



Bellas Artes 74

Z 389



HAZEN

FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

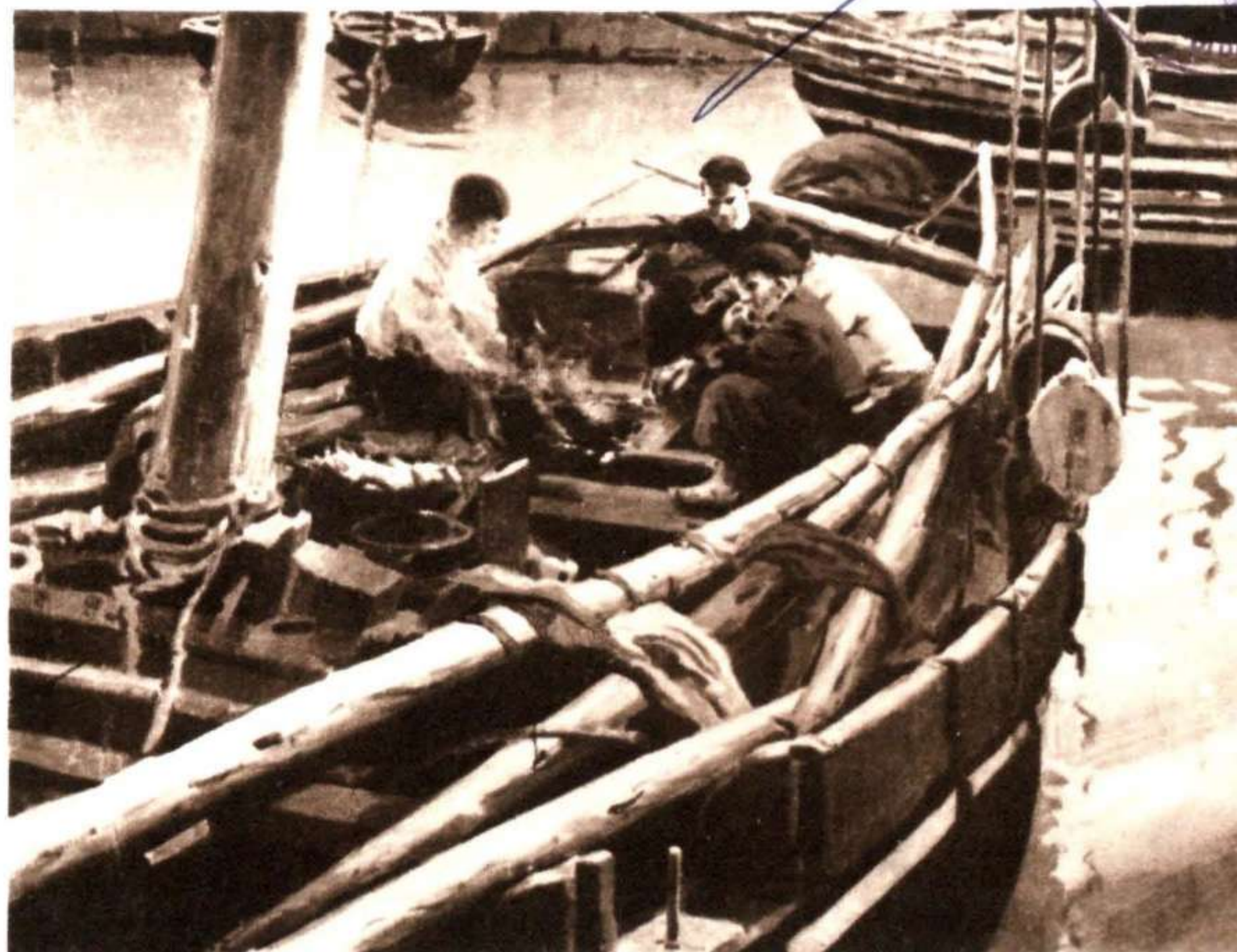
ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77

MADRID - 4

Z. 389



J. ROMERO DE TORRES
LA NIÑA DEL BRASERO



E. MARTINEZ CUBELS

PESCADORES



E. MARTINEZ CUBELS
FAMILIA DE PESCADORES



J. ROMERO DE TORRES
LA NIÑA DEL ESPEJO

PEQUEÑA ESCULTURA, DE JUAN AVALOS.

EN PERMANENCIA, PINTURA VASCA:

ALBIZU, AMARICA, APELLANIZ. ARANOA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BAROJA, BAY-SALA, BIENABE, CAMPOS GOITIA, CASTRESANA, ECHEVARRIA, ECHAURI, ERENCHUN, FLORES KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GALARTA, CECILIA GARATE, GARCIA-ERGUIN, GARCIA-BARRENA, GARCIA-OCHOA, ITURRINO, IRENE LAFFITTE, LOSADA, MARTINEZ-ORTIZ, MUÑOZ-CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, RUIZ-BALERDI, TELLAECHÉ, TOJA, UCELAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA, ETC.

IMPORTANTES OBRAS DE:

BARDASANO, EDUARDO VICENTE, JULIO ROMERO DE TORRES, ENRIQUE MARTINEZ CUBELS, ETC.

biosca

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



FRANCISCO ARIAS

FEBRERO

Juan ROMERO - 1974
6/50

Pinturas de

Juan ROMERO

Galeria

KREISLER DOS

Tel. 2264264 * Hermosilla 8 MADRID 1

del 11 enero al 9 FEBRERO 1975

A CLAUDINE CHERIE
ROMERO SEVILLA NOVIEMBRE 1974

NORMA BESSOUET



40 x 50 OLEO SOBRE LIENZO

OLD HOME GALERIA



Serrano, 118 - Telfs. 262 78 49/262 57 84 - Madrid-6 - (España)



SALA DE ARTE Y SUBASTAS

Serrano, 12

Teléf. 401 34 00 - MADRID-1

UNA SUBASTA de ARTE CON ESTILO PROPIO

PROXIMAS SUBASTAS

Días 28, 29 y 30 de Enero, 8 tarde

VISITE EXPOSICION EN SALA

Admitimos objetos de arte próximas subastas

SUSCRIBASE A NUESTROS CATALOGOS



A mal tiempo, buena...

...película. La KODAK HIGH SPEED EKTACHROME, por ejemplo. No falla.

Días nublados, tardes de lluvia o de niebla... Sería absurdo esperar a que salga el sol. Ponga buena cara y... buena carga.

Descubra todas las posibilidades fotográficas que tiene eso que se suele llamar "mal tiempo".

No se pierda lo mejor.

Utilice la KODAK HIGH SPEED EKTACHROME, Películas ultrasensibles y ultrarrápidas, películas para "mal tiempo". Que dejan buena cara.



Kodak saca color a las sombras.

ATENEO de MADRID

(SALA de SANTA CATALINA)

Santa Catalina, 10



FERMIN SANTOS

Enero — Febrero

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ABREVIADO

Apéndice II

Con la adquisición de este nuevo

A P É N D I C E

tendrá usted esta impar obra completamente actualizada

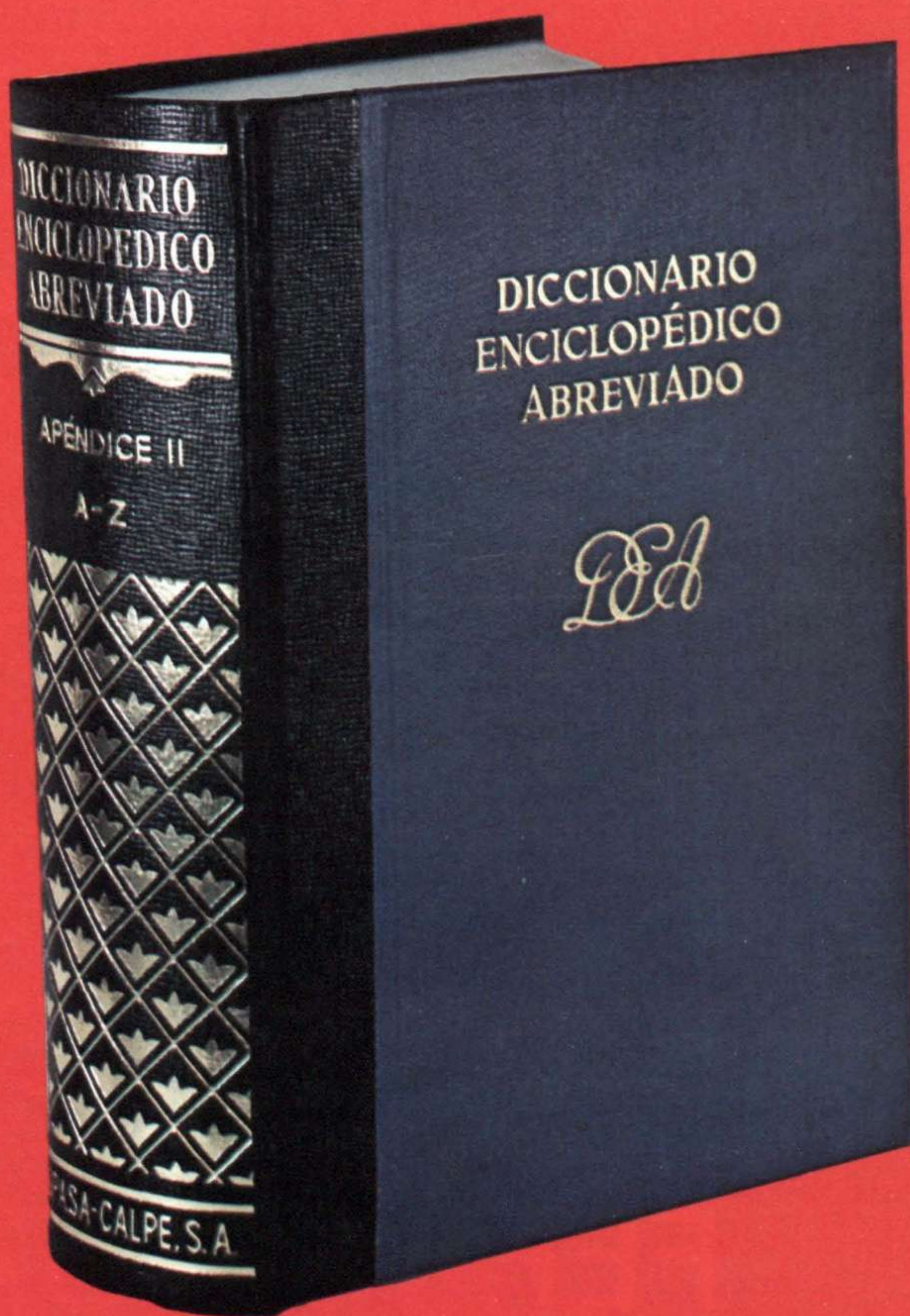
CARACTERÍSTICAS:

- 1.524 páginas
- 1.347 grabados
- 31 láminas en color
- 15 láminas en negro
- 17.500 artículos
- 122.500 acepciones
- 1.295.060 palabras
- 6.475.300 letras

Fecha de publicación:
septiembre, 1974

Precio: **1.250 pesetas**

Precio de la obra completa
en 9 tomos: **6.450 pesetas**



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 38 • DICIEMBRE 1974

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS/DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL/MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA/ESPAÑA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: MIGUEL ALONSO BAQUER, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Exposiciones.
FRANCISCO CALES OTERO, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 226 82 48 - Madrid - 1

ENSAYO

3 JOSE CORREDOR MATHEOS: Crisis de la obra de arte.

NOTAS

8 JUAN ANTONIO VALLEJO NAGERA: Antolín Palomino y el arte de encuadernar.
15 SANTIAGO AMON: Las múltiples de Antonio Saura.
20 ROSA MARIA LOPEZ BARRIS: Iconografía musical: el organista don Félix Máximo López.

POEMA

25 CLARA JANES: Dos sonetos a propósito de dos esculturas de Chillida.

ACTUALIDAD

26 IMPRESIONISMO ESPAÑOL, por Francisco Prados de la Plaza.
30 EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN «LOS QUINTANARES» (RIOSECO DE SORIA), por Teógenes Ortego.
33 DEL GRABADO Y DE ANZO, por José María Iglesias.
36 LOS RETRATOS DE RAYUELA, por Miguel Logroño.
37 JOSE SALIS, por Raúl Chávarri.
38 I PREMIO ADAJA EN AVILA, por Francisco P. Asís.
39 LAPAYESE, por María Rosa M. de Lahidalga.
40 CONCURSO NACIONAL DE PINTURA EN JAEN, por Carmen Bermúdez.
41 BUFFET 1974 O LA DECEPCION, por Elena Flores.
43 AGUSTIN UBEDA, por Rafael Soto Vergés.
45 MULTIPLES DE LABRA, CRUZ NOVILLO Y MOYA, por Adolfo Castaño.

ENTREVISTA

47 LA FOTOGRAFÍA CONTRASTADA DE ANGEL UBEDA, por Enrique B. Martín.

CRONICAS

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

NOTICIARIOS

63 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
71 **BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA**

PORTADA: Exterior de carpeta decorada con hierros del siglo XVIII francés. Mosaicos en todo el recorrido de su obra. Encuadramiento con la repetición de un hierro muy característico de su época. Piel color miel oasis como fondo de todo el decorado. Obra de Antolín Palomino.

FOTOGRAFIAS: Oronoz, David Seaton, Barceló, Bruno, Jesús González, T. Ortego, Julio César, Juan Dolcet, Ortega, Alfonso, M. Ferre.

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: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Madrid-1.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JOSÉ CORREDOR MATHEOS.—Asesor Artístico de las Exposiciones del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. De la Asociación internacional de Críticos de Arte.

JOSÉ ANTONIO VALLEJO NÁGERA.—Director del Centro de Investigaciones Psiquiátricas.

SANTIAGO AMÓN.—Crítico de Arte de la revista «Nueva Forma». De la Asociación Española de Críticos de Arte.

ROSA MARÍA LÓPEZ BARRIS.—Licenciada en Filosofía y Letras, especialidad de Arte. Profesora de Música.

CLARA JANÉS.—Escritora.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA.—Periodista. Crítico de Arte.

TEÓGENES ORTEGO.—Arqueólogo.

MIGUEL LOGROÑO.—Periodista. Crítico de Arte.

RAÚL CHAVARRI.—Doctor en Derecho. Director de los cursos de Periodismo en el Instituto de Cultura Hispánica. Director de la Oficina Técnica del Diseño Industrial.

CARMEN BERMÚDEZ.—Licenciada en Letras. Crítico de Arte.

JOSÉ MARÍA IGLESIAS.—Asesor técnico de la Comisaría de Exposiciones.

ELENA FLÓREZ.—De la Asociación Española de Críticos de Arte. Crítico de Arte de «El Alcázar».

MARÍA ROSA MARTÍNEZ DE LAHIDALGA.—Periodista. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

RAFAEL SOTO VERGÉS.—Poeta y Crítico de Arte. Premio Adonais de poesía.

ADOLFO CASTAÑO.—Poeta y Crítico de Arte. Accésit del Premio Adonais. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ B. MARTÍN.—Fotógrafo. Diplomado por la London School of Printing.

JOSÉ DE CASTRO ARINES.—Crítico de Arte del diario «Informaciones». Miembro fundador de la Asociación Española de Críticos de Arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA.—Poeta. Novelista. Secretario de redacción de la revista «Papeles de Son Armadans».

JOSÉ MARÍA CARRASCAL.—Licenciado en Derecho. Crítico de Arte.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Crítico Musical.

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.

LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE.—Escritor. Crítico de Arte y Literario.

EN PROXIMOS NUMEROS COLABORACIONES DE:

JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, MARÍA ROSARIO LUCAS DE VIÑAS, RAMÓN BARCE, FERNANDO PONCE, ARTURO BERENGUER CARISOMO, JOAQUÍN MÁRQUEZ, ENRIQUE AZCOAGA, JOSÉ MARÍA CARRASCAL, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, CIRILO POPOVICI, RAFAEL SOTO VERGÉS, ENRIQUE BRISSET MARTÍN, MARINO CUESTA DOMINGO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, LUIS BOROBIO, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, EMILIO DEL RÍO, CLARA JANÉS, JULIA GARCÍA ALCAÑIZ, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, ANTONIO R. ROMERA, VERNÉS TOMÁS BROTONS, CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ, CARLOS DE LA RICA, LÁZARO SANTANA, DIGNA PALOU, MANUEL CONDE, ETC.

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



CRISIS DE LA OBRA DE ARTE

JOSE CORREDOR MATHEOS

EN el entendimiento que, dentro de nuestra cultura, se tenía del arte, se consideraba que sus frutos, las obras, eran atemporales y debían serlo. «Pero este criterio —como escribe Antonio Montaña— se pone en crisis en una época en que las maneras cambian constantemente, son revisadas sus bases, formulados planteamientos antitéticos o por lo menos contradictorios y aceptados como válidos. Negar como posible camino del arte este devenir y esas modificaciones traería como consecuencia detener su evolución, frenar su carrera. Y toda postura conserva-

dora arriesga pecar de estúpida. El arte marcha con la historia. Ni una ni otro se pueden detener» (1).

No, el arte no se puede detener. Y como escribe el ensayista colombiano: «Entonces la pregunta se hace más grave, tal vez no para el arte —dice—, sino para la estética y para su hijo natural —son palabras suyas—, la crítica de arte»... «Como siempre, la crítica va tras el acontecimiento. Es la invitada que llega tarde a la fiesta y se limita a darle prestancia con su recuento o refrendar el fracaso con un gesto hosco». Y ante esta actitud tradicional de la crítica,

pasiva, de seguir al arte, cabe preguntarse, con Abraham Moles, si no será tiempo de «que abandone el examen de lo ya hecho, para interesarse por lo que podría hacerse, delimitando las modalidades de este «por hacer» (2).

De un modo u otro, al crítico no le queda más remedio que anticiparse, si quiere estar al día (si es que esto es realmente importante). Y me atrevería a afirmar que, paralelamente a esta constante improvisación y espontaneidad a que se aspira, por parte del artista, el crítico debe abandonar la teoría y adoptar, de algún modo, una función activa, práctica, como creador. Porque, y aquí está el punto verdaderamente grave, el crítico está a punto de sobrar, como sobraría igualmente el artista, cuando el arte llegue a cumplirse dejando de ser arte, y se disuelva y se integre en las formas de vida. No a la manera en que se pretendía en los años cincuenta, en una integración bajo el dictado de la arquitectura, porque todo eso, que fracasó sin ni siquiera realizarse ejemplos válidos, en el sentido de abiertos al futuro, se apoyaba en la esperanza —que entre nosotros sostuvo Ors— del advenimiento de un nuevo Renacimiento. Parece más bien que no se trataría en modo alguno de segregar actos «artísticos» de la vida cotidiana, sino vivir de manera plena esa vida.

Ahora, esa nueva integración se entiende de otra manera: ante todo, como una desaparición del arte. La punta de la vanguardia percibe que la obra de arte está en crisis, que no tiene ya sentido para ella. Las bases de esta creencia están naturalmente fuera del arte, aunque también en el arte mismo: la sociedad está en crisis; y no es ya sólo un determinado sistema económico social, repudiado por todos los desheredados —los proletariados internos y los del Tercer Mundo— y los intelectuales y vanguardia estudiantil, sino que el rechazo ahora llega como más lejos.

La integración a que me refería supone la desaparición de la obra de arte: aquello que es, ante todo, arte. Aquel partir de que el arte era algo quintaesenciado, un precipitado químico limpio de cualquier servidumbre: el cuadro o la escultura que no eran más que arte (3). La destrucción es absoluta, al menos en la perspectiva que nos ofrece la situación de la vanguardia, pero no supone la extirpación de ninguna facultad humana, sino casi al contrario: se trata de una restitución.

Podemos verlo claramente si consideramos cuál es la función del arte en nuestra sociedad, en nuestra cultura. No es algo que se viva, que se respire, como ocurría en cambio en culturas anteriores. En ellas, el arte estaba en todo y en ninguna parte en particular. Era arte todo utensilio, la vasija, el tótem que representaba el antepasado, la piragua, la casa donde se reunía la sociedad secreta de los hombres, la danza, los ritos para el nacimiento, el casamiento, la muerte: todo estaba impregnado de eso que para entendernos llamaremos arte, pero que no deberíamos llamar así, para no caer en el error sobre el cual nos pone en guardia Jean Duvignaud, el de creer en el «origen primitivo de las artes», aceptando que la obra de arte es, como tal, algo ajeno al tiempo (4). En rigor hay que reconocer que la obra de arte nace con el

sistema económico capitalista. Aquello que el hombre hacía para representarse a la divinidad y darle culto, ciertos objetos y muebles, todo eso, en momentos en que el comercio necesitaba bienes «muebles» para hacer circular, podían recibir un tratamiento que hiciera complacientes los hogares burgueses —cuyos límites más reducidos exigían pinturas de pequeño o regular formato— o los de los grandes señores. En la Edad Media no existía —sino es ahora a nuestros ojos— la obra de arte: existía, por ejemplo, el objeto de culto, la imagen, el templo, destinados a muchas cosas: a inspirar piedad, sobrecoger al campesino y cumplir unas funciones de vinculación colectiva. La obra de arte nace más tarde, e irá perdiendo rápidamente su función religiosa, para quedarse en arte puro, perfectamente aislada del cuerpo social. En el fondo, mucho de aquello anterior subsistirá, y el cuadro, la novela o la sinfonía, como cualquier otro tipo de creación artística, podrán permitirnos ahondar en el hombre y aumentar el ámbito de nuestro conocimiento, en la misma medida que antes. Lo que faltará será cohesión entre la cultura y la comunidad: la obra de arte, que acaba de nacer, no será para todos, y esto en las artes plásticas será más visible.

Podrán tener obras de arte quienes las puedan comprar: porque el arte es ya una mercancía. Al mismo tiempo el artista, aislado de la comunidad en su conjunto, se siente solo ante sí mismo y se ve obligado a reconstruir, por sí solo también, los puentes que han sido destruidos. Con la obra de arte ha nacido probablemente también el individuo y, también, la masa, algo muy distinto a pueblo.

LA CULTURA DE MASAS

Ultimamente se ha despertado entre ciertas minorías mucho interés por la cultura de masas. Es evidente, aunque los más entusiastas se empeñen en no verlo, que la cultura de masas es sólo una subcultura. En primer lugar porque la masa está enteramente manipulada y no es una cultura que la masa segregue. El equipo que, en sus gabinetes no tan ocultos, decide qué es lo que se ha de leer, ver en televisión, en cine, qué es lo que se ha de vestir, etc., está atento, es cierto, a las líneas de fuerza que advierte en el público, y en ella aplica sus energías. Pero no se da más que aquello que se pide: y no pedir más, no recibir cada vez más, conduce a la degradación, por lo que podíamos llamar ley de entropía cultural. Toda esta cultura de masas, y a esto me quería referir, no tiene eso que llamamos obras de arte, únicas, preciosas: en este sentido se parece más a lo que querríamos lograr en el otro campo: todo es un mismo tejido. Pero el «comic» —por muy atractivo que resulte a veces—, el cine comercial, la publicidad —aunque se vista de seda—, la televisión en general y, en lo esencial, en todos los países, suele ser un producto bastardo; tiene como objeto ayudar a vegetar, a suprimir inquietudes, fomentando a cambio, hasta el límite justo, como si fuera una toxina que nos libraría del peligro, la violencia y la agresividad. La obra de arte, en cambio, es, querámoslo o no, el exquisito fruto de la cultura de los mandarines. No puede ser, hoy por hoy, de

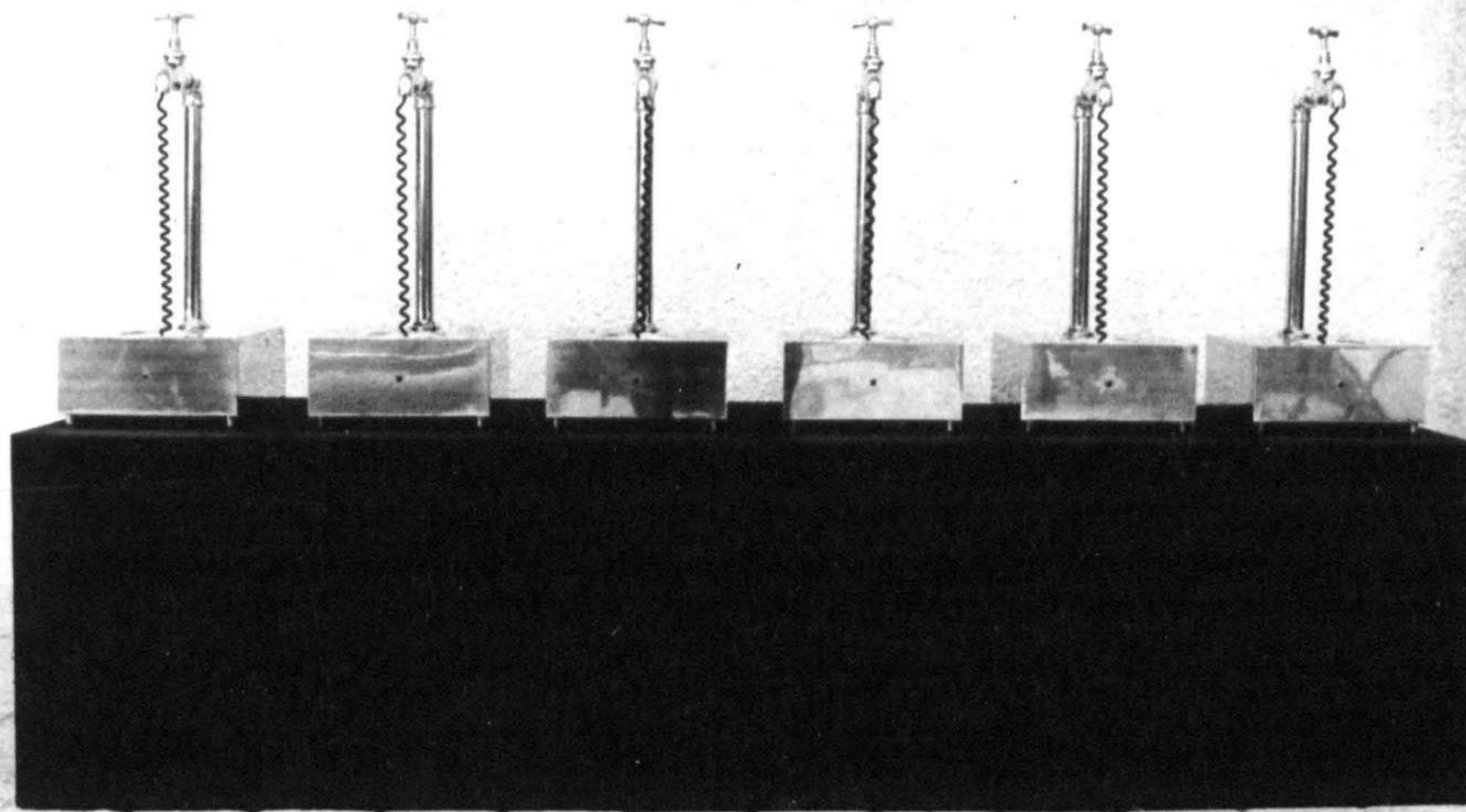
otro modo; y los artistas se debaten en vano ante un problema que escapa no sólo a sus fuerzas, sino también a sus posibilidades.

La vanguardia artística se halla en una situación límite, trágica. El artista niega la obra de arte, niega el arte. Lo hace porque considera que, habiendo sido importante, decisivo, ya no es válido, cara al futuro: y no estamos dejando, en ningún momento, de vivir el futuro, con la servidumbre que ello entraña, con la esterilidad a que conduce, y que ha sido denunciado de manera radical por los representantes de la contracultura —pienso en Alan Watts—. Es lógico que, tras el artista, vaya el mercader, y esa no-obra destinada a desaparecer, una vez el acto artístico ha terminado, es convertida también en mercancía.

Esto nos lo podíamos esperar. El sistema, aunque nos parece caduco, aunque no exista a nuestros ojos como perspectiva de futuro, tiene vitalidad y lo digiere todo, de momento. Es casi cómico, y triste, que en estos momentos en que el sistema monetario

cruje y parece que se vaya a desmoronar, se compre más arte que nunca, como si la gente creyera que la obra de arte, una mercancía más dentro del sistema, va a mantenerse firme; olvidando que la obra de arte se ha convertido en moneda y que, en última instancia, el valor en cambio de la obra de arte se mantendrá mientras se mantenga el sistema. Porque la obra de arte no ha existido siempre, sino que es un hecho reciente, y que, como algo que está en la historia, no va a seguir para siempre tampoco. La desaparición de la obra de arte, un cese de su producción, al ritmo que el sistema actual de consumo exige, traería consigo la desaparición del actual valor de cambio de la obra de arte. Lo que ocurriría con toda probabilidad es que terminarían por ir a parar todas a los museos —los museos existirían ya para cumplir esa función—, fuera de toda circulación mercantil.

Esto en el caso de que se produzca ese cambio de sistema económico que presupondría la desapa-





rición de la obra de arte como la entendemos, como tal obra autónoma que es sólo y ante todo arte. Mientras, esta ansia se debate con crispación, desesperadamente, sin encontrar la salida, y termina por abocarse a un formalismo onanista. Esta impotencia, que por un lado es esterilizadora, es acaso un motor también, que sigue impulsando la vanguardia. La vanguardia que, precisamente, en el momento en que se produzca ese cambio de situación social y la correlativa mutación de la obra de arte, su desaparición mejor, desaparecerá también, porque habrá terminado su función.

POSIBILIDADES DE UNA NUEVA EXPRESION

La obra de arte es fruto del racionalismo, cuajado ya, demasiado maduro ahora, cuando el mundo está en el centro de una vorágine de corrientes contradictorias. La desaparición de la obra de arte es sólo un proyecto, en función ciertamente de una necesidad. Son muchas las cosas de que disponemos: ciertos medios; pero son muchos los impedimentos: en primer lugar el sistema social, interesado en que la obra de arte continúe. Quedan, pues, aplazadas las posibilidades de una nueva expresión, y se trabaja entretanto en un terreno experimentalmente muy inquieto, en un clima de verdadero laboratorio.

El artista de vanguardia, por otra parte, quiere jugar. El arte pobre, el arte conceptual, el «land art», el «body art», todo, incluso dentro del campo construc-

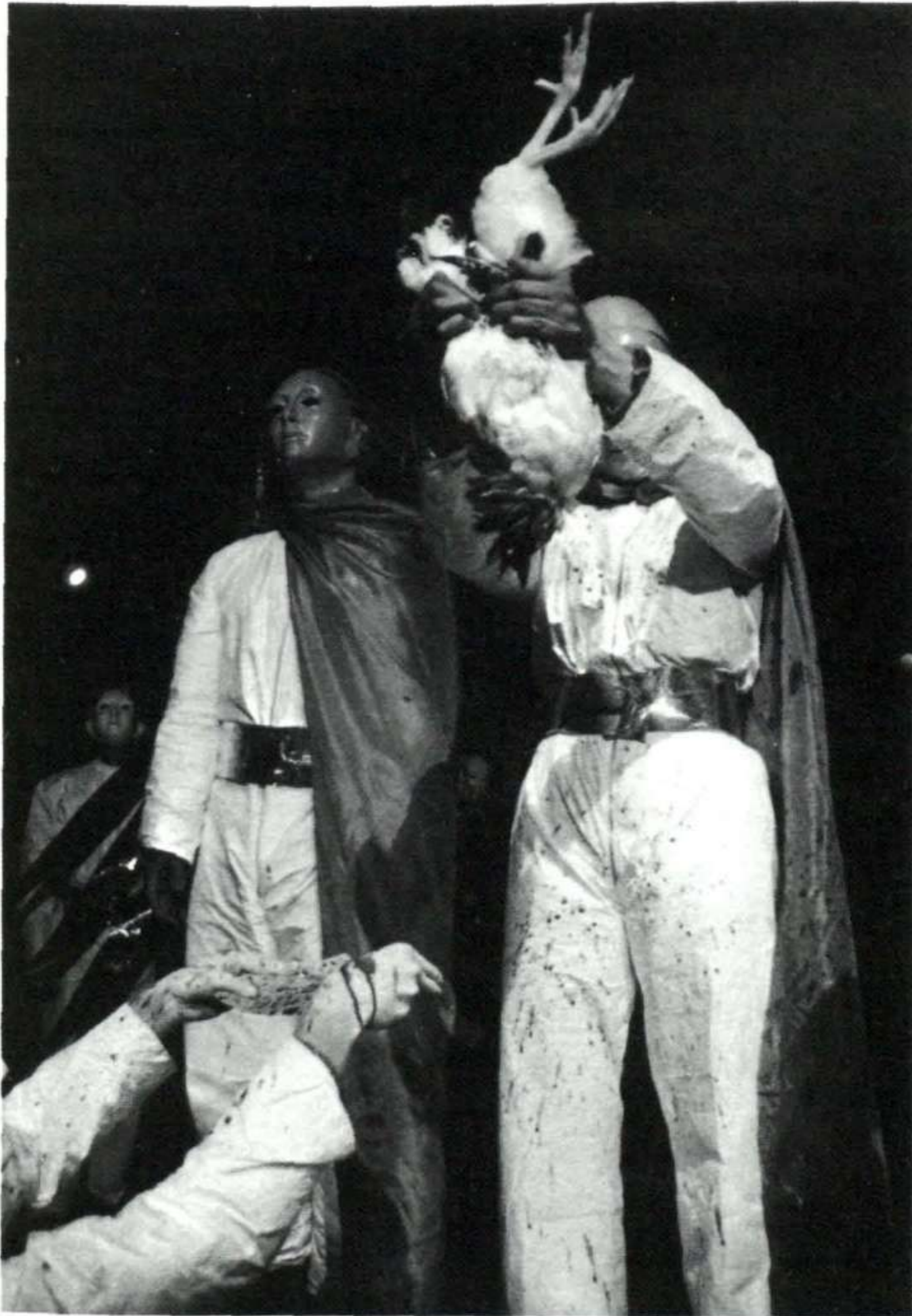
tivo, parece abocarse al juego. Fuera seriedad, fuera predominio de la razón: aquí —se dicen los artistas— hemos venido ante todo a otra cosa. Y, con el juego, se desencadenan fuerzas hasta ahora reprimidas, como son lo erótico y cierta, por otra parte vieja, ansia de comunicación con la naturaleza, tomando el propio cuerpo-espíritu como centro o eje. Habíamos creído desterrar los mitos y hemos creado tan sólo un nuevo mito de la propia desmitificación.

Del juego no suele quedar una obra, o en todo caso no es ésta la que importa, sino el instante fugaz gozado plenamente, la vivencia del instante como eternidad. La obra, de algo ya realizado para siempre, aspira a convertirse en proceso, en algo que requiere la participación del espectador. Se convierte, de este modo, al tiempo que en juego, en rito, en ceremonia.

El juego, aunque sujeto a unas ciertas reglas —que no se pueden improvisar fácilmente, porque las reclama el propio juego—, supone siempre una aventura, una constante respuesta, con un margen de improvisación, al reto de una cambiante suerte y situación. Es evidente que, en todo ello, han influido muchos factores: desde sociales, como la fluida situación presente, a las nuevas técnicas en los transportes y las comunicaciones. Algunos de estos medios ya imponen una existencia en el tiempo de aquello que nos transmiten. La rapidez de las noticias, la abundancia de éstas, hasta el punto de que parece preciso olvidar lo de ayer por la noche, borrado por lo que nos dice hoy la televisión, el diario, la radio, produce a primera vista la sensación de que el tiempo se borra, de que vivimos un eterno presente. Pero esto es engañoso; porque en realidad, esta situación nos está impulsando constantemente al futuro. No vivimos el presente, que desaparece extirpado por el ansia de futuro, por el proyecto. Porque el vivir es sólo hoy proyecto, rara vez cumplimiento. La obra de arte desaparece porque el pasado no interesa; pero es que, en el fondo, tampoco interesa el presente, que está siempre vivido en función del tiempo inmediatamente siguiente. Me inclino a pensar incluso que todo eso del carácter lúdico del hombre actual es otro engaño: porque el juego exige vivir el presente, y sólo el presente: un juego intenso, al que te entregas por entero y te produce la sensación de que el tiempo desaparece y se dilata hasta estallar. Y esto no es lo que verdaderamente ocurre. Seguramente estamos viviendo, jugando, con demasiada preocupación por cómo debemos jugar, porque sentimos cierta obligación de jugar. En el fondo, el juego tiene siempre unas reglas, que se han de respetar, precisamente para que la despreocupación en la entrega sea mayor. Y ahora no aceptamos regla alguna. Esto quiere decir que, aparte otras consideraciones, la comparación con el juego —que de todos modos he de resaltar porque siempre se le invoca— acaso no es correcta.

ESTETICISMO Y «NO-ARTE»

Estamos haciendo un no-arte, que no llega a ser, probablemente, más que un anteproyecto que sabemos inutilizable, y que las más de las veces no es sino esteticismo vacío. Es interesante por la simple razón de que es. Y es importante porque trata de escapar



de una situación que está siendo insostenible. Es no un juego ni una creación espontánea, libre, sino algo que oponemos a todo lo existente. Pero como no creemos realmente en él lo destruimos. Este no-arte nace para ser destruido, pero no sólo porque no queremos exactamente un arte, sino porque íntimamente sabemos que no es esto lo que queremos hacer, porque nos sentimos impotentes de manifestarnos. Si hablamos tanto de comunicación —no se oye hablar de otra cosa— es por la sencilla razón de que la comunicación parece imposible. Pero hablando de comunicación no es como terminaremos por comunicarnos. La cosa es más sencilla: o, mejor, será más sencilla si pudiese ser. Estamos demasiado pendientes de cómo no hacer arte y hacer otra cosa, y en estas condiciones es difícil que se produzca un acto libre, liberador, que permite al hombre ensanchar el ámbito de su conocimiento. Como hace notar Xavier Rubert, muchos, en arte, nos invitan a participar, pero esta misma provocación o invitación produce una inhibición en nosotros (5).

Una posibilidad es la de no seguir jugando a esto, que no es un verdadero juego —puesto que alguien hace trampas—. Un creador riguroso de vanguardia tendría que plantearse el no-hacer como acto creador: no por pereza ni por desesperación, sino como salida positiva —por así decirlo—. Y deben ser muchos o bastantes los que llegan a esta conclusión. Pero estas

soluciones individuales no se ven, perdidas entre tantas muestras de fe, de buena fe. La mecánica del sistema social se encarga de que esto no pase de casos aislados. Lo cierto es lo contrario: que también al artista se le exige producir mucho, como al público que consume mucho. El artista que, por convicción, no desea hacer obras de arte, y ensaya en este sentido, el mercado se lo soluciona con la fotografía de ese intento de no-arte o lo que sea. O se le consiente que haga cosas de este tipo, sobre todo en grande —como es el caso de Christo—, lo más espectaculares posible, que sirvan incluso de publicidad para obras, para verdaderas y convencionales obras de arte.

Quedan muchas incógnitas, y no considero que sea fácil tener ideas claras al respecto. Demasiado condicionadas por tantos factores, incluso nuestros mismos intentos de escapar y de reflexionar al margen no dejan de estar en función de esos condicionamientos. Es evidente que no se trata de extirpar ninguna facultad humana, sino de ensanchar las existentes, sacando a la luz otras que acaso nos son desconocidas, sólo intuitas. Es erróneo creer que el hombre es algo ya hecho, porque el hombre es, él mismo, proceso. La obra de arte, en el entendimiento de la vanguardia cultural, estorba nuestra marcha. Como estorban muchas cosas. Lo que no quiere decir que podamos prescindir de momento de ella. Esperar que desaparezca ya la obra de arte, por más que se perciba la necesidad de que esto ocurra, no es posiblemente realista. La aventura lo es realmente. La obra de arte es el fruto de una época que decía creer en una permanencia eterna, y en estos momentos no parece que nos sea permitido creer en tantas cosas. La crisis de la obra de arte, lo hemos visto, forma parte de una crisis más amplia, que se nos presenta como constantemente renovada. (Hegel ya consideraba, aunque no por las mismas razones, que el arte era «cosa del pasado».) Por esto, el artista en la vanguardia, de momento al menos, no puede ofrecer nada que nos satisfaga, que le satisfaga. Seguramente porque no es ésta su función, sino la de fracasar, y demostrarnos algo, muy significativo, sobre nuestra sociedad, sobre nuestro entendimiento del vivir, con este fracaso.

(1) Antonio Montaña: **Arte original y crisis del gusto**. «Eco», número 140. Bogotá, diciembre 1961.

(2) Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer: **Psychologie de l'espace**. Editions Casterman. París, 1972. Edición castellana: **Psicología del espacio**. Editorial Ricardo Aguilera, Madrid, 1972, pág. 172.

(3) Pueden servir para definir dicho entendimiento las siguientes palabras de Loos, por otra parte casi correctas: «Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura pertenece al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad, hay que excluirlo del imperio del arte.» (Adolf Loos: **Sämtliche Schriften**, Verlag Herold, Viena-Munich. Traducción castellana: Adolf Loos: **Ornamento y delito y otros escritos**. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1972, pág. 229.)

(4) Jean Duvignaud: **Sociologie de l'art**. Presses Universitaires de France, París, 1967. Versión castellana: **Sociología del arte**. Ediciones Península. Barcelona, 1969 (pág. 14).

(5) Xavier Rubert de Ventós: **La estética y sus herejías**. Editorial Anagrama, Barcelona, 1974 (pág. 328).

ANTONIO PALOMINO Y EL ARTE DE ENCUADERNAR

JUAN ANTONIO VALLEJO NAGERA

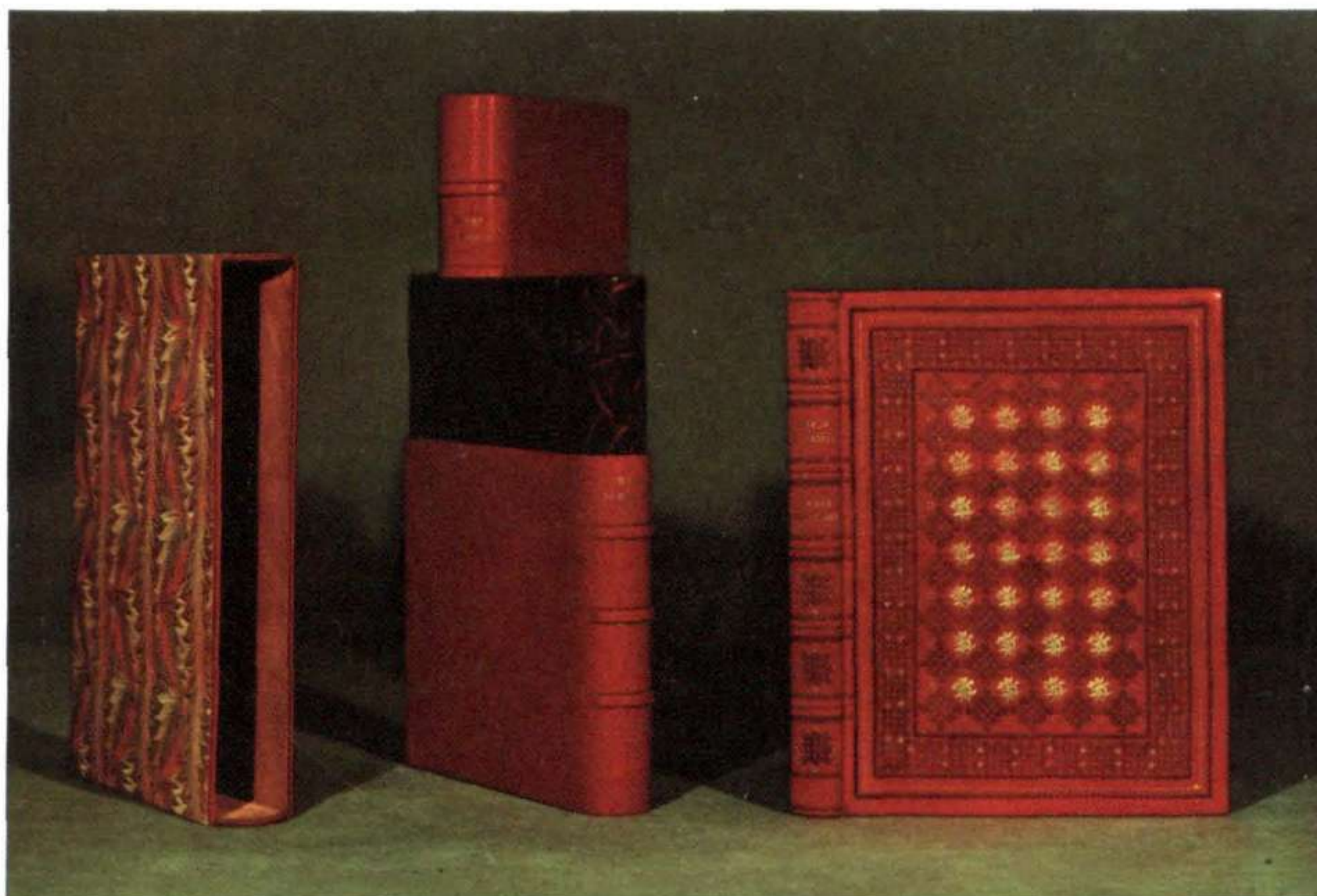
«¡¡Quinientas mil pesetas por una encuadernación!!»

La cifra record pagada por una encuadernación española contemporánea es de setecientas mil.

«Pero... ¿qué tiene esa encuadernación?... ¿Música?»

No, no tiene música, pero sí un sonido especial y que, al cerrarla con ligera brusquedad, un bibliófilo sutil puede distinguirla con los ojos cerrados de una encuadernación vulgar.

Emilio Brugalla (1), uno de los pocos que en el mundo saben hacerlas de tal perfección, la ha descrito así, desde el punto de vista acústico: «Abre sus puertas sin crujir, revela su misterio y las



2

cierra pomposamente, sellando su mutismo con sonoridad».

Por supuesto, este matiz sonoro viene dado «por añadidura». Lo que el encuadernador-artista busca es la perfección en los planos visual y táctil. Muchos coleccionistas son capaces de distinguir, sólo por el tacto, una encuadernación inglesa del siglo XIX, en piel de ternera, con escaso margen de error; sólo fallarán ante imitaciones tan perfectas que sean otra pequeña obra maestra. El tacto de la badana es distinto del pergamino, del «chagrín de gra-

no largo», de la piel de cerdo, del «marroquín Oasis», del marroquín francés, y la selección de la piel debe estar en armonía con el contenido y época del libro y con su ornamentación.

A lo largo de los siglos, el oficio y el arte de encuadernar ha ido variando en sus metas de perfección. El virtuosismo del hecho mismo de encuadernar llegó a apreciarse tanto en una determinada etapa (la de las encuadernaciones llamadas Jansenistas), que para no distraer la atención se prescindió de todo adorno dorado o gofrado (2), excepto

1.- P. J. Redouté, "Les roses". Paris, Impr. de Firmin-Didot, 1817-1824. La obra más famosa sobre las rosas. 170 láminas grabadas y coloreadas al agua. Tres Volúmenes. "Toda la contratapa coloreada sobre papel marfileño y dorada después. Nadie hizo este tipo de decoración con tal procedimiento. Giraldón pintaba algún motivo, que después era pegado".

2.- "Arbol de batallas". Códice del siglo XV. Traducción de Mosén Diego de Valera, dedicada al Condestable de Castilla Don Alvaro de Luna. Encuadernación en marroquín rojo, doblada de marroquín color tabaco, cuajada con hierros de tipo mudéjar y motivos dorados de dos pelicanos luchando. Pequeños puntitos dorados y filetes en gofré y oro representando una puerta de la época. Manuscrito en pergamino, con miniaturas en varios capítulos. Escudo del Gran Condestable de Castilla, Don Alvaro de Luna.

1



las letras del título directamente estampadas sobre la piel del lomo, sin tejuelo (3).

La meta no está en la belleza del adorno añadido, sino en la de la encuadernación desnuda, en sí misma, que no perdona el menor defecto o imperfección y que en otra puede disimularse con el relumbrón del oro. La mengua de estímulos visuales nos ha forzado a captar los táctiles, para cuyo resumen embelesado volvemos a Brugalla: «...justa proporción de las partes con el todo; el grueso de las tapas sin defecto ni exageración; la suavidad de la superficie de piel o pergamino y sus contornos perfectamente encuadrados que el tacto percibe, con sus salientes alrededor que se denominan cejas; la lisa convexidad del lomo, neta, bajo los nervios prominentes, y su título dorado. La gracia del modelado sobre las trenillas de finas hebras de seda que encabezan los extremos de sus cortes y, tantos otros detalles, en fin, que nada parecen y lo son todo... La mano adiestrada y sensible del hombre aplicado ha obrado el milagro, ha producido la belleza sin ostentación».

Hay personas que compran las encuadernaciones por metros, para relleno ornamental de muebles o estanterías, como siempre existieron gentes que se emborrachan sin paladear el vino; pero el buen catador lo escancia cuidadosamente, se recrea en su contemplación al trasluz, olfatea el aroma, cata el sabor y se complace en la observación atenta de la huella que el reflujo produce en el interior de la copa. Similarmente, el bibliófilo «catador de encuadernaciones» sigue una especie de rito en la valoración y disfrute del ejemplar precioso: abre lentamente el estuche, que si es de «petaca» debe tener un orificio que permita entrar el aire, para que su perfecto ajuste no haga el vacío e impida la apertura. Se pondrá los guantes, si no los tiene ya colocados, o agarrará el libro con una gamuza; extenderá el brazo para contemplarlo de lejos, lo abrirá luego con pausa, para mirar guardas, cajos y contracantos cerrándolo después con «pomposa sonoridad», para pasar al análisis minucioso de la ornamentación de lomo y tapas, variando la inclinación

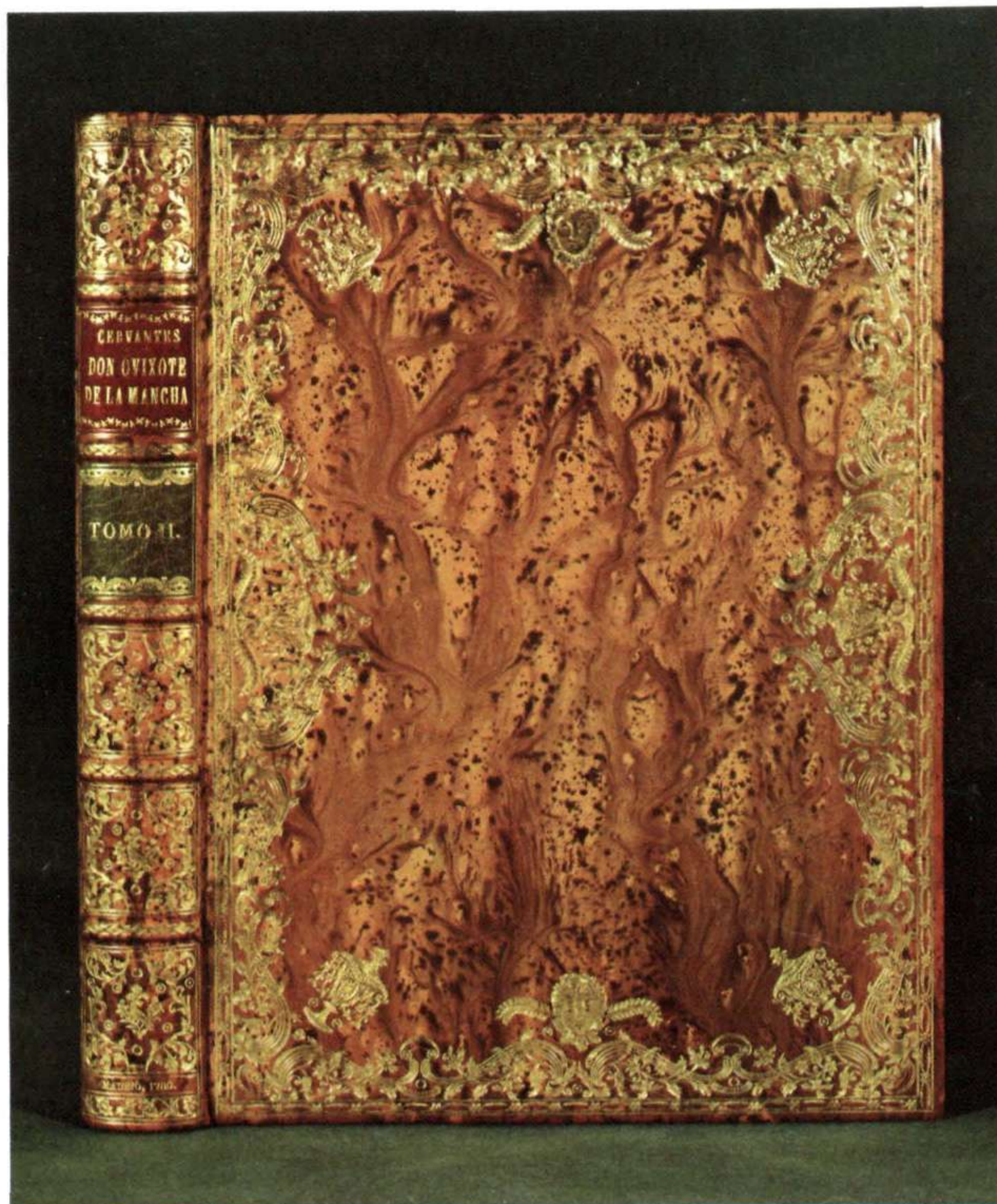
1. - Pedro de Medina, "Arte de Navegar". Valladolid, 1545. Encuadernación en marroquín rojo, doblada de marroquín azul. Decoración emblemática, recordando la sobriedad de algunas de la época. Su construcción y grueso de cartones, son perfectos. "El célebre librero Mr. Kraus dijo que era una de las encuadernaciones más elegantes que había visto. De los tres ejemplares que he hecho de este rarísimo libro, es el mejor. Su lavado, encolado y planchado son perfectos.

2. - Miguel de Cervantes. "Don Quixote de la Mancha". 4 tomos. Ibarra 1780. Encuadernación en piel de cabra lisa. Jaspeado y decorada con hierro tipo Sancha, enriquecida con hierros de la misma época. Guardas pintadas al baño y cortes igual que la guarda. "Es una edición de las más estimadas por su impresión y grabados".

1



2





ante la fuente de luz para descubrir en los matices del brillo los posibles defectos o, en su deseada ausencia, la perfección del dorado. Acercando luego el libro, o con la ayuda de una lupa, se pasa al análisis de cada uno de los fragmentos del dorado para ver si se utilizó alguna plancha o «hierro compuesto» o, por el contrario, está toda realizada con «pequeños hierros»; estudiar el empalme de las líneas, etc. Una vez satisfecho con la perfección material de la ejecución de la obra, con el oficio, pasará a la valoración estética del conjunto, pues en esto es donde el encuadernador puede dar el salto de artesano experto a artista. Pese a un alarde de buena ejecución, el encuadernador puede recargar en adorno o colorido, hacerlos inarmónicos, o quedarse en la mediocridad de lo «bonito», o, por el contrario, con las proporciones, armonía, elegancia, adecuación de la envoltura a la época y texto del libro conseguir una de esas joyas de la encuadernación, presa codiciada por los coleccionistas o pieza de museo.

Es entonces cuando, excepcionalmente, y con las manos recién lavadas y completamente secas, puede acariciar el libro.

«¿Por qué tantos miramientos, gamuza, guantes...?»

Las grandes encuadernaciones son obras de arte de belleza deslumbrante pero frágil; unas manos sucias, o simplemente sudorosas, dejarán huella indeleble; hay encuadernaciones que llevan más de cuatro siglos en perfecto

estado. Estas precauciones se comprenden ahora que tanto ha subido la cultura general y el precio de tales objetos, pero ¿cómo ha sido posible que, en siglos en que la barbarie ha destruido tantas cosas importantes, se hayan salvado esos libros? Muchos, por desgracia, también desaparecieron, pero ciertos libros siempre se consideraron un tesoro y, en general, sólo a ellos se arropó con encuadernaciones de gran valía, duplicando la de sus páginas. En los rescates de reyes solía incluirse objetos de este tipo, y los últimos de importancia que a España vinieron por este camino son los que se conservan en la catedral de Toledo procedentes del rescate de Francisco I de Francia.

Existe la costumbre de que la encuadernación encargada para un libro no debe superar en precio al que se paga por éste y, con los que he mencionado de las grandes encuadernaciones, es lógico que éstas sólo cubran manuscritos, códices miniados, incunables o ediciones singulares para bibliófilos exquisitos. Durante siglos existió también, y persiste, el vicio de encuadernar suntuosamente los libros que el autor dedicaba y regalaba a reyes o magnates; también libros devotos para uso de damas acaudaladas, las ejecutorias de nobleza e, incluso, guías y almanaques (los equivalentes de antaño a los «quién es quién» actuales) en que el cursi de turno venía citado y, por este motivo, hacía encuadernar con el máximo relumbrón. Lo cierto es que todos los coleccionistas modestos estamos en deuda con estos personajillos, pues gracias a ellos hemos podido hacernos con magníficas encuadernaciones que, por no contener libro interesante, quedaron en precio razonable; hasta que, en los últimos años, se han disparado, sea como fuere el libro que contengan, hacia alturas inasequibles al coleccionista medio.

EN EL TALLER

«¿Tenemos en Madrid algún encuadernador capaz de hacer esas encuadernaciones de museo?»

Retirado don César Paumard nos queda la maravilla viviente de Antolín Palomino, pero él y sólo él, y por desgracia no tiene discípulos, no ha hecho escuela, con él desaparece.

«¿Podría conocerle?»

Nada más fácil y agradable. Los sábados por las mañanas, a última hora, se forma en su estudio una tertulia reducida y simpatiquísima de bibliófilos de pro.

Era un día de invierno, en los años sesenta, y de esta conversación surgió la oportunidad de conocer a Antolín Palomino e iniciar una entrañable amistad que sólo buenos ratos y conocimientos difíciles de adquirir ha proporcionado. Antolín Palomino; ya el sonido de su nombre tiene un tono saltarín y casabelero, premonición de su personalidad alegre y expansiva con la que cubre tris-

tezas, tragedias y problemas para que no hieran a quienes le aprecian.

Arribamos, al fin, al taller de Palomino, en un bajo de calle periférica del barrio de Salamanca; con la persiana metálica medio bajada y cartel de «Cerrado».

«¡Qué pena, hoy no está!»

No, siempre lo tiene así para espantar importunos (que son precisamente los que no se espantan por nada y entran a importunar —que es lo suyo—, pero Antolín, de buena fe sigue usando aún hoy, su ineficaz truquito).

Estaban los habituales de los sábados. A Palomino le hizo bastante gracia que yo fuese psiquiatra.

«¡Casi somos del gremio!»

«¿Por qué? ¿Es usted aficionado a la Psicología?»

«No, pero estoy como un cencerro.»

Celebró con alegres carcajadas el comentario, con entusiasta asentimiento de sus amigos, quienes, por fortuna, parecieron aceptarme bien y continuaron su charla sobre la común afición que allí les reunía.

A mi lado estaba don Blas Pérez, que me pareció especialmente afable y, sabiendo que había tenido durante su gestión como ministro de la Gobernación trato frecuente con mi padre, me atreví a preguntarle, en voz baja:

«¿Usted cree que Palomino me encuadernará un libro?»

Se acercó para que los demás no oyesen la respuesta. «¡Encuadernar un libro Palomino, hijo mío! Yo me conformaría con que me devolviese alguno de los que le traje para encuadernar hace diez años.»

«Pero entonces ¿a qué se dedica?»

«A encuadernar.»

No entendí, y diez años más tarde sigo sin comprender del todo, pero he comprobado que es cierto: Palomino me ha regalado libros muy valiosos, alguno encuadernado por él, «porque le dio la gana», pero los que llevé a su taller hace dos lustros por allí deben de andar perdidos; ya ni me molesto en preguntar (entre otras cosas, ahora sé que ninguno tenía categoría para que él lo encuadernase).

El pequeño grupo reunido se componía de bibliófilos entusiastas: Don José Fernández López, don Esteban Sancho, el marqués de Morbeq, a quien comentó el entonces embajador de Suecia en Madrid, don Carlos Borjestierna: «Morbeq, le he traído este catálogo de Estocolmo porque viene un ejemplar del Quijote de Didot, encuadernado por Simier, de los que usted colecciona.»

En aquel momento se abrió la puerta para dar entrada a don Bartolomé March, quien parecía tener mucha prisa. Traía monedas, unos ducatonos, para que opinase Palomino, quien es, al parecer, también experto en numismática, pero no esperó respuesta, pues aguardaba el coche con el motor en marcha. Antes de salir, preguntó:

«¿No está hoy el almirante?»

«Es raro que no haya llegado, porque son casi las dos», le contestaron.

En aquel momento llegaba don Julio Guillén Tato. Le abrieron paso, se dirigió a la mesa central pidiendo la vaciaran, apartó la capa y depositó una gran bandeja repleta de cigalas.

«Señores: Hoy es mi cumpleaños y quería celebrarlo con ustedes.»

Lo pasamos muy bien y marché sin ver ninguna de aquellas maravillas, pero con la puerta abierta al mundo extraño y fascinante de la bibliofilia madrileña.

SECRETOS DEL OFICIO

Extraña profesión la de encuadernar. Resulta que, en esencia, se continúa haciendo como en los siglos XV y XVI, utilizando los mismos materiales: papel, cartón, cuero, engrudo de almidón de arroz como pegamento, pan de oro y clara de huevo como adhesivo de éste, aceite de almendras dulces para que el pan de oro se adose al trocito ya marcado y untado de clara de huevo al que, aplicando el «hierro» (que es de bronce) caliente (a unos 90 grados), coagule la albúmina que pega el oro con tal fuerza que ya nada lo despegas y que permanece marcado exactamente con el dibujo del hierro, pues donde el calor y la presión no tocaron, la piel se desprende al pasar un paño, quedando nítido el diseño. Para que el oro no tenga «poros» hay que repetir el dorado, «repisar» dos, tres o cuatro veces; con precisión absoluta, que se logra al tacto,

pues la vista no afina tanto; el menor error emborrona para siempre el dibujo y esto puede ocurrir, y le ocurre al más experto.

Para el dorado de una encuadernación vulgar, «de taller», por supuesto sobra con la primera capa de pan de oro; no se «repisa». El mismo lomo o tapa se puede dorar chapucemente en dos o tres horas; con un mayor cuidado exige de seis a ocho y, con la perfección de las encuadernaciones «de museo», ese mismo diseño llevará de cien a doscientas horas de trabajo a un artesano de habilidad excepcional y además artista y que, al equivocarse una sola vez, cuando ya está casi terminada la encuadernación —el dorado es lo último que se hace—, cuando lleva unas 400 horas de esfuerzo concienzudo, hay que romperlo todo y volver a empezar, pues con su firma no puede ir una encuadernación con el menor defecto. Así, una de las grandes encuadernaciones puede consumir un año de trabajo, diez o doce horas diarias de labor de precisión. Esto explica el precio cobrado, que, pese a ello, los grandes encuadernadores prácticamente no salgan de una situación económicamente apurada e insegura y que la profesión desaparezca. Es una noble estirpe humana en vías de extinción; los escasos supervivientes sólo se comprenden con la frase de Palomino: «Me gusta tanto mi profesión que me da vergüenza que encima me paguen, pero es con lo único que puedo comer.»

Una figura cumbre de la encuadernación, como es Antolín Palomino, necesita muchos más conocimientos que los del mero oficio. Ha de ser bibliófilo experto, saber distinguir, en los fragmentos de libros de antaño y sólo por la calidad del papel, el siglo al que pertenecen (para usarlo en la restauración de márgenes de libros contemporáneos a los del fragmento, y sólo en ellos), manejar idiomas, al menos para entender los libros y catálogos sobre el tema. Conocimientos muy profundos de la historia de la bibliofilia y encuadernación, para no cometer anacronismos en la ornamentación (los hierros de cada época, que siguen en líneas generales los mismos tipos ornamentales que los bronce de los muebles contemporáneos, pueden mezclarse casi en cualquier combinación con otros de la misma época, pero uno sólo perteneciente a otra, desentona como estallido en un concierto), dominar las peculiaridades cromáticas que armonizan con cada estilo de ornamentación, etc., etc.

No existe Escuela de Artes y Oficios, ni centro de enseñanza donde pueda proporcionarse tal formación ¿Cómo se adquiere? Vamos, al menos, a saber como la adquirió Palomino, la única explicación lógica sería el aprendizaje, largos años, al lado de un maestro de nivel similar. La autobiografía que Palomino ha tenido la generosidad de entregarnos, demuestra que no.



LA VIDA DEL ARTISTA

Nace Antolín Palomino Olalla en Fuentenebro, provincia de Burgos, en 1912. Su padre, Calixto Palomino, era cordelero, y falleció a los cuarenta años, tras permanecer tres enfermo, «en los que se comió hasta la última madeja de cáñamo. Yo tenía cuatro años y me di cuenta de todo». La madre se coloca, a servir, en otro pueblo y las tres hermanas, de dieciséis, trece y siete años, ingresan en un colegio de Madrid «de preparación para el servicio doméstico».

«A mí, me dejaron en el pueblo, con un tío lejano que tenía una casita con corral. El se dedicaba a pedir, y allí me quedaba yo solo, hasta que él venía al anochecer, contento o triste, según se había dado el día; comíamos lo que traía y así pasé hasta los seis años, siempre triste.»

A los seis años, desesperado de su soledad, el niño se lanza a una aventura de cuyo final, relativamente feliz, ha quedado testimonio gráfico en la foto en que aparece junto a su madre, vestido de pana, con alpargatas nuevas y una cadena de reloj. Todo este atuendo se improvisó para la fotografía, pues acababa de llegar cubierto de miseria y harapos. Se enteró en el pueblo que a la feria de Aranda de Duero acudiría su madre acompañando al amo a quien servía en La Aguilera. Convence el niño al carpintero del pueblo, quien emprendía viaje hacia Aranda, para que le lleve en su carro. Llega al mercado; entre la

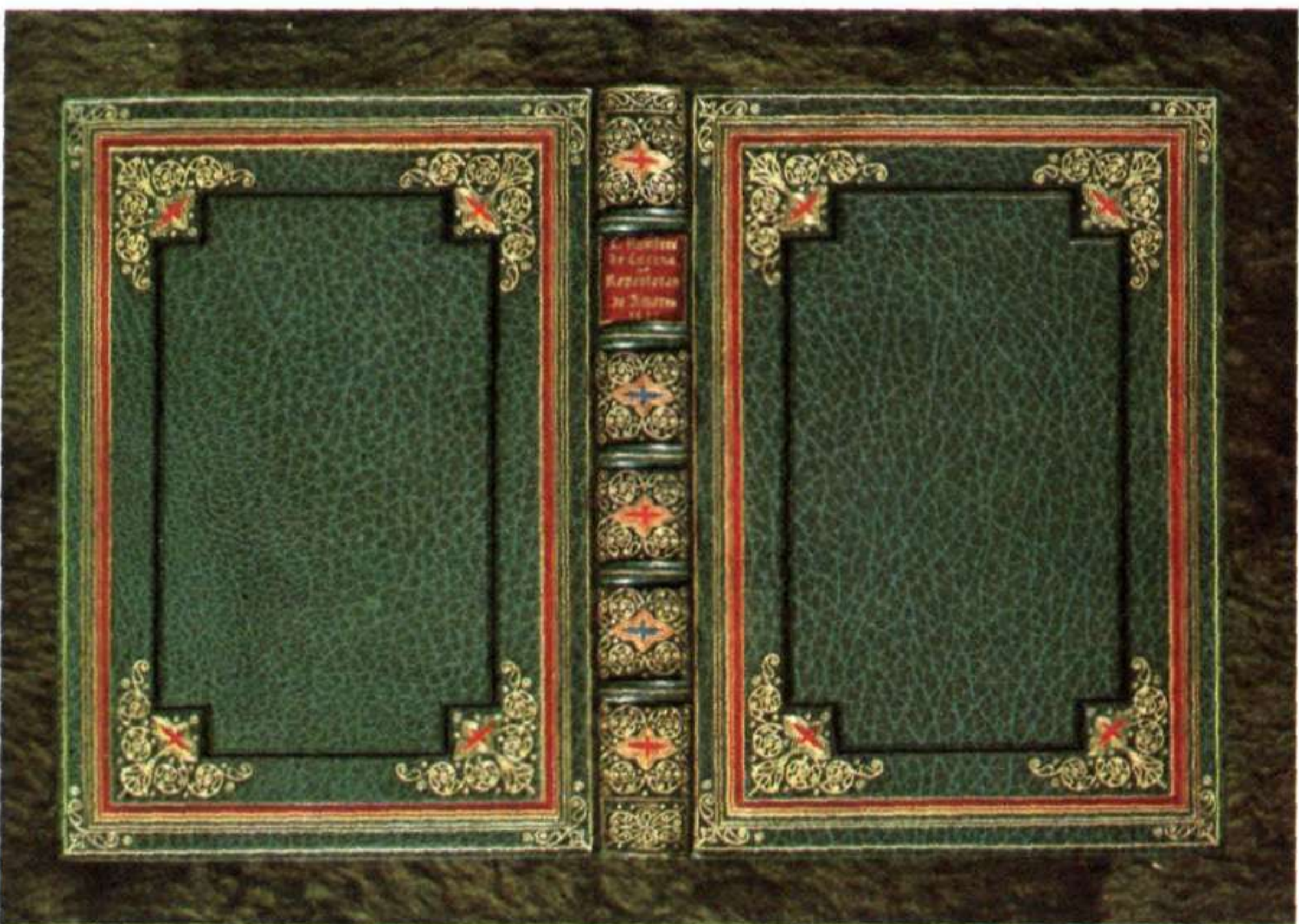




1



2



3

multitud, busca afanosamente a su madre, y... la encuentra. La escena debió ser tan patética que el amo de su madre, conmovido, le compra traje y alpargatas y presta la cadena para el retrato. «Además, me dio un duro, y comí con ellos besugo y cordero asado.»

El arrojo e iniciativa de este niño precoz le liberaron de lo que, de otro modo, hubiese sido su más probable destino: aprender de su lejano tío lo único que este podía enseñarle, la mendicidad, para toda la vida. Tuvo, de todos modos, que pasar por un largo calvario de soledad y amargura.

Tras dos años en un colegio «que salía demasiado caro», decidieron enviarle, contra su voluntad, al Postulantado del convento de los Hijos del Corazón de María. «Me hicieron la maletilla y enviaron en tren hacia Alagón; pasé todo el viaje llorando. ¡Cuántas veces pensé tirarme del tren y terminar el suplicio de mi vida! Me esperaba en la estación un hermano lego; con mucha bondad me llevó al pueblo en una tartana. Me dieron una cena que olía a hospital y me vistieron de postulante: una bata negra con cinturón del mismo género, pantalón de pana negra y unas botas con botones que me las abrochaba con una horquilla de las que usan las mujeres para el pelo, y un cuello de brillo recto...»

Aguantó allí tres años, «pocos recuerdos me quedan buenos», y habiendo cumplido los once consiguió decidiesen «que no valía para misionero, por ser disipao, etc., etc.». Fue a llevarle a la estación el mismo hermano lego que a su llegada. «... Con cariño, me dijo: ¿Se acuerda cuando le vine a recoger aquí? Sí, le dije, fue una lástima que no me tirase al tren... Silencio... Me puso en el tren, me dio un beso en la mejilla acompañado de una palmadita en la cara, y me dijo: Suerte, hijo, escíbeme. Y me dio cuatro pesetas, que es el dinero que más me ha durado en mi vida y el que más he agradecido.»

Ingresa entonces en el Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús de Madrid, que regentaban los Hermanos de las Escuelas Cristianas, y permanece estudiando algo más de dos años, hasta cumplir los catorce, edad en la que era preceptivo abandonar el centro o escoger un oficio, decidiéndose, pura casualidad, por el de encuadernador.

En los últimos lustros, con los cursos de «formación profesional acelerada» y otros adelantos sociales, hemos perdido —por fortuna— la noción de lo que entonces era el adiestramiento en un oficio. En el Asilo, el primer año, no les pagaban nada; el segundo, diez céntimos diarios, y veinticinco céntimos en el tercero. Desde el primer día se trataba de sacar rendimiento económico al aprendiz, especializándole en una sola tarea para lograr un rendimiento industrial con mano de obra. A Palomino le enseñaron a plegar en tres dobleces;

1. - Interior de carpeta de escritorio, decorada con hierros del siglo XVIII y mosaicos de varios colores, sobre fondo de chagrín amarillo. Tamaño de la carpeta: 52 x 38 cm.

4



2. - Lope de Vega. "Fiestas de Denia". Valencia, 1699. Encuadernación en piel marroquin azul, con mosaicos de varios colores. Decoración con hierros "Le Gascón"; motivo central geométrico; en los ángulos, igual. Todo engarzado con hierros de volutas. "Libro lavado y encolado, siendo su encuadernación de gran dificultad, por el pequeño grosor del libro. Obra muy rara".

3. - Luis Ramírez de Lucena. "Repetición de Amores o libro del Ajedrez". Encuadernación en marroquin verde con varios hilos dorados en la tapa. Listones en mosaico rojo. pequeños hierros de puntillé, según el estilo "Le Gascón". Lavado y encolado. Ejemplar rarísimo.

4. - Fernández de Enciso. "Summa de Geographia". Sevilla, 1519. Encuadernación en piel marroquin, color marrón, con mosaicos en azul y rojo. Encuadernación del siglo XVI, imitando las de Carlos IX de Francia. "Ejemplar muy raro. Tenía manchas de grasa, pues era libro muy consultado por los navegantes del siglo XVI. Lavado, encolado y restaurado. Ejemplar completo sin retoque ni facsimiles".

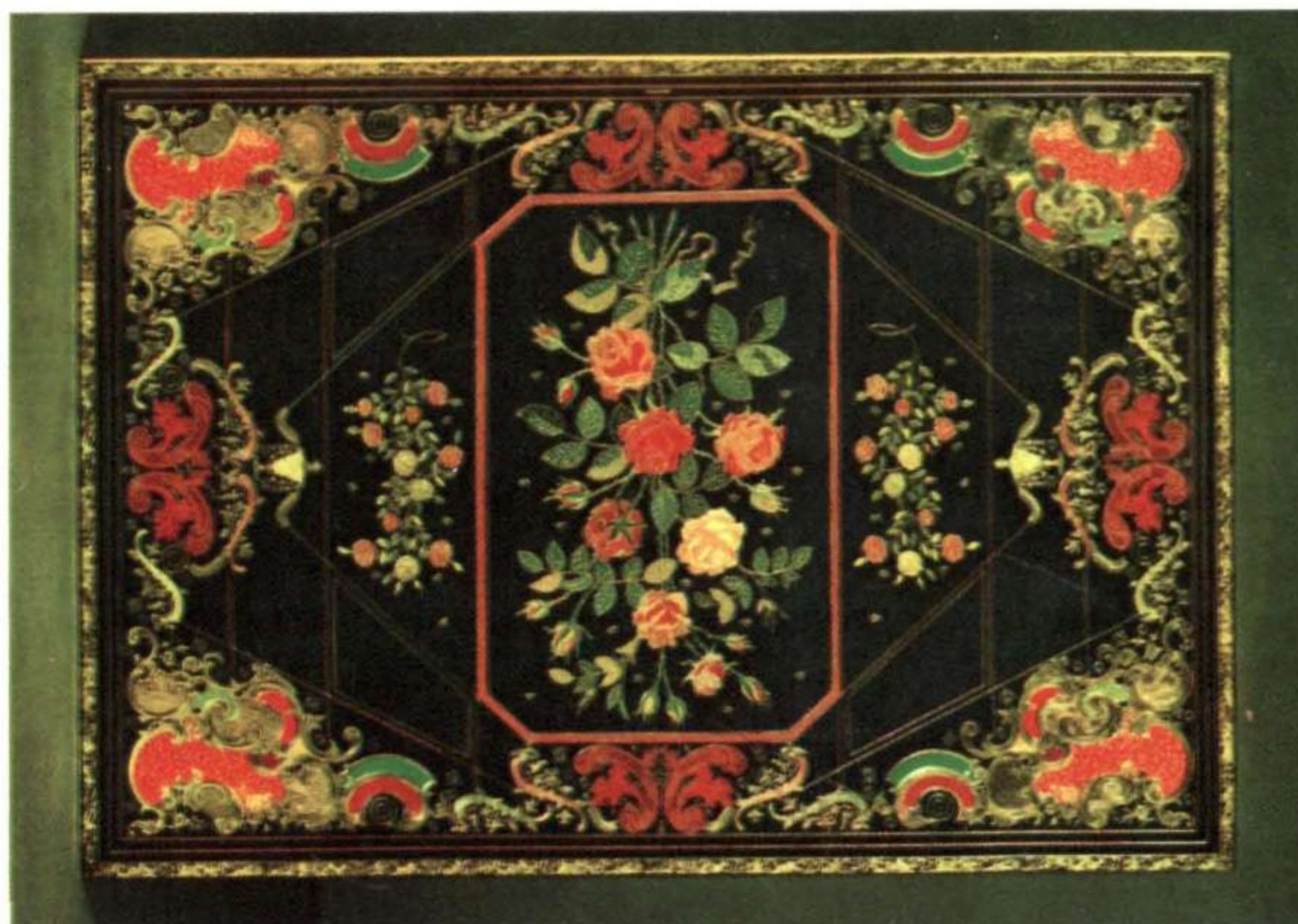
5



5. - Alonso Hernández. "Historia Partenoepa". Roma 1516. Encuadernación en marroquin rojo. Decoración con hierros originales, con loros, faisanes, pavos reales, intercalados de flores y elementos decorativos de gran belleza. Libro lavado y encolado. Las grandes manchas de grasa que tenía desaparecieron.

6. - Interior de carpeta, fantaseada su decoración con hierros en mosaico, a prensa y a mano. "Grandes mosaicos en seco, o grofado, todo en un carácter típico del siglo XVIII, aunque sus esquinazos grandes fueran característicos de las encuadernaciones románticas. Fondo chagrín azul. De muy difícil ejecución por el gran tamaño: 52 x 38 cm.

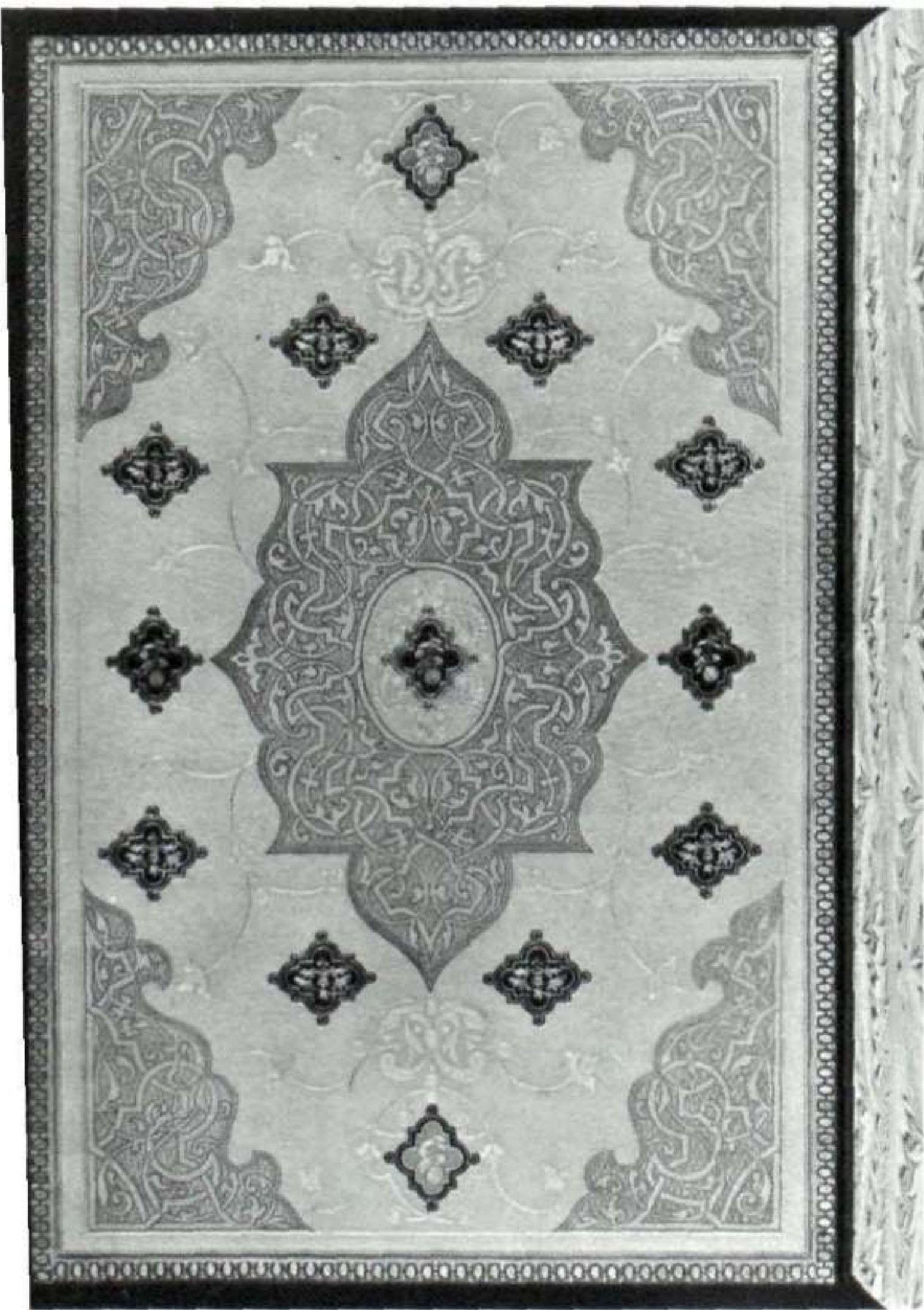
6



con sus condiciones de superdotado para el oficio, alcanzó en seguida la cifra de 500 a la hora lo que, en vez de ser una voz de alerta sobre sus facultades, fue sólo incentivo para estancarle allí y aprovechar así esa especie de máquina humana gratuita. Cuatro años estuvo en el taller de encuadernación, teniendo que aprender la mayoría de las maniobras profesionales interesantes a hurtadillas, fijándose en cómo lo hacían los operarios mientras él seguía plegando; y practicando a solas, fuera de las horas de trabajo, con retales que adquiría, ya que en el taller no les dejaban ejercitarse para que no gastasen pieles ni oro. «No obstante, aprendí a forrar libros».

Al cumplir los dieciocho años, encontró trabajo en la encuadernación «Casa de Blass» cuyo dueño, don José de Blass, desde el primer momento le muestra aprecio y admiración por las facultades y afán de perfección que demuestra, que quedan limitadas a las tareas de taller, pues entonces Palomino aún no había tenido contacto con ninguna encuader-

Charles Estienne. "De dissectione partium corporis humani". Paris, 1545. "Célebre impresión de Simón de Colinges que, junto con Gofredo Tory, dieron esplendor a la imprenta de Francia en el siglo XVI. Tamaño 38 x 25 cm. Encuadernación en marroquín marrón con guarda interior de piel oasis color salmón. Gran motivo central y esquinazos, con hierros azules muy en boga en el siglo XVI en Francia, Alemania y, sobre todo, en Anveres, en los libros de cartografía hechos en pergamino. Está enriquecida con mosaicos en compartimentos, rodeada de arquillos y hierros de composición en azuré".



nación artística. Las conoce a través de un cliente, don Roque Pidal, que le hace encargos de restauración, que Palomino ejecuta terminada su jornada laboral del taller en uno rudimentario, que monta en su domicilio, para seguir haciendo lo único que de verdad le ha gustado hacer: Trabajar con amor en su oficio llevándolo al límite de perfección.

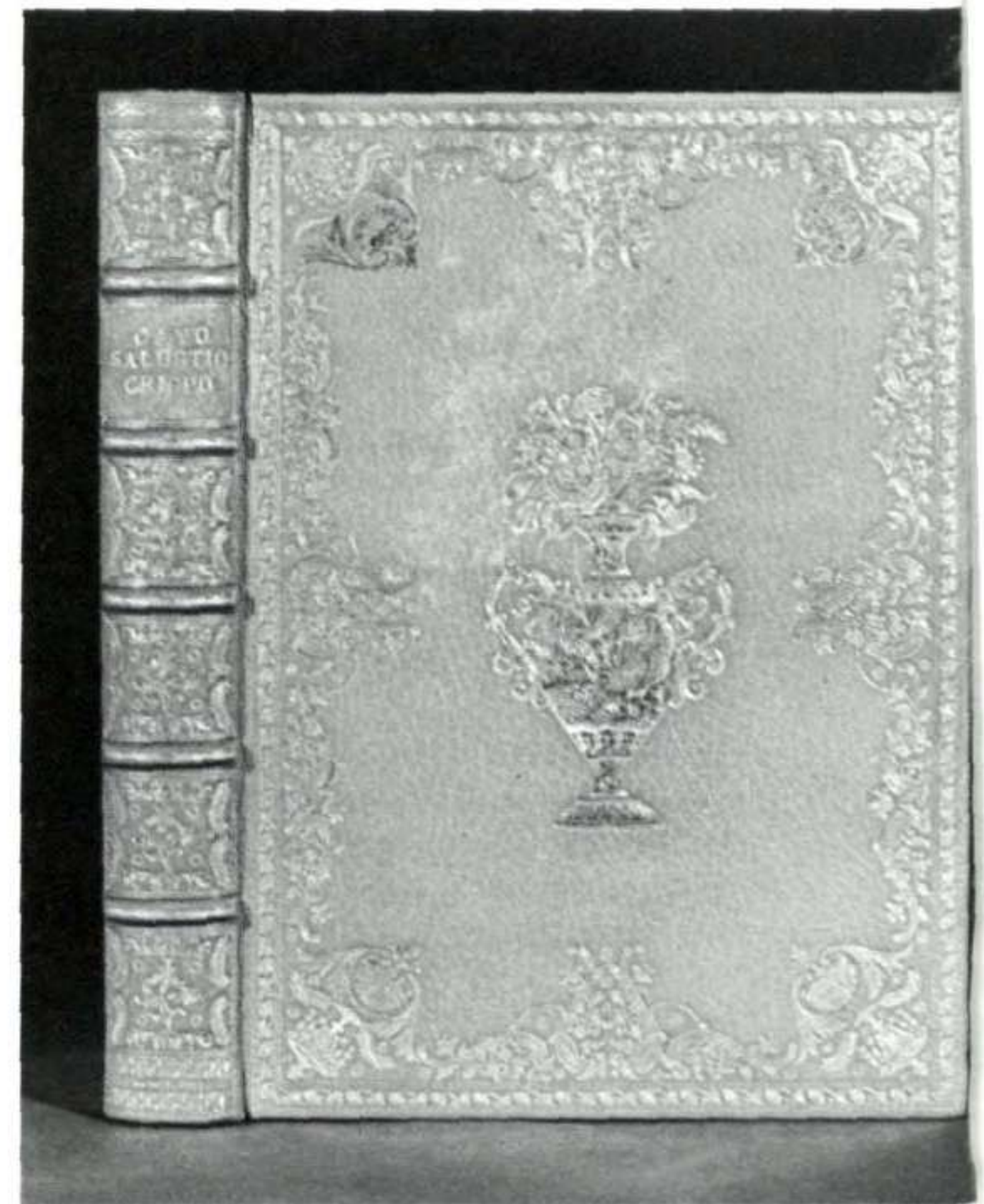
Pidal le enseña encuadernaciones compradas en París y Londres. Palomino queda deslumbrado, se le abre un mundo nuevo en el que se adentra sin más guía que el estudio embelesado de esos ejemplares, intentando imitarlos, reinventando las técnicas que nadie le enseña, por pura intuición y entusiasmo, repitiendo las maniobras una y otra vez, modificando los procedimientos: «... Meses y meses tiraba a la basura mi trabajo. Mi madre, que había venido a vivir conmigo, se enfadaba porque gastaba luz, y casi todos los ahorros en pieles y oro para practicar».

BALANCE DE UN ARTISTA

En este afán de constante superación está el único secreto del «milagro Palomino». Trepando por este sendero a un ritmo de trece horas diarias de trabajo ha ido subiendo de artesano ejemplar a orfebre del libro, llegando a convertirse en un pequeño Benvenuto Cellini de la encuadernación y, saltando el barranco de su deficiente formación cultural originaria, en un verdadero erudito.

En el prólogo del libro «La Batalla Naval del señor Don Juan de Austria», que ha podido publicarse gracias a él, pues fue Palomino quien descubrió el manuscrito y su carácter de inédito, ha escrito don Julio Guillén: «... ese maravilloso encuadernador que es Antolín Palomino, al que se le puede aplicar la alabanza que el francés Bourgoing dedicó a Mazarredo al proclamar que su sólo nombre constituía un elogio aún fuera de su país. El taller de este gran artista, buen catador de libros raros o de verdadero mérito tipográfico, desde hace años se ha convertido en cumplido foco de información bibliográfica frecuentado por sus clientes coleccionistas y bibliófilos y, en ocasiones, en interesante y erudita peña de amantes del buen libro... con la modesta participación de algunos como yo, simple aficionado y aún envidioso de tanta maravilla como la que por allí pasa y se encuaderna; pero sobre todo, antiguo admirador de la recia personalidad de Palomino, de sus milagreras manos...».

El «Caso Palomino», desde el punto de vista egoísta de sus compatriotas, tiene un aspecto positivo y uno negativo. El positivo se basa en que «gratis», sin haberle dado nada, él nos ha proporcionado un prestigio internacional que coloca en su especial quehacer a España en lo que nunca fue: en la cumbre mundial de la encuadernación artística. Desde su modesto taller madrileño, el prestigio irradia a cualquier lugar o país donde se reúnan amantes del libro, y con ello a todos nos beneficia. Basta una tarjeta suya para abrir cualquier puer-



Cayo Salustio Crispo. Ibarra-Madrid, 1772. Edición hecha por el Infante don Gabriel. "Es tenida por libreros y bibliófilos de todo el mundo como el mejor libro impreso en España en el siglo XVIII. Tan importante como las famosas impresiones de Bodoni en Parma. Encuadernación en marroquín rojo. Decoración tipo Sancha, pero con algunas variantes. El jarrón central, composición original mía, fue grabado por el artista Manuel Gil Guerra".

ta de un reducto de la bibliofilia internacional. Palomino une a la absoluta perfección técnica un gusto exquisito, una elegancia natural que sumada a su erudición hace de cada una de las encuadernaciones salidas de sus manos una obra maestra digna de permanente admiración.

El aspecto negativo es la ausencia de escuela. Palomino no tiene discípulos a quien transmitir este tesoro para que nos lo conserven. Mejor dicho, no los tiene en España. Lo que nosotros no supimos aprovechar, otros lo han recogido: En 1953 le contrató la República del Salvador, por iniciativa de su presidente, para que durante dos años impartiera enseñanza. Así lo hizo hasta 1955. Allí ha quedado la semilla que, quizá algún día, pueda rebrotar entre nosotros. Si es que no se opta por mejor solución: aprovechar lo que hasta ahora se ha desperdiciado, consiguiendo repita aquí lo que ya hizo en El Salvador.

1. Emilio Brugalla: «La orfebrería, el libro y la encuadernación». Barcelona, 1966.

2. Huella del «hierro» caliente sobre el cuero humedecido, que destaca en color oscuro.

3. Pieza de cuero, de distinto color a la del resto de la encuadernación, sobre la que se estampa el título.

LAS MULTITUDES DE ANTONIO SAURA

SANTIAGO AMON

ANTONIO Saura ha presentado en París, el pasado mes de septiembre, lo último y no poco significativo de su creación. El hecho de que esta exposición suponga, tras cinco años de tenaz y casi exclusiva dedicación al dibujo y al grabado, un retorno parcial (técnicas mixtas sobre papel y en grandes formatos) al arte de la pintura; el hecho también de que dicha muestra se centre en uno de sus temas predilectos (los cuadros de *multitudes*) y la circunstancia, por último, de haber tenido yo la ocasión de contemplar buena parte de estas pinturas, antes de su envío a la capital francesa, me invitan a sugerir unas cuantas reflexiones en torno a dicho tema y, a través de él, al significado global de su quehacer, sin orillar otras consideraciones aún más genéricas.

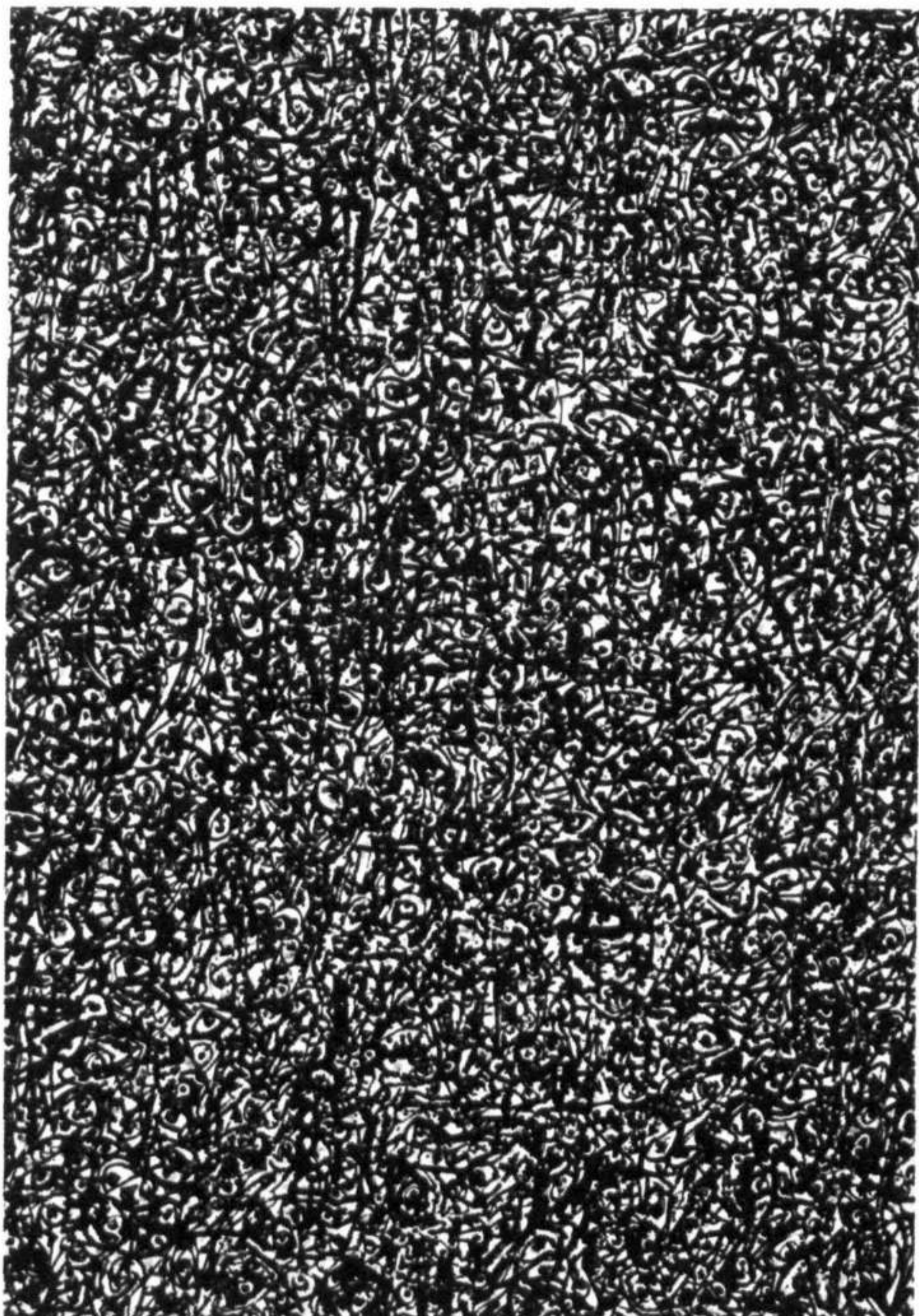
EXPRESIONISMOS E INFORMALISMOS

Estas obras de Saura me inducen, de entrada, a replantear el tema de los *expresionismos* y los *informalismos*,

dando mayor relieve a la efusión histórica de aquéllos que a la discutible mención de éstos. La infortunada definición de Michel Tapié («arte informal») cobra aún menor consistencia ante la labor de Saura y a la luz de un riguroso entendimiento de *la forma* (como el que pudieran proporcionarnos los postulados de la *Gestalttheorie* o algunas de las corrientes estructuralistas). Incluir la pintura de Saura en la nómina escueta de los *informalistas* equivale a despojarla de la sustancia de su génesis, negar a su proceso el carácter de *composición no aditiva* de las partes que urdieron su *totalidad*, y excluir del resultado *la pregnancia de la forma mejor*.

La pintura de Saura, muy lejos de aislar sus elementos constituyentes, se esfuerza en integrar y enriquecer complejos o conjuntos, al tiempo que destaca al máximo el carácter unitario e indiviso de los mismos. Las formas y figuras de Saura, aun compuestas de elementos diversos (líneas, gestos, manchas, chorreados...) poseen, sin embargo, una *complejión total* que en el campo de la visión se impone con caracteres propios. Esta complejión es ve-





rificable con sólo cotejar que las propiedades de la *forma* (de la totalidad) exceden la suma de las propiedades de los elementos que la constituyen. Cada una de las obras de Saura se consolida en *forma*, en totalidad, cuya entidad no se desprende de la de sus elementos como tales, sino de la naturaleza del conjunto.

No obedece, en última instancia, la forma a un complejo aditivo de elementos, siendo éste, precisamente, el carácter distintivo, a tenor de lo dicho por la *Gestalttheorie*, con respecto a otros conjuntos. Un litro de agua, valga de ejemplo, puede dividirse sin que se alteren las propiedades primitivas, no así una melodía o un proceso pictórico. De acuerdo con esto mismo, las estructuras matemáticas no admiten su inclusión en los límites de esta concepción de la forma (de la *Gestalt*) por tratarse de conjuntos esencialmente aditivos. No en vano Wertheimer, fundador de la *Gestalttheorie*, ha escrito literalmente: «Las formas son totalidades cuya conducta no se determina por la de sus elementos, sino por la naturaleza del total, entendido como total».

Son traídas a cuento muchas de estas razones sólo por cuestionar el habitual y erróneo entendimiento de la *Gestalt* en el marco exclusivo de la geometría y la matemática, cuando su entidad más propia se da, precisamente, al margen de una y otra («las estructuras matemáticas —acabo de apuntar— no admiten su inclusión en los límites de esta

acepción de la forma»). Piet Mondrian, aun sabiendo el rigor cartesiano de sus procedimientos y reconocida la pauta ortogonal de sus creaciones, dista mucho de ser un matemático o un geómetra; ha sido, más bien, la exacerbación de sus soberbias construcciones (a manos, sobre todo, de los *cinéticos*) la que ha pretendido en vano convertirlas en juegos de geometría o en ingenioso entretén del arte combinatorio.

Obras, por el contrario, divulgadas con etiqueta de *informalismo*, se hallan harto más próximas —las de Saura entre ellas— al postulado de la *Gestalt* y a la ley de un conjunto indiviso o a la trama global de un acontecimiento. Fácil es advertir en la obra de Saura rasgos, gestos, manchas..., de clara apariencia informal, y emparentar erróneamente su frenesí con el de otras expresiones de acusado carácter subjetivista, cual las de la *action-painting* y escuelas afines. ¿Cómo se comportan, sin embargo, en el contexto de cada una de sus creaciones? Lejos de imprimir la huella de una subjetividad desenfrenada, tales rasgos, gestos, manchas y chorreados proclaman a gritos su pertenencia a una totalidad y en ella expresan la *objetividad de un acontecimiento*.

También con toda intención aduzco esta otra serie de reflexiones o con el ánimo de segregar tajantemente el quehacer de nuestro hombre del proceder repentizado de otras corrientes (*action-painting, gestualismo, tachismo...*), de aparente afinidad e intrínseco antagonismo, a las que cuadrará mejor el título de *informalistas* (de ser ello viable y de no terminar semejante proceso psicográfico, ferozmente subjetivista, por adquirir en el campo visual, y pese a los pesares de sus artífices, una *forma objetiva de percepción*). Tales corrientes serían (de poder serlo) las verdaderamente *informales*, mereciendo cifrarse su dogma fundamental en el conocido y pueril aforismo de Mathieu: «la lentitud del gesto atenta contra la pureza y genuinidad de la obra».

Las otras, a las que luego llamaremos *expresionistas*, tienden, por el contrario, a congregarse totalidades, *formas* en sentido estricto, y englobar en ellas la objetividad de un acontecimiento que en el caso de Saura tiene, por más señas, un sedimento histórico y una holgada duración en su proceso manifestativo, un *tiempo largo*, en que la totalidad del acontecer se decanta y enriquece a través de sus propias e internas transformaciones. Diría yo que en las obras de Saura la forma adquiere, merced a dichas transformaciones, un carácter genético (ausente, según Piaget, en la *Gestalt*) que redundará en positiva participación del lado del contemplador.

Vale la pena afrontar y deshacer la confusión entre estas corrientes subjetivistas y aquellas otras en que el arte de Saura había de hallar mejor acomodo, emparentadas, merced a una visión harto superficial, por el solo hecho de que en unas y otras aparezcan gestos fugaces, manchas, violentos chorreados... Las primeras, llamémoslas *informales (tachismo, gestualismo, action-painting...)* cifran en la celeridad de la ejecución (vano correlato de la genuinidad del gesto) la transcripción milagrosa del yo personal e intransferible («mancha cromática = mancha psíquica», tal sería su taumatúrgica ecuación), pretensión no menos cándida que la de descubrir lo insondable de la personalidad en la impresión, sin más, de la huella dactilar o en el trazo de la firma.

CELERIDAD Y «TIEMPO LARGO»

A la sola celeridad del procedimiento, de que tanto alardean los informalistas de oficio, Antonio Saura opone, según se dijo, una duración, *un tiempo largo*, en que las internas transformaciones de la obra revelan a los ojos del contemplador (tal como se dieron en los del hacedor) la génesis de un acontecimiento, mejor que la representación de un objeto. Frente a la obsesión subjetivista de aquéllos, Saura atiende a la plasmación de contenidos objetivos. Lejos, en fin, de entregarse a la alegre repentización de manchas y gestos inconexos, nuestro hombre pugna por dotarlos de continuidad orgánica cuyo carácter genético convierte las apariencias informales en formas globales y enriquecidas, en totalidades, en auténticas *estructuras*, digamos, *biológicas*.

«La idea que preside mis cuadros de *multitudes* —reza un texto del propio Saura, que bien pudiera ahora venir en apoyo de alguna o algunas de mis afirmaciones—, realizados en grandes formatos, plantea problemas muy diferentes. Se trata aquí de unificar múltiples *aproximaciones* de rostros sin cuerpo en una superficie, de coordinar dinámicamente conjuntos de *antiformas* en asociaciones orgánicas como si obedecieran, al igual que en ciertos fenómenos biológicos, a necesidades de unión y repulsión capaces de generar una sensación de continuidad. Trataba de estructurar una masa expansiva, prolongable hasta el infinito, compuesta de forma movable y cambiante, nunca terminada, en la que los fondos de las telas hicieran las veces de grandes aperturas y ensanches.»

Con sólo buscar el parentesco legítimo entre *apariencias informales*, en el sentido que yo infundía a la expresión, y *antiformas*, en la acepción análoga de que Saura se vale, reducir a su natural sinonimia la *continuidad orgánica* que yo cité, y las *asociaciones orgánicas* de que él nos habla, conciliar mi alusión a las *transformaciones internas* y la suya a una *masa expansiva y compuesta de forma movable y cambiante*, y subrayar, por último, voces como *coordinar, unificar, estructurar...*, nuestros planteamientos habían de parecer no poco coincidentes. Bastaría reincidir, otra vez, en su probada atención a la objetividad de un acontecimiento, para que del informalismo que otros le achacan, pasase Saura a ser ejemplo, buen ejemplo, de expresionistas.

Saura es, ante todo, un expresionista, en una muy peculiar acepción del término o del contenido en que suele cifrarse el desarrollo de dicha corriente. Tampoco ahora le cumple el subjetivismo desatado, tan afín a todos los expresionistas de escuela, para quienes el pincel es la prolongación de la mano o la extraversion desbocada del latido personal y, al propio tiempo, el vehículo de una conciencia. Saura participa del fenómeno expresionista en una versión esencialmente antitética: aquella que centra el diseño concurrente de la expresión en la libertad de los materiales y, ahincándose en la primacía absoluta del proceso temporal, trueca, desde la intención hasta el resultado, la representación de un objeto por la urdimbre de un acontecimiento.

Desde esta angulación y por encima de otros precedentes, la pintura de Saura merece verse vinculada a las innovaciones de Jackson Pollock, especialmente a sus últi-



mas experiencias, en las que los postulados de la *action-painting* daban paso a una más abierta y profunda concepción estética. Tanto desde la elección de los materiales (pinturas industriales, *impastos* de arena, polvo de vidrio...) como del utensilio (palos, espátulas, cuchillas...) y también del procedimiento (basado fundamentalmente en el *dripping* o chorreado) lo que Pollock y sus huestes predicaban y se exigían era una presencia más activa y menos despótica en el acontecer íntegro de la obra (más *un estar en el cuadro* que regirlo. antes regular un acontecimiento que manipular un objeto).

No se trata, como alguien ha señalado erróneamente, de la llana admisión del azar; hay, ante todo, un propósito de liberación en cuanto a los materiales y a la génesis misma de la obra (a merced, en la pintura tradicional, del toque del pincel, prolongación de la mano y vehículo de una conciencia o de un acto preconcebido de parte del artífice) para que aquéllos se revelen a través de sus propios impulsos y se nos muestre ésta en su verdadera entidad. ¿Puede hablarse de *expresionismo*, llevada a este punto la cuestión? Aparte de que los maestros de la *generación heroica* hicieran suyo tal nombre, es de advertir que si el artista, en esta situación, no interviene en el control de cada detalle, sí participa, aunque de modo distinto y acaso más hondo.

El artista comienza por rehuir aquella modalidad opera-

tiva que pudiéramos llamar *manipulación* (trueque, a la postre, de la realidad por las categorías subjetivas) para aceptar una participación integral en el cuerpo y desarrollo de lo creado. Nos hallamos, pues, ante un expresionismo de otro signo, cuyas miras apuntan a la liberación de la génesis y de los materiales, proporcionando una vida más suya a los elementos de que se vale el artista (y a las internas transformaciones de la obra) y una más esmerada atención al suceso que, paso a paso, se va revelando ante sus ojos. «El lienzo —escribe Geldzahler— se convirtió más en una arena en que actuar que en un espacio en el cual reproducir, diseñar, analizar o manifestar un objeto real o imaginario.»

El pincel era, en la pintura tradicional, el vehículo de una conciencia y la obra de arte el objeto de una manipulación desde la conciencia. Los primeros en reaccionar contra ello fueron los surrealistas en general y particularmente Ernst y Masson, a través de sus procesos de automatismo (Dorfles atribuye, incluso, a Max Ernst, en uno de sus viajes a Norteamérica, la invención del *dripping*). Más adelante, los surrealistas europeos, abrumados por un exceso de teoría y por el peso, también, de la tradición, distarían mucho de poner en contacto la ejecución artística y los niveles no conscientes y acabaron por traducir un presunto confín onírico en formas académicas, alteradas únicamente en ciertas desituaciones espaciales e intencionados anacronismos.

Nunca ocultó Pollock su adhesión a las tentativas del surrealismo. Romper con la esclavitud de la conciencia era para él liberar las ligaduras corporales y hacer que esta liberación tuviera su correspondencia en el lienzo. Digo *correspondencia* y no *copia* por dar a entender que la compleja organización de esta clase de obras —las de Saura entre ellas— no obedece al raptó inconsciente ni reproduce todas sus características. Se dará únicamente una *selección de correspondencia* o se producirá el ajuste entre ciertas apariencias informales y ciertos contenidos pictóricos que, lejos de responder ciegamente a un proyecto finalista, revisten sólo la forma de un control selectivo, nada atentatorio ni contra la libertad de los materiales ni del proceso.

Saura irrumpe en el campo de la manifestación a través, justamente, del surrealismo y de él irá a dar, por natural consecuencia o exigencia, a la efusión expresionista o a aquella especie que aquí se comenta y tan bien le cuadra. Y ocurre que su incipiente experiencia surrealista (ajena al academicismo en que incurrieron muchos de los maestros más citados) se ve específicamente ligada a la de André Masson y Max Ernst, de ascendencia filosófica y poética, respectivamente, e imbuidas ambas por una honda razón vital y un propósito liberador. Saura nada tuvo que ver con los otros surrealistas europeos, digamos, *de escuela* como tampoco guarda una relación cierta con los expresionistas europeos y mucho menos con aquéllos a los que Tapié llamó *informalistas*.

A diferencia de ellos, Saura no pretende dar rienda suelta a cierta gestualidad inconsciente que había de llevarlo sin remedio al expresionismo tradicional y a su pretenciosa proyección subjetivista, es decir, a la que siguieron en Europa los herederos de la *action-painting* (*tachistas*, *gestualistas* y defensores de la *mancha psicográfica*). Su problema (como el de Pollock) es más complejo, al afrontar, antes que la proyección de la personalidad,

la ocupación orgánica de un espacio que se traduce en *duración* o en la trama gradual de un acontecimiento, cuya génesis, ni a merced de despótica manipulación desde la conciencia ni de un cándido gestualismo inconsciente, prospera a favor de sus propias e internas transformaciones, selectivamente controladas.

La pintura de Saura nos sitúa ante un quehacer expresionista extremadamente sutil, que desmiente la asociación convencional entre expresionismo y proyección subjetivista. Porque aquí la proyección del artista queda limitada por la organización autónoma de los materiales y por la *pregnancia de la forma mejor* que de su íntima estructura se desprende. En la misma medida en que la génesis de la obra no depende de una representación directriz (o en que el trabajo directo es para Saura una necesidad objetivada), en igual medida su hacerse y manifestarse recaen sobre un proceso integral en que gesto e imagen, materia y forma no son susceptibles de separación, habiendo llegado, por el contrario, a una feliz coincidencia en el espacio y en el tiempo.

INTERRELACION ESPACIO-TEMPORAL

Es, precisamente, de esta interrelación espacio-tiempo (decisiva en toda interpretación estética que se precie de algún rigor) de donde se nos sugieren ciertas críticas o ciertas salvedades en torno a la noción convencional y mucho más a la tradicional clasificación de las llamadas artes plásticas. Si la obra pictórica, en nuestro caso, antes que ser o representar un objeto, parece encarnar o traducir la génesis de un acontecimiento, ¿reclamará su delimitación exclusiva o su específica demarcación en atención tan sólo al espacio y querrá verse estrictamente delimitada, como de hecho ocurre, en el concierto de las artes espaciales? ¿Residirá acaso la raíz del problema en una traslación de la cualidad a la cantidad con inicuo favor para ésta?

La respuesta de Bergson sería rotundamente afirmativa, fundada en la tendencia natural a convertir en cantidad lo puramente cualitativo o a fijar en el espacio lo que parece más propio del tiempo (entre otros, el suceso mismo de la vida que es esencial *duración*). El arte contemporáneo, nada ajeno al pensamiento de Bergson, ha venido inclinando la balanza del lado de dicha duración. Si el cubismo fijó un cierto equilibrio, al disociar en el tiempo y recomponer en el espacio el mundo de las apariencias, las corrientes expresionistas, dadas a la urdimbre integral de un acontecimiento, se volcaron a favor de la temporalidad que otras tendencias posteriores (*Estética del desperdicio*, *Arte de lo efímero...*) han convertido en primacía absoluta.

Estas últimas corrientes cuestionaron frontalmente la inclusión de la pintura entre las artes espaciales. Harold Rosenberg, concretamente, opone a Gilson, acérrimo defensor de la naturaleza espacial de las artes plásticas, una observación incuestionable: que el evidente carácter espacial de éstas de poco nos sirve a la hora de distinguirlas de otros objetos. Y siendo ello así, ¿en qué medida nos es lícito afirmar que el espacio entraña la dimensión más cualificada en que ha de situarse la obra pictórica? La espacialidad, aun siendo un dato obvio e irrecusable de



esta clase de obras, sólo vale de hecho para iluminarnos en lo que ellas tienen de objetos, en tanto que la dimensión temporal tal vez pudiera acercarnos a su virtualidad específica.

Atribuyo con redoblada insistencia el cariz de *acontecimiento* a la obra de Saura tanto por ceñirla a la peculiar acepción de expresionismo que aquí se comenta (y que tan connatural parece con el sentido de sus creaciones) como por afrontar una cuestión más general en la recta clasificación de las llamadas *artes espaciales*. El espacio, en última instancia, delimita la obra de arte sólo como cosa entre las cosas, en tanto que en su dimensión temporal quizá nos venga dada su cualidad más propia. La obra de arte —he escrito recientemente— no es *el objeto que está ahí*, sino *el acontecimiento* que se teje entre la particular energía que ese objeto posee y las reacciones que desata en el contemplador (correlato de las que su génesis desató en el hacedor).

Los cuadros de Saura son *acontecimientos* tanto por la naturaleza de su contenido como por la condición de su génesis y la equivalencia de su tránsito a los ojos de quien a ellos se asoma. Sin la tensión, pues, de aquel acontecer durativo que se teje entre la energía de la obra y las reacciones que ella desata, la creación artística se vería exenta de toda eventualidad. El problema, así las cosas, se extiende a la obra de arte en general (que en la consi-

deración tradicional se vio elevada al rango de objeto sagrado, en posesión —diría Walter Benjamin— de un efluvio, de un *aura* supuestamente inmarchitable), aunque sea justo resaltar que fueron las corrientes expresionistas aquí comentadas las que lo han planteado empíricamente y en todo su alcance.

Y vayamos a los significados. ¿Qué representa aquella *compleción total* de las obras de Saura, plenamente verificable o con sólo cotejar que las propiedades de la forma excedían la suma de sus elementos constituyentes? Si las líneas iniciales de este ensayo atendieron primordialmente al aspecto formal de la cuestión, quisieran estas últimas aludir directamente a la naturaleza específica de sus posibles significados. ¿Qué pretenden revelarnos estos *cuadros de multitudes* en su clara composición no aditiva, en su acusado carácter de totalidad, en la pregnancia de la forma mejor que de ellos se desprende, en su constitución orgánica, en su entidad genética, casi biológica, alentada por una amalgama creciente e indivisa, por una compacta continuidad?

Una *compacta continuidad*, tal es el término clave a la hora de adentrarnos en el significado de estos cuadros de *multitudes*. Las formas parciales no aparecen en ellos claramente individualizadas; se nos ofrecen, por el contrario, como fundidas en el tejido del total. Resulta mínimo el indicio de individuación y raras las interrupciones o intermitencias; es decir, no existen individualidades propiamente dichas. Dijérase que todo el acontecer se ve inexorablemente gobernado por un feroz instinto hacia lo pleno, hacia lo continuo, cuya necesidad se expresa en aglomeración, en hacinamiento, y aboca a una cierta transgresión en las fronteras de lo individual, a una disolución y mengua de aquella discontinuidad que, como tal, supone el individuo.

«Se trata de unificar —vuelve a mi memoria la voz de Saura— múltiples aproximaciones de rostros sin cuerpo..., de coordinar dinámicamente conjuntos de antifomas en asociaciones orgánicas..., de generar una sensación de continuidad.» Lo individual parece de esta suerte quedar reducido a lo fugaz de un rostro inconcluso, de una mirada distorsionada, convertida en antifoma, cuyo cuerpo se debe, por otro lado, a la aglomeración del conjunto, a la efusión de una génesis colectiva. En la súbita expresión de estos rostros, en trance de disolución, brilla, como un relámpago, el pulso de una conciencia cuyo ser genuino se siente implacablemente reclamado, sin intermitencias, por el auge, por la sola exigencia, por la materia misma de la colectividad.

¿Es acaso posible una continuidad, una totalidad que, sin dejar de serlo, admita de algún modo la individualidad? Probaré a resumir en la solución de esta pregunta el significado más patente, a juicio mío, y más certero de las *multitudes* de Saura. Aquel carácter unitario, compacto, indiviso, que desde una angulación puramente formal asigné antes a la compleción de estas *multitudes* de Saura, quiere ahora revertir hacia la posible significación de su contenido. Y ocurre que la única forma, tal vez, de salvar la continuidad, sin detrimento grave de la individualidad, es la que Saura nos ofrece: crear aglomeraciones, comunidades, entre cuyos miembros no medie otra relación que la conciencia de un sentido colectivo y la pertenencia a un designio común.

ICONOGRAFIA MUSICAL: EL ORGANISTA DON FELIX MAXIMO LOPEZ

ROSA MARIA LOPEZ-BARRIS

Durante bastante tiempo se creyó que el retrato del organista Félix Máximo López (Prado, Casón) era el padre o pariente de su autor, el pintor Vicente López. Incluso en unas viejas fichas del Museo de Arte Moderno, donde antes estuvo procedente del mismo Prado, figura como «Retrato de su padre Don Félix Máximo López, Organista de S. M. C.».

Se sabe poco de la vida de este músico, que vivió bastantes años y que desempeñó su cargo de organista de la Real Capilla durante unos 46 ó 51 años. Se debe ello a los acontecimientos ocurridos en España: abdicación de Carlos IV en su hijo Fernando VII, la dura lucha entablada por los españoles para defender su independencia frente al ejército francés..., con la consecuente pérdida de muchos documentos importantes para poder reconstruir la historia desde el punto de vista musical de la citada Real Capilla.

En la historia de la Música española hay numerosas lagunas. Nos encontramos con bastante frecuencia que no hallamos datos biográficos de músicos hispanos, o que éstos son producto de impresiones subjetivas de tal o cual autor, sin atenerse a la verdad histórica, o bien a visiones que de ellos nos dan autores franceses. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), músico investigador que trataba de hacer una *Historia de la Música española* que quedó inédita, así lo expresó:

«Cada vez que tomo la pluma para apuntar noticias referentes al arte músico en España se me remueve el sentimiento de considerar la incuria española. Nos quejamos de la injusticia con que nos tratan los extranjeros, cuando nosotros somos los primeros culpables del menosprecio con que miramos todo aquello que más debiera interesar a la historia de nuestra cultura artística... (1).

Por fortuna, sobre Félix Máximo López, músico y escritor, hay un concienzudo y paciente trabajo, realizado por Barbieri. Adquirió bastante música de este organista y hoy se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid, constituyendo el «Legado Barbieri». Fue catalogada por dos músicos eruditos: Higinio Anglés y José Subirá. De su producción como literato hay también ejemplos en la citada Biblioteca Nacional.

La Real Capilla, lugar en el que llegó a ocupar el puesto de primer organista, había sido instituida desde muy antiguo. Se regía por constituciones y reglamentos promulgados por los monarcas. Según Subirá (que investigó y lo sigue haciendo en los Archivos del Palacio de Oriente madrileño sobre dicha Capilla),

el más antiguo en cuanto a su redacción, aunque es una copia realizada en época posterior, data del siglo xv, concretamente del año 1436, reinando Juan II. En estos documentos los reyes señalaban el personal de que debería constar la Real Capilla, de sus deberes y obligaciones, de sus sueldos... (2).

Normalmente eran cuatro los organistas nombrados para el servicio de la Real Capilla. Pero no siempre fueron cuatro. En el año 1749, en el reglamento y planta de individuos de la Real Capilla figuraban tres organistas y se consignaba la dotación correspondiente, que fue reducida por Real Decreto de 1791. Por Real Resolución, y orden comunicada en 12 de agosto de 1797 por el conde de Valparaíso, secretario del Real Despacho de Hacienda al Excmo. Sr. cardinal Mendoza, patriarca, se «reintegró» la plaza de cuarto organista. Para ello se ordenaba «citar a examen a los opositores» y se daba por descontado «de que el que entre en la plaza de 4.º debe tener algún mérito en la profesión y mantener la decencia de criado de S. M.» (Biblioteca Nacional, manuscritos Barbieri, 14.017).

Los integrantes de la Real Capilla tenían «vinculado todo su honor en servir inmediatamente a las reales personas, y gozar el fuero de criados suyos». Es por ello por lo que en un escrito dirigido al rey en 1803 del maestro y los «Yndividuos Músicos» de la misma solicitan no hacer «asistencias» (es decir, tocar y cantar en lugares fuera de palacio) en las que S. M. o alguna real persona no concurren.

El organista de la Real Capilla Félix Máximo López, nació en Madrid el 18 de noviembre de 1742. Fueron sus padres don Antonio López y doña Basilisa Crespo. El 23 del mismo mes fue bautizado en la parroquia de San Ginés, imponiéndosele los nombres de Félix Antonio Máximo (3). En 1764 contrajo matrimonio secreto con doña Dominga Victoria de Bartholomé y Remacha, en Alcalá de Henares. Constó en los libros públicos de la parroquia de San Ginés dos años después (4). De este matrimonio nacieron los siguientes hijos: Ambrosio, Miguel, Juliana y Joseph. (En la partida de bautismo de Ambrosio y Miguel se mandó borrar el apellido Remacha y poner el de Bartholomé y Zahonero; fueron conocidos por López Remacha.)

Murió doña Dominga en 1780, siendo enterrada el 9 de febrero en secreto y de madrugada en la parroquia de San Ginés. El 21 de junio del mismo año contraía don Félix segundas nupcias con doña Melchora Baltasara Pérez Díaz de la Cuesta. Tuvieron tres hijos: Juan, María y Franco. Murió don Félix Máximo el 9 de abril de 1821 en Madrid, de epilepsia (5), siendo enterrado en el cementerio de extra-

muros de la Puerta de Fuencarral, donde fue llevado desde su casa de la calle de las Fuentes, número 3.

Sus dos hijos, Ambrosio (1769 - 1835) y Miguel (1772 - 1837) fueron también músicos de la Real Capilla. El segundo fue más conocido por haber publicado obras teórico-musicales.

De la vida de don Félix como músico se sabe que desde 1770 ó 1775 fue organista en la Real Capilla. Barbieri, que iba haciendo acopio de datos sobre todo aquello que estaba vinculado a la música en España, nos dice con respecto a su cargo como organista:

«... la primera noticia que hallamos es la que servía de organista en la Real Capilla desde el año 1770, según se colige de un documento de su hijo Ambrosio, o desde 1775, según se lee en un memorial de su viuda D.^a Melchora; pero de cierto se sabe que, siendo cuatro los organistas de la Capilla y habiendo muerto D. Miguel Rabaza, que era el primero, por Real Decreto de 13 del X de 1787, se corrió la escala, ascendiendo a organista 3.^o nuestro D. Félix, que era el 4.^o» (6).

A continuación pasa a rebatir los datos que publicó Saldoni en su obra *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868-1881), en la que figura la fecha de 1785 como la de su ascenso a organista primero.

En el archivo del Palacio Real, expediente de don Ambrosio López, hay un documento fechado en 1814,

que fue copiado por Barbieri (Bibl. Nac., ms. 14.034), en el que el hijo de don Félix pide al rey le conceda la primera de las dos plazas de organista que se hallaban vacantes en la Real Capilla, con lo que pasaría a ocupar la tercera de las cuatro de que se disponía. Alega, además de sus méritos personales de tipo político y profesional, el que se tenga en «consideración los cuarenta y cuatro años que lleva el padre del que expone sin intermisión, de organista de la misma Rl. Capilla». Según ello, la fecha de comienzo como músico de don Félix en la misma sería la del año 1770. Pero figura la de 1775 en la solicitud que hizo doña Melchora para que le concedieran la viudedad correspondiente, ya que cita que lo fue desde el 19 de febrero del mencionado año de 1775.

En el año de 1801, por Real Decreto de 27 de abril, S. M. le dio permiso para que su hijo Ambrosio le ayudara en el desempeño de su cargo, como organista supernumerario y sin sueldo. En 1805, según comunicación del 6 de mayo, asciende a la plaza de primer organista por antigüedad, ya que habiendo habido ese año un ascenso de escalas, don José Lidón, que era el que poseía esa plaza, pasaba a ocupar el puesto de maestro de capilla y de rector del Colegio de Niños Cantorcitos, por jubilación de don Antonio Ugena (7). Su sueldo anual es de 16.000 reales. Por Decreto del 21 de diciembre de 1809, José Bonaparte le conserva en su plaza de primer organista y único, reduciéndole el sueldo. Cuando en 1814 volvió Fernando VII a España (22 de marzo), se vio sujeto a expediente de purificación. Por una Real Orden de 12 de diciembre pasó a la plaza de primer organista nuevamente, de la de segundo a que había sido relegado.

Así, pues, fue don Félix Máximo López, bien sea el año de 1770 ó 1775 el del comienzo como organista en la Real Capilla, el que tocó el órgano de Palacio bajo los reinados de Carlos III (que gobernó en España desde 1759 a 1788), Carlos IV (de 1788 a 1808), José Bonaparte (1808-1813) y Fernando VII (de 1814 a 1833). Del primero y del último rey sólo lo fue algunos años.

Durante el reinado de Carlos III, que siguió al breve gobierno de Fernando VI, el cual protegió sobremanera la música, no se distingue por una brillantez musical, aunque mostró cierta inclinación por este arte. Su pasión fue la caza, como es sabido, pero sus ministros se ocuparon de que hubiera espectáculos musicales. De sobra es conocido que en la música española de entonces dominaba la influencia de la italiana y la francesa.

En la Real Capilla bajo su mandato se instaló un nuevo órgano, fabricado por el mallorquín Jorge Bosch, al cual se le puede considerar como el fundador de la moderna escuela de organeros españoles. Estaba construido «por una nueva maquinaria, no conocida del común de los organeros».

Al subir al trono Carlos IV, la música ocupó un puesto muy importante, tanto en el ambiente cortesano como en el aristocrático. El mismo rey (que había pasado su niñez y parte de su juventud en Nápoles, lugar donde se cultivaba en extremo ese arte), al igual que muchos miembros de la alta sociedad, no sólo poseían buenos conocimientos musicales, sino que también solían tocar el violín, instrumento que

RETRATO DE DON FELIX MAXIMO LOPEZ, PINTADO POR VICENTE LOPEZ. CASON DEL BUEN RETIRO.



imperaba por entonces. Fue época de muchas representaciones de ópera y del dominio del «divismo». Las cantantes Todi y Banti son protegidas, por la duquesa de Benavente la primera, y por la de Alba la segunda. En las composiciones musicales del momento hay penetración de aires populares de todo tipo.

En la música de la Real Capilla, lo mismo que en los salones, predomina la de Haydn. La organización de la misma se ve afectada durante este reinado por un «Real Decreto para la reducción», promulgado el 9 de junio de 1791. Por él los sueldos de los organistas quedan mermados.

Bajo el dominio de José Bonaparte, la música no dejó de ser cultivada. «Y, sin embargo, José I, que no era ni tuerto ni borracho —como maliciaban calumniosos poemas y coplillas chufas—, se dedicó a requebrar a Madrid, pues no podía hacerlo a toda España, con muy buenas obras (...). Organizó Salves y Te-deums diarios en las Basílicas de Atocha y la Almudena, y diarias funciones de teatro, con entradas gratuitas para los obreros...» (8).

La Real Capilla estaba así constituida cuando los reyes españoles abandonaron el país, según un «Manifiesto del estado de la Real Capilla» de 1809 en el que se cita el «culto divino que se da a Dios en ella; rentas que le están concedidas; número, clases y dotación de sus ministros con todo lo demás perteneciente a la misma»; en el apartado de «Instrumentos del coro de música. Organistas», se especifica que:

«son cuatro las plazas de esta clase: el primero ha suplido siempre al Maestro de Capilla; es de su obligación tocar en todas las festividades de 1.º y 2.º clase y siempre que el Rey concurra a la Real Capilla; su asignación anual es de 16.000 reales. El segundo, alternar con el primero en las mismas funciones...; el tercero suple al precedente y tiene, además, la obligación de hacer semanas en la Misa Mayor diaria y horas de canto llano..., y el cuarto, toda la semana que le corresponde en las misas, vísperas y maitines que son de canto llano...

MANUSCRITO DE SU OBRA "ESCUELA ORGANICA".
BIBLIOTECA NACIONAL.

ESCUELA ORGÁNICA,
supuestos los principios.
CONTIENE
una Colección de Pensamientos cortos para la Elección,
y otra
de sonatas, para el Ofertorio,
en la que se incluyen
todos los Hymnos de la Iglesia &
Compuestas en éste presente año de 1799.

POR
D.ⁿ Félix Máximo Lopez.
Organista de R.^a Capilla de S.^a M.



Además de los cuatro referidos hay al presente otros dos supernumerarios, con opción pero sin sueldo...» (9).

La vuelta a España de Fernando VII originó a los músicos de la Real Capilla un expediente de purificación. A algunos se les reconoce posteriormente su valía y son reintegrados a sus puestos y a otros se les declara cesantes por considerárseles «desafectos» al régimen; así ocurrió a cincuenta y seis miembros de la Capilla en 1823. Fue un rey protector de las artes, aunque de la música no se ocupó de forma especial. Las que más hicieron por las mismas fueron sus esposas. La primera, María Antonia de Borbón, fue muy aficionada a la música y a la lectura; con ello «distrayó sus tristes ocios» (10). Su cuarta esposa, María Cristina, fue la que más se preocupó de este arte de los sonidos, pero esto pertenece a una época posterior; ya no vivía don Félix Máximo. Este monarca, sin embargo, no descuidó la música destinada al culto. Su educación, a causa de su naturaleza enfermiza, fue muy deficiente, y según Villa Urrutia «no se esforzaron sus ayos y maestros en formar su carácter ni en ilustrar su entendimiento».

Vicente López hizo un retrato de más de medio cuerpo del organista Félix Máximo López en posición casi frontal. El viejo músico, sentado, apoya su antebrazo izquierdo en la parte superior de un piano abierto. En el frontis del mismo hay escrito: «A don Félix Máximo López/ primer Organista de la Rl. C. de S. M. C. y en loor de su/ elevado mérito y noble profesión de amor filial.» En su mano derecha tiene unos papeles de música. Va vestido con uniforme de músico de cámara, con chupa encarnada (11).

En esta pintura el pintor valenciano retrató al músico sencillamente vestido, sin medallas, ni cruces, ni bandas, con lo que solía «investir» a las personas que ante él posaban. Es un óleo sobre lienzo de 1,01 por 0,75 metros, de superficie muy lamida, como es frecuente en casi toda su producción pictórica. Es de lo mejor que salió de su paleta; de todos es conocido que su mejor obra se considera la del retrato que hizo a Goya. El escorzo del brazo izquierdo del retratado es un alarde del dominio del dibujo que poseía el pintor de la ciudad del Turia. Méndez Casal dice que «Vicente López, amante de la verdad, pintor realista barroco, cuando en sus retratos se vio desbarrazado del lastre neoclásico, se limitó a copiar fielmente al natural, sin quitar ni poner, sin ponderar ni esconder. Tal y como veía la figura así la trasladaba al lienzo» (12).

Todos sus biógrafos coinciden al afirmar que no unía a su gran calidad de dibujante la perspicacia de un psicólogo para captar el alma del retratado, así como en constatar que el parecido conseguido en la obra pictórica era casi fotográfico. En uno de los pocos libros de la época que hablan del organista se refleja esta semejanza que era capaz de plasmar en el lienzo el artista. Saldoni, en el citado Diccionario, volumen II, página 260, dice sobre ello:

«La familia tiene un parecidísimo retrato de Don Félix, hecho por su íntimo amigo el primer pintor de cámara Don Vicente López.»

Este cuadro se puede ver actualmente, como ya citamos anteriormente, en el Casón, Sección del si-

Tercer Juego de Versos de Octavo Tono.

de
Don Félix Máximo López
Organista de la R. Capilla de S. M.



Escritos para el uso de Ambrosio López.

MANUSCRITO DE SUS VERSOS DE OCTAVO TONO.
TERCER JUEGO. BIBLIOTECA NACIONAL.

glo XIX del Museo del Prado, expuesto en la sala I. Anteriormente lo estuvo en el edificio del Museo del Prado, Museo de Arte Moderno y Museo Español de Arte Contemporáneo.

Figuró, entre otras, en las siguientes exposiciones: Exposición Nacional del Retrato (Madrid, 1902); Exposición de Retratos, Dibujos Antiguos y Modernos (Barcelona, 1910); Exposición de Pintura Española en Londres (1920), Exposición Nacional de la obra de Vicente López (Barcelona, 1943), Exposición del Retrato Español (Bruselas, 1969), Exposición de Arte Español en Tokio-Kyoto (1970).

En la parte posterior del cuadro hay una etiqueta pegada en la que hay escrito:

«Pintó este cuadro Don Vicente López, primer pintor de cámara de S. M. C.; el S. D. Fernando/ el séptimo lo mandó pintar y satisfizo su coste Ambrosio López, hijo primogénito/ de D. Félix Máximo, con el fin de perpetuar la memoria de su amado/ (padre) a la edad de setenta y ocho años en el de 1820.»

Sin embargo, personas autorizadas en arte no descartan la posibilidad de que tal vez sea un cuadro póstumo, ya que se sabe con certeza que el pintor tuvo en varias ocasiones encargos de este tipo, dándole Florencio de Santa-Ana, que realiza su tesis doctoral sobre dicho artista, hacia el año de 1826 o 1827.

Sobre esta pintura investigó en 1885 F. A. Barbieri, ya que en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 14.010) se conserva una carta, que creemos inédita, dirigida a él por Federico de Madrazo, que por entonces era director del Museo del Prado, en la que le dice lo que figura en el Catálogo del Museo sobre el retrato de don Félix. Otro documento, asimismo inédito, es el que en papel timbrado del Museo le dirige el director del mismo a Barbieri:

«Museo Nacional/ de/ Pintura y Escultura/ Dirección/ Excmo. S. D. Fr(ancis)co Asenjo/ Barbieri/ Mi q(ue)rido amigo y colega: Adj(un)-tos los anteced(en)tes q(ue) obran en esta Se-

creta(ría) sobre el consabido retr(ato) de D. V(i)cente López. Spre. de V. afmo. Fed(eric) de Madrazo. (Firmado). Miérc(oles) 7 de S(eptiem)-bre de 1885» (Bibl. Nac. Mss. 14.010).

La nota de la Secretaría dice así:

«Museo Nacional/ de/ Pintura y Escultura/ Secretaría/ El retrato de D. Félix Máximo López, organista de la Real Capilla, fue adquirido de D. Pedro Bosch p^a este Museo en virtud de Orden de la Dirección G(ene)ral de Instrucción pública de fecha 23 de Junio de 1879 mediante suma de 1.500 pesetas. (No hay más antecedentes)» (Bibl. Nac. Mss. 14.034).

Veamos la forma tan curiosa por la que Barbieri llegó a interesarse por la biografía de este músico, extractando su detallada información (13).

Hacia 1875 adquirió en el Rastro madrileño un tomo manuscrito en cuya portada se leía: «Obras poéticas, lírica y cómicas que su autor, Don Félix Máximo López, organista de la Real Capilla de S. M., compuso desde el año 1874. Tomo I, escritas por D. Raphael Martínez de Ariza Mesía en el de 1875». Sobre el autor, que por entonces le era desconocido, no halló noticia alguna, ni sabía aún que existía una pintura en la que se le representaba. En 1879 un amigo suyo pintor, Sans, le comunicó que en el Museo del Prado había ingresado una pintura que era el retrato de un músico. Fue a verlo, y con sorpresa asoció el nombre del organista con las obras que del mismo tenía manuscritas. En 1880 Saldoni, maestro de solfeo (1830) y de canto (1839) del Real Conservatorio madrileño, y que había sido profesor de esta última materia de Barbieri, publicó su segundo tomo del ya citado Diccionario, y en él halló algunos datos sobre el músico, del que conocía su rostro a través de una pintura y su obra a través de unos manuscritos. Un librero llamado Montes le comunicó un día que tenía varios papeles viejos con música manuscrita y que entre éstos había unos de un tal López.

Don Félix Máximo López Crespo, además de ser un gran organista, fue compositor y literato. Damos referencia extractada de su producción en ambos campos.

Para el *órgano*, instrumento del que dijo su contemporáneo T. de Iriarte, en su poema «La música» (1779):

*El órgano es el único instrumento
Que a ventajas escede
A los varios de cuerda, a los de aliento,
Y en todos ellos transformarse puede.*

compuso varias obras. En algunas de ellas expresó tácitamente que eran «para el uso de Ambrosio López», su hijo primogénito, que aunque llegó a ser organista también en la Real Capilla, no llegó a obtener el puesto de primero. Dentro de su colección de «Versos orgánicos» son excelentes los fugados, en los que se aprecia que sigue la tradición de los organistas españoles.

También escribió música para clave o piano, incluso algunas de sus composiciones fueron concebidas para ser tocadas a cuatro manos: *Música vocal, Métodos para la enseñanza, Música para guitarra...*



MANUSCRITO DE LA PARTE DEL TIPLE I DEL CORO DE SU VILLANCICO "A QUATRO", "LOS PRESOS". BIBLIOTECA NACIONAL.

Como por entonces no había muchos editores, la mayor parte de las obras que escribían los músicos no se imprimían, y ello contribuía a que sus composiciones no se difundieran, ya que sólo se hacía un reducido número de ejemplares manuscritos.

Se nos ha comunicado que está en preparación un disco con obras de este compositor, tan poco conocido hoy día.

En la mano derecha el retratado nos muestra unos papeles pautados en los que hay escritos unos compases con caligrafía musical muy clara en compás de compasillo. Se lee con toda nitidez el título de la pieza: «*Obra de los locos. Primera parte. All^o Mod^o*». Esta había sido comprada por Barbieri al librero Montes, como ya se ha dicho, cuando éste le comunicó que poseía muchos papeles con música manuscrita, y que entre ellos muchos eran originales de Félix Máximo López. Como quiera que en la Biblioteca Nacional hay el «Legado Barbieri», formado con todo lo recopilado por él a lo largo de toda su vida, creímos que hallaríamos el borrador manuscrito de la misma, pero la búsqueda ha sido vana a pesar de habérsenos permitido mirar entre los manuscritos que están aún sin catalogar, lo cual sea tal vez debido a que la donación fue muy copiosa.

Así, pues, seguiremos, muy abreviadamente, el estudio que de la obra hizo Barbieri. Es una composición dividida en tres actos o partes. También titulada *El disparate* o *Pieza de locos*. Respecto del título de la misma, por figurar en la pintura, dice:

«Parece significar que fuera su obra más predilecta, o la que más gusto hubiese dado a sus parientes y amigos. Sea como quiera, es lo cierto que esta obra es de lo más caprichoso y extravagante que a un loco risueño se le puede ocurrir».

La letra también fue puesta por don Félix. Quizá en ella se aprecie alguna influencia de la obra de Iriarte *La librería*. En la música aparecen canciones populares (ya que los temas sacados del pueblo se insertaban con mucha frecuencia en las composicio-

nes de la época), música de baile, oraciones de ciego, dos cuartetos, un terceto, una fuga, lo que no era raro en un hombre que tocaba asiduamente el órgano, lo cual incidía con frecuencia en sus realizaciones. La obra finaliza con una gran escena burlesca, inspirada en el famoso sueño de Quevedo de las *Zahurdas de Plutón*. Debió escribirse a finales del siglo XVIII o principios del XIX y se representó seguramente en privado, lo cual era frecuente en aquel tiempo, en el que algunas casas grandes disponían de su teatro particular.

Como *literato*, se sabe que compuso obras desde el año de 1874, aunque su calidad literaria es muy mediocre. Muchas de sus obras poéticas las concebía para ponerlas luego música.

Fue muy aficionado a la tonadilla, género tan en boga entonces. Escribió varias. Citaremos *Las abejas*, *Los andaluces*, *El abogado y la maja...* También compuso sainetes, como *Los caracteres unidos y bizarro andaluz*, *El cura y la sobrina*, *El don Gato*, *Sainete metafórico...* Asimismo fue autor de entremeses, como *El repentón...*

En todas sus composiciones domina la influencia de lo popular y suelen ser alegres y picarescas. Su tonadilla *El abogado y la maja* se representó en el Coliseo del Príncipe en la temporada de 1784-1785 por la compañía de Martínez, pero lo más frecuente era que las hiciera para un ambiente más íntimo.

En la reciente emisión de una serie de ocho sellos del 29 de septiembre de 1973, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre ha querido sumarse a los actos conmemorativos del segundo centenario del pintor Vicente López, y precisamente en el del valor de 15 pesetas figura la efigie de este músico, Félix Máximo López.

1. Cita que hace constar José Subirá en un fascículo dedicado a los *Manuscritos Barbieri existentes en la Biblioteca Nacional*, publicado en «Las Ciencias», año III, núm. 2, pág. 4. Madrid, 1936.

2. Subirá, José: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcitos*. «Anuario Musical», vol. XIV, página 207. C. S. I. C. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1959.

3. Archivo de San Ginés, libro 37 de Bautismos, folio 123.

4. López y González, A. L.: *Genealogía de D. Félix Máximo López*, «Cartela Heráldica», núm. 8, enero-febrero-marzo. Madrid, 1973. Archivo de San Ginés, libro 15 de Matrimonios, folio 168.

5. Archivo de San Ginés, libro 20 de Difuntos, folio 202.

6. Barbieri, F. A.: *Don Félix Máximo López*. «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», año V, páginas 195 y ss., 1885.

Vid. Soriano Fuertes, M.: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, vol. IV, página 178. Madrid-Barcelona, 1855-59.

7. Subirá, José: *O. c.*, págs. 224-225, 1959.

8. Sainz de Robles, F. C.: *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*, pág. 193, 1962.

9. Biblioteca Nacional, manuscritos 14.017/15.

10. Villa Urrutia, Marqués de: *Las mujeres de Fernando VII*, páginas 34-35. Madrid, 1952.

11. Madrazo, Pedro de: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, 4.^a edición, págs. 156-157. Madrid, 1882.

12. Méndez Casal, A., y González Martín, M.: *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo*, pág. 20. Valencia, sin año.

13. Barbieri, F. A.: *O. c.*, págs. 196-197.



DOS SONETOS A PROPOSITO DE DOS
ESCULTURAS DE CHILLIDA

RESURRECCION POR ALABASTRO
(Bajorrelieve I)

De pronto ante la piedra, como ayer,
tras limitada muerte, de impresión
virgen, abrir los ojos y volver
a ver, resucitando en dimensión.

Verter el ser en serse en ese ser,
aroma de una luz que la incisión
penetra, para luego renacer
precisa en alabastro. Creación

que lo absoluto determina en cosa,
atrapada en sí misma, como el hoy
o la rosa, libre en bases inertes.

Y pues la rosa, es la rosa, es la rosa,
como ella en libertad concreta soy,
doy al olvido mis futuras muertes.

«LUGAR DE ENCUENTROS» EN EL
MUSEO AL AIRE LIBRE

Afirmo que allí sigue todavía
el hormigón que ingrávito se ha alzado
como un ángel sonámbulo y airado
en vuelo de plural alegoría.

Afirmo que allí sigue todavía
en el vacío vivo que ha dejado:
lugar de encuentros ya no limitado
sino abierto a los vientos que acogía.

Con sus alas insomnes, en sosiego
reúne transeúntes de granito,
y a cada uno con su ser finito

rebelde ante la incógnita de fuego
de ser hombre y ser fértil y baldío.
Que es la ausencia presencia en el vacío.

Clara Janés



IMPRESIONISMO ESPAÑOL

La primera vez que oí hablar sobre la conveniencia de celebrar en Madrid una magna exposición sobre el impresionismo en España fue en el acto inaugural de esa otra magna muestra, «Los impresionistas franceses», celebrada en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1971, exposición que marcó un record de visitas, con formación de colas de público que esperaban la salida de unos para entrar ellos tan pronto como el espacio lo permitiera. Entonces hubo alguna voz que señaló ese criterio de que en España, en la pintura impresionista española, hay valores tan importantes o más que en la pintura impresionista francesa. Un rápido recorrido por nuestra historia de la pintura nos descubre que el impresionismo en la pintura española ni es algo que nació en el pasado siglo, ni muchísimo menos aún fue un seguimiento o conti-

VELAZQUEZ, "VILLA MEDICIS".



nuación de lo francés, que, me atrevería a decir que apenas influyó en algunos de nuestros pintores. Y si algunos de nuestros pintores sí marcan una tradición impresionista francesa, no fue por otra causa sino por la lógica influencia que señala la convivencia. No olvidemos que para triunfar en el arte, en la pintura, era obligado vivir y convivir en Francia, en París concretamente, centro y mercado del arte, refrendo de famas y de firmas. Y es que en Francia, como en otros muchos sitios, han sabido mejor que nosotros valorar y alentar sus pertenencias hasta el punto de ampliar esas pertenencias, apropiándose valores que en origen le son extraños. Se trata de una extensión de la propiedad nada criticable, al revés, diría que se trata de una extensión de la propiedad lógica y hasta cierto punto justa, porque lo que no se valora y se sitúa en un lugar firmemente, de cara a la historia, supone en gran medida una imperdonable apatía que se paga muchas veces con la pérdida de la propiedad.

A nosotros, los españoles, nos ha pasado esto en muchas cosas y muchas veces. No culpemos a nadie. La culpa es nuestra y nada más que nuestra. Francia se ha apropiado de la palabra impresionismo como si el movimiento estético que el impresionismo entraña, hubiera nacido y se hubiera desarrollado solamente en Francia y por los franceses. Parece que no se puede escribir la palabra impresionismo sin que uno tenga que hacer un gran esfuerzo para detener los tipos de la máquina con los que se forma la palabra francés. ¿Qué ocurre? ¿Es que los franceses se han pasado, o que nosotros no hemos hecho lo que debiéramos? Creo que lo segundo no tiene discusión.



GOYA, "LA LECHERA DE BURDEOS".

Aquí está la muestra «El impresionismo en España» que viene con las razones del color, de los temas, de las composiciones, de los paisajes plenos de luz protagonistas de un colorido y de un espacio libre, aéreo, a mostrarnos nuestro delito y nuestra verdad. Pero aún así, pese a esa exposición bien seleccionada y mejor montada aún, el público no ha respondido con el entusiasmo que respondió en 1971 ante «Los impresionistas franceses». Y en este ejemplo que estamos viendo con dolor, no están en competencia los públicos francés y español ante la valoración de sus propias muestras, sino el único público español ante la valoración de lo francés y de lo nuestro.

No he escrito lo nuestro por acabar la frase de manera lógica. Lo he escrito con la intención preconcebida de recalcar lo genuinamente «nuestro» en el im



S. Rusiñol

SANTIAGO RUSIÑOL: "EL PATIO AZUL".



presionismo, en el impresionismo visto y sentido por nuestros pintores. El impresionismo en España se manifiesta con el trazo más que con la mancha. Es el trazo vivo y enérgico el que dibuja, construye las formas y, rara vez, o casi nunca, suele dejar espacios libres de materia, sin pintar. Piénsese en Sorolla, verdadero maestro seguido por muchos pintores poco posteriores a él. Sorolla se enfrentó con la Naturaleza y con la luz. Pintó los escenarios naturales, escenarios abiertos, al aire libre, pintó el sol y valoró las luces por enfrentamientos de colores y tonalidades riquísimas. La fusión cromática en la pintura de Sorolla, y de toda su escuela, se descubre por la apreciación del total de sus cuadros, de sus composiciones. Si se detiene la mirada en fragmentos, es fácil ver esas pinceladas continuas y seguras, esas pinceladas que son dibujo en sí mismas. Hay antecedentes en esa manera de realizar los cuadros impresionistas en nuestra pintura. Antecedentes inmediatos en el ejemplo de Rosales, que desde sus primeros tiempos comenzó a dar frutos que eran auténticas lecciones de ejecución segura, firme, de apariencia fácil. Antecedentes más lejanos en Francisco de Goya y en Velázquez, que fue el auténtico descubridor de la Naturaleza, de la luz ambiental de los paisajes abiertos. Y no hay que referirse sólo a los casos de esos magistrales rincones de la Villa Médicis, sino a esos celajes y fondos paisajísticos de sus retratos en donde vibra un sentimiento de amor y atención a la Naturaleza. Su doble perspectiva aérea y corpórea es todo un descubrimiento impresionista realizado magistralmente, con dominio técnico y peculiar manera, muy de acuerdo con el modo con que el impresionismo se ha manifestado en la pintura española, dentro ya de la época en que el impresionismo se impuso como estilo.

España tuvo muestras impresionistas que no fueron estudiadas ni valoradas. Tampoco fueron, lógicamente, difundidas. Por eso el impresionismo, para su

aparición «oficial», hubo de esperar al general descubrimiento y aceptación de esa teoría de que los objetos captados por la visión no son tales objetos, sino la impresión que esos objetos causan, provocan e imprimen en nuestro sentimiento.

La exposición «El impresionismo en España» consta de una colección bien seleccionada de veinticinco artistas. No son todos los impresionistas españoles, desde luego; tampoco se trataba de eso, pero sí son importantes y significativos. Por ello, las ausencias están justificadas. Lo importante en esta muestra es la presencia de una manera de pintar auténticamente personales y en muchas ocasiones distintas por completo. Junto a esas pinceladas continuas de un Sorolla, las pinceladas cortas y abundantes de un Regoyos o la materia vibrante, untada, de un Anglada Camarasa. Los géneros temáticos y la época nos acercan a las apariencias francesas en Ramón Casas o en Iturrino. Se mantiene muy a lo español en los casos de Guiard, Echevarría, Domingo, Beruete, Pinazo o Rusiñol. El tratamiento de los verdes en bosques y jardines, de Riancho o de Winthuysen, o el movimiento de personajes y tratamiento de las luces, de Utrillo. No olvidemos la presencia de un solo cuadro de Picasso, el que marca el desconcierto en la época presente, el renovador, el iniciador de caminos estéticos. Sería impresionista tal vez porque fue de todo un poco o, mejor dicho, de todo mucho.

El impresionismo es así, desconcertante, cambiante, muy vario por la riqueza de matices que intervienen en esa forma de observar la Naturaleza y dejarse prender por ella, por sus valores ambientales, por la temperatura, por la hora captada con especial atención. Todo ese cúmulo de aspectos que el impresionismo capta y da realce en la obra plástica, en la pintura, nace como de una necesidad expresiva del artista. En esa forma de ver y de admirar los aspectos naturales en su integridad, está la clave de lo que pudiéramos llamar interpretación a la hora de la



EUGENIO LUCAS, "EL PALCO".

realización propiamente dicha del cuadro. De ahí esa diversidad y esa riqueza de las consecuencias prácticas, reales, del cuadro impresionista, que en cada caso se manifestará de manera distinta porque responderá a unas particulares apreciaciones y emociones del pintor. El impresionismo viene a demostrar-nos cómo un paisaje no es igual para dos apreciaciones distintas. Dos observadores ante un mismo escenario se dejarán atraer por aspectos y accidentes distintos. Lo que a uno le llamará poderosamente la atención, hasta el punto de identificarse con el colorido, la forma y todo el ambiente que circunde a esos detalles, al otro no le dirán nada o casi nada esos detalles, para que otros aspectos bien distintos cobren importancia. Sin embargo, pese a esa variedad, el producto de la pintura impresionista ha sido generalmente comprendida, entendida por el público. La explicación no es otra que la propia Naturaleza que de manera más o menos acusada está impresa en todos los hombres que, al fin y a la postre, son parte de la Naturaleza en su cota más



DARIO DE REGOYOS, "EL PASEO DE ALBERDI-EDER EN SAN SEBASTIAN".

RAMON CASAS, "LE MOULIN DE LA GALETTE".



alta, más noble, de todo lo creado.

El impresionismo se fija en la Naturaleza que nos rodea. En el paisaje, en el aire o en la luz que penetra o se filtra en una estancia, entre las frondosidades de un bosque o en el interior de un patio. Escenarios todos que nos son conocidos, que nos son muy comunes porque vivimos inmersos en ellos. Al pasar estos escenarios por la observación particular del artista, esta observación y el influjo que los escenarios naturales puedan causar en su sentimiento, aunque cambiante y rico, será siempre similar, coincidente, en mayor o menor medida, al de los contempladores de la obra pictórica nacida de esa contemplación. Por ello esa identificación y ese gusto general por la pintura impresionista. No ocurre igual cuando nos enfrentamos con producciones pictóricas observadas y matizadas por el artista, individualmente también, pero mirando más que a lo real (con formas concretas y formas que en definitiva nos acompañan a todos) a lo que pertenece al mundo particular del artista, a su pensamiento. En el actual momento estamos asistiendo a la contemplación de cuadros que han nacido de la observación particular del artista, pero de una observación puramente de conceptos y de teorías o de sucesos y acontecimientos, nunca de escenarios. Así, esas obras se escapan a la comprensibilidad general si su contemplación no va acompañada de ciertas explicaciones previas en torno al mundo particular del artista que les dio forma, plasticidad.

Hay un aspecto en el impresionismo que tiene una gran importancia en orden a considerar este movimiento estético como origen de la pintura moderna y que destacó el profesor Camón Aznar en un magnífico estudio sobre el tema, publicado en «Blanco y Negro» del 9 de noviembre pasado. Nos referimos a esa nueva dimensión de lo temporal. El tiempo presente en la luminosidad, a base de inventar

colores mezclando materias en busca de tonalidades intermedias, a base de interpretar o sustituir el cromatismo de las penumbras o de las sombras. Así, en el impresionismo, el negro desaparece, al menos desaparece su uso en grandes zonas, para ser sustituido por azules o violáceos. Si alguna vez el negro se muestra es en forma de trazo fino, trazo vivo para dar realce y aspecto de movimiento a las figuras sorprendidas en violentos movimientos. Es la manera apta para dar sensación de movilidad, para captar y llevar al lienzo, en cierta medida, el concepto del tiempo. Todo ello lo consiguen los impresionistas con una gracia y una viveza que transmite al contemplador un estado de ánimo, le hace participar como espectador privilegiado en el mundo multicolor de la observación de algo en el tiempo, en prolongada visión. Nada más lejos de los pintores impresionistas que el estatismo, que la instantaneidad. En el impresionismo todo se convierte en captación del conjunto, en ilusión de permanencia.

La exposición «El impresionismo en España» está ahí. Cuando estas líneas sean publicadas en BELLAS ARTES 74, la muestra exposicional se habrá clausurado ya. Sólo quedará el recuerdo para quienes quisieron y pudieron visitarla, verla, estudiarla. Queda también ese montón de comentarios, artículos y críticas salpicadas por las publicaciones periódicas. Para los que no visitaron la exposición, sólo les queda el espléndido catálogo, sobrio, informado por la pluma de Gaya Nuño y por las reproducciones fotográficas de los cuadros expuestos de ese grupo de pintores de finales del siglo XIX y de este siglo. Con ello se ha dado un pequeño paso en el reconocimiento y valoración de impresionismo genuinamente sentido y presentado por artistas españoles. Pequeño paso, pero lo verdaderamente importante es que ese paso ha sido una realidad.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA



JOAQUÍN VAYREDA, "EL VERANO".

ANGLADA CAMARASA, "RITMOS".



EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN "LOS QUINTANARES"

(RIOSECO DE SORIA)

En la villa romana de «Los Quintanares», de Rioseco de Soria, a 1.010 metros sobre el nivel del mar, a unos 20 kilómetros de la ciudad hispano-romana de Uxama y a 50 de la heroica Numancia, ha finalizado la campaña de excavaciones prevista para el año actual.

Desde el emplazamiento de la villa, en la cabecera de la vega del río Sequillo, afluente del Avión, se domina un ameno paisaje, donde

los breves altozanos se ondulan con la solución de continuidad de los «cañuelos» que vigorizan frescos pastizales. Enebrales y robledos compiten en el desarrollo de sus ciclos vegetativos fuera del fértil terreno de la vega, cada vez más amplia, más generosa, a medida que el río avanza hacia poniente. Y a tres kilómetros hacia la dirección norte, un fácil camino enlaza el paraje con la vía Astúrica-Cesaraugusta, en la milla LVI, según Saavedra; otro camino remonta la vega, y poco más arriba, cruzando la vía, llegamos a la fortaleza arévaca de Voluce, en la llanura bélica de Calatañazor.

Posición estratégica y lugar de privilegio fueron dos factores determinantes de su elección por un aristócrata romano para fijar aquí, en «Los Quintanares», su señorial residencia, proyectada sin menoscabo de la suntuosidad que en las *domus* de la metrópoli disfrutaban dignidades de todo orden y ricos propietarios. Recordemos, por ejemplo, la casa del poeta trágico de Pompeya, en cuya entrada figura el célebre mosaico con un perro encadenado y la leyenda «cave canem», que nos presenta un plano similar en pretensiones confortables y distribución de dependencias.

Por tanto, aunque por el emplazamiento alejado de grandes núcleos urbanos y modo de vida adecuado al ambiente campesino, es una villa rústica, por su extensión y riqueza constructiva puede considerarse de tipo semiurbano. El refinado aristócrata a la romana, dueño y señor de estas tierras, bien como patrimonio, por adjudicación en virtud de méritos contraídos o por colonización, hubo de asegu-

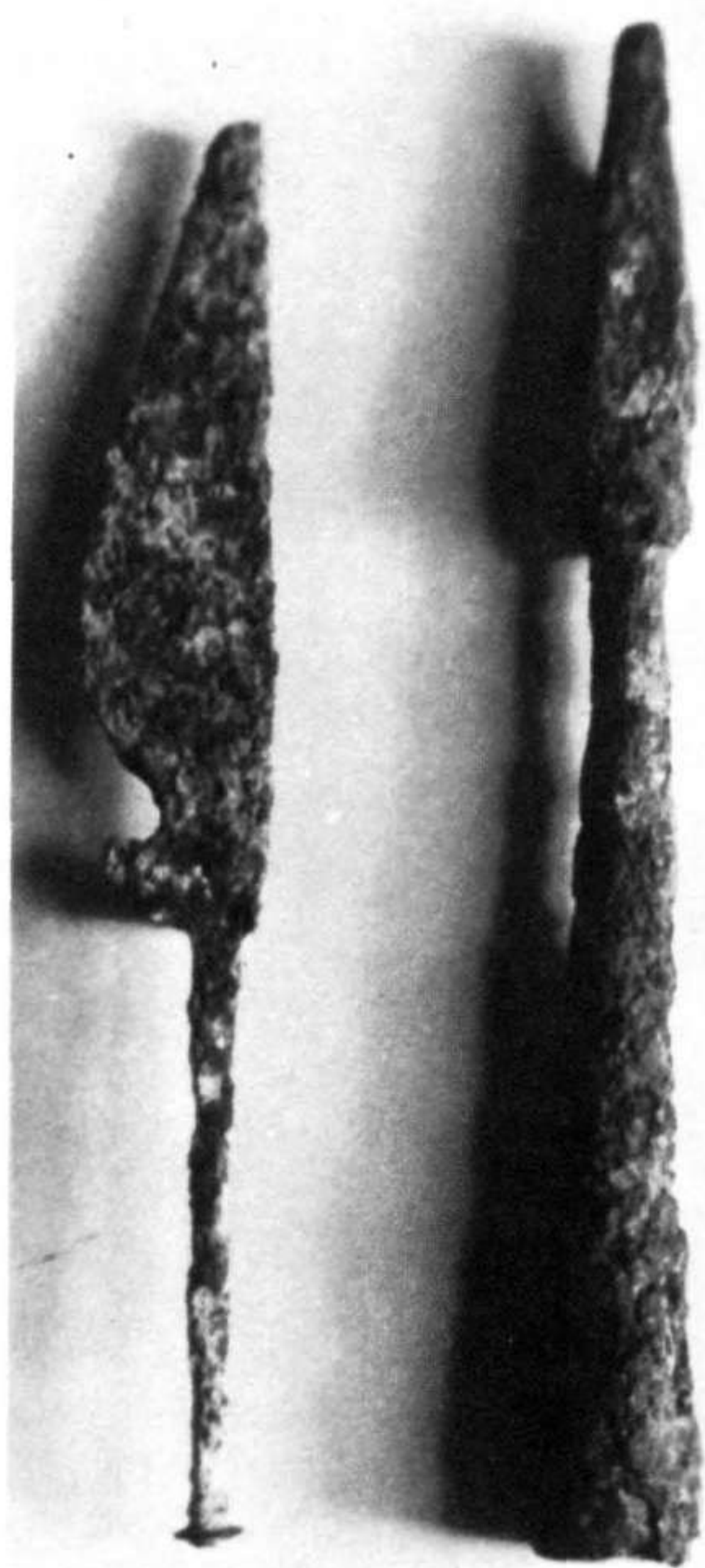
rarse un latifundio en forma de propiedad territorial equivalente a los *fundi* o posesión rústica generalizada en el Bajo Imperio. Aquí asoció sus intereses, actividades y recreos, acaso huyendo de la ciudad un tanto degradada, para no someterse a los artificios, dispendios y amarguras de la vida oficial, buscando, en cambio, cierta independencia y la amorosa tranquilidad del campo.

Según hemos ido descubriendo en sucesivas campañas, el plano general de la villa se desarrolla asentado en la solana, según un eje de este a oeste paralelo al río, con su vestíbulo; atrio-impluvio —célula de la casa romana— abierto al público y a las relaciones sociales, con su corredor, y alas laterales comunicando con el tablino, pieza suntuosa de ábside en hemiciclo encabezando este sector. Por el ala izquierda del atrio se llega al triclinio o comedor. Cubículas en tres sectores independientes; cocina con arranque de chimenea cónica en el ángulo sobre el hogar y otras dependencias complementarias.

El peristilo, con vestigios de la columnata de sus corredores a los cuatro vientos rodeando el jardín, y la novedad de su doble galería abierta al sol de mediodía, donde discurriría gran parte de la vida familiar.

Sigue un cuerpo de edificio comunicado con el ala izquierda del peristilo, donde aparecen las habitaciones de invierno, caldeadas mediante hipocausto, del que quedan restos de los canales de conducción del aire caliente bajo el pavimento, destruido en su mayor parte, así como el tramo correspondiente al horno calefactor. Este

HOJA DE CUCHILLO
Y PUNTA DE LANZA.



sistema de calefacción, muy escaso en Italia, fue generalizado en las villas de la Meseta por las exigencias de los rigores invernales.

Más al norte, desbordando la alineación de aposentos, se perfila la excepcional construcción con tres ricos ábsides sobre planta cruciforme, rematados en hemicíclo, donde los mosaicos de sus pavimentos ofrecen la mayor variedad y riqueza temática en cuanto todavía podemos contemplar.

El mosaico correspondiente al brazo del oeste es uno de los mejor conservados; en su campo de *opus tessellatum* se centra, inscrita en un exágono acordonado, el precioso emblema en *opus vermiculatum*, representando a la diosa Abundancia, con su corona mural,

PLACA DE MARMOL FRAGMENTADA, DECORACION DE LA ENTRADA A LA PISCINA.



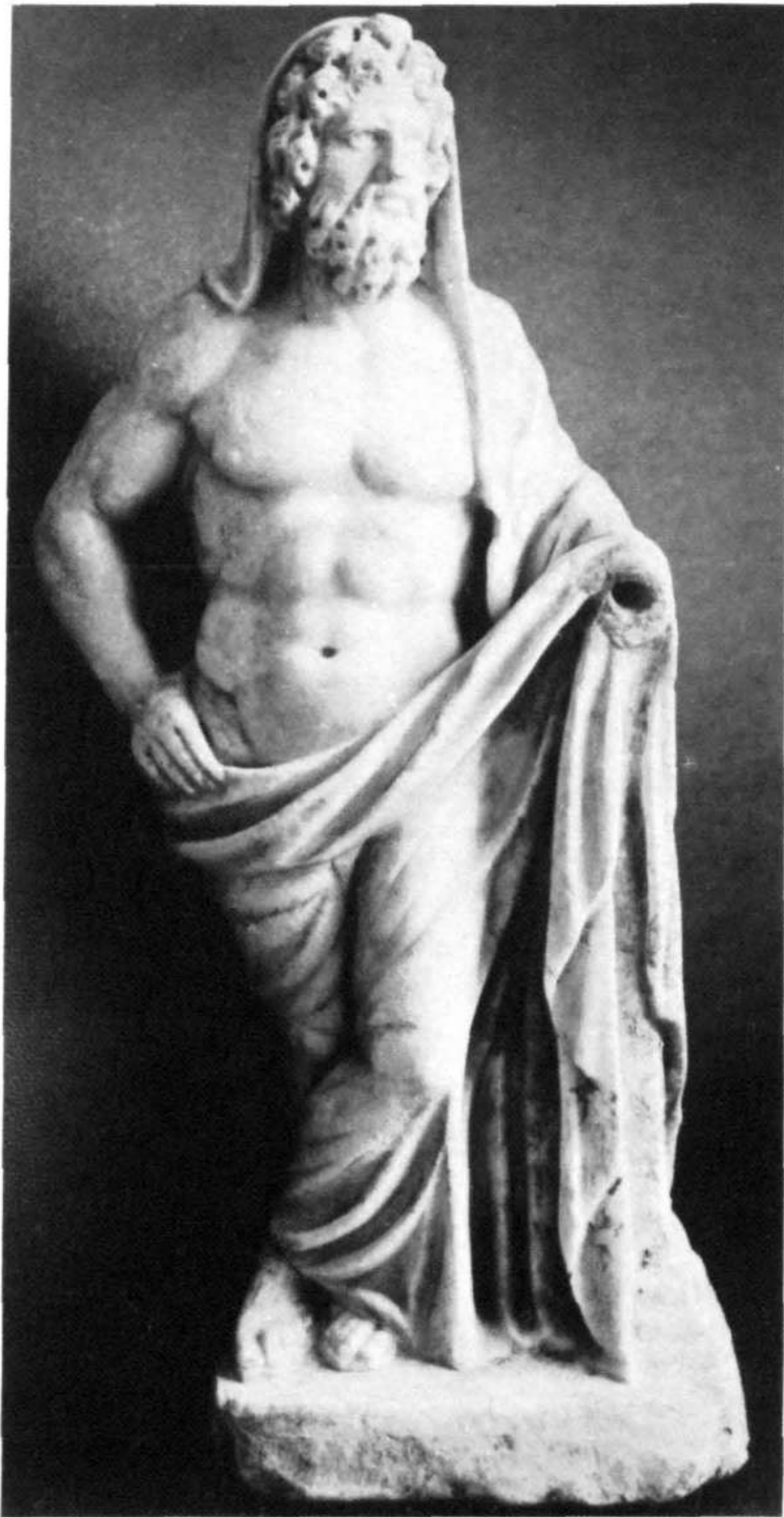
DIOSA ABUNDANCIA, EMBLEMA QUE CENTRA EL MOSAICO EN UNO DE LOS ABSIDES DE LA DEPENDENCIA DESTINADA AL CULTO.

catino y cornucopia rebosante de frutos, de muy bella factura y rica policromía, en la que llegaron a emplearse, entre minúsculas teselas, piezas menudas de vidrio y de cerámica roja para matizar algunas tonalidades. La fuerte concreción caliza que recubría este emblema ha quedado eliminada con adecuado tratamiento, por lo que hoy nos muestra toda su calidad artística, digna de los mejores musivarios. Todo ello acredita la dedicación de este conjunto cruciforme a los más altos fines religiosos, con alardes decorativos en yesos moldurados, con temas florales y relieves en cadena, estucos, frisos pintados al temple, de los que hay indicios, y restos triturados de escultura en mármol pertenecientes a divinidades objeto de culto. La abundancia de cascotes de yeso entre bloques de tobas calizas, adecuados por su ligereza para cubierta abovedada en la nave y de

cuarto de esfera en los ábsides semicirculares.

Es de notar la similitud de esta sala, en estructura y proporciones, con la que se edificó en la villa Adriana, de Tívoli; también comparable a la de la villa de Piazza Armerina, de Sicilia, que pueden considerarse como claros precedentes.

En dirección opuesta, la piscina, pavimentada con gran mosaico desarrollado en torno al centro estrellado, y dependencias del baño; se hallan contiguas al corredor sur del peristilo. Debió contar con suntuosos detalles, a juzgar por los restos de placas de mármol bellamente esculpidos, ostentando combinaciones simétricas de roleos, florones, macollas, grecas y molduras en los extremos, con bucráneos intercalados en algún caso. Expresivos precedentes de estos temas decorativos encontramos en las pilastras del Foro de Trajano, en el



ESCULTURA DE MARMOL REPRESENTANDO A SATURNO (?).

Museo profano de Letrán y en los correspondientes al Arco de Marco Aurelio, de Trípoli, ambos datables en el siglo II de nuestra era.

La serie de mosaicos que pavimentan las salas se eleva a treinta, de gran diversidad ornamental y variada fortuna en su estado actual, desde los que se conservan con pequeños desperfectos restaurables, hasta los que, destrozados casi totalmente, nos muestran pequeños vestigios marginales. El conjunto encaja en una cronología que va desde finales del siglo II hasta el siglo V; temas y estilo adquieren amplia vigencia en el occidente imperial, particularmente en lo hispano, sin excluir paralelos evidentes con la metrópoli y con las extensas obras norteafricanas.

La fundación de esta villa corre paralela con la romanización de la Meseta superior. No fue muy temprana, pero tampoco se demoró en extremo, pese al recuerdo de las duras luchas de conquista, las desfavorables condiciones climáticas y la fama de inseguridad prolongada hasta mucho después de su completa pacificación.

A la segunda mitad del siglo II d. de J. C. atribuimos su fundación; un siglo debió transcurrir de pleno disfrute, tras el que sufre una casi general destrucción por las feroces y devastadoras incursiones de francos y alamanes durante la gran crisis del gobierno de Galieno en el año 262. En época de Claudio o Aureliano (270 a 305) se logra superar la crisis del siglo III; la villa se reconstruye influyente y próspera sobre una economía agrícola y ganadera, hasta la llegada de las temidas invasiones bárbaras del siglo V, destruyendo nuevamente esta importante villa romana, que sólo parcialmente acusa posible rehabilitación en pleno dominio visigodo. Finalmente fue refugio de gentes que se albergaron pobremente en sus muros, y, por último, un montón de ruinas abandonadas se convirtió en cantera fácil, cuando surgen nuevamente los poblados al amparo de la Reconquista.

Los hallazgos escasos de arte mueble se reducen a restos de utensilios agrícolas y artesanos; expresivos fragmentos de cerámicas de *terra sigillata* hispánica y otros de tradición celtibérica pintados; algunos trozos de útiles domésticos de adorno y restos abundantes de alimentación. La serie monetaria hallada, hasta sesenta ejemplares, corresponden a un mediano bronce de Lucio Vero, la más antigua. Las restantes de pequeños y minúsculos bronce muy corroídos y en parte desintegrados, son de época Constantiniana y de Juliano el Apóstata, con variantes que comprenden un conjunto cronológico que va desde mediados del siglo IV hasta bien entrado el siglo V. Excepcional por su calidad y buen estado de conservación es un mediano bronce de 19 mm. de diámetro, cuyo anverso lleva el busto de Roma con casco sin cubrir totalmente el pelo, manto imperial y la leyenda URBS - ROMA. En el reverso,

la loba capitoliana amamanta a Rómulo y Remo; en alto figuran dos estrellas de ocho puntas, y en el exergo las siglas S M T S E, que parecen corresponder a la ceca de Thessalónica de mediados del siglo IV.

Al finalizar la actual campaña ha sido sensacional el hallazgo de una escultura romana en buen estado de conservación, en el estrato profundo del último derrumbamiento de la techumbre del atrio, sobre un lecho de cenizas. Es de mármol blanco de 42,5 cm. de altura y corresponde a una divinidad masculina a la que solamente falta la mano izquierda, en cuyo antebrazo en avanzada se nota el muñón perforado para empalmar la mano perdida de antiguo, con lo que desaparecieron los tributos cagógicos que ostentara. El brazo derecho se dobla en ángulo apoyando la mano en la cadera; el pie izquierdo avanza desde una especie de ara de altura suficiente para equilibrar la figura. La pierna izquierda se cruza hasta rebasar la opuesta, y los pies calzan sandalias abiertas. Cubre la cabeza con una parte del manto y el resto se extiende sobre la espalda y hombro izquierdo, recogiendo por delante ceñido a las extremidades inferiores. Los pliegues del manto son amplios y su vuelo cae en dobleces aplomados. Torso y brazo quedan al descubierto mostrando su recia anatomía. La expresión de la cara es serena y enérgica; en los ojos se acusa el detalle del iris y pupilas. El pelo se distribuye en guedejas rizosas; la barba cae en mechones ondulados y simétricos, y en la técnica de labra se advierte el empleo de terebra, con lo que los efectos plásticos se ven reemplazados por contrastes de luz y sombras.

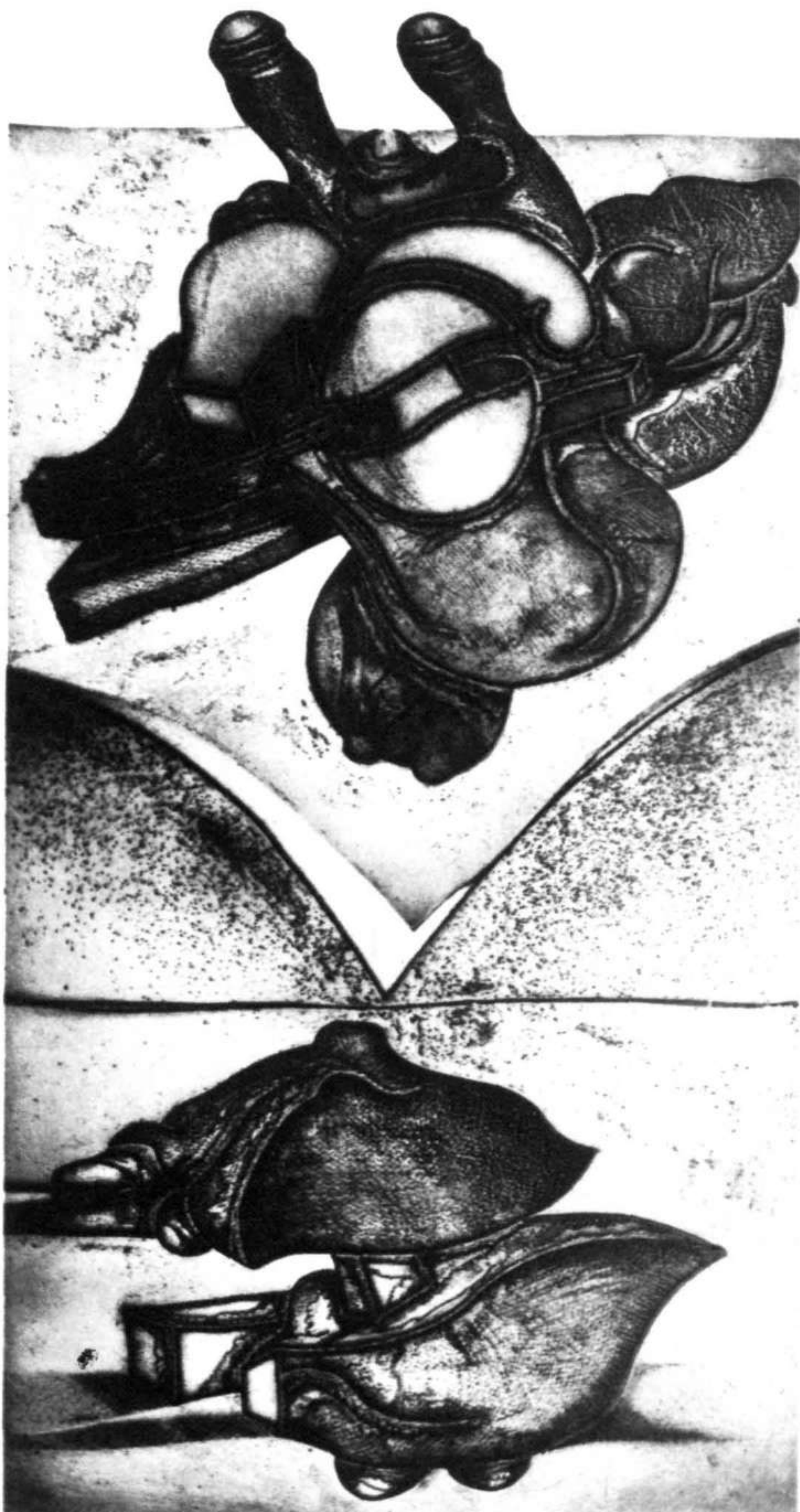
El conjunto sobre peana, muestra expresiva actitud, alarde de vigor físico y notable majestad. Estimamos esta noble escultura como obra del siglo III; copia o trasunto de algún original datable en la época helenística, representando a Saturno, que en este caso significaría la divinidad de la siembra y los cultivos, asociada a otros dioses *lares* o *penates* de los que contamos con menguados vestigios.

TEOGENES ORTEGO

DEL GRABADO Y DE ANZO

21 SALON DE GRABADO Y SISTEMA DE ESTAMPACION

La presente edición del Salón del Grabado es amplia en nombres ilustres, en cantidad de obras y autores y en



variedad de técnicas. Picasso, Miró, Hartung, Henry Moore, Tapies, Guixart, Joan Ponç, Feito, Genovés, Siqueiros, etc., son bien elocuentes de la razón de la primera parte del anterior aserto. Doscientas obras, en números redondos, pertenecientes a setenta y cinco autores, me parecen confirmar la segunda, y la xilografía, litografía, aguafuerte, aguainta, punta seca, serigrafía, etc., justifican la tercera. Además, se exponen obras que no sé si en puridad se pueden denominar «grabado». Deben pertenecer al «sistema de estampación». Algún monotipo, alguna obra en la que me ha parecido apreciar que el color es aplicado con pincel, algún «collage», obras en las que la huella industrial es evidente y cosas así. Naturalmente, cualquier procedimiento me parece bueno para realizar una obra de arte y la mezcla de varios también; pero creo que al menos una vez cada dos años se debe exigir pureza. Creemos y repetimos que el grabado está en un momento óptimo, que grandes artistas «graban», que todo ello permite «socializar el arte» y poner las obras más representativas del arte de nuestro tiempo al alcance de todos, y un largo etcétera. Pero ¿cuántos de los autores presentes en este Salón han hecho otra cosa que numerar y firmar sus obras? A veces sólo firmar, para que la mano del maestro no se canse, sin duda. ¿Cuántos han ensuciado sus manos con la tinta, los ácidos, las resinas y demás? Hoy casi todos los pintores tienen —tenemos— editadas «obras gráficas», pero ¿cuántos verdaderos grabadores hay?

Recuerdo haber visto en París hace algunos años un grabado que al modo de los antiguos llevaba grabado al pie el nombre del pintor y el del grabador. En este caso, «Pintó, F. Léger», «Grabó, J. Villon», ¡nada menos! En cuanto a la socialización, según y como se mire. Pregunten precio de un grabado de Miró, por ejemplo, y comparen con salarios mínimos y no tan mínimos. Por otra parte, ¿cuántas de las obras expuestas aquí y en otras partes justifican su condición de grabados? Entiendo que un artista debe buscar las técnicas adecuadas para la obra que se propone realizar. No se trata de sacar doscientos o trescientos dibujos iguales, sino de realizar una obra que por sus cualidades intrínsecas precisa ser aguafuerte o litografía, serigrafía o aguainta. No reproducir, sino producir arte. Una obra puede precisar un relieve, un mordido, una incisión, una cualidad, en suma, que sólo el grabado, determinada técnica de grabado, puede dar; una superficie uniforme, aterciopelada, etc., que sea preciso recurrir a la serigrafía, por ejemplo. Así se justifica el grabado como arte autónomo. Conocí a un pintor que hacía dibujos que parecían grabados. Luego le he visto grabados que parecen dibujos. Para compensar, sin duda.

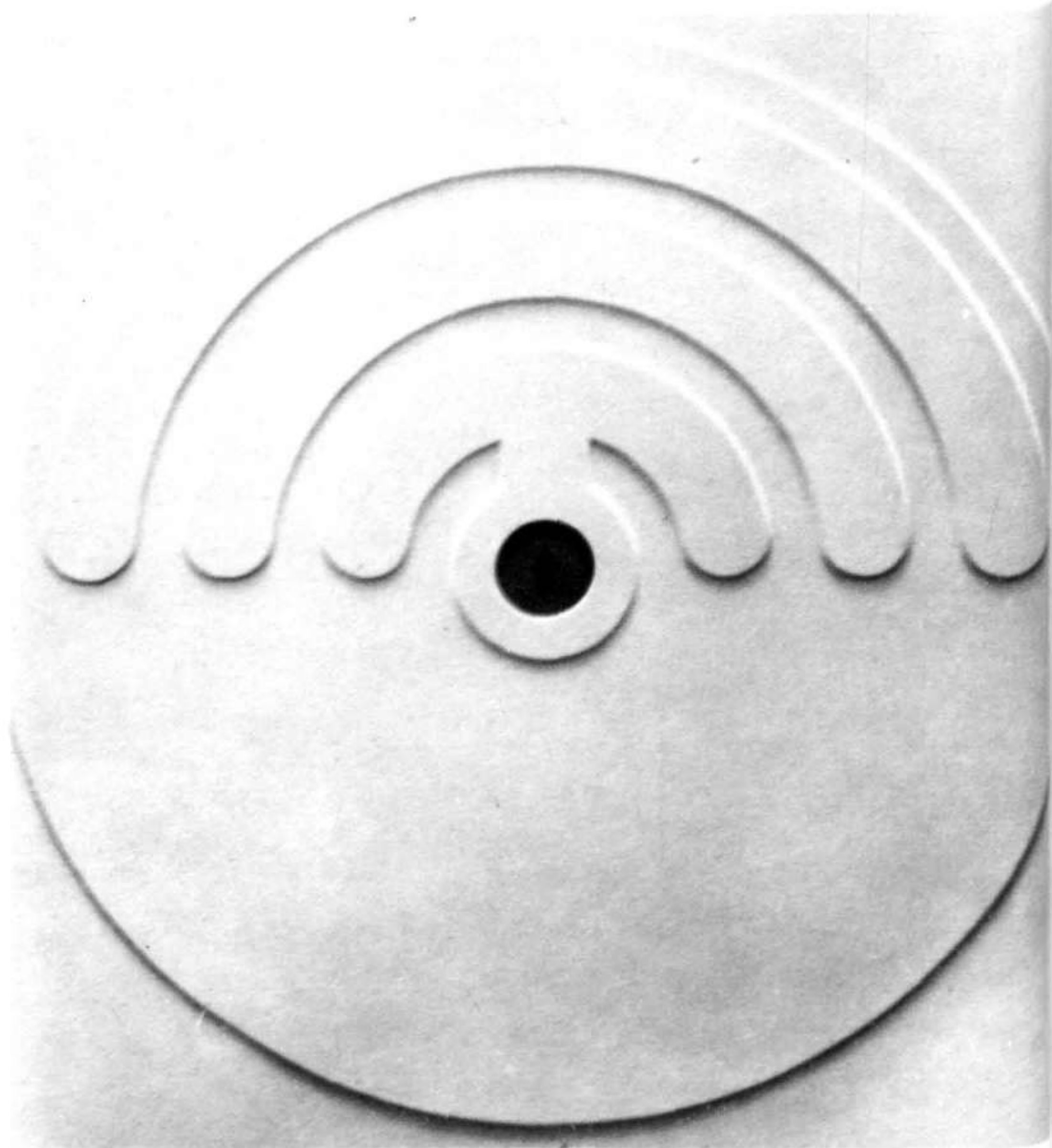
La IV Exposición Internacional de Dibujos Originales, de Rijeka, ha sometido este año una serie de preguntas a la consideración de artistas y críticos de arte, tales

como: ¿Qué es un dibujo original?, ¿Cuáles son sus límites?, ¿En qué momento un dibujo deja de ser tal y se convierte en una pintura? Creo que sería interesante algo similar respecto al grabado. Y divulgar las respuestas. También, aunque algo han hecho firmas editoras de obra gráfica, divulgar la legislación internacional existente sobre lo relativo a tirada, numeración, prueba de artista, prueba de estado, fuera de comercio, etc.

De todo lo anterior no hay que deducir que el 21 Salón de Grabado esté falto de interés o de calidad. Muy al contrario. Abundan las obras que poseen las condiciones que he apuntado como necesarias para justificar el hecho de que sean grabado y no otra cosa. Ignoro al escribir estas líneas a qué artistas les han sido otorgados los premios. Por otra parte, ya es sabido que la concesión o no de un premio nada añade o resta a la calidad de una obra. Personalmente destacaría la obra de Luis Pérez Vicente, que posee tamaño, intensidad, profunda trabazón entre las partes, está trabajada concienzudamente, de manera que nada sobra ni falta y tiene un mundo propio, un mundo que se adecua perfectamente al grabado. He mencionado el tamaño dado que no es frecuente encontrar grabados de un metro por sesenta (creo es la medida de éstos). Tradicionalmente el grabado parecía destinado a exhibirse en un rincón, cuando no para ser contemplado extrayéndole de una carpeta y examinando minuciosamente los primores de líneas y claroscuros. Hoy ha cambiado algo el concepto y cierto tipo de grabados pueden competir con la pintura, pues poseen entidad propia para llenar una pared y atraer nuestra atención al primer golpe de vista, sin que por ello pierdan un ápice de su cualidad de cosa hollada por la mano y los utensilios del hombre, de cosa elaborada. Tengo para mí que este hecho de que el grabado sea un resultado, un producto indirecto; esto es, que el trabajo se ejerce en otro lugar distinto del que contemplamos como obra acabada, confiere al grabado su condición esencial. El papel es el elemento receptor de la sabiduría y trabajo del grabador; cuanto a él llega o es perfecto o no sirve. Nada puede ser corregido sobre el papel. Se podrá corregir en la plancha y repetir la tirada, pero lo impreso impreso está. La textura, la resistencia del papel, la presión de la impresión, etc., todo debe ser calculado y resuelto antes de que la obra sea. De ahí la magia del grabado, de ahí la conveniencia de que el autor lo sea totalmente. Pero antes de terminar veamos algunos autores y sus obras. Julio Prieto Nespereira, creador del Salón y alma del mismo, está presente con dos obras de su peculiar lenguaje, de su característica manera de hacer. Las ha añadido elementos extraños, encolados, que si se incorporan bien al tema de la obra, atentan a la pureza de la misma considerada como grabado. Mariano Rubio, uno de nuestros más prestigiosos grabadores, con obras bastante diferentes de sus conocidas y reconocidas xilografías; Isabel Pons, con una pequeña obra en la que demuestra su virtuosismo en el logro de texturas. Raquel Clemente Rubio, de incisivo expresionismo; Jesús AVECILLA, que resume breves rasgos para darnos personajes estallantes de luz en la penumbra; Ignacio Berriobeña, que insiste en su conocido mundo entre irónico y sarcástico; Cloweiller, con finos con-

juntos modulares en los que la geometría rigurosa se flexibiliza mediante el sabio empleo del color. Las columnas truncadas de Frechilla, tan esenciales; las inquietantes perspectivas deshabitadas de Nicolás Gless; la atmósfera, pues es atmósfera, detallada, de Juan Romero; el mundo entre ingenuo y expresionista de Carmen Roderó; la mágica expresión de Enrique Marín; Teresa Eguibar, ocupando espacios de modo dinámicamente estructurales; los aguafuertes de Antonio Lorenzo, precisos, delicados, perfectos; el mundo inquietante de Monique de Roux de Cheyron; Agustín Ubeda, con dos fantasías cromáticas que nos devuelven a su mundo anterior; Kihara Yassuyuki, con obras de argumento maquinista, entonadas en azul; Julián Santamaría, con su conocida temática pacifista, basada en imágenes tomadas directamente de la realidad cotidiana de la prensa y TV. María Antonia Sánchez Escalona y su expresionismo nostálgico. La extensa gama de pintores cuya obra se adapta perfectamente a la serigrafía: Angel Orcajo, Francisco Echaz, Agustín de Celis, Isabel Villar, Úrculo, Alejandro Gómez Marco... y, como en las crónicas de sociedad, otros muchos que siento no recordar.

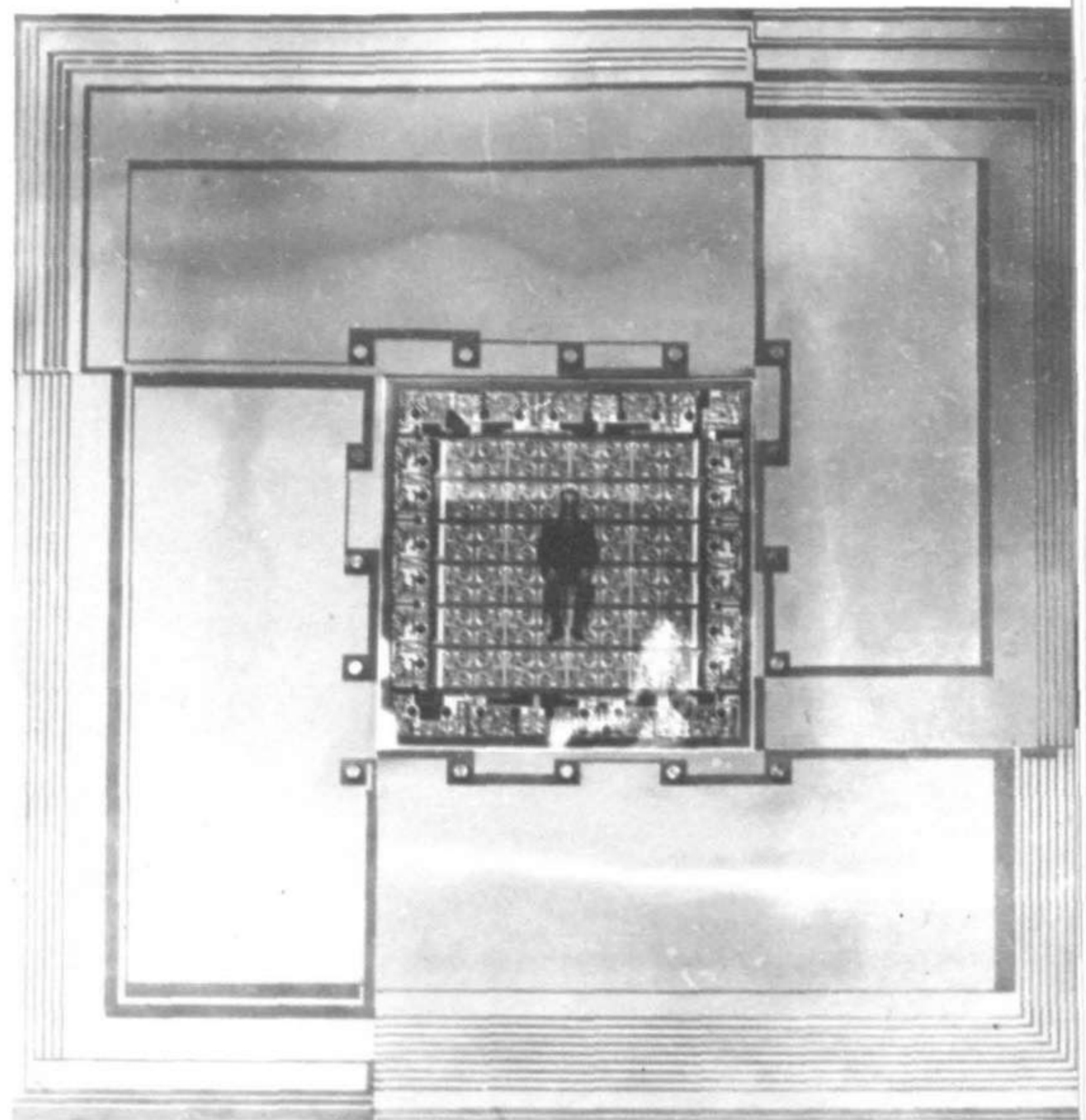
En resumen, una edición más y brillante del Salón de Grabado. Una exposición que nos permite ver tendencias y técnicas, tomar el pulso no solamente al grabado, sino al momento creativo de muchos artistas. Los reparos que he puesto al principio de estas líneas se deben, pienso, a que es preciso depurar la creación de «obra gráfica», y no sólo de «obra gráfica», sino del arte todo.



ANZO: AISLAMIENTOS

La obra de Anzo (Utiel, 1931) es bastante insólita en nuestro panorama plástico. Ha renunciado al virtuosismo artesano que usó en otras ocasiones y se nutre de elementos evidentemente técnicos. En la llamada era tecnológica, arte realizado con elementos tecnológicos. Así, será «el fotograbado sobre aluminio anodizado y el acero excavado al chorro de arena», según nos informa Julián Gállego en el catálogo, los medios de que se vale Anzo en sus «Aislamientos», título general de su obra desde hace algunos años. El hombre aparece en medio de ruedas y engranajes, de tubos que se bifurcan amenazando envolverle, ante máquinas de escribir y calcular no menos amenazadoras con su implacabilidad exacta; en salas, rodeado de artefactos y artilugios de los que basta ver la imagen para comprender cuanta soledad y angustia nos cercan y nos ayudan a vivir, paradoja cierta, en la que no hemos hecho nada más que desembocar. La máquina ha perdido su rostro humano. Las viejas máquinas se nos hacen hoy entrañables y casi de la familia. La máquina, a la que cantara Walt Whitman, los engranajes de Lèger o, como dice Julián Gállego en el mencionado catálogo, la que cantaran con «alegría de neófitos los futuristas italianos que creían en la belleza y virtud de la máquina», ha pasado a ser en el arte de Anzo una cosa fría, lejana y amenazándonos en convertirnos en aprendices de brujo a la menor ocasión. El hombre de Anzo está solo, aislado, sí; pero no es eso lo peor. Lo peor es lo que sabe(mos) que le acecha desde las máquinas que le rodean.

Ha operado Anzo una especie de distanciamiento para mejor involucrar en su obra los factores que la llevan a ser efectiva. Sería lícito hablar de una suerte de supremacismo de la crónica de la realidad cotidiana. Sin el virtuosismo que en etapas anteriores sirviera como íntimo colaborador de la definición que en resumen es cada obra de arte. Ha tomado de la realidad no sólo la superficie, lo externo, superficie al fin y al cabo por mucho que queramos trascenderlo, sino la esencia última no de las cosas, sino de lo que las cosas, ciertas cosas, traen consigo, conllevan ineludiblemente. Se vincula su arte al pop, pero conviene tener en cuenta ciertos aspectos de ambos para ver en qué coinciden y en qué disienten. Tal vez las diferencias sean las que más les aproximen. Si en el pop hay gran cantidad de imágenes con poca o nula elaboración, Anzo opera de otra forma. En primer lugar, para él todavía es importante el aspecto estético. Es cierto que su obra posee un fuerte elemento denunciador que nos muestra y hasta nos produce lo que se pudiera llamar el «malestar de la tecnología», pero no cabe duda de que hay belleza en estas obras. Cada imagen está situada en su lugar exacto, el color juega y contribuye a la totalidad de cada cuadro. La composición es medida y rigurosa, en ocasiones hasta simétrica. En las obras con predominio del blanco hay relieves para que sobre ellos incida la luz y se produzcan sombras, recurso pictórico al fin y al cabo, y se eviten zonas muertas. Los metales se combinan para que sus texturas y superficies se valoren mutuamente. No se ha renunciado, por lo tanto, a lo que el arte posee de ar-



mónico y bello, lo único que en este caso es solamente un medio y no un fin en sí mismo. Estamos ante un artista antes y/o además que ante un moralista. Nada sobra ni falta en cada una de estas obras. Todo está en su sitio. Precisamente de esta exactitud procede el desasosiego que nos invade. Estamos reflejados e indefensos ante este universo aséptico. El personaje, siempre el mismo hombre, sentado, irreprochablemente vestido, ejecutivo que deviene ejecutado, parece recordarnos nuestra condición de ser-para-la-muerte, nuestro desvalimiento y desasistimiento, nuestra dependencia de nuestras propias fuerzas, de nuestras propias creaciones que se nos oponen, indiferentes a cualquier anhelo, incapaces de brindarnos cualquier solución que previamente no hayamos introducido nosotros mismos en el artilugio. «Soledad en medio de los soles» se titula un cuadro de Picabia y el título me viene a las mientes entre estas obras de Anzo, que si por una parte nos pueden hacer pensar en algún paraíso perdido, por otra parecen reclamar para sí la tercera de las famosas tesis de Gorgias. Nada existe, si algo existiese sería incognoscible, si fuera cognoscible sería incomunicable, dijo el de Leontini, que dicho sea de pasada era menos tonto de lo que Platón y sus secuaces han conseguido que nos llegue hasta nuestros días. Soledad, incomunicación. He aquí lo que hemos conseguido, lo que hemos alcanzado. Este parece ser, finalmente, el mensaje que se desprende de la exposición de Anzo, una exacta y cruel reflexión sobre nuestro mundo y sobre nosotros mismos.

JOSE MARIA IGLESIAS

LOS RETRATOS DE RAYUELA

El auge progresivo que experimentan en nuestro país los sistemas de multiplicación de la obra de arte —lo que, usualmente, se entiende por «múltiples»—, unido a la realidad histórica de un género conceptualmente próximo, el grabado, ha creado una nueva conciencia respecto a tal campo de la expresión plástica. El aficionado más tendenciosamente propenso al hecho de «posesión de la pieza única» —clave intelectual de toda una actitud excluyente— va eliminando poco a poco reticencias en este sentido, dando paso al acto de «disfrutar» por encima de la «propiedad», y abriéndose a una especie de mística del arte compartido por muchos. Esa solidaridad de personas en torno a un mismo elemento de sugestión.

Lo múltiple, lo seriado, el diverso mundo de la obra gráfica no son un

género menor, en absoluto. (No hay géneros en arte, entiéndase de una vez.) Esos enunciados entrañan, únicamente, la posibilidad de difundir una imagen aprovechándose de los medios que la civilización pone al alcance del artista. Ya sean medios manuales, o más o menos industriales. Extender, repetir —llevar hasta los más— un gesto original a lo largo de tantos gestos, también originales, cuantos permita el proceso. Cada uno de ellos transporta idéntica carga de emoción y de cualidades estéticas que el idealmente considerado primero. Que, a veces, es inexistente, dado que el artista lo realiza en una fase que no cabría llamar previa —cuando dibuja sobre una plancha, por ejemplo— y lo «corrige», lo palpa, lo alienta mientras va tomando cuerpo todo el relato multiplicador.

Muy en la naturaleza de esta base «doctrinal» —en cuyo núcleo va incluido, también, el aspecto técnico—, la nueva galería madrileña Rayuela 19 ha presentado, en su inauguración, la primera parte de un proyecto que denomina globalmente «Serie Retratos». Es decir, una interpretación de españoles eminentes realizada por nombres de gran prestigio dentro del panorama artístico contemporáneo. Esta entrega inicial de «Retratos» la componen los siguientes artistas, personajes y técnicas: Juan Barjola, «Velázquez» —serigrafía, 65×50 cms., 75 ejemplares de edición—; José Caballero, «García Lorca» —litografía, 65×50 cms., 75 edición—; Francisco Ferreras, «Zurbarán» —«collage», 30×30 cms., 75 ed.—; Feliciano Hernández, «Julio González» —hierro, 21×21 cms., 25 ed.—; Amadeo Gabino, «El Cid» —chapa, 30×30 cms., 75 ed.—; Luis García Ochoa, «Goya» —litografía, 65×50 cms., 75 ed.—; Luis Sáez, «Manuel Millares» —aguafuerte, 65×50 cms., 75 ed.—; Eduardo Sanz, «Giner de los Ríos» —espejo, 54,5

×42,5 cms., 60 ed.—; Eusebio Sempere, «Azorín» —madera, 28×23,5 centímetros, 75 ed.—; Pablo Serrano, «Picasso» —bronce, 13×12,5 cms., 25 ed.—; John Ulbricht, «Ramón Lluch» —litografía, 65×50 cms., 75 edición—; Isabel Villar, «Joan Miró» —serigrafía, 60×50 cms., 75 ed.—.

En cada una de las obras no cabría establecer una prioridad entre el carácter «identificador» de la figura retratada y la afirmación estética —el estilo— de su realizador. Ambos factores han sido justamente armonizados. De suerte que, al tiempo que trasladan hacia el exterior los signos esenciales de aquel a quien representan, constituyen una manifestación irreferible, no mediatizada, de la condición plástica —pictórica, escultórica— del autor.

MIGUEL LOGROÑO

JUAN BARJOLA. «VELÁZQUEZ».



LUIS SAEZ. «MILLARES».



JOSE SALIS

José Salís es una de las grandes figuras de la pintura vasca de todos los tiempos. Su interpretación, su sentido, la armonía y el equilibrio que pone en sus paisajes, hacen de él un creador de primer orden en cuyas realizaciones vemos siempre grandes ejemplos de una pintura al aire libre, vital y desenvuelta, liberada de disciplinas académicas y caracterizada por una amorosa manera de entender la realidad.

Salís nace en 1863 en Santoña (Santander), donde su padre está dirigiendo una obra como arquitecto, pero toda su vida y su muerte, acaecida en 1926, tiene por escenario la casa de Beraún, en la ciudad guipuzcoana de Irún, desde donde sale a Madrid para cursar los estudios de la Escuela de San Fernando; a Bruselas, en donde trabaja durante tres años; a Roma y a París, en donde entra en contacto con los impresionistas y acude a las clases de la Academia Julien.

A partir de 1895, la síntesis de todo lo vivido y contemplado a lo largo de sus viajes se despliega y se proyecta sobre una manera de entender el paisaje, que oscila entre el realismo naturalista con que algunos querían romper el cerco academicista de la época, y la tentación impresionista. Entre el realismo y la impresión, Salís despliega todo un gran talento de pintor y un concepto de la tarea plástica entendida como una forma de sensibilidad.

Del impresionismo toma Salís el interés y el amor por la naturaleza y la preocupación por la pintura como manantial inagotable de posibilidades de contraste y de sugerencia, de formas en las que el artista puede convocar a la luz y conjugar la sombra. Del realismo, y sobre todo del naturalismo de su tiempo, Salís extrae un concepto profundo de las relaciones entre los seres humanos y el paisaje en que habita. Por ello sus obras, tanto cuando se dedican a evocar los lugares familiares de su país vasco, como cuando aborda el tema siempre inquietante de la marina, el desierto norteafricano o las ciudades belgas en las que vivió, vienen caracterizadas por el intento de establecer una pintura sensible, que demuestra en qué medida el artista no ha puesto su atención en los accidentes del terreno, en los árboles, los prados o los edificios, con un criterio escenográfico ni mucho menos de una manera accidental; por el contrario, una larga meditación ha precedido cada elección y una llamada a la atención ha iniciado todo el proceso creador; algo porque era bello, sugestivo, próximo, porque relacionaba la experiencia del pintor con la sensibilidad propia o la de sus semejantes ha sido la causa que ha dejado en el paisaje un caserío, un puerto o sencillamente la carretilla del jardinero.

Como todos los grandes pintores, Salís es un buscador y perpetuador de las pequeñas cosas. Este sentido del tiempo reducido a los límites de instante esencial es el que aproxima su pintura a la del que fue su gran amigo Joaquín Sorolla y como en la pintura del valenciano nace esta manera de hacer en la creencia de que el instante vivido por un hombre, la realidad momentáneamente contemplada, tiene un valor, una belleza, una armonía y un sentido de lo humano que justifica plenamente el que se dedique un cuadro a fijar este instante.

Contemplado en la perspectiva de más de cuarenta años después de su muerte, Salís es un pintor en el que coinciden las formas y las trayectorias de la mejor manera de hacer de la pintura de principio de siglo.



A la vez vasco, español y universal, profundamente abierto a todo género de hallazgos, pero al mismo tiempo dotado de un juicio crítico, de un sosiego y de una paciencia que le impedía incorporaciones precipitadas o improvisadas; toda su obra tiene por ello un peso y un rigor paralelo y semejante al de los grandes maestros que fueron sus amigos: Regoyos, Riancho y Sorolla. Pero no es sólo una gran figura de nuestra pintura, sino un gran nombre en la pintura. Lo que, a lo largo de años de reencontrar a través del color su casa de Beraún, realiza Salís tiene el mismo valor e importancia semejante a lo que los grandes maestros del impresionismo llevan a cabo en Francia.

Se cumple así un fenómeno que se da muchísimas veces en la pintura: un lugar definido por su carácter totalmente particular y concreto se convierte en algo universal. El jardín de la casa de Salís, al que el artista vuelve una y otra vez, que pinta en la primavera y en el verano, en el dorarse del otoño y bajo la nieve, toma las dimensiones de un lugar universal. La anécdota de la flor y el banco, del artista y el árbol, pasa a ser categoría, algo no sólo universal, sino también permanente, sobre lo que el artista no sólo despliega las conductas propias de su profesión de pintor, sino sobre todo su sensibilidad humana.

En la pintura de la figura humana, que es algunas veces el contrapunto familiar que nos introduce al paisaje, pero que es en otras el símbolo de estados de ánimo y la exaltación de la existencia, Salís demuestra igualmente sus excepcionales condiciones de pintor: cuadros como «La Escuela» son grandes evocaciones que el artista extrae pacientemente del mundo de los recuerdos y ordena en el equilibrio de la luz y de la sombra, en la constancia de todo lo que ha logrado encontrar en el fondo del olvido.

RAUL CHAVARRI

I PREMIO ADAJA

Otra ciudad que se suma a la serie de ellas que cuentan con un premio anual o bienal de pintura. Avila convocó y celebró por vez primera el Premio Adaja de Pintura, iniciativa de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila, que incidirá cada año en el panorama artístico nacional, cada vez más rico y más vario.

A este primer Premio Adaja de Pintura concurren más de ciento sesenta obras; muchas de ellas, como casi siempre ocurre, fueron fáciles de desechar de la selección. Otro grupo quedó también sin seleccionar por motivos de disponibilidad de espacio, y unas cincuenta obras fueron seleccionadas y expuestas con todos los honores. Honores dispensados por el público abulense que siente inquietud por conocer tanta variedad como los pintores actuales ofrecen.

No pensaban los organizadores del Premio Adaja de Pintura que el público respondiera con la afición que lo ha hecho. Sí conocían la existencia de cierto interés popular por el arte, y esto fue, sin duda, el móvil de tan feliz iniciativa.

El jurado estuvo presidido por José Romero Escasi, Comisario general de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes en los días del fallo. Los vocales fueron los pintores Antonio López, Lucio Muñoz y Florencio Galindo y los críticos de arte Julio Trenas, José de Castro Arines, Luis Sastre, José Ayllón y Francisco Prados de la Plaza. Las reuniones del jurado, según noticias ampliamente difundidas en Avila y en mu-



FRANCISCO RODRIGUEZ. "CONTIENDA".

ANTONIO MOYA CORTES. "EDIFICIO ATAVICO".



chos medios artísticos, fueron prolongadas, y las discusiones, hasta llegar al fallo, pueden calificarse de «duras», lo que en principio garantiza una calidad elevada y competitiva por demás.

Al final, los premios fueron otorgados así: Premio Adaja, de doscientas mil pesetas, para Antonio Maya Cortés, y tres accésits de igual categoría, que pueden considerarse tres segundos premios, de setenta y cinco mil pesetas cada uno, para Francisco Rodríguez, Luis Guerrero Montalbán y Alfonso Galván Domínguez.

El Premio Adaja es un cuadro bien hecho, bien dibujado, donde la idea de realismo fotográfico queda rota al considerar la intención del artista de alterar la perspectiva. Una pintura que en sus comienzos ofrece —dentro de su lógica inmadurez— un prometedor porvenir.

Francisco Rodríguez rompe con la representatividad, en mayoría, del hiperrealismo con todas sus variantes. No se puede decir que se trata de una obra abstracta. Fantasía de color, interpretación de formas que algunas veces llega a apartarse de cualquier identificación clara, y una materia muy trabajada, son las características sobresalientes en este cuadro.

El cuadro de Alfonso Galván Domínguez gozó de gran aplauso popular. Un cuadro bien ejecutado, perfectamente encuadrado en el realismo fotográfico. Su naturalidad ejecutoria parece haber agotado todas las posibilidades.

No gustó tanto el cuadro de Luis Guerrero Montalbán, aunque se trata de una composición de formas coloristas limpiamente ejecutadas después de evidentes bocetos. Valores que han pesado a la hora de otorgarle la recompensa.

Entre los cuadros no premiados cabe destacar en la exposición el de Hernández Quero, composición lineal, espacial y lumínica; el de José Lucas, pintura de empaste, de insistencia en el trabajo de la materia; el de Nati Cañada, honestamente pintado con sentido de compromiso de buena pintura, y el de Fernando Sánchez, de un depurado realismo, pleno de valoraciones cromáticas, entre otros.

Por otra parte, firmas cotizadas y de reconocida valía y merecidas famas no estuvieron en esta ocasión a la altura esperada y exigida.

FRANCISCO P. ASIS

LAPAYESE BRUNA

Mi primer contacto con la obra de José Lapayese Bruna tuvo lugar hace unos años en su estudio. Amplias y espaciosas estancias albergaban biombos de un verde plateado, tras cuyo lacado serpenteaban peces de una fauna alucinante; había tallas policromadas de nuestra mejor escuela imaginera, tablas renacentistas y flamencas, esculturas y pinturas abstractas, cordobanes que ofrecían fusionados repujado y pintura, y murales cerámicos donde las formas se vestían de luz y devolvían mil destellos.

La exposición con la que ha abierto sus puertas la Sala del Prado del Ateneo de Madrid en la presente temporada, me ha proporcionado el reencuentro con este joven creador de setenta y cinco años, y la contemplación de su producción más reciente, en la que una vez más reverencia la armonía cambiante. Pinturas sobre tabla, escultopinturas en madera, cerámicas y una escultura lacada en rojo vivo, cuyo encabalgamiento de relieves y plegados nos aproxima al sobrio esquematismo del bisonte rupestre, figuran en la sala.

Lapayese Bruna es uno de los artistas que posee el privilegio de dominar los mecanismos de la fascinación. Sus superficies, de las que emerge una vibrante musicalidad ondulatoria, parecen haber atrapado, y en parte inmovilizado, un tiempo que ya no vemos en su paso, pero que deja un eco de movilidad en el equilibrio inestable de estas formas que se ofrecen a la caricia. Es en las pinturas sobre tabla, policromadas y sometidas en ocasiones a la erosión del fuego, donde hallamos resonancia de un mundo que por su riqueza nos aproxima a la fastuosidad oriental, y al mismo tiempo a su filosofía. Abstracciones o grupos de figuras, en todo caso emerge de sus obras una cadencia poética tras la cual se ofrecen entretejidos los signos, las diversas texturas, el colorido vario y los ritmos pausados. En las escultopinturas, la madera ha sido tallada directamente, permitiendo una ordenación de estructuras que pulidas y coloreadas potencian en sus ritmos conjuntos la expresividad más miti-

gada de cada uno de los elementos componentes. Junto a la energía que desborda un blanco o un naranja, creando un campo de fuerzas a su alrededor, hallamos el nuevo campo de fuerzas que desde el fragmento contiguo contrapesa y armoniza la totalidad, saturando el área pictórica. En cada una de estas obras color y materia condensan una energía que se manifiesta a través de torsiones sobriamente controladas.

Lapayese Bruna gusta en ocasiones de aplicar sobre la madera reverberaciones en oro y plata, que combina con blancos y negros en composiciones sobrias y mistericas. Prefiere, en otras, hacer uso de colores vivos, aunque siempre atemperados, y a veces se sirve de texturas con brocados o con tejidos propios de una ornamentación fastuosa, lo que nos traslada a otro mundo impregnado de una sensibilidad intemporalizadora. Es en el ritmo ondulado y esquematizado de sus formas en relieve, figurativas o no, y en la signografía de los sutiles punteados que componen sus contrapesadas construcciones, donde hallamos alusión a un mundo de evocaciones en el que creemos adivinar la calma de la comprensión y de la total libertad.

Pocas veces se da en un artista esta fusión de imaginación creadora y de dominio de todas aquellas técnicas que en cada momento, y según las imágenes que persigue y lo que desea expresar, requiere. En cada una de estas obras gozamos la materia, ya la superficie lisa, heredera de la pintura del Quattrocento y de los primitivos flamencos, ya el placer que se experimenta con el pulido, o con el resquebrajado de sus luminosas cerámicas, o el fino lacado sin aristas de sus relieves. No podemos olvidar que la materia condiciona en todo caso a la forma y hace parte de ella, y que como ya precisara Focillon en «Vida de las formas», las materias del arte no son intercambiables, de modo que la forma, pasando de una materia dada, a otra materia, sufre una metamorfosis.

Podríamos decir que Lapayese Bruna es un pintor de la «composición»,



no en el sentido de que es un orden esquemático al que se ciñe riguroso, sino en la medida en que la unidad que preconiza cada una de sus obras implica la interconexión entre la forma, el color y la materia. Sea cual sea el soporte, el artista sustenta la armonía compositiva no sólo en las relaciones de peso y volumen, sino en el ritmo modelante de sus superficies. Ese ritmo envolvente que recoge las formas sobre sí mismas, y las encadena a otras contiguas en elástica continuidad, es constante en sus murales cerámicos y enlaza de manera sinuosa los relieves en madera de sus esculturas y escultopinturas.

La comunicación expresiva de Lapayese Bruna nos llega entre susurros. Su obra, enérgica, se ofrece envuelta en un aliento de siglos, y eso hace que nos hable con pausado ritmo. La riqueza de sus conocimientos le permite dar rienda suelta a su fantasía creadora, en cuanto artista cuya voluntad de expresarse, inventando sus propias formas, es una fusión de amplia cultura artística y complejidad personal.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

CONCURSO NACIONAL DE PINTURA EN JAEN

Interrumpido por unos años, éste ha vuelto a convocarse el tradicional Concurso Nacional de Pintura que gozaba de solera, de cierta solera, y estaba dotado por el Ayuntamiento de Jaén. Se acaba de celebrar en fechas de la anual Feria de San Lucas.

Estos certámenes periódicos eran casi el único aliciente para potenciar y estimular a los artistas provinciales e incluso, en ocasiones, acudieron algunos de renombre nacional. Hoy celebramos su reanudación y esperamos su continuidad por el bien del clima artístico local.

En la actual convocatoria ha privado por completo un ambiente de actualidad casi uniforme: acrílicos, óleos... para temáticas ciertamente personalistas de nuevo realismo, espacialismo, alguna abstracción geométrica, informalismo, etc... en la mayoría de los casos estudiantes de Bellas Artes, otros que acabaron recientemente estos estudios, y profesionales locales o comprovincianos, junto a obras escasamente auténticas,

decididamente retrógradas o destinadas a no pasar de simple artesanía.

El primer premio ha sido declarado desierto por un jurado heterogéneo en ideas sobre el arte y preparación técnica. Declarar desierto un premio viene sucediendo con demasiada frecuencia en los concursos, cuando no sólo hay obras de calidad, sino que se debe potenciar a jóvenes posibilidades; otros años fueron los mismos galardones destinados a gentes no muy brillantes, o desaniman, en su caso, a los forasteros que temen hacer gastos y esfuerzo para nada, o la cuantía del premio (en el presente caso cincuenta mil pesetas) no es para exigir demasiado.

El segundo premio fue adjudicado a la obra de Pilar Domingo, de Andújar, «Erase una vez», en la línea de un nuevo realismo, expresión muy subjetiva del acontecer diario, realización válida, candorosa diría yo, aunque algo simplista en su desarrollo, sin alicientes técnicos. El tercero

lo ganó el «Desnudo» de Francisco Huete, de Jaén, un óleo de concepto clásico, correcto, sin excesivas virtudes. Tres accésits fueron improvisados para compensar el hueco dejado en primera instancia, que se concedieron a Carmelo Palomino, de Jaén, por su «Pintura» que gozaba de cierta consistencia; otro a José Olivares, de Jaén, mal representado en una obra titulada «Trigos»; el tercero a Manuel Kayser por su «Quiétude», elaborada pero inocua de color, de fondo y de forma.

Al margen de estos cuadros que obtuvieron premios, un trabajo, destacado sobre los demás, ha quedado olvidado, eminentemente plástico por el color, el mundo que sugiere, que dice por la consecuente realización, en un medio y a un nivel de lo más actual: se trata de la pintura marcada con el número 25, «Interior», de Francisco Luis Molinero Ayala, de Andújar. Evidentemente se desenvuelve en una estancia muy personal, sabe lo que quiere y lo que hace, entre un informalismo con alguna alusión a formas reales y una expresión inédita, subjetiva, nueva, de la realidad, del color, que atrae. No es tan fácil hacer un «interior» tan bien «dicho». En segundo lugar, marcados con números 23 y 24, dos trabajos: «Sueño» y «Familia», sobre todo este último, de Milagros Martos, de Ubeda, de buena factura y gran belleza de color y concepto, dentro de un nuevo realismo, también se quedó sin premio.

Si el arte es un resultado humano, un fenómeno social, la realidad del campo artístico jiennense se eleva, se actualiza, reacciona, experimenta, se posibilita. Se da uno cuenta de ello habiendo presenciado esta muestra-resultado de la realidad, testimonio del mundo local que la define. Lo que no puede el arte es permanecer inmovible cuando es una vivencia, una apasionante aventura histórica.

CARMEN BERMUDEZ

ISABEL DOMINGUEZ. "ERASE UNA VEZ".



BUFFET 1974 O LA DECEPCION

De cómo la fama y las prisas acaban con un pintor es ejemplo patente la figura de Bernard Buffet.

Tras muchos años de estar silenciado en revistas especializadas, en los catálogos de exposiciones que recibimos, en las noticias que de todas partes nos llegan y en los que el nombre de Buffet no aparece por ningún sitio, hasta se ha podido llegar a pensar que el arte de la pintura y él habían dejado de relacionarse. Cuando aparece de pronto en España y en la galería Biosca una suerte de antología de sus cuadros, lo primero que pensamos es que «cualquier tiempo pasado fue mejor».

Mejor el pasado de aquel Buffet que expusiera sus cuadros en el *Salón des Moins de Trente Ans* (nació en París en 1928), en 1944. O el del que expuso en el Salón de los Independientes y en el de Otoño, del que fue miembro desde 1947.

La revelación de un pintor de diecinueve años, de atrevido grafismo, de composiciones elementales, con utilización de la materia negra o muy oscura para los contornos de su figura, daba en un punto importante de la Francia de entonces. En 1945 terminaba la segunda guerra mundial. Dos años más tarde podían surgir de la mano y la mente de cualquier pintor sensibilizado la interpretación no exagerada de las consecuencias de la tragedia. Pintura-testimonio sin literaturas. Descarnada, cruel, consecuente. No ya los campos de batalla, sino el retrato de sus espectros. La «Náusea» sartriana se había producido en 1943. Otra náusea menos filosófica, pero más directa y comprensible, por ser visual, se expresaba, desde años atrás, en la aportación de los artistas del expresionismo llegados a la Escuela de París desde Rusia, España, Alemania, Bélgica, Holanda. Tenía la cosa acentos premonitorios. Los acontecimientos posteriores confirmaron al equilibrado sentido francés del arte que los asuntos de Goya traducían una realidad menos edulcorada que la convencional interpretación de un Courbert, por citar a un proclamado precursor.

Picasso ya fue expresionista sin ambages a su manera. Buffet pudo quedarse en esa barbaridad exacta que fuera los principios de su realismo, pero le faltó la pregunta dubitativa existencial. Tosco de dibujo, plano de composición, pero no esquemático, por faltarle esa capacidad de reducción del todo y evidenciarse una torpeza en captar «in mente» el peso de los volúmenes para expresarlos sobre el lienzo con dato intangible, pero esencial.

No faltan al primer Buffet algunos hallazgos de color sin mixturas cuando plantea verdes, blancos, azules, amarillos restallantes, generosos en su afán de realidad; incluso sus grises ceniza son exactamente esa verdad mortal que campea por la producción de los años iniciales de su éxito fulgurante —con un tanto de artificial sin duda—, que tuvo eco en una sociedad abrumada de



problemas terribles. De color, decimos; pero no podríamos decir lo mismo de la materia.

Posiblemente tenía que producir una sacudida social que, tras el cansancio de los problemas bélicos, saliera un pintor francés mostrando la «torería». Prueba de ella es su cuadro pintado en años posteriores, pero recordando los de los años cincuenta y que se ha exhibido en esta exposición: el lienzo titulado «Corrida. La muerte», pintado en 1966. Más cercano al cartel que al cuadro. Hieráticos, hoscos, de rebuscada alienación, toreros y picador se miran de soslayo o, alguno, al toro, situado en el centro y de rodillas. Pliegues tubulares en las capas, sin matices que distingan las características personales de los hombres expresados, sin movimiento, ni luz, ni flexibilidad de dicción. Todo plano, recortado, con pretendido vigor expresionista.



El asunto español interesa a Buffet. Un óleo, «Grande de España», fechado en 1959, no se aparta de su línea primera. Severidad macilenta en el rostro y rigidez en la postura. Pero es, como siempre ocurre con las interpretaciones francesas de lo español, que ese «Grande» es más réplica que creación. Se quedó Buffet en la figura, que no en la interpretación de lo que representa la misma.

Con la apoyatura del óleo negro resulta aparatoso cualquier soporte pintado. Siluetea Buffet las figuras. Le falta esa intención anímica de la *negrura*, que es asunto difícil en el arte cuando no se tiene el genio nato del arte español, por ejemplo. Incluso cuando pinta un cuadro como «Las locas», fechado en 1970, con más de mirada superficial que de reflexión psicológica sobre el tema, se le va por lo espectacular. Pero quizá el «autorretrato» pictórico de Buffet esté en el cuadro «El estudio», fechado en 1967: una escalera de mano, unas sillas, las mesas de trabajo y el caballete que no sostiene nada, en grafismo rectilíneo, apenas matizados los fondos (las paredes). Una composición aplastada, inmovilizada, aséptica. Esto último podría ser una definición, según lo que conocemos, de Buffet.

Pero incluso ello, que en pintura podría significar, de alguna manera, un estilo personal si hubiera sido trabajado, se ha ido a pique con la otra modalidad —hasta ahora desconocida por nosotros— del frustrado pintor que comentamos. Nos referimos a esas versiones de puertos, castillos, paisajes regionales y costeros. Se han perdido ahí hasta las cualidades expresivas del «Bodegón de la lámpara». Quien firma en 1973 la barca de vela y casas al fondo, con cielos tachonados de nu-



becillas y algún verde de árbol asomando por los tejados, entona su propio «requiem» en la pintura. Nos referimos al óleo «Quiberón». Y lo mismo podría decirse de muchos otros. Poco se salva de Buffet en esta desdichada década de los setenta. Las rectilíneas expresiones de este momento recuerdan en intención a aquel lienzo titulado «Nueva York», de 1958, con tema de puente férreo y, al fondo, la vertical de los rascacielos. A catorce años de distancia, se aprecia la vaga reminiscencia expresiva que pudo tener un pintor lanzado por una propaganda tan precipitada como efímera; si hubiera sido consecuente con los primeros años de su oficio, de alevín de la pintura, y no se hubiese estancado en la fórmula vana.

Contemplar los cuadros del Bernard Buffet actual, tal como nos ha sido posible en esta exposición, es una experiencia lamentable. De un virtuosismo torpe y primitivista. Lo que pudo ser empuje vital en un primerizo grafismo ha quedado en retoque, sequedad y convencionalismo. Además de resultar «pompiere»: definición que nos viene del otro lado de los Pirineos y como calificativo no de glosa precisamente, pero viene al caso.

Ante una exposición como ésta cabe preguntarse si, habiendo tantos pintores españoles superiores a Buffet y en la misma línea, es conveniente traer a un mercado saturado un valor que ahora se nos presenta como decididamente falso, y que ni siquiera tiene la justificación de ser un valor histórico, apto para enseñarnos algo respecto al discurrir de la pintura, pues tampoco en su momento Buffet representó nada.

ELENA FLOREZ

AGUSTIN UBEDA

¿Amoríos, tal vez? Digamos amoríos, sin tal vez. Tomemos, de una vez por todas, estos pelos y señas y ademanes de la obra de Ubeda, estos amoríos, por donde hay que tomarlos: por el lado serio. No nos engaña, no, el pintor con su ironía del amor galante, de las alcobas *camp* y los impávidos mirones. Lamentémonos, quizá, en vez de sonreír ladinamente. Lisa y llanamente, nos encontramos ante la desgracia de ser espectador. La gracia y la desgracia artística de ser espectador también le toca, muy de lleno, a Ubeda. El sabe a dónde vamos a parar. Vamos a parar a lo inevitable, al lado atormentado, nostálgico, tenebroso, del arte. Vamos a parar a ese paraíso perdido, a ese demonismo, a esa desesperanza angelical que ha presidido, desde siempre, la creación artística, en lo que tiene ésta de mortuario y báquico, de ojo agonizante y de visión inaugural. La antropología estética debería contar con todo esto, sin pudores; no debería excluir, en modo alguno, esa *partie maudite* que Bataille sitúa en el pecho del hombre y que Cioran coloca en la diestra iracunda de los dioses. En el centro, interpuesto entre demiurgo y hombre, el artista conoce también esta maldad, tan inocente y pura como la envidia del rastrero, como la ostentación de los rosales, como la furia visionaria de aquel halcón encapuchado, como el fin y el principio de los procesos cosmogónicos. Un diván de *peluche*, con sus contradicciones y deseos, no es asunto más frívolo ni, mucho menos, apacible o cómodo.

No nos engaña, no, el pintor, con estos amoríos galantes, con sus impávidos mirones. Si los significados fuesen más allá de su aspecto modal y temporáneo, de aquello que se estila en el momento; si los significados no ofendieran más que al que está ofendido y no manchasen más conciencias que las que están manchadas, nosotros nos atreveríamos, tal vez, a decir que este pintor (como sus impertérritos mirones) es también un *voyeur*. Lo es siempre el artista, frente a esa orgía imposible de la vida. Una impotencia metafísica se le hace palpable, concretísima, cuando el pasado que él recobra, haciéndolo presente, ya no es lo que era; cuando, el presente que hoy vive, arrastra las cadenas del pasado. Lo *camp*, o lo pretérito presente, posee como nada esa malignidad y esa ironía de tiranos del alma por dos sitios: por lo que era y ya no es, por lo que pudo ser y nunca ha sido.

Agustín Ubeda, en esta exposición que hoy presenta en la Galería Kreisler Dos, se nos manifiesta, definitivamente, como un auténtico poeta de la ironía y la malignidad. Sin embargo, para acercarse a Lautréamont, le sobran muchas leguas de franciscana chancería, de amor burlón y chusco por las pequeñas cosas accesorias; por el detalle mínimo y sutil que, a veces, escaparía a nuestros ojos si él no se encargase, con ironía ya decuplicada, de señalárnoslo muy bien con una zumba taxativa

y pícara, muy *ad pedem litterae*. Henos aquí con estas flechas que apuntan el camino de una boca, de un pintojo pajarillo, de un escote bordado y enjundioso.

Hay algo chagalliano, de circo fervoroso y diminuto, en su iconología traviesa, colorista; de Agustín Ubeda se podría decir casi todo, menos que es austero y comedido. Sin que queramos adscribirle a la fácil herencia de lo tradicional, no pasa inadvertido ese abigarramiento desenfadado y gracioso; esa composición que se integra por partes, multitudinarias y chillonas, poéticas y charras, como las imágenes que ilustran a los mosaicos populares. Ciertamente es que, en esta exposición, la gravedad semántica (otros dirían literaria) parece conducir su atención hacia los grandes planos de las figuras femeninas; se ha puesto serio, Ubeda, esta vez. Se nota en la escasez de arracimamientos y jolgorios, de aquellos juegos imaginativos que anunciaban el festín de la vida. Se ha puesto reflexivo Ubeda. Indudablemente, desde su última exposición, o (¿quién lo sabe?) desde sus últimos años, una transformación muy radical se ha venido operando en su obra. Paradójicamente, ahora que





sus temas son, aunque tan sólo en apariencia, más sensuales y más frívolos, se advierte una paleta más sombría, una eliminación de los colores descriptivos. El drama, o la dialéctica, entre el ayer y el hoy, entre la realidad y los deseos, es asunto que debe ser pintado con muy pocas figuras; acaso baste y sobre con una única pareja. En otro tiempo, su pintura tal vez necesitara de un gran número de imágenes, como la rueda de los niños, para cercar a la alegría.

La ironía de Ubeda se sitúa en el tiempo, juega con él y lo utiliza de una forma simbólica, conceptual y literaria. Aquellos caballeros *usurpados* a El Greco, aquellos personajes quevedescos, cómicos en sus anacronismos descarados, perfectamente serios, introducen la referencia temporal, el clima eterno de las cosas, de una manera desgarrada y muy española. El perfecto *voyeur* se da en ellos, pues miran estos amores licenciosos con la curiosidad jocunda y truculenta de unos fantasmas de guiñol, de aquella carretilla de los títeres que se escapó, una noche, de las tumbas.

No nos engaña, no, el pintor, con estas peripecias chorreras. La reflexión, sombría, triste, terriblemente melancólica, corta con su guadaña el aire tibio, el claroscuro presagioso de las alcobas últimas. En este apocalipsis de corpiños, de volantes, de encajes y chorreras, se advierte ya un expresionismo dolorido y maduro, un quehacer artístico que abarca lo más fundamental de la existencia. Agustín Ubeda fue a más, camino de la maestría.

RAFAEL SOTO VERGES

MÚLTIPLES DE LABRA, CRUZ NOVILLO Y MOYA

Para que una obra plástica —no gráfica— pueda ser repetida un determinado número de veces hay que tener en cuenta los costos que inciden en su realización y el precio resultante. Porque su manufactura es, o debería ser, semejante a cualquier producto del mercado comercial, y, por lo tanto, sus márgenes de beneficio, escalonados siguiendo los patrones tradicionales «productor-intermediario-consumidor» deben ser competitivos para que el prototipo sea asequible al mayor número de consumidores.

Debido al factor precio, vemos que el carácter específico del múltiple en sus aspectos económico y artístico-social es su difusividad.

¿Qué número de ejemplares alcanza una serie múltiple?

La tirada es habitualmente más restringida que la de un grabado u otra obra gráfica. Trescientos ejemplares puede ser un techo ideal, pero lo corriente es que no alcance esa cifra. Con frecuencia se toma una base arbitraria: 10, 17, 34 ejemplares, y algunas veces se la duplica: 20, 34, 68.

¿Qué alcance social tiene una obra plástica que llega a las manos de 68 personas o de 300?

Indudablemente mayor que el de la obra única vendida con gesto mágico por su autor y guardada celosamente por

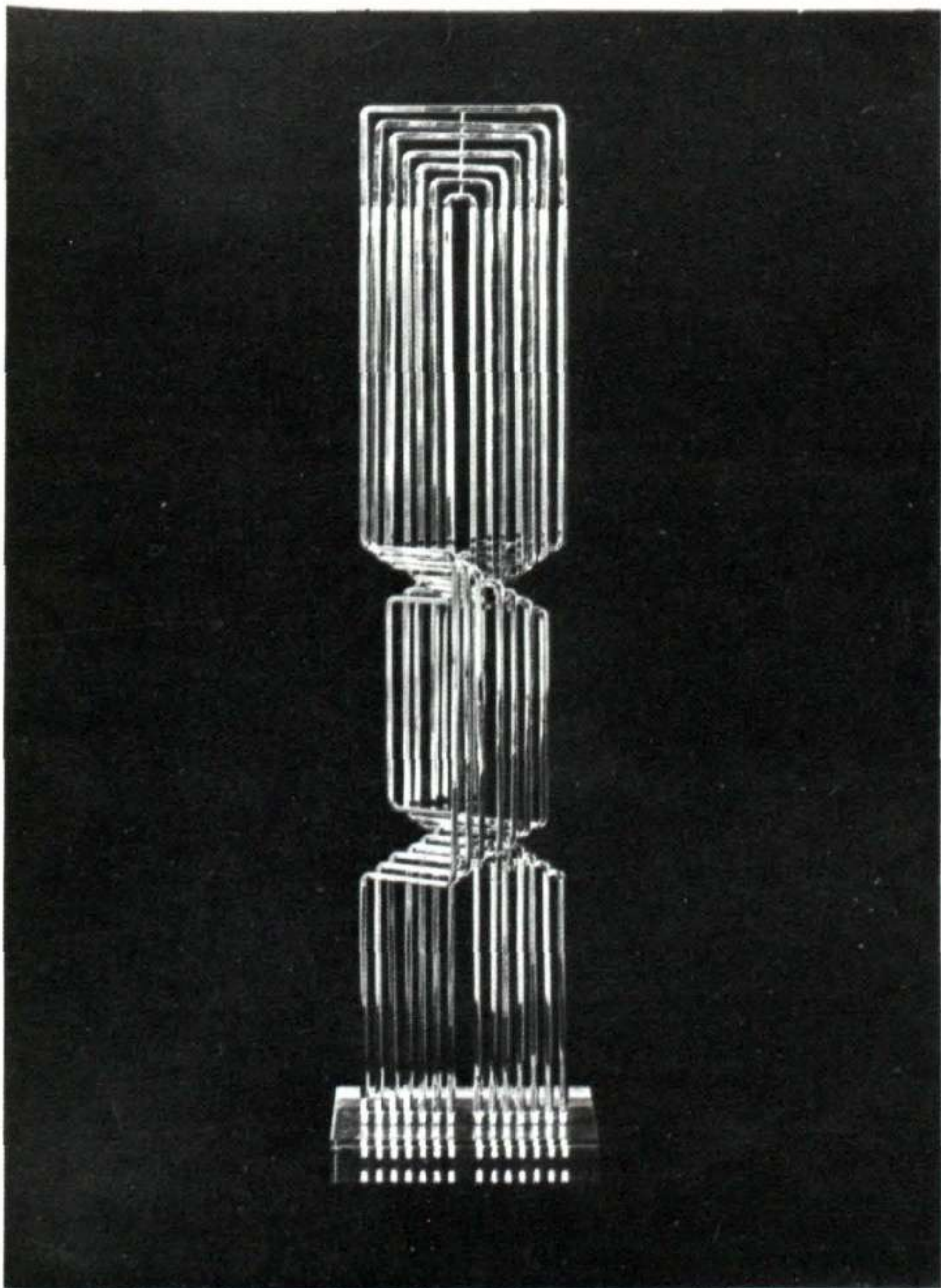
su poseedor, no sólo como un bien por la fruición que proporciona su uso, sino también por su significado de «única», y, desde luego, por su valor como propiedad mueble. Pero ¿el área cubierta a escala humana, 68 ó 300 poseedores, la convierte en un bien de consumo?

Creemos que no. Y lo creemos porque hoy la escala humana se mide por millones o al menos por miles. Las centenas en nuestro universo son moneda fraccionaria, no despreciable, pero parvas para constituir un mercado digno de tenerse en cuenta.

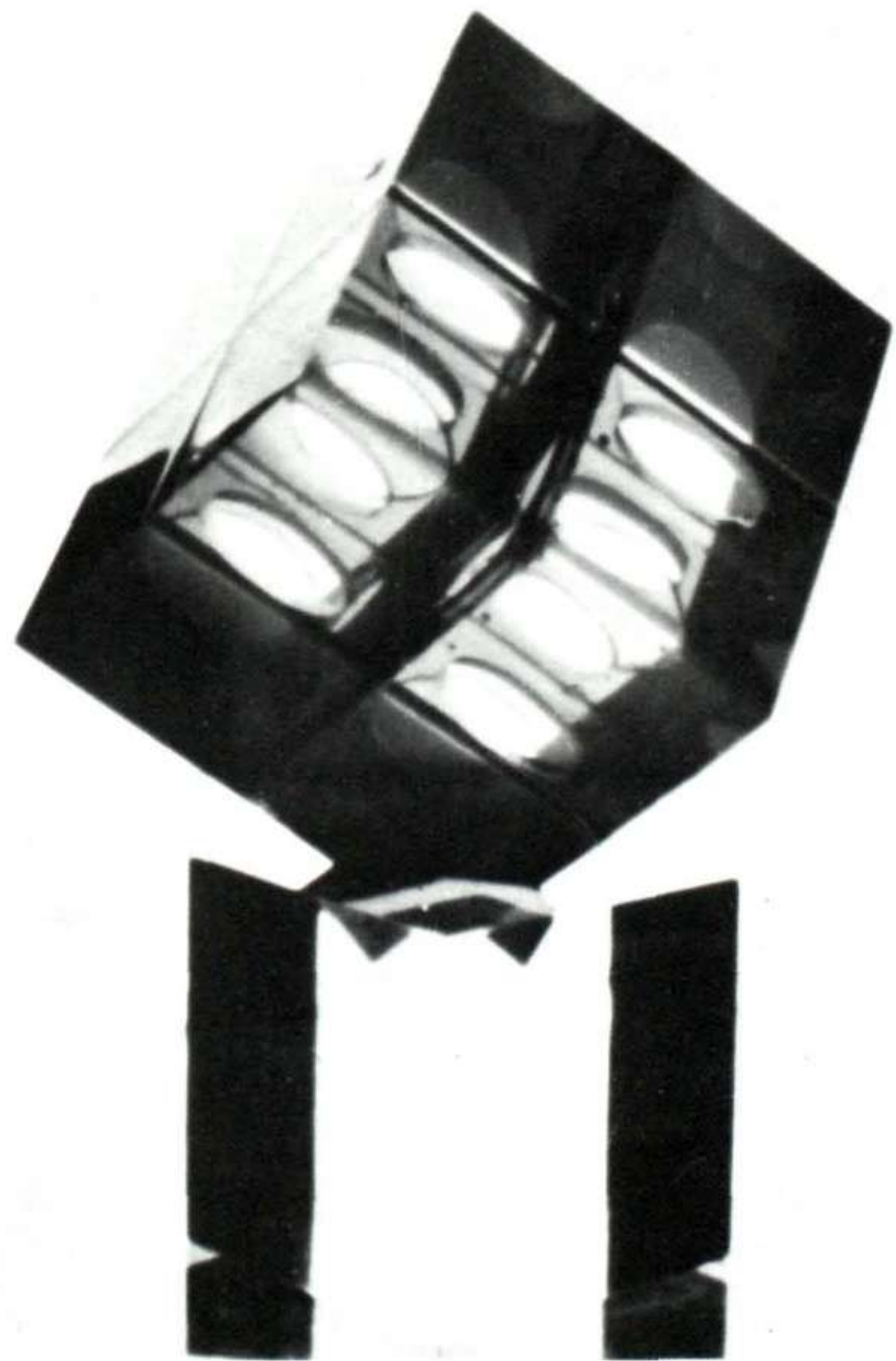
La manipulación que padece el mercado del arte falsea, por tanto, el carácter o una de las características específicas del múltiple: su notación de difusividad. Y por ello, en nuestro ámbito artístico, el múltiple no consigue saltar los límites impuestos por unas leyes que integran al objeto artístico dentro de una parcela concreta de la sociedad, que lo domestican para que siga siendo propiedad de unos pocos, aunque sean unos pocos más.

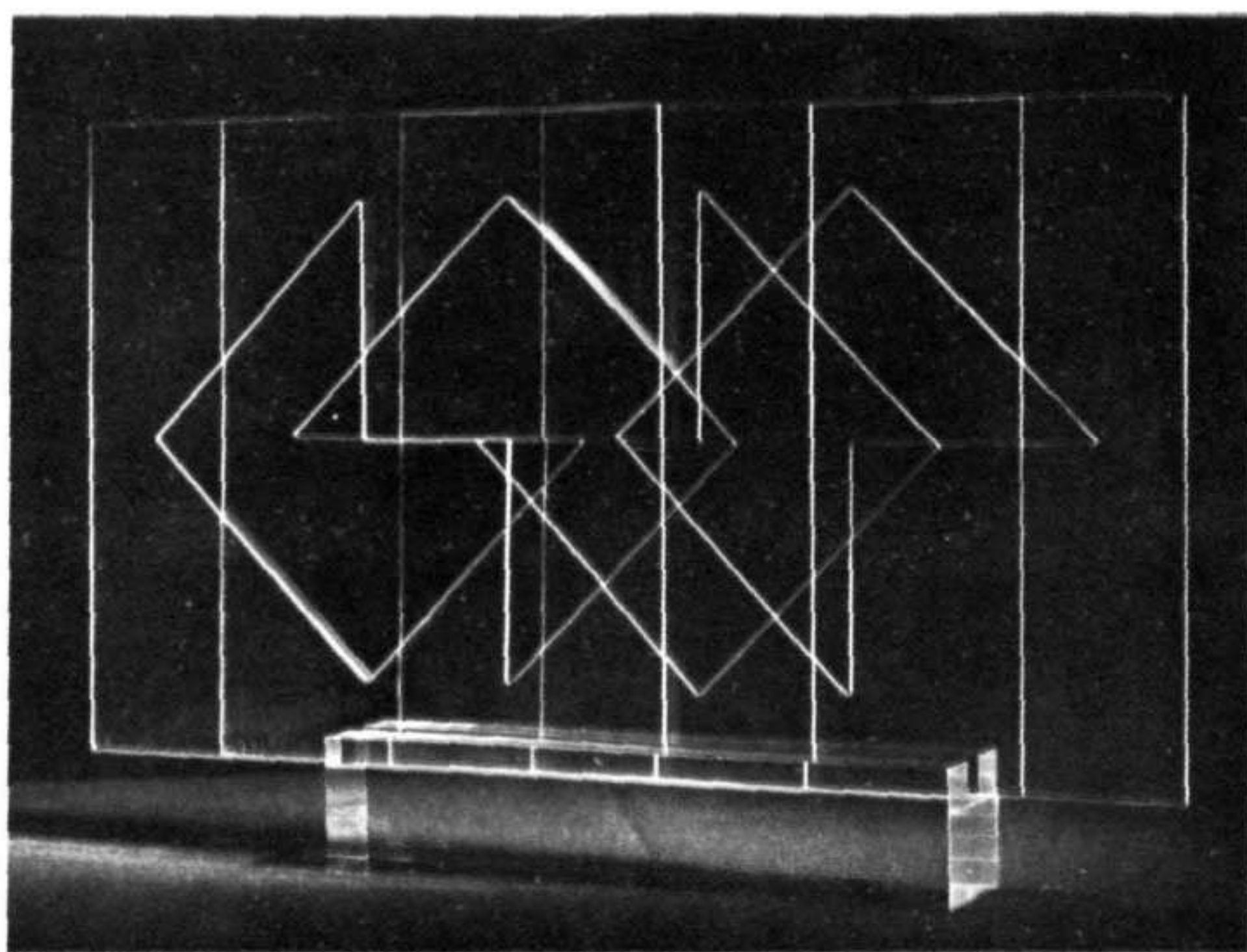
Los ejemplares múltiples (lamentamos insistir en su precio, pero a nuestro juicio este argumento es definitivo y corrobora de manera evidente lo que estamos comentan-

J. M. LABRA. "LYRA".



DIEGO MOYA. "ESTRUCTURA OPTICA".





J. M. CRUZ NOVILLO. "DIAFRAGMA".

do) nunca son inferiores a algunos miles de pesetas. Pueden ser tres, siete o setenta mil.

La capacidad adquisitiva medio-burguesa inserta en un «standard» de vida discreto, afronta un problema extraordinario de presupuesto cuando se plantea la adquisición de un ejemplar múltiple. No hablemos de otros estratos de la sociedad. Y estos problemas en general tienen poca relación con el valor artístico del múltiple en cuestión. Mucho mayor con la firma o la fama de su autor.

La teología artística todavía está muy vigente entre nosotros, para bien de algunos artistas, de las galerías y para mal de la inmensa mayoría.

Aún perdura la costumbre de sacralizar firmas y nombres, con la justificación de una obra mayor que cuente en nuestra historia del arte. Las más de las veces esta sacralización es sólo cuestión de resistencia, de resistencia publicitaria; de permanencia en las páginas de crítica de los diarios; de aumento ponderal del «curriculum»; incluso de conseguir una monografía por medios pírricos en cualquiera de las colecciones al efecto. Pero no de sincero y auténtico valor artístico.

Es indudable que los artistas realizan el prototipo de un múltiple con uno de estos estados de ánimo: juego o recurso.

Ellos conocen mejor que nadie —gracias a su alacridad visual— la superabundancia de objetos que nos rodea. Incluso la padecen con dolor, porque les enturbia la perspectiva que precisan para mantener un horizonte despejado en el que no se diluyan sus propias dimensiones humanas. Entonces, ¿por qué se aventuran en este camino que ellos saben restringido en lo artístico-social? Exclusivamente por interés crematístico o por comodidad.

El artista realiza el prototipo de un múltiple paralelamente a su obra mayor. Este prototipo puede ser un estudio previo, un proyecto de esta obra mayor, o un recodo, un meandro de la misma. Tal planteamiento no encaja tampoco con otra de las notaciones del múltiple: su carácter industrial.

Creemos que el múltiple precisa un planteamiento enteramente diferente al de la obra de arte individualizada, por no ser un objeto plástico único.

El múltiple está justo en la tierra de nadie del arte y la

técnica —aquí técnica es artesanía repetible—. En pocas palabras, el múltiple debe ser planteado por su autor exclusivamente desde las premisas del diseño industrial.

La proliferación del múltiple en el área española obedece, sin lugar a dudas, a una manipulación más del mercado del arte, mercado ciego, como sabemos, a todo cuanto no sean sus propios intereses económicos.

Todas las reflexiones anteriormente expuestas nos las ha sugerido la exposición realizada conjuntamente por Labra, Cruz Novillo y Diego Moya, exposición que mezcla estilos y, sin embargo, tiene un denominador común.

Labra utiliza el acero para componer sus prototipos y a estas formas brillantes las otorga un punto de apoyo que las permite recorrer el espacio, en un movimiento apuntado, no completo, que posibilita al poseedor elegir una de las formas posible que Labra propone.

Indudablemente la materia elegida por Labra es lumínica, es capaz de reflejar el menor destello que incida sobre ella. Este es uno de los factores del denominador común al que antes nos referíamos, pues luz y reflejos son elementos que manejan, también, Cruz Novillo y Moya.

Desde luego es siempre atractiva una obra resplandeciente; el juego lumínico que transmite llama la atención del espectador, y es indudable que la luz y la sombra hacen a las cosas bellas.

Labra inventa dentro de un campo de posibilidades manejable. Tiene en cuenta las dimensiones que se van a desarrollar en el espacio —su prototipo múltiple invade el concepto escultura—; el tope de altura que emplea es un metro.

Estas realizaciones no participan, a nuestro juicio, de su síntesis artística, que él llama trialéctica, o al menos nosotros no lo percibimos así.

Su planteamiento técnico sí estudia las dificultades de manufactura en serie. Esta cualidad la reúnen también las obras de Cruz Novillo y Moya.

Cruz Novillo utiliza como materiales el latón y el metacrilato transparente.

Sus múltiples, como los de Labra, tienen una cierta autonomía espacial; su porte es bello.

Un máximo de cuarenta centímetros permite que su emplazamiento no ofrezca dificultades.

Podrían calificarse de «obras abiertas» a los múltiples de Labra y Cruz Novillo, por su movilidad, por las combinaciones que ofrecen al poseedor. No ocurre lo mismo a los de Moya.

Moya propone un ámbito cerrado. Lo organiza dentro de un cubo de metacrilato coloreado, en el que los planos sucesivos, que van de una cara a otra, crean la ilusión de una forma flotante, forma que, convenientemente iluminada desde abajo, crea un ritmo predeterminado por su autor.

Esa predeterminación y la existencia de un pie que soporta la obra convierten al múltiple en un objeto fijo. Y para destruir esta sensación, Moya ha recurrido a un pie que no captura el objeto. Pero, a pesar de este recurso, la obra de Moya, frente a la de sus dos compañeros de exposición, conserva su carácter ensimismado.

Y no queremos concluir sin mencionar a los talleres que han industrializado los múltiples de los tres artistas. Magisa es el responsable de los aceros, latones y metacrilatos planos; Symbios el de las oclusiones. Las realizaciones son limpias y eficaces.

ADOLFO CASTAÑO

LA FOTOGRAFIA CONTRASTADA DE ANGEL UBEDA

Dentro de las escasas exposiciones de fotógrafos españoles presentadas en galerías y museos, una de las obras que mayor número de veces ha saltado a la luz pública ha sido la del activo Angel Ubeda, que en el mes de noviembre y en la galería Seiquer, expuso por octava vez en su carrera.

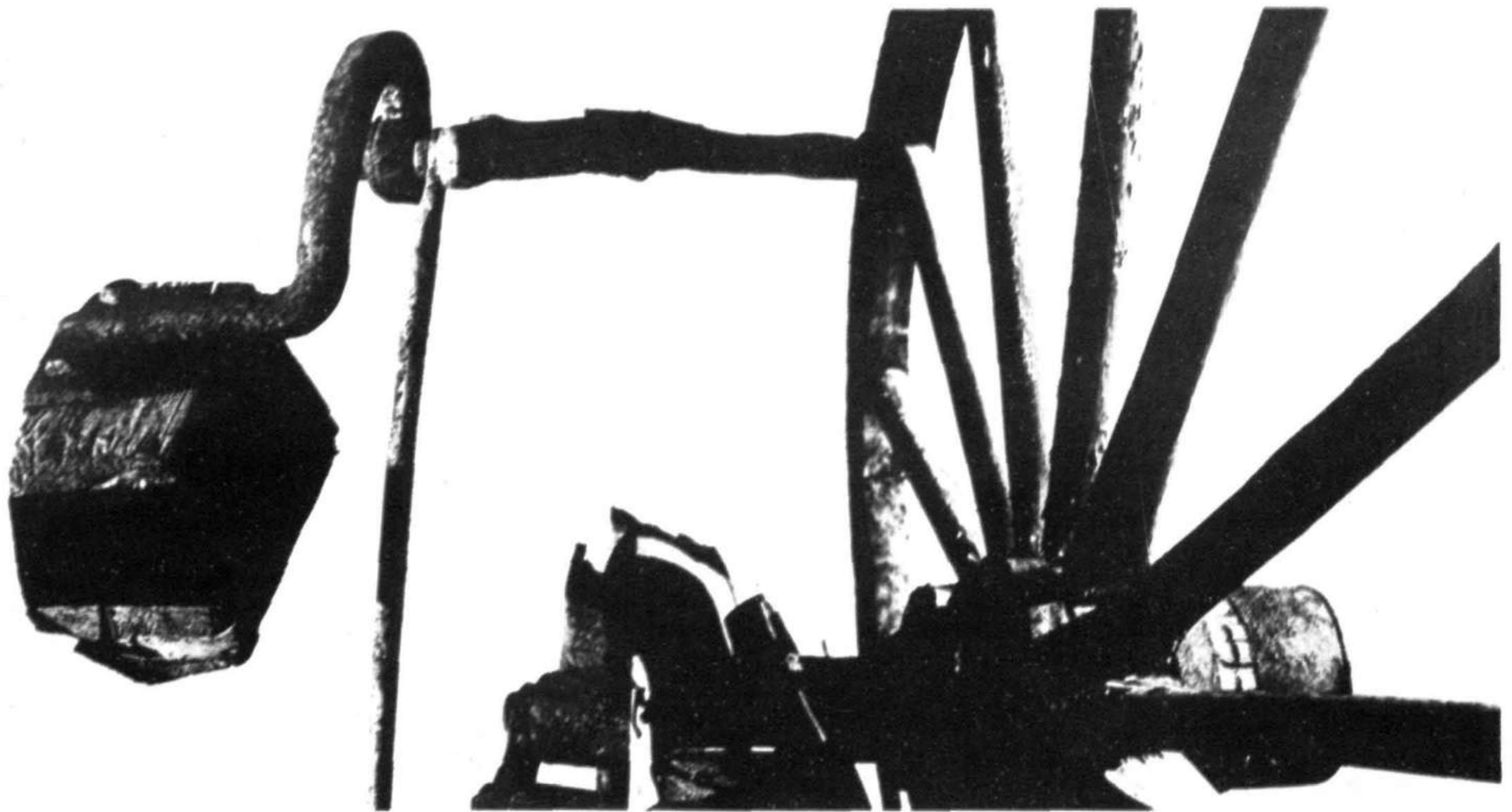
Las fotografías que en esta ocasión ha colgado se centran en la visión parcializada de instrumentos de labor antiguos, tanto ruedas como aperos de labranza y molinos de viento y agua. Estos objetos, que en otros tiempos debían responder a necesidades primarias del campesino y poseer la belleza inherente a lo útil, la fuerza de lo que funciona con eficacia, en la actualidad no son más que rastros o huellas, restos desfasados de otras épocas (aunque todavía se utilicen muchos de ellos) en vías de desaparición. Sin la categoría artística de lo que entra en el ámbito de la arqueología, son una especie de pasado coexistente con nosotros, las muestras de una técnica y una artesanía abandonadas y raras veces estudiadas bajo el prisma de la estética.

Al acercarse a estos objetos, Angel Ubeda ha querido buscar sus características geométricas, sus oposiciones entre masas opacas y espacios libres, sus dimensiones físicas, despreocupándose por la función del trozo considerado dentro del conjunto total, no ofreciendo al espectador ninguna clave para interpretar los elementos sueltos. En este sentido se podría hablar de una «desfiguración» por la cual cada trozo de un objeto físico, al analizarlo independientemente de su entorno y su tamaño, se esquematiza, «se abstractiza», se convierte en pura masa geométrica, desaparece toda descripción. A esto contribuye las manipulaciones a que Ubeda somete

a sus instrumentos. A veces es la inversión de la imagen, repitiendo o reflejándola. En otras ocasiones son los blancos artificiales que «muerden» sobre las masas de materia, o los negros violentos que hacen desaparecer la textura material propia del cuero, la madera y el hierro. Y ese fondo blanco omnipresente, que resalta al mismo tiempo que limita las tres dimensiones de los objetos a las dos del plano (aunque toda foto sea siempre por imperativos físicos bi-dimensional, las relaciones entre los planos a distintas distancias y la perspectiva nos dan la ilusión volumétrica) es un factor determinante en sus obras, donde los fondos blancos tienen tanta importancia como los escasos grises texturales y los negros macizos.

—El tema de esta exposición es «El campo» —me dice Ubeda— o sea, todo aquello que el hombre toca o hace para trabajar, y que aparte de su uso tiene una belleza en sí mismo. Aunque España sea un país agrícola, todos estos objetos están desapareciendo. Durante los dos últimos veranos he estado preparando esta exposición, para lo que recorrí cerca de 8.000 kilómetros, y apenas encontraba material que me interesara. Hace varios años que me rondaba la idea de esta exposición y no lograba encontrar la forma de realizarla. He vivido en un pueblo de campo y ciertos recuerdos de ruedas están fijados en mi memoria como sinónimo de esfuerzo. Al fotografiar una rueda la veo haciendo el surco, y al obrero sudando detrás. No es como el aspa de molino, que es más poética, o la queremos ver así, y la represento en tonos grises.

Lo que salta a la vista ante sus fotografías es el cuidado y precisión en el acto de componer, de disponer



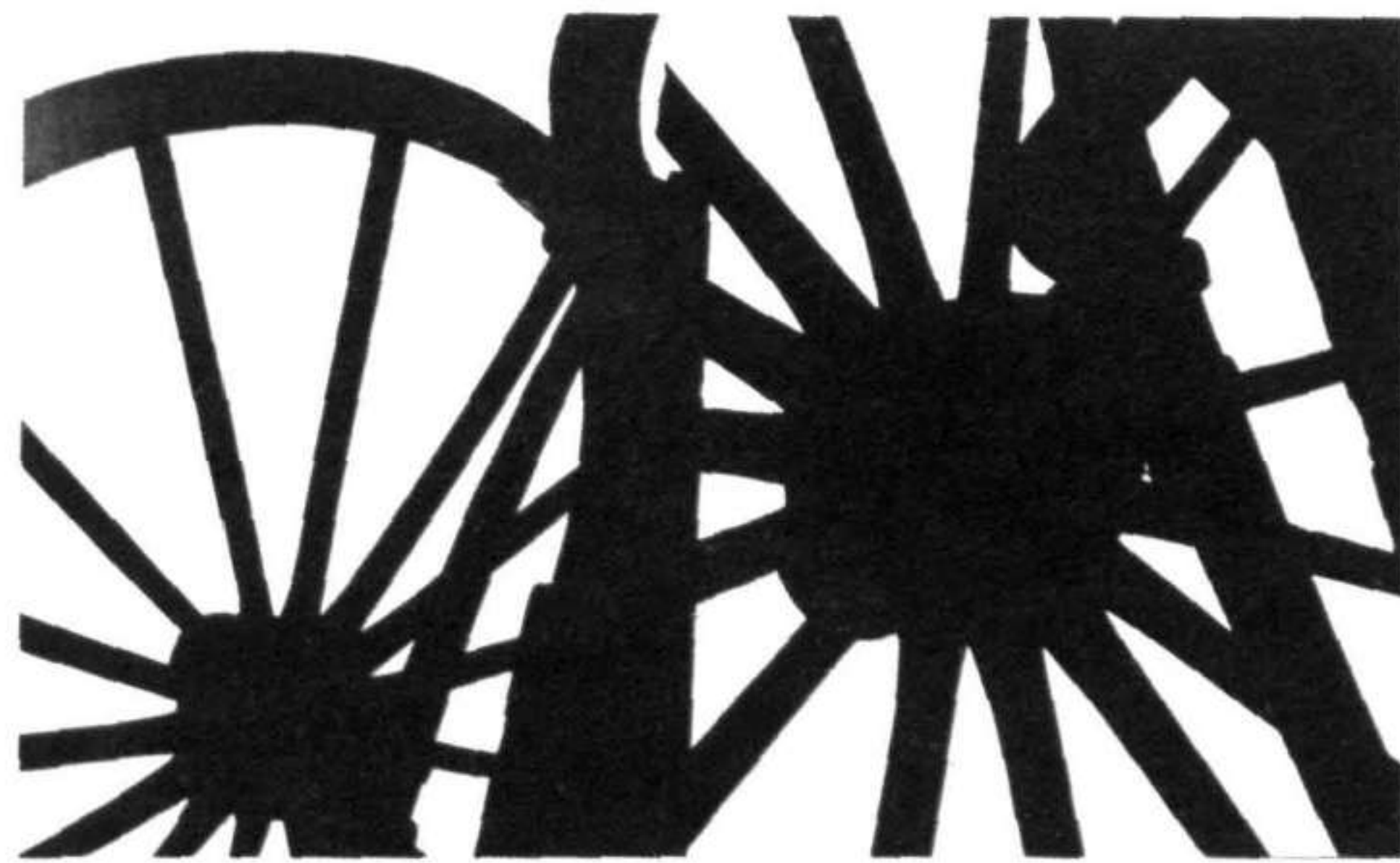
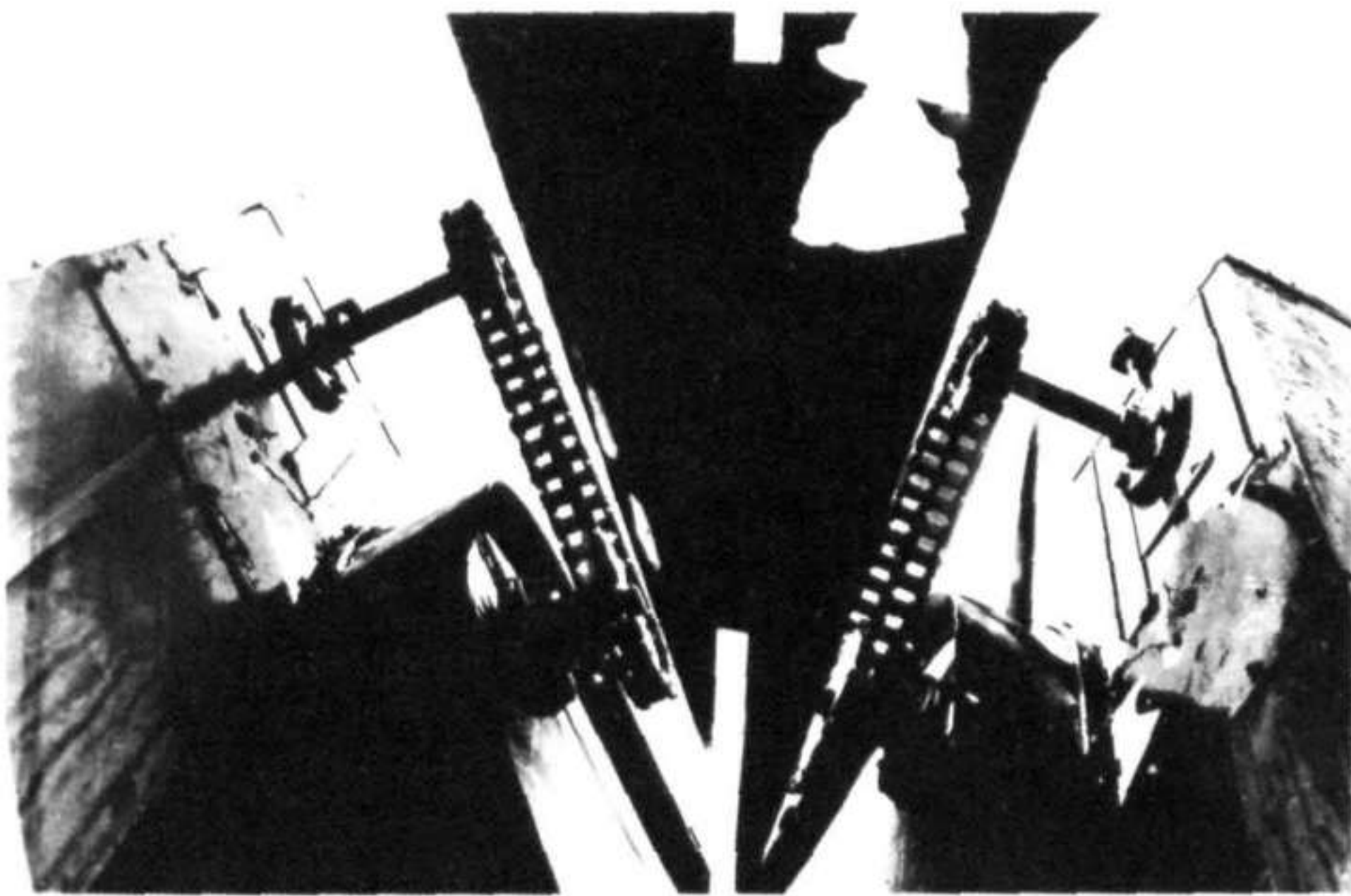
los elementos en el plano. Enfrentado a un tema, lleva con él los apoyos (sábanas, espuma de poliestireno, espejos) que le permiten aislarlo. Es una labor de paciente cálculo compositivo, ante objetos inmóviles que pueden ser fotografiados desde todos los ángulos y que si la primera serie de fotos no ha salido a su gusto pueden repetirse idénticas.

—Creo que me sería fácil pintar porque compongo bien. Para mí el máximo valor de una imagen está en la composición, como sucede en los cuadros abstractos. Muchas veces me han dicho que lo que hago son esculturas planas, e incluso Chillida me dijo: «¡Me lo estás dando hecho!». Generalmente la crítica me ha apoyado, mira, por ejemplo, en la presentación de este catálogo, lo que dice Camón Aznar: «Y una vez más tenemos que pensar que la fotografía es un arte de tantos quilates como los demás». Yo parto de la base de que no sé si estoy haciendo arte o no, que esto no depende ni del tiempo ni los materiales empleados.

Una de las contradicciones aparentes en Ubeda proviene de la dicotomía entre su trabajo como fotógrafo de prensa, que exige la fidelidad al suceso, la representación más cercana posible a la realidad, y la vertiente geométrica de su obra «artística» o dirigida al mercado del arte. Donde aún era más palpable fue en su anterior exposición, realizada en enero del 73 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y que se basaba en masas y trozos de metales retorcidos provenientes de la chatarra de los cementerios de automóviles. Allí desaparecían los grises para culminar las fotos en los contrastes máximos, negros-negro y blancos-blanco, mucho más abstractas que las actuales de la Galería Seiquer. Le pregunto sobre esto.

—Mira, como fotógrafo de prensa soy uno más, uno del montón. Donde realmente me realizo es en esta otra vertiente, me siento más yo mismo y disfruto. ¿Y por qué razón expongo? Pues quizá por egolatría, o por poder vender. Llevo veinticinco años haciendo fotos, y realmente de quienes más he aprendido ha sido de los pintores, no de los fotógrafos. Actualmente la fotografía ha avanzado enormemente en sus aspectos técnicos, puedes hacer fotos en cualquier sitio sin tener en cuenta la luz que haya. Pero la mentalidad no ha evolucionado al mismo ritmo.

Sobre este tema de la fotografía y las exposiciones, una realidad incontrastable es la poca relación existente entre el circuito fotográfico (concursos, salas de agrupaciones de aficionados) y el del mercado del arte. Durante este último año, las exposiciones fotográficas realizadas en Madrid se pueden contar con los dedos de una mano: una serie de fotos dadaístas de Man Ray, artista super-consagrado, en Iolas-Velasco; la obra con-



junta de cuatro jóvenes fotógrafos en Vandrés; un par de muestras en el Club Pueblo; ... y muy pocas ventas. Es evidente que no se valora lo suficiente a la fotografía como arte independiente.

—Sí que está mal el mercado del arte para la fotografía aquí. En parte se debe a que los fotógrafos hacemos la guerra cada uno por su cuenta. Luego está el asunto del tamaño, pues cuando le dicen al fotógrafo que nada de fotos de «carnet de identidad», que hay que hacerlas a más de un metro, éste se raja y no se decide a exponer. Claro que traen problemas el hacerlas de gran formato... como me pasó a mí en la exposición del Museo, que tenía fotos de cuatro metros. Resulta que se me estropeó muchísimo material porque al imprimirlas tenía que colocar los papeles vírgenes en el suelo, y revelarlos con una esponja de pie sobre ellos, y como la temperatura de mis pies era mayor que la del revelador, quedaban a veces mis huellas, obligándome a tirar el papel y repetir la operación. Claro que también tienes que tener un local amplio en el que trabajar. De todas formas a mí me gusta la monumentalidad en mis obras, pues creo que mientras más grandes sean mejor lucen.

—¿Y qué perspectivas ves para una valorización de la fotografía?

—El «boom» que ha empezado en pintura hace diez años espero que comience ahora en fotografía. Todo depende que aparezcan suficientes fotógrafos que se animen a exponer. Mi primera muestra en Madrid fue en el 68, y he sido prácticamente un pionero, habiéndome dado muchos batacazos y tropiezos, pero no escarmiento. Me pasa lo mismo que al fanático de la política, que cree en ella y actúa. Hace tiempo que en el extranjero se ha dicho que la fotografía es un arte mayor, que la foto original puede valer tanto como otro objeto artístico. Una vez que cuelgo la foto terminada, destruyo los negativos, para que no se pueda repetir. Me duele hacerlo, pero así revalorizo la fotografía.

Creo que con estas opiniones de Ubeda queda clara su actitud ante las dificultades que se oponen al fotógrafo-artista y una forma de superarlas. Se puede estar de acuerdo con su obra y sentir una cierta emoción estética al contemplarla, o sostener que le falta vitalidad, esa mezcla de lo fugaz y lo sorprendente, el instante y lo aleatorio, que son las mayores bazas de la fotografía, aunque no se pueda limitar ésta a un sólo género. Son diversas las posibilidades de «escritura con la luz», y en principio todas ellas cuentan con el mismo poder comunicativo. Y luego están los estilos personales y las técnicas utilizadas. Y si se intentara definir el estilo de Angel Ubeda habría que hablar de «simplicidad», «tejido de masas y espacios vacíos» y «dureza de contrastes».

ENRIQUE B. MARTIN

INICIAMOS nuestra crónica con el tema del paisaje a propósito de una muestra del paisaje en catorce pintores que presentó la Galería Rayuela. Catorce nombres de paisajistas natos y pintores de temas varios a los que el paisaje les ha producido suficiente atracción como para que dediquen gran parte de su quehacer al género paisajístico. El paisaje en la pintura actual, ya desde el pasado siglo, es algo más que reproducción más o menos fiel de un escenario natural. El paisaje es género que presenta problemas y sugiere alardes de realización mediante una interpretación que puede ser todo lo libre que se quiera hasta llegar a la aparente visión abstracta. La materia y su tratamiento obtienen en el paisaje un género ideal. Arias, Beulas, María Antonia Dans, Alvaro Delgado, Díaz Caneja, Menchu Gal, García-Ochoa, Grandío, Francisco Lozano, Martínez Novillo, Palencia, Gregorio Prieto, Redondela y Riancho son los nombres de los expositores. Gran mayoría pertenecientes a la Escuela de Madrid, escuela que supo identificarse con el paisaje y que al desarrollarse siguió caminos distintos de interpretación y sentimiento de la naturaleza. Al hablar de la Escuela de Madrid hoy, parece que aquello fue algo pasado ante las realizaciones tan distintas de unos pintores y otros. Pero es que la Escuela de Madrid fue centro de unión de criterios más que identificación de formas y de procedimientos de ejecución. Por eso, la Escuela que surgió de manera natural ha continuado patente en el sentimiento más que en el agrupamiento de los artistas que la integran con fines publicitarios, de promoción, como suele ocurrir con otros grupos que por lo general suelen disolverse pronto y ante escándalos propicios al comentario y al chismeo.

Seguimos con el tema del paisaje. Esta vez ante la exposición que presentó en la Galería Columela el artista Genaro Lahuerta. Maestro indiscutible, conocedor de teorías que sabe llevar luego a la práctica de sus pinturas, de sus cuadros. En esta ocasión Genaro Lahuerta nos presentó un mayor y más pronunciado sentido

EXPOSICIONES EN MADRID

de la síntesis. Síntesis sin que nada de lo que desaparezca de sus cuadros reste a éstos contenido ambiental o valía plástica. Genaro Lahuerta ha pintado mucho el paisaje. Lo ha observado, ha retenido lo fundamental de los escenarios y después ha realizado sus obras. Algunas veces, como testifican sus cuadros de pequeño formato, ha tomado apuntes del natural que después, al llevar a tamaños superiores, ha enriquecido con el recuerdo visual y vivencial de la realidad. Un enriquecimiento que contrariamente a lo que pueda suponerse se manifiesta en una mayor capacidad y presencia de la síntesis. Cada vez se aprecia con mayor claridad en la pintura de Genaro Lahuerta una aparente sencillez ejecutoria, fruto de un dominio más conseguido.

RICARDO MONTESINOS.

El paisaje adquiere una personalidad acusada en la obra de José Perezgil. Vino una vez más al Salón Cano con sus últimas producciones. La pintura con demasiada personalidad, como es el caso presente, tiene siempre el peligro de repetirse, y por tanto de ser admirada con demasiada prisa. En el caso de Perezgil, lo personal se conjuga con el auge de la curiosidad del contemplador. Y es que el artista, aunque pinte con una técnica muy dominada y muy igual, muestra cada vez con más acusado acento detalles y observaciones que, realizados simplemente, con sencillo toque de pincel, incita a la curiosidad del espectador por advertir y convencerse de que aquello que está presente es apenas un toque colorista dado con justeza, en medio





GASTO.

de un tono neutro que le presta realce y aspecto de realidad, en un alarde de impresionismo madurado con la experiencia. Sus interpretaciones de esas casas blancas no pueden estar hechas con mayor sencillez. Los contrastes de luces en los volúmenes encalados llenan de ambiente un paisaje que va más allá de lo realmente presente en el rectángulo del cuadro. En esos blancos hay severidad, rigor ambiental, austeridad, pasado, historia, intimidad.

Ciudades soñadas titula José Hierro a esos otros paisajes urbanos en grandes panorámicas que presentó en la Galería Grin-Gho el artista José Ignacio Moneo. Sinfonía colorista conseguida con técnica puntillista, con manchas de color que se identifican con matorrales, con árboles. Esos sucesivos toques de color están dados por capas, unas sobre otras, lo que hace que cada cuadro de José Ignacio Moneo adquiera un empaste y unas calidades de mérito que denotan laboriosidad y unidad de criterio.

La Galería Giotto nos ofreció otra muestra paisajística; la de Rafael Botí. Una pintura realista que en principio se propone la representación de escenarios y que consigue algunas veces algo más que eso. Consigue la interpretación de las cosas que com-

ponen esas vistas de jardines o esos productos de la tierra, frutas y flores, o de la mar, peces conseguidos con calidades y con un sentido interpretativo en el que las formas aparecen construidas a base de planos. Ello está patente también en ciertos paisajes de jardines en los que la fantasía cromática es también digna de destacarse. Donde más realista se manifiesta el artista es ante esas referencias arquitectónicas que le sustraen de toda interpretación que pueda mermar la identificación del lugar pintado.

Una costumbre que puede constituir peligro en muchos casos es la de realizar los cuadros demasiado de prisa. Ciertamente muchas veces el cuadro ha estado gestándose en la mente del pintor y adquiriendo calidades y valores contando el artista previamente con su facilidad de ejecución. Tal ocurre con la exposición de Manuel Madrazo en la Galería Marko. Se trata de un pintor con sentido del color, con dominio del dibujo y con indudable facilidad ejecutoria. No obstante, hay en la obra expuesta cuadros más conseguidos que otros, que se presentan atacados por esa prisa ejecutoria que deja ver cierta frivolidad en el conjunto. No parece mal el planteamiento general del artista que tiene grandes posibilidades y que muestra ejemplos bien seguros y rotundos.

Dos aspectos más del paisaje en dos muestras de pintura a la acuarela y que para mayor identificación responden ambas a un mismo apellido: Cañada. Sin embargo, no se trata del mismo pintor. Son dos pintores, ya que un apellido acaba en ese, Cañadas, y el otro en a, Cañada.

A. Cañada expuso en El Treco; su paisaje es diluido, difuminado, producto de un tratamiento del agua y de ligeros toques de blanco, o mejor dicho ligeras presencias de blanco original del soporte sin teñir ni humedecer. Un perfecto dominio. No en vano Cañada fue premio nacional «Valladolid» el pasado año.

Luis Cañadas expuso en Círculo 2. Sus temas son campesinos. Campos desolados, fríos, de aspecto húmedo, en los que la aguada cobra plasticidad y relato. En los temas de arrabales el ambiente está siempre perseguido por el artista. Su dominio del dibujo se aprecia en cada cuadro en la precisión de unas figuras humanas o en la presencia de algunos pri-

meros términos de sus paisajes campestres.

Otra visión del paisaje la encontramos en la obra que expuso en la Sala Alcón el pintor Alberto López, que sabe presentar la realidad de los campos y de las tierras de España conjugando una mayor o menor cantidad de materia para conseguir el efecto de la perspectiva y la sensación de alejamiento o cercanía de los objetos. El uso de los toques amarillos en las mieses de los campos es una constante en el tratamiento técnico de este pintor.

Julián Quirante presentó una colección de cuadros en la Galería Liria. Hay caracteres más sobresalientes en el trato de la materia que en la construcción del dibujo. Para el artista es más interesante el trabajo de la materia a base de toques sucesivos e insistentes de espátula, con lo que muestra un sentido de la entonación muy conseguido. Valentía de color y panorámicas escogidas, dan lugar a composiciones muy plásticas.

En Grin-Gho, el artista gallego Carlos López Boado mostró una colección de paisajes y vistas marineras en los que cabe resaltar, junto a la ambientación muy conseguida, una técnica muy particular a base de un previo estudio de tonalidades coloristas que el pintor lleva a cabo en la paleta. Con estos colores, muy suyos y muy elaborados va depositando el cromatismo sobre las zonas de un dibujo bien construido, arquitectónico, del que una vez acabado el cuadro queda una constancia plástica presente en trazos rojizos que se asoman y se hacen notar desde la capa primera de entonaciones cromáticas y dibujísticas. Una muestra muy segura y personal.

Menchu Genové presentó en la Sala Ingres una colección de cuadros realizados con óleos y con ceras. Ambos procedimientos ha sabido la artista sacar partido y supeditarlos a su personal modo de interpretar el dibujo de los escenarios que escoge para sus cuadros. Menchu Genové, según propia confesión, es pintora que se enfrenta con una muestra individual por vez primera. Sus obras, sin embargo, responden a una artista que ha pintado y experimentado mucho. En el trato de escenarios urbanos hay un regusto por señalar y resaltar la línea, el dibujo fiel de las cosas. Se trata, sin embargo, de una realidad captada, desprovista de de-

talles, simplemente realizada. Cuando se enfrenta con la figura humana, con los grupos, hay un sentido de síntesis muy desarrollado, propio de un trabajo madurado con la práctica. Unos resultados austeros, propios de los escenarios que presenta en esta muestra, pertenecientes a lugares y tipos de Castilla.

Otra pintora, María Angeles de Armas, presentó también una muestra de sus trabajos más recientes en la Galería Heller. Se trata de una obra realizada con gran cantidad de materia, materia con la que la artista insiste una y otra vez en unas composiciones rotundas. Sin embargo, lo dicho hasta ahora sólo es una faceta de María Angeles de Armas. Una faceta que mira al aspecto técnico, de propia realización. Hay en el tratamiento de los temas, en sus significaciones, un contenido entre surrealista y simbólico. Es en este aspecto donde la artista puede dar más notabilidad.

En el Círculo Catalán presentaron una colección de sus obras las pintoras Ana Farré y su hija, R. Cantero Farré. Ana Farré cultiva un realismo que en algunas ocasiones adquiere visos de realismo social. Sus tipos populares y gitanos están observados y sorprendidos en interesantes

TEODORO LAHARRAGUE.



gestos expresivos, bajo los cuales son captados por un dibujo firme y seguro.

Respecto a R. Cantero Farré diremos que se trata de un surrealismo muy rico en fantasías y muy libre en su ejecución. Una técnica muy suelta ante la que cabe la incertidumbre para unos y la esperanza de unas realizaciones más comprometidas para otros. Hay juego de color y tratamientos de temas muy interesantes.

Interesante y bellísima exposición la que presentó el Círculo de Bellas Artes, en su Sala Goya, en homenaje a Juan Esplandú. Treinta firmas muy variadas se han reunido en exposición para acompañar unos entrañables paisajes urbanos de Juan Esplandú, cuya obra habla, dice mucho del ambiente callejero y popular de una ciudad que ya es recuerdo y añoranza. Historia pasada y barrida en muchas ocasiones por el tiempo y la transformación que la vida moderna imprime a los paisajes en los que vivimos y nos desenvolvemos. Juan Esplandú dio lecciones de captación paisajística, de comprensión de una época y de unos tipos que en su pintura permanecen vivos para siempre. La exposición, además de este gesto simpático de merecido homenaje, constituyó un enfrentamiento de técnicas y modas. Conceptos distintos y no muy distantes en el tiempo, que permiten comprobar las notas fundamentales del arte actual. En los expositores en torno a Juan Esplandú, cabe destacar junto con un afán de búsqueda y de modernidad un respeto al dibujo, que, olvidado hace algunos años, quizá por una común preocupación de investigar en las calidades de la materia, parece que resurge como respondiendo a unas exigencias del público y también como respuesta a unas necesidades expresivas de los artistas.

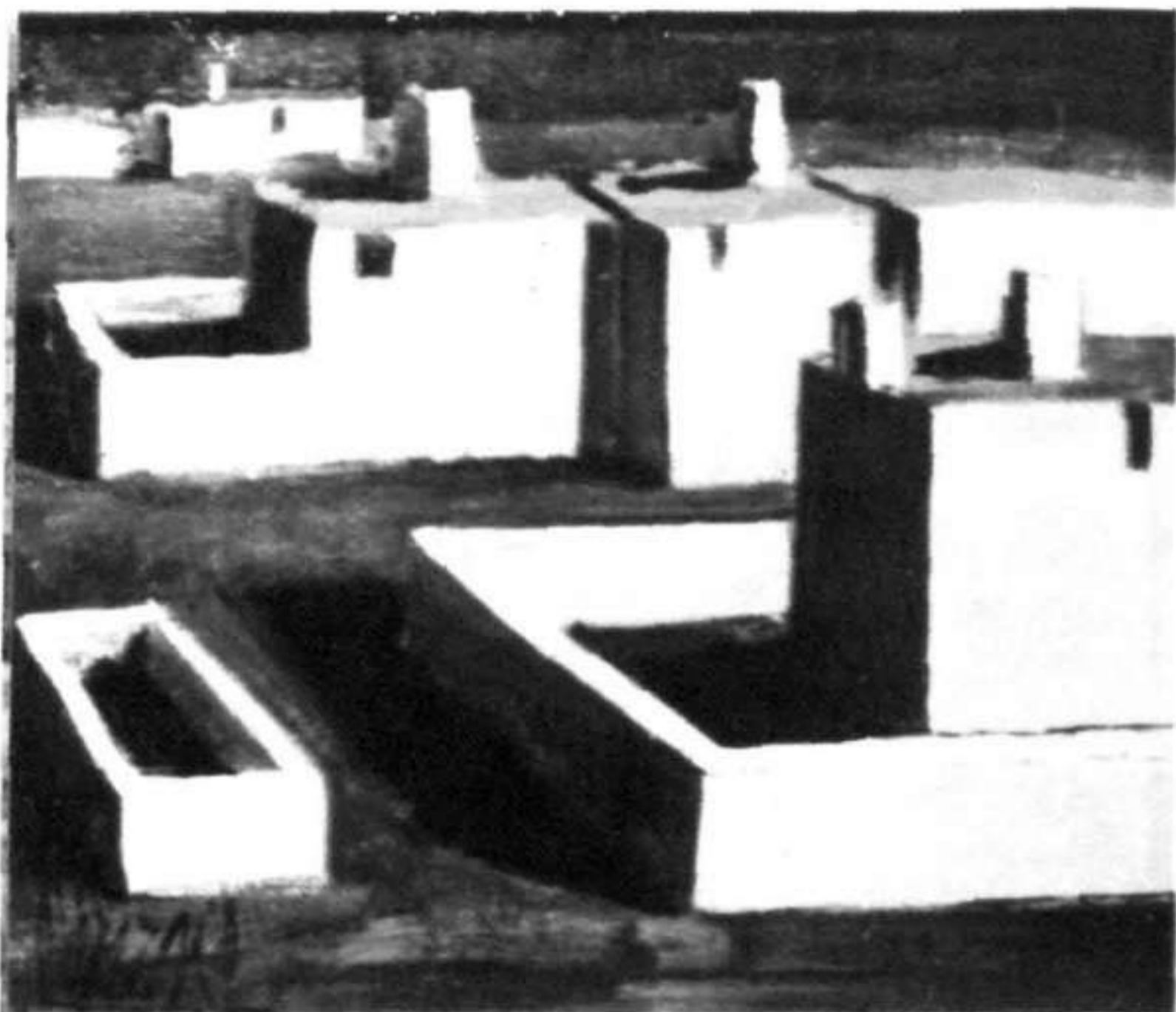
Así, vimos en la Galería Kreiser una interesante muestra de dibujos de Manuel Mingorance. Hacía tiempo que Mingorance no presentaba sus dibujos. El cronista recuerda haber visto algunos magistrales dibujos de Mingorance en su estudio, pero nunca en una muestra exposicional como la que comentamos. Ahora Mingorance ha querido mostrar al público la importancia del dibujo a través de unas obras realizadas con técnicas distintas. Desde sanguinas, fielmente, realmente realizadas, con minuciosa atención, hasta manchas y goua-



JERONIMO MUÑIZ.

ches o dibujos a grafito que son apuntes de unas posturas, de unos escorzos, de unos cuerpos apenas insinuados con el trazo y, sin embargo, provistos de todo el encanto que presenta la obra vista, captada y simplificada. Cada dibujo, cada figura, pide una atención y una realización distinta al artista que se enfrenta y se defiende ante sus obras lo mismo con un sabio toque de aguada que con una exigente línea a plumilla o a punta de lápiz.

El dibujo estuvo también de actualidad en el panorama de exposiciones de Madrid en la muestra que presentó en la Galería Esti Arte la artista Hortensia N. Ladevéze. Ella, escultora de gran categoría, en plena inquietud investigativa de formas y de significados, de expresividad directa y rotunda, presentó una colección de dibujos. Los dibujos de Hortensia N. Ladevéze son pura consecuencia de los bocetos, de los estudios previos necesarios para esa invención de formas, para esa transformación de las realidades corpóreas. Hay en estas investigaciones, en estos dibujos, una valoración de calidades y un grafismo que muchas veces la artista nos presenta a la manera de «collages», valiéndose de fragmentos de fotografías, fiel testimonio de unos hechos actuales que contribuyen a transformar las ideas, los significados y los símbolos. Así, cabe destacar el estudio que en estos momentos realiza la artista en torno a la paloma, estudio que atiende tanto a la forma como a lo que la paloma representa o



PEREZGIL.

ha representado en la convivencia de los hombres.

Merece también destacarse la exposición de dibujos de Fernando González de Canales en la Galería Seiquer que, dicho sea de paso, es una Galería que hace años se dedicó enteramente a mostrar el valor de la obra gráfica, de la obra dibujada, de los artistas. En este sentido, la reivindicación o el retorno del dibujo a las exposiciones viene a marcar este deseo de Seiquer. En la presente muestra de González de Canales, se distingue la técnica y el contenido, pudiéramos decir, literario de la obra. Dibujos bien realizados donde la presencia del color sitúa a los cuadros en las puertas de la pintura. Rigidez de líneas, limpieza y precisión, son cualidades que resaltan. En cuanto a lo que cada obra dice, a su contenido literario o anecdótico, cabe situar los dibujos de González de Canales dentro de un surrealismo donde el espacio y las ideas se entrelazan como si de eslabones se tratara. Hay gran fantasía, una fantasía continua, en movimiento, que se desplaza y que nunca agota ningún aspecto observado y llevado a los cuadros.

Que en nuestro país se pinta mucho y muy bien es algo que no supone un descubrimiento. Descubrir valores hoy es difícil, dada la fluidez y la cantidad de información que se intercambia y que se propaga, pero alguna vez, a título personal, experimentamos algún que otro descubrimiento. Tal es el caso del pintor Jerónimo Muñiz, que expuso en Berkowitch. Es un pintor nacido en León y que ha vivido algunos años en Ma-

rruecos, tierra de la que nos trae vistas de gran fuerza y categoría. Ahora trabaja y vive en Barcelona. A Madrid vino con una colección varia de sus obras, en la que sobresale su honestidad técnica y su dibujo. Se trata de una pintura de realidades muy bien dibujada y de estudios de materia. En los temas coloristas de Marruecos, Jerónimo (así firma sus cuadros), no se escuda en la belleza y las oportunidades que le brinda aquella geografía y aquellos tipos, que sería algo muy lógico. Jerónimo se siente más comprometido en sus cuadros. Ve las peculiaridades de los temas, su ambientación, su luz, pero sobre todo considera que el cuadro es y debe ser pintura y así se entrega a un trabajo serio y conscientemente enriquecido con capas y más capas de pintura que en el soporte, en la composición misma, adquiere una pastosidad que da lugar a unos colores y a unos tonos muy exclusivos. En los bodegones, sobrios bodegones, de cacharros de barro, salta el recuerdo zurbaranesco.

En este aspecto de los descubrimientos, también ha supuesto en cierto modo una sorpresa grata la exposición de Juan Luis Díez en la Galería Osma. Enfrentamiento de colores, negros y blancos en marcado contraste y una estilización de la figura humana fragmentada en ocasiones, composiciones sobre las que se vuelca un contenido simbólico que reclama la atención del contemplador de estos cuadros. Los signos se hacen presentes, signos que parten de formas concretas, del cuerpo humano y que impregnan la obra de Juan Luis Díez de un carácter humano tremendo. Hay contenido en la obra de Juan Luis Díez y contenido que en el futuro dará más de sí y permitirá hablar de él más ampliamente, con la amplitud que no nos permite esta crónica.

El surrealismo está también tratado en la obra de Natalio Bayo, un pintor que presentó su obra más reciente en la Galería Novart. Figuras bien dibujadas y técnicamente tratadas con rigor y exigencia, aparecen envueltas, oprimidas, atadas con cuerdas que alteran sus formas en estrecheces y abultamientos muy significativos y elocuentes. La referencia humana es constante e insistente, aunque esa referencia se quede algunas veces en ligeras demostraciones que son como pretextos para la re-

presentación y realización de masas abultadas, informes, y para el tratamiento de tejidos y pliegues de gran fuerza expresiva y belleza plástica.

El inconformismo con las realidades presentes a través de lo surreal es una constante en la variada obra que Frank Gauna presentó en la Galería Rotemburg. Símbolo literario, poético algunas veces, indignación y crítica abierta otras, y humor en el resto, son los fines de esta variada muestra. A esto hay que añadir la búsqueda de valoraciones puramente plásticas. El equilibrio entre la técnica perseguida y el contenido ideológico de la obra de Frank Gauna es otro aspecto que llama la atención. Esa diversidad de medios expresivos que informan sus cuadros y los temas de esos cuadros, hacen pensar en un espíritu sensible, activo, muy abierto, dentro de una firmeza de criterios.

Manuel del Río presentó una colección de cuadros en la Sala Elipa. Una pintura bien construida, interpretada tanto en los temas paisajísticos como en las composiciones de figuras. Los escenarios son captados visualmente y después llevados a los cuadros con una paleta clara, plena de tonalidades luminosas que denotan y delatan a un pintor que domina el oficio.

JUAN GUILLERMO.



Otra muestra de la misma Sala Elipa, que nos ha sorprendido por su variedad y dominio. Se trata de Vicente Menéndez Prendes-Santarúa. Un pintor joven con dotes e inquietud. Ceras, óleos, dibujos, son testimonios de un trabajo conscientemente estudioso que se plantea, junto a una interpretación exigente, todo un cúmulo de problemas de composición, de ambientación y de luces. Una pintura que aborda muchos y muy varios problemas y los resuelve con dominio de experto y maduro pintor. En la presente exposición, muy completa, para hacerse una idea de las dimensiones y pretensiones plásticas de Santarúa hay cuadros que son verdaderas obras definitivamente conseguidas. Para descubrir tal afirmación que pudiera parecer exagerada es suficiente someter algunas de esas obras de complicada composición a la observación fragmentada. Cada fragmento escogido caprichosamente presentará un valor propio de obra acabada.

La Galería Bética presentó una colección de pinturas de Teodoro Laharraque. Interesante muestra, ya que se trataba de una selección de la obra del artista, con cuadros pertenecientes a distintas épocas. Ello permitió advertir la evolución patente en la soltura de trazo y de mancha. Trazos y manchas cada vez más simples, fruto de un dominio y de una capacidad expresiva con el menor índice de elementos gráficos.

El Salón Cano presentó la obra más reciente del pintor malagueño Félix Revelló de Toro, uno de los artistas que mayor facilidad presenta en sus realizaciones. Facilidad ante la que cabía temer en un elemento enemigo para el futuro del artista. Pero el pintor ha sabido descubrir esa amenaza de cómoda postura y se ha impuesto a ella. A través de años hemos visto el desarrollo estético de Félix Revelló, que ha ido hacia la simplificación ejecutoria y hacia el enriquecimiento de calidades. Félix Revelló de Toro entona sus composiciones a base de utilizar el cromatismo imperante de un cuadro en la totalidad de la superficie pintada. Otra nota característica de su pintura es el uso de tonalidades coloristas muy suyas, muy peculiares, tonalidades riquísimas de grises especialmente



BOADO.

luminosos, con los que el artista representa telas en unas calidades maestras. Sobre el parecido de los personajes retratados, no hay que decir nada porque es algo que está a la vista y al alcance del espectador más exigente. Pero además de ese parecido, fundamental en el género del retrato, hay que destacar en la pintura de Revelló esa gracia compositiva y la elegancia de las posturas de los personajes en conjunción íntima con los fondos y el aire que envuelve a esos personajes.

«Recuerdo a Juan Guillermo» es el título de la exposición inaugural de la nueva Galería Lienzo. No se trata de un homenaje, ni de una antología de la obra de Juan Guillermo, según afirmación de su viuda, Carmen de Juan Guillermo, directora de la Galería Lienzo. Se trata de una colección de cuadros del gran pintor canario para que, a unos años de su muerte, sean admiradas por generaciones jóvenes que no tenían demasiadas noticias plásticas de Juan Guillermo, sí una referencia de tipo intelectual, porque Juan Guillermo es uno de los pintores más interesantes de su generación. La presente muestra nos dio ocasión de advertir esa insistencia en la resolución de problemas, lo que se aprecia en las obras de mayor formato y en esos dibujos, des-

conocidos porque pertenecen a la familia y son fruto de los estudios del pintor, en donde se aprecia esa preocupación por resolver hasta el último detalle; una mano, los dedos, un escorzo... previstos para una composición mural. Juan Guillermo era un enamorado de la naturaleza y de las cosas, de los útiles del hombre. Así se explica ese interés por presentar en sus cuadros esas composiciones en la que une el paisaje, las figuras humanas y las cosas propias del bodega. El género se queda corto para un pintor de la talla de Juan Guillermo, al que le interesa todo en su más amplio concepto.

La obra de Gastó tuvimos ocasión de admirarla en la Galería Frontera. Pedro Gastó pinta con trazos, o lo que es lo mismo, dibuja con el color, con el pincel, que precisa los contornos y el dibujo de las cosas. Una entonación general en una capa inicial sobre el soporte, da la clave del valor cromático de los cuadros. La interpretación de los climas, de las actitudes de los personajes que lleva a los lienzos, adquieren una fuerza expresiva propia de un maestro que siempre, ahora también, supo y sabe dar ejemplos de modernidad pictórica.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

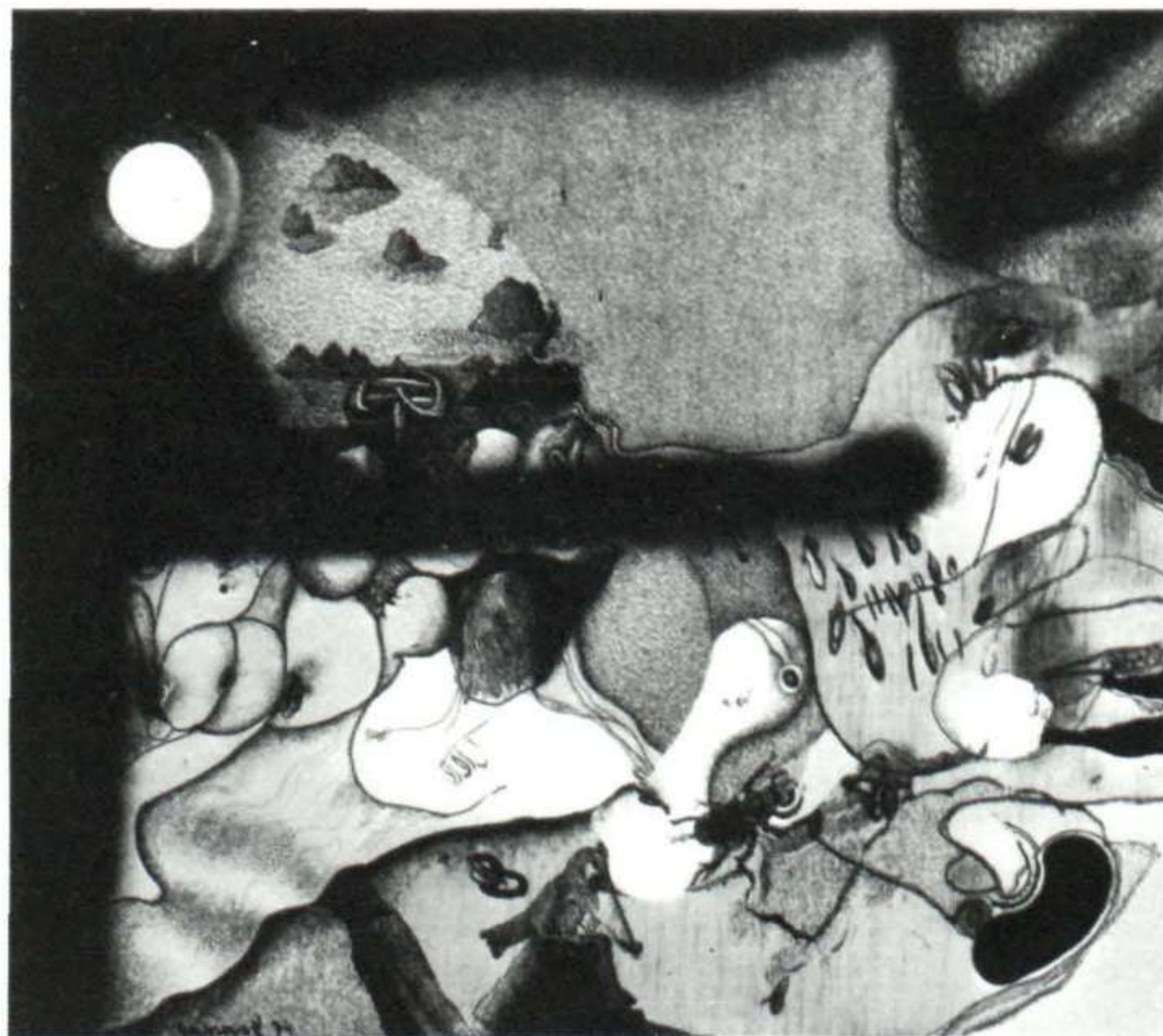
EXPOSICIONES EN BARCELONA

Amplia exposición de dibujos de Picasso en la Sala Gaspar, bastantes de ellos coloreados con guache o acuarela, con representaciones de casi todas sus épocas. Dibujos realizados sobre papeles muy diversos, a veces como complemento de una carta y en ocasiones sobre las dos caras del soporte. El acontecimiento ha reunido un conjunto con el que Picasso, una vez más, nos sorprende y nos convence al par que nos conmueve con su gracia peculiar, con su talento, con su desenfado, con su maestría espontánea y consciente. Este conjunto admirable por tantos conceptos nos muestra a un gran creador situado en un punto clave de la historia del arte que supo recoger e interpretar la herencia del pasado haciéndola suya y contribuyendo a impulsar el arte del porvenir de tal forma que resulta empresa titánica para un hombre sólo. Al mismo tiempo, y en sus diferentes etapas y siempre de una manera anti-conventional, Picasso aparece como un clásico que mantiene siempre su buen humor y que al tiempo que crea, realiza todo tipo de travesuras. Así, a la vez que despierta en nosotros estimulantes emociones estéticas, nos recrea con la gracia y espontaneidad que se mantienen vivas en sus dibujos. No importa que algunos de ellos sean de carácter circunstancial, pues todos en este conjunto poseen no sólo la vivencia de la maestría, sino también el hálito de lo que se mantiene vivo. Una de las consecuencias que se desprenden de esta exposición es la demostración evidente de que el arte y la vida estuvieron íntimamente relacionados en este creador que, si transformó en arte cuanto tocaba, en ello también imprimió la vibración de lo vital. En la muestra hay un conjunto bastante extenso de retratos del que fue su secretario y amigo Jaime Sabartés. En ellos queda reflejada la amistad que se profesaron y que también motivara el que Picasso, el 11 de diciembre de 1935, le dedicara un poema que se inicia de este modo: «Ascua de amistad / reloj que siempre está dando la hora / bandera que flota tan alegre / movida por el soplo de un beso sobre la mano / caricia de las alas del corazón / que se levanta volando de la punta más alta / del árbol del jardín lleno de frutas...»

André Breton escribió a propósito de Manuel García Vivancos: «El duende que Vivancos manifiesta en su pintura es el don del que se place por descubrir el arte por sí mismo; es la invirginal consagración de la vida acaso vencida de antemano, pero junto a la posibilidad de recomenzarla cada vez». Este texto del gran poeta surrealista de tan amplia influencia también en el mundo de la plástica, ha figurado sobre una pared junto a los cuadros de Vivancos, que se han expuesto con motivo de la exposición colectiva «Art naïf» de artistas españoles. Sin

duda, la estrella del conjunto ha sido este artista que fuera capaz de comunicar a sus telas la vibración de su alma sensible a través de la que circulaba la de las cosas, transmitiéndonos la magia de su misterio en una atmósfera de fiesta permanente. Sus cuadros son de composición equilibrada, tendiendo a la simetría, de un dibujo detallista, como de quien se complace en marcar la belleza de las cosas, en dejar constancia escrita de su existencia, sobre el que aplicaba colores capaces de sugerir un ámbito maravilloso, al mismo tiempo que fiel a la realidad, de tal modo que consiguió la categoría de gran maestro del género. Vivancos ha ido acompañado de otras pinturas de Rosario Aldecoa, Francisco Amigó, Oscar Borrás, Rosario María García, Javier García, Antonio F. Molina, Elena Naveiras, Josefina Naveiras, Luis Puig-Barella, Carmen Ramírez, y esculturas de Piculives. El catálogo de esta exposición se inicia con un texto de Cesáreo Rodríguez-Aguilera, del que son estas líneas: «Habitados hoy a ver en las artes plásticas valores ajenos al virtuosismo técnico, apreciamos los profundos e íntimos que estos artistas nos ofrecen. Unas veces evocando el mundo de su infancia; otras, lo inmediato, lo menudo, lo trivial que les rodea; en ocasiones, con una libertad y un vuelo poético propios de las zonas más misteriosas del subconsciente. A veces el proceso no ocurre de este modo. A veces el artista «naïf» (o aquel que así nos lo parece) tiene ya perdida su «inocencia», a causa de una auténtica formación cultural. Pero tropieza en otros aspectos a la hora de realizar la obra, conserva, de manera auténtica, ciertas tosquedades. Evocamos siempre, en el arte «naïf», la constante de lo popular, la ingenuidad de los «exvotos», de los arcones de marino, de las sencillas cerámicas. Nada nos importa la imprecisión de la línea, las desproporciones de la forma, las extravagancias del color, lo insólito de las escenas o las referencias. Apreciamos y admiramos el impulso profundo de la procedencia, la espontaneidad y autenticidad de la expresión, la sensibilidad y la pureza del lenguaje, la desconcertante y poética imagen plástica, trazada o evocada».

GUINOVRT.



En la Sala Vinçon sucede como en el título de un libro de André Maurois, «siempre ocurre lo inesperado». En ella se vienen sucediendo las exposiciones sorprendentes, en las que con mucha frecuencia el local de la sala, como parte integrante de la exposición suele jugar un importante papel. Arranz Bravo y Bartolozzi con el título de *Casas-Es copia*, han realizado una divertida travesura. Durante el tiempo de exposición la Sala Vinçon ha sido convertida en la recreación del estudio de Ramón Casas, sin que faltaran los cuadros y los dibujos de este artista en versión de Arranz Bravo y Bartolozzi, con el sello que testimonia de que se trata de una copia. Además, toda la sala está ambientada para dar la impresión de que se trata de que se note que quiere darse la de que es el estudio de aquel artista ambientado por éstos. Como en tantas otras ocasiones, Arranz Bravo y Bartolozzi han dado muestra de su ingenio, de su sentido del humor y de su inquietud.

En la Galería 42, una muestra de obra gráfica dedicada al surrealismo, con obras de Arp, Bellmer, Camacho, Dalí, Max Ernst, Lam, Magritte, Man Ray y Matta. Interesante exposición. En ella destaca Max Ernst, que es además quien está más ampliamente representado, con veinticinco obras plenas de misterio, de acierto plástico y de poesía. La compenetración de la plástica y de la poesía se da en la obra de Max Ernst de una manera intensa. En ocasiones ha llegado a hacer de un poema parte esencial de un cuadro, como aquel que traducido dice (está pintado en francés): «En una ciudad / llena de misterio y poesía / dormidas bajo los tejados inclinados / las noches de los ruseñores / se agrupan en el silencio eterno. / El silencio que preside sus pasatiempos / y les invita a las más dulces confidencias. / Muerta en el centro / la naturaleza / semeja protegerles.» El misterio y la poesía a la que alude este poema es la atmósfera que ha plasmado en estos aguafuertes y litografías donde la intuición y la inteligencia conjugan la línea y el color plasmados con una personalidad que hace de él no sólo uno de los mayores maestros vivos, difícilmente superado en originalidad, sino de todos los tiempos. Interesante y de calidad la mayor parte de la obra presentada de los artistas que le acompañan, entre los que me complazco en citar, por señalar uno sólo, a Man Ray, el lúcido inventor, presente con un pequeño aguafuerte, que en su sencillez es una auténtica obra maestra.

Adscrito tempranamente a la nueva figuración, Norman Naroztki tiene una nueva interesante etapa anterior abstracta. Parte de esta tarea, con obras comprendidas entre 1955-60, con algunas escasas muestras posteriores, hasta 1963, las ha presentado en la Galería Tom Maddock. Naroztki, en estas obras, más bien de pequeño formato, en las que abunda el «collage», se mueve con una gran desenvoltura. El color y las formas consiguen ritmos que unen la delicadeza de matices y la energía de la expresión. El resultado, pasados los años, mantiene su frescura y elocuencia. Interesante exposición que completa la visión que podía tenerse de este artista. Etapa, ésta, muy de tener en cuenta.

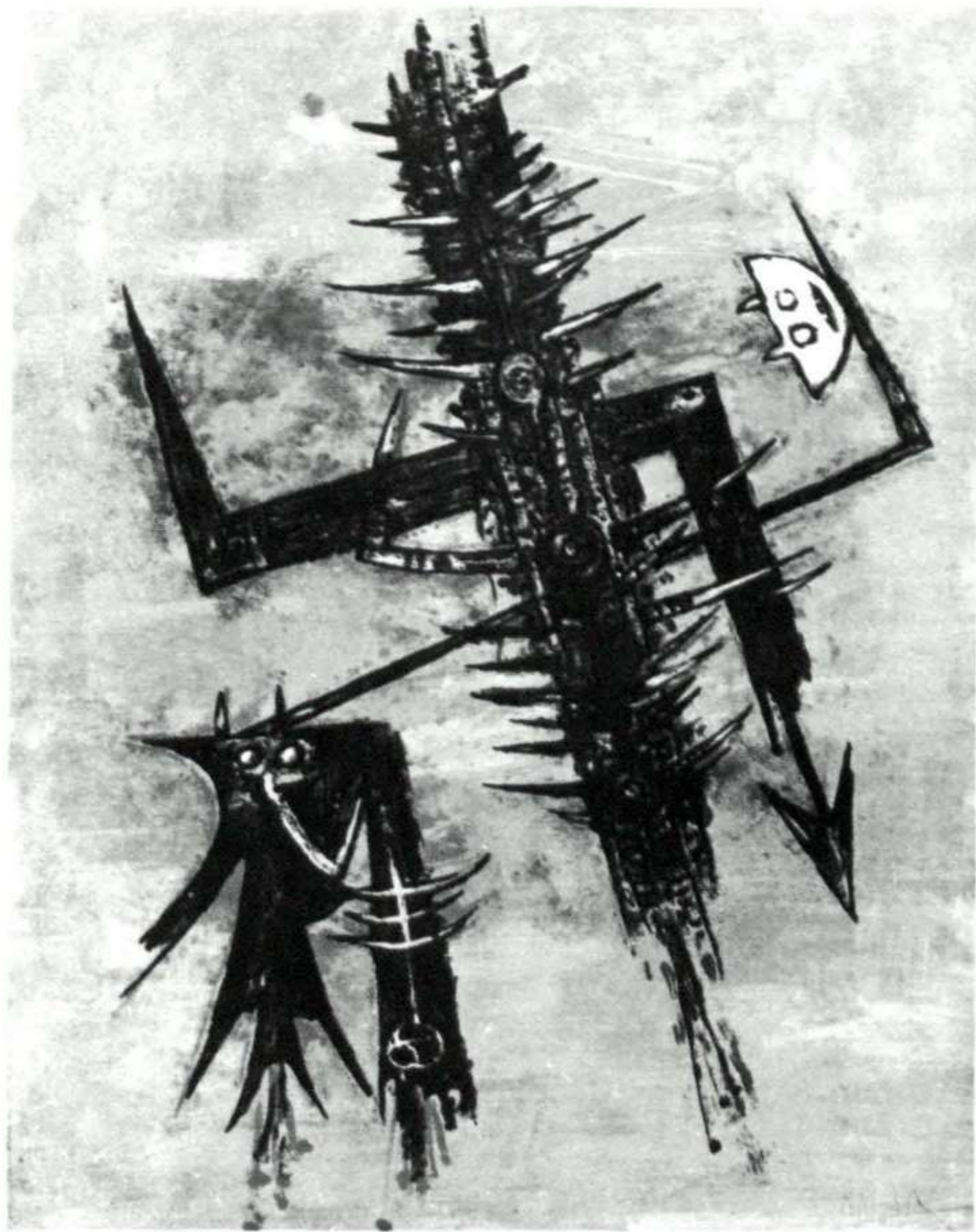
De nuevo exponen juntos Manel Valls y Fernando Megías, ahora en la Galería Dalla, un conjunto de obras abocadas, tal como manifiestan en la invitación, hacia la poesía experimental. Los jóvenes artistas están abiertos a las inquietudes más actuales. En sus realizaciones pueden rastrearse motivaciones neodadaístas, del minimal art



MARCEL MARTÍ.

y del conceptualismo con la voluntad de plasmar en sus cuadros la poesía visual. De formación esencialmente plástica, poseen el sentido de las proporciones y la facultad de conseguir transmitir su mensaje con los elementos más sutiles, descartando la retórica. Aluden e insinúan. Y ello lo realizan con precisión. Su inspiración aparece ordenada y decantada. Pero en modo alguno en su trabajo están ausentes el misterio y la ironía. Partiendo de una emoción han depurado sus ideas y sentimientos para ofrecer una obra nítida, lo más ausente posible de contaminaciones. En Megías, los resultados aluden más precisamente al rigor de la construcción. Esta también está presente en Valls, que introduce de manera sutil un elemento de fabulación. En ambos casos han trabajado dentro de una voluntad de síntesis que hace de sus cuadros objetos limpios y precisos.

Litografías y dibujos de Canogar y Guinovart en la Galería Adria. El conjunto del primero se corresponde con el mundo testimonial que ha venido creando últimamente, y que en estas obras, si con menos efectismo que el alcanzado en sus obras escultopictóricas, consigue una similar eficacia. Guinovart, por su parte, ha ofrecido un nuevo matiz en su trabajo. Al dibujar ha cuidado de una manera especial el grafismo en negro, unido a algunos de sus habituales recursos expresivos, que en esta ocasión han aparecido remozados. Un conjunto que sin ninguna apariencia de obra mayor ha alcanzado puntos de sensibilidad y de comunicación que están entre sus mejores mo-



WILFREDO LAM.

mentos. Lo lúdico, que tan importante papel viene desempeñando en su tarea, ha empapado de ternura a esta obra seria y responsable.

La Galería Subex, para iniciar su temporada, ha ofrecido al público un conjunto de obras del modernismo catalán. En el propósito de la galería entra el de ofrecer en lo sucesivo, al inicio de cada temporada, la muestra de un artista o grupo que haya jugado un destacado papel en el desenvolvimiento de la cultura catalana. En esta ocasión el propósito se ha cumplido. Vidrieras de Gaspar Homar, esculturas de Enric Clarasó, telas al óleo de Pau Roig y Aleix Clapés, dibujos de Ramón Casas, Adria Gual, Josep Triadó, Alexandre de Riquer y Lluís Masriera, y jarros de L. Garnier. Todas estas obras muestran el sentido estético de una época hacia la que volvemos los ojos con interés y emoción. Y si ella no es la nuestra, de alguna manera ha actuado, de un modo especial en los últimos años, sobre la sensibilidad actual y sus móviles de creación.

Otra nueva sala de exposiciones, la Galería Ciento, ha abierto al público con una colectiva de maestros grabadores contemporáneos. Seis en total: Max Ernst, Roberto Matta, Marino Marini, P. Wunderlich, Jim Dine y Vellckovic. Viejos y jóvenes maestros se dan la mano en esta apertura. Y teniendo en cuenta la calidad de todos ellos, destaca sin embargo que los nuevos valores por el momento no irrumpen de forma que superen o igualen a los ya, a partir de los inicios de las vanguardias, reconocidos. Parece como si últimamente asistiéramos a la proliferación de epígonos o de muy inmediatas consecuencias.

El mundo de Menesio Antúnez no podría concebirse sin la existencia de la ciudad y del mundo actual. Y, sobre todo, sin el proceso de evolución de la civilización que nos hace suponer y temer que ello pueda conducirnos a consecuencias monstruosas. Pero al mismo tiempo, tampoco se podría concebir sin la existencia de la naturaleza, sin la certeza de que en definitiva las ciudades están situadas en medio del campo. A sus cuadros, colgados en la Galería Pecanins, les envuelve la luz de la ciudad, una ciudad que aún es más del futuro que del presente, pero también les azota el viento de los campos vecinos. En estos paisajes, el hombre, moviéndose entre los otros hombres como otros tantos puntos intercambiables, conserva sin embargo la palpitación de su humanidad. Este artista, al dar vida a un ambiente tan real como de ciencia-ficción, lo realiza de una manera plásticamente cálida. Su mensaje, como una advertencia, resulta una realidad esperanzadora. Su técnica, coherente con sus temas y su atmósfera, tiene evidentes concomitancias con el cine y con los medios de comunicación más actuales. Pero lo pictórico no queda por ello relegado a un segundo plano o disminuido. Se trata de la obra de un pintor y sus temas están resueltos con medios pictóricos tradicionales. Su actualidad y su validez para el porvenir residen en la esencial veracidad de lo que nos comunica, de su convicción y la cabal utilización de los medios utilizados para transmitir su lenguaje y de la necesidad de comunicarnos las noticias y los testimonios que nos comunica.

Esculturas de Marcel Martí, en René Metras. Testimonio de la plenitud del autor. De que la ascendente trayectoria de este escultor ha alcanzado un momento culminante que se mantiene en vías de desarrollo. Lo presentado al mismo tiempo nos pone de manifiesto sus posibilidades. Un mundo coherente y variado ofrece dentro de su esencial unidad diversos matices. Obra que se produce movida por los imperativos de nuestra época, pero que es consciente de la existencia artística de otras épocas, de otras culturas y las tiene en cuenta. Por eso no hay en ella alardes, sino consecuencias. Rigor dentro de la invención. Fidelidad a lo real, a lo consecuente. Un trabajo que se siente realizado con el ritmo de los días, sin interrupciones y sin precipitaciones, proseguido al compás de la existencia, dentro de una atmósfera de meditación. Estas esculturas evocan, por su rotunda concreción, a veces las piedras que han sido labradas por la lluvia y el viento durante siglos y en ocasiones también por su sutileza, parecen dispuestas a recibir el mensaje del viento. Y siempre son realidades situadas cerca de la presencia del hombre, compenetradas con él, sobre las que se ve sobre todo la mano que las ha trabajado, la mente que las ha concebido.

Fotografías de trabajos de Walter Gropius en el Colegio de Arquitectos. Obras en colaboración y personales. Testimonio de uno de los más grandes creadores de este siglo, que si ya es historia, es en todo caso historia viva, ya que sus edificios y sus ideas en la arquitectura, la urbana y el diseño no sólo son un estimulante ejemplo, sino cantera de enseñanzas vigentes aún por bastante tiempo.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

El día 20 de noviembre, como estaba previsto, abrió sus puertas, en el Palacio de Congresos de Madrid, *Feriarte*. Es *Feriarte* la Primera Feria del Anticuario Español. Y el nombre que los anticuarios han elegido para presentarse suena como un anticipo de lo que nos han ofrecido: nada más ni nada menos que una feria del arte.

Acostumbrados como estamos hoy a que los valores se midan por cotizaciones y las cotizaciones por firmas y las firmas, muchas veces, por operaciones de *marketing*; acostumbrados como estamos a que los inversionistas se aferren a la pintura de un período —apenas de un siglo— que no es, precisamente, el que más ha contribuido a la gloria de nuestro glorioso arte, resulta de verdad una feria, una fiesta del espíritu, mirar, remirar, lo que han guardado para nosotros los anticuarios españoles.

Hace ya dos años presentábamos esta sección haciendo el elogio de los anticuarios. No en balde la primera acepción de este nombre en el Diccionario de la Academia es «el que se dedica al estudio de las cosas antiguas». Decíamos entonces: «Esos anticuarios sabios y famosos (en Cádiz alcanzaron otrora la gloria de mecerse en un tanguillo) han hecho de su profesión un rito casi sagrado... Tantos y tantos hombres que, con su enamorado celo, salvaron en otro tiempo joyas de nuestra cultura y mantienen hoy vivo el interés por el coleccionismo». La presencia en *Feriarte* de colegiales en grupos, acompañados por sus profesores, certifica su importancia cultural.

Porque el verdadero anticuario, el que ennoblece su profesión y se ennoblece con ella, es ante todo un fiel caballero del Arte. A unos les viene de herencia, como el color del pelo. Otros recibieron el flechazo en el silencio de un museo. Y acaso al-

guno reunió su colección de porcelanas o de esmaltes porque un día, casi sin quererlo, rescató una pieza olvidada y herida de entre los hierros sarnosos de un camarilero. Hay, cómo no, anticuarios autodidactas y los hay licenciados en Derecho o en Filosofía. Unos poseen mejor bagaje cultural para enfrentarse con la difícil lucha de las atribuciones o de la autenticidad; pero todos tienen en común ese amor apasionado que les fuerza a no de-

tenerse en su carrera. La mayor parte de los anticuarios, se dice, son ricos. Y puede que sea verdad; pero —¡cuidado!— ricos en arte, millonarios en belleza, no en dinero: que siempre irán alcanzados para adquirir más piezas y su oro —el que aman— suele ser la madera trascendida por la talla o el lienzo sobre el que se recuestan la pura forma y el color.

Buena prueba de todo lo que venimos diciendo es esta Feria

ZURBARAN "EL NIÑO JESUS SE HIERE CON LA CORONA DE ESPINAS".

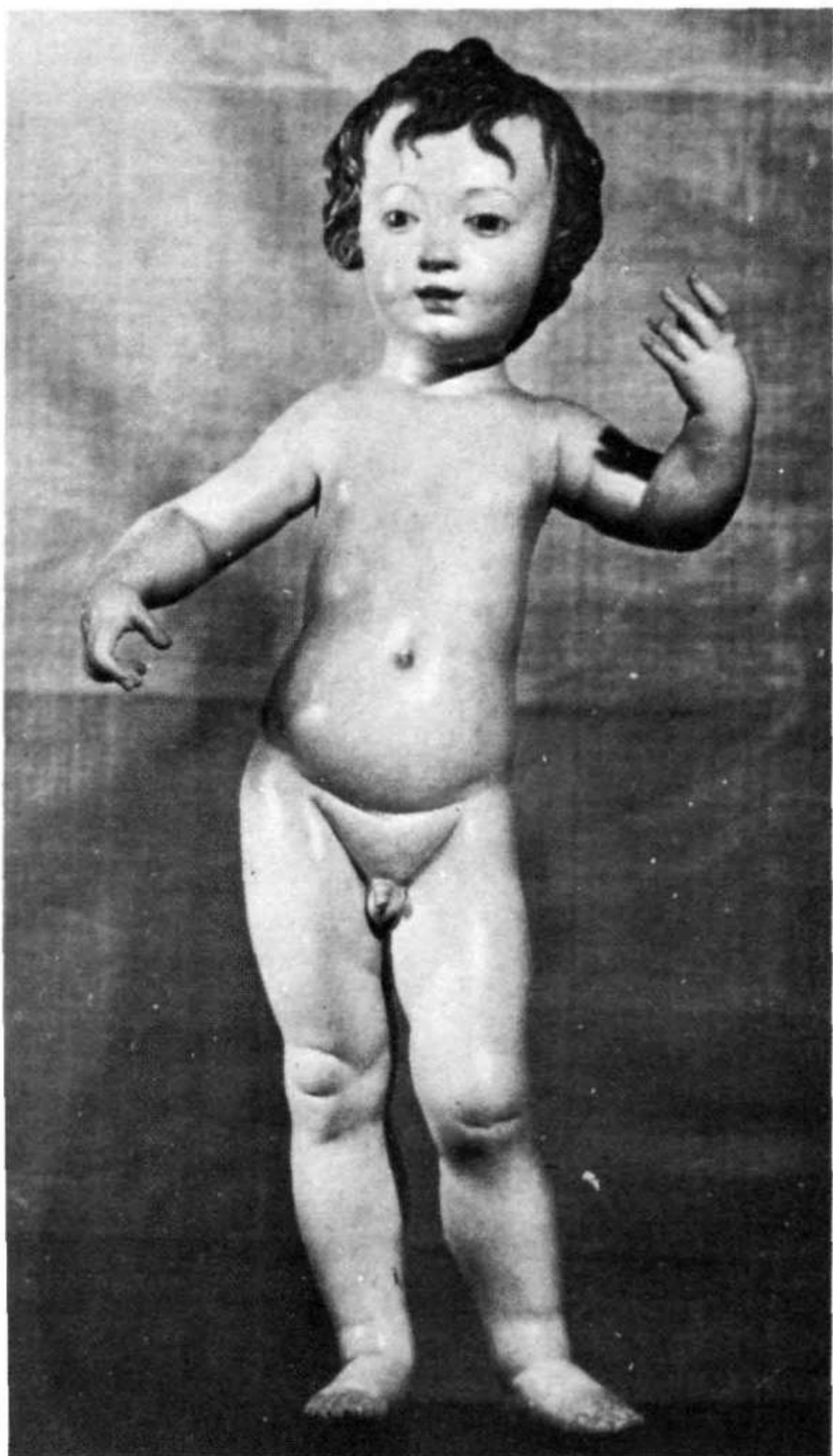


que se presenta, cara al mundo, como un museo variado y vivo. Cualquiera de las piezas que hemos contemplado podría estar, de verdad, en un museo; porque, cada una en su nivel, desde la cerámica hasta el lienzo firmado, tienen categoría que lo justifica.

Cuando prometíamos, en nuestra crónica de noviembre, repasar detenidamente todo lo expuesto, estábamos muy lejos de sospechar el número, la calidad, la variedad, de lo que iba a mostrarse. Si nos ciñéramos a las obras maestras del gran arte, cometeríamos una injusticia con los expositores que presentan piezas menos espectaculares. Nos referiremos, pues, a las que más nos han llamado la atención, sin indicar su localización exacta, en la confianza de que nuestros lectores sabrán identificarlas.

Sea el capítulo de la pintura nuestra primera ocupación. Su

PEDRO DE MENA.



presencia en *Feriarte* resulta dignísima. Nuestras preferencias se inclinan por las tablas anónimas de primitivos flamencos, catalanes, aragoneses, valencianos y castellanos que llenan con la pureza de su arte —y con la de su espíritu— las paredes de los stands. Entre ellas habrán encontrado los visitantes verdaderas joyas. La pintura más cercana a nosotros, dentro de la que podríamos llamar clásica, la de los siglos XVI y XVII, suele presentar graves problemas cuando la atribución apunta hacia figuras cumbres del arte universal. Es prácticamente imposible que uno se pronuncie, al simple paso por las salas de una exposición, si estas atribuciones no vienen acompañadas por certificados de expertizajes rigurosos, por testimonios documentales, por la presencia en el *Viaje de España* o en el *Diccionario de Ceán*. No obstante, es de justicia que reconozcamos aquí la agudeza que sus propietarios demuestran en la mayor parte de los casos.

Por su relación con nuestra propia obra, a la que venimos dedicando muchos años, vamos a prestar atención preferente a algunos cuadros atribuidos a Zurbarán:

Uno de ellos, en el stand de un anticuario madrileño, donde no ocupa precisamente un puesto muy destacado, merece todos los honores. Nos referimos a un lienzo de formato pequeño —suponemos que sus medidas corresponderán a lo que, en inventarios antiguos se designaría como tres cuartos de vara por media vara— con el tema *El Niño Jesús se hierre con la corona de espinas*. El Niño Jesús adolescente, cara oval y largos cabellos, vestido con una túnica rosa, aparece sentado en una silla de anea. Está tejiendo una corona de espinas. De su dedo derecho escapan unas gotas de sangre. A su lado, una mesa de madera estudiada con amor, pero con graves errores de perspectiva; sobre la mesa, un plato con una taza de cerámica y una rosa. Taza y plato, con sutilísimos reflejos que sólo hubie-

ra pintado Zurbarán. Creó el pintor este tipo iconográfico para la Cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas. Debió tener fortuna, pues lo repitió varias veces. El gran cuadro de este tema está hoy en el Museo de Bellas Artes de Cleveland (Ohio). Hay otro en la Colección Sánchez Ramos (Sevilla) y otro más, éste muy abocetado, en el Museo sevillano de Bellas Artes. En total, ocho versiones conocidas, algunas de taller. Son rubios todos estos Niños. El que hoy nos ocupa tiene el cabello castaño. El lienzo es fino, un «mantelillo de Flandes». No parece una copia de la época; tiene más categoría que las obras de taller. Esa melancolía del Dios-Niño, esa túnica como una fresa semimadura, hacen que nos inclinemos por una obra de la mano de Zurbarán.

Muy próxima al pintor está una *Santa Faz*, de propietario salmantino. El tema fue aún más prodigado por él. Cabeza de serie es el de la Colección Pacheco (firmado en 1631). Le siguen los del Museo de Estocolmo, iglesia jerezana de San Miguel, señora Caturla, etc. En todos ellos, los pliegues del paño son muy complicados y el rostro de Cristo aparece en escorzo, con gran aire de sufrimiento y rasgos muy gozizantes. Posteriormente, se inicia la evolución hacia una frontalidad más serena y los pliegues se simplifican hasta caer rectos. Entre éstos, señalamos el de la iglesia de San Francisco (Arcos de la Frontera, Cádiz), el de la Bob Jones University y uno, todavía inédito, de colección gaditana, cuya publicación nos reservamos para un futuro próximo y que posee la originalidad de que no lleva la corona de espinas. Casi todos ellos han sufrido repintes en el rostro de Cristo y este que nos ocupa en *Feriarte*, aparece con rasgos demasiado marcados para el estilo a que corresponde; pero los alfileres que sujetan los pliegues nos hablan de la mano humanísima de Zurbarán.

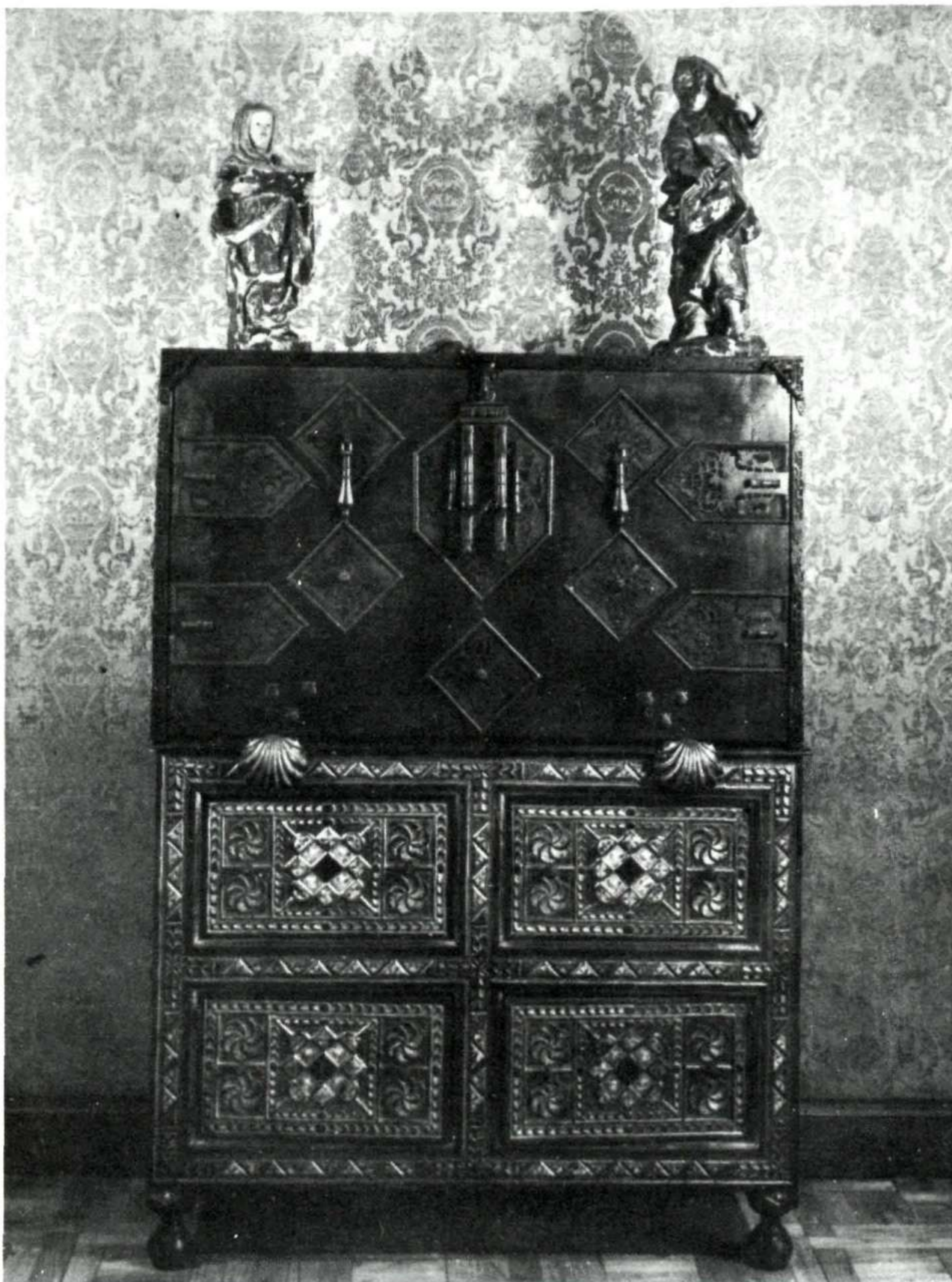
Interesante, por su relativa rareza, una *Santa Teresa escribiendo* que pertenece a una serie muy

reducida. A medio camino entre el cuadro de la colección Aguirre, de Toledo, y el de la catedral de Sevilla, el espíritu es de Zurbarán; su tratamiento pictórico nos hace pensar, sin embargo, en una obra con mucha colaboración de taller. En todo caso, se trata de un lienzo importante, merecedor de un estudio detallado.

Nombres como Pedro de Bena-barre, Ambrosius Benson, Fernando Gallego, El Greco, Luis Tristán, El Basano, Palma el Viejo, El Tintoretto, Quentin Metsys, Jacobo Jordaens, Willen Key, Martin de Vos —inteligente atribución que revela un profundo estudio— Seghers, Antonio del Castillo, Alonso del Arco, Paret, Boucher, etcétera, podrían dar trabajo para muchos años a un equipo de investigadores. Ninguna de estas atribuciones es gratuita y muchas parecen muy probables.

La escultura policromada, olvidada largamente por los coleccionistas, pero que ha obtenido en poco tiempo una adhesión clamorosa que se le debía en justicia, está representada en *Feriar-te* por gran número de ejemplares de alta calidad. Nuestros lectores habrán visto una *Santa Ana* del siglo xvi, con perfecta policromía, llevando en brazos las figuras deliciosas de Santa María y el Niño; un magnífico *San Jorge* del siglo xv; un *Crucificado románico*; un gracioso *Niño Jesús* atribuido a Pedro de Mena; algunas santas hispano-flamencas; magníficos ejemplares barrocos; estupendos relieves. La dificultad de individualizar cada pieza en esta crónica nos impide extendernos más. Pero, por su exquisita belleza, destacamos sobre todas un grupo de *Cristo muerto, sostenido por un ángel*, siglo xv, escuela alemana, en asombroso estado de conservación.

En el noble arte de la ebanistería, la muestra que nos han ofrecido los anticuarios españoles rebasa las exigencias del coleccionista más refinado: bargueños mudéjares y barrocos, con taraceas de marfil; espléndidos muebles holandeses e ingleses; refinadísimas carpinterías dora-



BARGUEÑO ESPAÑOL.

das estampilladas por los artífices del siglo de oro francés. Destaquemos muy especialmente un bargueño florentino con ménsula dorada y taraceado en piedras duras; otro italiano del siglo xvii, presentado por un anticuario catalán, con profusión de esmaltes venecianos y esculturas de bronce dorado; algunas refinadísimas mesas de trabajo, inglesas y francesas; hermosos muebles auxiliares de marquetería.

Magníficos tapices flamencos, franceses, españoles, enmarcan todas estas riquezas, donde los relojes dorados con máquina Pa-

rís brillan con su difícil alianza entre ostentación y elegancia. En este capítulo, sin embargo, nuestras preferencias se inclinan hacia los relojes ingleses y vieneses, de infinito virtuosismo técnico, como el de autómatas con complicada sonería o el firmado por Diego Evans, el decidido relojero español que triunfara en Londres.

Y con la luz propia que les da su misma humildad, las grandes piezas de cerámica: la jarra de ojos, verde y morada, de Teruel, heráldica, pareja por decoración y por tamaño de algunas que



LA VIRGEN Y SAN JUAN.
ESCUELA DE BURGOS. SIGLO XIV.

ocupan puestos de honor en primerísimos museos; los braserillos hispanoflamencos; el gran plato historiado, de Urbino, con ala de grutescos, presentado por un expositor de Valladolid; los platos de Talavera, que representan dignamente casi todas sus series: desde la venerable «de mariposas», hasta la policroma, pasando por la «azul, naranja y manganeso» y por la de «helechos» que copió, en noble emulación, las primeras labores de Delft. Las suntuosas porcelanas de Sèvres y de Meissen; las cada vez más buscadas de Compañía de Indias y una mención especial para la presencia de interesantes grupos de bizcochos del Buen Retiro o para una placa ovalada con tema de *Cristo y la Samaritana* que, aunque carente de firma, reclama a gritos la paternidad de nuestra Real Fábrica.

Lo que llevamos dicho puede quedar como muestra suficiente, aunque no exhaustiva, de la inmensa riqueza artística que encierra *Feriarte*. También de la labor constante, callada, paciente y ejemplar, de los hombres que

han conseguido reunirla, rescatándola en muchos casos del olvido, poniéndola a la luz para el goce de nuestra contemplación. Ahora, de una manera escueta, con la claridad que procuramos dar a nuestras crónicas, algunos comentarios para el futuro:

Sería una pena que esta prodigiosa manifestación fuera algo esporádico. Las principales ciudades de casi todos los países cultos tienen ferias periódicas de su anticuariado. A España debe corresponder entre ellas, por razones obvias, un puesto de honor. Con una frecuencia cuya determinación pueden hacer los profesionales con más conocimiento de causa que nosotros, hay que ir en busca de periodicidad. No debe valorarse en costes ni en beneficios inmediatos una labor de siembra. El simple admirador de hoy será el cliente de mañana. La obra cultural que reconocemos todos a los organizadores y a los concurrentes a esta Primera Feria Nacional, acaso no se recompense con ganancias, pero sí, desde ahora mismo, con el respeto y el agradecimiento de cuantos la hemos visitado.

Si la organización ha sido admirable, el trato con el público, exquisito, el buen gusto de las instalaciones, evidente a todos los niveles, cada expositor en particular debería cuidar para el futuro su sistema de información. El ideal sería un catálogo razonado de las principales piezas expuestas en cada *stand*. De esta forma, la Feria se perpetuaría en eficacia y empezaría a quedar documentos para la historia —no escrita— del anticuariado español.

El catálogo oficial, bien cuidado tipográficamente, resulta quizá poco informativo y muy publicitario. Estudiado con tiempo, podría tener un enfoque práctico y merecería más la atención de los visitantes.

Muchas ferias de anticuarios, más allá de nuestras fronteras, suelen contar con una oficina de expertización, o al menos de información verdaderamente solvente, en la que el cliente pueda contrastar atribuciones y auten-

tidades. No nos referimos tanto a una estimación del precio, que debe quedar sujeto al libre juego de la oferta y la demanda, sino al estudio de la pieza en sí, con la consiguiente tranquilidad para compradores y vendedores, aunque la mayor parte de los últimos estén, como lo están, en condiciones de responsabilizarse de sus afirmaciones.

Tampoco es frecuente en España, todavía, el recibo descriptivo mediante el que se condiciona el perfeccionamiento de la compraventa a la realidad de la descripción (época, estilo, estado) de la pieza, cuando ésta alcanza una importante cifra de valor. Habitual en el comercio internacional, debería empezar a practicarse entre nosotros.

Agradecemos a los responsables de la organización de *Feriarte* la amabilidad que, nos consta, han tenido para con los representantes de los medios de información y las facilidades que les han prestado para el ejercicio de su tarea. No siempre, nos consta también, estas facilidades han sido dadas por el personal subalterno: porteros especialmente. Sería conveniente que, en ediciones sucesivas, se cursaran claras instrucciones sobre estos aspectos de las relaciones públicas que pueden empañar —aunque sea levemente— el éxito de tan importante manifestación. La realidad ha demostrado que prensa diaria, revistas especializadas, radio y televisión han prestado a *Feriarte* el señalado servicio de su voz. En el futuro la feria debería contar con un Gabinete de Prensa que facilitará información, catálogos y fotografías a los profesionales del periodismo y de la crítica.

Por último, felicitar a los creadores de esta Feria, a nivel de expositores y a nivel directivo. Si no citamos aquí los nombres de los que han ideado y han llevado a la práctica es porque sabemos que están en la mente de todos y porque no consta que nunca han buscado su éxito personal sino el de la hermosa profesión de Anticuario.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

VIDA MUSICAL

En dos conciertos extraordinarios celebrados en el Real y también en la Decena de Música en Sevilla, tuvimos ocasión de escuchar a uno de los más prestigiosos conjuntos sinfónicos europeos, la Royal Philharmonic Orchestra, que nos visitó con dos directores bien distintos: el veterano y eficaz Erich Leinsdorf y nuestro Jesús López Cobos, cuyo arte se encuentra ya plenamente maduro. Leinsdorf hizo un programa de repertorio, con Ricardo Strauss, un buen Brahms y un Rachmaninoff que sirvió de lucimiento al superdotado pianista español Rafael Orozco. López Cobos tampoco presentó novedades: Weber, Schubert y el «Segundo concierto» de Bartok muy bien tocado por el concertino de la orquesta, Erich Gruenberg. El éxito fue muy grande, aunque en Madrid falló un poco el público en el segundo de estos actos musicales.

La apertura del curso en el Real Conservatorio de Música se celebró con un solemne acto en el que hubo palabras del director, Moreno Bascuñana, entrega de premios y una preciosa lección de Federico Sopena sobre la figura del gran folklorista desaparecido, Manuel García Matos, músico que supo dar con su esfuerzo personal una nueva vida a los estudios sobre el arte popular.

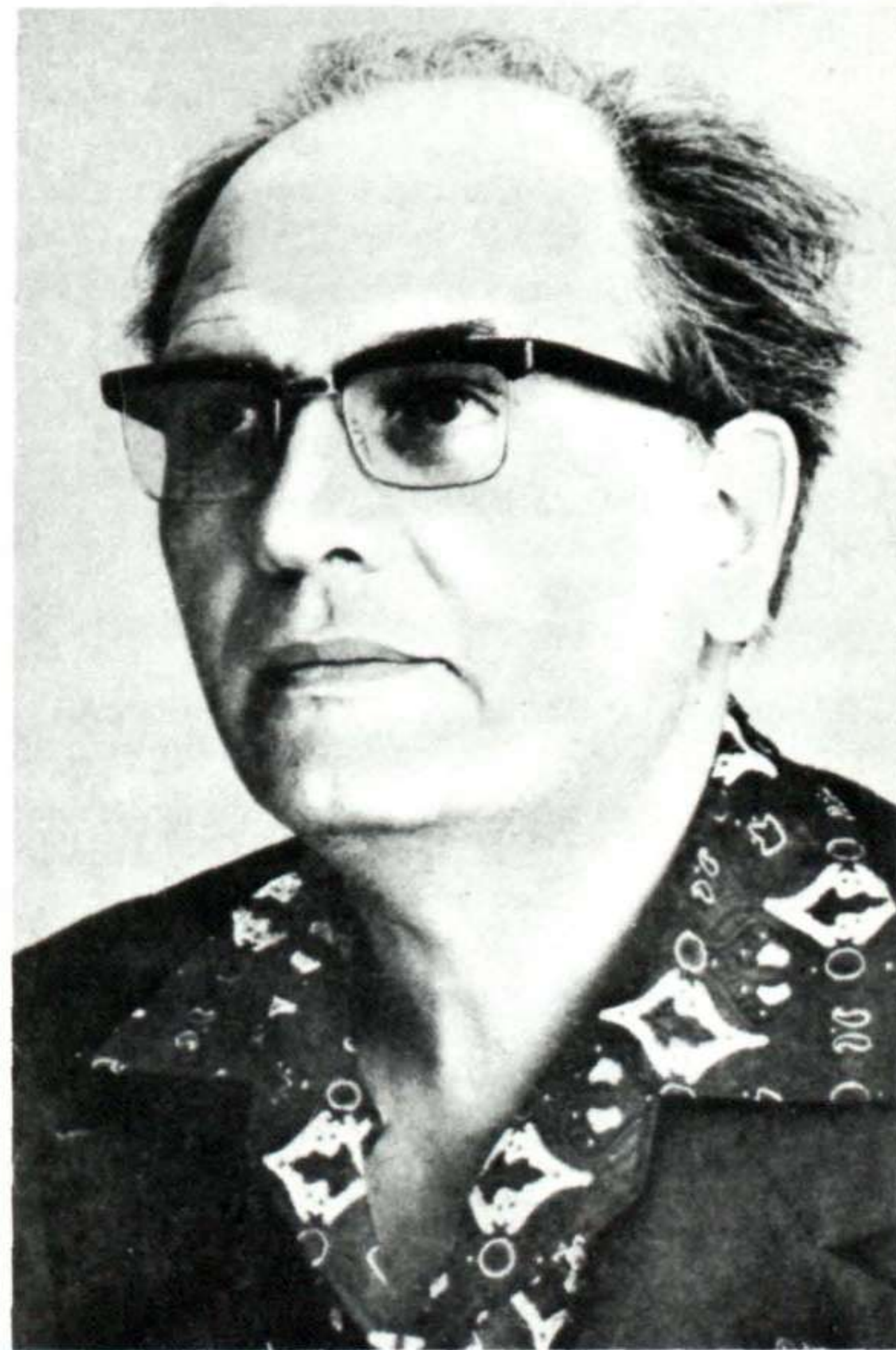
Con dos grandes monumentos de la música comenzaron los conciertos de la Orquesta Nacional: «Heroica» de Beethoven

y «Concierto para violín» de Brahms. Buena labor de Rafael Frühbeck de Burgos y un sorprendente, decidido y juvenil Nathan Milstein, durante mucho tiempo uno de los más renombrados violinistas del mundo, que conserva su gran estilo a los setenta años. También dirigió Frühbeck el segundo concierto de la temporada, un gran homenaje a Joaquín Turina en el XXV aniversario de su muerte. Abandonado por dificultades de partitura y materiales el interesante proyecto de ofrecer en versión de concierto la ópera de cámara «Jardín de Oriente», se confeccionó un programa quizá algo recargado en el que figuraban las obras turinianas más representativas, exceptuando la «Procesión del Rocío». Fueron entusiastas colaboradores Isabel Penagos en el «Canto a Sevilla» y Francisco Corostola en la «Rapsodia sinfónica». Hubo largos aplausos para los intérpretes y emocionado recuerdo para el gran maestro sevillano que, con perspectiva, se nos aparece hoy como de una de las más singulares personalidades de la música española del siglo xx.

Dos significativos compositores han visitado Madrid: Karlheinz Stockhausen y Olivier Messiaen. Stockhausen, con motivo del sexto congreso de la Sociedad Internacional para el Derecho de Autor, pronunció en el hotel Castellana una larga y bien ilustrada conferencia sobre su propia obra. Cristóbal Halffter sirvió de eficaz y rápido in-

térprete, con el auxilio de Tomás Marco. La estancia de Messiaen en la capital ha sido motivo para un auténtico tributo de admiración a su persona. El músico francés fue agasajado por la embajada de su país, celebró una rueda de prensa en Real Musical, presentó en el Instituto Francés una película de gran atractivo y asistió a la presentación de su «Sinfonía Turangalila». La interpretación de «Turangalila» representó un gran triunfo personal para Odón Alonso que, al frente de la Or-

OLIVER MESSIAEN.



questa de RTV y con la colaboración inapreciable de Yvonne y Jeanne Loriod, supo desplegar todo el riquísimo tapiz sonoro, fruto de la imaginación libérrima de Messiaen. La «Sinfonía Turangalila» es, con su poesía, sus momentos de paroxismo, su enorme variedad tímbrica y su excesiva longitud, como un majestuoso símbolo de lo que es para la música de nuestro tiempo la producción de Olivier Messiaen, el místico, el artista singular, creador fantástico y estudioso de las músicas exóticas y el canto de los pájaros.

En el mismo programa, el joven y excelente violinista polaco Konstanty Kulka interpretó con perfección el bello «Concierto» de Meldelsohnn. Kulka, con el pianista Marchwinski, había inaugurado las actividades del aula de Música del Ateneo, con obras de Locatelli, Beethoven, Debussy, Paganini y Ravel.

La temporada de la Orquesta de RTV comenzó con la batuta de Enrique García Asensio y buenas versiones de «El barbero de Sevilla» de Carnicer, el «Concierto 4» de Beethoven, con un Luis Galve más clásico que romántico y la superficial «Misa de Gloria» de Puccini. Karl Richter, a la semana siguiente, renunció a sentarse en la consola del órgano, tal como había anunciado, y nos ofreció un Mozart muy correcto pero no de altos

vuelos. Hay que destacar la excelente actuación del Coro de RTV y, en el cuarteto solista, la labor del bajo Peter Lager.

Odón Alonso ofreció, en el cuarto concierto de la temporada, una «Primera» de Mahler con un muy bello planteamiento tímbrico y de planos sonoros, y el estreno en España de un encargo realizado por Radio Nacional al compositor madrileño Francisco Cano, cuya interesante producción reclama ya un puesto importante en el panorama de nuestra joven música. «Sensorial» de Francisco Cano es una breve obra en la que el músico utiliza con habilidad los recursos variados que pone a su disposición una orquesta sinfónica completa. A partir de los efectos del sonido sobre los sentidos, ha construido Cano su obra, producto de una sensibilidad refinada. A un oyente poco acostumbrado a las corrientes de vanguardia podría parecerle «Sensorial» como un gran ejercicio de sonoridades; pero en la página de Cano hay un contenido mucho mayor y un notable logro ambiental. El violinista Víctor Tretiakov, uno de esos artistas de la moderna escuela interpretativa soviética que de cuando en cuando nos sorprenden con su técnica y musicalidad, interpretó de forma magnífica el «Concierto» de Sibelius, una de las obras mejores entre

las que escribió el músico de Finlandia.

En el Tercer Festival Internacional de Danza celebrado en el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de la Danza de Harlem fue sustituido por Le Theatre du Silence, de Francia, reforzado con estrellas de la Opera de París. Se trata de una compañía joven y meritoria. Un gran éxito personal obtuvo Antonio Gades con algunos cuadros de flamenco y la «Crónica del suceso de Bodas de Sangre», sobre argumento de Alfredo Mañas inspirado en la obra de García Lorca y en el suceso que sirvió de motivo al gran poeta. Este ballet es muy afortunado en general y tiene varios hallazgos plásticos y coreográficos de auténtico valor.

El Ballet del Gran Teatro de Ginebra presentó un rico panorama fundado en coreografías ya clásicas y en algunas más avanzadas. La falta de ensayo en la orquesta deslució un poco las actuaciones. «Agon» de Strawinsky hubo de presentarse en una pobre versión pianística. Otro conjunto francés es el Ballet Teatro Contemporáneo, dirigido por Jean Albert Cartier, que presenta su espectáculo sobre músicas del siglo xx, desde Strawinsky a Berio o Xenakis. Hubo cuadros muy afortunados. Es francamente bueno el trabajo de grupo y algunas figuras destacan por su calidad auténtica.

CARLOS GOMET AMAT

NOTICARIO INTERNACIONAL

UN NUEVO GRECO

El lienzo «San Francisco en éxtasis», hallado en la villa polaca de Kosow Lacki, es un cuadro auténtico pintado por El Greco, según dictamen de una comisión de historiadores del arte y peritos de la Academia de Ciencias de Varsovia. Los expertos han descubierto la firma del griego de Toledo debajo de varios repintes y veladuras. Suponen los conocedores que la pintura, acabada entre 1570 y 1580, como consta en el peritaje, forma parte de una serie hagiográfica franciscana de ocho obras, pertenecientes a varios museos de fuera de Polonia.

El cuadro «San Francisco en éxtasis» había figurado en una exposición de obras de arte diseminadas por las regiones orientales de Polonia, que organizó el Patrimonio Artístico hace algunos años. Tras una década de años de investigación, la comisión de expertos del Ministerio polaco de Cultura ha logrado despejar uno de los problemas más intrigantes de la historia del arte y demostrar, sin lugar a dudas, que el Greco de Kosow Lacki, voivodato o provincia de Varsovia, es auténtico.

El cuadro forma parte de la serie del gran pintor dedicada a este Santo, distribuida hoy entre grandes colecciones de España, Irlanda, Suecia, Canadá y los Estados Unidos. La comisión polaca que tras laboriosa investigación ha establecido la autenticidad de la obra estuvo presidida por el director del Instituto de Arte de la Academia polaca de Ciencias, profesor Julius Starzynski y contó entre sus miembros con figuras universalmente reconocidas, como el director del Museo Nacional de Varsovia, Stanislaw Lorentz.

OSCAR DEL «COMIC»

Dos españoles, Luis Gasca y Antonio Palacios, recibieron en la ciudad italiana de Lucca los Premios Yellow Bird —correspondientes al Oscar del «Comic»— en el Congreso Mundial del Comic, que se cele-

bró en dicha ciudad. Estos premios del «comic» —o «bandas dibujadas»—, son concedidos anualmente, en número de cuatro, a dibujantes y editores que destacaron por sus cualidades artísticas durante el año. Personalidades de la vida del «comic» de todo el mundo participaron en este Congreso. Los otros dos Oscar recayeron sobre un dibujante y un editor norteamericanos. Por otra parte, Antonio Palacios y Luis Gasca recibieron del jurado los premios oficiales italianos, Gran Guinigi, destinados por Italia a los mejores dibujantes y editores del mundo.

PROXIMA FERIA DE BASILEA

Como ya anunciamos en anterior noticiario, el próximo Salón Art 6,75 de Basilea, abrirá sus puertas el 18 del próximo mes de junio, clausurándose cinco días después, el 23 del mismo mes. Todavía se ignora las galerías españolas que asistirán al próximo certamen ni las obras que serán allí ofrecidas por los representantes de nuestro país. Como información que guíe al lector damos noticia de la presencia española en el Salón del año actual, pormenorizando las actividades de cada una de las galerías asistentes al pasado certamen y los artistas presentados por cada una de ellas. La información ha sido tomada de la crónica que al Salón balés dedicó recientemente el crítico Daniel Giral-Miracle. Las siete galerías participantes han sido las siguientes:

● La Polígrafa de Barcelona: expuso su amplio catálogo editorial de obra gráfica de artistas contemporáneos, ofreciendo como novedades gráficas obras de Rauschenberg, Guinovart, Sempere, Feito, Tamayo, Tápies, Ponç y Castillo.

● Galería Trece de Barcelona: presentó de modo especial la obra de Alvar, Amat, Arranz Bravo, Bartolozzi, Castillo, Clavé, Alfonso Costa, Fontecilla, Guinovart, Llimós, Juliá Mateu, Medina Campeny y al-

gunas obras de Millares, Saura y Tápies.

● Juana Mordó, de Madrid: siguiendo su veterana presencia y exposición de arte español actual, en Basilea exhibió obras de Rafael Canogar, Francisco Ferreras, Lucio Muñoz y Manuel Rivera.

● Galería Kreisler Dos, de Madrid: presentó a la mayoría de los artistas que componen su equipo, teniendo especial lugar Echauz, Feliciano, Frechilla, Gómez Marco, Raba, Juan Romero, Eduardo Sanz, Urculo e Isabel Villar.

● Galería Val i 30, de Valencia: teniendo en cuenta el reciente éxito en París del Equipo Crónica, consagró todo su stand a la obra última de este Equipo, antes de que se extinga como tal, según anuncian los pronósticos.

● Galería Punto, también de Valencia: presentó bajo el rótulo «Gráfica española del arte moderno», —«Graphics Spanish Modern Art»—, obra de casi treinta artistas que incluye nombres de tanto prestigio como los de Canogar, Equipo Realidad, Faber, Antoni Miró, Paluzzi, Pericot, Sempere, Tápies, Yturralde, etc.

● Por último, la galería Carl Van der Voort, de Ibiza, y el Grupo 15 de Madrid, presentaron un stand conjunto como editores y distribuidores de obra gráfica. La galería ibicenca presentó de modo destacado obras originales de Hinterreiter, Bechtold, Kunkel, Marca-Relli y Micus; el grupo madrileño sus ediciones gráficas de cuidada y rigurosa selección.

TRES NOTICIAS DEL ARTE FRANCÉS

● En las ediciones de los Museos Nacionales de Francia ha sido editado el «Catálogo ilustrado de las Pinturas de la Escuela Francesa de los siglos XVII y XVIII». La obra, en dos volúmenes, ha sido realizada por el profesor Pierre Rosenberg y las profesoras Nicole Reynaud e Isabelle Compin y completa los ca-

tálogos aparecidos anteriormente, que se referían a los siglos XV y XVI, bajo la dirección del profesor Charles Sterling, y del siglo XIX, que dirigió la profesora Hélène Adhémar.

Esta publicación, de más de quinientas páginas, comprendiendo más de mil fichas, cataloga las obras de la Escuela Francesa que posee el Museo del Louvre, tanto las obras expuestas como las que están depositadas en los fondos museales. Todas las obras son reproducidas en blanco y negro. Para cada cuadro se da una nota que indica el título, dimensiones, procedencia, fecha de entrada en el Museo, número de referencia y, cuando es posible, la fecha de realización. Todas las notas están reunidas al final de la obra, después de las reproducciones, bajo las cuales figura un breve titular.

● El V Congreso de la Unión Nacional de Sindicatos franceses de Arquitectos se ha celebrado en La Baule, realizándose la sesión de apertura en presencia de Alain Bacquet, director de Arquitectura y de los presidentes de las organizaciones profesionales que trabajan en el sector de la edificación.

Con este motivo, los participantes han propuesto el estudio de una Carta de los que trabajan en el diseño arquitectónico. Este texto deberá fijar las modalidades de intervención de cada una de las profesiones. Alain Gillot, presidente de la Unión Nacional de los Sindicatos franceses de Arquitectura, insistió sobre la importancia de concebir una arquitectura equilibrada que ofrezca a los usuarios un marco de vida humana del más alto nivel funcional y moral. Para ello es necesario llevar a cabo una campaña de información cerca del público, para que éste pueda conocer mejor los servicios que puedan esperar de los profesionales de la arquitectura y de sus sectores complementarios.

Por su parte, los arquitectos buscan modificar las estructuras de su profesión adaptándolas a los datos nuevos. Un proyecto de ley está actualmente en estudio: sus tres objetivos principales son los siguientes: apertura de los modos de ejercicio de la profesión de arquitecto; afirmación del carácter de interés público de la calidad arquitectónica y, por último, la organización de un sistema de ayuda arquitectónica.

● La casa natal del compositor Berlioz, situada en la Côte-Saint-André, en el departamento de Isère,



ha visto ampliado su espacio museal. Desde 1968 es propiedad departamental. La señorita Henriette Boschot, nombrada conservador en 1967, ha dado un carácter de solar hidalguero a esta mansión, que ocupaba la familia del compositor en una pequeña ciudad del Delfinado durante el Imperio. Los muebles de época y los retratos de los familiares de Berlioz contribuyen a reconstruir el marco en el cual creció el compositor. El músico está presente en todas partes, con sus retratos, los bustos, los autógrafos y la música, que difunden altavoces colocados en distintos lugares del recinto museal.

Desde hace poco se han abierto al público tres nuevas salas del primer y segundo pisos de la casa. En el primero de ellos se ha dispuesto el salón y una pequeña alcoba, donde dormía Berlioz niño y que la llamaban «el chiscón». En el piso superior se han instalado vitrinas con documentos, como las primeras romanzas, los borradores de «memorias», cuadernos de notas de crítica musical y la última carta escrita a Estrella por Berlioz seis meses antes de morir.

En las habitaciones de las dos hermanas de Berlioz —Nancy y Adèle— se han reunido las litografías de Fantin-Latour inspiradas en las obras del compositor, un conjunto de recuerdos de Edouard Colonne —violinista y director de orquesta, gran intérprete de las obras de Berlioz— y preciosos documentos que poseía Adolphe Boschot, autor de la biografía del músico.

LA COLECCION GOERING A SUBASTA

Herman Goering, jefe supremo de las fuerzas aéreas del III Reich y que se suicidó en la prisión de Nuremberg tras el final de la última guerra mundial, consiguió reunir una colección muy importante de obras de arte, muebles y joyas. Ahora el Gobierno del Estado de

Baviera anuncia que la colección será sacada a subasta: en total, cuatrocientas piezas, algunas de las cuales alcanzarán posiblemente muy altas cotizaciones.

Como se recordará, el nombre de Goering estuvo unido al del famoso falsificador holandés, Van Meegeeren, que vendió al político nazi unas pinturas de Vermeer de Delft, que luego resultaron ser falsas.

ORFEBRERIA PREHISTORICA

Un pendiente de oro de unos cinco mil años de antigüedad, ha sido descubierto por arqueólogos soviéticos en la región de Astrakán. El pendiente apareció en la tumba al descubierto de la hija de un jefe local, entre otros objetos que se enterraron con el cadáver. Su valor estriba en que hasta ahora no se habían descubierto en esta región más que adornos de piedra y cobre, con lo que en adelante habrá que revisar este aspecto de la cultura y del arte en lo que se refiere al Oriente europeo.

DESVENTURAS MUSEALES

Según noticia bonaerense, uno de los tanques de combustible del biplano «Plus Ultra», que pilotado por Ramón Franco cruzó por primera vez el Atlántico en 1927, ha sido graciosamente regalado por el director del museo en el cual se exhibía. De otros desmanes se acusa al director de dicho museo, instalado en la localidad de Luján, Héctor Felice, de la venta de 45.000 kilos de piezas de la historia argentina e hispanoamericana. Entre estas piezas de incalculable valor y sin que mediara autorización alguna de la Dirección Nacional de Museos, Héctor Felice prestó el estandarte de Pizarro para un acto del partido peronista, que se realizó en la localidad balnearia de Mar del Plata hace pocos meses. El estandarte, al ser expuesto al aire y al sol después de tantos siglos, se redujo en jirones, razón por la cual el museo hubo de reemplazarlo por una copia. El original, pieza única e invaluable, se ha perdido para siempre.

Los acusadores de Héctor Felice recuerdan que en el casamiento de su hijo, su esposa no tuvo inconveniente el lucir «con absoluto desparpajo», señala la información de prensa, el collar de la hija del general Rosas, Manuelita Rosas, que se hallaba en el museo desde 1870.

NOTICARIO NACIONAL

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

El "Boletín Oficial del Estado" ha publicado el Decreto 2993/1974, de 25 de octubre, por el que se crea la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, texto legal que, por su transcendencia e interés, reproducimos íntegro a continuación.

Incumbe al Ministerio de Educación y Ciencia velar por el patrimonio artístico y cultural de la Nación, legado común que ha de ser transmitido vivo y enriquecido a las nuevas generaciones. Tan relevante tarea ha venido siendo asumida por dos Centros directivos tradicionales en la organización de nuestra Administración Pública, las Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes, que, con ejemplar dedicación, han realizado una fértil labor en la defensa y restauración de aquel patrimonio.

En la hora presente, sin embargo, esta acción permanente de salvaguardia y promoción artística y cultural es solicitada por nuevas e imperativas exigencias. La elevación del nivel cultural del pueblo español y el despertar de una conciencia social que considera bien primordial la conservación y difusión de nuestros valores culturales requieren ineludiblemente que, junto a la tradicional función de administrar la herencia artística, documental y bibliográfica del pasado, se lleve a cabo una dinamización social de la cultura.

La toma de conciencia de las nuevas dimensiones que hoy adquiere la acción del Ministerio en este sentido pone, al propio tiempo, de relieve la inadecuación de su tradicional estructura organizativa en este ámbito. Solamente la atención a las inaplazables medidas exigidas por la reforma educativa obligó a diferir prudencialmente, como reconocía el preámbulo del Decreto ciento cuarenta y siete/mil novecientos setenta y uno, de veintiocho de ene-

ro, la inevitable reestructuración de las Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes.

En su efecto, la dualidad de Centros directivos, con la consiguiente dispersión orgánica, funcional y normativa, manifestada en la multitud de disposiciones existentes sobre la materia y en la proliferación de Organismos de toda índole, ha traído como consecuencia una sectorialización de nuestro patrimonio artístico y cultural de todo punto incompatible con su obligada consideración como un todo necesitado, por ello mismo, de unidad de dirección y de simplificación administrativa.

Parece, pues, indispensable abordar la reforma del esquema orgánico y funcional del Ministerio. Para ello, las actuales Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes se refunden en una sola Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural, en la que habrá de confluir eficaz y coordinadamente toda la acción ministerial en el orden artístico y cultural. La propia actualización en la denominación del Centro directivo integrador de los hasta ahora existentes es indicio del propósito renovador que inspira la presente reforma.

Con dicha refundición se pretende lograr las indispensables unidad de dirección, conexión de los diferentes órganos administrativos y coordinación de funciones que posibiliten, conforme a un concepto dinámico y vivo del arte y la cultura, el mejor conocimiento de las necesidades presentes, una adecuada programación del actuar administrativo y un establecimiento de prioridades en la utilización de los recursos disponibles. Sólo así será posible abordar con garantías la urgente tarea de hacer de nuestro patrimonio artístico y cultural un ámbito fecundo de educación y cultura para todos los españoles.

Quedan, por otra parte, inalteradas las actuales competencias del Ministerio de Educación y Ciencia, y asimismo se respetan íntegramente las competencias y atribuciones que, en el orden cultural,

están conferidas a otros Departamentos ministeriales por Leyes o disposiciones vigentes. Del mismo modo, persiste sin variación el régimen orgánico de los Cuerpos Facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y de Conservadores de Museos; los cuales, manteniendo su propia función, pasan ahora a depender en este aspecto de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural; con lo que, sin perjuicio de sus misiones diferenciadas, se facilita además una actuación coordinada de Cuerpos de tan señalada importancia para la conservación y restauración de nuestra riqueza artística, documental y bibliográfica.

La unificación administrativa que se propone hace necesario asimismo que se autorice al Ministerio de Educación y Ciencia, en cuanto lo aconsejen la prudencia y una más eficaz gestión, para adaptar a los cambios que la nueva organización supone la multitud de Comisiones, Juntas y Patronatos actualmente dependientes de las Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes.

Finalmente, no es ajena al propósito perseguido con esta refundición de Centros directivos la finalidad de introducir una economía orgánica en el Departamento, resultado nunca desdeñable en toda la actuación de la Administración Pública.

En su virtud, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia, de conformidad con el artículo segundo de la Ley de Procedimiento Administrativo y con la aprobación de la Presidencia del Gobierno, que requiere el artículo ciento treinta de la misma Ley, y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día veinticinco de octubre de mil novecientos setenta y cuatro,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se crea, en el Ministerio de Educación y Ciencia, la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, en la que quedarán integradas las actuales

Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes.

Artículo segundo.—La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural tendrá las siguientes funciones:

a) La dirección, coordinación e impulso de las tareas de conservación, restauración y acrecentamiento del patrimonio histórico, artístico, arqueológico, paleontológico y etnológico de la Nación.

b) El cuidado, dotación y adecuada instalación de los Museos estatales, intensificando su proyección cultural, y el fomento y asesoramiento de los Museos no estatales.

c) La promoción y organización de exposiciones nacionales, de naturaleza artística, documental o bibliográfica, dentro del país y en el extranjero, para la mejor difusión y conocimiento de las obras literarias y artísticas de nuestro acervo cultural, promoviendo y encauzando la concurrencia del arte español a los grandes certámenes internacionales.

d) La ordenación del régimen jurídico de excavaciones y hallazgos arqueológicos y la conservación de antigüedades.

e) El fomento y protección de la educación y cultura musicales así como la promoción y difusión de la música española en el ámbito nacional e internacional.

f) La conservación, exploración e incremento de la riqueza documental y bibliográfica de la Nación y la adecuada ordenación de la misma, para una eficaz utilización en las labores de investigación y formativas.

g) La ordenación del régimen de fomento, instalación y adecuada utilización de las Bibliotecas públicas y privadas.

h) La gestión de las funciones que competen al Ministerio de Educación y Ciencia, para la debida observancia del régimen jurídico de protección a la propiedad artística e intelectual.

i) La dirección, coordinación e impulso de todas las funciones que al Ministerio de Educación y Ciencia incumban en orden al fomento y extensión de los valores culturales y artísticos de la Nación.

Artículo tercero.—Uno. La Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural estará integrada por los siguientes órganos, con rango de Subdirecciones Generales:

a) Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico.

b) Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones.

c) Comisaría Nacional de la Música.

d) Comisaría Nacional de Bibliotecas.

Dos. Existirá también una Secretaría General, que dependerá directamente del Director general y tendrá nivel orgánico de Servicio.

Tres. Cada una de las Comisarias Nacionales estará integrada por tres unidades con nivel orgánico de Servicio, cuya denominación se determinará por Orden ministerial.

Artículo cuarto.—La Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico tendrá a su cargo: El estudio, gestión y propuesta de los asuntos relativos a la declaración, conservación, restauración y defensa de los monumentos, ciudades y conjuntos histórico-artísticos y de los parajes pintorescos, así como la restauración, conservación, inventario y catálogo de los bienes muebles integrados o que deban integrarse en el Patrimonio Histórico y Artístico Nacional; el régimen jurídico de la transmisión y exportación de obras de arte; la conservación e investigación del Tesoro Documental, así como el inventario y catálogo del mismo; la adquisición de fondos documentales y la ordenación del régimen de instalación y utilización de Archivos, así como de los Servicios de información documental, el régimen de autorización de excavaciones y de expediciones espeleológicas y submarinas de interés arqueológico, la protección de los yacimientos arqueológicos y la conservación de antigüedades.

Artículo quinto.—La Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones tendrá encomendadas: La gestión, información, coordinación y asesoramiento técnico en materia de Museos, procurando su vinculación a los fines educativos, mediante la adecuada política de difusión; la vigilancia, cuidado y dirección técnica de los Museos del Estado, métodos de organización y régimen de creación de nuevos Museos; la promoción y organización de exposiciones de naturaleza artística, tanto en territorio nacional como en el extranjero, sean fijas o itinerantes; la dirección técnica de las Salas y Exposiciones dependientes del Ministerio de Educación y Ciencia; la convocatoria y realización de concursos permanentes para la promoción de

los nuevos valores culturales y artísticos; el intercambio de relaciones culturales con otros Organismos semejantes y con los Museos de Arte de los demás países, y la promoción de la actividad colaboradora de España en exposiciones de carácter internacional y de la presencia del arte español clásico y contemporáneo en otros países, así como la celebración en España de muestras del arte universal.

Artículo sexto.—La Comisaría Nacional de la Música tendrá encomendadas la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección nacional e internacional, y el fomento de las organizadas por Corporaciones, Asociaciones o particulares; el establecimiento de incentivos a la creación musical y la promoción de jóvenes valores; la preparación de las campañas, programación y relaciones profesionales y públicas de la Orquesta Nacional, y la organización de cursos de investigación y especialización musical para compositores e intérpretes y de cualesquiera otras actividades de interés musical.

Artículo séptimo.—La Comisaría Nacional de Bibliotecas tendrá a su cargo la dirección, coordinación e impulso para la defensa e incremento del Tesoro Bibliográfico de la Nación, así como la ordenación del régimen de enajenación, cesión de uso y exportación de piezas integradas o que deban integrarse en el mismo; la elaboración de la bibliografía española, mediante su catálogo y clasificación, y la información y asesoramiento bibliográficos; el régimen de depósito legal de publicaciones e impresos, la concesión de estímulos a la edición de libros de peculiar interés cultural y la difusión de los valores culturales por medio del libro; el régimen de protección y registro de la propiedad intelectual, y el fomento, instalación, dotación y adecuada utilización de las Bibliotecas estatales o de Entidades o particulares.

Artículo octavo.—La Secretaría General de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural tendrá como funciones: El estudio de las necesidades y la elaboración del anteproyecto de presupuesto de la Dirección General; la supervisión, gestión y propuesta de todos los asuntos referentes a régimen interno y gestión de créditos

y la emisión de informes de carácter técnico-administrativo. Asimismo asistirá al Director General, elaborando los estudios que éste le encomiende, y cuidará de cualesquiera otros asuntos de competencia del Centro directivo que no estén específicamente atribuidos a otros órganos del mismo.

Artículo noveno.—Uno. El Consejo del Patrimonio Artístico y Cultural, que será el órgano superior consultivo y de asesoramiento en materias artísticas y culturales, estará integrado por los siguientes miembros:

— Un Presidente, nombrado por Decreto, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia.

— Dos Consejeros, designados por el Instituto de España.

— Dos Consejeros, designados por el Consejo de Rectores entre sus miembros.

— Dos Consejeros, designados por el Ministerio de la Gobernación entre Presidentes de Diputación Provincial.

— Y seis Consejeros, designados por el Ministro de Educación y Ciencia.

Dos. El Secretario será un funcionario al servicio del Departamento, que actuará con voz, pero sin voto, en las sesiones que celebre el Consejo.

Tres. El Consejo del Patrimonio Artístico y Cultural ajustará su actuación a los preceptos de la Ley de Procedimiento Administrativo relativos a los órganos colegiados.

Artículo diez.—Uno. Las Entidades Estatales Autónomas, Patronato Nacional de Museos, Orquesta Nacional y Patronato de la Alhambra y el Generalife pasarán a depender administrativamente de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, conservando sus actuales organización y funciones.

Dos. Quedan suprimidas las Comisaría General del Patrimonio Artístico, de Excavaciones Arqueológicas, de Exposiciones, de la Música y la Asesoría Nacional de Museos.

Tres. Se suprimen igualmente las actuales Subdirección General de Bellas Artes y Secretaría General de la Dirección General de Bellas Artes.

Artículo once.—El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, el Facultativo de Conservadores de Museos y el Auxiliar de Archivos, Bibliotecas y Museos, dependerán, en el ejer-

cicio de sus funciones, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, conforme a lo establecido en sus respectivas disposiciones orgánicas.

DISPOSICIONES FINALES

Primera.—Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán las disposiciones pertinentes para la ejecución de este Decreto, fijando los cometidos, denominaciones y categorías de las Secciones y demás unidades que se integren en la nueva Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, así como la distribución de los servicios que deba operarse como consecuencia de lo dispuesto en el mismo, sin perjuicio de la aprobación previa por la Presidencia del Gobierno, conforme al artículo ciento treinta de la Ley de Procedimiento Administrativo.

Segunda.—Se autoriza al Ministro de Educación y Ciencia para suprimir, refundir o modificar la denominación, composición y competencias de las Comisiones, Juntas, Patronatos y Servicios carentes de personalidad jurídica adscritos a las refundidas Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes, con arreglo a los cambios que la nueva organización supone.

Tercera.—Uno. Quedan derogados los Decretos ochenta y tres/mil novecientos sesenta y ocho, de dieciocho de enero, y ciento cuarenta y siete/mil novecientos setenta y uno, de veintiocho de enero, sobre organización del Ministerio de Educación y Ciencia, en cuanto se refieren a las Direcciones Generales de Archivos y Bibliotecas y de Bellas Artes, así como los Decretos de veintidós de abril de mil novecientos treinta y ocho, siete de marzo de mil novecientos treinta y nueve, dos de diciembre de mil novecientos cincuenta y cinco, veinte de junio de mil novecientos cincuenta y ocho; tres mil veinte/mil novecientos sesenta y nueve, de trece de noviembre, y nueve, dieciocho de febrero de mil novecientos setenta, y tres, de diecisiete de agosto, y las Ordenes ministeriales de veintidós de enero y trece de mayo de mil novecientos sesenta y nueve, dieciocho de febrero de mil novecientos setenta y diecinueve de enero, veinte de abril y veintitrés de diciembre de mil novecientos setenta y uno, juntamente con cuantas disposiciones de igual o inferior ran-

go se opongan a lo dispuesto en el presente Decreto.

Dos. Cualesquiera referencias contenidas en las Leyes o en disposiciones administrativas vigentes a las Direcciones Generales que por la presente disposición se refunden, se entenderán hechas en lo sucesivo a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

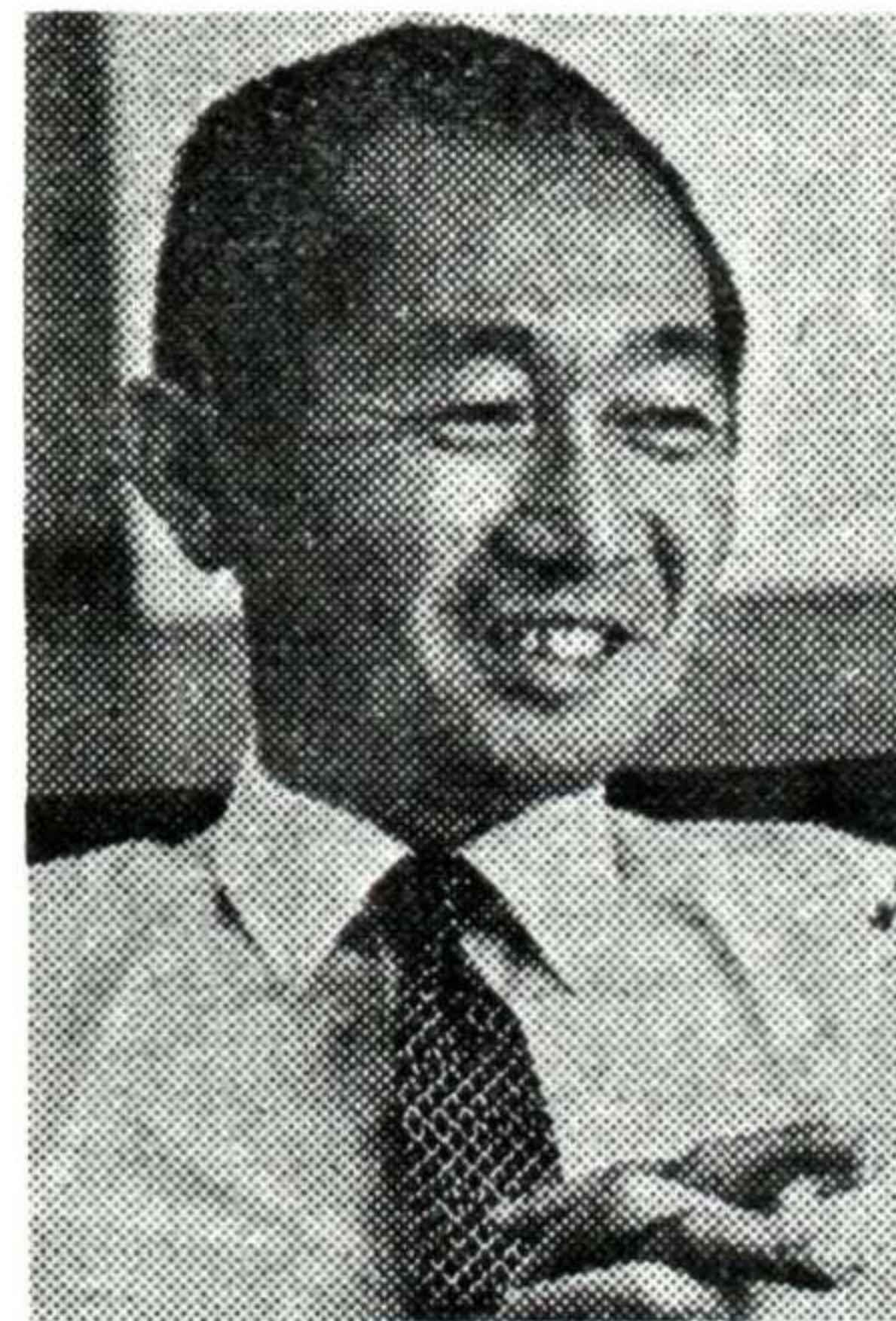
Cuarta.—El presente Decreto entrará en vigor el mismo día de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

CONGRESOS PICTORICO-ARQUITECTONICOS

Para estudiar a nivel internacional la situación actual de la industria de la pintura, por lo demás afín al ramo de la construcción, se reunieron en Madrid representantes de once países europeos, miembros de las agrupaciones que integran la Unión Internacional de los citados industriales. En la anterior asamblea se designó presidente y secretario, respectivamente, del organismo supra internacional, a dos españoles: al titular de la Agrupación Nacional de Industrias de la Pintura, señor Tocururella, como presidente de la Unión, y al que dirige la secretaría de esta Agrupación, señor Bollo Feu, en calidad de secretario de la entidad internacional.

Organizada la asamblea por la Agrupación española, en el trans-

MINORU YAMASAKI.



curso de las deliberaciones, han intervenido representantes del sector correspondientes a los países siguientes: Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Francia, Holanda, Inglaterra, Luxemburgo, Suiza y España, asistiendo también como observadores técnicos irlandeses.

■ También la Asociación de Aplicaciones de la Electricidad ha celebrado un importante Simposio en la capital española en torno al tema «El hombre y el ambiente físico». De las conferencias que se celebraron, son de destacar artísticamente la que sobre el tema «Entorno físico del hombre», fue pronunciada por el arquitecto japonés-americano Minoru Yamasaki, y en la que hizo exposición del ambiente que rodea hoy al ser humano tanto en las grandes ciudades como en los centros de trabajo o en la vivienda.

Para afrontar un problema de tanta trascendencia como el del «Diseño óptimo en los edificios desde el punto de vista técnico», fue designado el experto americano Lawrence Spielvegel, que expuso sobre el tema puntos del mayor interés en estos momentos en que todos los países han llegado al convencimiento de que es indispensable el ahorro de energía y buscan para ello fórmulas convenientes, sin perjudicar el confort que el hombre ha logrado incorporar a la sociedad.

«Los equipos de diseñadores» fue el tema de la conferencia que dictó el arquitecto barcelonés Oriol Bohigas. Su disertación revistió especial relevancia para la conjunción de factores, que hoy inciden en la conveniencia del diseño bajo ese concepto de equipo —en uno de los cuales trabaja Oriol Bohigas—, para una mejor salvaguardia del ambiente físico en que el hombre se desenvuelve, que es precisamente el motivo central que inspiró estas jornadas organizadas por la citada Asociación como uno más de sus objetivos, encaminados precisamente a promover y fomentar el estudio de nuevas posibilidades de aplicación de la energía eléctrica a la arquitectura.

BIENAL DEL DEPORTE

La V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes ha sido presentada a la crítica española de arte por el Delegado Nacional de Educación Física y Deportes y antiguo crítico artístico de «La Vanguardia», Juan Gisch. La V Bienal será precedida en esta nueva edi-

ción, que se celebrará el próximo año en Barcelona, de una fase inicial selectiva que se celebrará a la vez en Málaga, Valencia y Zamora.

A esta fase selectiva deberán presentarse los artistas españoles y extranjeros residentes en España, «con objeto —señala la primera información de este certamen— de que mediante exposiciones celebradas en estas tres ciudades, se seleccione a los participantes. Los artistas extranjeros serán, a la vez, seleccionados por el Comité General de la Bienal, los subcomisarios nombrados para cada país —el comisario general de la muestra es el crítico Raúl Chávarri— y los asesores artísticos, críticos o expertos que en cada caso se considere conveniente.»

La Bienal ha aumentado también la cuantía de sus galardones. La Medalla de Honor se ha montado en 500.000 pesetas; el primer premio de pintura se eleva a 175.000 pesetas; el de escultura a 250.000; los de dibujo, grabado y trofeos se fija en 50.000 pesetas. Las normas que regirán para esta Bienal de 1975 han sido ya editadas y en ellas encontrarán nuestros hombres de arte incentivos abundantes para su atención a esta V Bienal del Deporte, que es, en el amplio campo de nuestras bienales nacionales, de las de mayor capitanía y jerarquía.

SEVILLA: PUENTE DE TRIANA

El Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz, con sede en Sevilla, ha querido también mediar en la polémica suscitada en torno al puente de Isabel II, más conocido por el Puente de Triana, sobre el Guadalquivir, cortado al tráfico rodado desde finales del pasado verano, debido a su mal estado de conservación. Dicho Colegio de Arquitectos ha enviado un escrito a los medios informativos en torno a dicho puente —para el que algunas instituciones artísticas y culturales hispalenses solicitaron la consideración de Monumento Nacional—, en el que hace, entre otras, las siguientes puntualizaciones:

■ Hacer pública su adhesión a las soluciones técnicas de conservación del puente e instar al Ayuntamiento de la ciudad y al Ministerio de Obras Públicas para que aceleren la realización del proyecto y concurso de obras correspondientes, dada la excepcionalidad del caso.

■ Reiterar la necesidad de que la solución definitiva que se adopte sea sometida a una amplia infor-

mación pública, poniendo todos los medios para que sea eficaz.

■ Como ya se expuso en la nota de este Colegio de septiembre pasado y en las posteriores de otras entidades culturales de la ciudad, el problema del puente no afecta sólo a éste como objeto físico, sino también al entorno arquitectónico de la Puerta de Triana y El Altozano.

■ Es necesario, por tanto, que el proyecto de conservación del puente, así como las posteriores modificaciones del viario de la zona, no alteren el valor de dichos enclaves urbanos y de los edificios de interés arquitectónico allí ubicados.

MUSEO DALÍ

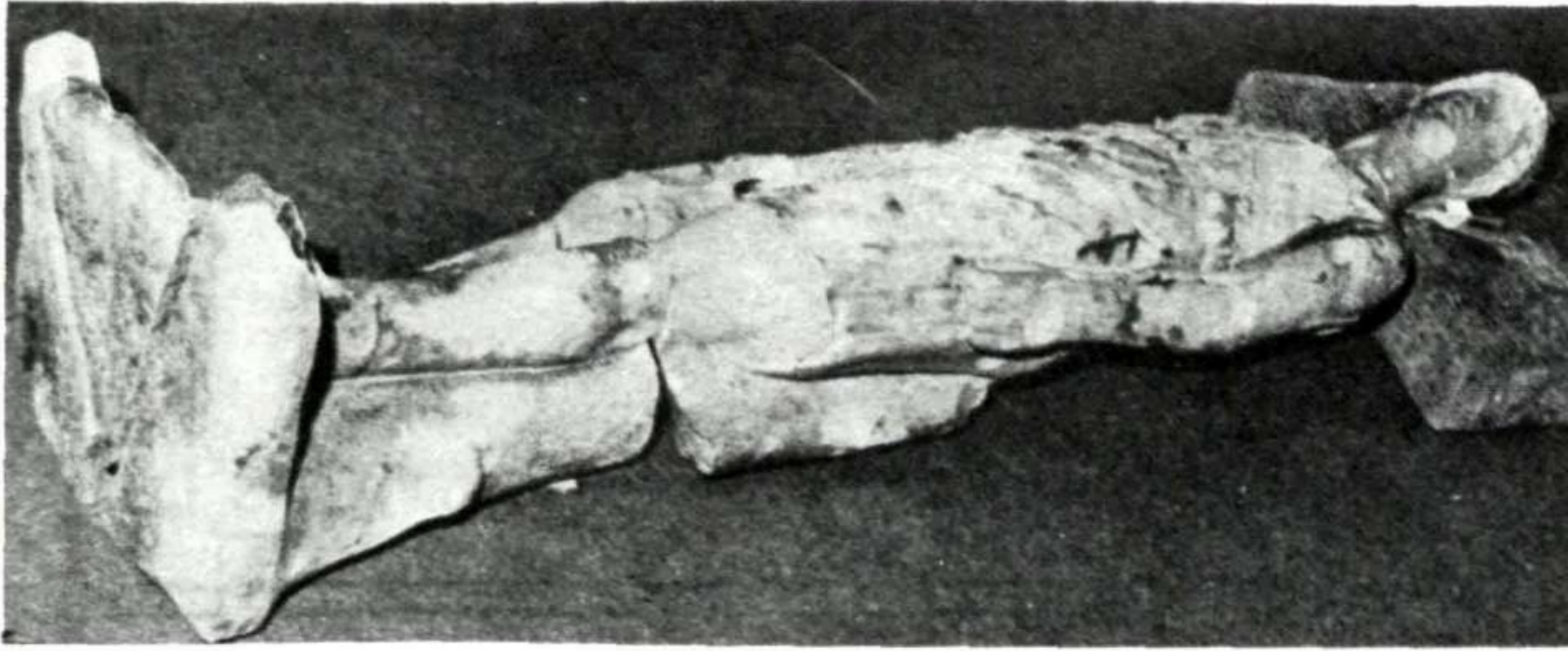
A algo más de treinta y tres millones de pesetas ha ascendido la inversión realizada por el Ministerio de la Vivienda para la ejecución de las obras de reconstrucción, adaptación, decoración y complementarias del antiguo teatro municipal de Figueras para convertirlo en Museo Dalí, recientemente inaugurado. Junto a esta inversión del Ministerio de la Vivienda, el Ayuntamiento de Figueras ha realizado una aportación económica de cerca de un millón de pesetas.

Entregado el edificio reconstruido al citado Ayuntamiento, éste tendrá la obligación de atender con sus propios medios al entretenimiento y conservación en buen estado de las obras. El edificio del Teatro Municipal de la capital ampurdanesa fue destruido e incendiado durante la guerra civil y quedó incluido posteriormente en el programa de realizaciones de la Dirección General de Regiones Devastadas. En 1969, el municipio de Figueras, de acuerdo con Salvador Dalí, propuso al Ministerio de la Vivienda destinar el edificio para museo de las obras del pintor. El Ministerio aceptó la idea y encargó la redacción del proyecto a los arquitectos de aquella región, señores Bonaterra y Ros de Ramos, que lo realizaron conservando en el exterior el estilo romántico neoclásico de mediados del siglo pasado.

En la actualidad el museo cuenta con un crecido número de obras dalinianas, a las que se unirán muy pronto otras procedentes del extranjero y numerosa producción actual del famoso pintor surrealista.

DESCUBRIMIENTO ROMANO

Una estatua de metro y medio de altura, aproximadamente, al parecer de la diosa Diana o Artemisa,



ESTATUA DE DIANA O ARTEMISA ENCONTRADA EN AGUAS DE BENALMADENA.

en mármol, ha sido descubierta en aguas de Benalmádena, en la provincia de Málaga, en el interior de un barco de madera allí sumergido y del que hace ya doce años se extrajo una figura de Cupido, que hoy se encuentra en el Museo Arqueológico malagueño. Llevaron a cabo el descubrimiento los componentes del grupo «Los Delfines», jóvenes dedicados a actividades subacuáticas subvencionados por el Ayuntamiento de Benalmádena, a cuyo museo irá a parar la estatua ahora descubierta.

En ella, la cabeza se encuentra separada del tronco, pero éste, según los expertos, es fácilmente reparable. Aunque a la diosa le falta el pie derecho, el estado de conservación de la escultura es bastante bueno. A la vez, en el interior del barco se hallaron losas de mármol, unas de 63 por 62 centímetros y otras de 42 por 42. Se cree que el navío trasladaba un cargamento de material con destino a algún templo peninsular, y su antigüedad se cifra en unos trescientos años después de Jesucristo.

EL DEPORTE EN LA ACADEMIA

En Barcelona, don Juan Antonio Samaranch, vicepresidente español del Comité Olímpico Internacional y presidente de la Diputación Provincial barcelonesa, ha ingresado en la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, que preside el escultor don Federico Marés. El señor Samaranch sucede en el correspondiente escaño académico al fallecido embajador don Miguel Mateu Pla. El nuevo académico dedicó su discurso de ingreso a las relaciones del deporte con las bellas artes. Deporte y arte son distintas formas de plenitud física, señaló el señor Samaranch. La caída del deporte antiguo por su paso al profesiona-

lismo y la invasión de éste en el mundo del esfuerzo gratuito también infligió su duro azote en el mundo artístico. El nuevo académico hizo un recorrido histórico a lo largo de su discurso narrando los altibajos del deporte hasta su renacimiento con el de los Juegos Olímpicos en el tránsito del siglo XIX al XX.

NORMAS TECNOLOGICAS

La Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación del Ministerio de la Vivienda ha dictado una orden complementaria del decreto que estableció las Normas Tecnológicas de la Edificación. Según esta orden, en cada caso concreto el arquitecto debe decidir si considera las Normas Tecnológicas promulgadas como «documento parcialmente utilizable» o «norma de aplicación». En caso de que sean adoptadas soluciones distintas, éstas deberán contar con unos niveles semejantes o más altos que los que establecen las Normas Tecnológicas de la Edificación.

No se impone, por lo tanto, una solución única para cada aspecto concreto de la tarea de construcción, ni se limita, pues, la iniciativa investigadora de los responsables del proceso edificatorio, ni se coarta la libertad de decisión de los facultativos responsables. Pero de ahora en adelante los arquitectos deberán tener presentes las Normas dictadas por el Ministerio de la Vivienda, bien para aplicarlas o bien como término de comparación de otros criterios que deberán ser semejantes o superiores.

CORDOBA: TRES NOTICIAS

■ Con el hallazgo de un interesante cipo conmemorativo ha dado

fin la tercera etapa de la campaña de excavaciones que la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de la profesora María Muñoz Amilibia, viene realizando en el yacimiento de la antigua ciudad romana de Iponuba (Minguillar), en la zona cordobesa de Baena. Tras el hallazgo del citado cipo, en mármol rosa y con una inscripción que dice: «Cinui M.M.Fravis Iponobensis», parece confirmarse que el nombre de la antigua ciudad debió de ser Iponoba, como se había creído hasta ahora. Dado lo interesante del yacimiento, es muy posible que se realicen en él sucesivas campañas de excavación.

■ En el mismo día que había inaugurado una exposición de sus obras, falleció en Córdoba, a los cuarenta y ocho años de edad, el escultor cordobés Manuel Cabello Pastor, a consecuencia de una grave dolencia cardíaca. Hombre de grandes inquietudes, a lo largo de toda su vida artística luchó por el resurgir de las artes plásticas en la ciudad cordobesa, siendo cofundador del Salón Córdoba y del Centro de Estudios de Artes Plásticas.

■ La capital ha celebrado el primer centenario del nacimiento de Julio Romero de Torres con una serie de acontecimientos artístico-culturales, entre ellos la recepción oficial por parte del Ayuntamiento de los cuadros de Romero de Torres existentes en el museo cordobés, que donan los herederos del artista, así como la confección de una medalla conmemorativa del centenario, la edición del libro «Julio Romero de Torres, su vida, su obra y su mundo», del que es autor el crítico Francisco Zuera, la convocatoria de un concurso de prensa sobre artículos dedicados al pintor, etc.

TESIS SOBRE FISAC

En el Aula Magna de la Facultad de Filosofía de la Universidad ovetense fue leída la tesis doctoral de la profesora del Departamento de Arte, María Cruz Morales Saro, sobre la arquitectura de Miguel Fisac. El tribunal, presidido por el Rector de la Universidad Autónoma de Madrid, profesor Nieto Gallo, estaba compuesto por el decano de la Facultad de Letras y académico, profesor Alarcos, profesor Pita Andrade, de la Universidad de Granada; profesor Alvarez Buylla, de la Universidad de Oviedo y el catedrático de Arte de la Universidad asturiana y director de la tesis, doctor Carlos Cid.

El tribunal resaltó la importancia que desde el punto de vista de la investigación universitaria representa el tema elegido sobre arquitectura contemporánea (quizá la vez primera que es estudiado un arquitecto actual en una tesis doctoral en nuestras universidades), concediendo a la doctorando la nota de sobresaliente «cum laude».

MALAGA: MUSEO ETNOGRAFICO

Ha celebrado reunión la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga, tomando el acuerdo de dedicar el antiguo edificio que en su día fue Mesón de la Victoria para Museo Etnográfico. El edificio cuenta con más de trescientos años de antigüedad y, a instancias de la Academia, fue declarado oficialmente monumento histórico-artístico de carácter local.

● También como suceso artístico malagueño coincidente con el cumplimiento del 93 aniversario del nacimiento de Picasso, una galería de arte malagueña ha entregado las medallas Picasso a las siguientes personalidades malagueñas o vinculadas culturalmente a la ciudad: Cayetano Utrera, delegado municipal de Cultura; José Ignacio Fernández Berjillos, Baltasar Peña Hinojosa, Juan Temboursy —a título póstumo—, Antonio Gallego Morell —presidente de la junta gestora de la Universidad de Málaga— y los pintores Manuel Blasco —pariente de Picasso— y María Pepa Estrada.

YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

● En la localidad logroñesa de Tricio han dado comienzo unas importantes excavaciones arqueológicas, en busca de la que fue la vieja Tririum romana, emporio de la industria artesana de alfarería, en los siglos II y III de la Era. Los trabajos están patrocinados por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y dirigidos por el arqueólogo reverendo P. Juan Carlos Elorza, director a la vez del Museo Arqueológico de la capital riojana.

En los primeros trabajos de excavación fueron rescatándose numerosos objetos de barro, que se hallaban casi a flor de tierra. Según el padre Elorza, Tricio fue, en época romana, un gran taller de

fabricación de objetos de barro, con destino a la zona norte. Y en varias de estas vasijas ha aparecido la firma del fabricante de aquella época: «Yumi» o «Yuma».

● En los yacimientos arqueológicos de Alcudia, donde apareciera la Dama de Elche, continúan descubriéndose importantes vestigios de la población antigua que ocupó este lugar. Recientemente, el actual propietario de aquellos terrenos, arqueólogo Alejandro Ramos Folques, localizó un ánfora ibérica con decorado y asas púnicas, del siglo V antes de Cristo que, según parece, se trata de una copia de vaso oriental, lo que acredita, una vez más, la influencia que ejercían las civilizaciones de Oriente sobre las poblaciones ibéricas de las costas mediterráneas.

CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS

Por una resolución del Ministerio de Educación y Ciencia, se acuerda incoar expediente de declaración de Conjunto Histórico-Artístico a favor de la ciudad de Murcia.

Asimismo, se resuelve declarar Monumento Provincial de Interés Histórico-Artístico la Casa Tosquellas, de Barcelona.

EXPOSICION DE ARTESANIA

La Exposición Nacional de Artesanía se celebrará en Barcelona el próximo mes de enero, según comunicación pública de fuentes sindicales. Hasta el momento estaba previsto que la sede de este certamen fuese Madrid. La exposición será instalada en el Salón de Tinell, cedido al efecto por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal. Su organización correrá a cargo de la Obra Sindical Artesana, con quien colaborará la Comisaría General de la Feria del Ministerio de Comercio.

La exposición estará dividida en trece sectores, correspondientes a las distintas regiones españolas, en los que se exhibirá una depurada selección de la artesanía regional española. En la reunión del Consejo Asesor de la Obra Sindical de Artesanía que dio cuenta de este certamen se examinó igualmente un proyecto de ley de exenciones y bonificaciones que pueda afectar a

los artesanos; se trató de la convocatoria de los Concursos Nacionales de Artesanía en los Centros de Formación Profesional de la artesanía local, haciéndose finalmente una prospección sobre el fomento y el desarrollo de la artesanía en el futuro.

CARTAS DE FALLA

El Patronato de la Casa Museo Manuel de Falla, de Granada, ha adquirido las cartas del maestro en poder de los familiares del violoncelista granadino don Segismundo Romero, fallecido el pasado mes de abril, y que suponen la correspondencia que ambos músicos mantuvieron durante años.

Los fondos ahora adquiridos, más de cien cartas manuscritas y mecanografiadas, tarjetas postales y telegramas, están fechados en su mayoría en Granada, en los años de 1929 y 1939. De su contenido se desprende gran parte de la historia de la orquesta bética de cámara, que fundaran en Sevilla el maestro Falla en colaboración con don Segismundo Romero.

ACADEMIA DE ROMA

Para cubrir plazas de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, después de oposición y según comunica la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, de quien depende la Academia romana, han sido nombrados: En pensiones de Pintura, Miguel Angel Lombardía Canga, Vicente Alvaro Zamarro y Clara Josefa Gangutia Elizagui; en Arquitectura, Teresa Pastor Cardenal y Fernando Tudela Abad, y en Escultura, José Ramón Anda Goicoechea y Rafael Spinola Romero. En becas de historia del Arte y de Dirección y Técnica Cinematográfica, María Angela Franco Mata y Juan Antonio Cadenas Dapena, respectivamente.

● También la Dirección General de Relaciones Culturales anunció la convocatoria de un concurso de méritos para cubrir una plaza de pensionado en la especialidad de escultura, para la Academia de Roma, subvencionada por el Ayuntamiento de Madrid. Dicha pensión, que tendrá en principio la duración de un año, estará dotada con 150.000 liras mensuales.

BIBLIOGRAFIA

FRANCISCO SANTAMATILDE: «SANTANDER».

DIPUTACION PROVINCIAL DE SANTANDER.
1974.

Un álbum de fotografías exquisitamente realizado ha de incluirse, con todos los honores, en el excelente catálogo de las actuales publicaciones artísticas, tan cuidadas por los editores y tan favorecidas por el público. El íntimo parentesco de la fotografía con el arte pictórico pónese de relieve incesantemente, con seguros aciertos de imagen, certeros rasgos de luminosidad o el fognazo poético de un difícil contraste de blancos y negros. Y recordemos, una vez más, la inmensa aportación de la cinematografía a la plástica de nuestro siglo, deudora a la pantalla de un sinnúmero de refinadas impresiones.

Francisco Santamatilde es experto en la delicada tarea de infundar ritmo poético y aliento pictórico al arte de la fotografía. Su libro «Santillana», tan justamente admirado a su aparición, merece la designación de poema visual por la sensibilidad con que fueron captados los más bellos ángulos de la villa y por la casi musical unidad con que se agrupan y suceden sus imágenes. Posteriormente editó una colección de fotos de las pinturas de Altamira, cuyas reproducciones han de calificarse de insuperables por la fidelidad de los detalles y la belleza del colorido logrado. Fotógrafo de tan fina percepción era, sin duda, el más indicado para llevar a buen término la crónica visual de una comarca como Santander, privilegiada en su paisaje y en sus núcleos evocadores.

El nuevo y hermoso libro, titulado sencillamente «Santander», comprende más de doscientas fotos, en color en su inmensa mayoría, y es dignísimo heredero de aquel conseguido álbum editado bajo el rótulo «Lo admirable de Santander», que hoy gana rango de joya bibliográfica. Todos los aspectos de la Montaña —costa, cimas, valles, monumentos, presencia humana— se recogen en este volumen con singular acierto de selección, y con fidelidad a la pretensión documental. «Santander» ofrece en estas fotos un caudal de belleza plástica y lumínica, pero también la rigurosa información de una provincia donde, como todos saben, alternan la historia y la naturaleza, el arte y la industria, la soledad lírica y la adhesión multitudinaria. En nuestra era de guías turísticas y de datos informativos, libro semejante constituye, sin duda, la mejor altura de una orientación.

Una considerable proporción de las fotografías corresponde a la riqueza artística e histórica de la provincia. San-

tuarios románicos, torres guerreras y palacios solariegos de los años prósperos pueblan el paisaje santanderino: si el románico primitivo y la transición del románico al gótico cuentan con purísimas muestras, no es menor el interés de la arquitectura del siglo XVII, pródigamente esparcida en los valles hidalgos y, en gran parte venturosamente conservada por los actuales moradores. La calidad fotogénica de los edificios ha sido bien utilizada por Francisco Santamatilde que, a la vez, se ha preocupado de su significación histórica y, más aún, de su relieve estético: la elegancia de proporciones y la gallardía de la construcción son elementos que nunca faltan en las venerables casonas montañosas, y el objetivo de Santamatilde ha sabido captarlos para legar al amante del arte y de la historia un ineludible caudal de datos y de imágenes. Algo similar puede decirse de las iglesias milenarias, dispersadas en el risueño paisaje, y entre las cuales no faltan ejemplos de santuarios excavados en la roca, testigos de una remotísima e inquebrantable devoción. Las esculturas, las cruces procesionales, las estelas y los capiteles son también objeto de impecables reproducciones, pudiendo comprobarse, en buena coyuntura, la ingenuidad incisiva y la cálida elevación de un arte medieval donde se fundieron la profundidad y la inocencia merced al soplo vibrante de la fe.

«Santander» puede conceptuarse como libro modélico en exactitud de información y en recreo de la mirada. Y, por supuesto, no faltan en el mismo las fotos que, consideradas aisladamente y teniendo en cuenta su valor artístico, pueden denominarse piezas de antología: así esa simbolización del Mar de Castilla que, con su pureza nacarada, sirve de pórticos al volumen, y el majestuoso, sinfónico panorama de verdor contemplado desde las alturas del monasterio de la Virgen Bien Aparecida, Patrona de la Montaña. No sorprenden tales aciertos conociendo la pericia y el gusto de Francisco Santamatilde, intérprete, emocionado y reflexivo a la vez, de la hermosura de su tierra.

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

EDMUND CARPENTER, MARSHALL MCLUHAN Y OTROS: «EL AULA SIN MUROS».

EDITORIAL LAIA. BARCELONA, 1964.

La progresión creciente en que en las últimas décadas se están desarrollando los medios de comunicación, contribuye

a que se nos ofrezca una visión de la realidad inmediata, coincidiendo también con una transformación rápida en el rostro de esta realidad, a través de las técnicas recién estrenadas de que disponemos para captarla y del modo como éstas modifican al individuo y le hacen ver de otra manera. Al mismo tiempo el pasado y sus obras, también las entendemos de una manera nueva que si por una parte se acerca, o eso pensamos, al modo de entenderlas sus contemporáneos, por otra nos ayudan a meditar sobre nuestra realidad y nuestra vital circunstancia.

Ha habido épocas en las que el arte y la vida se ofrecían unidas, otras en las que se han dado por separado. En buena medida una de ellas sería la nuestra. Pero también es cierto que en nuestra época, en la que tanto se preconiza la necesidad de una integración de las artes, una de las necesidades que se siente es la de que el arte y la vida tengan una relación de confluencia, y no de una manera meramente superficial, lo que en alguna medida se produce, sino en profundidad. Y al mismo tiempo conciliarlo esto con la realidad de una sociedad tecnológica.

Los trabajos reunidos en este volumen, que toma el título de un ensayo, en el incluido de McLuhan, han sido seleccionados entre los que aparecieron en la revista *Explorations*, publicada entre 1953 y 1959, que tan destacado papel jugó en el estudio de las técnicas de comunicación, íntimamente relacionadas con el tema del arte, cuando no lo tratan de una manera específica. Si el arte no es su tema exclusivo, estos trabajos tocan de cerca el hecho artístico y en la mayor parte de los casos a él pueden también aplicársele muchas de las ideas aquí expuestas.

La diversidad de temas, tal por ejemplo el de la comunicación táctil desarrollado por Lawrence K. Frank ofrece un amplio panorama a la meditación. En este estudio, que aparentemente podría parecer alejado del tema artístico, sin embargo, nos conduce hacia él, en un momento de la exposición, de una manera concreta al hacer referencia a las artes del adorno corporal en algunas culturas, entre las que están la pintura, el tatuaje y las incisiones. Al mismo tiempo, la lectura de este ensayo nos inclina a reflexionar sobre nuestras experiencias táctiles en relación con la escultura e incluso con la pintura, ya que en tantas ocasiones, sin tocarla llegamos, a través de la observación, a tener de ella una experiencia táctil.

Otro tema tratado es el de la cinésica y comunicación, por Ray L. Birdwhistell, que nos destaca las relaciones de nues-

tros modos gestuales de expresión y el arte teatral.

También se trata el tema del arte de una manera definida como en el trabajo de S. Giedon sobre la concepción del espacio en el arte prehistórico. En él se hace su análisis a través de diversas manifestaciones, hasta llegar a relacionarle, en el último apartado del trabajo, con algunos aspectos del arte de nuestro tiempo. Sus observaciones sobre el arte esquimal nos aclaran de qué modo este pueblo se ha expresado de acuerdo con sus condiciones de vida, que ha dado lugar a la elaboración de un código plástico propio, dentro del que se desenvuelve con una gran libertad creadora. También es muy interesante la parte que dedica a reflexionar sobre las cavernas, sosteniendo la tesis de que no son arquitectura, ya que fueron formadas por las fuerzas de la erosión, y «estas cavernas no poseen espacio en el sentido que nosotros damos a esta palabra, ya que en ellas reina una oscuridad perpetua».

Entre los colaboradores de este volumen está Fernand Leger, con su trabajo **Color puro**. Este texto es a un tiempo manifiesto y confidencia. En él, su autor nos comunica sus ideas sobre el color, tanto a nivel de la propia obra, como en su aplicación en la vida y su función social, especialmente a través de la arquitectura. Leger hace afirmaciones como éstas: «Una pared desnuda es una superficie muerta, anónima. Cobra vida solamente con la ayuda de objetos y color. Le dan vida o la destruyen. Una pared manchada o coloreada pasa a ser un elemento vivo». «El color liberado ejercerá su función con nuevos materiales modernos, y la luz se utilizará para orquestar el conjunto». «Oímos diariamente la palabra hermoso; el hermoso puente, el hermoso automóvil. El sentimiento de belleza que se adjudica a las construcciones útiles es una prueba de la enorme necesidad que los hombres sienten de un escape hacia el arte».

De la lectura de este libro podemos deducir que en el aula sin muros que es la ciudad actual, en la formación del individuo, en la educación de su sensibilidad, el arte puede desempeñar un fundamental papel integrándose también en la vida, y, en la medida en que esté ausente, empobrecerse la existencia.

A. F. MOLINA

JOSE MARTINEZ DE SOUSA: «DICCIONARIO DE TIPOGRAFIA Y DEL LIBRO».

EDITORIAL LABOR, S. A. MADRID, 1974.

ANITA NAVARRETE LUFT: «DICCIONARIO DE TERMINOS ANTICUADOS Y EN DESUSO».

PLAYOR, S. A. MADRID, 1973.

Reunimos en este comentario crítico dos libros que sólo tienen en común su

carácter de diccionarios, ya que el primero va más allá de la Academia, en todos los sentidos, y el segundo es estrictamente «académico».

Es el diccionario de Martínez de Sousa fruto de su experiencia profesional y de su trabajo recopilador y ordenador a lo largo de muchos años. Obra nacida —se confiesa en la introducción— «como exponente de mis propias necesidades; pronto comprendí, sin embargo, que lo que me era personalmente útil podría también serlo a cuantos, de una u otra forma, intervienen en la confección de un libro». Más lejos iremos nosotros: este diccionario interesa a cuantos, de algún modo, están relacionados con el libro, las revistas, los periódicos y cualquier obra gráfica: desde el autor hasta el último lector. No es «un diccionario de las artes gráficas, sino uno de tipografía y bibliografía». Su fin primero «es el libro y las especialidades más directamente relacionadas con él». Se solucionan en sus páginas todos «los problemas ortotipográficos» que se puedan plantear a quienes —como decimos— andan metidos en las aventuras de escribir y de leer. En resumen: no es un diccionario para especialistas, como a primera vista puede parecer, lo cual no quiere decir que al especialista no le sea de gran utilidad...

Por orden alfabético se exponen, en la primera parte, los términos y las cuestiones relacionadas con la Tipografía y la Bibliografía, encontrándonos con una concisa y completa explicación —entre otras muchas cosas de grande y amplio interés— de los derechos del autor; cómo se debe citar la bibliografía utilizada; cuál es la división de los caracteres de imprenta; el uso de las comillas; cómo se corrigen unas pruebas de imprenta; los distintos tipos de encuaderna-



ción; los diversos sistemas de impresión; cuándo y cómo se usa el signo menos; cómo se deben poner las notas y los números; los periódicos, sus características y la historia resumida del periodismo, etc., etc.; problemas y explicaciones que, repetimos, interesan prácticamente a todos.

En la segunda parte, dedicada a los temas ortográficos, se resuelven todas esas dudas que a la hora de escribir se nos plantean. Los vulgarismos y los barbarismos, los plurales irregulares y las construcciones usuales se aclaran en pocas líneas, otra gran ventaja del libro que debe sumarse a su cómodo formato y manejo.

Figura, por último, una parte de anexos, en la que se trata del contrato de autor en sus distintas modalidades, del ISBN y del *Copyright*, del Depósito legal y la Consulta voluntaria, etc., etc.

Libro más práctico pocas veces hemos visto.

El diccionario de Navarrete Luft es también manejable y aclarador. Decíamos antes que era estrictamente «académico» y queríamos referirnos, en resumen, a que se queda en el plano de la lengua, siendo sus fuentes reconocidas el «Diccionario de la lengua española de la Real Academia» y el «Vocabulario medieval castellano» de Julio Cejador y Frauca. Resumen de ambas obras, es buen compañero para cuantos se adentran en la lectura de nuestros clásicos, pues, a pesar de las ediciones críticas y anotadas, el profano siempre tropieza con palabras que no entiende, aunque —a veces— esta falta de entendimiento se deba a la ligereza de la lectura.



DISCOGRAFIA

«PETRUCHKA», DE STRAWINSKY.

ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK. DIRECTOR: PIERRE BOULEZ. CBS S 73069. ESTEREO.

Se ha señalado que la figura de Pierre Boulez es la que mejor nos puede dar idea de la inmensa fuerza de comunicación del disco en nuestra época. Efectivamente, el gran compositor y director francés, triunfador en su faceta de intérprete fuera de su patria, ha sabido imponerse en ella como creador a través de las grabaciones. Claude Rostand escribía en una prestigiosa revista discográfica francesa en septiembre de 1966, en un artículo sobre la versión de «Parsifal» dirigido en Bayreuth por Boulez: «No hace más de quince años, dirigía la música de escena con Jean-Louis Barrault, y no sin cierta torpeza, según propia confesión. No se anunciaba entonces ningún don especial para una técnica que los necesita realmente fenomenales». El caso es que Boulez, fuera de Francia, en un exilio forzado por la necesidad de subsistir artísticamente, manifestó en varios aspectos el poder de su talento y así, de rebote, ha llegado a ser «profeta en su patria», según se ha dicho.

Director de orquesta de un raro magnetismo, de una profunda personalidad —¡lástima que todavía no hayamos podido aplaudirle!—, Boulez realiza de cada obra una verdadera «interpretación», palabra que quizá ha visto disminuido su auténtico significado. Según frases del citado Rostand, el músico «no fue preparado por estudio escolar o teórico. Su técnica de director ha sido inventada por él, es creación de su instinto, de sus experiencias empíricas y su inteligencia musical».

Los discos de Pierre Boulez al frente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, de la que es titular, son un modelo en muchos aspectos. El sello que los lanza cuida especialmente la toma de sonido y la técnica, pero lo que siempre sorprende en las versiones de Boulez es su extraordinaria vitalidad, su riqueza de planos y su gran colorido. Todo ello sin traicionar la intención del autor ni dejar al mero capricho cosas que siempre han de plantearse muy seriamente. Los resultados que consigue este gran director son siempre musicales cien por cien.

Si Boulez ha conseguido que se le reconozca como uno de los indiscutibles líderes de la vanguardia, autor de obras sin las que no podría comprenderse la marcha de la música en nuestro tiempo —como ese «Martillo sin dueño» que nos asombraba hace años—, no debemos engañarnos sin embargo, creyendo que ha llegado a ser aplaudido por todos en su aspecto de compositor. Ha salido del ambiente de las reducidísimas minorías, pero no ha llegado aún a la sensibilidad del público medio. A través del disco, admira justamente a todo el mundo, sobre todo cuando hace música francesa —un maravilloso Debussy— o en general, la gran música del siglo XX.

En este disco, Boulez presenta un esplendoroso «Petruchka» completo, según la versión original de 1911. Escuchando esta música que en tiempos fue revolucionaria, innovadora y voluntariamente desafiante, volvemos a pensar en lo que significaron para el arte sonoro de nuestro siglo los Ballets Rusos de Diaghilev. «El pájaro de fuego», a pesar de sus indudables anclajes en cosas anteriores, era ya sorprendente. «Petruchka» representa un paso de gigante. Poco faltaba para que la «Consagración de la Primavera» sacudiese con fuerza la sensibilidad de un público, que pese a todo, aceptó pronto esta música. Igor Strawinsky supo imponerse desde el principio y así se permitió recorrer siempre los caminos que más

le apetecían. «Petruchka», el trágico muñeco de feria que se apareció al compositor como en una visión sobrenatural, nos sigue sorprendiendo hoy en sus aventuras rítmicas y tímbricas. Sobre todo cuando éstas nos son descritas, con cuidado de orfebre y músculo de forjador, por un artista como Boulez.

«NACHTSTÜCKE» OP. 23 DE SCHUMANN. «MOMENTOS MUSICALES» OP. 94 DE SCHUBERT.

EMIL GILELS, PIANO. MELODIA-HISPAVOX HME 610-64. ESTEREO.

La múltiple escuela de interpretación soviética, con sus muchos nombres jóvenes significativos, tiene ya su peso en nuestra vida musical. Si de cuando en cuando nos sorprende un pianista, un violinista de calidad extraordinaria cuyo nombre desconocíamos, ello no hace más que reafirmar nuestro entusiasmo por los maestros. En la actualidad son varias las figuras indiscutibles que desde la Unión Soviética han salido al mundo en triunfo. Casi todos ellos no se limitan a grabar con el sello estatal discográfico de la U. R. S. S., sino que, por razones económicas, artísticas, comerciales y de difusión, lo hacen también con distintas marcas europeas. En el pensamiento de todos se encuentran los nombres de directores como Mravinski, Svetlanov o Rozhdestvenski, violinistas como Leonid Kogan y el llorado David Oistrakh, pianistas como Svyatoslav Richter o Emil Gilels, violoncellistas como Mstislav Rostropovich, por no citar más que los cabezas de serie, sin contar los cantantes ni los solistas de otros instrumentos. Artistas respetados por todo el mundo, siempre aplaudidos, cuya personalidad trasciende a veces lo musical.

Gilels, a quien hemos tenido ocasión de aclamar personalmente no hace mucho tiempo, es uno de estos seres extraordinarios. Sobre su técnica perfecta, sobre su variedad de matices y su enorme sensibilidad musical, casi todo se ha dicho ya. Sin embargo, hay cosas que, oyéndole directamente, sorprenden. Una de las más notables es su inteligentísimo uso de los pedales. Gilels es un pianista que no sólo toca con las manos; el pedal es para él fuente de insospechados efectos sonoros.

Con delicada gracia y apasionado sentimiento romántico interpreta Gilels en este disco páginas de Schumann y Schubert. El título de las pequeñas obras schumannianas se ha conservado en alemán, seguramente por motivos de estética y eufonía. La traducción al castellano es muy fácil, pero poco afortunada. «Piezas nocturnas» es título que parece no sonar muy bien. En estas «piezas» encontramos al Schumann de aquella primera época, hasta 1840, en que se entregó con entusiasmo al piano y al «lied». Aunque el mismo autor y luego Franz Liszt encontraron aquí un aire funerario y fantasmal, con la perspectiva del tiempo se advierte simplemente la expresión de un alma apasionada.

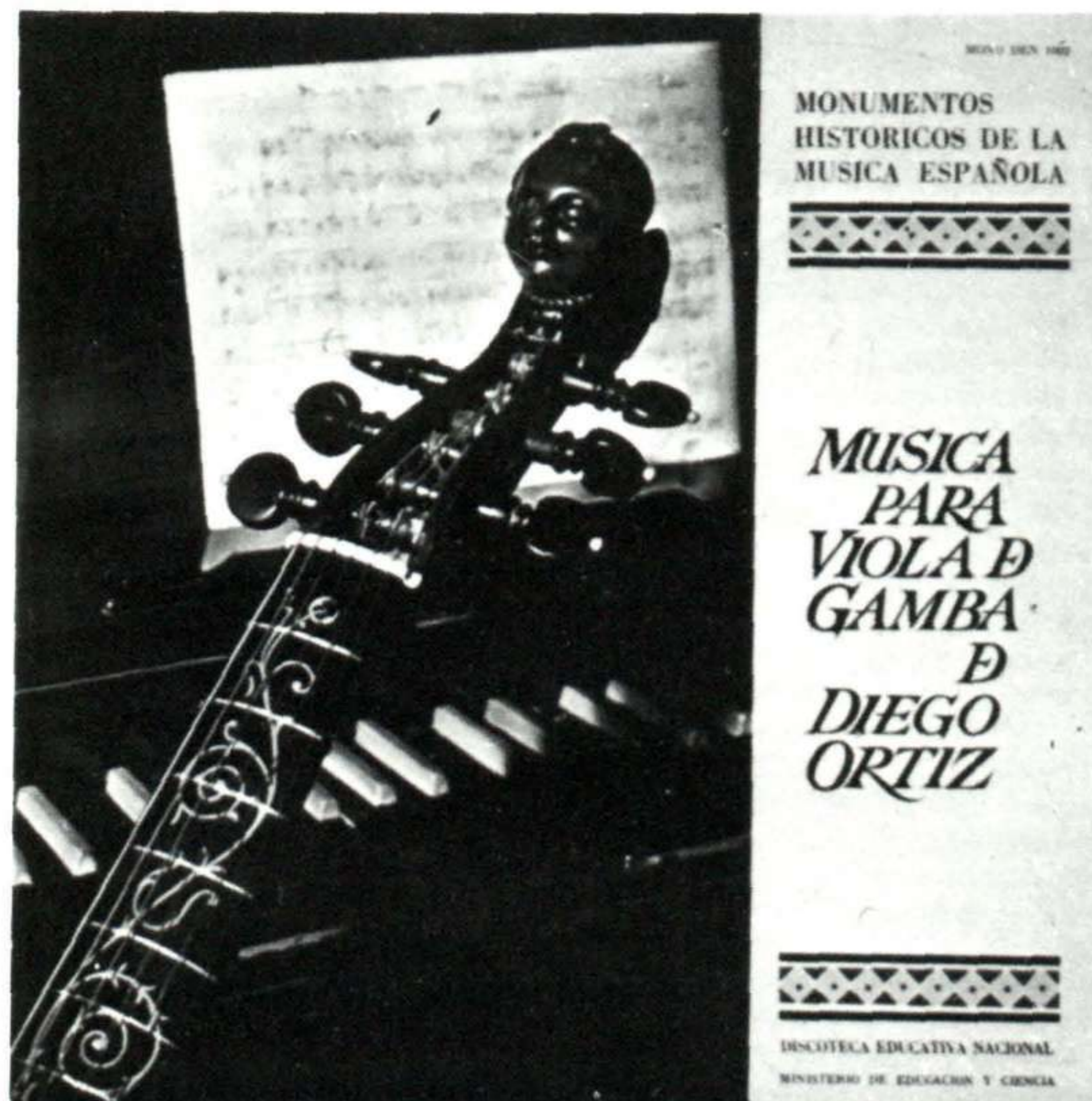
En sus «Momentos musicales» fue Schubert, como en tantas cosas, un precursor. La pequeña forma pianística encontró en él una perfección absoluta que habría de servir de modelo. Hasta ese número 3, al que ha perjudicado una popularidad excesiva, nos cautiva cuando es interpretado por un gran pianista. El encanto melódico del número 2 es inigualable, y cualquiera de ellos hubiera servido para cimentar la fama de un músico.

CARLOS GOMEZ AMAT

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

- 1.001. LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS.
- 1.002. MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ.
- 1.003. MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.004. MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V.
- 1.005. CANCIONES Y VILLANCICOS DE JUAN VASQUEZ.
- 1.006. MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.007. MUSICA PARA TECLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.008. MUSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVIII.
- 1.009. CANTO MOZARABE.
- 1.010. MUSICA DE CAMARA EN LA REAL CAPILLA DE PALACIO (Siglo XVIII)

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 400 , PTS



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA SECRETARIA GENERAL TECNICA
CIUDAD UNIVERSITARIA MADRID 3

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, infor-
maciones, 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

GALERIA ESTUDIO

CID

Núñez de Balboa, 119-1.º - Teléf. 26115 46



G. OLIVAREZ

DEL 30 ENERO AL 21 FEBRERO



GALERIA DEL CISNE, S. A.

EDUARDO DATO, 17

MADRID

RAFAEL DURAN

del 4 al 22 de febrero



GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 446 69 86 - MADRID - 10



**BAQUE
XIMENEZ**

del 31 de enero al 15 de febrero

Galeria Rottenburg
Almagro, 27 - Madrid

**DULCE
BEATRIZ**

DEL 4 AL 22 DE FEBRERO



Conde de Xiquena, 8
(Esquina a Marqués de Monasterio)
Teléf. 232 19 59. MADRID-4



JOSE DIAZ
FEBRERO

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

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

ALBERDI
ESCULTURAS

del 28 de enero
al 22 de febrero



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

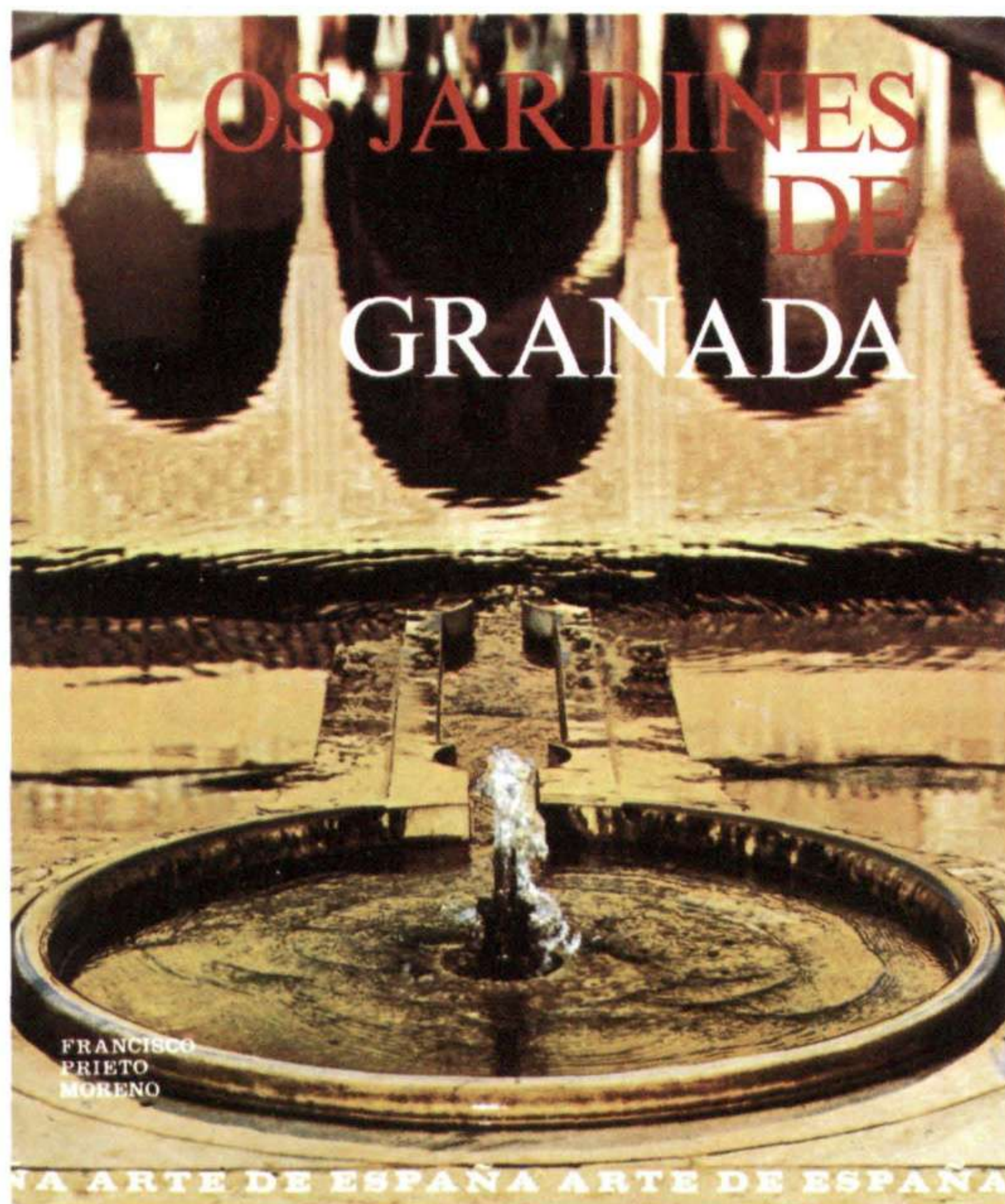
JORGE CRUZADO ASENJO
Especialidad en mosaicos
Romanos, Bizantinos, etcétera
Colonia San Nicolás, 9
MADRID

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 índole 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

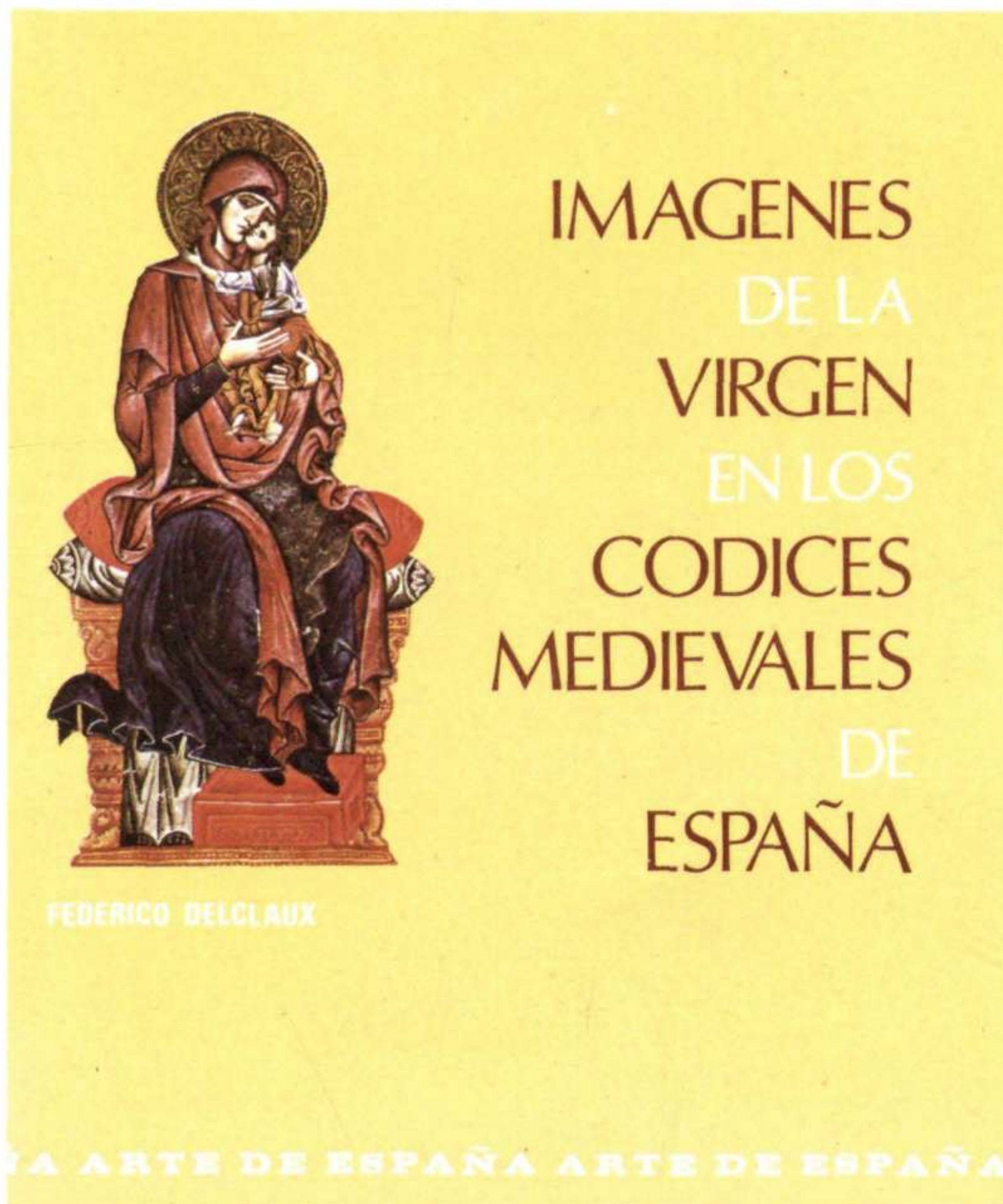
388 páginas

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 liberarle 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 TIEMPO EN ORO



Ref.
BA 8273-6



Ref.
BA 8343-10



Ref.
BA 8342-8

El oro, esa quimera forjada en el yunque
femenino de los sueños.
El tiempo, ese compás que marca el ritmo vital
de nuestras horas.
Omega, ese legendario símbolo del arte de
medir y convertir el tiempo en oro.
El Oro, el Tiempo y Omega: tres leyendas
fabulosas en su mano.

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo.


OMEGA