomposición física y moral de la España de entonces capitalista. En «Espantapájaros», obra maestra surrealista, propiedad de André Breton, París, las formas espectrales con deformaciones intencionadas se desintegran en un agitado movimiento. La amplitud del paisaje y las sombras de la noche intensifican la fantasía, fruto de una necesidad de expresar el espíritu. Su colorido, a base de blancos, negros y grises, acentúa su fuerte imaginación pictórica y su misterioso sentido poético.

«La Gaceta Literaria», entre 1927 y 1930, difundió la vanguardia renovadora española ocupándose ampliamente de Maruja Mallo, que se sitúa por estas fechas en el centro del surrealismo. Las críticas de Jean Cassou en París y Benjamín Jarnés en Barcelona lo confirman (4).

Su obra exhala una inquietud por reformar los valores superfi-



EL CANTO DE LAS ESPIGAS.

ciales y proteger por medio de formas mágicas irreales los valores esenciales del universo.

De regreso a Madrid, recorre las tierras de Castilla, fuentes inagotables de paja, cereales y olivos. Maruja, magnífico exponente del surrealismo español, cristaliza la preocupación común a otros artistas españoles por interpretar las formas vegetales y minerales del paisaje castellano.

PERIODO CONSTRUCTIVO

En la conferencia que dio Maruja Mallo en la Sociedad «Amigos del Arte», de Montevideo, en julio de 1937, aclara el contenido de su tercera gran exposición en el salón «Amigos de las Artes Nuevas», Madrid 1936: «La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto».

En 12 óleos realiza abstracciones de la naturaleza, arquitecturas minerales y vegetales que representan piedras, frutas y fósiles; formas unas simétricas y otras asimétricas. Siguen a éstos 16 dibujos «Construcciones rurales» y «Edificaciones campesinas», en donde ordena, reorganiza o bien con invenciones plásticas transforma los objetos, humanizándolos. Desde 1934 trabaja la geometría de sus «Cerámicas» por encargo del director de la Escuela de Cerámica de Madrid. Son armonías circulares que resultan de la división del cuadrado en una matemática exacta, subdivididas en el triángulo y pentágono. Los temas giran alrededor de los tres vegetales de nuestra tierra: el trigo, el olivo y la vid, de colores pardos

castellanos y de los animales ibéricos, toro en rojo brillante de Andalucía, caballo y carnero. Compleja la serie con peces, de tonalidades azules y verdes, y pájaros.

En el mismo año recibe el encargo del decorado del espectáculo musical el «Clavileño», de Cervantes, obra que se pensó estrenar en el auditorio de la Residencia de Estudiantes de Madrid. Con elementos simples de la naturaleza campesina: lana, paja, serrín, esparto, construye para el mismo «Plásticas escenográficas», formas geometrizadas, que repiten con insistencia el círculo, cilindro y el cono, arquitecturas vivas relacionadas entre sí en un orden que respeta el espacio.

EPOCA DE DINAMISMO ESTÁTICO

Ya en América desde 1937, Maruja emprende una pintura social. Trabajadores del campo y del mar quedan inmortalizados en actitudes frontales y con expresiones hieráticas; son exaltaciones de la siembra y de la pesca, personajes humildes elevados a categoría universal por el genio de la artista. De todas ellas, es «El canto de las espigas» la más perfecta, composición de trazados armónicos, concebida como escena de ritual. Representa en un primer plano tres símbolos femeninos de la siembra campesina, formas estáticas de cuyas manos abiertas irradia un fuerte poder de magia. El movimiento se ha convertido en ritmo.

Maruja, al igual que griegos y renacentistas, halla en el hombre, en el ser humano, una nueva fuente de inspiración, al tiempo que descubre la fuerza del retrato. Su interés por la naturaleza, princi-

pio de vida que anima las cosas, y su preocupación por el movimiento ordenado que rige el universo, dirigen sus pinceles a la búsqueda de imágenes del cosmos en continua rotación, a las que titula «Naturalezas vivas». Completa esta etapa sus «Arquetipos raciales» o supremacía de la raza.

Así es la obra de Maruja Mallo: un canto a la vida y a la muerte, una alabanza a la humanidad en su faceta más digna y más noble, la inmolación de su trabajo y una repulsa hacia todo aquello que enturbia y empozoña la integridad del individuo. Su pintura es filosófica, responde a unas reflexiones profundas sobre la realidad del mundo exterior. Presocrática en su inquietud por el movimiento, su pintura es fundamentalmente vitalista, y aún me atrevería a decir unamuniana, todo un sentimiento trágico de la vida bulle en su obra surrealista. Su arte, producto de su concepto del ser humano y del universo, es un puro sentimiento de la vida.

FORMAS NUEVAS

Incansable creadora, inventa nuevas formas inspiradas en la naturaleza sudamericana, entre ellas «Andinave» de grandes alas, evocación de la maquinaria que sobrevuela los Andes. «Selvatro», signo de volador del Brasil de formas no reconocidas.

No hace mucho Maruja me comentaba sus dos pinturas: «Agol», que trajo del Pacífico, signo del agua que se convierte en ola, formas espirales creadas en Chile, una rosa y plata; la otra, en azul manganeso, lleva una caracola verde esmeralda.

En la actualidad retoca su pintura «Almotrón», figura especie de antropeide de dieciséis extremos triangulares, con tres manchas blancas que aluden al rostro, en el fondo un círculo y manchas de color rojo oscuro. «Almotrón» es el símbolo del hombre y el cosmos. Estas formas dichas y otras suman veinte abstracciones puras que todos deseamos admirar en breve tiempo.

1. Maruja Mallo. Monografía. Editorial Losada. Buenos Aires, 1942.

2. *Ibidem*.

3. Manuel Abril, *Revista de Occidente*. Madrid, julio 1928.

4. Jean Cassou, *La Revue Hebdomadaire*. París, 28 mayo 1932.

Benjamín Jarnés, *La Vanguardia*. Barcelona, abril 1931.

FUNCIÓN HERMÉTICA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

ANGEL MARCIO GARCIA

ES tópicamente decir que, a la función puramente estética de las bellas artes, se vinculan otras, ideológicas o sentimentales, que son principalmente la religiosa y la histórica. Tratamos de recordar ahora que, entre las más importantes funciones del arte, figura también aquella que lo convierte en vehículo de la filosofía hermética.

Hermetismo, esoterismo y ocultismo son términos de estrecho parentesco sinonímico. Designa el primero todo el conjunto de ciencias ocultas y prácticas secretas —magia, alquimia, etcétera— instituidas por el dios egipcio Thot, a quien los griegos denominaron Hermes. El vocablo «esoterismo» aparece relacionado con la figura de Pitágoras, quien clasificó a sus discípulos en exotéricos y esotéricos, confiando sólo a estos últimos determinados conocimientos de carácter

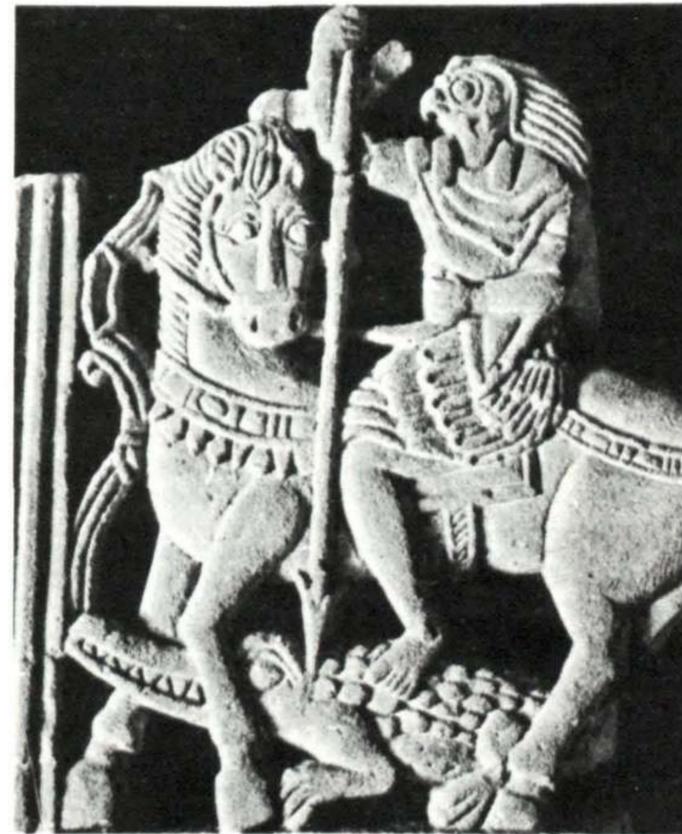
superior. Ocultismo es la ciencia de aquello que se oculta al hombre corriente, haciéndose privativo de algunos iniciados. Concluimos diciendo que, por función hermética, esotérica, oculta del arte, entendemos la de un lenguaje simbólico que, en determinados casos, se halla intencionadamente cifrado en la obra artística, siendo éste comprensible sólo por un reducido número de personas, capaces de interpretar el mensaje velado tras el ardid estético de las formas.

La función oculta de las bellas artes se da de hecho y puede analizarse en todas las culturas. El arte egipcio la ejerce de manera sorprendente, tanto por la perfección como por la frecuencia. Fecundas son también las representaciones artístico-herméticas en las demás culturas mediterráneas, en la iconografía oriental, en el legado románico y el acervo gótico, en la pintura renacentista, en las estampas e ilustraciones modernas, etc.

La literatura ha sido un vehículo tradicional del ocultismo. Como ejemplo, podemos recordar la cábala, ciencia de ropaje filológico y semántico. También la alquimia ha recurrido a una lengua figurada, camuflando, tras una terminología química, verdades científicas, filosóficas y espirituales. Pero, aquí, sólo intentamos abordar una ideología en cuanto que utiliza, como medio de manifestación, las artes plásticas: pintura, escultura y arquitectura.

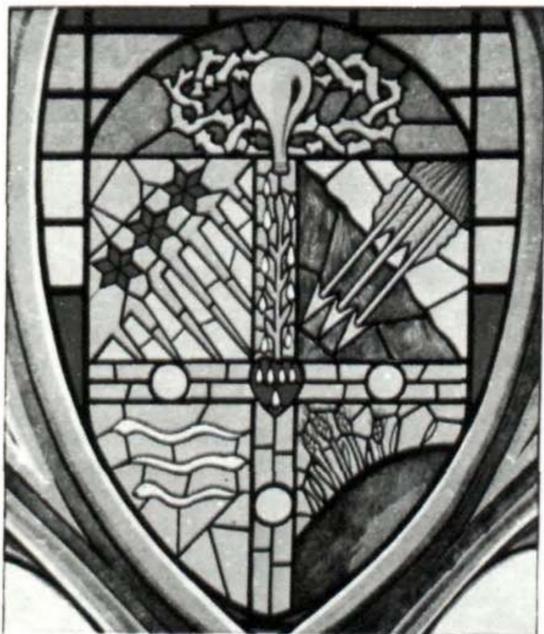
Hay un «arte por el arte» que es, teleológicamente, el más puro y pretende sólo inducir el sentimiento estético. Mas, otras veces, predomina en la obra artística una razón representativa histórica. En otros casos, tal vez los más numerosos, es la motivación religiosa la que se sirve del arte como instrumento augusto de expresión. Intensa ha sido, igualmente, la utilización de la plástica por los grupos esotéricos como vaso místico de sus teorías iniciáticas.

Convendría delimitar lo netamente religioso de lo específicamente esotérico. Muchas veces, ambos conceptos cabalgan el uno sobre el otro y, en semejante simbiosis, es difícil distin-



HORUS O SAN MIGUEL:
IDENTIDAD SIMBOLICA.

SIMBOLISMO ALQUIMICO.
ESCUDO DEL S. XIII.



Chapelle-Saint-Thomas-d'Aquin
Ancienne-Église-des-Jacobins.

guirlos y decantarlos, porque lo hermético suele ser el último peldaño no sólo de las ciencias, sino también de las religiones. Cabe decir, sin embargo, que, con frecuencia, las religiones no contienen como premisa el deseo de ocultar el dogma, mientras que el secreto es inherente al hermetismo. Lo oculto, pues, lanza su mensaje a través del arte con el deseo de que la significación cifrada trascienda sólo a un corto número de iniciados.

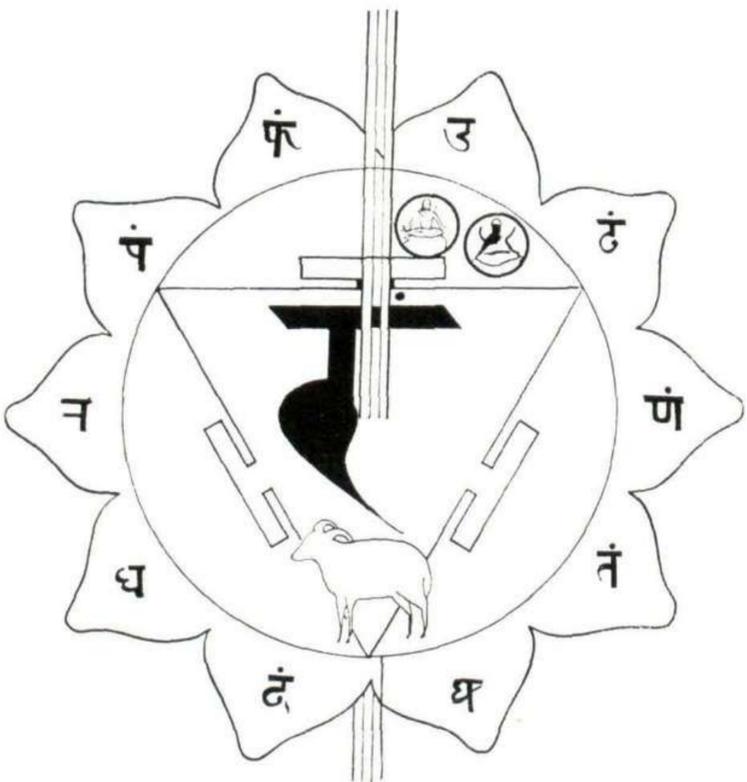
Lo anteriormente expuesto se comprende más fácilmente si consideramos que las religiones han gozado, antes o después, de una oficialización política y de una pretensión catolicista. Por el contrario, el esoterismo —mágico, religioso o científico— ha sido hecho decididamente para minorías, y existe en razón de tres motivos: la persecución de ciertos cono-

cimientos y prácticas por las llamadas ortodoxias oficiales; la inconveniencia de que el vulgo domine verdades que pueden resultar peligrosas; y, finalmente, la dificultad de asimilación determinada por la propia naturaleza de lo oculto, pues siempre son arduas las fórmulas esotéricas para una inteligencia insuficientemente ejercitada en la comprensión de una sabiduría especial, de la misma forma que, para el lego en física, resulta imposible digerir las complejas fórmulas de la teoría cuántica.

El contenido oculto de las representaciones artísticas, cuando existe, es desconocido, en muchos casos, hasta del propio ejecutor material del símbolo. Más allá de un artista-instrumento, existe una insinuación ajena, a veces hasta impersonal, que lo lleva a formular el «significante» sin sospechar que, mediante su trabajo, se va a transmitir la significación hermética. Una ilustración de lo expuesto es la que se perfila en las instituciones gótico-masónicas medievales: el Gran Maestro conoce las razones ocultas de la planta en cruz, de la orientación del templo, de los rosetones y ojivas, de las imágenes, etc. Pero los ejecutores materiales, por muy artistas que sean, tallan la piedra, la figura o el motivo encargados por los oficiales del orden, sin alcanzar a ver —humildes artesanos, siempre anónimos— la gravidez hermética de la «obra».

Ya que aludimos al gótico, es interesante recordar que esta palabra no entraña un significado relativo al pueblo godo, como pudiera pensarse ingenuamente. Etimológicamente, procede para algunos de «goetia», que es lo mismo que «magia». El contenido secreto del gótico no ha sido aún plenamente dilucidado y, a los estudiosos de la tradición hermética, no les resulta difícil ver en él una relación chocante con las religiones solares.

IMAGINACION Y COLOR DE LOS "CHACRAS".



La formación de los constructores de templos ha supuesto, en las diversas épocas, una especie de iniciación. El origen, anatomía y difusión del «goético» han sido un misterio para muchos historiadores: no encuentran una transición lógica del románico hasta él, resultando curiosa la vinculación del mismo a los templarios, orden misteriosa, rica y disuelta por Roma, que fue la que, de hecho, sufragó la construcción de la mayor parte de los templos góticos (1).

Que, a espaldas del cristianismo, seguían observándose en el medievo creencias ocultas y practicándose ritos secretos, nos lo confirman multitud de hechos. El esoterismo, más o menos perseguido, tuvo que refugiarse en símbolos, cristalizados en obras de arte que casi nadie supo interpretar. Así, las catedrales no deben ser contempladas como obras dedicadas únicamente a la gloria del cristianismo y al ejercicio del culto: en ellas se celebraron concilios políticos, se discutió el precio del grano, del ganado y los paños; incluso se jugó en su interior a la pelota, como en la de Auxerre. Tuvieron lugar en ellas representaciones teatrales y fiestas profanas herméticas, burla de sacerdotes ignorantes y reminiscencia de las fiestas rituales egipcias, griegas y romanas: representantes desnudas de Juno, Diana, Venus y Latona, se citaban para oír en ellas misas paganas, como la compuesta por el iniciado Pierre Cobeil, arzobispo de Sens (2).

Dentro de las modalidades plásticas del arte, la iconografía ha sido siempre pródiga en sorprendernos con sugerencias ocultistas. Es chocante el parecido que muchas imágenes de San Cristóbal tienen con las estatuas clásicas de Hércules llevando a Baco niño. Las imágenes de San Miguel a caballo, traspasando al dragón con una lanza, son copias de una antigua imagen de Horus. ¿Qué significado tienen, por otra parte, las Vírgenes negras, tan abundantes en la Europa medieval, muchas de las cuales se conservan en los templos actuales? El culto a Isis, la diosa negra, que a veces aparecía sedente, con Horus niño sobre sus rodillas, portando éste la esfera y la cruz, floreció a lo largo del imperio romano y se ha perpetuado hasta nuestros días; aún existen adoradores convencidos de Isis que siguen reuniéndose en el más riguroso secreto, incluso en los mismos templos católicos. No hace mucho, el párroco de Chene des Missions, en Meudon, cerca de París, mandó reemplazar una estatua demasiado sospechosa de la Virgen por otra más de acuerdo con los cánones de la Iglesia de Roma (3).

Respecto a la calidad estética de las obras plásticas, en cuantas ocasiones encubren el pensamiento hermético, cabe decir que aquella fluctúa en una extensa gama que va desde las obras únicas e inigualables de los mejores artistas, hasta productos elementales, que podríamos situar por debajo de un arte infantilista y popular. La temática de la masonería se desarrolla

en un sinfín de grabados barrocos y geometrizar, a veces de mal gusto, y, casi siempre, de baja calidad artística. De igual modo, las producciones plásticas realizadas por casi todos los grupos herméticos modernos —rosacruces, etc.—, carecen muchas veces de originalidad y se nutren, sobre todo, de símbolos egipcios y de motivos paleocristianos.

A veces, se ha confundido la imaginación con el secreto. Yo pienso que la eclosión apasionante y simbólica del Bosco, tremendamente imaginativa y de gran valor plástico, tiene poco de esotérica. El Bosco es un volcán de fantasía, jugando a filosofar, sugestionado acaso por algunos «misterios». Tiene sólo una rica base onírica, subconsciente, freudiana. También creo que, en el mismo plano, pintan Dalí y los surrealistas.

Es interesante observar que ha sido constante la tendencia a geometrizar —cruz, triángulo, círculo— de la expresión hermética, no sólo a través del tiempo, sino también a lo ancho de toda la geografía: durante los últimos lustros, han tenido buena difusión en occidente los «yantras» hindúes (4), utilizados por los yoguis para la concentración. También han sido muy divulgadas recientemente algunas representaciones artísticas de los «chacras» tántricos (5). Unos y otros, que encierran un contenido secreto más profundo de lo que a la luz de un superficial estudio se pudiera atisbar, son intensamente esquemáticos y geométricos. No en vano se podría sospechar también que Pitágoras prescindió de todos los símbolos plásticos que no fuesen figuras geométricas o cifras.

Las motivaciones y creaciones artístico-herméticas no son escasas. Pero tampoco abundan los tratados sistemáticos de la simbología artística. Queda, pues, en este campo, mucho por hacer; y es labor en la que podrán ejercitarse aún los historiadores del arte, trabajando en conjunción con los estudiosos de la historia de las religiones y de los movimientos esotéricos.

1. Louis Charpentier: *El Misterio de los Templarios*. Bruguera, Barcelona, 1970, páginas 142 y 143.

2. Fulcanelli: *El Misterio de las Catedrales*. Plaza y Janés, Barcelona, 1967, págs. 52 a 55.

3. Serge Hutin: *Historia Mundial de las Sociedades Secretas*. Ediciones G. P., Barcelona, 1967, pág. 156.

4. «Yantras»: esquemas místicos, de carácter artístico, utilizados en algunas prácticas yóguicas.

5. «Chacras»: centros vitales del cuerpo místico, según la filosofía tántrica tibetana.

EL ESPACIO EN EL ARTE

JORGE USCATESCU

Problema de constante, diríamos casi de creciente interés éste del Espacio en el Arte. Prueba de ello, la enorme bibliografía que se le ha ido consagrando, el interés que suscita en convenios de especialistas y el lugar que ocupa en los movimientos creadores y dialécticos de vanguardia. Casi todo gira, en esta materia, en torno a la disputada cosa que se refiere a la constante destrucción y reconstrucción del concepto del Espacio en el Arte.

El asunto interesa enormemente a la Estética, la Sociología y la Psicología del Arte. Pero la ontología misma del Arte se centra esencialmente en esta cuestión. Un filósofo como Heidegger, profundamente interesado en el proceso del Arte, ha consagrado sus últimas reflexiones a este fascinante argumento. La ocasión se la proporcionaba su preocupación por el espacio plástico, más concretamente por la escultura.

Una teoría del Espacio en el Arte es determinante desde el punto de vista estético. Los problemas del espacio marcan en primer lugar el Estilo. Como en lo que se refiere al Estilo la síntesis más adecuada la da Wölfflin, y en materia de espacio, la obra del historiador del arte Francastel constituye una notable aportación última. La obra de Francastel se inserta en lo que se llama sociología del arte, a través de trabajos como *Estudios de sociología del arte* y la *Figura y el lugar o el orden visual del Quattrocento*. Francastel busca en el Quattrocento y en el impresionismo los dos momentos revolucionarios, a través de los cuales el arte descubre una nueva idea del espacio. Este concepto del Espacio en el Arte constituye una preocupación de primer orden de la llamada sociología del arte. Con referencias profundas, de índole estructural, en la psicología y en la ontología del arte. La sociología del arte debe distinguirse de la historia social del arte, tal como la practica Hauser en la obra *La historia social de la literatura y el arte*. La

sociología del arte es otra cosa y, por ello, Francastel la considera al mismo nivel que la lingüística y la psicología, como uno de los caballos de batalla del pensamiento crítico de vanguardia. El fin de la sociología del arte estriba en descubrir la extensión y penetración del arte en el tiempo en que se produce. Debido a esta disciplina y orientación se ha podido notar que hay períodos en la historia de la sociedad humana en que el arte desempeña un papel importante. Son los períodos llamados estéticos o artísticos en la historia del mundo, momentos en los cuales un cambio en la técnica y mentalidad artísticas representa un cambio en toda la visión del mundo que el hombre posee. El arte es, por lo tanto, una necesidad social. La obra de arte posee una significación propia que es irreductible a otra significación. La obra de arte no es un objeto, sino un signo, un lenguaje de comunicación entre el artista y el espectador y el conjunto social y cultural. Es una realidad compleja la obra de arte, y conviene, por ello, buscar caminos sistemáticos para su interpretación. Pero estos caminos tienen que ser caminos propios, no caminos prestados, por analogía, de otras disciplinas, como se hace hoy erróneamente con la lingüística estructuralista, a la cual se recurre para interpretar otros campos de actividad cultural.

En la obra de arte existe la posibilidad de una escritura y lectura propias. Con todo esto hay que tener en cuenta que la significación de la obra de arte implica y pone de manifiesto el carácter estético de la obra de arte. El dominio específico de la obra de arte es el dominio visual, y la cuestión es importante en el momento que se pretende sustituir el lenguaje por la imagen, haciendo del lenguaje de la imagen nueva forma expresiva. Francastel establece la necesidad de elaborar un auténtico sistema de significaciones visuales, continuando así la fecunda

aportación anterior en esta materia de un representante ilustrado de la Filosofía de las Formas simbólicas en el Arte. Nos referimos a Erwin Panofski, representante ilustre de la Escuela de Hamburgo, encabezada por Cassirer y autor entre otros de los sugestivos *Estudios de iconología*. Busca Panofski temas iconológicos y la significación de la supervivencia de lo antiguo en el arte del Renacimiento y según la célebre fórmula «Das Nachleben der Antike».

Dentro de la Sociología del Arte, desempeñan una gran importancia los factores técnicos indispensables para la existencia de la obra de arte. La obra de arte expresa su tiempo sólo en cuanto se realiza mediante la técnica en formas armoniosas y originales. Todo objeto de arte es un lugar de convergencia de los puntos de vista sobre el hombre y el mundo. La Sociología del Arte nos demuestra que la obra de arte no se puede definir sólo en relación con sus productos, sino que ella es al mismo tiempo técnica, intuición, imaginación y representación. Por todo ello, la obra de arte necesita, como lo ha demostrado en su terreno la lingüística por el complejo de signos y de lenguaje que implica, sistemas de reglas fijas de interpretación. Según los signos, la obra de arte refleja las capacidades de una época en los dominios de la creación, que luego son objeto de una interpretación.

La Sociología del Arte considera los sistemas de comunicación de una conducta humana de carácter temporal y momentáneo, pero con influjo sobre un ambiente histórico determinado. Por ello, en lugar de seguir la pauta de la Historia del Arte artificial y petrificada, la Sociología del Arte abre una encuesta sobre la creación estética de una cultura, cuyos elementos se confrontan con el saber, las técnicas y las acciones de determinados hombres. En este sentido, afirma Francastel, hay nexos internos profundos en-

tre los esquemas de pensamiento del hombre y los estilos artísticos y de la idea que del Espacio posee el artista a través de los tiempos.

EL RENACIMIENTO

En este esquema original trazado por Francastel se coloca el momento fundamental en la Historia de la Cultura, que se centra en la revolución del Espacio figurativo que tiene lugar en el Renacimiento. Esta revolución necesita unas aclaraciones preliminares referentes a los valores psicológicos y sociales de la conexión espacio-tiempo en la visión del mundo del hombre y en el arte. Para comprender todo esto hay que partir del conocimiento del arte, como lenguaje superior de una sociedad y del carácter específico del lenguaje figurativo. Al mismo tiempo conviene establecer las leyes de relación entre las artes y la vida social y descifrar el lenguaje figurativo en su esencia y en su significación. El hecho es tanto más importante desde nuestra perspectiva, según la cual después de un largo predominio de la palabra escrita en la cultura como medio de expresión, se abre una gran etapa a los sistemas figurativos dentro del ámbito peculiar de la cultura de la imagen.

En este contexto problemático desempeña un papel importante el concepto espacio-tiempo. Hoy en día, este concepto espacio-tiempo ha perdido su carácter tradicional, que consistía en ser la conjunción de dos elementos antinómicos (contradictorios). En este cambio han desempeñado un gran papel las matemáticas, la física, la teoría de la relatividad y la teoría cuántica y, sobre todo, la revolución figurativa de las primeras décadas de nuestro siglo.

La dialéctica espacio-tiempo ha sido siempre, por otra parte, una dialéctica permanente en toda creación figurativa. Esta misma dialéctica sufrió un gran cambio en el arte del Quattrocento. La percepción del espacio-tiempo en el cual descansa la figuración artística implica varios factores que Francastel define así: «El lugar es el presente; el tiempo es la memoria. El tiempo es diferencial, el espacio es unificante; el tiempo es las ocasiones o acontecimientos problemáticos; el espacio es el acto. El tiempo es la causalidad. El tiempo es la distribución entre lo pasado y lo virtual; el espacio

es la distribución entre lo real y lo instantáneo».

En resumen, espacialmente la creación figurativa nos lleva a una figuración; temporalmente nos lleva a un proceso de transformación. Cada generación posee su modo de conocer e interpretar las cosas. La forma desde el punto de vista de la creación no está ligada a las artes o a lo real, o a la totalidad, sino que está ligada a un proceso de causalidad. En cuanto a la imagen, es un sistema de comprensión, a medio camino entre lo real y lo imaginario. Todos estos elementos sirven para comprender la revolución artística del siglo xv. En el siglo xv se constituye lentamente un nuevo proceso figurativo. El protagonista primero de esta revolución es Giotto. Giotto renueva la relación espacio-tiempo en la pintura, pero no lo hace por razones puramente figurativas, sino por razones intelectuales y de sensibilidad. La revolución religiosa franciscana influye en este proceso. En otros momentos de la Historia del Arte se habían producido cambios por razones extrafigurativas, así como, por ejemplo, en el arte bizantino y en parte en el gótico, donde influyen motivaciones religiosas, intelectuales y sociales. El proceso social de la cultura occidental influye en la revolución figurativa, y a su vez la revolución figurativa determina un cambio cultural generalizado. En este momento del Quattrocento en el cual fija su atención en su análisis Francastel, lo primero que llama la atención es que el espacio y el tiempo se integran no como valores absolutos, sino en función de la reflexión personal del artista y de la memoria colectiva del grupo. Hay una amplia aportación teórica. En ella figuran las ideas teóricas y las obras de Masaccio, Masolino, Leonardo, Viator y Alberti.

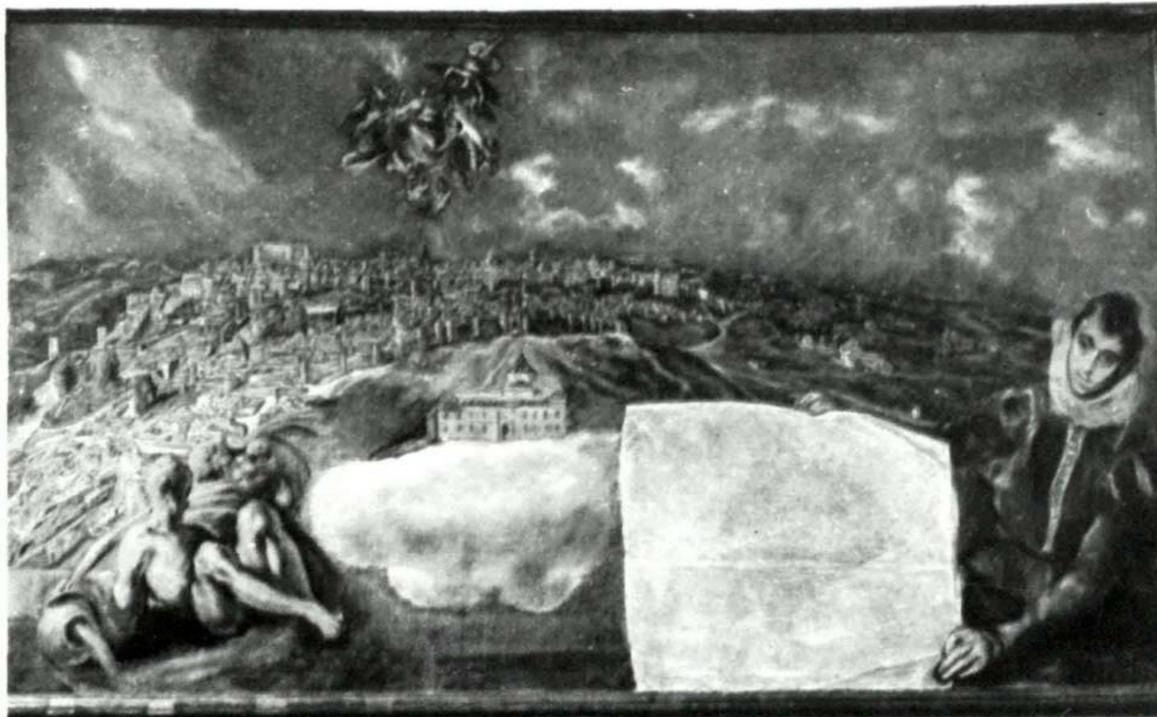
Masolino y Masaccio son pintores que demuestran la existencia de un principio unitario donde el espacio-tiempo deja lugar a un espacio homogéneo representativo de un Universo que posee su forma en sí. A su vez, Leonardo pone el problema de una nueva perspectiva en función de la movilidad, de la visión y de la curvatura del ojo. Este planteamiento original aporta una base científica a las teorías renacentistas y sus fórmulas sobre el espacio unitario. Uno de los grandes teóricos del arte renacentista fue desde este punto de vista Leon Bautista Alberti. Con esto llegamos a la comprensión

contemporánea del fenómeno que es el Renacimiento conseguida por la filosofía de las formas simbólicas, encabezada por Cassirer, y que tiene sus aplicaciones en la teoría del arte a través de la obra de Panofski. Así, la cultura europea de nuestro siglo se percata de esta revolución, que consistió en representar plásticamente el universo, construirlo y reconstruirlo según reglas creadas por un grupo de artistas y proporcionadas por los sentidos y no según datos cualitativos del espíritu. Es una gran revolución que, además, consiste en hacer que el universo geométrico sustituya al universo gráfico y simbólico o al formalismo de la Edad Media. La revolución figurativa del Quattrocento se impone por su singularidad y su profundidad. Un análisis suyo estructural logra captar esta característica esencial, y este análisis no deja de ser en el campo interpretativo un hecho igualmente relevante.

Podemos llegar a decir que a través de este análisis se logra el paso del idealismo simbólico al idealismo de la forma en el sentido psicológico del término: la captación de la forma como visión y perspectiva óptica. Brunelleschi traza líneas arquitectónicas imaginarias para establecer un punto de vista único, de gran importancia en los dominios arquitectónicos y figurativos. Lo impalpable, el vacío, la luz se convierten en categorías de cosas que se pueden medir. A base de esta concepción está la noción geométrica del lugar, a la cual Francastel y Panofski conceden gran importancia. Alberti define la perspectiva como construcción matemática de la naturaleza, y la forma plástica como representación de cualquier materia separada. Se establecen nuevas relaciones entre forma y contenido, y prueba de esta realidad es la obra de Masolino, Masaccio, Paolo Ucello, Piero della Francesca, etcétera. Esta obra es ampliamente analizada con el fin de descubrir el nuevo concepto del espacio en el Quattrocento. A su vez, Giotto trata objetos y personajes como partes de un todo según una ley que Francastel define como la ley de lo continuo psíquico. El Quattrocento descubre una nueva visión concreta, aunque alegorizante, del universo. El nuevo espacio es, por una parte, una mezcla de geometría y de invenciones míticas donde el saber teórico no tiene mayor papel que las creencias individuales y colectivas. Se ela-

bora un sistema que en primer lugar es una construcción intelectual y social. Esta idea del Espacio que el arte figurativo renacentista crea dura hasta fines del siglo XIX. En la configuración de esta idea podemos decir que entran los siguientes cuatro elementos fundamentales, según la rigurosa sistemática propuesta por Francastel: Una larga especulación sobre la luz y la posición de las cosas en la naturaleza; Introducción en la pintura de la figuración euclidiana del espacio; Reducción del espacio geométrico al espacio cúbico, representado por artistas como Masaccio y Piero della Francesca, y teóricamente por las ideas de Alberti; La aparición de un sistema escenográfico en la segunda generación renacentista.

De esta forma, una estructura cúbica del universo ha dominado no sólo en el arte, sino en el pensamiento imaginativo de los hombres de la cultura occidental durante cuatro siglos. Durante este período los hombres han habitado un cierto espacio físico, geográfico o imaginativo, sometido a leyes fijas de representación. Han podido cambiar leyendas y alegorías, se ha podido colocar el acento sobre una u otra parte, sobre uno u otro procedimiento, pero no han cambiado las leyes fundamentales inventadas por el arte del Quattrocento. El espacio escenográfico se prolonga hasta la cultura romántica, y lo mismo ocurre con el sistema lineal de Alberti. Pero con el romanticismo y su estética idealista se inicia una ruptura, una destrucción del espacio renacentista. Se inventa primero la idea de la serie fragmentada en imágenes. Antes que en otros sectores de la creatividad se produce este proceso en la pintura y luego en la música. Se organiza nuevamente la estructura del espacio. Tres generaciones de artistas colaboran en este proceso. En un primer relevante momento lo hace Goya, con el que se inicia la pintura moderna; luego, Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne, Van Gogh. Los impresionistas dan el paso definitivo en el descubrimiento de un nuevo espacio plástico y figurativo. El proceso consiste en tres aspectos, una vez más propuesto por Francastel: Nuevo planteamiento del problema de la forma y la luz; Planteamiento nuevo del problema de la triangulación del espacio; El planteamiento del problema de la representación polisensorial del espacio. Pero antes de que se pro-



duzca esta nueva gestación en la Idea del Espacio tuvo lugar el largo reinado del claroscuro. Su máximo representante es Rembrandt, rey del color, la luz y el espacio figurativo durante un dilatado período. ¿Cuál habrá sido la función del claroscuro, su función ontológica y su influjo en los dominios de la perspectiva, los volúmenes, el espacio pictórico? El claroscuro resolvía la cuestión de la no concordancia entre la representación lineal de los objetos y la representación de estos mismos objetos mediante un compromiso. ¿Cuál era éste? Era la creación de una zona de sombra que con menoscabo de la precisión de la línea mantenía la importancia fundamental de la forma.

Los impresionistas dan la vuelta a este problema. La forma cede y domina cada vez más la mancha de color sobre el perfil de los objetos. A esto contribuye en gran parte el cambio intrínseco de la idea del espacio, el contacto de los artistas del siglo pasado hacia 1870 con la pintura japonesa y, sobre todo, la estampa japonesa, que invade los mercados europeos de arte en aquella época.

El Renacimiento está dominado por una filosofía platónica que descansa en la armonía del universo. Esta concepción domina en el arte hasta que se consuma la revolución impresionista. Los años que marcan las dos revoluciones son, más o menos, el 1480 y el 1880.

EL IMPRESIONISMO

Vamos a ver cómo se produce la revolución impresionista de la

cual nace, pasado el tiempo, la propia dimensión de la Cultura de la Imagen. Como forma de expresión cultural y artística, se centra en las ideas que sobre el arte formulan Cézanne y una serie de artistas de su generación. Una síntesis de esta revolución, como hemos visto, nos la da la obra que integra la contemporánea Sociología del Arte. Pero lo esencial en esta revolución, como en la del Quattrocento, lo captaba ya Ortega en 1924 cuando escribía su famoso ensayo sobre *El punto de vista de las artes*. También para él, como para la actual sociología y psicología del arte, los dos protagonistas que encarnaban los dos grandes momentos de lo que hablamos fueron Giotto y Cézanne. Cézanne es un gran teórico de la revolución impresionista del Espacio. Se han conservado textos de él muy importantes para perfilar sus ideas en cuanto a esta destrucción de la idea renacentista del espacio y la creación de una concepción nueva del Espacio figurativo. En uno de los libros últimos del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, se recogen y se comentan las ideas de Cézanne en materia de arte. Merleau-Ponty es continuador de la corriente fenomenológica de la que arranca también el existencialismo de Sartre. En su nueva idea de la pintura, Cézanne parte de lo que él llama la pequeña sensación, elemento central de un sistema que integra en sí mismo una vasta revolución en la creación contemporánea. Una revolución que va desde la pintura impresionista hasta



la poesía, la música (Wagner) o la filosofía intuicionista (Bergson).

Cézanne lleva las formas a esquemas geométricos, a volúmenes y a cuerpos simples. Hay una serie de textos suyos muy expresivos que se refieren a la función del color en la pintura impresionista. «Hay un solo camino para expresar, para traducir, escribe Cézanne; este camino es el color. El color es algo biológico, es algo vivo. Solamente el color hace las cosas vivas. Hay una lógica del color. Solamente a esta lógica debe obedecer el pintor. No hay líneas ni modelado. Hay sólo contrastes. Estos contrastes no consisten en blanco y negro, sino en la sensación que produce el color».

Tanto Merleau-Ponty como Ortega o Francastel, afirman que Cézanne no ha querido simplemente destruir el templo del arte renacentista, sino que ha pretendido remover sus columnas. El da un paso decisivo cuando renuncia al espacio cúbico y escenográfico del Renacimiento. Cézanne descubre el valor autónomo del objeto y transfiere la noción de estructura plástica del dominio del conjunto al dominio del detalle. El detalle adquiere una gran importancia. Quiere dominar el universo de la sensación para construir un mundo limitado orgánico y significativo, no por su generalidad, sino por su verdad particular. Hablando de las ideas de Cézanne pudo decirse como de un demiurgo:

«Viene un hombre y lo revuelve todo, ve la manzana como algo inalcanzable y en cambio ve la montaña como objeto manejable y deformable a voluntad». «La naturaleza la tenemos dentro», dijo Cézanne.

Se crean nuevos objetos, el arte se convierte en una segunda realidad, las distancias psíquicas cambian más que las geométricas, nace una nueva jerarquía de valores y de relaciones entre cosas y espíritu. El espacio de Cézanne es un espacio imaginario, pero a la pintura Cézanne aporta lo característico de la pintura según Valéry; su cuerpo, su magno cuerpo de artista en el mundo. Cuerpo vidente.

El espacio plástico contemporáneo—el espacio del film, el punto de partida de una experiencia mecánica de reproducción del movimiento—, el film, medio expresivo nuevo, nace allí, en el espacio imaginativo de Cézanne y deviene arte de ilusión, sugiriendo por el arte del montaje espacios imaginarios muy satisfactorios. Cézanne es el iniciador de la nueva obra, que la continúa Van Gogh, el cual introduce una nueva perfección del espacio, y Gauguin, que incorpora el color como tema nuevo, en el nuevo sistema en colaboración con el dibujo. Los colores adquieren una cualidad espacial. Cézanne creó la necesidad de crear ya y no de representar objetos, y formuló la necesidad plástica del

concepto de signo. A todo ello Van Gogh agrega la idea de que un color puro posee en sí todos los valores sugestivos con respecto a las tres dimensiones del espacio clásico. Se acaba con la sulineal definida por la línea y rellena por la tinta. Se acaba con el claroscuro donde se realiza el paso entre los perfiles de la forma y los del color. El color ya no tiene necesidad de ser definido por una línea; posee en sí mismo todas las dimensiones y todos los valores significativos. La obra y las ideas de Cézanne constituyen «el punto de partida de toda la pintura actual. Su arte es lírico. Su único impulso es el impulso del placer que procuran las formas. Es un gigantesco combate con el objeto. Quiere apoderarse de toda la belleza corpórea del objeto para transferirla en sus cuadros. Allí donde sus amigos impresionistas ven solamente luz, él ve el cuerpo a tres dimensiones. Para mostrarlo, él se sirve de la luz» (Daniel-Henry Kahnweiler). Para Giacometti, Cézanne es un continuo buscador del espacio pictórico en profundidad. Para Merleau-Ponty, cuatro siglos después de las «soluciones» renacentistas y tres siglos después de Descartes, con Cézanne es la profundidad lo que se renueva radicalmente. Y con ella el nexo entre las cosas, el gran enigma, su envoltura externa y su dependencia recíproca en su radical autonomía. Una profundidad que contiene las tres dimensiones o, mejor dicho, «la experiencia de la reversibilidad de las tres dimensiones». «Cuando Cézanne busca la profundidad, él busca esta deflagración del Ser, y esto en todos los modos del espacio, también en la forma. Cézanne sabe ya lo que dirá el cubismo: que la forma exterior, la envoltura, es segunda, derivada, que no es lo que hace que una cosa tome forma, que es preciso romper esta concha de espacio, romper el frutero y pintar, en su lugar, ¿qué? ¿Cubos, esferas, conos, como lo dijo él una vez?» (Merleau). Así, Cézanne va directamente a lo sólido, lo concreto, al espacio combinado con el contenido donde cabe todo lo pictural: distancia, línea, forma, color. El color en su dimensión metafísica, «el lugar donde nuestro cerebro y el universo se juntan», centro de una idea del Espacio capital en esta revolución de la Pintura y encuentro ontológico del Arte mismo en la idea del Espacio.

El impresionismo abre la brecha y por ella entra el cubismo, el fauvismo y más tarde el expresionismo. Entran Picasso, Juan Gris, Braque, Leger, con sucesivas destrucciones y reconstrucciones del espacio figurativo. El cubismo introduce la cuarta dimensión en la pintura, que es al mismo tiempo una especie de yuxtaposición. La ciencia contemporánea y su revolución en la física manifiesta su presencia en la revolución artística. La segunda fecha importante de la nueva revolución en el espacio figurativo es, además del citado año 1880, el 1907, año en que se inicia el cubismo. En este contexto cada objeto posee su luz propia. Todo color es luz, nace un espacio plural, ya no de las formas, sino del color y el espacio plástico es el resultado del rectángulo clásico. La pintura cubista sería, según la expresión de Juan Gris, «una especie de arquitectura plata y coloreada».

EL CUBISMO

Hay tres aspectos en Picasso y el cubismo: psicológico-geométri-

co-matemático relativista. El nuevo espacio no es ni puramente físico ni puramente alegórico o simbólico. Es un espacio sensible y nace de combinación de elementos, así como el espacio renacentista había nacido de una combinación entre una búsqueda geométrica y una especulación alegórica. La experiencia cubista es algo muy complejo, algo que se proyecta en todo el universo de la imaginación contemporánea a través del surrealismo y del expresionismo que se manifestarán en la literatura, en el arte, en el cine y en el mundo de la imagen en general.

El esquema de Francastel es hasta aquí aceptable y por su racionalidad esencial digno de tener en cuenta. Los dos momentos que él marca definen la esencialidad del problema del Espacio en el Arte. Pero su definición pecaría del general formalismo estructuralista si la aprehensión de la Idea del Espacio en el Arte no se centrara en su naturaleza ontológica. Esta manera ontológica de centrarla constituye mérito esencial de Hei-

degger. Pero antes de referirnos a ello, conviene reparar en un ejemplo al día.

La última retrospectiva Braque, ofrecida por el Museo de la Orangerie, de París, se presta, en una apreciación de conjunto, a la integración más pura, más fiel a la norma, del cubismo, en la gran mutación sufrida por la Idea del Espacio en el Arte. Sería el ejemplo al día significativo.

Meses atrás, en el mismo recinto, habíamos visto, con auténtica vivencia onírica, la exposición Soutine, pudiendo apreciar la gran aventura expresionista y su aportación última a la destrucción del Espacio figurativo. Allí estaba el radical enfrentamiento entre la concepción cubista y la concepción expresionista, cuando se trata del Espacio como experiencia artística, psicológica e incluso física. El cubismo fue el gran constructor de un nuevo espacio. Si alguna duda puede haber en la materia, allí está, en su glorioso despliegue, la obra entera de Georges Braque. Despliegue cartesiano de la racionalidad del espacio, el color, la forma. Y la norma, sobre todo la norma. «Amo la norma, que corrige la emoción», había dicho Braque. Braque fue siempre fiel a este criterio constructivo, a esta nueva alta geometría, a su norma trazada allá en 1907, año capital del cubismo, pero también del expresionismo. Pero en la racionalidad de la norma, en el espacio de Braque cabe, a lo largo de los años, la abundancia y la suntuosidad del color, su gran lirismo, lo que se ha dado en llamar *milagroso equilibrio*. Primero, en esta revolución del espacio pictórico que Braque encarna, fue la sumisión de la naturaleza a los rigores constructivos de una arquitectura geométrica. Se limitan los colores, se simplifican los planos. Pero los símbolos temáticos no dejan nunca de poblar este riguroso espacio geométrico. Uno de ellos es la música. El último de ellos son los pájaros negros y los peces negros. Los pájaros negros, en un marco blanco proyectados sobre un cielo azul, que es para Braque símbolo de la libertad. Los pájaros de Braque, como los de Brancusi, son como una especie de principio, originario y dinámico a la vez, del universo. Idea del Espacio donde la libertad se encarna en el vuelo.

Ante la obra de Braque vista en su totalidad, la exaltación, el fervor, del cual tanto le gustaba hablar, existe. Vista, así, en su tota-



lidad se justifica la existencia de una belleza moderna, de la cual escribía Paulhan en su libro dedicado al «patrón» Braque, ante la cual el crítico francés hacía «palidecer» la belleza de los primitivos y de los clásicos. Belleza indiscutible, esta belleza metafísica que está «tras el espacio y el tiempo». Ante la obra de Braque, que obliga a una aprehensión única, violenta, sensible, las ideas de Paulhan en torno al gran artista, este gran artista que hace culminar en cierto modo la revolución figurativa propugnada por Cézanne, adquiere cuerpo y dimensión concretos.

Así se nos revela que manda sobre la exactitud, autentifica lo auténtico, centra un universo que estalla en una extraña plenitud, proclama en cada instante de su obra la autonomía de su creación, su densidad, que le hace maestro tanto de las relaciones concretas como de los nexos invisibles de la materia artística.

El Espacio en el Arte recorre así una gran trayectoria. En los momentos culminantes, él representa una idea que es la Idea misma del Arte. Heidegger centraría, y de hecho lo hace, en la Idea del Espacio la «Aletheia» del Arte, revelación de su verdad. Aquella verdad que en los grandes instantes figurativos pueden encarnar, cada uno a su modo, cada uno destruyendo y construyendo al mismo tiempo, pero ofreciéndose uno a otro como plenitud recíproca, Giotto, Cézanne, Braque o Picasso. Para cada uno de ellos, la plenitud

descansa en una nueva Idea del Espacio. Así lo proclama, con plástica sencillez, Georges Braque: «Lo que sobre todo me ha atraído en toda mi vida ha sido la materialización de este espacio nuevo que yo sentía». Lo mismo que Giotto, que Cézanne, los grandes revolucionarios del Espacio en el Arte.

Además, la Idea del Espacio es la que nos lleva directamente al origen mismo y a la esencia de la obra de arte. Pensando en el Espacio, podemos deducir la imposibilidad de distinguir entre materia y forma, entre forma y contenido, conceptos que como bien observa Heidegger superan ampliamente los ámbitos de la Estética. En función del concepto del Espacio en la obra de Arte y como específico del Arte en sí, se plantea igualmente el concepto de *cosa* en materia de obra de Arte, así como se perfila la realidad de la obra de Arte en sí. Cuando Heidegger habla del rayo que la obra de Arte abre por su presencia, se refiere sin duda al espacio mismo que hace «que la obra se encuentre en su morada». El ser de la obra de Arte se despliega en su apertura en el Espacio.

La obra de Arte no es una imagen o un símbolo de algo, sino es siempre ella misma algo presente en el Espacio. No es extraño así que al tratar de la Esencia y la Verdad de la obra de Arte, Heidegger recurra al concepto de «fysis», a la Tierra, al concepto de Morada esencial del Ser del Arte. Según él, el Ser de la obra de Arte es una forma de *instalar* un mun-

do. Entre la obra de Arte y la Tierra se realiza una unidad profunda. El filósofo habla con su lenguaje específico de la capacidad de poner en su sitio un mundo y de hacer presente la Tierra en el *Ser-Obra* de la Obra de Arte. La esencia de la Verdad de la obra de Arte posee una determinación espacial y en un sentido espacial se despliega la revelación misma de esta verdad que los griegos llamaban «Aletheia». Espacialmente también la obra de Arte es combate y se constituye a sí misma con sus propios perfiles, aquellos perfiles que Heidegger llama «constitución de la Verdad en la Estatura». No es extraño en este sentido que Heidegger actualice la famosa frase de Durero: «En verdad, el Arte está en la naturaleza, y quien de la naturaleza lo puede arrancar lo tiene». En este contexto Heidegger coloca en un mismo plano, en cuanto a la esencia de la obra de Arte, a los creadores y a los guardianes de la obra de Arte.

Realidad profundamente ambigua ésta de la Esencia y de la Verdad de la obra de Arte. Concebida como devenir y advenimiento de la Verdad, no es en la historicidad del tiempo donde la obra de verdad se realiza, sino en la esencialidad poética del Espacio. Todo culmina así en la Poética del Espacio. «La esencia del Arte es el Poema. La esencia del Poema es la instauración de la verdad.» Y una vez más todo concluye en un verso de Hölderlin: «Lo que está cerca del origen, es lo que tiene su morada, su lugar.»

CONCEPCION

Músculos del cerebro,
 elástica presencia de la idea,
 corredores de luz,
 venas
 apenas perceptibles
 que prolongan
 la plenitud, el ansia, la medida.
 Cauce estrecho, preciso,
 apenas impalpable,
 toril, fósil, galerna,
 galería oprimida
 donde cruzan
 fugaces pensamientos.
 Matriz siempre prolífica,
 borbotón germinal,
 inmensa floración,
 esqueleto senil para los sueños.
 Coágulo de risa,
 breves rictus, moléculas
 del gesto,
 un ligero cansancio
 imperceptible,
 la vibración
 del hilo de una idea,
 apenas un paisaje,
 y conmociona
 la cadencia perfecta del reposo,
 se comprime
 y salta un surtidor,
 apenas una lumbre,
 el hueco de un relámpago,
 un vacío homicida.
 Son etéreas las fibras que conforman
 el ignoto armazón de los conceptos,
 canales donde surcan
 y se forman,
 espermas de sí mismas,
 las volutas de luz
 que en el preciso instante
 serán gesto, palabra o sinfonía.

Arcadio Ortega Muñoz

ACTUALIDAD

FRANCISCO LOZANO: FIDELIDAD A LA NATURALEZA

La gran exposición antológica de la obra de Francisco Lozano, realizada en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, demuestra por encima de todo y aparte su condición de pintor-pintor, una fidelidad inquebrantable a la Naturaleza. Esta fidelidad, en plena época tecnocrática y desde el momento que, como veremos luego, sus paisajes no pueden ni remotamente ser considerados como pintura de género, expresa no ya una preferencia de raíz más o menos anecdótica o incluso vital, sino toda una concepción del mundo.

Se podría hacer mucha literatura —en realidad, se ha hecho bastante, y buena— en torno a la mediterraneidad del pintor. Evidentemente no son importados de ningún afuera ni la vibración del color, ni la luminosidad, ni la alegría que hacen de las telas de Francisco Lozano una fiesta para el espíritu; pero a mí me interesa ahora contemplar su actitud en un sentido más profundo y llamar la atención sobre cómo un pintor, siendo fiel a sí mismo, navegando en su barca personal e intransferible a través de un mar nada apacible de fluctuaciones de modas, cambios auténticos y justificados de tendencias y de

estilos, innovaciones matéricas y temáticas provenientes de los más diversos campos de la cultura, termina por encontrarse, cuando alcanza la madurez de su vida y de su obra, en plena situación de vanguardia. Porque vanguardista, como en su día lo fueron quienes proclamaron la belleza de un avión en vuelo como superior a la de la Victoria de Samotracia, es hoy quien, desde el seno de la civilización tecnocrática, vuelve los ojos al sol, a las dunas, al mar, los matorrales y los árboles.

A mí me ha interesado mucho conocer el detalle de que Francisco Lozano utiliza el campo como estudio. Sus paisajes —especialmente los de la última época—, como resulta evidente de su contemplación, no son en ningún caso recreación exacta de un paisaje existente. Son obras elaboradas, obras fundamentalmente pictóricas donde lo que cuenta desde el punto de vista ontológico —y no digamos ya axiológico— es el ritmo de las líneas, la composición de las masas, la armonía de los colores, la calidad de la textura. Son, en definitiva, paisajes esenciales o, mejor dicho, fragmentos de un paisaje esencial y único, que es el que traduce la visión del mundo del artista.

Podría lícitamente pensarse en unos apuntes —verdaderos o simplemente mentales, da lo mismo— tomados a pleno sol, a pleno aire, y posteriormente elaborados según los cánones de la personal estética en la tranquilidad del taller. Pero no: la elaboración existe —ya digo que es evidente—, pero es realizada en el mismo campo, para que también traduzca, de manera simultánea, automática, que hasta puede ser inconsciente, las sensaciones olfativas, auditivas, táctiles y aun sentimentales.

Ninguna reproducción podrá dar idea, siquiera remota, del poder de sugerencia que tienen las telas de la última etapa de Francisco Lozano. La traducción mecánica esponja varios de los más importantes elementos que, mezclados, producen su inconfundible gama. En los colores, tan personales y sabiamente elaborados, de estos cuadros hay palpable, real existencia de chispas incandescentes de luz solar, ondulación de corpúsculos emergentes de la arena calcinada, ondas de aire perfumadas por el matorral. Y no son metáforas. Los paisajes de Lozano verdaderamente huelen, calientan y deslumbran. Pueden ser —son—, allí donde están colgados, ventanas abiertas a la gran ver-





dad del mundo, trozos de naturaleza que logran horadar el cinturón de cemento, asfalto, hierro, vidrio y piedra artificial; mensajes, gritos de llamada al hombre-robot de la sociedad de consumo, hechas desde el único ámbito donde todavía le es posible encontrarse consigo mismo y emprender el camino de la salvación.

* * *

Hoy día, acercarse a los filósofos orientalistas, esotéricos o no, produce una inmediata desazón respecto al futuro de este Occidente de nuestras penas del que hasta hace poco nos sentíamos tan orgullosos. Es cierto que la inmensa mayoría de las personas, especialmente en países como el nuestro donde puede decirse que es reciente el acceso de las capas más modestas de la sociedad al disfrute de ciertos artefactos —automóviles, electrodomésticos, etc.—, que una publicidad abrumadora ha conseguido implantar en las conciencias no ya como condición, sino, lo que es más sutil, como síntoma de felicidad, logrando que la gente base sus aspiraciones más en lo que puede aparentar que en lo que posee de verdad; es cierto, iba a decir, que la mayoría de las personas contemplan el futuro como una tierra prometida en la cual podrán hallar todo cuanto hay en el presente, acrecido por lo que ya existe en otras zonas del mundo más evolucionadas o siquiera en la imaginación de los escritores de ciencia ficción. Sin embargo, no es

menos cierto que, en el curso de unos pocos años —quizá, en algunos casos, en el curso de unos pocos meses—, muchos espíritus vigilantes han pasado del desbordado optimismo presidido por la creencia ciega en un progreso indefinido de nuestra civilización a un sombrío pesimismo, tanto más ostensible cuanto se produce, al menos, como apuntábamos, entre nosotros, en el momento en que, in-

gresados, siquiera sea un poco artificialmente, en la llamada sociedad de consumo, comenzábamos a vislumbrar los resplandores de la civilización del bienestar. Ha bastado la consideración de la posibilidad, puesta de manifiesto por una guerra comercial, del agotamiento de determinadas fuentes de energía, para que llegue a temerse una congestión total de las vías de acceso del Occidente a lo que es su forma ideal de vida, puede decirse que a partir del Renacimiento. La consecuencia es que esa creencia en el progreso indefinido, tenida, en los momentos de esplendor de la segunda revolución técnica, por un dogma intangible e indiscutible, hace ya algún tiempo que no es compartida por todos. Muchos, entre los que se cuentan tanto místicos cristianos como sustentadores de las doctrinas esotéricas, entrevén, más o menos vagamente, que la civilización occidental, en vez de marchar en continuo desenvolvimiento, podría muy bien llegar un día a un punto de parada o incluso llegar a hundirse en una suerte de cataclismo.

Tal es, en cierto modo, el punto de partida de una serie de corrientes de pensamiento, integradas en el denominador común de la llamada contracultura, las cuales han promovido una actitud mental que, aunque si-



tuada en una cierta medida en la línea que iniciara, me parece, Oswald Spengler con su *La decadencia de Occidente*, y continuaran otros filósofos de la cultura como Freyer, Jaspers, Sedlmayr, Jakob Homes, Philip Lersch y tantos otros, tiene de diferente, a mi juicio, el implicar un cierto optimismo, aunque no sea del todo consciente. En efecto, estos pensadores se dedican sobre todo a llamar la atención sobre las causas determinantes de la pérdida de autenticidad que en su vida padece el hombre de nuestra época, entre ellas la falta de contacto con la naturaleza impuesta en Occidente por la visión científica del mundo, en tanto los promotores de la contracultura se deciden a ofrecer unas normas que pudiéramos llamar soteriológicas. «Millones de habitantes de las grandes ciudades —escribe Freyer— no ponen durante semanas enteras un pie sobre la tierra real, sino sobre puro asfalto, linóleo, piedra artificial y vidrio templado.» Por su parte, Hans Sedlmayr apunta: «Millones de técnicos y trabajadores no tienen contacto durante su vida, sino con formas inorgánicas; no encuentran ninguna criatura, sino sólo creaciones de la razón técnico orgánica; no es, por tanto, extraño que estos hombres no tengan ninguna relación con la naturaleza.» Evidentemente, estas llamadas de atención, al señalar las causas del mal —o, al menos, una de ellas— ya están proclamando *a sensu contrario* cuál sería el remedio: la vuelta a la naturaleza como a aquel ámbito donde el hombre puede palpar el latido de lo trascendente, donde puede insertar su vida como en el medio más idóneo para su pleno desarrollo.

Este sentido personalista de la contracultura implica una revalorización de lo religioso, de lo primitivo, de lo natural, de lo poético y, en consecuencia, de todas aquellas filosofías que, como las orientales, tantos puntos de contacto tienen con todo ello. En uno de sus libros sobre el Zen, dice Allan W. Watts: «La vida sin propósito es el tema constante del arte zen de toda clase, que expresa el estado íntimo del artista de no ir a ninguna parte en un momento intemporal. Ocasionalmente todos los hombres pasan por estos momentos, y entonces es justamente cuando consiguen ver el mundo con tanta vivacidad que su esplendor colma los inter-

valos de la memoria: la fragancia de las hojas que se queman en la niebla de una mañana de otoño, una bandada de palomas iluminadas por el sol contra un nubarrón, el sonido de una cascada invisible al anochecer o el grito solitario de un pájaro desconocido en la espesura de un bosque. En el arte zen todo paisaje, todo bosquejo de bambúes al viento o de rocas solitarias es un eco de tales momentos.»

* * *

Sin pretender llevar a cabo conexiones más o menos traídas por los pelos, que serían tan fáciles de establecer como probablemente artificiales, sí me atrevo a incluir una labor como la de Francisco Lozano en esa corriente de actividades que, frente a una sociedad fatigada, conscientemente o no, de esas formas de vida racionalizada y calculista que ha impuesto la tecnocracia, pretende por diversos caminos —al menos a través de sus representantes más sensibles— una vuelta a lo primigenio. «El arte —como dice Philip Lersch— nos enseña a ver en la naturaleza esencias y entidades vivas y no sólo cosas útiles e inútiles. Nos libera de la oscura cárcel de un mundo de cosas inánimes e inertes por obra de la técnica, dilatando la estrechez del horizonte en que el hombre moderno se ha encasquillado y empequeñecido. Rompe la monotonía insípida de un mundo despoetizado de objetos, realidades y estados de cosas inexpressivos y rígidos, con la muda inexpressión del concepto, y nos enseña de nuevo a ver imágenes y símbolos, por cuyo medio nos habla lo vivo.» Y si esto puede decirse de toda obra de arte en general, porque verdaderamente toda obra de arte auténtica refleja como un microcosmos toda la armonía, todas las leyes de la Creación, ¿cuánto más se podrá decir de una que, por ende, implica, en lenguaje directo y no simbólico, un mensaje que en sus formas espeja lo clara y ostensiblemente natural? Es por esto por lo que al principio decíamos que Francisco Lozano, al cabo de sus búsquedas, siendo fiel a sí mismo y pasando impertérrito a través de modas y de modos, se ha encontrado inserto en una situación de vanguardia, porque en la vanguardia están quienes, frente a la situación dominante, establecida, postulan un retorno a la naturaleza.

No queremos, sin embargo, reducir a esta faceta contentutista, indudablemente importante en el quehacer de Francisco Lozano, toda la importancia de su arte. Por el contrario, se hace necesario señalar el interés de unos valores plásticos que son los que, en último término, otorgan a sus cuadros el carácter de obras de arte sin el cual aquel mensaje de que hablábamos quedaría sumido en total mudez.

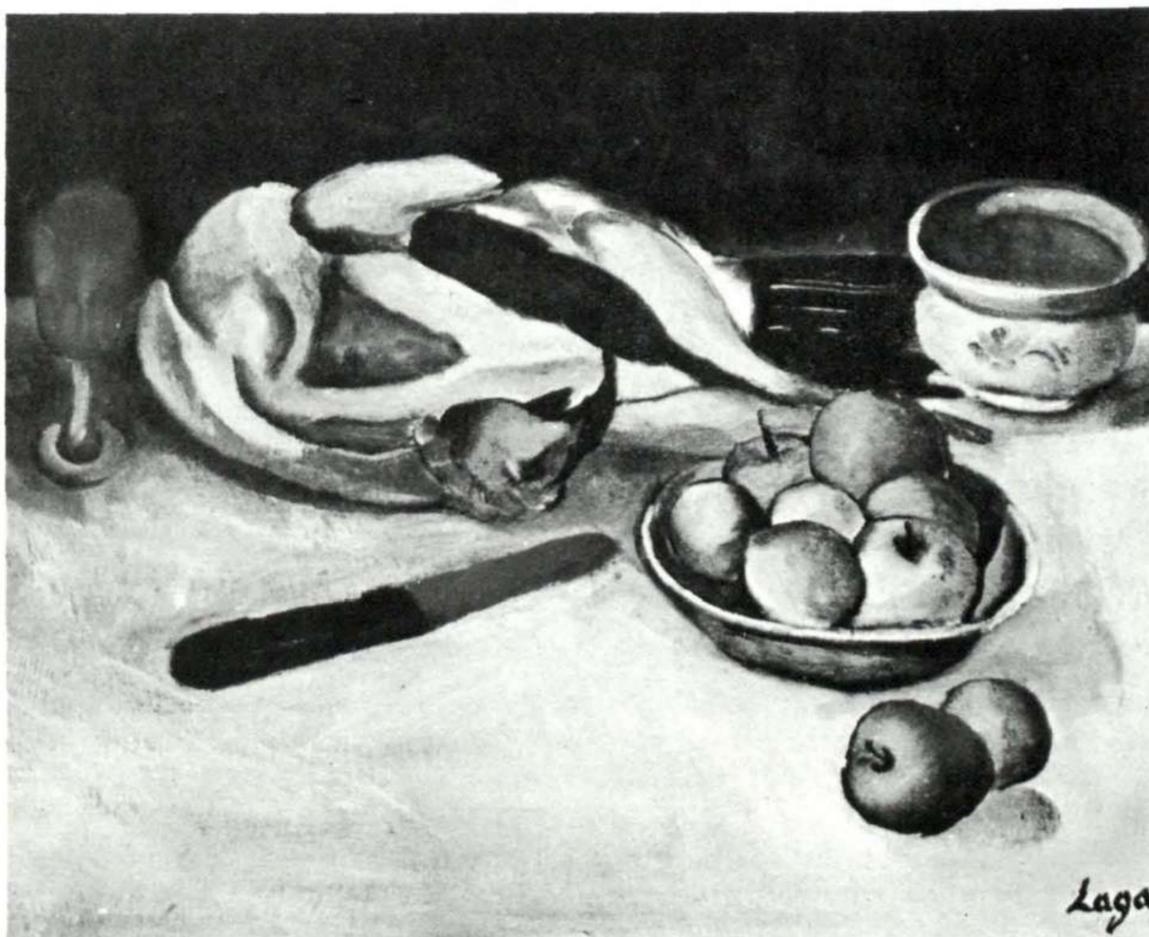
Contemplando la evolución de la obra de Lozano, desde sus paisajes de mil novecientos cuarenta y tantos hasta los de la actualidad, se puede observar el proceso de depuración, de elaboración que va desde la recreación más o menos esquematizada de un lugar existente a la creación de, como decíamos en la primera parte de este trabajo, un paisaje único, esencial, que traduce no sólo la visión que de una geografía particular tiene el artista y aun de su concepción del mundo en general, sino también su apropiación de esa geografía y su manera personal de influir sobre ella y transfigurarla; de manera que, en un determinado momento, el espectador libre de prejuicios pueda llegar a un estado psicológico que le ponga en situación de ignorar qué fue primero, si el paisaje que inspiró al artista o las formas que el espíritu artístico insufló en el paisaje real.

Personalmente, encuentro fundamental señalar la manera, digamos, exhaustiva en que Lozano ha logrado comunicar esas sensaciones de que también hablábamos al principio; la forma en que logra comunicarlas a través de elementos plásticos tan esenciales y puros como son sus pinceladas vibrátiles y sus colores mezclados, que no ocultan —ni aquéllas ni éstos— su condición de elementos de artificio. Quiero decir: un cuadro de Lozano es indisimuladamente cuadro, donde es advertible el lienzo, el toque del pincel, la alquimia llevada a cabo por el hombre en el crisol de la paleta. Por ello, el hecho de que el efecto final de esta elaboración ideal sea de tan asombrosa realidad que no sólo afecta el sentido de la vista, sino, como apuntábamos, todos los sentidos, es la prueba patente de que en ellos se ha producido el milagro transfigurador en que en definitiva consiste todo arte verdadero.

M. GARCIA VIÑO

LOS PINTORES ESPAÑOLES DE LA ESCUELA DE PARÍS

El Ateneo abrió sus puertas, todas las que encierran su textura intelectual y artística. En esta apertura se franquean jubilosamente dos puertas importantes en el mundo del arte de nuestra sociedad madrileña. Puertas que corresponden a la Sala del Prado, que se ordena bajo la experta autoridad crítica de Carlos Areán y donde se exhiben treinta y una creaciones pictóricas para el premio Ateneo de Madrid 1974; y la de la Sala de Santa Catalina que presenta doce pintores españoles de la escuela de París. La dirección de esta sala corresponde al crítico de arte Antonio Manuel Campoy quien, entre sus múltiples dedicaciones y disciplinas intelectuales, ejercita esa gran virtud —mitad dialéctica y mitad peripatética— que consiste en saber establecer la corriente —en el seno de la amistosa comunidad— para que se produzca una secreta vinculación o se den las circunstancias necesarias y suficientes para que un arco voltaico defina posiciones e ideas.

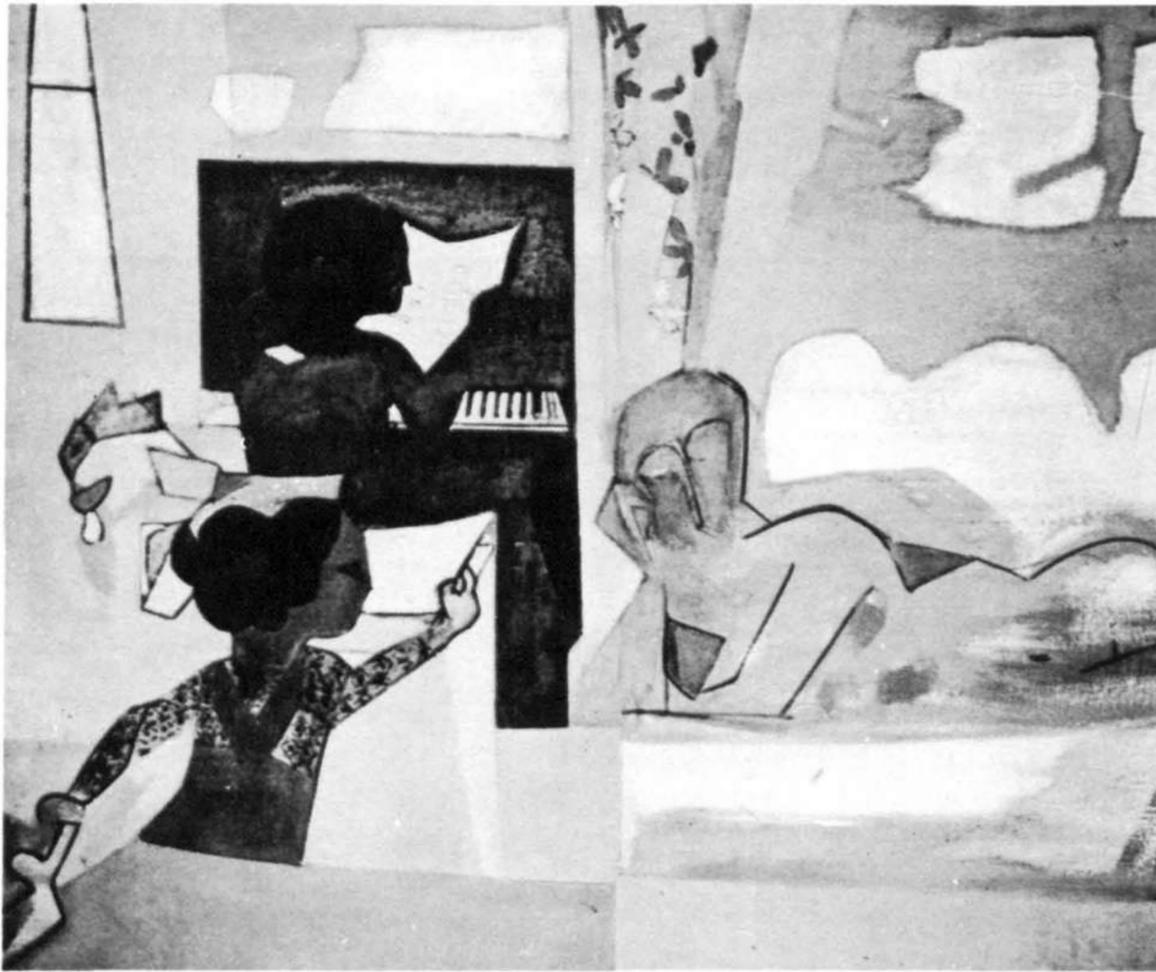


CELSE LAGAR.

JOAQUIN PEINADO.



La exposición de Santa Catalina está constituida por nombres que suscitan viejas resonancias y que nos hacen recapitular en distintos estadios de la memoria hasta situarnos dentro de una lentísima suspensión que termina por sedimentarse en una idea concreta. Los epígonos de la Escuela de París, que son más bien los creadores del *estilo de París*, constituyen un esclarecido precedente de estos nombres que nos llegan filtrados a través de los poros distanciales en unas luces cromáticas apenas perceptibles, imposibles de referir a conceptos mostrencos conocidos, porque si algo caracteriza a las creaciones de estos pintores que les exima de todo reproche, es precisamente esa digitación misteriosa que logra producirse al margen de toda servidumbre ofreciéndonos unas formulaciones cuyo mayor aliciente es su desnudez y cuya única apoyatura consiste en ese *savoir faire* conseguido al hilo



FRANCISCO BORES.

de una sensibilidad a flor de piel. A. M. Campoy conoce muy bien la Escuela de París porque una de sus predilecciones más acusadas, una de sus habilidades decisivas en ese continuo intento de ir rescatando la nostalgia, es la de situar a nuestros prohombres, a nuestros escritores y a nuestros artistas en el vértice conmovedor de París. Ahí precisamente es donde Campoy ha contemplado mentalmente la derrota de Oscar Wilde, la gloriosa y hasta inefable maledicencia de Baroja, el asombro de Antonio Machado y la petulancia gloriosa de Rubén Darío. París es una manera de entender el arte sin opciones gregarias que despersonalicen nuestros valores intuitivos. París es un peligro en cuanto la perpetración de su aventura nos aproxima inexorablemente al esnobismo, pero París es al mismo tiempo una liberación en cuanto que nos sirve de elemento distanciador de una realidad española cuando empieza a ser la ingenua pescadilla de ración que se muerde la cola.

La Escuela de París ha tenido en el tiempo dos precedentes caracterizadores y ésta que nos ocupa es la tercera plasmación de una concurrencia de estilos que tienen peso y categoría suficiente para constituir lo que, en términos médicos, llamaríamos un síndrome, es decir, un fenómeno que indudablemente existe y cuyos factores condicionantes no nos son conocidos en su totalidad para determinar el diagnóstico. El conjunto expuesto en la Sala de Santa Catalina, citado por orden cronológico, corresponde a la siguiente nómina: Celso Lagar (1891-1966), Ginés Parra (1896-1960), Ismael de la Serna (1897-1968), Francisco Boreas (1898-1972), Joaquín Peinado (1898), Francisco Sales (1904), Hernando Viñes (1904), Oscar Domínguez (1906-1957), Antonio Clavé (1913), Orlando Pelayo (1920), Antonio Guansé (1926) y Pedro Sobrado (1936).

El contemplador que irrumpiera en esta Sala con el propósito de encontrarse con un apego a las formas tradicionales o con una generosidad de expresión

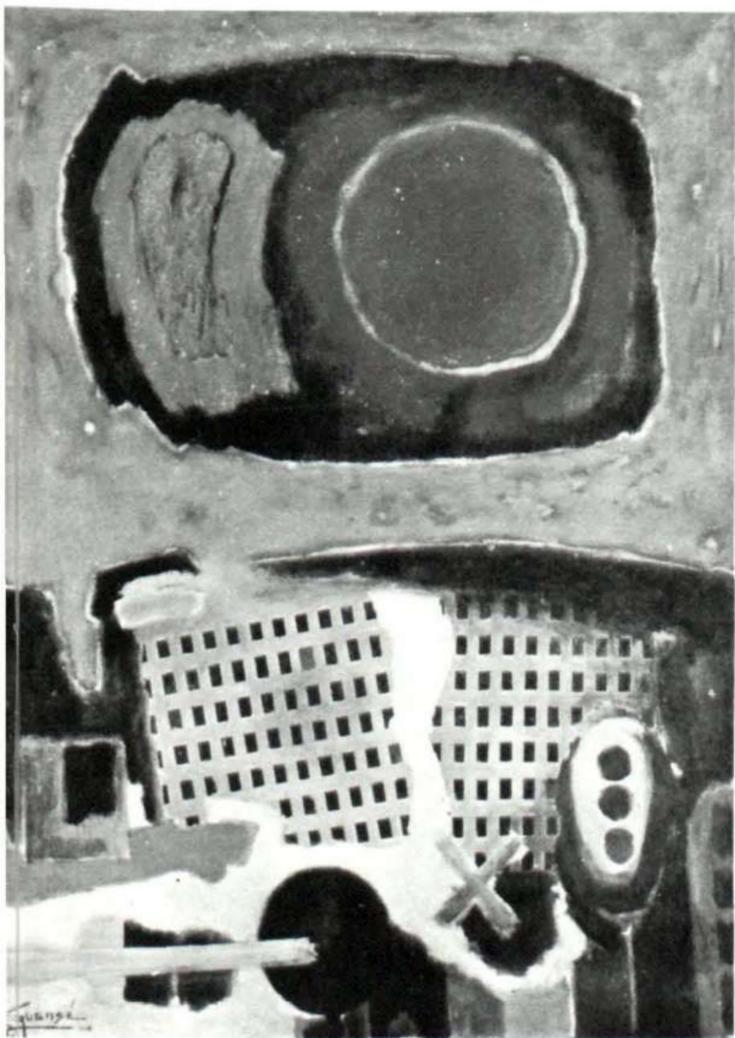
colorista capaz de sustituir el canon por esa gracia abigarrada e incontenible a que puede llegarse por el camino de la abstracción informalista, se quedaría un tanto sorprendido, porque este conjunto de pintores que conocen todos los recursos de su arte, no intentan *épater les bourgeois*, entre otras razones porque *les bourgeois*, cuando ellos se producen, constituyen una expresión social prácticamente superada. Sin duda París es el núcleo polarizador del snobismo, fenómeno que se produce en focos comunitarios de alto nivel de vida que intentan recuperar un tiempo perdido, pero como ésta es una situación largamente sostenida en un ambiente en que la circulación fiduciaria no se interrumpe, el pintor deja de pintar para burgueses porque, en cierto modo, es él mismo el que se está aburguesando víctima del clima al que sin duda contribuye. Boreas nos comunica con su pintura, de una mínima consistencia material, unas emociones ingenuistas que nos hacen adorables los preconcebidos falseamientos de perspectiva y esas zonas apenas manchadas en las que tan solamente se insinúan tímidas e incompletas limitaciones lineales que se pierden en una reiterada indolencia.

Clavé nos sorprende por la imprecisión de sus volúmenes con la que pretende suscitar huellas de viejos elementos conocidos en los que nuestra memoria se define con la misma imprecisa corporeidad de sus figuraciones. Su caballero de la mano en el pecho es una graciosa ideación de estas concepciones nebulosas que cabe contemplar bajo diferentes intencionalidades. El tinerfeño Domínguez es, por su procedimiento, quizá uno de los pintores más escuetos que figuran en esta exposición en cuanto a concepto y en cuanto a ejecución, pero quizá por su propia desnudez resulten más caracterizadas sus etéreas y leves simbologías. Guansé trabaja con elementos muy concretos como tratando de seducirnos con la humildad de sus propios recursos. Resulta sugestiva y eficaz la

trabazón de objetos con la que urde esa conjura agobiante de los signos del tráfico urbano. Cabría destacar como nota dominante de esta conjunción de estilos que personaliza la Escuela de París, la simplicidad, conseguida en una quietud arrobadora, de las naturalezas muertas de Lagar y el pulso cálido y congruente de Parra. En cuanto a los demás miembros de la escuela, nos parece lícito subrayar la elegancia contenida de Peinado, la sobriedad de Sales, los efectos deliciosamente ingenuos de Sobrado que distorsionan su temática dando a las figuras un curioso sentido de penetrabilidad. Viñés es sugestivo por su coloración en la misma medida en que de La Serna nos hechiza con su mundo abigarrado y compacto. Acaso sea Pelayo el pintor que más nos decepciona y confunde por sus formulaciones caóticas, y Sales el que más se acerca a la sinceridad.

Complemento de la exposición de Santa Catalina, muy significativo por cierto y muy compen-

ANTONIO GUANSE.



ISMAEL DE LA SERNA.

diador, es el conjunto de cuadros de los pintores de la Escuela de París que presentó la Galería Frontera, donde figuran muestras de todos los pintores ya citados en óleos, dibujos, aguadas, guaches, lápices y **mélanges**, algunos de los cuales irradian una indiscutible personalidad. Junto a estos nombres ya citados pueden contemplarse unas espléndidas litografías de Grau Sala, un dibujo grácil y exento de García Condoy, unas plasmaciones de criaturas femeninas —dibujos también— de Colmeiro que van desde la adolescencia a la maternidad, y un dibujo fuera de catálogo, de Fenosa.

Para los interesados en las noticias de arte, la Escuela de París es noticia, porque existe en ella un sexto sentido que quizá sea la gracia con que se nos da algo que en realidad ni siquiera fue expresado en ninguna parte merced a ese misterioso hacer que se proyecta como una tinta simpática sólo legible a través de una profunda sensibilidad. A eso aludía Jean Cassou cuando interpretaba jubilosamente la seducción de estos pintores que han conseguido hacer escuela sin ceñirse concretamente a una determinada disciplina.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

DOS MAESTROS DE LA EXPRESIVIDAD MAGICA

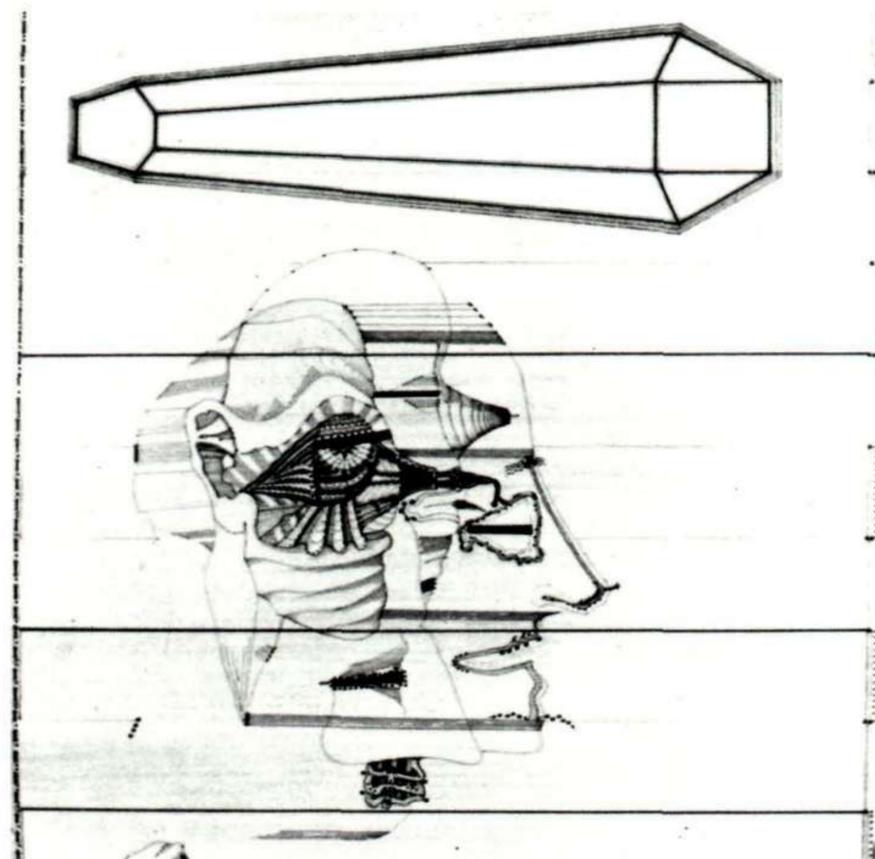
Es corriente que los artistas españoles tiendan a intensificar su expresividad mediante la movilidad de los ritmos lineales y la inaprensibilidad del color. Esta postura se tiñe, muy a menudo, de resonancias de tipo mágicista relacionable con algunas posturas surrealistas que sirven para encubrir, en ocasiones, una ternura inmensa. Dos ejemplos significativos de esta manera de hacer los ofrecen, en dos escuelas y con dos formaciones distintas, Joan Ponç y Francisco Hernández.

JOAN PONÇ

Donde los signos trazan la cábala de la existencia oculta, regida por leyes inexorables que obedecen a la nomenclatura hermética, alucinaciones, sueños y realidad han estrechado el pacto e iniciado la búsqueda. Una hipotética radiografía de la materia y el espíritu, en constante transformación, ha quedado plasmada en la obra misteriosa de Joan Ponç, uno de los artistas más seriamente inquietantes del siglo xx. Su obra, de la que tenemos conocimiento a partir del año 1941, se nos ofrece como mensaje plástico que desborda, por sus propios contenidos, una ubicación determinada en el espacio y en el tiempo.

Una exposición de dibujos y grabados del pintor, con obras de diversas épocas pertenecientes a sus grandes series de varios centenares cada una, ha tenido lugar en la Galería Iolas-Velasco, de Madrid. El expresionismo de la línea, su atormentado y frío grafismo, y el simbolismo onírico de sus figuras, construcciones o animales, dan paso, sobre la blanca superficie del papel, a la objetivación minuciosa del mundo de Joan Ponç.

JOAN PONÇ. SUITE VERDE "REACCIO".



El artista catalán, nacido en Barcelona el 28 de noviembre de 1927, bajo el signo de Sagitario, dibuja desde los siete años contra la voluntad de sus padres y maestros. En el dibujo halló una senda propicia para huir de la angustia y el miedo, que al parecer le atenazaban desde su infancia. Joan Ponç ha dejado escrita la impresión que le produjo la contemplación de «El entierro del Conde de Orgaz», del Greco, cuando se hallaba interno en el colegio de los Salesianos a la edad de trece años. «Fui a ver al director del colegio para pedirle el ingreso en la Orden de los Pintores, ya que no sé por qué razón se me figuró que los pintores pertenecían a una Orden religiosa.» Pese a su corta edad, había intuido el arte como depuración del sufrimiento o, en todo caso, como un sector más próximo a las llamadas y ecos de un orden superior que el hombre es capaz de percibir en sí mismo, de manera latente.

El año 1948, cuando apenas cuenta veinte años, funda con Brossa, Antoni Tàpies, Cuixart, Tharrats y Arnau Puig la revista «Dau al Set», grupo al que da cohesión el espíritu mágicista de Joan Ponç. La obra del pintor, realizada en su mayoría con tempera, guache y tinta china sobre papel, se afirma desde entonces por el carácter esotérico de sus representaciones, impregnadas de oscuro simbolismo y donde hallamos figuras deformes de hombres, monstruos, signos y manchas que aluden a una intuida creación en estado larvario. Precisamente ese mismo año descubre la pintura del Renacimiento, que hasta entonces le había pasado inadvertida y toma conciencia de la exigencia que el artista debe tener de dominar el oficio. Junto a la perfección que encuentra en los pintores del Renacimiento, se interesa también por los dominios cognoscitivos del espíritu de aquellos. «Todo el mundo se lanza a hacer "pintura moderna" —señalará— y es casi obligatorio despreciar el arte clásico, mientras a mis ojos lo nuevo se va tornando pequeño, y lo antiguo grande.» En el Bosco, en Brueghel y en Goya halla sin duda más puntos de conexión con su obra que los que pudieran ofrecerle otros pintores de su tiempo.

En la obra que realiza a partir de entonces, Joan Ponç hace más concreta y precisa la manifestación plástica de su mundo y de sus propias experiencias. Una claridad analítica sustituye a sus anteriores concepciones y quedan muy lejos sus dibujos concebidos como mera válvula liberadora y sus autorretratos obsesivos enmarcados en gruesos y oscuros perfiles. La figura humana ha adquirido nítidos aunque deformes contornos y todo su mundo plástico parece responder a proyecciones exactas según un canon desconocido. Entramos así en una etapa en la que el pintor se manifiesta riguroso en la plasmación incisiva de un universo armónico que pueblan miles de piececillas ensambladas, que en su virtuosismo y perfecto engranaje nos recuerdan grabados cifrados que pertenecieron a antiguas civilizaciones.

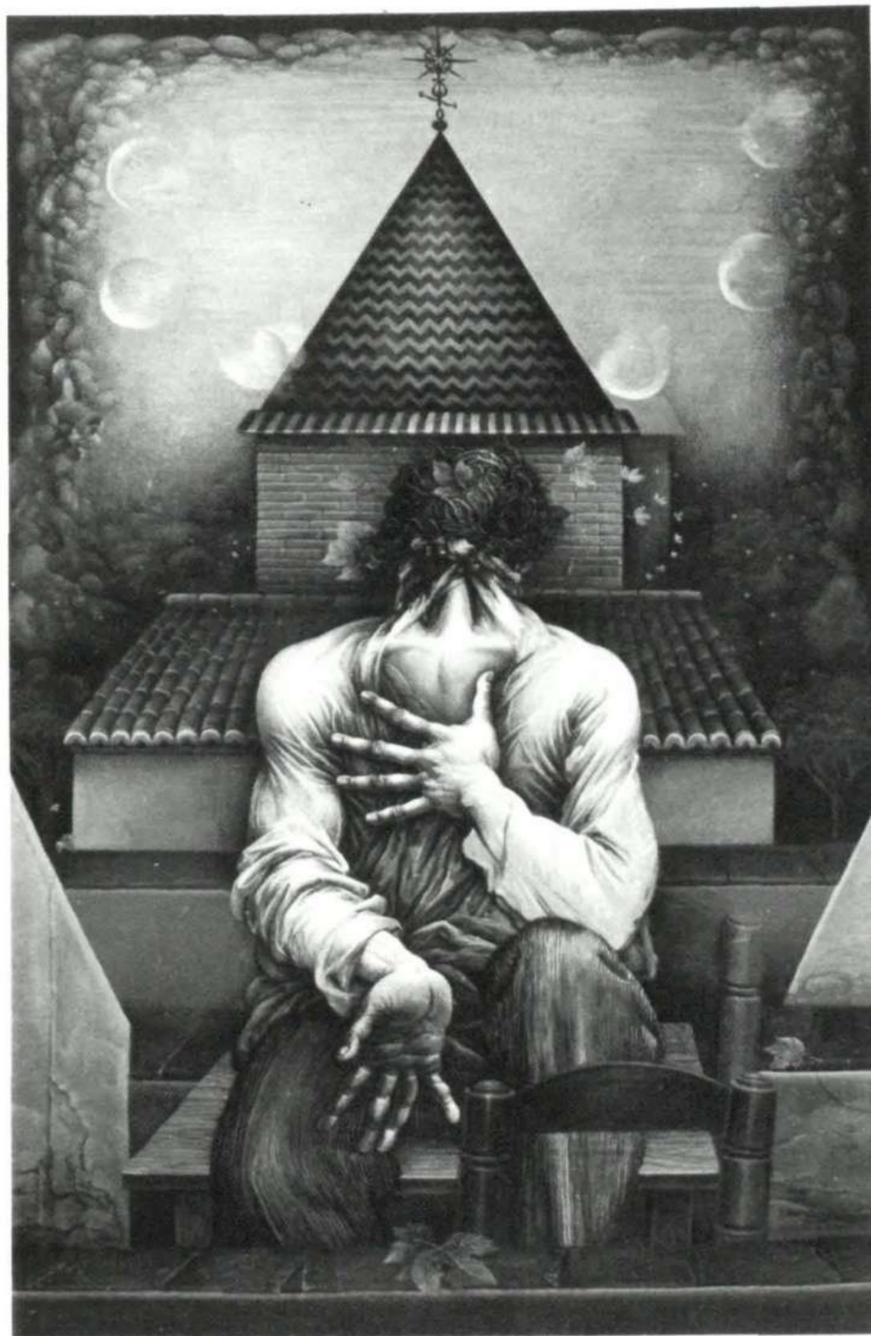
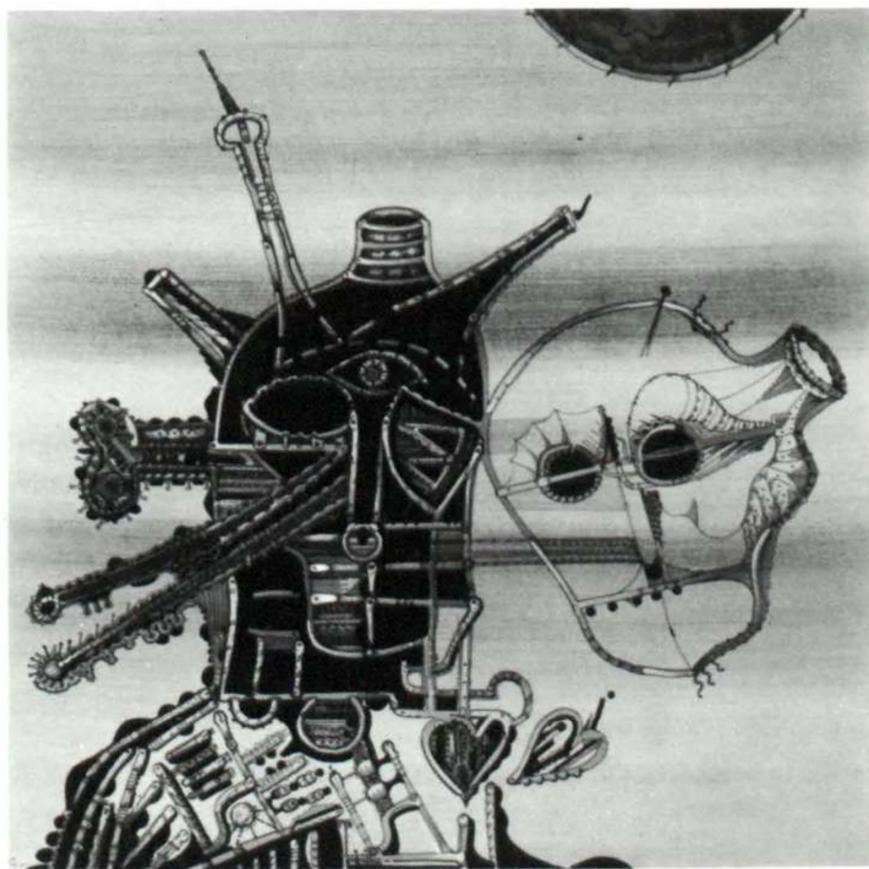
El año 1950 responde a una de sus épocas más prolíficas. Trabaja en solitario, como es su costumbre. Pinta mucho, realiza carpetas de litografías y utiliza los más diversos materiales como soporte, incluido el mármol. Tres años más tarde se traslada a Brasil, donde permanece hasta el año 1962, en que regresa a España. Gran parte de su obra en

serie como «Suite Brasil», a tempera y tinta china, «Suite de instrumentos de tortura» y «Suite de los pájaros» las realiza en este tiempo, dominado unas veces por la felicidad que en aquel país encuentra y otras angustiado por los problemas de su mente. La «Suite de los pájaros» merecería el Gran Premio de Dibujo en la VIII Bienal de Sao Paulo. Aquí la línea que perfila los contornos se ha reducido al máximo, y la figura se autopersonaliza con nitidez sobre el espacio abierto ligeramente salpicado de huesos y extraños símbolos vegetales. Sus pájaros monstruosos, sangrantes y amenazadores, sus extraños insectos, surcan un espacio poblado de materias cadavéricas y astros muertos.

Todo es profundamente inquietante en la obra de este artista. Cada una de sus superficies no invita a penetrar en los arcanos de su propio conocimiento, pero lo hace constar como un legado de su realidad más íntima. Ya en obras más recientes, realizadas en su refugio de El Bruch, donde reside desde su regreso de Brasil, hay una mayor exigencia por comunicar plásticamente su mundo bajo una clave geométrica donde se afirma la filigrana del dibujo, formado por una serie sensibilísima de finos punteados que conforman con el mismo rigor un rostro, un cerebro o un dedo con multifacetas implicaciones sensoriales y energéticas. Sus formas se inscriben sobre el espacio abierto, intensa y gradualmente coloreadas, unas veces en azul, verde o morado donde la luz no penetra. El color, casi siempre en gamas monocromáticas, tiene en la obra de Joan Ponç una función igualmente simbólica, en la medida que sus formas no aparecen coloreadas por azar, sino en razón de su especial e íntimo sentido mágico.

El Origen, el antes y el después de la existencia y de la Vida están ahí, refrenados en sus propios símbolos. Ha dicho el artista: «La pintura es para mí un medio de penetrar en el misterio. Cuando lo consigo es una plegaria pidiendo un poco de luz, de diálogo, a Aquel que es Creador y Responsable de todo lo existente.» Charles Baudelaire mantenía en sus escritos que el ser humano está poseído por una pa-

JOAN PONÇ. SERIE FANAFA.



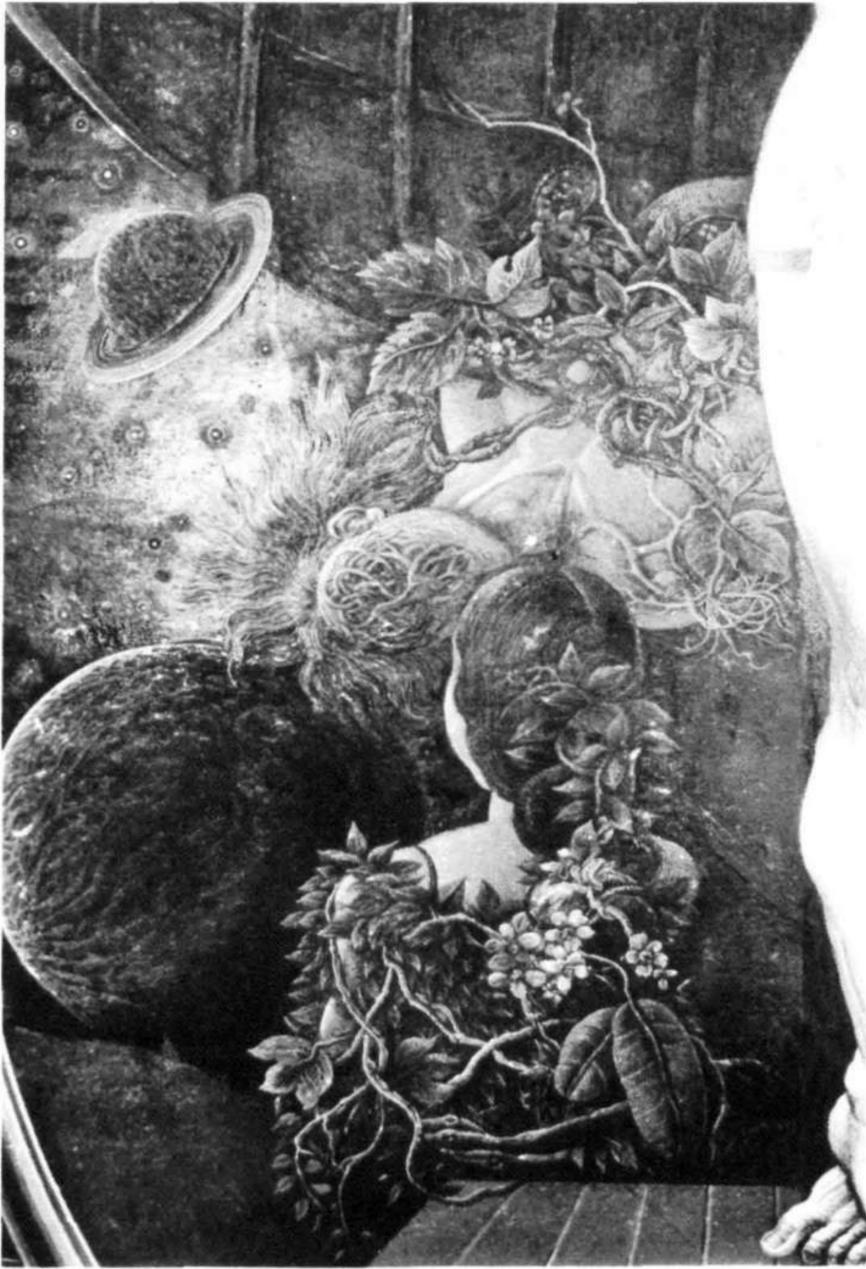
FRANCISCO HERNANDEZ. HOMENAJE AL CANTE JONDO

sión «angélica», en cuyo fondo convergen todos los vicios y también todas las virtudes. Joan Ponç deja ver en su obra parte de ese mundo al que se asoma, y donde todo adquiere un único y definitorio sentido. Mundo que transcribe con los mejores instrumentos de que dispone: su extraordinario dibujo y la magistral ordenación esquemática y serena de sus composiciones para hacernos altamente expresivo el contenido de su obra.

FRANCISCO HERNANDEZ

La obra del pintor Francisco Hernández, nacido en Melilla (Málaga), el año 1932, es exponente de una grandiosa voluntad creadora, no sólo en razón de los ambiciosos temas que selecciona y del tamaño en que realiza sus obras, sino también a causa de la profunda labor de síntesis plástica que lleva a cabo en el planteamiento y resolución de cada uno de sus lienzos.

Si desde la Edad Media hasta hoy hallamos en la historia de la pintura expresiones ingenuas que han tenido en su momento carta de ciudadanía, y que oponen un arte popular al de los grandes maestros, en la obra de Francisco Hernández encontramos huella representativa de aquél, sin merma de otros contenidos más profundos que hallan eco en la más



FRANCISCO HERNANDEZ.

expresiva e inquietante imaginería española. Su obra al óleo ofrece una visión del hombre atormentado, perdido en los laberintos del subconsciente, y una manifestación del sentimiento religioso arraigado a través de los tiempos en nuestras gentes. Su magnífico «Cristo» emerge desde un cerco que se ha resquebrajado, a sus pies, un niño ataviado con ropas habituales de hoy refleja en su inocente mirada la perdurabilidad de la tragedia y asistimos, al fondo, a una visión espacialista del firmamento poblado por satélites, así como por exuberantes floraciones y una profusa vegetación enmarañada. Quizá podamos ver en ello la versión española de ese nuevo realismo mágico que quiere convertirse en camino de liberación académica, y también en manifestación contra la supuesta escasez de contenidos de las tendencias abstractas.

Todo cuanto Francisco Hernández realiza se caracteriza porque alcanza cotas altamente elevadas en su exquisita ejecución y en la obtención de calidades tenues. Sus superficies, siempre en tonalidades frías, se hallan dominadas por la profundidad colorista de un azul semioscuro y sobrio, roto a veces por evanescencias de materia en tonos más claros, por inesperadas apariciones de figuras inocentes y por una profusa vegetación ubérrima. La pincelada es firme, el raspado insistente, y mágica el emborronamiento de la mancha, allí donde lejos de toda afirmación realista el pintor da cabida a una casi sonora y rumorosa atmósfera.

Un lienzo especialmente sorprendente es el que titula «Virgen». En este cuadro no pulsa el artista los resortes de profundo sentimiento que vimos emerger del anterior. La orquestación compositiva abigarrada y barroca, en torno a la figura central, nos parece que hace voluntaria concesión a una ornamentación de gran estilo, que es frecuente contemplar en muchas de las actuales imágenes sacras. Tanto la expresión de la Virgen y el Niño, como la vestimenta y la decoración que los circunda, ofrece una versión no muy sacra del tema, más próximo a una presentación neodadaísta que a una actitud de incitación al rezo.

Otras obras del pintor se encuentran en una línea más propiamente surrealista, aunque en las mismas hallemos ciertas supervivencias naturalistas e incluso metafísicas. Hernández domina los recursos estilísticos de la abstracción, así como los cánones del más estricto realismo que en su obra aparece impregnado de sensualidad trascendida. Posee el riguroso control de un dibujo que sabe ser intimista y real, que atiende de igual modo al concepto como al rigor de la forma. Su pintura es exponente de su penetración en el mundo del subconsciente, y al mismo tiempo de la objetivación más rotunda.

Si centramos la atención en su dibujo «Homenaje a Tiziano», una de las piezas más conseguidas que hemos contemplado en su reciente exposición, celebrada en la Galería Ynguanzo, de Madrid, hallamos la sublimación del refinamiento renacentista traducido a un lenguaje hiperrealista muy actual. No faltan en su plasmación ambiental los trabajados arabescos del tapiz de fondo, el preciosismo de las joyas diseñadas con exactitud, ni el pequeño y transparente bucarillo de flores desmayadas, y esa ventana que se abre a un fragmento de naturaleza en calma, ideal de belleza que Hernández reactualiza. En el clima armonioso y sereno en que se mueve su personaje, el rostro y las manos del mismo parecen desbordar la quietud reposada. A los ojos de tensa mirada aflora una energía en la que se intuye al personaje como un visionario en extasiada contemplación. Hay en esta obra dominio de oficio, serenidad y pasión contenida, pero también un gesto que basta para dotar de sentido nuevo al ambiente calmo de un escenario renacentista.

Francisco Hernández nos sorprende una y otra vez, y la sorpresa apenas deja en el espectador, de momento, capacidad de reacción. El retrato de su madre, un boceto perfilado con poesía humilde, lleno de ternura, significa el contrapunto de la obra anterior. Sencillez y economía expresiva han llegado, en este caso, a los límites de su comunicación más íntima. En el retrato de Goya las furias desatadas de la alucinación asaetan los ojos del hombre. El artista facilita el amplio registro de una sensibilidad privilegiada no sólo para captar las situaciones como espectador, sino como espíritu que es capaz de penetrar la intimidad y extrovertir el alma de sus personajes. Dispone para ello de cuantos medios plásticos considera indispensables, pero no pretende, en ningún caso, dar lecciones de virtuosismo.

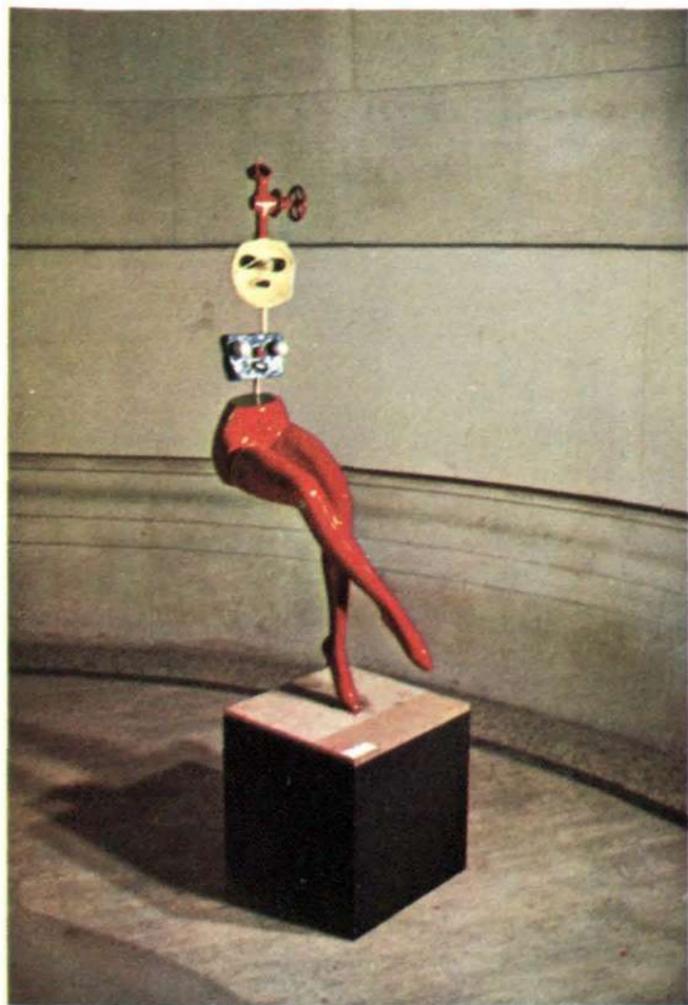
La exposición que hemos contemplado en la Galería Ynguanzo, de Madrid, da la talla de un pintor de dimensiones poco frecuentes, que pone todos los recursos de estilo, sin discriminación de fuentes, al servicio de su desmesurada voluntad de individualizar su expresión. Realismo, expresionismo, surrealismo y simbolismo mágico pierden sus propios límites al aparecer sintetizados en la obra de este gran artista.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

EL HOMENAJE DE FRANCIA A J. MIRO

V A siendo hora de que tomemos conciencia de una situación en la que ya andamos todos un poco extraviados, por más lúcidos e íntegros que queramos mantenernos. Bastante culpa tenemos los que intervenimos lateralmente en las cosas del arte, contribuyendo con escritos a explicar, a difundir, a cimentar famas, a inventar genios; por papanatismo o por snobismo actúan quienes compran obras de arte según el ruido con que se barajan nombres en subastas, galerías y mentideros a la moda; grave pecado cometen aquellos que hacen del arte un mercado especulativo con derecho a producciones míticas como audaces golpes de Bolsa. Unos por no atreverse a declarar inocentemente, como en la fábula famosa, que «el rey no lleva camisa» —quiero creer que no por influencias o presiones—; otros, por ignorancia y por vanidad; los demás, porque están enredados en una madeja de intereses creados, el caso es que esto del arte es una moda que se ha sacado de quicio y estamos perdiendo hasta el más elemental sentido de la medida.

MUCHACHA EVADIENDOSE.
BRONCE PINTADO.



Consciente o inconscientemente, nos dejamos llevar por la corriente de un caudal que se ha **salido de madre**. Difícil va a ser que todo vuelva a su cauce. Pero por ardua que sea la tarea de enderezar entuertos, llegado es el momento de, por lo menos, pararnos a considerarlo. Y si el rey —o el genio de turno— va desnudo, no empeñarnos en fingir que le vemos con camisa.

La exposición de Miró en el Grand Palais de París es un ejemplo flagrante. La gota de agua que hace desbordar el vaso. Una demostración bien patente de que los mitos fabricados son vulnerables. Y unas lamentables consecuencias en lo que respecta a repercusión popular, pues como certeramente ha señalado el crítico Alain Bosquet, «es el profano el que cuenta en esta clase de manifestaciones que decenas de millares de gentes van a ver para hacerse una idea de Miró. Los especialistas saben ya a qué atenerse». Por mucho que nos enterezca y nos halague este homenaje que Francia rinde a un artista español, por muy nobles que sean las motivaciones para ello, hay que tener en cuenta que una exposición de esta importancia, abierta durante cinco meses en las más hermosas

salas de una de las ciudades más populosas y visitadas del mundo, es una consagración de gran alcance. No sólo una recompensa, sino además un hecho social que pesa sobre el valor espiritual atribuible y sobre los valores mercantiles regidos como operaciones bursátiles. Se me viene a la mente la profesión de fe que hacía el eminente historiador de arte Herbert Read en un artículo que terminaba con esta honrada afirmación: «Ningún honor es posible, ninguna decencia, ningún arte verdaderamente grande, mientras no hayamos establecido una sociedad en la que el arte no será ya un comercio, en el que los artistas no serán ya creadores de 'mercancías.'»

No pretendo decir con esto que es injusto rendir a Miró tal homenaje, ni trato de discutir sus méritos —que méritos tiene, reconocidos, proclamados, cotizados—. Son tan numerosas sus exposiciones, tan abundante y encomiástica la literatura que se publica en torno a su obra, y es tan simpático el comportamiento abordable y llano del pintor, que nadie medianamente interesado en el arte puede ignorar hoy sus actividades y la categoría que se le ha dado. Mi intención es señalar que las cosas se

han desvirtuado exageradamente, pues más constructivo me parece dar cuenta de la reacción que se ha producido, que unirme a loas y loores entonados, sin ton ni son, por la cohorte obligada. El respeto que le debemos al pintor —cuya aportación al arte moderno, en su momento, es indiscutible— y al hombre —cuya inocente actitud mueve a simpatía— habría de incitarnos a restablecer la justa medida más que a ridículas desorbitaciones.

Al inaugurarse la exposición estábamos de fiesta. Desde las vísperas, alguno que otro de los compañeros periodistas me pedía datos para crónicas especiales, que todos los medios informativos reclamaban; media Cataluña se había desplazado a París para el acontecimiento; directores de Galerías, marchantes y artistas acudieron de toda España; y, por lo que respecta a Francia, todas las fuerzas vivas del arte y la cultura estaban presentes en la inauguración oficial, en la que el Ministro de Asuntos Culturales pasó más de dos horas. La primera impresión regocijante cedió en seguida ante una irremediable decepción: la aparente grandiosidad no es más que riqueza de medios. Incluso el soberbio tapiz de 70 metros cuadrados, que produce legítima admiración, es, sobre todo, hermoso por la textura y la materia bien trabajada (lanas, cáñamo y cuerda); el resultado se debe tanto, por lo menos, a Josep Royo y su taller como al cartón que hiciera Miró inicialmente. (Es justicia, me parece, citar el nombre de este joven artista

de los lizos que, por cierto, no se menciona en el catálogo, probablemente por premuras de imprenta.)

Nunca la abundancia hizo al genio, como tampoco la miseria sirve para fraguarlo, aunque las leyendas pintorescas digan lo contrario. Seamos sinceros: ¿Quién, con un mínimo de imaginación y de habilidad, no sacaría algo en esas condiciones? Es formidable el poder que proporciona la seguridad de tener al alcance de la mano todos los materiales, talleres y operarios que puedan apetecerse, de trabajar al libre albedrío de la inspiración en cada momento, sin reparar en consideraciones prácticas, y con el respaldo de galerías internacionales, fundaciones prestigiosas y críticos de renombre apercebidos de antemano para justificar, aclamar y poner en pista cotizante todo lo que salga, bueno o malo, pensado o trivial.

Ahora bien, ese mismo exceso de posibilidades puede ser el revelador palpable de la impotencia. Aunque nos conmueva comprobar que existen, felizmente, artistas que alcanzan en vida esos honores y esa privilegiada situación, ¿no hemos de reconocer que quizá el artista no tiene ya capacidad creadora, si ha llegado a una edad avanzada? No hay nada de denigrante ni de innoble en admitir que esto puede haber ocurrido en el caso de Miró, que tiene, al fin y al cabo, ochenta y un años y no se ha renovado desde que encontró su «Miromundo» personal, allá por 1930.

Exponer en estas condiciones de acontecimiento consagratorio es tam-

bién **exponerse**. En un texto oficial de presentación se explica que Miró ha querido traer «por gratitud, por generosidad, por desafío» toda esa obra reciente e inédita «a la capital de la revolución plástica moderna, afrontando el riesgo de ser juzgado por el fruto de este último período». Riesgo ha sido, en efecto, del que sale un tanto malparada la figura mítica y muy discutido el criterio organizador. «Indefendible» lo juzga el citado Alain Bosquet, porque «so pretexto de presentar un gran número, se inclina sin razón a lo gigantesco, lo improvisado, lo 'flou', lo vago, lo aproximativo, lo bobo». En efecto, cuando de sala en sala llegamos ante obras mejores, nos ha ganado ya la consternación. Rompiendo con la habitual disposición cronológica, que contribuye a una mejor comprensión, se ha invertido los términos y nos encontramos, de entrada, con la serie de los últimos años, en la que abundan los grandes formatos —pintura y escultura—, los manchones negros someramente restregados, los ensamblajes de trastos, los cachivaches, los alardes de **novedad** ya decadente. Lamentable acumulación de naderías que, aunque lleven poéticos títulos («Mujer y pájaro», «El reloj del viento», «El ojo atrae a los diamantes...»), y aunque hayan sido a veces fundidos en caro bronce, no pasan de ser cajón viejo, escoba, serrillo, biello... perdida la nobleza propia por la ridícula mixtificación.

Aflige ver la expresiva fibra bruta de los «Sobreteixims» tejidos, astrosamente recamada de paraguas su-





cios, y los lienzos colgados del techo como reos después de sufrir el suplicio del fuego que Miró les ha infligido «para darles rabia a los millonarios que pueden comprar cuadros...», ha declarado él mismo en una entrevista. ¿Cinismo inconsciente o insolencia ingenua? Uno no sabe qué pensar, sobre todo cuando días antes alguno de esos millonarios ha pagado sumas fabulosas por unos cuadros. Pierre Mazars, en su crítica de «Le Figaro», se preguntaba si Miró, «que parece haber recogido los ecos más lúgubres de nuestro tiempo, no habrá llegado al desencanto» y termina deseando que el pintor «se guarde sus paraguas y recobre pronto su traje de luces». Pierre Cabanne estima también que el último período es «tremendamente decepcionante», sin duda porque «le han dicho demasiado a Miró que él lo había inventado todo». En un artículo titulado «Vacío y viento», Jean Delavèze ataca a los mitos y estima que Miró alcanza en raras ocasiones la poesía, pero que «lo más frecuente es que llegue a efectos decorativos» y que, de todas maneras, «nunca conquistó la pintura, constatamos desolados que no se hizo para él». En cuanto a la escultura, un especialista como Denys Chevalier opina que «no aprecia el menor 'tour de force'... y así, la solidaridad y estabilidad de masas originalmente desequilibradas no son más que el resultado de simples y banales operaciones téc-

nicas de soldadura o de fundición... ¿Se me acusará de ciegamente pretencioso, de partidismo, de lesa-majestad? Como no reconozco, por principio, ninguna majestad, ninguna de esas críticas puede afectarme».

Estos y otros juicios severos pueden oponerse, naturalmente, a los criterios elogiosos de autorizadas firmas. Por ejemplo, el de Jacques Dupin, el más entusiasta historiador y exegeta de Miró, para quien lo más importante de esta exposición es, sin duda, el tríptico titulado «La esperanza del condenado a muerte», inspirado en la ejecución de un joven anarquista. Son tres grandes lienzos monocromos (3,54 x 2,70 m. cada uno) surcados por una sola línea, cuya tensión en la superficie «se ata y se desata en un espacio inmenso y vacío como la prueba de la verdad...» Mucho tiene que poner el contemplador del tríptico para llegar a ver esto que ve Monsieur Dupin. Bien es verdad que el notable erudito opina también que «un cubo de pintura arrojado sobre un lienzo puede bastar para hacer un cuadro», teoría de peligrosísimo poder incitador, según la cual nada tiene de extraño que tanto perezoso y descarriado se cuele de rondón en las cofradías del arte.

Con Miró se han producido no pocas contradicciones y confusiones. Empezando por sus propias declaraciones, que no coinciden con lo que se desprende de su pintura. Le cree-

mos dotado del más gozoso poder de maravillarse y de un fresco humor, y se confiesa de un natural pesimismo, trágico y taciturno. «Soy bastante equilibrado, pero todo me asquea; la vida me parece absurda, pienso que todo va siempre a salir mal. Si hay algo de humorístico en mi pintura, yo no lo he buscado conscientemente» —ha transcrito de sus declaraciones André Fermigier—; se admira su sentido poético que conserva la espontaneidad e imaginación de la infancia y el pintor se insurge diciendo que «lo de la infancia es una tontería sin fundamento» y, en verdad, lo que pintó al principio eran aplicados y minuciosos estudios de lo que tenía ante los ojos (la masía, el huerto) o lo que buscaba concienzudamente para copiarlo (hojitas, piedrecillas, bichitos) y su «conquista de la infancia», como dice Bernard Teyssedre, la ha conseguido hacia 1920, después de la enriquecedora vecindad de Picasso y de André Masson, de la amistad con el surrealismo y del descubrimiento deslumbrador de Klee. En el mismo sentido se expresa Lucien Curzi, quien observa que cuadros como «Montroig, la iglesia y el pueblo» o «El huerto con el burro» son «calcos de investigador devoto» y las deformaciones cubistas del «Desnudo con el espejo» parecen bien timoratas.

Entraña cierto reniego de aquella aplicada observación y de su admiración por la capacidad de los pintores holandeses para lograr resaltar el detalle más insignificante como «una estrella en la oscuridad», el propósito que luego declarase Miró: «Yo quiero asesinar la pintura», intención desconcertante en quien parece sentir un apasionado amor por el color y el grafismo, dos elementos, por lo menos, que entran en el arte de pintar.

Todas las elucubraciones y especulaciones críticas se podrían resumir en aquella exclamación de Picasso: «Miró lleva mucho tiempo corriendo detrás de un aro como los chicos.» Es frase que se ha comentado y citado muchas veces; el origen es verbal (la oyó un litógrafo del taller donde ambos pintores acostumbraban a hacer sus litografías, al toparse Picasso con pruebas de Miró), pero posiblemente también la haya expresado por escrito. Con la fulgurante agudeza de captación que tenía Picasso para cuanto se refiere al arte, seguramente había visto, antes que nadie, que Miró se estaba agotando en perseguir y proseguir a toda costa algo que tiene mucho de juego, de inocente, de superficial.

M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL

LA PINTURA PATÉTICA DE GUTIERREZ MONTIEL

La desgarrada sombra que proyecta una pena, en ese muro blanco, resplandeciente en la hora cenital; el horizonte sin término o sin salida, límite de ningún lugar que pueda ser habitado, se convierte en silencio duro, denso, propicio al gesto que conjura al canto.

Pero no, todavía no. Hay que dejar que crucen las palomas que hace un instante estaban, y que van a volver a su alto sitio.

Contrastes incesantes, aristados, radicales, los del alma andaluza.

La vertical escueta del pensamiento lírico, esencial, esquemático, y la línea de tierra horizontal, curvada, flexible, suave, sensual, barroca, de aquí, de allí, de ahora.

Todo se corresponde entre el hombre y su tierra. Mientras los acongojantes robots que ya aparecen como posibles «ordenadores- destructores» de la vida del Hombre, en un futuro que casi estamos tocando con nuestro miedo irreversible, aún, todavía se puede sentir, vivir, comprender, la diferente música, el temple y el «tempo» distinto, que cada país, cada región, cada ser humano tenemos, tienen.

Juan Gutiérrez Montiel, pintor, es andaluz de Jerez de la Frontera, no andaluz de Córdoba, ni sevillano, ni

hombre de la España «seca y pedregosa» de que hablaba Neruda.

La pintura de Juan Gutiérrez Montiel, que se nos aparece, de súbito, con su crudeza y su ternura simultáneas, su evasión y su denuncia crítica, es, singularmente, una pintura originada en un concepto patético, existencial, de la vida, de su propia vida personal, y de la vida general del ser humano.

Juan Gutiérrez Montiel, que sabe del valor de los matices, en la obra de Arte, y que los utiliza con particular son y compás, igual que sus imágenes vividas o soñadas, está llegando ya a una cota muy alta de calidades plásticas, de hondura expresiva, de entrañable y cordial sentimiento humano, humanístico.

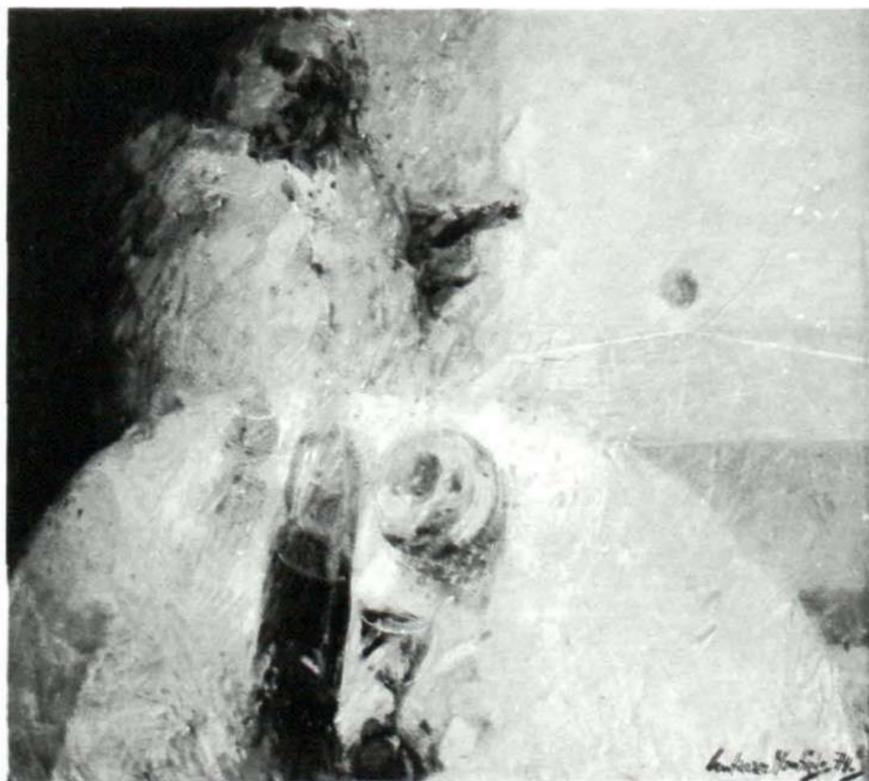
La obra de Juan Gutiérrez Montiel, expuesta recientemente en la Galería Faro, revela un concepto riguroso, en el sentido de fidelidad a los estrictos valores pictóricos; rigor que en algunos cuadros llega a síntesis de color y esquema constructivo que casi rozan la abstracción aparente, aunque siempre queda una huella temblorosa de realidad vivida, inmediata. Lenguaje plástico de signo expresionista, aunque no sea justo definir a Gutiérrez Montiel como sólo expresionista, a pesar del patetismo crujiente y do-

loroso de sus figuraciones, del motivo en que estructura la obra, ya sean figuras humanas, paisajes o cosas.

Porque la pintura de Juan Gutiérrez Montiel, patética, como digo y es fácilmente comprobable, aun en los cuadros de aspecto —que no intención— menos descarnado, donde una cometa es el mundo de un niño, o una flor amarilla entreabre un paraíso, es, esencialmente, y además, una pintura lírica. La expresión desnuda, sincera aunque de una difícil sencillez atormentada, de un hombre que, como el «cantaor» alucinado del instante sin tiempo, en su espacio ideal e irrepetible, busca en todo belleza, amor, gestos de paz y de armonía, entre los dos polos extremos de la existencia humana: la angustia inenarrable y el júbilo fugaz, que nos impulsa a proseguir la lucha contra el tiempo.

Juan Gutiérrez Montiel, con su lúcido sueño poético, su verdad y su patética concepción del mundo y de las cosas que lo pueblan, está creando una pintura personal, sin adscripción a una determinada «manera» o «programa», que acaso pueda llegar a ser, un día, el verdadero «realismo mágico» del gran Arte de siempre.

MANUEL CONDE



MUSICA EN ESPAÑA

V SEMANA DE MÚSICA DE CÁMARA

Esta nueva edición de la Semana de Música de Cámara, uno de los más afortunados entre los acontecimientos musicales que proporciona a toda España la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría de la Música, ha resultado particularmente brillante. La programación, atractiva en principio, no pudo decepcionar a nadie, pues el resultado coincidió en todo con lo que se pensaba. El público respondió a la llamada con entusiasmo, y sólo en un par de conciertos no se vio el lugar abarrotado.

Ha coincidido esta nueva Semana con la celebración del bimilenario del Acueducto, festejado con multitud de actos artísticos y culturales, entre los que hay que señalar los muy emotivos que han manifestado las viejas y gloriosas ligaduras de nuestra ciudad castellana con la Madre Roma.

En la impresionante Catedral de Segovia, donde Gil de Hontañón usó genialmente de las esencias de un estilo en declive, se celebraron tres conciertos. En su sonoro interior se pudo escuchar al trompeta Roger Delmotte y el organista Pierre Cochereau; dentro de un género de dúo en el que los franceses son maestros, y en el que la desproporción en el tamaño de ambos instrumentos se equilibra por su sonoridad. Un anónimo y páginas de Telemann, Bach, Krebs —el discípulo predilecto del gran Juan Sebastián—, Stanley, figuraban en el programa, más una breve obra atribuida en esta ocasión —como en muchas otras— a Purcell, aunque su verdadero autor parece ser Jeremiah Clarke. Cochereau terminó mostrando su arte

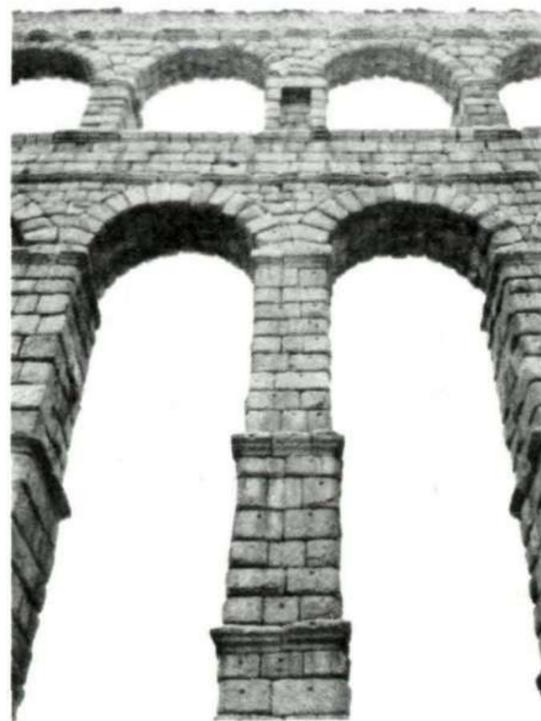
en un ejercicio sonoro que siempre ha sido predilecto de los organistas: la improvisación.

Dos figuras españolas que se encuentran en la primera línea mundial actuaron en el claustro: la soprano Pilar Lorengar, con la colaboración siempre sensible de Miguel Zanetti, y la pianista Alicia de Larrocha. Demasiado poco actúa entre nosotros la siempre admirada Pilar Lorengar, cuya calidad vocal se manifiesta con una potencia extraordinaria y un temperamento apasionado. La flexibilidad de su arte salió como siempre triunfante de la variada prueba: Haendel, Gluck, Paisiello, Schubert, Brahms, Granados, Rodrigo y Leoz, más los regalos de Strauss y Turina. Alicia de Larrocha es un ejemplo vivo de cómo nuestros artistas deben salir de España y darse a conocer lo antes que puedan. Alicia de Larrocha es sólo desde hace unos pocos años pianista de renombre mundial, cuando debía haberlo sido hace muchos. Tocó Soler, que quizá no es su especialidad; un espectacular Ravel, demasiado generoso en cantidad —¡que inolvidable «Alborada del gracioso»!—, y en la segunda parte los dos autores que hace mejor que nadie: Granados y Albéniz, con todo su color, pero también con el esplendor de su técnica pianística. Al final hubo Mompou y más Albéniz.

En el recogido ámbito de la iglesia de San Justo escuchamos a Rafael Puyana, que tuvo uno de sus días grandes, con Frescobaldi, Cabezón, Juan Sebastián y Carlos Felipe Manuel Bach, Doménico Scarlatti y Haydn, más dos anónimos ingleses. El éxito de Puyana fue también notabilísimo y se nos ha quedado en el recuerdo la profunda «Fantasía libre», de Carlos Felipe Manuel.

El Ensemble Instrumental du Brabant —oboe o flauta de pico, violoncello y clave, con trajes Luis XVI— actuó en el ambiente evocador del Patio del Reloj del Alcázar. Un panorama del barroco italiano, flamenco, francés e inglés nos ofrecieron estos excelentes instrumentistas. El decorado cambió en los dos últimos días

SEGOVIA 11-17 JULIO 1974



de la Semana. Dentro del mismo Alcázar, pero en el lineal y severo Patio de Armas, escuchamos a la Orquesta de Cámara de Varsovia en dos programas, centrados en los siglos XVII y XVIII, del polaco Jarzelski a Mozart, pasando por un buen número de nombres gloriosos. La Orquesta de Cámara de Varsovia, que dirige el concertino Karol Teutsch, es un conjunto lleno de entusiasmo, que logra versiones estupendas. Algunos de sus componentes demostraron su alta aptitud de solistas en páginas de Juan Sebastián y Juan Cristian Bach. Hubo grandes ovaciones a las que se correspondió con numerosos regalos.

Los nombres de intérpretes y autores demuestran lo que al principio hemos dicho respecto a la programación. Si es cierto que, en la segunda parte de la Semana, la balanza se inclinaba quizá demasiado por el peso de la música barroca, ésta fue interpretada de tal forma que no resultó excesiva. Una gran Semana de Música de Cámara en la que, si algo pudo echarse de menos, fue la representación del cuarteto en su forma más clásica.

CARLOS GOMEZ AMAT

LA IV SEMANA DE COMPOSTELA

En la capital espiritual de Galicia, con una concurrencia que congregó no sólo a santiagueses, sino también a numerosos gallegos de las otras provincias, se ha celebrado la IV Semana de Música Española, organizada por el Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría de la Música, con la colaboración del Ayuntamiento compostelano, la Archidiócesis, la Universidad, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros y el Hostal de los Reyes Católicos. Una amplia gama de colaboración, como se ve, y que ha servido, sin duda, para la mayor brillantez de este acontecimiento musical en la vieja Compostela, ciudad que, desde hace más de un decenio, cuenta también, en los meses de agosto y septiembre, con otra actividad importante cual es la celebración del Curso Internacional de Interpretación «Música en Compostela».

Hay, por tanto, una sensibilidad trabajada en la población y que repercute muy directamente en la masa estudiantil, que se refleja en los llenos completos que a diario se han producido en los conciertos programados.

Un programa que ha comprendido un recital de Esteban Sánchez, con obra de Turina al piano, conmemorando el XXV aniversario de la muerte del músico español; actuación del «Cuarteto de Madrigalistas de Madrid», con un repertorio muy característico; un recital de violín a cargo de Gonçal Comellas, con la pianista María Gloria Vila-Puig; una conferencia de Tomás Marco sobre «La Música contemporánea española», con ilustraciones a cargo de Jesús Villa Rojo (clarinete) y Elisa Ibáñez (piano); un recital de canto de Victoria de los Angeles, y, por fin, los dos últimos días, la actuación de la Orquesta Nacional de España, dirigida una vez por José María Franco Gil y al día siguiente, último de la semana, por Antonio Ros Marbá.

Debe dejarse constancia de la perfecta realización de este programa. Todo ha resultado justo hasta en sus proporciones de éxito, porque cada uno de los grupos o solistas que intervinieron tuvieron ese nivel apetecible que sitúa a la Semana en una importante proyección musical. Merece destacarse, sin embargo, el provecho que Ros Marbá supo sacar de la Nacional, alcanzando un éxito verdaderamente notable, con obras de Esplá, E. Halffter y J. Turina.

Y esto en lo que respecta a la parte musical propiamente dicha, como mensaje sonoro para la gran cantidad de oyentes congregados, tanto en el refectorio de Santo Domingo, cuanto en la iglesia del mismo nombre.

Porque es que al lado de esto, y siguiendo una costumbre nunca bien alabada de la Comisaría de la Música, se ha celebrado un Seminario para el estudio de una problemática tan importante como es la de «La investigación Musical en España», cuyo principal ponente ha sido el director del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, don Miguel Querol, y bajo la dirección del subcomisario técnico de la Música, don Antonio Iglesias.

Este Seminario ha sido extraordinariamente fructífero y aportó una serie de conclusiones que, de ser puestas en práctica, resolverían para siempre una serie de problemas de los investigadores y harían un enorme favor al descubrimiento, catalogación y difusión de las viejas músicas olvidadas en los archivos.

Recuerdo que, al final del Seminario, y en una breve charla que sostuve con don Miguel Querol, convinimos en que, después de la lectura de las conclusiones cualquiera podría preguntarse: ¿Pero es que esto no está todavía regulado de tal forma? Lo cual equivale a reconocer la urgente necesidad de la puesta en marcha de todas y cada una de ellas, que van desde el reconocimiento oficial del título de licenciado —y de doctor— en Investigación Musical, dentro del área de la Facultad de Filosofía y Letras, hasta la recomendación a todos los archivos, públicos y privados, para que otorguen las facilidades posibles a los investigadores.

Los Seminarios que vienen celebrándose dentro de las Semanas de Música han aportado ya un considerable número de estudios a la Dirección General de Bellas Artes, que son un verdadero tesoro. Y puede afirmarse que casi toda la problemática de la música en España, en sus diversas manifestaciones, está contenida en ellos, con las soluciones que se han creído las más adecuadas, después de los estudios realizados por especialistas en las materias.

Creo que nunca como ahora la Dirección General de Bellas Artes ha podido contar con un material tan idóneo y tan oportuno para, trabajando sobre él, legislar con provecho sobre la música en nuestro país.

Por eso celebramos la aportación que este nuevo Seminario ha ofrecido y que viene a engrosar el material disponible para una actuación eficaz y fecunda.

Santiago de Compostela ha quedado comprometida para la V Semana de Música Española que habrá de celebrarse, Dios mediante, en el año próximo.

ISIDORO GUEDE

LOS DIBUJOS DE FERNANDEZ MOLINA

El caso de un escritor que pinte no es nuevo ni excepcional, como tampoco el contrario. Esta simultaneidad de actividades, especialmente a partir del Renacimiento, viene dándose con cierta frecuencia, como una constante no interrumpida, y cuenta con casos tan representativos como los de Blake o Víctor Hugo, que ponen de manifiesto que un creador muy a menudo necesita de muy distintos (aparentemente) medios para expresarse en su complejidad y que, además, las relaciones entre el arte y la literatura son en ocasiones muy inmediatas. Y ha sido en el siglo presente cuando con más frecuencia literatura y pintura son cultivadas, con una muy similar dedicación y logros equiparables, por una misma persona. Este fenómeno se inició con el futurismo, pero alcanzó una mayor intensidad dentro del dadaísmo. Y así, en este movimiento encontramos artistas como Picabia, Arp o Schwitters, destacados en la pintura y en la poesía.

El surrealismo también ha puesto de manifiesto esta relación entre el arte y la literatura. Y así nos encontramos con que el pintor y escultor Max Ernst es también autor de poemas que pueden situarse entre los más importantes de esta época. Giorgio de Chi-

rico publicó una importante novela. Breton, por su parte, realizó objetos plásticos de extraordinaria trascendencia en el arte de nuestro tiempo. Y no se acabarían aquí los ejemplos significativos.

También numerosos artistas, más o menos independientes pero relacionados, al menos en alguna época de su vida, con algún movimiento de vanguardia, han participado de ambas actividades. Tales son los casos de Picasso y Dalí, de muy estimable obra literaria. O el de Miró, que ha escrito ocasionalmente muy bellos poemas. O el de Prévert, que en algunos de sus *collages* se anticipó a ciertas manifestaciones artísticas de vanguardia. Y podría seguirse indefinidamente señalando casos de actividad simultánea del arte y la literatura.

La inquietud del poeta Antonio Fernández Molina le ha llevado a manifestarse en diversos aspectos de la creación literaria y también en el del dibujo y la pintura. Molina manifiesta que se sintió atraído por la pintura aproximadamente al mismo tiempo que por la literatura, pero que inicialmente no se creía dotado para ella como consecuencia de no sentirse adaptado a los métodos de enseñanza de dibujo. Pero los dibujos de Lorca le descubrieron que existía un camino, a través de la sensibilidad, en el que era posible expresarse con una técnica personal, sin tener que hacerlo con técnicas impuestas desde fuera, ajenas a la propia personalidad. A partir de 1950 comenzó a dibujar.

Fruto de sus primeras experiencias y de su interés por la pintura fue un mural (hoy desaparecido) que realizó en colaboración con otros jóvenes poetas, en una taberna de Guadalajara, donde se reunían. Y también una singular exposición de vanguardia, organizada con alegre desenvoltura, en el local alto de un café. Era el año 1952 cuando realizó, en compañía de sus amigos, actos diversos que entran de lleno dentro de lo que vienen considerándose como *happenings* y manifestaciones límites del arte teatral.

Por aquellas fechas, comenzó a publicar dibujos en revistas de



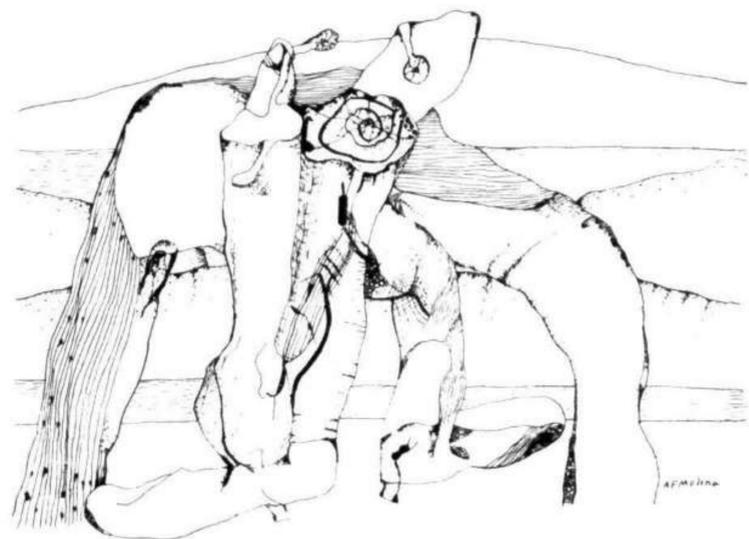
poesía españolas y extranjeras e ilustró varios libros. También participó en 1952 en la Exposición de Escritores Pintores, que tuvo lugar en el Club de Prensa de Madrid, organizada por Juan Ramírez de Lucas.

Durante años, aunque continuó dedicando muchas horas al dibujo y a la pintura, su actividad cara al público fue bastante limitada. Sin embargo, participó en varias colectivas, como la exposición itinerante de dibujos de poetas, entre los que estaban Arp y Cocteau, que entre los años 1961-1964 se exhibió en Argentina en las ciudades de La Rioja, Catamarca, Buenos Aires, La Plata; en Uruguay, en Montevideo y Piriápolis, y, además, en Santiago de Chile.

1968 es una fecha clave dentro de su actividad de pintor. En este año, junto con Antonio Beneyto, realizó una exposición en Galerías Costa, de Palma de Mallorca. Y volvieron a exponer juntos en el mismo lugar en 1969 y 1970.

Además de exponer en diversas colectivas, ha realizado exposiciones individuales en S'Alicorn (Manacor, Mallorca), Sala Libros (Zaragoza), Galería Seiquer (Madrid), SAAS (Soria), hasta 1973. Durante este año, ha expuesto en Barcelona, simultáneamente en Galería Matisse y Populart, en Galería 4 Gats de Palma de Mallorca y, últimamente, en la Galería Orfila, de Madrid. Al mismo tiempo, ha llamado la atención de editores de





obra gráfica y comienza a trabajar en el terreno del grabado. Además, como bien saben los lectores de esta revista, su interés por la pintura le ha llevado a ejercer la crítica de arte. Queda bien claro que la pintura es para Molina algo tan importante como lo es la literatura.

Sus dibujos llamaron la atención del poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, quien, con el título de *Amanecer de lo informe*, le dedicó un importante artículo en *La Vanguardia*, de Barcelona (1-11-1969), del que son los párrafos siguientes: «La expresión gráfica, el dibujo, y el *collage*, como puente o no para el grabado, tientan al poeta. En Francia existe el caso de Michaux. En España, el de A. F. Molina»... «Desde hace años, primero secretamente y luego exponiendo, el poeta trabaja en obras gráficas de intenso temblor interno, que son la manifestación más directa de su temperamento. Contra lo que se creyera en los inicios del surrealismo, tanto puede haber una «escritura automática» de la palabra como del grafismo; ésta es la impresión que producen todas las obras de Molina en el dibujo»... «Las imágenes de Molina son paisajes; en ellos hay árboles, plantas, rocas, montañas, incluso semillas e insectos; pero nada es lo que parece. O, mejor dicho, nada llega a parecer que es tal cosa. Todo se halla en un estado preformal, larvado; o en una situación postformal, enfermo. Los ritos se agrupan según densidades variables, y la fuerza del ir y venir de la línea origina contrastes con intensidad que siempre proceden del ritmo y crean, dinámicamente, nunca por previo establecimiento de un plan compositivo»... «Las antifomas de Molina no son las de un universo mecanizado y robótico, sino las de un campo roturado por pensamientos asimismo informes, por halos de

luz y de fuerza, de oscuridad y de muerte, de renacimiento y de terrible agresividad oculta».

José Hierro, con motivo de la exposición de Molina en Seiquer (*Nuevo Diario*, Madrid, 8-7-1973), se expresó así en un fragmento de la crítica que le dedicara: «Fernández Molina dibuja sueños imposibles, moralidades oscuras y sin moraleja, alucinaciones, disparates, suscitados por el sueño de la razón. Sus dibujos tienen algo de indagación a la manera del surrealismo cuando pretendía conocer el funcionamiento real del pensamiento, reacio a dejarse enjaular por lo racional. La sorpresa, en consecuencia, surge cuando nos enfrentamos con estas raras criaturas imposibles, tierna y cruelmente irónicas, contadas con aparente torpeza infantil. Crea en total libertad, en casi absoluta ceguera, porque las líneas no pretenden tanto representar una escena cuanto transmitir las secretas palpaciones, las fantasías que dudan entre ser poesía y línea...» Tanto como la literaria, la obra plástica de Antonio Fernández Molina es, desde el punto de vista inmediato, una consecuencia del surrealismo, pero sus orígenes están más allá, en los antecedentes próximos y remotos de este movimiento, en toda la corriente onírica, intuitiva e irracional que ha tratado, a lo largo del tiempo, de ahondar a través de los medios de expresión con vocación independiente, en el significado de la realidad y de la existencia.

Pero aunque la obra de Molina, como ya he dicho, pueda situarse dentro del surrealismo, es la de un surrealista independiente, muy *sui generis* e inclasificable y no asimilable a la disciplina e imposiciones del grupo. Aunque de una manera u otra se encuentre cercano a este movimiento, de la misma forma que roza a otras manifestaciones de vanguardia, a lo largo del tiempo se ha mantenido aislado e independiente.

Al «escribir» sus dibujos deja aflorar a la superficie todo un mundo tremendamente testimonial de sueños, de observaciones, de anhelos. Continuamente cuenta cosas de manera tanto irónica como lírica. Sin caer nunca en la anécdota, sino dando una visión profunda e intemporal de la humana circunstancia, a través de sí mismo. Sus dibujos y pinturas son el resultado de una personal experiencia, tanto a nivel introspectivo como externo. La línea se mueve libre, obedeciendo a un impulso

interior, y ella refleja el resultado de su intuición y sus conocimientos plásticos (ya que Molina conoce mucha pintura y, lo que es mejor aún, la siente con pasión), de sus lecturas, de sus meditaciones sobre la vida y la continua transformación de cuanto nos rodea.

Su obra de pintor, de expresión absolutamente moderna, no hace concesiones a la moda, pero está abierta al futuro dentro de la línea en la que se viene desarrollando. Además, en ella se observa una progresiva depuración de su mundo y un importante avance, pues, sobre todo últimamente, ha conseguido lo que en principio no le ha sido fácil, la compenetración de la sutilidad de su línea con el color.

A un mundo tan personal como el de Molina, también pueden buscarse relaciones más o menos inmediatas y pueden rastrearse influencias. En principio, su obra está relacionada con lo que plásticamente han realizado algunos poetas, tal los citados Víctor Hugo o Michaux, y con la obra de pintores que han demostrado una clara vinculación literaria y son autores de textos de importancia, independiente en sí, como por ejemplo Dubuffet o Wols. De cualquier forma, siempre hay, en todo cuanto hace, un distanciamiento de los métodos habituales de realizar. Sus técnicas y sus métodos son suyos propios. Es capaz de trabajar prácticamente en cualquier lugar. Frecuentemente, en sus travesías de Mallorca a la península, pasa la noche en el barco dibujando y se siente estimulado tanto por el medio utilizado para trazar la línea o aplicar el color, como por el soporte sobre el que trabaja. Y, como en el caso de Michaux o Lorca, con quien plásticamente también se relaciona, o Solana, con quien no tiene ninguna relación, aunque le admira profundamente, hay una gran identificación, fruto de absoluta fidelidad a sí mismo, entre lo que piensa y escribe y lo que dibuja y pinta.

Este artista «raro», y pienso que voluntariamente aislado en su forma de vida, aunque con la voluntad de transmitir a los demás el resultado de su trabajo, realiza una obra muy personal, tal como ha puesto de manifiesto su última exposición en la Galería Orfila, que ha despertado interés especialmente entre los pintores y los poetas, quienes han visto en ella algo que les atrae y con lo que se sienten compenetrados.

ALFONSO LOPEZ GRADOLI

EL FOTOGRAFO CHILENO JOSE CASALS

Con el título «Arequipa, ciudad blanca», se ha celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid una importante exposición de fotografías de la ciudad peruana realizadas por el fotógrafo chileno José Casals, gran realizador de obras con las que ha revolucionado los conceptos de la fotografía artística americana. En las manos de Casals, la fotografía lo es todo menos imagen convencional. Su manera de componer, su sentido profundo del espacio y del equilibrio, de la forma y de su dialéctica, hace de sus fotografías auténticas creaciones y verdaderas obras de arte. Por eso, la exposición que ha celebrado el Instituto de Cultura Hispánica no nos da la imagen estereotipada de una ciudad, sino las claves para encontrar a través de la fotografía su aliento y su espíritu.

Casals, que nació en Santiago de Chile en 1931, comenzó a estudiar fotografía en 1953, instalándose profesionalmente en Lima en 1957. Desde entonces ha prodigado la edición de sus libros, la presentación de sus obras en exposiciones e incluso la realización de murales decorativos y de vitrales fotográficos, probando las posibilidades de su actividad no ya en el mero aspecto de arte aplicada, sino en función de una visión mucho más amplia y creadora.

A estas páginas, en las que tanto y tan bien han hablado otros artistas iberoamericanos, traemos las contestaciones de José Casals como demostración de una perspectiva importante sobre esta faceta del arte de nuestro tiempo.

—¿Qué puede decirnos de la fotografía como forma de expresión artística?

—La fotografía cumple con la relativa posibilidad de en-

frentar al mundo externo del hombre, balanceándolo con el mundo de lo subjetivo, como toda preocupación artística de orden visual; debido a que la fotografía tiene en su haber un lado científico, éste ayuda enormemente al aspecto posibilidad mecánica expresiva más el aspecto complemento más importante, para mi opinión, que denominaría "impulso natural expresivo del contenido de nuestro mundo interior". La búsqueda del balance mencionado avanza en relación directa y proporcional con el estado de relativa madurez del individuo cámara en mano. Cada artista de formación y que desarrolla con seriedad esta actividad creativa tiene su propio punto referencial, llegando a ser la fotografía pura una ocupación de orden artístico absolutamente individual, al margen de seguir los cánones de maestros que han llegado al clasicismo.

La fotografía como tal comienza en 1839, debido a la búsqueda científica y no propiamente artística en la física-óptica y química, quienes brindan a los espíritus inquietos las herramientas de expresión que actualmente nos sorprenden.

Estamos llenos de imágenes impresas y móviles (cine y TV), la carrera es violenta debido a la suma de seres que están en perpetua dinámica por el encuentro del equilibrio entre su ser y el mundo como preocupación permanente. Siendo la fotografía una forma de expresión artística pura, siento seriamente que no tiene límites en el proceder histórico de la inquietud del hombre, por un lado, y la emergencia científica, por otro, que unidas ambas no dejan de gestar dentro de la fotografía un permanente devenir. Las formas aparentes del procedimiento pueden cambiar, pero el camino que lleva actualmente es del orden de lo difícil de aritmetizar.

—¿Cree que la fotografía como arte puede ser considerada hoy en día una forma de creación independiente al lado de otras modalidades expresivas?

—Pienso que el Arte como fórmula expresiva ha sido desde que el hombre existe una propensión a la universalización de los contenidos artísticos; de la misma manera, si la fotografía es parte del concierto conceptual del Arte, se une cada vez más a la integración de las artes orgánicamente, teniendo como aliado inmediato el cine, del que se podría decir (entre otras cosas) que es la resultante de una congruencia del lenguaje del hombre en la que intervienen los elementos más resaltantes: el fotograma en movimiento para describir los objetos externos de menor a mayor ordenación arquitectónica, unido a un concepto literario de expresión oral o gráfico, desde un murmullo hasta la expresión de la idea metafísica del hombre como situación histórica, envuelto en la mayoría de las veces en el vuelo de alta intensidad como es el de la música.

La fotografía, para seguir con la pregunta, no deja de ser individual en lo que se refiere a las características externas: equipo, laboratorio, técnica variable hasta "laser beam", etcétera, pero en su esencia, como antes decía, y por ser un arte joven, busca por necesidad de nutrición implantarse con lo adquirido hasta el último minuto por el hombre en el concierto universal de lo que se desea expresar y lo que falta por expresar aún.

—Háblenos de los condicionantes de la fotografía como arte.

—Siendo la fotografía dependiente de un mecanismo que actualmente funciona en principio con la impresión lumínica sobre un material virgen y sensible, se podría decir que el mayor condicionante del proceso sería la luz (*photo = luz*), el deseo de imprimir (*grafia*), y la existencia de los materiales físicos para poder elaborar. Siendo el resultado de la fotografía una impresión, se asocia artesanalmente a la técnica del grabado, desde el comienzo del proceso de





laboratorio más elemental hasta el casi perfecto proceso *dye transfer*, que es la impresión de una fotocolor en una superficie sensible al color a través de máscaras de separación de colores que nivelan la calidad final de la impresión de una fotografía. Uno de los condicionantes más severos dentro de la fotografía es la capacidad de controlar a voluntad lo que se desea realizar, tanto en la toma del original como en el momento de la impresión, tanto en blanco y negro como en color.

—¿Qué significado tiene para usted el encuentro con una ciudad concreta —Arequipa— como tema esencial de su obra? ¿Es posible que la fotografía pueda desvelar en una ciudad o cualquier otro tipo de realidad aspectos que otras formas de expresión artística no llegan a definir?

—Una ciudad, el hombre, la mujer, los objetos, la Naturaleza, ofrecen al fotógrafo un "challenge" permanente. Incidir sobre una ciudad es tal vez un análisis, de la misma manera que se puede analizar la conducta de otro objeto o ser humano en un momento determinado. Tiene una estructura urbana que sería la ordenación inicial: conocer para representar o sentir el contenido para representarlo, unido a la sensibilización del que actúa frente a un suceso. Una ciudad (como es el caso de Arequipa en esta exposición) es un ser pluralizado elevado a una potencia casi infinita. Sólo he logrado una representación: algunos planos que identifican de alguna manera la elaboración del material arquitectónico por un hombre primitivo al que deseo acercarme debido a su expresión manual de la piedra sillar (en este caso) con la que logra volúmenes arquitectónicos que deseo exhibir, como también su imaginaria cristiana mestiza armonizada con su cultura arqueológica precolombina.

Creo que de una ciudad, siendo una entidad cambiante, se logran sólo algunas proyecciones de las que captamos secciones de tiempo limitado sólo a un solo instante lleno, o medianamente lleno, del símbolo que recogemos, de la misma manera que seccionamos un ser humano en un movimiento o un segmento de su variante fisiognomía. No lo gramos sino sustraer una fracción del segundo en que hemos decidido intervenir. Eso es sólo una proyección a la

realidad sensibilizada de nuestro mismo contenido subjetivo por ser una posible situación de identificación.

Para acoplar la quinta pregunta a la cuarta diría que la fotografía sería un instrumental mucho más violento que otra actividad que desea desvelar una realidad concreta en la mínima secuencia de tiempo, siendo la congelación de un movimiento la más pura y auténtica representación de un hecho que a su vez se expresa en el mejor de los niveles de lo artesanal para un mejor y mayor reconocimiento.

—En este sentido, ¿cómo explica la penuria de la auténtica fotografía artística al lado de otras formas de expresión como la literatura y la pintura?

—La única penuria que creo existe en la fotografía artística, si se la compara con la pintura y la literatura (como tú mencionas), es la dificultad de su aprobación en Galerías y Museos como posibilidad de distribución seleccionada, por no haber aún sino una reducida "élite" que acepta o comprende la expresión fotográfica descomprometida (foto pura). Paralelamente, se ha desarrollado la fotografía comprometida en calidad de arte gráfico aplicado (publicidad, ilustración), que tiene una aprobación o aceptación pública inevitable debido a que lo que se acepta como imagen que ilustra un producto de consumo se distribuye de la manera que económicamente se señala. Por otro lado, y en relación con la forma de la pregunta, no creo que haya la posibilidad comparativa de la mayor o menor penuria de una expresión artística a otra. De todas maneras, y pensando en las posibilidades de escape, la fotografía de ilustración publicitaria tiene hoy en día una puerta abierta a la forma expresiva de buen nivel, debido a que la exigencia estética es cada vez más acentuada por la gran cantidad de demanda en la perfección de la ilustración de productos para mejor aceptar su consumo. Los grandes fotógrafos del momento son también ilustradores de productos, y esto sin mediar en la trayectoria artística pura de ellos.

—¿Nos puede dar nombres de maestros contemporáneos de la fotografía en América y Europa?

—Son cada vez más los cultivadores del arte fotográfico. Entre ellos: Steichen, Man Ray, Moholy Nagy, Cecil Beaton, Cartier Bresson, Frank and Cornell, Capa Weston, Karsch, Ansel Adams, Maynor Whites, Emil Schultess, Ernest Hass, Richard Avedon, Hiro, Irving Penn, David Hamilton, y creo que si peco de olvido en este momento es debido a que las primeras figuras existentes son cada vez en mayor número y todos de indiscutible valor.

—¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

—Los proyectos son cada vez mayores. Lograrlos es parte de una claridad que se desea concretar como parte de la definición de la personalidad creativa. Uno de mis proyectos inmediatos es realizar una serie de cuadernos o portafolios de fotografía de ilustración de lugares, arquitectura o detalles de ella, para la transmisión de situaciones culturales inéditas hasta el momento en lo concerniente a la vinculación estrecha entre España y Latino América. Otro de los proyectos es una exhibición de una colección que estoy en este momento ultimando para presentarla en París y Londres durante el año 75. La colección la denomino "Ventana y la genitalineación de los helechos". Blanco y negro, color y vitrales por primera vez, y esto es una novedad por la exclusividad del proceso vitral fotográfico (vidrio y película en dimensiones grandes).

—¿Qué significado tiene su elección alternativa del color y el negro?

—La elección entre el blanco y negro y el color en fotografía está supeditada a una situación de decisión por la naturaleza misma de lo que se encuentra frente a uno. Ambas calidades tienen su propio idioma, y la elección es absolutamente "natural". Lógicamente habrá argumentos distintos para clasificar; pero lo importante en este caso es el resultado y no las argumentaciones alrededor del asunto.

Trabajo en la fotografía y considero tan envolvente mi preocupación que todo se resume en una necesidad permanente de seguir estudiando lo que se presenta ante la mente y perfeccionar el lenguaje como para seguir exaltando al ser humano frente a sí mismo; una necesidad de querer perpetuar lo que puedo alcanzar a considerar que es valorizable para mí mismo y consecuentemente para los que perciben o ven.

RAUL CHAVARRI

EL verano, con su lógica paralización de la vida artística, llegó tarde. Las Galerías de Arte llenaron las fechas de junio, e incluso de julio, aparte de las que se mantuvieron abiertas con una colectiva permanente durante todo el estío. Los artistas abundan en número, y el deseo de manifestar los resultados de su esfuerzo y de su trabajo son grandes. Aunque las ventas no sean frecuentes, que en estos años sí lo están siendo, los resultados de la difusión de críticas y comentarios sí hacen la historia particular de los pintores y de los escultores que completan así su «curriculum vitae».

Entre el grupo de muestras artísticas que presentaron las galerías en el último período del curso que pasó seleccionamos algunas de importancia como la del artista francés Raymond Douillet que, pese a su juventud, muestra un grado de madurez digno de destacarse. Douillet tiene aún que ofrecer cosas más personales y definitivas; de lo contrario, su ánimo sin perspectivas de un mejor futuro se vendría abajo. No obstante, en su actual obra hay muchos valores mezclados con influencias que deben obligar al espectador y al comentarista de su obra a reconocerlo y hacerlo público. Me refiero, concretamente, a su compromiso con el mundo surrealista, lleno de fantasía creadora de sensaciones y de símbolos. Se trata de una obra cargada de sentimientos que muchas veces el espectador tarda en descubrir. El surrealismo es así, es oculto por distante de la vida real y de los acontecimientos cotidianos. Raymond Douillet sabe bien esto y él antes de llevar a la plástica de sus cuadros el rico mundo de su fantasía y de su invención, piensa, ordena, relaciona los objetos que presenta en los cuadros con ideas o similitudes que supone en el contemplador de su obra. De ahí esa constante lineal, geométrica en que presenta sus perspectivas que, por otra parte, nos descubren a un gran dibujante, a un artista dotado de cualidades constructivas muy firmes.

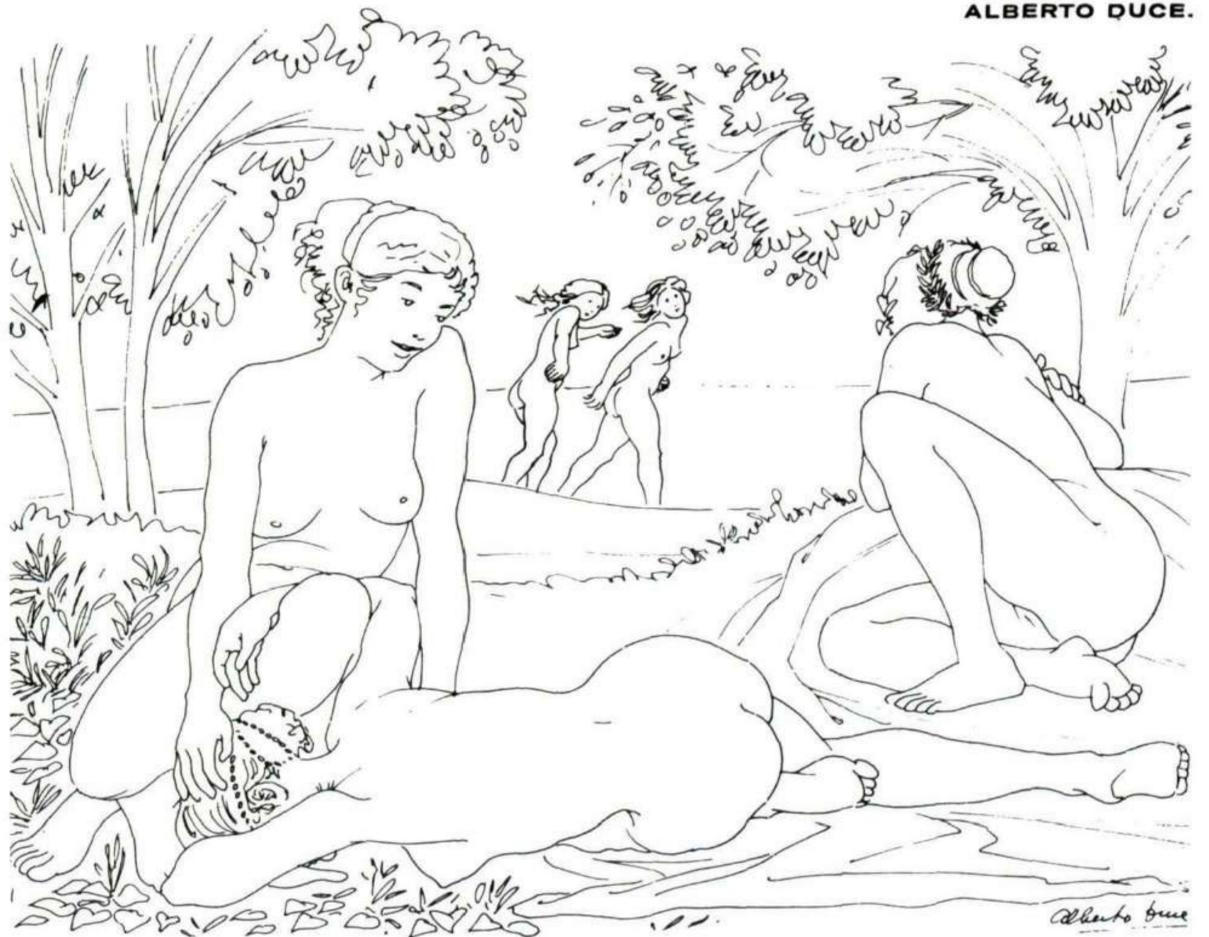
EXPOSICIONES EN MADRID

Los objetos que Douillet muestra en sus composiciones se definen en cada cuadro en un tiempo determinado y en una estancia o situación de desbordante creatividad. Este aspecto denota su valía y sus altos vuelos que aspiran a más.

Los cuadros que Llanos Gallardo presentó en la Galería Kreisler son obras encaminadas a una pintura de síntesis en donde la tinta plana, o casi plana, cede la importancia su-

prema al color. Así, la composición cromática adquiere un relieve valorativo muy superior al de la composición corpórea o dibujística, al menos considerando los cuerpos y dibujos en su aspecto, pudiéramos decir, más anecdótico que, por otra parte, es el aspecto que antes salta a la vista del contemplador apresurado que por desgracia cada día se da más entre los visitantes de exposiciones de arte. Estamos en un mo-

ALBERTO DUCE.

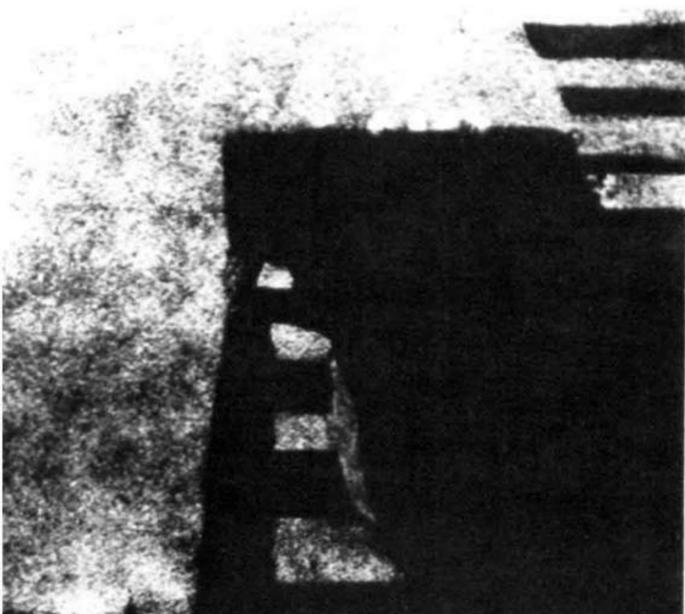




V. GONZALEZ GIL.

mento estético que precisa de todo lo contrario, precisa de tiempo para ver y descubrir en los cuadros la verdadera esencia del valor que se encierra en ellos. Es curioso y paradójico considerar como obras pictóricas, y también ocurre algo semejante con la escultura, que están ejecutadas con gran rapidez precisan de una atención minuciosa y nada de acuerdo con esa rapidez que hoy lo preside todo.

MARTA CARDENAS.



Otra exposición que alcanzó atención al término de junio y principios de julio fue la de Alberto Duce en la Galería Fauna's. Duce es un indiscutible dibujante y un indiscutible pintor, aunque su dominio de la línea ponga nervioso a más de un artista y a más de un visitante. Ocurre que aquello que de veras está logrado sin más, sin dejar resquicio alguno a la discusión, pone nervioso a muchos. Sin embargo, no es esa la preocupación ni el propósito del artista que de una manera sencilla construye, trabaja y hace su obra, una obra muy personal por otra parte. Alberto Duce, que nos tiene acostumbrados a esos dibujos de líneas finas y continuas de desnudos de féminas adolescentes, nos presenta ahora grupos de figuras vestidas en las que ofrece, con ese mismo dominio suyo de siempre, esas caídas serenas de los pliegues y ropajes. El dibujo de Duce no precisa de las sombras para ofrecer el aspecto de los relieves en composición.

También la misma Galería Fauna's presentó otra importante muestra. La exposición homenaje en el primer centenario del nacimiento de Juan Comba, discípulo de Eduardo Rosales, pintor de cámara de la corte española y testigo, por tanto, de los más importantes acontecimientos de la historia contemporánea de España, que supo plasmar para la posteridad con sus pinceles o con sus dibujos a pluma y a lápiz.

Juan Comba era de esos artistas del pasado siglo y de principios de éste que aprendieron bien el oficio y a los que hoy conviene conocer a fondo, mirar y remirar sus obras para apreciar en su justa medida el valor de la imitación e interpretación de formas, de escenas de composiciones. En muchos dibujos rápidos de Juan Comba, dibujos de multitudes reunidas en algún acto público, no hay más que trazos sabiamente distribuidos de manera que cada uno responde a un ser humano o a la ilusión de grupos de personajes. Como pintor, Juan Comba cultivó un impresionismo muy sólido y como retratista le apreciamos dentro de esos pintores que vieron en el retrato algo más que el simple parecido, algo más que podríamos encontrarlo al considerar los cuadros como los consideró siempre el artista, como pintura ante todo. Así, la traza de los

cuadros, de los retratos de Juan Comba, sin dejar de ser pintura, color bien distribuido, conservan el parecido físico de los personajes de la época como fiel crónica histórica de los tiempos que le tocó vivir en la corte y de las horas que convivió con los gobernantes.

Dentro de este culto al dibujo en la obra de arte hay que mencionar también la exposición que presentó en el Salón Cano el artista santanderino Fernando Calderón. Presentó obra de gran formato y estudios para o de murales. Fernando Calderón se recrea en el dibujo al que dota de calidades bellísimas y expresividades muy sobrias y definitivas. Su cualidad de colorista se manifiesta en esos óleos de gran formato, murales con infinidad de figuras guerreras o simbólicas de hechos y situaciones, obras que sólo pueden abordarse cuando hay un auténtico pintor con todo el compromiso que la palabra lleva consigo.

Meriem Meziam presentó en la Sala Ispahan una nutrida colección de cuadros, vistas de Marruecos muy parecidas a las que ofreciera hace años. Meriem Meziam, que indudablemente sabe pintar y dotar sus cuadros de calidades de mérito, parece se ha quedado en unas interpretaciones que hace años veíamos con futuro más prometedor del que vemos ahora. Para definir este parecer, puramente particular, aclararé que esas vistas marinas, con acantilados rugosos muy ambientados, presentaban un aspecto muy cercano al surrealismo en el que sin duda alguna Meriem Meziam habría conseguido metas más altas. ¿Falta de empeño? ¿Falta de trabajo? ¿Huida de las complicaciones? Creemos que son razones más lógicas que suponer a Meriem Meziam una limitación artística o una incapacidad.

En la Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid se presentó una muestra de la escultura y el dibujo de Sebastián Miranda. A través de ella se apreciaba la completa panorámica de la expresión plástica de este veterano artista, conocedor del oficio, estudioso de las formas y de las composiciones, del gesto y de las posturas de los personajes.

Sebastián Miranda es un escultor que ha observado la vida en todo momento. Un sentido alegre de esa

observación se refleja en su obra al dar preponderancia al gesto, al rasgo humorístico un tanto caricaturizado, aunque no pueda, de ninguna manera, hablarse de auténtica caricatura. Más bien cabe pensar en una exaltación de la personalidad a través de las peculiaridades fisonómica de los modelos. En los dibujos, Sebastián Miranda realiza estudios previos para la posterior realización de sus esculturas tan personales y equilibradas dotadas de movilidad y gracia que le definen.

En el estudio-taller González Gil, el escultor Víctor González Gil presentó una muestra en homenaje a su maestro Aurelio Arteta. En los dibujos más antiguos de González Gil se aprecia una influencia de Arteta que se ha mantenido más tarde, aunque con menos consistencia, al menos en apariencia formal, al pasar González Gil a la dedicación escultórica. Presentó González Gil una serie de dibujos, grabados y serigrafías así como fotografías ampliadas a tamaños apreciables de monumentos escultóricos imposible de mostrarse realmente en exposición.

Víctor González Gil es un artista que se mantiene al margen de exhibiciones y actos sociales. Su categoría artística y su sinceridad le sitúan como impulsor del manifiesto vivencialista presentado en la tertulia de Pombo en 1950 que pregona en el arte, vivir en la intimidad del sentimiento plástico. Esta muestra se ha propuesto el sincero homenaje a su maestro Arteta más que la ocasión de saltar al plano de la actualidad. Por eso, y ya que no ha sido una exposición demasiado difundida y visitada, al presentarse en

AGUIRREZABALA.



el propio estudio-taller del artista fuera del itinerario de galerías y salas de arte, hemos creído interesante recoger su testimonio en esta crónica:

Entre tanta exposición, entre tanto traer y llevar valores plásticos más o menos logrados gusta encontrar muestras desconocidas provistas de méritos conseguidos al margen de toda influencia. En la Sala IFA vimos una exposición de Emiliano Alvarado. Paisajes en su mayoría contruidos con gran sensibilidad interpretativa. Se trata de un pintor cuyo nombre no figura entre los habituales expositores, pero cuya obra tiene un sello de personal realización y de dominio técnico, cosa muy importante en el arte plástico y que poco a poco se está olvidando, debido, creo yo, a ese afán de imitar y seguir los caminos de la moda, hoy más cambiante e insegura que en otros tiempos. Emiliano Alvarado se limita a trabajar con seriedad y a volcar en cada cuadro sus particulares sentimientos. Marchar solo es tarea difícil, pero en los casos como este de Alvarado, en donde existe una valía manifiesta, los resultados, tras la aparente dificultad, son de sumo interés. En sus paisajes hay simplificación y fantasía colorista muy equilibrada, muy entonada en sus conjuntos.

En la Galería Gracia se presentó una exposición de óleos de Aguirrezabala, un artista que sin duda ha pintado mucho. Trata la materia con dominio y aparente despreocupación, mezclando algunas veces el color en el propio lienzo, en el propio soporte. Araña la materia blanda y esas incisiones se incorporan de forma natural al dibujo, precisando detalles. Hay un sentido impresionista en la manera de concebir tanto el paisaje urbano como el campestre o marino, pero también preside un sentido arquitectónico de las formas. Cuando Aguirrezabala lleva a sus cuadros escenarios arquitectónicos esta apreciación se hace notoria y no significaría nada demasiado premeditado, pero su mirada de los espacios, su sentido corpóreo se ve también cuando se trata de representar los distintos planos de iluminación de una montaña a los diferentes tintes de las aguas del mar.

Conocíamos a Marta Cárdenas, pintora de San Sebastián, como una joven muestra del arte vasco. Sus



ISIDRO PARRA.

pinturas, tendentes al mural, la sitúan en esa línea plástica de estructuras recias. Ahora, en esta ocasión, presentó en la Galería Península una muestra exclusiva de dibujos. Interesante este hecho de dar al dibujo importancia, la importancia suprema que el dibujo tiene en el arte plástico. Y al afirmar esto no pretendo mostrar como ejemplo un dibujo realista como es fácil, o posible, suponer. Me refiero al dibujo como estructura sobre el que descansa una composición. Ese es precisamente el dibujo que nos mostró Marta Cárdenas en Madrid, un dibujo en el que muchas veces es difícil identificar las formas, un dibujo envuelto en sombras o al revés, ligeramente iluminado en sus abultamientos más pronunciados. Un dibujo, en suma, muy cercano al mural, que se presenta más como equilibrado conjunto que como precisión o límites de líneas.

La mancha y sus valores de presencia tiene en la obra de Isidro Parra una importancia suprema, al menos en la colección de obras que presentó la Galería Columela. Isidro Parra, cuya pintura invita a la sosegada contemplación, busca efectos simbólicos que ejecuta más tarde con unas manchas tan premeditadas en su primitiva elaboración mental como improvisada en su trazo. En los paisajes de anchas panorámicas considera las perspectivas y las diferentes entonaciones del terreno. Las separa, las define, las delimita para acentuar cromáticamente la diferencia de entonaciones coloristas con esa misma atención a la mancha.

F. PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

LA exposición celebrada en el Palacio de la Virreina, dedicada al tema Arte Gráfico Brasileño de Hoy, ha ofrecido un amplio conjunto de muy variado carácter, en el que han estado representados distintos aspectos de este quehacer.

Brasil posee una rica tradición de grabadores. Y el grabado popular alcanzó un intenso cultivo. Realizado por artistas que no firmaban sus obras o por quienes, aun firmándolas, poseen en su trabajo el encanto de lo espontáneo y auténticamente popular, la mayor parte de estos artistas realizaban esta tarea en el tiempo que les dejaba libre su ocupación habitual. Ilustraban obras y pliegos de literatura popular en tiradas que en ocasiones alcanzaban hasta los cien mil ejemplares, por lo que gozaban de fama entre un público muy extenso. El tema de estos grabados se refiere a la vida del campo. Sus trabajos, sus tipos, sus fiestas, sus acontecimientos, sus plantas y sus animales son los temas que expresan. Realizados en madera, su auge comenzó a crecer hasta llegar a casi su desaparición desplazados por el cliché fotográfico. Pero su influencia se ha dejado sentir sobre algunos artistas cultos, como Newton Cavalcanti, Paulo Mendes, Octavio Araújo y Gilvan Samico, aunque no llegan a captar la espontaneidad y la gracia que tienen los grabados auténticamente populares de J. Borges o José Martín Dos Santos.

Otra parte de la exposición estaba dedicada a realizar un homenaje a Oswaldo Goeldi (Río de Janeiro, 1895-1961). Este gran artista, a partir de 1924 y hasta 1960, dedicó una gran actividad al grabado. Su obra, sin duda lo más destacado de la muestra, se desarrolló dentro del expresionismo y está influida por artistas europeos como Kirchner, Mesereel, Pechstein y Alfred Kubin. Sus litografías para ilustrar las obras de Dostoievski, «Humillados y ofendidos» y «Recuerdos de la casa de los muertos», poseen una intensidad expresiva que le acredita entre los maestros del género, habiendo ejercido extraordinaria influencia en su país.

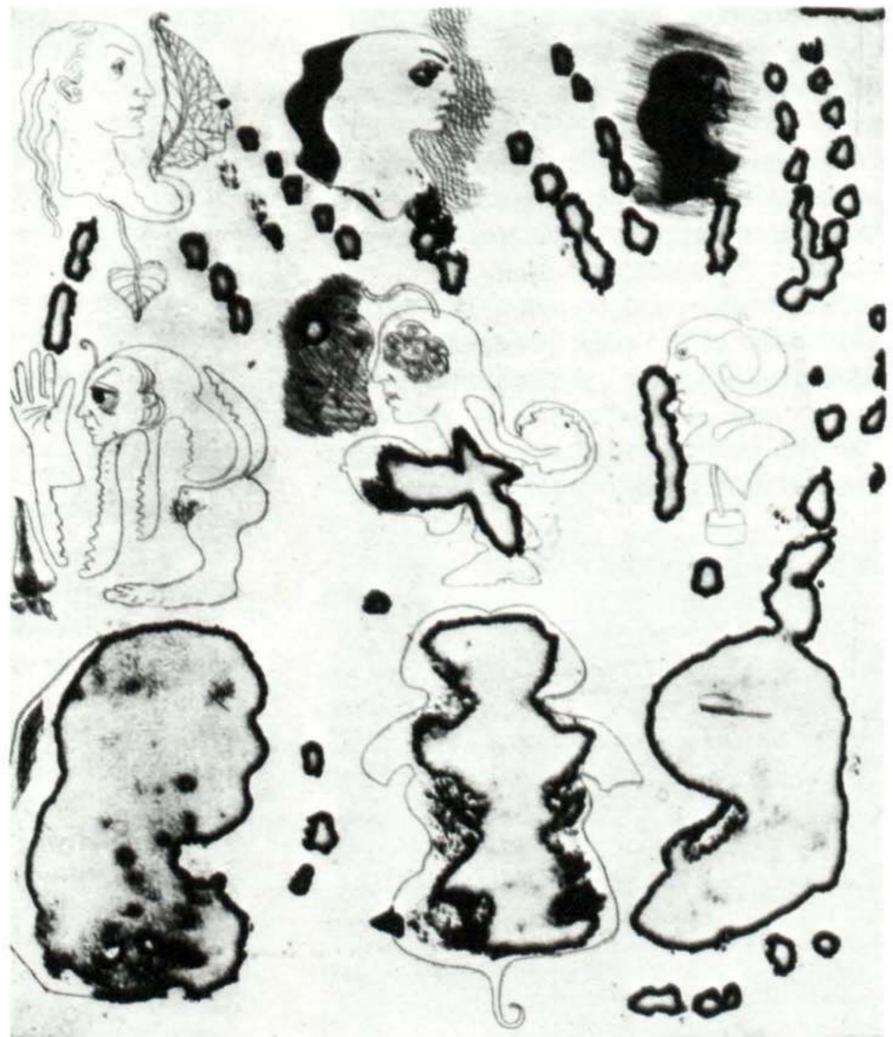
Además, la muestra acogía representaciones gráficas de distintas técnicas, incluidas técnicas mixtas y la serigrafía. Entre los artistas representados, algunos, como Artur Luiz Piza e Isabel Pons, gozan de renombre internacional. A éstos hay que añadir los nombres de Abelardo Zaluar, Aloisio Magalhaes, Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Axl Leskoschek, Bess, Celso Shalders, Darel Valença Lins, Edith Behring, Eduardo Cruz, Emanoel Araújo, Fayga Ostrower, Iazid Thame, Ibere Camargo, Ivald Granato, Livio Abramo y Maciej Anton Babinsky. Sus obras transmiten la impresión de que los artistas brasileños forman uno de los conjuntos más importantes de cultivadores del grabado, y que están en la vanguardia de este medio de expresión. Sin embargo, aunque siempre mantengan una alta calidad, cuanto más se internacionalizan más se diluye su encanto, que reside, tanto

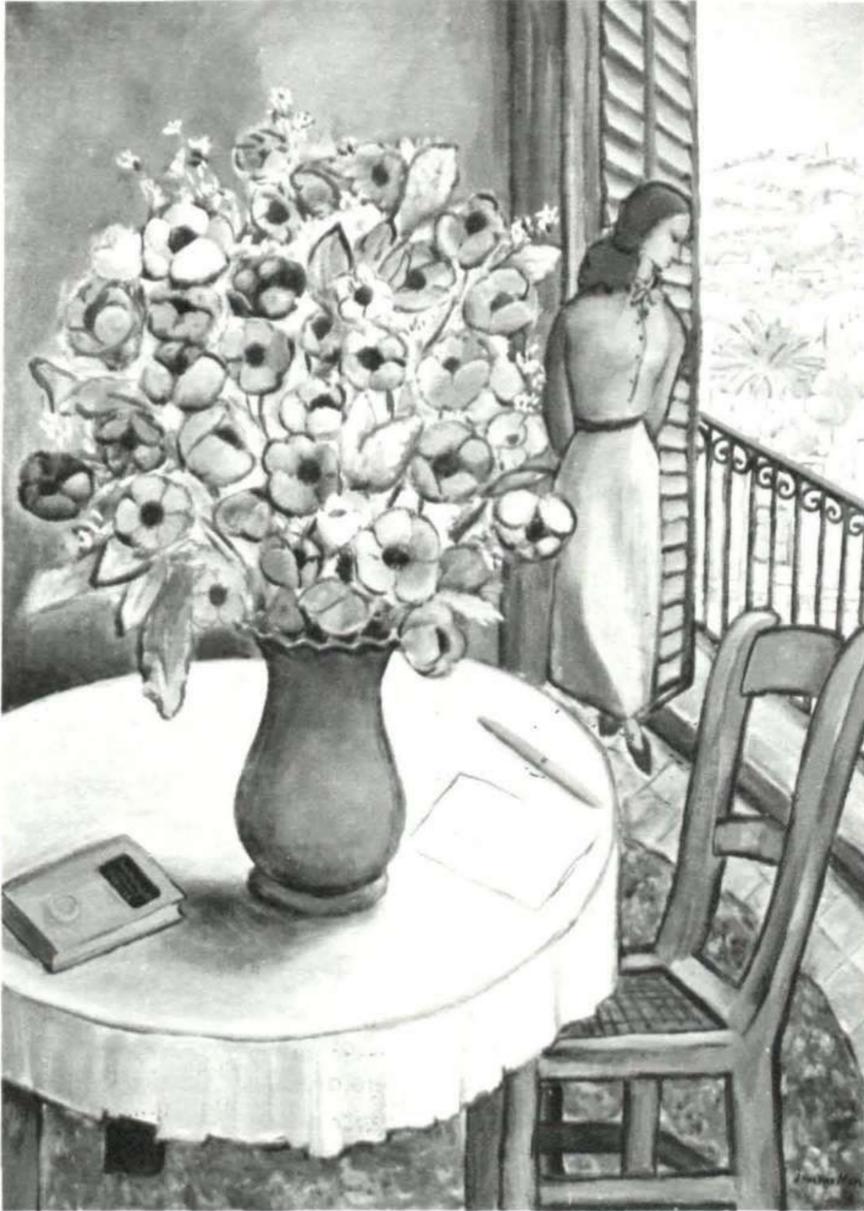
como en la calidad de sus realizaciones, en la expresión de su carácter genuino.

Grabados, litografías, guache, sobreteixim, dibujo, sacos trabajados por ambas caras acoge la exposición de Miró reunida con fondos de la colección de Sala Gaspar y exhibida en esta galería. Otra exposición de este gran artista. La tercera en Barcelona durante la temporada. Otra ocasión de ponernos en contacto con su obra. Y las ocasiones, afortunadamente en los últimos años, no han faltado.

Las piezas seleccionadas en esta exposición fueron escogidas con gran cuidado y en su totalidad forman un conjunto muy armónico, ofreciendo uno de tantos aspectos como dentro de su esencial unidad se dan en la obra de este artista. De las piezas presentadas llaman especialmente la atención un dibujo sobre papel de 1930. Por él podemos comprobar cómo Miró, que por entonces estaba en la etapa surrealista de su obra, y ya había logrado la plenitud de su categoría artística, estaba abocado a futuros desarrollos. Asimismo el sobreteixim (200/207 cm.) representa una asimilación, dentro del mundo mironiano, de las aportaciones esenciales que ha realizado el arte a partir del informalismo. En él el empleo de nuevos materiales de sabor popular se une a una sobriedad del color que le añade un matiz a su obra. Los sacos trabajados por ambas caras son creaciones que también nos muestran un Miró renovado en su uso de la invención y de la libertad expresiva. Un mundo alegre, incitante, despreocupado y directo es el que expresa esta fiesta de colores y de materiales que frente a tantas realizaciones que acentúan lo negativo afirma la vitalidad del soplo de la intuición, como uno de los mayores dones que

JORGE CASTILLO.





JAIME MERCADE.

le ha sido dado ejercer al artista, y también, en definitiva, al hombre.

Nartex es el nombre de una nueva galería que dispone de amplios espacios para mostrar obras y está muy bien instalada. Ha inaugurado con una exposición de los siguientes artistas: Agel, Alcorlo, Alegre-Cremades, Alvar, Arman, Assler, M. Camps, Hernández Carpe, Celis, César, Chancho, R. Domínguez, Echauz, T. Eguibar, Fraile, Frechilla, S. Gilbert, Gómez Marco, Guansé, Guijarro, A. Lorenzo, Marí, E. Mir-Malé, D. Nordmann, Pelayo, Planell, Raba, M. A. Raventós, Rey-Polo, E. Sanz, Sanz-Soto, Saumells, Sempere, Subirá-Puig, Tarazona, Teixidor, Trallero, Ubeda, Urculo, Urquiola, Vela, Vento, I. Villar. Todo ello nos hace esperar que la Galería Nartex esté destinada a ser punto de cita de importantes hechos artísticos.

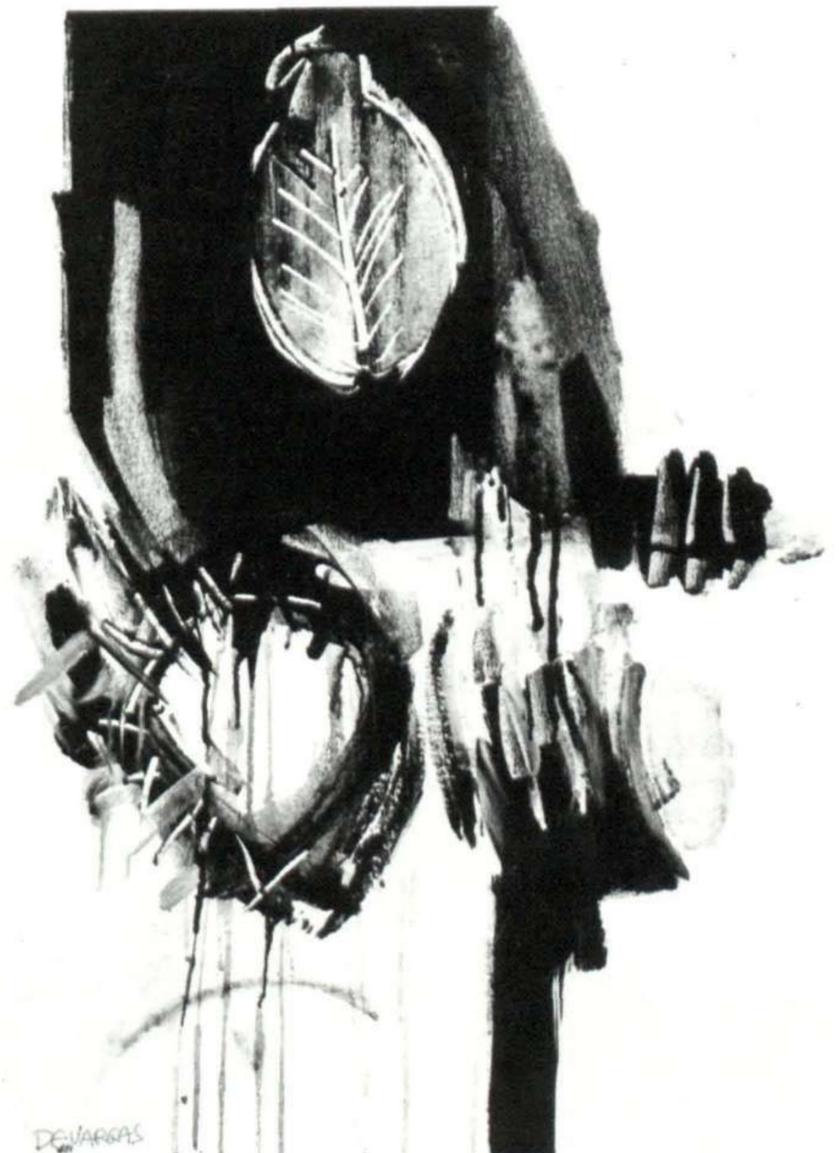
En la Galería As, un conjunto de dibujos de Segundo Mattilla (Madrid, 1862. Teia, 1937). De niño pasó a residir en Barcelona y estudió en La Lonja. En sus obras abundan las marinas, los paisajes, las escenas de puerto. Fiel al gusto que privaba en sus años de formación, se expresó a mitad de camino entre el academicismo y el impresionismo, con un toque romántico en su dicción. Sus dibujos son de muy digna calidad. Se trata de un tipo de exposiciones merecedoras de realizarse. Una parte del gusto actual, orientado hacia este tipo de obras, se inclina a sobrevalorarlas, como si fueran

más significativas de lo que realmente son. Se trata de un artista menor, que merece no ser olvidado, y de unos dibujos que, en todo caso, pueden admirarse con una digna complacencia.

Jorge Castillo, radicado actualmente en Alemania y que viviera algún tiempo en París, comenzó a darse a conocer, cuando aún era muy joven, a principios de los años cincuenta, especialmente a través del dibujo, donde abundaba el tema de la tauromaquia. Castillo también ha realizado una importante obra sobre lienzo. La exposición de grabados en Galería 42 nos ha mostrado un Jorge Castillo muy evolucionado. Tanto en el modo de expresión como en el tema. Es decir, el tema, aunque existe y esté tratado con contundencia, es, en cierto modo, un motivo para dedicarse a su expresión plástica, no pura en el sentido de dar exclusiva primacía a líneas y masas sino referida a lo real y humano. De este modo el conjunto de sus grabados ha puesto de manifiesto la calidad de su inventiva y la de su dominio técnico, que puede calificarse de consumado, sin caer en el virtuosismo cada día más cultivado.

Al cumplirse los siete años de la muerte del pintor y orfebre Jaime Mercadé, la Galería Arturo Ramón le ha dedicado un homenaje con una exposición de sus obras. En el catálogo se señala ese carácter de su trabajo que, por sus cualidades intrínsecas, había alcanzado una valoración que podía considerarse como definitiva, ya en vida de su autor, tal como lo manifestara en un artículo publicado, con moti-

DE VARGAS.



vo de su muerte, Carlos Areán, del que son estas líneas reproducidas en el catálogo: «Es frecuente que cuando un gran artista muere se abra un incógnita. Hay ocasiones en las que no se sabe qué es lo que perdurará en la labor realizada. Hay otras, en cambio, en las que la obra es ya clásica desde antes de la muerte del artista. Se trata de creaciones que tienen ya desde muchos años antes un inalterable, un intemporal sabor de eternidad. En estos casos la muerte no constituye un obstáculo para la difusión de la obra, sino que la deja ya inmune a todo cambio de gusto o a toda posible contingencia valorativa. Eso acontece con Jaime Mercadé. Su creador se encuentra más allá del tiempo desde hace tan sólo unos días, pero su obra había entrado ya en esa antología universal de las formas eternas desde muchos años antes.»

En su obra, Mercadé asimiló los principios del cubismo, del fauvismo y la lección de Cézanne. Pero ello no le impidió mantenerse libre y por encima de las influencias y de las lecciones aprendidas resaltan, de un lado, esa decidida voluntad de conseguir sobre todo una obra sólida, inamovible a los embates del tiempo, y a la vez inspirada e intuitiva. De ahí su frescura, que el paso del tiempo mantiene intacta. En las ocasiones en las que el pintor realizó experiencias con nuevos medios, también se mantuvo dentro de su línea de expresión genuina, la que le ha hecho acreedor a un puesto destacado, indiscutible y permanente.

Andre Weber escribía en 1968: «Hay en Ramón de Vargas tal fuerza expresiva, tal concentración espiritual, tal poder de sugestión mágico que permanecemos fascinados por su obra y su mensaje.»

«Este pintor expresionista de buena compañía evoca el drama por el color con la magia tan evidente, un realismo tan convincente, una alegría creadora tan ferviente, un humor tan corrosivo, que es imposible escapar a la virulenta belleza de sus fantasmas.»

Este pintor vasco (Guecho, 1934), desde que realizara su primera exposición en 1956 ha recorrido un largo camino, en el que, a través de su expresionismo fundamental, ofrece distintas técnicas y aspectos. En su última exposición, exhibida en la Galería Laietana, dentro de la vertiente expresionista y partiendo del informalismo, discurre por los caminos de la nueva figuración. El ritmo violento del blanco y negro aparece atemperado por los medios tonos que comunican a la energía de su dicción, también en ocasiones, una gran delicadeza. Pienso que, en esta coordinación de tensión y de ternura es donde reside la mayor originalidad de este artista, que de paso nos entreabre una puerta por la que también se asoma la atmósfera del misterio, tal como sucede en cuadros como «La niña del melón amarillo» o «Mujer tumbada con puerta».

La escultura de Amadeo Gabino posee personalidad y además algo que es muy importante y no se prodiga lo suficiente, «duende». Ello le permite desentenderse de la preocupación de aparecer original y expresarse sin acudir a recursos miméticos ni aportar soluciones ecoicas. De este modo, tal como lo han mostrado sus obras en la Galería René Metrás, se manifiesta como un artista que al mismo tiempo que cuida de su faz exterior, y la superficie de sus esculturas, a través de ellas nos ofrece la posibilidad de que entendamos que no son objetos vacíos, sino que poseen una interioridad que nos invita a situarnos en una actitud apta para intentar penetrar en ella. De este modo se establece una relación entre

el espectador y la obra, que es a propósito para la meditación.

Una vez más Antonio Suárez ha dado una prueba contundente, ahora en la Galería de Arte Sarrió, de su equilibrio y su ponderación, siempre al filo de lo arriesgado. En esta etapa, que entra dentro de las nuevas corrientes realistas, hay como una mayor serenidad, la que no le faltó ni en sus períodos más decididamente informalistas. Pero esta serenidad, que sobre todo aparece expresada a través de las suaves armonías de sus cuadros, ofrece, a poco que nos detengamos en su examen, también, un aspecto inquietante. Y ello procede de su creación de una atmósfera de ambigüedad, en la que lo real y lo irreal conviven, donde confraternizan lo concreto y lo sugerido. Así sucede que se sitúa en un punto del que es difícil resolver si se trata de la expresión de una realidad que está en trance de superarse y hacerse reconocible, o por el contrario está entrando en franca descomposición; aunque también pudiera suceder que se den ambas cosas a un tiempo, o sea, que Suárez expresa un mundo que por una parte se deshace y por otra se construye. Y esta ambigüedad de su obra está puesta de manifiesto con una alta calidad.

La Sala Vinçon viene presentando una serie de exposiciones planteadas al margen de la preocupación comercial. Por esto, generalmente mantiene la constante de ofrecer algo que al menos ha sido realizado a través de los móviles de la inquietud. En el caso de Steve Terrades, inquietud y calidad se dan la mano. Su exposición en esta sala lo ha sido tanto de obras con valor y significado independiente como la materialización a través de ellas, de las posibilidades que este local ofrece. Con un resultado estimulante, de calidad y entretenido. En todo el conjunto, materializado entre el pop y el conceptualismo, hay un afán de trascender los límites de la pintura y de la escultura, sin tampoco realizar estrictamente escultopintura. Pero si se dijera que lo que hace son meramente objetos o bien ambientación o decoración, se limitaría el alcance de su obra. Participa de algún modo de todas estas motivaciones, pero creo que en definitiva se trata del trabajo de un pintor que no limita la realización de su obra al empleo de superficies planas rectangulares y al uso de pinturas aplicadas con pinceles. En todo caso, la fiesta plástica que se ha materializado en esta exposición ha sido realizada a través de un temperamento eminentemente pictórico.

Con Paloma Picasso se ha inaugurado la Galería Juan Mas Zammit. La joven artista, que ya ha expuesto, a partir de 1972, en varias ciudades europeas, queda en sus obras a muy respetable distancia de la calidad de su padre, pero indudablemente posee, si no categoría artística, una indudable gracia y sentido de lo decorativo. Sus pinturas, dibujos, grabados y joyas están realizadas con una gran economía de medios expresivos. Sin duda es consciente de sus limitaciones y no se esfuerza en ir más allá de hasta donde puede llegar. El resultado es muy agradable. En algunos de sus dibujos recuerda los que realizara Jean Cocteau y, aunque no alcancen su intensidad lírica, poseen un hálito de poesía. Su buen gusto se manifiesta de una manera especial en las joyas. En conjunto, toda la muestra está cuidadosamente realizada y es la prueba de la existencia de un temperamento y de una voluntad que en lo sucesivo pueden seguir materializándose en realizaciones estimables, paralelas a lo artístico, en sentido estricto.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

BIENAL DEL CARTEL

La V Bienal Internacional del Cartel, organizada por el Ministerio polaco de Relaciones Culturales, bajo la dirección del profesor Janos Roszak, se presentó este pasado verano en Varsovia. Al igual que en sus anteriores ediciones, esta Bienal agrupó la obra diversa de más de dos centenares de artistas de todo el mundo. La muestra presentó carteles sociopolíticos, artísticos y publicitarios, pero al margen de estas tres manifestaciones, esta V Bienal ofreció una sección monográfica dedicada a «El agua, elemento vital». Las aportaciones a esta Bienal se mostraron en el Museo de Bellas Artes de Varsovia, en la galería Zacheta y en diversas calles de la capital polaca.

VELAZQUEZ EN LENINGRADO

Un cuadro de Velázquez, «Perfil de un joven», se unió a otras tres obras del famoso maestro español expuestas en la Unión Soviética. Desde 1814 se encontraba el cuadro citado entre los fondos del Museo del Ermitage de Leningrado, pero hasta hace poco tiempo no se había identificado al autor de la obra. Uno de los especialistas que trabajaban en el Museo descubrió, a través de los rayos X, una capa pictórica bajo la principal, comprobando que el dibujo inferior coincidía con el del personaje principal del cuadro de Velázquez «Trío musical», que se encuentra en Berlín. El lienzo de Leningrado, cortado en tres partes, es, a juicio de los especialistas, una parte del cuadro estropeado, utilizando más tarde Velázquez el lienzo para otra obra.

DESCUBRIMIENTO GOYESCO

Una colección de aguafuertes de Francisco de Goya, «Los desastres de la guerra», valorada en 17.000 dólares, ha sido hallada en el Museo de la ciudad norteamericana

de Farmington. Numerada y firmada en todas sus piezas por el gran maestro de Fuendetodos, la colección apareció en la biblioteca del citado Museo, dentro de un cartapacio ordinario y sin mención alguna en sus tapas. «Los desastres de la guerra» son, como sabemos, uno de los documentos mayormente informativos de la guerra española de la Independencia y, en la obra general del artista, pieza conjunta gráfica del más alto merecimiento.

PREMIOS FRANCESES

□ Todos los años la villa de París concede grandes premios, dotados cada uno con 10.000 francos, durante una ceremonia oficial presidida por el presidente del Consejo de París. En 1974, los galardonados fueron: Maurice Françon, en Técnica; René Thom, en Ciencias; Emile Gilioli, en Artes; Gérard Desarthe, en Teatro; Favier, en Letras, y Henri Dutilleux, en Música.

Emile Gilioli nació en París, de padres italianos, el 10 de junio de 1911. Había trabajado como herrero antes de ingresar en la Es-

cuela de Artes Decorativas de Niza, y después en la Escuela de Bellas Artes de París. Ha destacado siempre el aspecto manual de su arte, que en un principio, fuertemente figurativo, fue evolucionando poco a poco hacia la abstracción, hacia una simplicidad cada vez más sobria. Se instaló en París después de haber participado en Grenoble en la creación del monumento conmemorativo del Vercors. Gilioli es también autor de tapices, de dibujos y litografías. Son numerosas las exposiciones que presenta tanto en Francia como en el extranjero. En 1957 obtuvo el premio de la tapicería en la Bienal de São Paulo.

□ El Premio Charles-Despiau ha sido otorgado al escultor André Hogomat. El jurado y las personalidades de la Alcaldía y del Museo de Mont-de-Marsan, ciudad natal de Despiau, han escogido entre una veintena de candidatos a Hogomat por sus calidades de modelador. «Modelar corresponde al espíritu de Despiau», ha señalado Coutelle, el primer galardonado con este premio en 1965, que formaba parte del jurado. Hogomat, que fue alumno de Gimond, expone en estos momentos en el Salón Formas Humanas. Está realizando ahora para la ciudad de Angers una fuente monumental en cobre repujado, de 7,50 metros de longitud.

□ La Academia de Bellas Artes de París ha otorgado el Premio Dumas Milliez, dotado con 5.000 francos, al pintor Daniel Ravel, de cincuenta años de Aiz-en-Provence.

El Premio Verdaguere, dotado también con 5.000 francos, ha sido para el escultor Dideron, miembro del Instituto desde 1962.

Por otra parte, se han otorgado dos de los tres premios de dibujo Pierre David-Weill. El jurado no ha otorgado ningún primer premio. El segundo, dotado con 15.000 francos, ha sido entregado a Jean-René Vinçon, de veintiún años, estudiante de la Escuela de Bellas Artes en el taller de Jean Lemagny. El tercer premio, de 10.000 francos, ha sido concedido a Michel Lacoste.

EMILE GILIOI.



FRESCOS DE LA SIXTINA

Los frescos de las paredes laterales de la Capilla Sixtina —obra de Boticelli, Perugino, Girlandaio, Signorelli y Roselli— han sido restaurados completamente y podrán volver a ser admirados en el Vaticano. Nueve años se han prolongado los trabajos de consolidación, limpieza y restauración de estas importantes obras, que el Papa Sixto IV encargó en los años comprendidos entre 1481 y 1483.

Desde 1965 los Servicios de Bellas Artes del Vaticano han procedido a despojar a estos frescos de una espesa capa de barnices y polvo que se había acumulado en los últimos siglos, disminuyendo la calidad cromática de las obras. Por otra parte, la limpieza de las cornisas de mármol que circundan las obras ha permitido descubrir bajo el estuco una serie de inscripciones en latín, alusivas a los títulos de las obras, así como a la firma de los autores. De este modo, ha sido posible establecer que la obra «Bautismo de Cristo», que se consideraba hasta ahora como de un pintor desconocido, es en realidad de Perugino.

CARTELES ESPAÑOLES

Por sexta vez consecutiva, España ha obtenido el primer premio en la exposición de carteles turísticos de los países euro-africanos y del Mediterráneo, celebrado en la ciudad italiana de Catania, con la participación de veinticuatro países y catorce compañías aéreas. Se presentaron 451 carteles.

El primer premio, Elefante de Oro, le fue asignado a España por los carteles «Flores amarillas y rojas», de Arnaiz y García Ochoa; «Hojas», de Jáuregui y García Ochoa, y «Parque Güell», de Matsats y también García Ochoa. A estos tres carteles asimismo les fue asignada la medalla de plata de la Federación Nacional de la Prensa Italiana. Por otra parte, el Premio Juicio del Público 1974 le fue asignado al cartel «La Dama de Baza», de Oroznoz y José García Ochoa, que ha obtenido un total superior a dieciocho mil votos.

En la categoría de carteles presentados por las compañías de aviación, Iberia ha obtenido el segundo premio, «ex aequo» con la compañía Swssair; la compañía aérea española recibió la medalla de oro del Centro de Desarrollo de Transportes Aéreos, por

los carteles «Si piensas en España, piensa en Iberia» y «Si piensas en Africa, piensa en Iberia», de Olmos y Cruz Novillo. El tercer cartel presentado por la compañía aérea española, denominado «Hostess de Iberia», ha recibido la medalla del ministro italiano de Asuntos Exteriores.

«CODICES DE MADRID»

En la Embajada de España en Washington se ha hecho presentación de un ejemplar de la primera edición facsímil de los famosos «Códices de Madrid», de Leonardo de Vinci, que fueron descubiertos hace siete años en la Biblioteca Nacional de la capital española. La costosa edición, preparada en colaboración con la Biblioteca Nacional y las autoridades españolas, ha corrido a cargo de la empresa norteamericana «Mac Graw-Hill Book Company». Los «Códices de Madrid» contienen notas y dibujos de Leonardo y son de extraordinario interés para el conocimiento de las máquinas, artefactos y aparatos mecánicos, que él concibió como genial precursor de inventos posteriores. La Biblioteca Nacional concluyó un contrato con la mencionada casa norteamericana para la edición de los manuscritos que ahora acaban de publicarse, acompañados de un volumen de estudios críticos y comentarios de los mejores especialistas mundiales en este aspecto de la obra de Leonardo de Vinci.

EXCAVACIONES EN SIRIA

Dos equipos de arqueólogos hacen actualmente excavaciones en Siria, en terrenos a lo largo del Eufrates, en el lugar de Tabga, en busca de pueblos situados en antiguos documentos, pero hoy de fijación desconocida. De este modo se había identificado el nombre de Emar, puerto del Eufrates del reino de Alep, hacia comienzos del segundo milenio, gracias a tablillas cuneiformes encontradas en Mari por el profesor André Parrot. Se situaba este puerto en la proximidad de Maskana, que en la Edad Media se denominaba Balis. De esta ciudad, construida al borde del río, se encaminaban los productos de la India y de Persia hacia Alep y el Mediterráneo.

Emar acaba de ser desenterrado por un equipo francés, dirigido

por el profesor Margueron, compuesto por especialistas de los museos nacionales y de la Escuela Práctica de Estudios Superiores. Se ha hecho un importante descubrimiento entre las ruinas de la antigua ciudad. Se trata de una «biblioteca» religiosa, que comprende más de mil tablillas de arcilla y fragmentos de tablillas, redactados en caracteres cuneiformes, babilónicos, sumerianos, hititas o hurritas.

ORTIZ DE ECHAGÜE, ACADEMICO EN ALEMANIA

Por la Academia de Bellas Artes de Baviera ha sido elegido académico correspondiente el arquitecto español César Ortiz de Echagüe. Nacido en Madrid en 1927, Ortiz de Echagüe cursó la carrera de Arquitectura en Madrid, recibió el Premio Fin de Carrera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y desde sus primeros trabajos realizó una intensa actividad de renovación de la arquitectura, actividad que recibió un reconocimiento a nivel internacional con la concesión en 1957 del Premio Reynolds por su obra, realizada en colaboración con los arquitectos Barbero y De la Joya, de los comedores del personal de la fábrica Seat en Barcelona. Era la primera vez que el Instituto Americano de Arquitectos de los Estados Unidos convocaba este premio para la mejor obra realizada en aluminio, y la obra de los arquitectos españoles obtuvo el primer premio, en competencia con 95 edificios de 23 países.

ARQUEOLOGIA ESPAÑOLA EN AMERICA

Una misión arqueológica española ha llegado a Quito para realizar trabajos de investigación y restauración en las ruinas incaicas de Ingapirca, en la provincia ecuatoriana de Zuay. Durante la segunda reunión de la comisión mixta hispano-ecuatoriana, reunida en Quito en el pasado mayo, el Gobierno del Ecuador solicitó al Gobierno español su cooperación técnica en materia cultural y turística, entre otras, figurando como uno de los casos de mayor prioridad el de los estudios arqueológicos de Ingapirca, lo que se ha cumplido con la presencia citada de la misión española en el país.

NUEVOS MUSEOS

● En la localidad santanderina de Queveda, entre Torrelavega y Santillana del Mar, en las proximidades de Altamira, ha sido inaugurado un nuevo Museo, dedicado al pintor José Gutiérrez Solana, instalado en una vieja torre —conocida por la Torre de don Beltrán de la Cueva—, restaurada para tal fin. El Museo ocupa una planta, en la que se exhiben pinturas y grabados del famoso pintor, que, aunque nacido en Madrid, su ascendencia era montañesa y a la Montaña estuvo vinculado toda su vida. A la vez se ofrecen objetos, documentos y fotografías que le pertenecieron en vida. El Museo ha sido creado por la institución Promoción de Patrimonio Cultural, Sociedad Anónima, que dirige el arquitecto segoviano Alberto García Gil.

● Dos nuevos museos conquenses. Ha sido inaugurado en un viejo edificio de Cuenca el nuevo Museo de la ciudad, dedicado a la Arqueología y Bellas Artes. La primera de estas secciones está constituida por numerosos hallazgos realizados en distintos yacimientos arqueológicos provinciales, con antigüedad superior, en algunos casos, a los ocho mil años. En la sección de Bellas Artes figuran pinturas, esculturas y muebles procedentes de otros varios museos.

A la vez, en la ruinas de Segóbriga, término conquense de Saelves, se ha creado el Museo monográfico de dicha ciudad, con el fin de estudiar, conservar y exponer en él, temporalmente, los hallazgos y objetos histórico-artísticos procedentes de sus excavaciones, según un decreto del Ministerio de Educación y Ciencia. Se-

ñala igualmente la disposición ministerial que este Museo se constituye como filial del de Cuenca, y dependerá del Departamento a través de la Dirección General de Bellas Artes.

HALLAZGOS ARQUEOLOGICOS

● En el campo de Montiel, del término municipal manchego de Albadalejo, han sido hallados vestigios de una villa romana, al parecer del siglo IV; entre los hallazgos destaca un hermoso mosaico con motivos artísticos de flora y fauna, muy bien conservado. Expertos en arqueología han realizado nuevas excavaciones y estudios, que han dado como resultado la recuperación de más restos, que confirman la importancia del descubrimiento. Se trata, en efecto, de una señorial mansión de la época romana.

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA

En pleno verano falleció Gaspar Gómez de la Serna, Comisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional y Consejero de BELLAS ARTES 74.

Hijo del escritor José Gómez de la Serna y Favre, perteneció a una familia de intelectuales, a las que su primo Ramón dio renombre universal. Vivía en Madrid desde 1921. Había nacido en Barcelona el 3 de noviembre de 1918.

Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid en 1941, Gaspar Gómez de la Serna comienza su tarea literaria en 1940 en las revistas universitarias, para pasar en seguida a los periódicos madrileños. Publicó su primer libro en 1945. Letrado de las Cortes Españolas por oposición en el año 1946.

Colaboró asiduamente en distintas épocas en *Informaciones*, *ABC*, *Arriba*, *Madrid*, *La Tarde* y otros de provincias; en revistas

como *Haz*, *El Español*, *Alférez*, *La Hora*, *Alcalá*, *Juventud*, *Revista de Estudios Políticos*, *Finisterre*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Clavileño*, *Gaceta Ilustrada*, *Revista de Occidente*, *La Estafeta Literaria*, etc.

Miembro del Consejo de Redacción de la *Revista de Estudios Políticos* (1949-1953). Fundador y secretario de la revista de hispanismo *Clavileño* (1950-1955). Director y redactor de la sección «Derecho constitucional y conceptos políticos» del *Diccionario de Historia de España*, editado por *Revista de Occidente*. Colaborador de la *Enciclopedia Americana*, Nueva York, 1953. Jefe del Departamento de Cultura de Educación Nacional (1953-1956). Fundador y Director del *Círculo Cultural Tiempo Nuevo* (1954-1956). Secretario General de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1953-1956). Fundador y Director de las *Jornadas Literarias por España*

desde 1954 hasta 1969. Colaborador del «Repertorio universal de legislación y convenios sobre derechos de autor», publicado por la Unesco.

Entre sus principales libros destacamos: *Después del desenlace*, *Libro de Madrid*, *Toledo*, *España en sus episodios nacionales*, *Viaje a las Castillas*, *Cuaderno de Soria*, *Cartas a mi hijo*, *La pica en Flandes*, *Ramón: obra y vida*, *Antología de greguerías*, *Madrid y su gente*, *Castilla la Nueva*, *Del Pirineo a Compostela*, *Gracias y desgracias del Teatro Real*, *Viaje a Sagardelos*, *Goya y su España*, *Enterrramones y otros ensayos*, *José Ortega y Gasset: El espectador*, *El tren en la literatura española*, *Ensayos sobre literatura social*, *Dinámica creadora del material histórico en la novela barrojana*, *Los viajeros de la Ilustración*, *Jovellanos: el español y Goya en Cádiz*. Prologó varias obras y se conservan impresas veinticuatro conferencias suyas.

Hasta ahora, los trabajos de excavación no habían sido muy extensos en esta zona, por no contarse con recursos. Sin embargo, dado el interés de estos vestigios, se confía continuar en plazo inmediato la búsqueda de objetos arqueológicos, teniendo en cuenta, además, la belleza del mosaico y demás restos ahora encontrados.

- En el templo parroquial de San Juan Bautista de Santoyo, en la provincia de Palencia, se han descubierto unas pinturas murales de la segunda mitad del siglo XV, desconocidas hasta la fecha y que se encontraban en una sala mal iluminada. Se trata de tres vistas policromadas y varios escudos nobiliarios, todos en perfecto estado de conservación. Las pinturas, en azul sobre fondo rojo, siguen el estilo gótico lineal realizado por los mudéjares del siglo XIV.

- Con motivo de unas obras que se realizan en la calle de Palos de la ciudad de Huelva, se han descubierto vestigios romanos y árabes de gran interés para el estudio histórico de la presencia romana y árabe en la capital onubense. Los restos hallados proceden de una factoría de salazón de pescado; son cinco piletas perfectamente definidas, de donde se sacaron incluso pulpa de pescado prensado y vértebras de algunos ejemplares pequeños. La fecha de esta factoría se ha situado por el director del Museo de Huelva y consejero de Bellas Artes, entre los años treinta y cincuenta de nuestra era.

Los otros restos de carácter árabe aparecieron en la calle de Millán Astray, consistentes en tres vasijas de gran interés. Estos últimos descubrimientos parece va a situar el antiguo poblado árabe de Huelva.

- Se ha descubierto una necrópolis en la ermita de San Baudelio, enclavada en el término municipal de Caltojar, cerca de la localidad soriana de Berlanga de Duero. A primeros del pasado mes de julio se iniciaron unas obras para la restauración de la ermita, que dieron lugar a los hallazgos de numerosos vestigios de origen probablemente visigótico. La ermita de San Baudelio, monumento nacional, data del siglo XI y es joya mozárabe, única en España. Las pinturas que recubrían sus muros, motivo de resonante pleito nacional medio siglo atrás, figuran actualmente depositadas en el Museo del Prado.

- Una nueva estación arqueológica del paleolítico medio ha sido

descubierta en una cueva situada en la cuenca del río Fresser, en Gerona, por un grupo de jóvenes universitarios denominado «Orober Xaielse». En el interior de la cueva se ha encontrado gran abundancia de industria realizada con lascas de granito, hachas y lámparas votivas de piedra, lo que parece indicar que ha sido habitada hace más de sesenta mil años.

ARQUEOLOGIA SUBMARINA

Dependiente de los Ministerios de Educación y Ciencia —a través de la Dirección General de Bellas Artes— y de Marina ha sido creado el Patronato de Excavaciones Arqueológicas Submarinas de las provincias marítimas de Cádiz y Algeciras, con sede en la capital gaditana. El nuevo Patronato tendrá como misiones principales la promoción, el estudio, asesoramiento, coordinación, unificación y vigilancia de todas las actividades arqueológicas submarinas que tengan lugar en aguas de Cádiz y Algeciras, desde el Puntazo a punta de la Chullera, proponiendo al Ministerio de Educación y Ciencia y al de Marina las medidas que estime adecuadas a tales fines. Dicho Patronato podrá funcionar en Pleno y en Comisión ejecutiva.



Bajo la presidencia de honor del director general de Bellas Artes y del almirante capitán general de la Zona Marítima del Estrecho, el Pleno del Patronato estará constituido por el gobernador civil de Cádiz, como presidente, cuatro vicepresidentes y quince vocales.

El decreto de la Presidencia del Gobierno que crea este Patronato señala, por último, que el Pleno del Patronato se reunirá obligato-

riamente una vez al año, y la Comisión Ejecutiva lo hará en reuniones periódicas cada tres meses al menos.

HUERTA DEL RIO EN MARBELLA

El pintor Gregorio Huerta del Río ha celebrado una gran exposición de óleos en el Ayuntamiento de Marbella.

La pintura de Huerta del Río, de líneas muy matizadas, al mismo tiempo rica en detalles y de claro sabor clásico, fue muy elogiada por cuantos visitaron la exposición.

El pintor tiene el proyecto de organizar un museo de pintura en el corazón de los montes asturianos.

MONUMENTOS NACIONALES

Por distintos decretos del Ministerio de Educación y Ciencia han sido declarados:

- Conjunto histórico-artístico el formado por la iglesia, el castillo y la casa de La Tercia de Villa-rejo de Salvanés, en la provincia de Madrid.

- A la vez se declaran de utilidad pública las obras y servicios necesarios para llevar a cabo la revalorización y conservación de la iglesia de San Nicolás de Bari, en la ciudad de Murcia, y su entorno y ambiente propio.

- Ha sido declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional el monasterio leonés de Santa María de Carrizo.

- Se ha decretado la adscripción a la Universidad de Sevilla del museo-templo de la Anunciación de la capital hispalense.

- Se ha ordenado la declaración de utilidad pública de las obras y servicios necesarios para llevar a cabo la revalorización y conservación de la muralla y de la llamada «Cueva», de Salamanca.

- Se ha decretado la declaración de conjunto histórico-artístico del palacio y jardines de Boadilla del Monte, y paraje pintoresco, el parque situado junto al mismo, en la provincia de Madrid.

- Se ha declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional la iglesia de Santiago de Luga, en la provincia de Zamora.

- Se ha declarado igualmente monumento histórico-artístico el palacio llamado de don Pedro el Cruel, en la ciudad segoviana de Cuéllar.

● Se declaró conjunto histórico-artístico la ciudad de Chinchón, en donde se pueden apreciar vestigios de las dominaciones romana, árabe y visigótica: el pueblo, en la provincia de Madrid, tiene la forma de una media luna, y en su centro está la famosa plaza ovoidea irregular, en la que se centran diversas calles, señaladas por medio de arcos y ornamentadas por magníficas edificaciones señoriales. Posee otros importantes monumentos, entre ellos el castillo y la iglesia de la Asunción.

● Se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional la fachada y otros elementos arquitectónicos del palacio de los condes de Sástago, en Zaragoza.

● El templo de San Nicolás de Alicante ha sido también declarado monumento histórico-artístico de carácter provincial. El templo fue edificado por un discípulo de Juan de Herrera, y constituye un conjunto arquitectónico de gran belleza y suntuosidad dentro de la austeridad de su estilo.

MUSEO GOYA

Madrid va a tener el Museo Francisco de Goya. Así lo acordó el Consejo de Ministros, que va a descongestionar el Prado, separando de él la obra diversa del gran maestro de Fuendetodos. Como nuevo emplazamiento de Goya se ha buscado un lugar ideal en prin-

cipio: el pabellón de Juan de Villanueva del vecino Jardín Botánico, que se acondicionará al efecto para la perfecta instalación de la obra goyesca. También el Jardín Botánico, según decreto ministerial, va a ser restaurado y adecuado, salvando así definitivamente una de las piezas mayormente insignes y singulares del arte en la capital española.

Goya no abandona así la vecindad del Prado. Creemos que la medida adoptada ahora por el Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes puede estimarse de capital en la nueva organización museal madrileña. Todavía es pronto, desde el punto de vista informativo, para ofrecer la estampa definitiva de la reforma del pabellón Villanueva y los modos en que será instalada la diversa obra de Goya. Pero hay algo que se puede ya estimar en todo su valor, y es la disgregación de los fondos museales del Prado, que si comenzó hace algún tiempo con la instalación del arte del siglo XIX en el Casón del Buen Retiro y ahora se prolonga de nuevo con la obra goyesca, no puede cesar aquí, sino que la descentralización museal se habrá de proyectar a otros lugares madrileños. Todavía conserva Madrid abundantes edificaciones insignes alrededor del Prado —o a leguas del Prado, si tal es menester—, en las que puedan en-

contrar acomodo perfecto los fondos pictóricos de la primera Pinacoteca nacional, dando así nueva figura a los modos museales, que ya no son hoy lo que fueron años atrás, ni las viejas exigencias funcionales de estas instituciones de cultura tienen mucho que hacer hoy en las nuevas direcciones educativas e informativas de los museos contemporáneos.

Alegrémonos, pues, de esta descentralización, que nos va a traer el tiempo, como regalo todavía no alcanzado por nosotros en todo su poder de atracción, del Jardín Botánico, pieza entrañada desde ahora al mundo de nuestra cultura de arte no ya por su vecindad al Prado, sino por ser él distinguido desde hoy como pieza mayor en la obra artística nacional. No por alojar desde ahora en uno de sus recintos a Francisco de Goya —con sus pinturas, sus tapices, sus dibujos, sus grabados...—, sino por haber sido recobrado para todos nosotros esta maravilla de la jardinería nacional, pulmón insigne de Madrid, que se abrirá desde ahora a nuestra contemplación como una obra de arte más española, fundida al complejo museal del Prado, en tanto en cuanto el Prado se funde al complejo museal del Jardín Botánico, concediendo de pronto a Madrid, por el nuevo entendimiento de la política museal en nuestro país, una doble pieza capitana para la enseñanza y placer de nuestro arte, abierto a la calle y en la calle...

PABELLON JUAN DE VILLANUEVA. JARDIN BOTANICO. MADRID.



NUEVOS ACADEMICOS DE BELLAS ARTES

□ En sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron elegidos académicos correspondientes en España y en el extranjero: en Barcelona, don Antonio Ollé Pinell, pintor y grabador; don Rafael Santos Torroella, competente en Arte, y doña Luisa Granero de Galcerá, escultora. En Burgos, don Antonio Sánchez Gómez, competente en Arte; el padre Valentín de la Cruz, competente en Arte, y don Modesto Ciruelos González, pintor. En Huesca, don José Cardús y Llanas, competente en Arte. En León, don Felipe Moreno Medrano, arquitecto, y don Justiniano Rodríguez Fernández. En Sevilla, don Francisco Presedo Velo, competente en Arte; don Ramón Torres Martín, competente en Arte, y doña Carmen Jiménez de Cano, escultora.

En los Estados Unidos, miss Eleanor Sayre, competente en Arte; profesor George Kubler, competente en Arte. En Inglaterra, doctor Nigel Glendinning, competente en Arte. En Méjico, don Ignacio Bernal y García Pimentel, competente en Arte. En Roma, don Carlo Pietrangeli, competente en Arte. En Suiza, el escultor Remo Rossi.

□ También la Academia de Bellas Artes de San Fernando ha hecho entrega de la Medalla de Honor de la Corporación al Ayuntamiento de Salamanca, por los méritos contraídos en sus atenciones al Arte y que constituye el más alto reconocimiento de tales méritos por parte del alto organismo rector de las artes españolas. La Medalla de Honor de la Academia sanfernandina premia anualmente la obra de una institución o persona que durante el año último se haya distinguido por sus atenciones al arte español, y en su nómina, ya amplia a lo largo de los últimos años, figuran Ayuntamientos, Diputaciones provinciales, instituciones locales privadas, etc. La Medalla de Honor fue creada en 1943, y la primera institución que la recibió fue la Diputación Provincial de Pontevedra.

IGLESIA DE SANTIAGO DE GUADALAJARA Y CATEDRAL DE CIUDAD REAL

En Guadalajara ha sido abierta nuevamente al culto, después de su restauración, la monumental iglesia de Santiago El templo, de estilo gótico-mudéjar, construido a finales del siglo XIII, fue iglesia del convento de Santa Clara durante seiscientos años, hasta que en 1912 las religiosas clarisas abandonaron Guadalajara. En el siglo XVII se efectuó en la iglesia una desdichada reforma, que resaltó interior y exteriormente su antigüedad. El incendio de un retablo en 1936 permitió al cronista de la provincia, doctor Layna Serrano, sospechar el mérito arquitectónico que se escondía bajo la gruesa capa de yeso que enlucía el interior.

Transcurrieron, sin embargo, más de treinta años hasta que el actual párroco, don Enrique Cabrero, decidió acometer la empresa de descubrir el primitivo aspecto del templo, consiguiendo el apoyo de la Dirección General de Bellas Artes, y el arquitecto de la misma, señor González Valcár-

cel, ha devuelto a la iglesia de Santiago toda su solemne belleza medieval. Falta sólo restaurar la fachada, cuyo presupuesto está ya aprobado por Bellas Artes.

Por el contrario, no va a ser abierta, sino cerrada, la catedral de Ciudad Real, priorato de las Ordenes Militares, que ha dejado ya de tener culto en razón de los últimos informes técnicos recibidos en el Obispado, que no garantizan la seguridad de los fieles, dadas las condiciones de conservación de la cubierta central de la única gran nave del templo, ya que tan sólo en la parte del presbiterio y de la cámara posterior se halla debidamente asegurada.

ARTE RELIGIOSO SORIANO

Noticias de prensa informan de que el *Boletín Oficial de la Diócesis de Osma-Soria* señala que en un plazo de diez años habrán de recogerse en la provincia soriana 150 retablos, cuya instalación, para evitar su deterioro, ocuparía una extensión de un kilómetro de largo por seis metros de alto. Como hay retablos de mayores dimensiones de las que pueda tener un museo, sobre todo en altura, se proyecta trasladarlos a iglesias notables de la diócesis para evitar pérdidas irreparables. No obstante, hasta que puedan instalarse debidamente en museos diocesanos, el obispo, que estima urgente dicha instalación, ha determinado adaptar varias dependencias de la planta baja del palacio episcopal para sala de depósito y museo. Además, el Obispado, consciente y preocupado por la obra que aún queda por cumplir, intenta por todos los medios a su alcance acelerar el ritmo de adaptación de museos diocesanos, uno en Soria, en la catedral de San Pedro, y otro en Agreda, en la iglesia de la Virgen de la Peña. Las obras se consideran inaplazables, dada la emigración que han sufrido y sufren algunas parroquias de la diócesis. Se trata de evitar en lo posible la pérdida de imágenes u otros objetos de arte sacro, pertenecientes a parroquias de pueblos deshabitados o con muy pocos habitantes.

Para esta labor de custodia de imágenes y objetos artísticos, recogidos en la diócesis, contando con la ayuda económica y técnica de la Dirección General de Bellas Artes, se efectuarán obras de reparación en las cubiertas del

claustro de San Pedro, en la catedral de Burgo de Osma, con vistas a la conversión en museo de dicho claustro, en el que las piezas que se expongan en el mismo quedarán protegidas con lunas de seguridad.

SARGADELOS: NUEVA ACTUALIDAD

Sargadelos de nuevo en la actualidad informativa del arte español. Se acaba de cumplir en el famoso complejo cerámico lucense el Seminario de Estudios Cerámicos, «Experiencia 1974», al que asistieron expertos, estudiosos y becarios nacionales y extranjeros, y cuyo tema central de discusión fueron las cuestiones «Cerámica, arte e industria» y «Formulaciones sobre tecnología cerámica», así como la fase práctica de la Escuela Libre Cerámica. Pero a la vez Sargadelos es noticia arqueológica, puesto que al realizar últimamente obras de desbrozo y descombro, fueron descubiertas las bocas de seis galerías subterráneas, de las que da imagen el grabado que reproducimos. Se trata, sin duda, de instalaciones para procesos térmicos de la fundición de cañones de las Reales Fábricas de Sargadelos, que contaron con los primeros altos hornos de España en el último tercio del siglo XVIII, y en los que cincuenta años más tarde se fundían los tubos de un metro de diámetro del madrileño Canal de Isabel II, contrata que obtenía Sargadelos en competencia con otras empresas inglesas.

El recinto del antiguo Sargadelos, maravilla de la ingeniería, de la arquitectura, de la ordenación del paisaje, de la plástica, del arte industrial, fue declarado hace un par de años conjunto histórico-artístico. Muy prontamente contará con un Patronato que, apoyado por distintas entidades privadas, llevará a cabo el levantamiento, ordenación e investigación del recinto monumental, desvelando los fundamentos de la que fue primera siderúrgica integral que funcionó en la Península, ahora revivida de modo sentimental en el mantenimiento del citado recinto, que constituye, sin duda, una de las piezas admirables de integración de las artes gallegas, a cuyo lado y con el mismo nombre se ha creado el cuerpo nuevo de las nuevas manufacturas cerámicas y su Seminario de Estudios, bajo la capitania del pintor Isaac Díaz Pardo.

DAVID LARKIN: «MAGRITTE».

EDICIONES JUCAR. MADRID, 1973.

Uno de los mayores méritos de la pintura de Magritte reside en haber logrado, con medios aparentemente, o realmente, al alcance de la mano, introducir lo misterioso en lo habitual y realizar relaciones insólitas, metáforas plásticas que, como las poéticas de Pierre Reverdy, acercan cosas aparentemente alejadas, poniendo de manifiesto la relación profunda que hay entre ellas, o creando esta relación. Este volumen preparado por David Larkin, reproduce una selección muy atinadamente escogida de sus cuadros, que, aun para quien esté habituado a ver obras de Magritte, no dejan de sorprenderle una vez más. Cuarenta son las obras seleccionadas del período más maduro y dilatado de su obra, desde 1926 a 1964. Nacido en 1898 y muerto en 1967, este artista belga se inició hacia 1915 como pintor impresionista, pasó por un período cubista y otro futurista que engloban los años que van de 1916 a 1921. En 1922-1923 realizó experiencias abstractas. Su primer cuadro surrealista, «Le jockey perdu», es de 1925. A partir de este momento toda su obra entra de lleno dentro del surrealismo.

El estudio de este volumen nos confirma una vez más que si en principio tuvo una ligera influencia de Chirico, ha creado un mundo propio y personal, de una repercusión enorme que le sitúa entre los grandes maestros no sólo de entre los de su grupo sino de la pintura de nuestro siglo. Su originalidad está por encima de cualquier otra consideración. Eddie Wolfram, en la introducción del volumen le compara a Lewis Carroll y afirma que como aquel escritor también ha creado un País de las maravillas. Nada más cierto, lo maravilloso es en Magritte, no algo a lo que se alude o hacia lo que se tiende sino una evidencia. Su portentosa inspiración no sólo se mantuvo a lo largo del tiempo sino que incluso fue afinándose. Magritte tuvo momentos de un acierto que podemos calificar de espectacular, aunque siempre dentro de los límites de lo plásticamente aceptado por la generalidad, pues las cosas en sus cuadros son no sólo reconocibles sino que están realizadas de un modo como pudiera hacerlo un artista respetuoso de las formas tradicionales. Así constantemente pudo conseguir cuadros como «Prohibida la reproducción», 1937. En él vemos a un hombre joven de espaldas ante una repisa tras la que hay un espejo. En la repisa se apoya un libro que en el espejo da lo que le corresponde, su imagen invertida. La figura del hombre se refleja tal como le vemos ante el espejo, de es-

paldas. De este modo crea una relación que es capaz de despertar en el espectador un estado de curiosidad permanente. Lo que este cuadro nos ha dicho una vez no pierde su eficacia a cada nueva ocasión que le miremos. Y ello sucede una y otra vez en su obra, hasta el final, sin que se acusara en él una disminución de sus facultades o el peso de la repetición. Así, en su cuadro de 1964 «El hombre del bombín», retrata a un hombre de medio cuerpo, que se cubre con un bombín y al que no llegamos a verle el rostro porque una paloma volando delante de él nos lo oculta.

«Cuando era niño —dijo Magritte en ocasión de hablar de sus primeros recuerdos en relación con su arte— una muchachita y yo solíamos jugar en el viejo y desusado cementerio de un pueblo. Explorábamos las criptas, cuyos pesados escotillones de hierro podíamos levantar, y subíamos después de nuevo a la luz del día donde un artista de la ciudad estaba pintando en un curioso camino de columnas de piedra rota desperdigada entre las hojas muertas. Me pareció entonces que el arte de la pintura era vagamente mágico y que el pintor estaba dotado de poderes superiores». Con el tiempo, estos poderes superiores, a los que alude, se hicieron presencia en su pintura. Así en «El tiempo traspasado» hace aparecer a una locomotora por el hueco de la chimenea de un comedor; en «El dominio de Arnhem» desplegando una imaginación que le emparenta con Poe y Lovecraft pinta una montaña que tiene forma de águila, con las alas desplegadas y trasmutada en piedra, ante una balaustrada en la que se apoya un nido. Realidad e imaginación, misterio y evidencia, pasado y futuro, etc., constantemente dejan de percibirse en su obra como categorías contradictorias. Ello lo consiguió de una forma que es la expresión de su mundo personal, el que vivió sin poder evitarlo y que aceptó plenamente.

A. F. MOLINA

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ: «ARQUITECTURA BARROCA».

ED. AGUILAR, 1973.

El presente libro, dedicado a la Arquitectura Barroca, forma parte de una magnífica colección que, editada en España por Aguilar, estudia el desarrollo de este arte desde sus comienzos hasta nuestros días.

El trabajo que se comenta, realizado por el profesor Norberg-Schulz, está dedicado casi exclusivamente al desarrollo de la arquitectura barroca en Francia e Italia que, como se sabe, aportaron los fundamentos teóricos para la formación de

este nuevo concepto del arte. Tanto el texto como las fotografías que lo acompañan contribuyen eficazmente al conocimiento de un movimiento que revalorizará con justicia.

El autor nos introduce en el espíritu barroco a través del análisis de la Edad Media en cuyo mundo no existía la duda al regirse por un sistema jerarquizado y organizado, en el cual el pensamiento no creaba, sino que aceptaba. Este universo ordenado dará paso al Humanismo renacentista que dejará al hombre la libertad de elegir. Y esta libertad, que seguirá en el Barroco, se caracterizará por su sistematismo y dinamismo.

Norberg Schulz divide su estudio en tres partes: la ciudad, la iglesia y el palacio.

LA CIUDAD.—Roma es la ciudad más importante de la Italia barroca, al continuar Sixto V con las grandes reformas urbanísticas iniciadas por Nicolás V en el Renacimiento y convertir de este modo a la ciudad en cabeza del catolicismo. En su urbanismo tienen capital importancia las plazas. Las más representativas son la del Popolo, la Navona y la plaza de San Pedro.

La plaza Navona representa el espacio típico de la Arquitectura Barroca, «un espacio dinámico, vital y variado». Junto a ésta, la plaza de Santa María de la Paz, obra de Pietro de Cortona, junto a las cualidades de la plaza del Popolo y la Navona tiene una manera sintética e intensa de tratar las masas y el espacio. La iglesia es elemento fundamental en la plaza italiana; ella da «significado» a su entorno urbanístico, pues forma parte de un sistema que había sido el principal promotor de la remodelación romana. Esto se advierte claramente en el último ejemplo propuesto: la plaza de San Pedro, que aparte de sus muchas virtudes escenográficas, lo que la convierte en un ejemplo inigualable son sus cualidades espaciales generales. Esta plaza se puede caracterizar como cerrada y abierta simultáneamente. La columnata transparente y su forma elíptica crean una integración con el mundo exterior. Bernini nos demuestra con esta plaza cómo el fundamento del Arte Barroco consiste en principios generales más que en exuberancia de detalles.

En Francia, aunque con cierto retraso debido a la guerra civil, París es la ciudad en la que primero se manifiesta el Barroco durante el reinado de Enrique IV, que representa un papel similar al de Sixto V en Roma.

Norberg Schulz estudia varios ejemplos de plazas. Pero al contrario que las romanas, dependientes de los edificios que las componen, las parisinas se conciben como interiores urbanos. El primer proyecto de Enrique IV fue la plaza Dauphine. Su interés radica en la intención de relacionarla con la ciudad como conjun-

to. Seguirán la Place des Vosges y la Place de France. La importancia de esta última en el Urbanismo Barroco estriba en ser la primera composición en forma de estrella.

El reinado de Luis XIV trae nuevos cambios al urbanismo francés. Unos de los principales fue el concebir a París como una ciudad «abierta» al suprimir las fortificaciones y sustituirlas por un anillo de bulevares. A Luis XIV se debe la estructura fundamental de París.

La cualidad dramática que tenía el barroco romano será transformada en una cualidad dinámica.

Turín es la última ciudad que Norberg-Schulz estudia. Su posición a medio camino entre Roma y París es decisiva. El Barroco en Turín crece en torno a una plaza, la plaza Castello, que es el centro de la ciudad en el terreno religioso, político e histórico. En el plano de Turín se encuentra el sistema ideal de la Monarquía absoluta junto con una impresión casi «medieval» dada por los elementos verticales. Norberg-Schulz dice que representa una síntesis de las propiedades plástico-expresivas y espacio-sistemáticas.

LA IGLESIA.—En el desarrollo de la iglesia tienen capital importancia dos arquitectos que cambian su forma y su concepto: Borromini y Guarini.

Norberg-Schulz realiza en su libro un estudio de las diversas plantas hasta llegar a las propiamente barrocas. Empieza estudiando la planta longitudinal para seguir con las plantas combinadas que introducen nuevas posibilidades de gran importancia en el desarrollo posterior.

Pero no será evidente el nuevo espacio barroco en la iglesia hasta que entre en juego Borromini. En la primera fase, el Barroco se había mantenido a base de una instrumentación más rica, pero Borromini rompe con esta tradición e introduce el espacio como elemento constitutivo de la Arquitectura. Para él el espacio era una cosa «concreta» a la que se puede dar forma y dirección. Su arquitectura, aunque criticada en su época, fue positiva y revolucionaria y abrió nuevas posibilidades para el desarrollo futuro. Norberg-Schulz estudia este nuevo concepto del espacio en el análisis de sus obras, donde queda patente su nuevo logro. Como indica Wittkower, Borromini hizo que el espacio, por sí mismo, fuera un hecho viviente que expresara la situación del hombre en el mundo.

Guarini seguirá sistemáticamente el método propuesto por Borromini. Su planta para Santa María Altötting es la culminación de la planta centralizada.

Estos dos arquitectos, al contrario de Bernini (formado su dinamismo primordialmente con decoración), hacen de la propia forma arquitectónica la portadora del contenido expresivo.

EL PALACIO.—El palacio barroco se caracteriza por la síntesis de experiencias funcionales particulares y el deseo general de sistematización sentido por la época. Son a la vez cómodos, representativos y dominantes. Distingue el autor el palacio italiano del francés. El italiano es cerrado en torno a un patio. Entre los palacios más importantes se cita sobre todo el Barberini, en el que trabajan Ma-

derna, Bernini, Borromini y Pietro de Cortona. Son importantes en él su eje longitudinal y las pinturas del techo realizadas por Cortona.

El *château* francés presenta características muy diferentes del italiano. Derivado de la adaptación del castillo del noble y de la casa campestre feudal, existen diferencias en la manera de distribuir sus espacios en relación al mundo público. El italiano domina la vida cívica desde su interior; el francés, no. Este es un palacio más abierto con una pared casi transparente que le hace obtener una fusión entre sus espacios interior y exterior. Corresponde a un nuevo concepto de la vida: la comodidad. Pero en conjunto lo característico en el palacio barroco es el movimiento continuo a lo largo de un eje longitudinal, así como la acentuación simétrica y social.

Para terminar, Norberg-Schulz hace un breve estudio de lo que fue el Barroco en los demás países. Según él, todos los sistemas barrocos tienen en común propiedades fundamentales que suelen consistir más en contenidos generales que en particulares. Estos contenidos los divide en psicológicos: persuasión y participación y espaciales: centralización, integración y extensión.

La obra se convierte en símbolo del universo, en la materialización de sistemas autoritarios centralizados. Pero será siempre el espacio el protagonista del Barroco, y no como una cualidad general dada a priori, sino que cambia continuamente de acuerdo a su situación; en otras palabras, el Barroco fenomeniza el espacio.

CARMEN PLAZA

GERTRUDE STEIN: «RETRATOS». CUADERNOS MARGINALES

TUSQUETS EDITOR. BARCELONA, 1974.

Justamente se cumple este año los cien del nacimiento de Gertrude Stein. Esta escritora ha sido una de las anticipaciones más profundas en el campo de la vanguardia literaria. Al mismo tiempo estuvo especialmente preocupada por cuanto de renovador ofrecían los movimientos plásticos de principio de siglo, con los que su obra de escritora guarda tan evidentes relaciones.

Su influencia gravitó sobre los pintores de la Escuela de París, en los años anteriores a la primera guerra mundial, así como posteriormente sobre sus compatriotas, los escritores pertenecientes a la denominada por ella misma «Generación perdida».

En sentido contemporáneo, Gertrude Stein es la primera muestra de experimentación literaria norteamericana. Poetas como E. E. Cummings y narradores como Borroughs son una consecuencia del camino que ella iniciara.

Amiga de Picasso durante los años heroicos de los períodos azul y rosa, fue además uno de sus primeros coleccionistas. En 1906 hizo su famoso retrato, la imagen plástica más conocida y difundida de esta escritora. Por aquel entonces andaba Picasso preocupado por el arte ne-

gro y al año siguiente pintaría sus famosas «Señoritas de Aviñón» para meterse seguidamente por los derroteros del cubismo.

Si es arriesgado hablar de una influencia de Stein en Picasso, como al revés, no hay duda que entre la prosa de esta escritora y especialmente el período cubista de Picasso, existen algunas relaciones. Puede que, sino influencia, sí que se diera un estímulo mutuo, y que ambos bebieran con idéntica perspicacia en la atmósfera de la época.

La admiración que Gertrude Stein sintió por Picasso fue ocasión a que dedicara a su obra varios trabajos y que a ella aludiera en multitud de ocasiones.

Este libro de «Retratos», de Gertrude Stein, recoge varios escritos dedicados a Matisse, Picasso, Braque y Marcel Duchamp, y otros que se refieren a temas literarios, pero en los que el lector se siente arrollado por la fuerza plástica del texto y por una técnica literaria que es eminentemente pictórica. Se podría decir que Gertrude Stein le debe poco al cine y que se lo debe casi todo a la pintura y la literatura. Lo plástico cinematográfico seguramente lo sentiría como algo incipiente. Y estaba profundamente impregnada de cultura literaria y pictórica. Pero su visión de las cosas no sólo no era convencional, sino que incluso hoy día conserva la frescura de lo recién inventado.

Al hacer los retratos de Matisse, de Braque y de Picasso, al hablar de Marcel Duchamp no recurre a ningún tipo de descripción, no cuenta nada externo de ellos ni de su obra. No la define, no la sitúa desde fuera, sino que, a partir del estado de ánimo que estos creadores suscitan en ella, se deja llevar por la corriente de las palabras buceando en el mundo de la lírica. Y el suyo es un lirismo cubista, pues coge la imagen y la trabaja, insiste para ofrecérsela, una vez y otra, en todos los aspectos posibles, consiguiendo de este modo colocarnos en una situación en la que nuestra sensibilidad pueda entrar más en la obra del artista que ha servido de motivo a su prosa.

El estilo de estos retratos es muy personal. Y pertenece a su época de un modo dinámico, pues podemos advertir que ellos iniciaron una línea de la que han derivado algunas de las vertientes de la experimentación actual, que por el momento no puede decirse que la hayan superado ni que hayan logrado su altura.

Siendo muy distintas, estas prosas pueden situarse en la línea de los hallazgos que tuvieron escritores como Apollinaire, Max Jacob, Jules Renard y Ramón Gómez de la Serna. Y, por supuesto, también Reverdy. Pero sobre todo se relaciona con la obra de aquellos grandes pintores que fueron sus amigos, y a quienes admiró de tal forma que se compenetró con su obra hasta llegar a hacerla materia de su inspiración, elemento de su expresión a través de la palabra.

Si en este siglo lo mejor de la poesía suele estar muy vinculado al arte, en pocos casos como en el de Gertrude Stein se ha dado una vinculación tan eficaz como la de su creación personal y la de los pintores aludidos.

A. F. MOLINA

TÀPIES: «OBRA GRÁFICA. 1947-72».

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A. BARCELONA, 1973.

Si Tàpies es uno de los más importantes renovadores de la pintura de este siglo, idéntico significado ocupa en cuanto se refiere a la obra gráfica. Su aventura plástica queda aquí reflejada con caracteres propios, tanto por lo que se refiere a la personalidad del artista cuanto a las características de los medios empleados. En esta tarea, como en la pintura, muestra su gran don de invención, de creador de imágenes, de suscitador de una atmósfera que nos inclina hacia la aventura de la meditación y también que estimula nuestra fantasía. Pleno de sobriedad y de elegancia, también esta faceta de su obra aparece cargada de significaciones expresadas de una manera que despierta múltiples sugerencias. Con una gran libertad plástica nos introduce inmediatamente en un territorio poético, en profundidad, donde la poesía se hace un vehículo para el conocimiento. Se podría decir también de esta parte del trabajo de Tàpies que es una invitación al conocimiento de la realidad, del mundo que nos rodea. De aquí que su obra que suele expresarse en el terreno de lo abstracto vaya dirigida hacia la realidad. Claro es que en Tàpies se va hacia una realidad profunda, pues nada más alejado de su obra que lo meramente epidérmico.

En este catálogo se ve su proceso evolutivo, si no exactamente paralelo al de su pintura perfectamente coherente con él. No existe la menor contradicción entre sus cuadros y esta tarea.

Estudiar el contenido de este catálogo daría para un libro o un amplio ensayo. La introducción del Dr. Carl Vogel, del Kunsverein de Hamburgo, experto conocedor de Tàpies, apunta muy atinadas observaciones al respecto y es plenamente válida y será de gran utilidad para el largo estudio que el tema se merece y que espero sea realidad en cualquier momento.

El interés de Tàpies por los libros y la poesía se ha hecho sentir poderosamente en esta parte de su obra. El Dr. Carl Vogel dice en la introducción: «El libro representa un tema central dentro de la obra gráfica de Tàpies —sólo desde un punto de vista cuantitativo, más de la mitad de las estampas catalogadas en la presente obra pertenecen a libros— y Tàpies demuestra su respeto hacia los libros al mismo tiempo que los destroza...», «... Tàpies, el bibliófilo, parece descomponer el libro, desencuadernarlo, jugar con cierta malicia hacia los bibliófilos y confundir el orden de las páginas. *Novella* nos ofrece en este sentido los mejores ejemplos.» Esta relación Tàpies-libro y la de la poesía es un tema ampliamente sugerente. Todo interesado por la obra de Tàpies sabe de las realizaciones con el poeta Joan Brossa. Esta colaboración es una de las más in-

teresantes del arte de nuestro tiempo. Tàpies ha colaborado también con otros materiales poéticos, y su familiaridad con la poesía, su sentido de lo esencialmente poético es algo que su obra pone de manifiesto a cada paso y que el catálogo de su obra gráfica hace resaltar de una manera contundente.

Iniciada en 1947 la obra gráfica de Tàpies, la prosiguió en los dos años siguientes. Durante unos años cesó esta actividad. En 1953 realizó en buril negro el retrato de Carles Riba. No realizó más obra gráfica hasta 1959. Y a partir de este año su dedicación es más entregada. Únicamente en 1961 no se cataloga ninguna obra y la totalidad de ellas entre 1959 y 1972 inclusive son las que van de los números 20 al 334.

La catalogación realizada por Mariuccia Galfetti está realizada con un gran conocimiento de causa y con amor a la tarea. El resultado puede calificarse de espléndido.

A. F. MOLINA

MARIA LLUÏSA BORRÀS: «SERT, ARQUITECTURA MEDITERRANEA».

EDICIONES POLIGRAFA, S. A. BARCELONA, 1974. 31 PÁGS. DE TEXTO. 226 FOTOGRAFÍAS. 6 PÁGS. DE PLANOS Y 4 PÁGS. COMPLEMENTARIAS DE BIBLIOGRAFÍA E INDICES.

María Lluïsa Borràs ha demostrado en su estudio introductorio la posibilidad de unir una perfecta documentación, expuesta con la concisión que exigía la brevedad del texto, y una capacidad crítica sugerentemente reveladora. Es raro que ambas cualidades coincidan en un mismo crítico y de ahí el acierto de esta investigación que nos hace ver con plena objetividad lo que representa la obra de Sert en cuanto arquitecto y en cuanto urbanista, pero en relación también con los ambientes en que ha vivido. La propia autora fue además la realizadora y seleccionadora de las fotografías y la ordenadora de la secuencia del libro, perfectamente didáctico y atenido, en líneas generales, a un orden cronológico que facilita el estudio de una evolución que figura entre las más coherentes de nuestra arquitectura contemporánea. Incluso el color, que constituye uno de los elementos clásicos de la arquitectura de Sert, ya que es de los artistas que respetan la expresividad de cada material, ha sido plenamente captado en esta secuencia que nos permite comprender hasta qué punto la integración de las artes puede ser un hecho real cuando se consagra a ella un arquitecto en el que la capacidad para inventar nuevas formas se alía con la ponderación y con el buen gusto. María Lluïsa Borràs, al elegir sus fotografías, ha puesto especial empeño en seleccionar aquellas en las que Sert demuestra más claramente esa ordenación de sus volúmenes en pequeñas unidades sueltas, perfectamente compensadas y reunidas lue-

go en unas superunidades de indiscutible grandiosidad. Ha procurado también patentizar mediante el lenguaje visual, tan expresivo en ella como el escrito, esa característica tan propia de Sert y tan pocas veces debidamente subrayada, consistente en la habilidad con la que armoniza las curvas en generación geométrica, con las planos verticales unas veces o ligeramente angulados otras. La expresividad de la luz que resbala bajo las bóvedas o que aumenta la vibración de un amarillo, la inaprensibilidad de un verde o la densidad de un rojo, han sido revalorizados asimismo con plena eficacia en esta obra admirable, el más hermoso, posiblemente, de todos los fotoscops editados por Polígrafa en su benemérita búsqueda de un nuevo lenguaje visual. María Lluïsa Borràs sabe perfectamente que para José Luis Sert la arquitectura no consiste en obras aisladas, válidas para cualquier lugar y tiempo (sirva de ejemplo la tan olvidada «Cidade dos Motores») sino en algo que encuentra su plenitud de sentido en un paisaje y en un ambiente humano. Por eso en una de las fotografías de la Casa Sert de Ibiza, hace que aparezcan en el primer plano unas casas populares ibicencas. Es la misma sagacidad crítica que en el final de su monografía le ha hecho escribir que «Para Josep Lluïsa Sert cuenta la tradición, cuentan las raíces. Las suyas están en Cataluña, pequeño país volcado al Mediterráneo, que ha dado hombres como Guillem Sagrara o Ramón Muntaner. Hombres catalanes, enamorados de su mar.»

Estas mismas virtudes son las que María Lluïsa Borràs destaca en la urbanización de Punta Martinet, que yo me atrevería a considerar como una de las obras maestras de Sert, tan importante para mí como sus grandes aciertos de Harvard. A Cidade dos Motores, o Saint Paul de Vence. La descripción que hace María Lluïsa Borràs de algunas de las cualidades de esta urbanización merece pasar a la mejor antología de la crítica arquitectónica contemporánea:

«Sert presenta un profundo análisis de los valores eternos de la arquitectura tradicional de la isla. Los volúmenes geométricos, claros y sencillos, la cubierta plana, los espacios interiores continuos, la luz tamizada que delimita distintos ambientes, la decoración nula o prácticamente dejada al azar de aquellos objetos que cada habitante prefiere, aparecen como signos de un lenguaje arquitectónico muy ligado al país que le aparta, en cierta forma, del racionalismo de Le Corbusier, su maestro.»

El arquitecto ha encontrado aquí a una crítica que ha sabido penetrar en la intimidad de sus realizaciones, en el último rescoldo humano que las ha hecho fluir con austera grandiosidad, pero también con sencillez inefable. No se ha perdido en frases grandilocuentes ni en exaltaciones líricas. Ha dicho exactamente aquello que tenía que decir y no ha puesto una sola palabra de más, ni una sola idea de menos.

CARLOS AREAN

DISCOGRAFIA

«CANTOS DE AUVERNIA», DE CANTELOUBE. «POEMA DE AMOR Y DEL MAR», DE CHAUSSON.

VICTORIA DE LOS ANGELES, SOPRANO. ORQUESTA LAMOUREUX DE PARIS. DIRECTOR: JEAN-PIERRE JACQUILLAT. EMI-LA VOZ DE SU AMO J 063-02.256. ESTEREO.

El acoplamiento de las dos obras en este disco no es caprichoso. Está bien pensado y calculado. Se trata, pues, de un producto discográfico que, dejando aparte sus calidades artísticas y técnicas, resulta plenamente lógico. Esto es algo que muchas veces no se tiene en cuenta.

Ernest Chausson, desaparecido en 1899 a los cuarenta y cuatro años, y Joseph Canteloube, muerto en 1957 a los setenta y ocho, tienen varios puntos de contacto. No es de ellos el menos importante su estrecha relación en distinta época, como es natural, con Vincent d'Indy y su «Schola cantorum». Sin embargo, sus obras que permanecen en el repertorio son bien distintas. Los intentos de monumentalidad wagneriana —a través de César Franck— de Chausson, están completamente olvidados. No así su bello «Poema para violín y orquesta» y sobre todo sus íntimas canciones tan cercanas a las de su compañero y amigo Henri Duparc, que vivió hasta 1933. Los temas vocales de Chausson y Duparc constituyen por sí solos uno de los más interesantes capítulos de la música francesa. De Joseph Canteloube sólo ha permanecido lo que tiene relación con el folklore. Aunque escribió varias obras de intención mucho más amplia, su continuo interés por la canción popular le llevó a un nacionalismo artístico de finísima factura en el que los temas, sin sufrir variación alguna en su línea, se adornan con una orquesta muy atrayente en sus sonoridades.

El «Poema del amor y del mar», de Chausson, es una obra extensa, lírica y honda, en la que dos movimientos dedicados a la voz se separan con un interludio orquestal. El mejor Chausson, el que se manifiesta en una intimidad melancólica, se encuentra aquí con sus mejores virtudes. Los «Cantos de Auvernia», de Canteloube, tienen el atractivo de lo auténtico, y una amable fantasía sonora en la que se utilizan los instrumentos a solo para redondear el ambiente. Que yo recuerde, no ha habido en el mercado español más que una grabación de estas deliciosas páginas, debida a Ana Moffo. La melancolía de «Bailèro», el alegre aire de las «Tres Bourrées», las graciosas imitaciones de «Lo fioleire» o el humorismo de «Chut, chut», nos traen un aire fresco y vivificante. Hemos de dejar aparte las consideraciones sobre épocas y estilos. Quizá alguien pueda decir que Canteloube hacía un trabajo ya desfasado. Pero esto no es cierto, pues aún hay mucho que hacer en la recreación culta de lo folklórico, manantial inagotable cuyas aguas no deben perderse.

Victoria de los Angeles dice con contenida emoción el «Poema del amor y del mar», y con una flexible libertad los «Cantos de Auvernia». Su voz suena con una gran variedad de matices, necesaria en la diversidad de los temas. La orquesta está muy bien llevada por Jacquillat, y la grabación, haciendo a la voz protagonista indiscutible, no apaga nunca lo que la rodea.

Este disco nos hace pensar de nuevo en el penoso hecho de que nuestros grandes cantantes no fijen como deben su aten-

ción en el repertorio español vivo, que podría ser enorme y es en la práctica muy reducido. Muchos de nuestros compositores tienen canciones u otra clase de temas vocales que merecerían la mayor difusión. En esta época en que hay multitud de versiones de las páginas conocidas y por ello se vuelve la mirada a las menos frecuentadas, podría hacerse un trabajo de revisión y selección que nos proporcionaría auténticos tesoros.

«MUSICA PARA LA CAPILLA REAL», DE PURCELL.

ROGER PARKER, CHARLES BRETT, ROBERT TEAR, WILFRED BROWN, CHRISTOPHER KEYTE, CHRISTOPHER BEVAN, INIA TE WIATA. CORO DEL SAINT JOHN'S COLLEGE DE CAMBRIDGE. THE ACADEMY OF SAINT MARTIN-IN-THE-FIELDS. DIRECTOR: GEORGE GUEST. ORGANO: BRIAN RUNNETT. DECCA DIVISION ARGO SXL 29054 ESTEREO.

Grabadas en la Capilla del Saint John's College de Cambridge, estas seis hermosas páginas de Henry Purcell representan una buena muestra de lo que fue la música religiosa en Inglaterra durante una época gloriosa, que representó una reacción contra la severidad puritana. Hoy esta música nos parece adornada de una venerable y sencilla grandiosidad. Sin embargo, en su época hubo quien la vio como una verdadera profanación del templo. La propiedad o la adecuación de lo religioso y lo musical han producido a través de la historia una serie de curiosos vaivenes.

Realmente, la voz solemne del órgano se une aquí a un maravilloso juego armónico y contrapuntístico en la cuerda. Pero sobre todo, en esta ocasión, nos interesa el trabajo de las voces, cuya trabazón genial muestra a Purcell como culminación de estilos anteriores y precursor directo de Haendel. El uso de las voces masculinas agudas, tan típico de la música inglesa hasta tiempos muy cercanos a los nuestros, pone su sello especial en estas obras, de una belleza tan clara.

El grupo de cantantes es excelente y el director se ha encargado de que su equilibrio resulte perfecto. El órgano es como una base poderosa sobre la que puede sustentarse todo el edificio sonoro. Las intervenciones del coro están dentro de la más lograda discreción y el virtuosismo de esa magnífica orquesta de cámara que es la Academia de Saint Martin-in-the-Fields, tan admirada entre nosotros gracias a sus actuaciones con Marriner y Parikian, brilla en toda su pureza.

El estupendo Neville Marriner, violinista de altura y especialista en la dirección de pequeños conjuntos orquestales, actúa en esta ocasión como concertino. Esta «Música para la Capilla Real» viene a enriquecer las realizaciones discográficas sobre la obra de Henry Purcell, a quien la brevedad de su existencia no le impidió ser uno de los más grandes creadores de la época. El pueblo inglés, amante de las tradiciones como ninguno, sigue gustando de la música de Purcell no sólo por su hermosura, sino también por su sentido de símbolo nacional. Lo más curioso es que Purcell ha seguido influyendo en los compositores ingleses a través de los siglos y continúa siendo la figura más sobresaliente del arte sonoro de su país, si excluimos al britanizado Jorge Federico Haendel.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

GARCIA LEOZ, Jesús (compositor)

Nació en Olite (Navarra) el 10 de enero de 1904. Murió en Madrid el 25 de febrero de 1953. Nacido en una familia de músicos, comenzó siendo cantor en la iglesia de su pueblo natal. Estudió luego piano y composición en Pamplona, donde perteneció al famoso Orfeón Pamplonés. A los diecisiete años fue a la Argentina, donde trabajó como profesor y pianista. Volvió a España a los veintiún años y continuó los estudios con diferentes maestros hasta llegar a ser discípulo predilecto de Joaquín Turina, después de haber trabajado también la composición con Conrado del Campo y el piano con Joaquín Balsa.

Leoz cultivó los géneros más diversos y consiguió muchos éxitos y galardones, entre ellos dos veces el Premio Nacional de Música y varios premios a su abundante obra musical cinematográfica.

Compositor de clara línea nacionalista, siguió con personalidad la línea de su admirado maestro Turina en páginas muy variadas.

Obras principales: «Giga en rondó», piano (1931); «Sonatina», piano y versión de orquesta (1933); «Sonata», violín y piano (1932); «Tres danzas», orquesta (1934); «Cuarteto de cuerda» (1940); «Cuarteto con piano» (1946); «La duquesa del candil», zarzuela (1947); «Homenaje a Manolete», guitarra y orquesta de cuerda (1948); «La alegre alcaldesa», zarzuela (1949); «La zapatera y el embozado», ballet (1950); «Sinfonía» (1950); «Primavera del Portal», retablo lírico navideño (1952); «Barataria», ópera incompleta; «Tríptico» (1937) y otras canciones para voz y piano.

Discos: «Cuarteto», Cuarteto Clásico (Zafiro); «Tríptico», Lorengar (Columbia); «Tríptico», Berganza (Columbia); «Primavera del Portal», Lorengar, Rosado, Berganza (Columbia); «O meu corazón che mando», Tourné (Voz).

IX-74.

FRANCO BORDONS, José María (compositor y director)

Nació en Irún el 28 de agosto de 1894 y murió en Madrid el 23 de septiembre de 1971. Estudió piano, violín, armonía y composición en el Real Conservatorio de Madrid. Muy pronto inició sus actividades como violinista y pianista, en los distintos aspectos de solista, miembro de conjuntos de cámara y acompañante. Fundó el Quinteto Hispania, reservándose la parte del piano. También tocó la viola en numerosos conciertos de cámara. Como director, debutó en Buenos Aires con una compañía de ópera. Cuando se fundó en Madrid la emisora Unión Radio (1925) fue pianista y director de la orquesta. Desde 1932 dirigió la Orquesta Clásica. Este aspecto de su personalidad se manifestó al frente de las más importantes orquestas españolas y varias extranjeras.

Fue catedrático de Conjunto Vocal e Instrumental y subdirector del Real Conservatorio. Musicólogo y conferenciante, ejerció la crítica en el diario «Ya» de Madrid.

Su producción musical, muy extensa, se distingue por su fina sensibilidad y su técnica, puesta siempre al servicio de un lirismo hondamente musical.

Obras principales: sinfónicas: «En una aldea» (1929); «Lembranza» (1944); «Escorial» (1952); «Concierto castellano para ondas Martenot» (1957). Cámara: «Pastoral, coral y tocata» (1931); «Cuarteto» (1932); «Impresiones españolas» (1933). Teatro: «El emigrante», zarzuela (1920); «1830», ópera cómica (1922); «Durga», leyenda (1923); «Er mardesio», ópera de cámara (1924); «Tres hermanos marineros», ballet (1931); «Ballet salmantino» (1932). Piano: «Miniaturas» (1917); «Dos danzas españolas» (1921); «Tres piezas» (1930); «Piezas infantiles» (1946); «Sonatina» (1953). Violín: «Sonatina» (1920); «Poema» (1925); «Capricho» (1932); «Bocetos» (1938). Violoncello: «Sonata» (1930); «Dos piezas» (1932). Guitarra: «Tema y diferencias» (1931); «De Andalucía» (1931). Numerosísimas canciones con piano u orquesta. Discos: «Canción y danza», Marisa Robles (Hispavox); «Tirana y bolero», Ferrer (Vergara)

IX-74.

ARAMBARRI, Jesús (director y compositor)

Nació en Bilbao en 1902 y murió en Madrid en 1960. Comenzó sus estudios con Fuster, Guridi y Sáinz Basabe en el Conservatorio de su ciudad natal. Se trasladó a París (1929) para estudiar con Paul le Flem y Paul Dukas. Se inició en la dirección de orquesta con Vladimir Golschmann y amplió sus conocimientos en Basilea con Félix Weingartner. Director por oposición de la Banda Municipal de Bilbao (1933) y de la Orquesta Sinfónica de la misma capital. Creador de la Orquesta Municipal de Bilbao (1939). Director de la Banda Municipal de Madrid (1953).

Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Miembro honorario de la Arriaga Society of America. Comendador de la Orden de Alfonso X el Sabio. Arambarrí ha sido uno de los más eficaces y seguros directores de orquesta españoles. Dirigió con gran éxito todas las agrupaciones sinfónicas del país y en este aspecto trabajó incansablemente. Gran técnico, estudiaba las partituras con profundidad y sus versiones se distinguían por su equilibrio y justeza.

Obras principales: «Cuarteto» (1929); «Cuatro impromptus», orquesta (1929); «Preludio», orquesta (1930); «Elegía», orquesta (1931); «Ocho canciones vascas», soprano y orquesta (1932); «Aiko Maiko», ballet (1932); «Castilla», voz solista, coro y orquesta (1941); «Homenaje a Falla», orquesta (1946); «Viento sur», zarzuela (1952).

Discos: autor: «Ocho canciones vascas», C. Rubio (Hispavox); «Ocho canciones vascas», T. Berganza (Columbia); «Río», Tourné (Voz); «Viento sur», fantasía, autor (Regal).

Intérprete: «Concierto en el Retiro», obras españolas, Banda Municipal de Madrid (Regal); «Agar», «Los esclavos felices» y «Sinfonía», de Arriaga (Columbia); «Los esclavos felices», «Nobretto» y «Sinfonía», de Arriaga (Hispavox); «El amor brujo», de Falla (Hispavox); «El sombrero de tres picos», de Falla (Hispavox); «Noches en los jardines de España», de Falla, A. de

VILLA, Ricardo (director y compositor)

Nació en Madrid en 1871 y murió en la misma ciudad en 1935. Estudió violín, armonía y composición en el Real Conservatorio de Madrid. Empezó su carrera musical como violinista, pero luego dedicó su actividad sobre todo a la dirección. Obtuvo numerosos éxitos como director de ópera en el Teatro Real. En 1909 fundó la Banda Municipal de Madrid, con la que realizó una enorme labor de difusión musical con el más amplio repertorio.

Obtuvo un premio de la Sociedad de Conciertos de Madrid y fue distinguido y honrado por su villa natal.

Fue director de muy firme base técnica y compositor de amplio vuelo nacionalista. Utilizó en varias ocasiones los temas folklóricos del norte de España, pero también escribió afortunadas páginas de un madrileñismo casticista.

Obras principales: ópera: «Raimundo Lulio» (1902). Zarzuela: «El Cristo de la Vega», «El patio de Monipodio»; «El minué real»; «La nazarita». Sinfónicas: «La visión de fray Martín» poema sinfónico; «Impresiones sinfónicas»; «Cantos regionales asturianos»; «Rapsodia asturiana», violín y orquesta; «Fantasía española», piano y orquesta. Coro: «Escenas montañosas», coro masculino; «Misa solemne», coro y orquesta; «La canción de la maja», coro y orquesta.

Discos: «La canción de la maja», Argenta (Alhambra); «La canción de la maja», Cofiner (Telefunken). Existe una antigua grabación de la misma obra en 78 r. p. m., así como algunos discos de la Banda Municipal de Madrid dirigida por Villa.

IX-74.

Larrocha (Hispavox); «Diez melodías vascas» y «Amaya: Plenilunio y espatadantza», de Guridi (Hispavox); «Homenaje a Walt Disney», de Guridi, P. Bayona (Hispavox); «Canciones playeras» y «Lírica española», de Esplá, G. Rubio (Hispavox); «La pájara pinta», de Esplá (His-pavox); «Concierto de Castilla», de Moreno Torroba, R. Tarragó (His-pavox).

IX-74.

la
estafeta
literaria

Director: RAMÓN SOLÍS
Subdirector: JUAN EMILIO ARAGONÉS
Redactor Jefe: ELADIO CABAÑERO
Secretario
de Redacción: MANUEL RÍOS RUIZ

REVISTA QUINCENAL DE LITERATURA Y ARTE

REDACCION: C/ del Prado, 21, Madrid-14.
Teléfonos 222 85 14 y 232 33 74

Publica ensayos, comentarios, artículos, noticias, informaciones, concursos permanentes de poesía y cuentos, secciones de teatro, cine, música y plástica

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

Normal

España.....	425 pesetas
Resto de Europa.....	600 pesetas
Demás países.....	840 pesetas

Especial aérea

Europa.....	800 pesetas
Demás países.....	1.900 pesetas

Indíquese lo que interese con una cruz.



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

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 ROMA

Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG

Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

GALERIA TARTESOS

Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA

Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA-OLEO-DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

Restauraciones

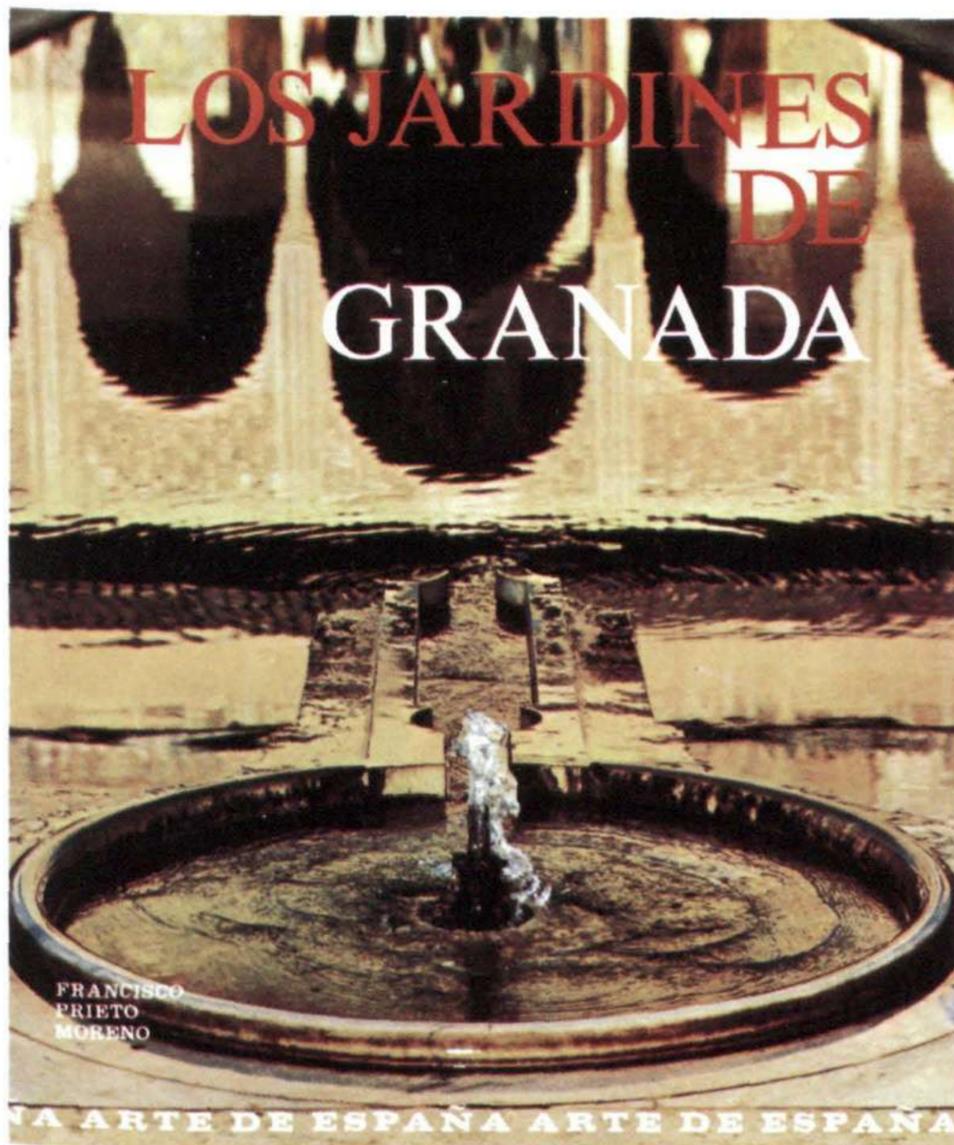
JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

J. F. BOLET

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

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno
416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa indole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

* * *

IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

Federico Delclaux
388 páginas

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

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberar de muchos desplazamientos e investigaciones.

Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

El precio de venta es de 2.000 pesetas cada título. Pueden adquirirse en su librero habitual o directamente, enviándonos la correspondiente tarjeta-pedido encartada en esta revista.

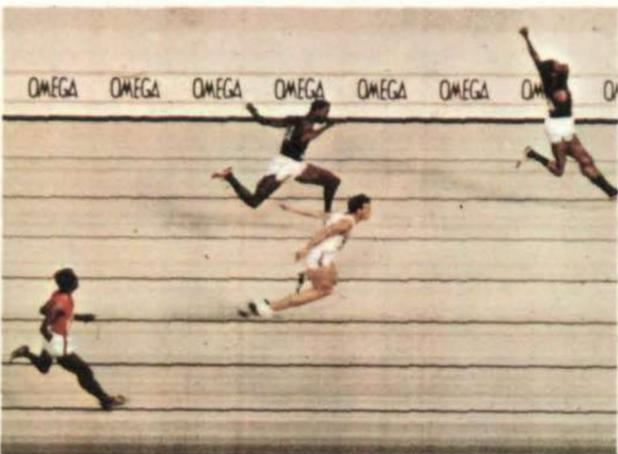


OMEGA ES EL DEPORTE

En las profundidades marinas; en Suiza-pais de los relojes-y en la superficie de la Luna, OMEGA ha batido todos los records de precisión y resistencia.



En el mar, los buzos de la Operación "Janus" que batieron el record de permanencia trabajando ocho días inmersos en el fondo del Golfo de Ajaccio, al igual que el comandante Cousteau cuando experimentó la capacidad humana de resistencia a 500 metros de profundidad, iban equipados con relojes Omega Seamaster de serie.



En Suiza, el 95'8 por 100 de los cronómetros electrónicos certificados por las Oficinas Suizas de Control Oficial de Cronómetros llevan la marca Omega. Estas instituciones oficiales del Gobierno suizo someten a los relojes a las más duras pruebas antes de expedirles el certificado de "cronómetro".



ST 366826
OMEGA-COSMIC
2.000.
Automático,
doble calendario
e impermeable.
Caja y brazalete
de acero.
Especial para
submarinistas por
su excepcional
resistencia a la
presión.

Allí donde está el deporte, está OMEGA, porque OMEGA es el deporte.



ST 166072 OMEGA-MEMOMATIC. Avisador, automático, calendario e impermeable. Caja y brazalete de acero. El cronómetro sonoro que le "despierta" la memoria en el segundo preciso. Muy útil para controlar los tiempos deportivos.



ST 378801 OMEGA-SPEEDMASTER 125. Cronómetro-cronógrafo automático, calendario e impermeable. Caja y brazalete de acero. El reloj de los astronautas. Resistente a toda prueba.



Ω
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo