

*Bellas 78*  
*Artes 78*





## HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DE MADRID DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

### MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tels. 468 09 50 - 230 62 04.

Horas de visita: de 10 a 6.  
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX) CASON DEL BUEN RETIRO.  
Felipe IV, s/n. Tels. 230 91 14 - 468 04 81.

Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.  
Domingos, de 10 a 2.

Entrada: 25 pesetas.

### MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tels. 403 65 59 - 403 66 07 - 403 67 47.

Horas de visita: de 9,30 a 1,30.

Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalbán, 12. Tel. 232 64 99.

Horas de visita: de 10 a 5.  
Sábados y domingos, de 10 a 2.  
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera, s/n. Tel. 449 71 50.

Horas de visita: de 10 a 6.  
Domingos, de 10 a 2.  
Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tels. 448 10 45. - 448 10 71.

Horas de visita: de 11 a 6.

Domingos, de 10 a 2.

Cerrado en agosto.

Lunes cierra.

Entrada: 25 pesetas.

### MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso X, 68. Tels. 239 59 95 - 230 64 18.

Horas de visita: de 10 a 1,30.

Lunes cierra.

Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tels. 243 94 37 - 449 26 41.

Horas de visita: de 10 a 2.

Entrada: 50 pesetas.

### PALACIO DE VELAZQUEZ

Parque de El Retiro. Tels. 273 62 45 - 274 77 75.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.

Lunes cierra.

### PALACIO DE CRISTAL

Parque de El Retiro.

Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 6.

Lunes cierra.

### SALAS DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.

Horas de visita: de 5 a 9.

Sábados, de 10 a 2 y de 5 a 9.

Domingos y festivos, de 10 a 2.

Lunes cierra.

## La Revista **BELLAS ARTES** está a la venta en Madrid

- Museo del Prado.
- Museo del Prado (Sección del Siglo XIX) (Casón del Buen Retiro).
- Museo Español de Arte Contemporáneo: Avda. de Juan de Herrera.
- Museo Romántico: San Mateo, 13.
- Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos: Calvo Sotelo, 20.
- Palacio de Velázquez y Palacio de Cristal del Retiro.

Y en todos los Museos Provinciales dependientes del Patronato Nacional de Museos, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.





Z. 389

# Bellas Artes 78

AÑO IX • NUMERO 60 • SEGUNDO TRIMESTRE 1978

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS / MINISTERIO DE CULTURA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: Evelio Verdera y Tuells, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.  
CONSEJEROS: Felipe Vicente Garin Llombart, Subdirector General de Museos.  
Manuel Chamoso Lamas, Subdirector General del Patrimonio Artístico.  
Juan Maluquer de Motes y Nicolau, Subdirector General de Arqueología.  
Federico Udina Martorell, Subdirector General de Archivos.  
DIRECTOR: Isabel Cajide.  
SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.  
ADMINISTRACION: Raúl Diez Gómez.  
MAQUETA: José María Iglesias.

3. MIRO, EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, por Alvaro Martínez Novillo.
6. JOAN MIRO, NIÑO GRANDE DEL GRAN ARTE CONTEMPORANEO, por Joaquín de la Puente.
11. ITINERARIO ARTISTICO DE JOSEP RENAU, por Manuel García García.
21. ALEJO CARPENTIER, NOVELISTA REVOLUCIONARIO (O REVOLUCIONARIO NOVELISTA), por Arturo del Villar.
25. JOSEP LLUIS SERT, UNA ARQUITECTURA VIVA, por Teresa Soubriet.
31. GREGORIO PRIETO, LA BELLEZA «POSTISTA», por Francisco Sánchez Ortiz.
38. FERNANDO NUÑO Y LA FOTOGRAFIA, por José María Iglesias.
41. MICER PRIETO MORONE, PINTOR EN ARAGON EN EL SIGLO XVI, por José Gariel Moya Valgañón.
47. MANRIQUE EN SU TORBELLINO VITAL, por Joaquín de la Puente.
49. CARMENGLORIA MORALES, EL DIPTICO COMO FIGURA CIRCULAR, por Eduardo Alaminos.
53. EL HOMBRE, LA CIUDAD, LA NATURALEZA, por Martín Bartolomé.
59. PINTURA JAPONESA ACTUAL Y NIHON-GA, por Francisco Sánchez Ortiz.
64. INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE, por J. Antonio Morón Cabré.
71. EL RESURGIR DE LA ARQUITECTURA CATALANA DE POSTGUERRA: GRUPO «R», por Paloma Barreiro Pereira.
75. DESDE PARIS, por María Fortunata Prieto Barral.
81. VIDA MUSICAL EN MADRID, por Carlos Gómez Amat.
82. VIDA MUSICAL, por Juan Arnau.
84. NOTICARIO NACIONAL, por José de Castro Arines.

PORTADA: JOAN MIRO EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO. Foto Jesús González.  
CONTRAPORTADA: AUDITORIUM DE LA FUNDACION MIRO, de J. L. Sert, con mural de Miró.

Revista BELLAS ARTES. Redacción y Distribución: Paseo de Calvo Sotelo, 20.  
Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

El precio en España de cada número: 150 pesetas. La suscripción anual (comprende cuatro números): 600 pesetas.  
En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - ARO ARTES GRAFICAS, S.A. - Josefa Valcárcel, 24. MADRID-27.



# JUAN GRIS



DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER

# LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



# MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO  
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO  
REPUJADO - MARCOS-  
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS  
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-  
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-  
TA DE CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97-6-5-4

MADRID-14



# MIRO, EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Alvaro MARTINEZ-NOVILLO

Pocos días antes de la multitudinaria inauguración oficial, Joan Miró visitó muy detenidamente la gran exposición antológica de su pintura en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Acompañado de su esposa, doña Pilar Juncosa, y de un reducido número de amigos y responsables del montaje, entre los que se encontraba don Evelio Verdura, director general del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y presidente de la comisión organizadora de la muestra, Miró fue contemplando pausadamente cada una de sus obras, inmerso en un gran sosiego y emoción. Muchos de los cuadros colgados han sido traídos de lugares dispares y el propio artista hace mucho tiempo que no los ha podido mirar a gusto. Literalmente se va «comiendo» cada pintura con sus ojos, tan tremendamente vivos. De vez en cuando pregunta un dato olvidado de un lienzo, muchas veces la fecha exacta, que él repite junto a una exclamación. Otras veces refiere una anécdota de cuando lo realizó o sobre su tema. Sus obras surrealistas más crípticas, explicadas por él, aparecen completamente claras y diáfanas, y lo que es más importante, reflejan un mundo a nuestro alcance, un universo sencillo en el cual siempre son protagonistas el mar, la tierra, el cielo, el color azul, las estrellas, el sol, la luna, el campesino, la mujer, los pájaros y todos los elementos, grandes y pequeños, de los cuales se compone la vida de nuestra cultura mediterránea.

El artista no es engreído ni distante, es sencillo, muy sencillo y está emocionado profundamente. Con gran ilusión ha venido

a Madrid, pero no con un sentimiento de tipo infantil, sino con la ilusión de un gran profesional, de quien quiere dar en esta ocasión lo mejor de sí mismo. Ha venido simple y llanamente a realizar su primera gran exposición en Madrid. El mismo ha participado activamente en las reuniones de trabajo del equipo bien compenetrado que ha llevado a cabo la exposición. De su propio puño y letra ha escrito cartas que han eliminado reticencias en el préstamo de sus valiosas obras. Y finalmente, él ha seguido pintando hasta el último momento para darnos muestra de su gran fecundidad. Y allí, en aquella visita, se desembalaron sus últimas obras, ante su mirada atenta, las cuales todavía tenían fresca su pintura.

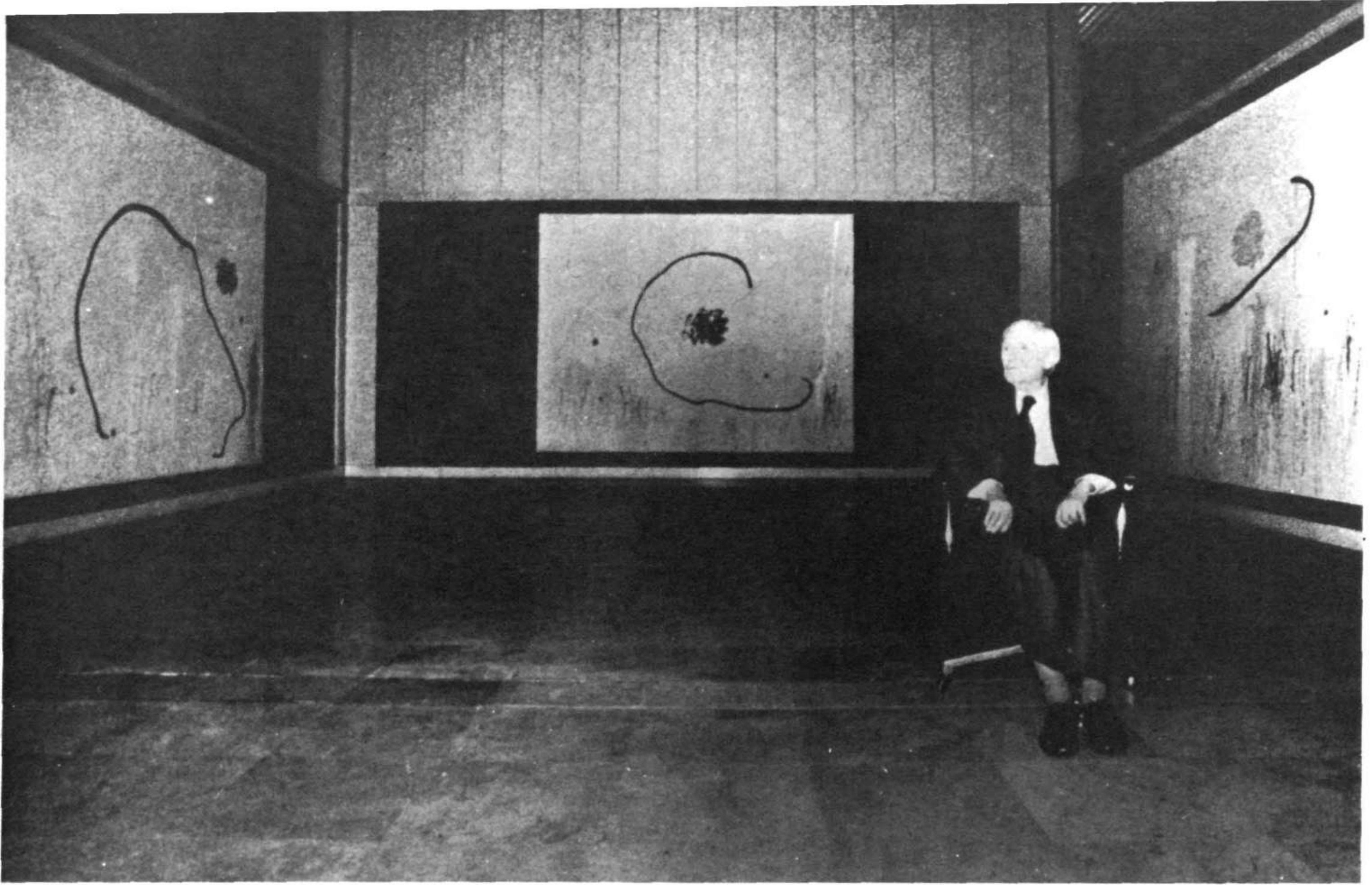
Miró ha entrado en el museo con su obra y es como si se hubiera abierto dentro de él una ventana al más claro paisaje de primavera. Esta es una exposición de esperanza, y todos lo hemos entendido así desde el principio y ésta es la causa de la gran emoción de todo tipo de personas que desde el día de la apertura llena las salas, viendo las obras con la misma mirada que el artista y sorprendiéndose de ellas y de su gran sabiduría

Joan Miró, el gran consagrado universal, se nos ha mostrado mucho más asequible de lo que todos nosotros pensábamos. Considerábamos antes a Miró como un genio, ahora hemos comprendido que también él es de los nuestros. O mejor dicho que nosotros somos de los suyos, porque su mundo, sin ningún tipo de retórica, es el nuestro.

Joan Miró conversa con don Evelio Verdura, director general del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, acompañado de don Juan Zozaya, jefe del Servicio de Exposiciones y de don Alvaro Martínez-Novillo, coordinador de la Exposición, delante de la pintura «La siesta» (1925), propiedad del Centro «Georges Pompidou», de París.







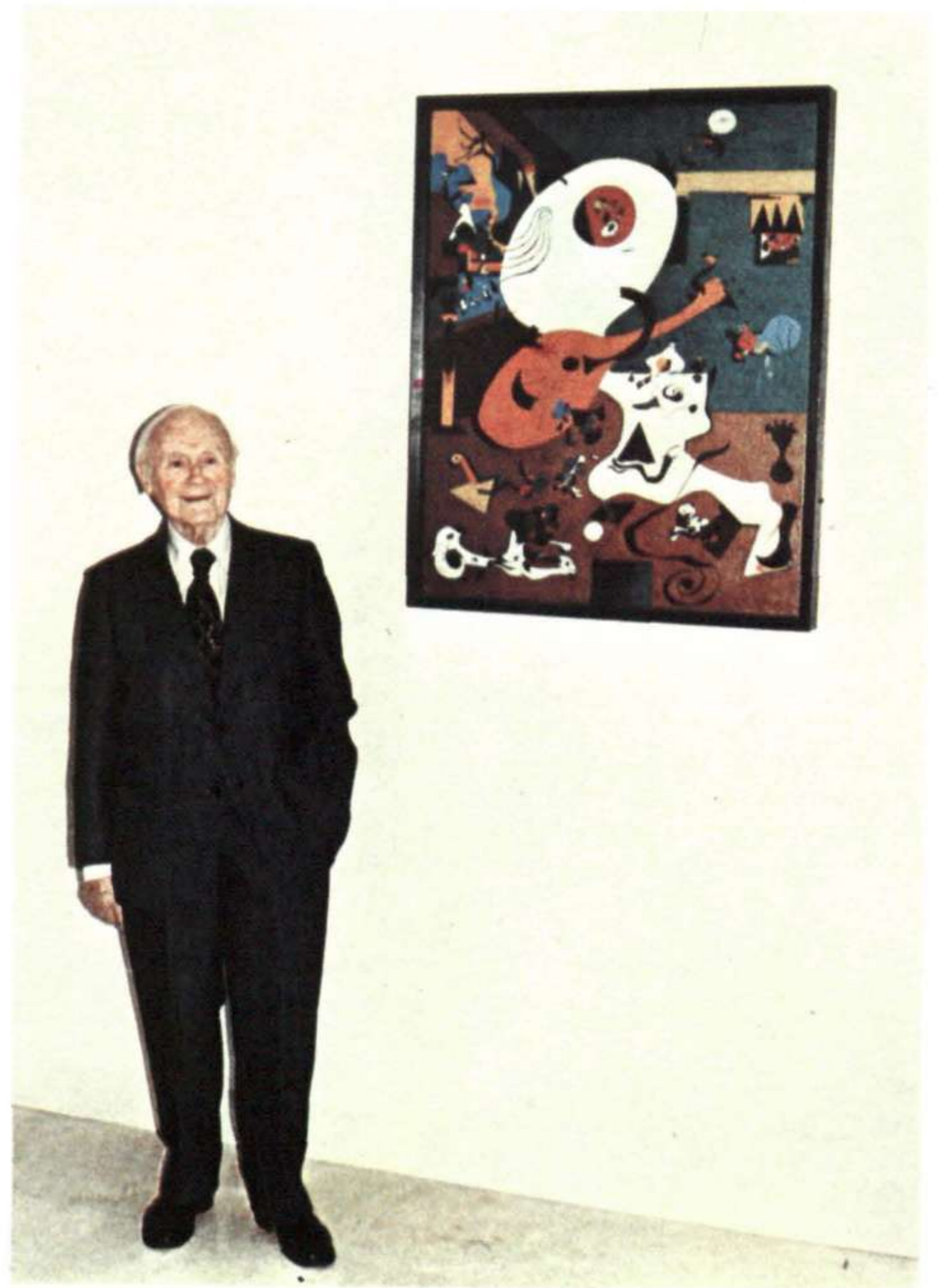
MIRO ANTE EL TRIPTICO «LA ESPERANZA DE UN CONDENADO A MUERTE», DE LA FUNDACION MIRO, DE BARCELONA.

EL ARTISTA CONTEMPLA LAS ULTIMAS OBRAS DE GRABADO CON DESTINO A SU EXPOSICION ANTOLOGICA DE OBRA GRAFICA EN LAS SALAS DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.





MIRO ANTE EL «INTERIOR HOLANDES I»,  
DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA  
YORK.



ANTE «LA LECCION DE ESQUI», DE LA FUNDACION MAEGHT, EN ST. PAUL-DE-VENTE.





# JOAN MIRO, NIÑO GRANDE DEL GRAN ARTE UNIVERSAL

Por Joaquín DE LA PUENTE

En una verdadera apoteosis multitudinaria Miró ha visto inaugurar sus dos mayúsculas exposiciones en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en las salas que la Dirección General del Patrimonio Artístico también tiene en el Palacio de Bibliotecas y Museos. Miró triunfa en este Madrid que nunca le ha desconocido y que ahora le rinde homenaje de resonancias nacionales y más que nacionales. Miró, ochenta y cinco años de existencia y casi otros tantos de ansias de creación artística, aplaudido por el mundo, recibe ahora de España el quizá mayor aplauso que se le haya querido dar por cuantos, muchísimos, le consideran una de las más altas cimas del arte universal del siglo XX.

Miró goza del éxito a la más grande escala deseable y, sin embargo, es aún por muchos incomprendido. El mismo dice que la incompreensión sigue siendo enérgico estímulo para que sus fuerzas se acrecienten y viertan sin desmayo en cuanto día a día hace. Es curioso. A Miró no le entienden quienes más le debían comprender, los que acaso él quisiera tener más cerca de sí: muchas gentes de la calle —no importa si «doctas» o no— el pueblo liano y sencillo al que no sólo no se le ha dado una auténtica formación cultural, sino que se le ha deformado con mil y un prejuicios, al que se le ha ahuyentado de cuanto le pertenece con pedanterías sin límite, con elitismos cultiparlantes capaces de estragar a cualquiera. Porque, nunca me cansaré de repetirlo, el saber no consiste en poseerlo, sino en poder ejercerlo. Porque, aunque se diga lo contrario, sí ocupa lugar y es demasiado cuanto, en vez de formar, deforma; cuanto, en vez de iluminar, oscurece la mente y obtura la visión. Porque el que, en época escolar, los sobresalientes y matrículas de honor en dibujo dependían de reproducir —pulcros y «exactos»— orejas, narices y algún que otro cráneo de escayola, hace que ruende la común insensatez de que lo que Miró hace lo puede hacer cualquiera. Y, en este orden de cosas, nadie sabe cuánto me importa y me afecta lo que los más suelen desbarbar.

Y a los más me dirijo, porque para nada me necesita la otra muchedumbre de enterados. El caso de Miró es simple a más no poder. Miró pertenece al siglo en que vivimos, en que del todo deberíamos estar instalados; en que el arte se devanó la sesera para hallar nuevos modos de expresión, estimular con lo inédito la imaginación, procurar problemas y goces distintos a los que ya la humanidad nos tenía acostumbrados. Miró es un innovador. Alguien que intenta ampliar el ámbito de lo contemplable. Alguien que lucha contra la nefanda y enemiga rutina. Contra el hábito inoperante y sin sentido. Frente a la pereza mental y visual. Miró quiere —y procura— tanto como esto: la gracia, el juego, el divertimento fecundo, la ingenuidad procreadora y contemplativa, la lúdica alteración visual e intelectual. Lúdica, sí, ciertamente *di-vertida*, porque nos saca de las tiránicas casillas que, de ayer y de hoy —y de nosotros mismos, también—, nos cuadrículan y anquilosan. Miró nos *vierte* fuera de lo ya muy doméstico y

archiconocido, y no sólo para llevarnos al alborozo de su novísima persona, sino para que nuestros ojos regresen frescos a aquello que por un momento abandonamos, para que los tornemos a lo de siempre sabido con renacidos gozo y sorpresa, con el enriquecedor asombro de la mirada limpia. Con la visión maravillada del niño al que aún no han comenzado a contrahacer en adulto. Porque Miró es el gran niño, el niño grande, de que tanta falta había en el arte universal. Del que la indagadora especie humana podía quedar privada.

Ahora no recuerdo quién fue el primero en decir qué artista era aquel que tenía la impagable fortuna de no haber perdido la fecunda e imaginativa infancia; el creador de matáforas cual trasuntos vivos de realidades innegables: el palo de escoba, raudo y piafante caballo; las estrellas acunadas en las palmas de las manos; el propio cuerpo convertido en viento que sobrepasa las montañas; el sueño hecho muy otra carne viva sin la que no se puede vivir y, lo que es trascendental, sin la que no se puede madurar.

Miró nace en 1893, por el mismo tiempo que, en el campo pedagógico, se empezaba a considerar arte al infantil, al hecho espontáneamente por el niño, sin deformadoras ni erróneas presiones seudocentes. Toda la existencia de Miró coincide con la creciente y afirmada puesta en valor de este sensacional hecho cultural. Del mismo modo que sincroniza a la perfección con el admirativo conocimiento de las artes de los pueblos «primitivos» y de la prehistoria neolítica. Así, y de modo tal, que —a buen seguro que sin tener *intelectualizada* conciencia de ello— Miró se realizaría como una de las excepcionales figuras del más alto y *adulto* arte contemporáneo, enraizado en el límpido frescor de una inmarchitada y exultante vivencia infantil; al mismo tiempo que vinculado a la tremenda mutación *Idiomática*, decidora y expresiva que fueron las pictografías prehistóricas con relación al anterior verismo del arte paleolítico que en Altamira tuvo su cumbre.

Al contrario de cuanto pudiera parecer, Miró no rompe con *todo* el arte del larguísimo pasado humano. Del modo menos artificioso e *intelectual* imaginable, sin forzadas o baratas mixtificaciones de laboratorio, atento a lo primigenio que en todos nosotros subyace reprimido y sofocado, revive con inusitada potencia, con absoluta novedad, las inquietantes pictografías de los abrigos y cuevas de Peñarrubia, Llanes, Aldeaquemada, Casas Viejas o Almadén. Con el mismo derecho con que otros han *seguido* a Velázquez o a los griegos, él ha *coincido* con unos hombres que —¡atiéndase al hecho!— revolucionaban la existencia humana, extrayéndola de las cavernas, produciéndose salto tan decisivo como para que eso que decimos —y no decimos bien...— «prehistoria» se pusiera en trance de desaparecer.

Si, con recto sentido etimológico, entendemos ingenuidad como autenticidad, Miró es el más grande ingenuo





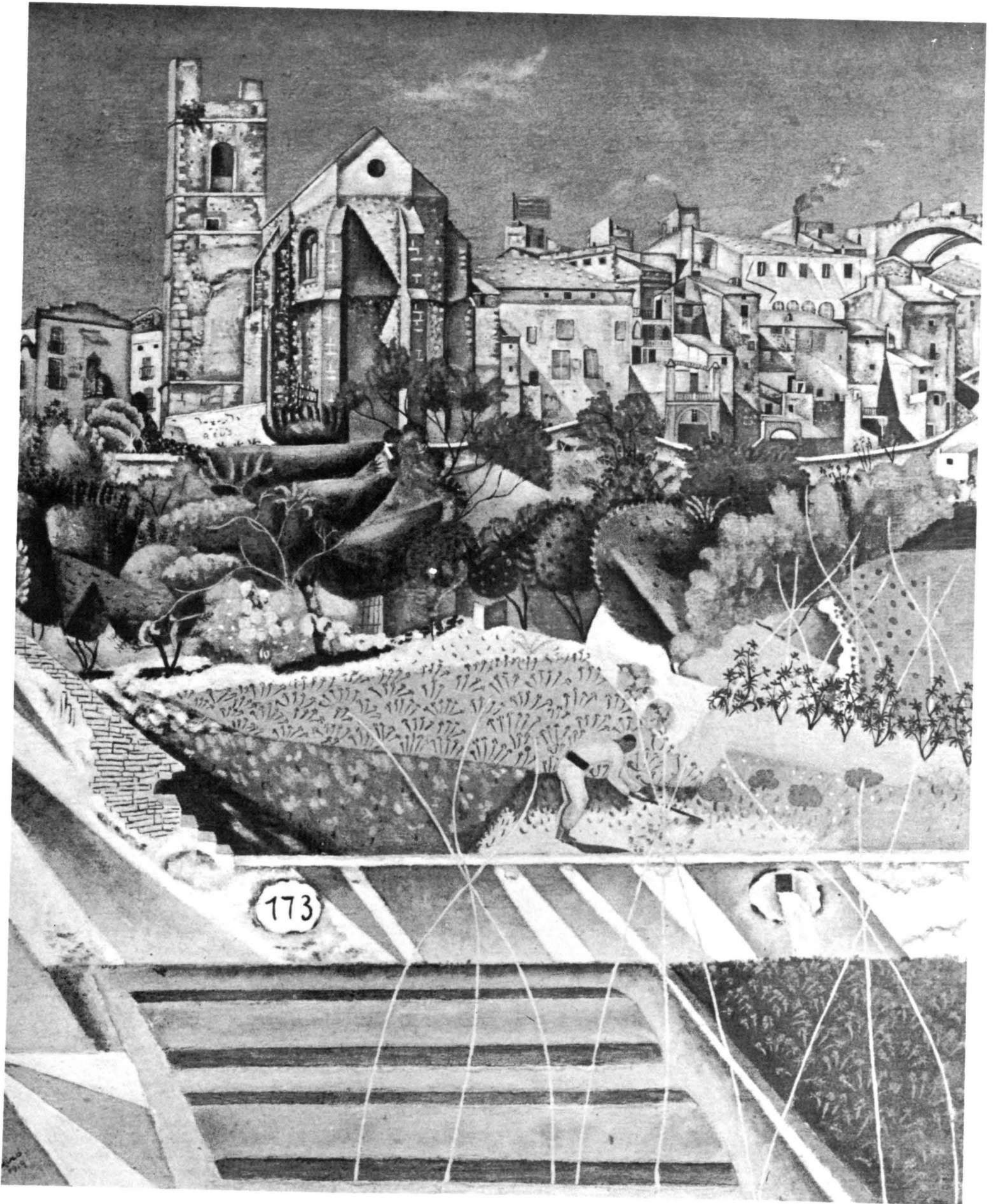
«EL CAMPESINO» (1914).

«DESNUDO EN EL ESPEJO» (1919).



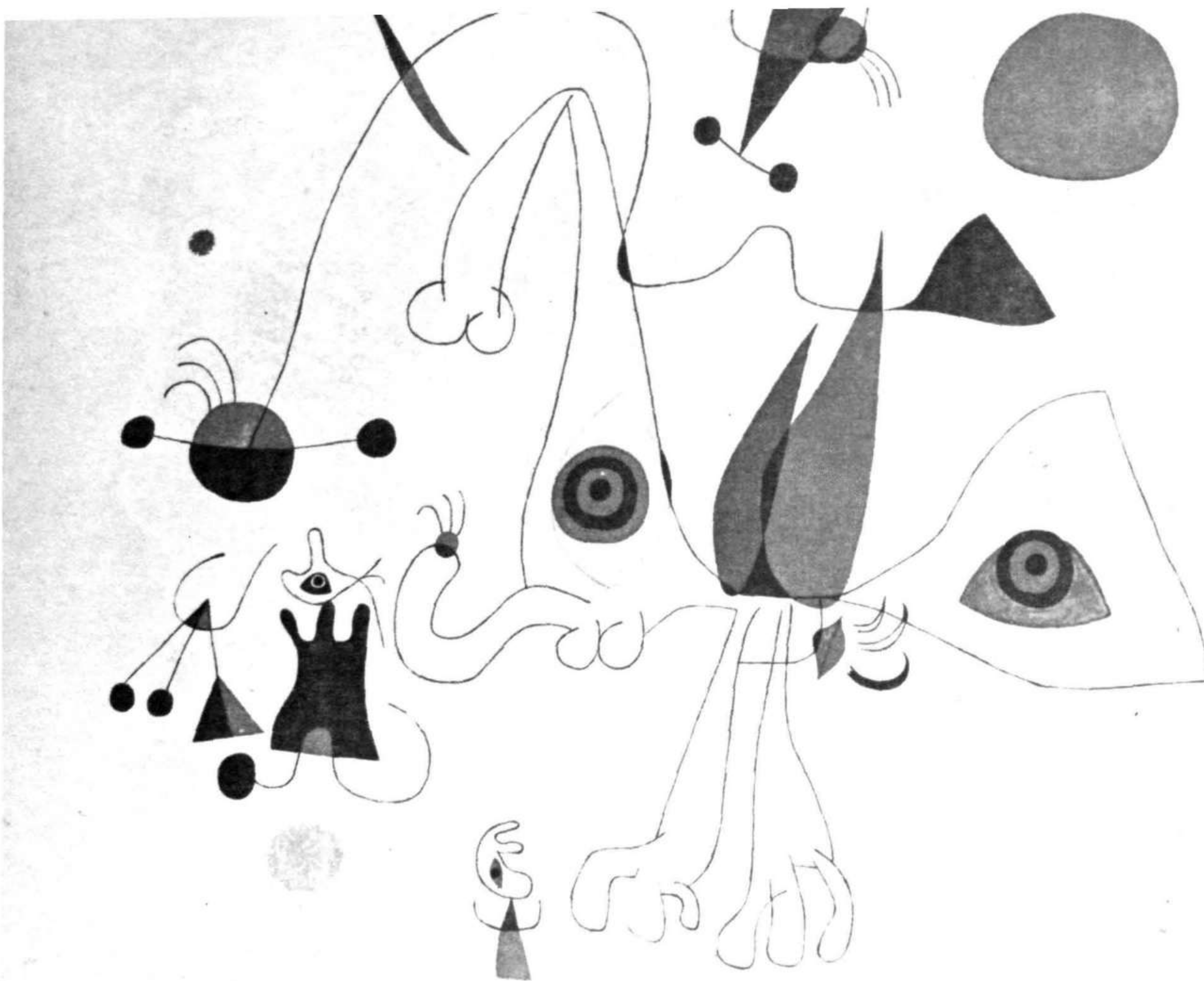
«INTERIOR HOLANDES» (1928).





«MONTROIG» (1919).





«MUJER Y PAJARO AL AMANECER».

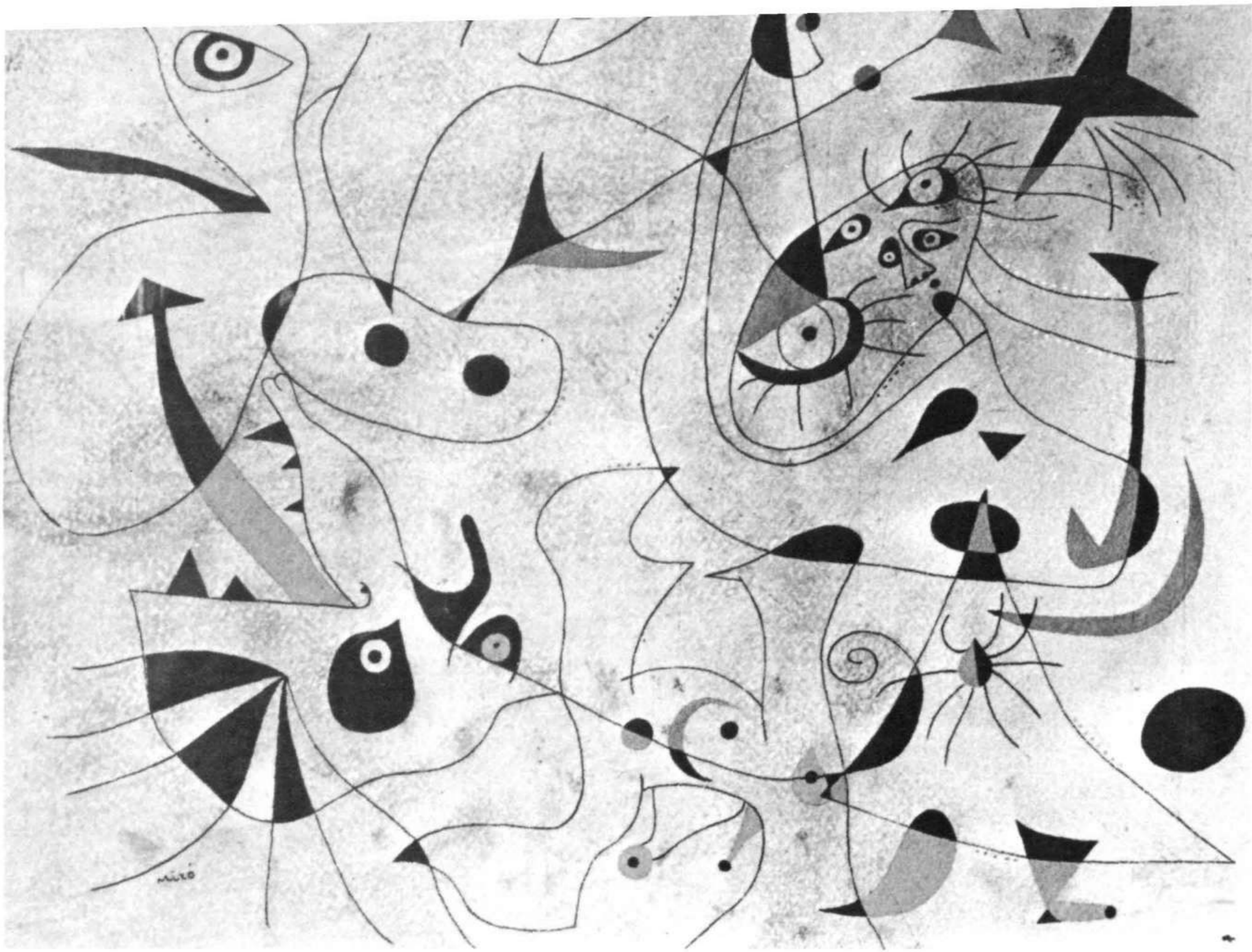
que hasta la fecha se haya podido ver. Ese niño grande, gran niño de la pintura contemporánea, en que lo genuino de su candor no obsta a lo adulto, a la acometividad, a la ironía y, sobre todo, a la grandeza fecunda de engendrar una vasta y compleja metáfora en que vida, vivencias y vividuras se ven y dicen con intenso y realísimo fulgor. Donde se está siendo hombre escudriñándolo todo sin ningún tonto candor, tal cual los niños quisieran que les dejaran hacer. Trastrocando en fiesta, en perpetuo deslumbramiento, en festivos eufemismos, el macho, la hembra, las piernas, los brazos, el sexo —los sexos—, la luna, la estrella, los bichos, el can, los pechos, la ubre rotunda, la repleta redondez de lo que gira, vuela, salta y canta ahito de biología y psiquismo. Tanto si se pinta como si se modela, orna, cuece al horno, modela en barro, teje o confecciona con usados artilugios que cualquiera tiraría creyéndolos meros detritus de la cada vez más puerca y fabril sociedad de consumo.

Ganas de perder el tiempo tiene quien se empeña en mirar dando trompicones queriendo que las cosas, fulanos y hechos se vean —lean...— en Miró como en estas o las otras rendiciones de Breda o Bailén, cual en las innumerables historias que —¡cuán bien!— el arte ha tenido que pintar o labrar por el universal mundo de los siglos. Miró pone en música colores y formas, los tan suyos y suyas. Sonoriza la pintura. Musicaliza con despreocupados alardes de quien posee oído de excepción y tampoco cree divertido repetir novenas sinfonías que ya fueron perfectísimamente hechas y son gloriosamente *interpretables* una y otra vez. Como en la música, la pintura de Miró es una exhalación del espíritu, de su entera personalidad. Como ante lo más de la música, no debe importarnos si sus pájaros no se parecen a los de verdad, si sus trinos cromáticos no remedan los de ave cantora. ¿Por qué no

pedirle al arte magia, enigma, carisma, ensalmo, hechizo? ¿Por qué obstinarse en razonar tanto, si somos tan irrazonables? ¿Por qué no aceptar de una vez para siempre nuestra tan rica, peculiar y prolífica irracionalidad, ya sea para que al menos algún día quepa en ella y de verdad la razón? ¿Por qué no nos dejamos embriagar con el vino rojo mironiano —de Miró..., no de Mirón—, aunque sólo sirva para que, por un rato, se nos borre del rostro la necia seriedad de burro donde están escritos del primero al último de nuestros prejuicios seudoculturales? ¿Por qué...?

¿Por qué me meto yo ahora a dar explicaciones, si más vale una imagen que mil palabras, si lo que ahora importa son las dos exposiciones de homenaje a Joan Miró? La del Museo Español de Arte Contemporáneo, dedicada a su pintura, contiene ciento ocho obras, propiedad del artista, de su Fundación de Barcelona, de colecciones privadas españolas y extranjeras, la Galería Maeght de París y los museos Folkwang —de Essen—, Nordrhein Westfalen —de Düsseldorf—, Guggenheim y Arte Moderno —de Nueva York—, Albright Knox —de Buffalo—, Arte Moderno —de París—, de Philadelphia y el propio Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid. Doscientas cuarenta exhibe la de obra gráfica abierta en las salas que la Dirección General asimismo rige en el edificio de la Biblioteca Nacional. Todo ello suma la considerable cifra de trescientas cuarenta y ocho piezas con las que de verdad poder adentrarse en la fertilidad creadora del artista, desde sus principios hasta nuestros días. Todo ello recogido, además, en sendos volúmenes de amplia y concienzuda catalogación, perdurable testimonio del ilusionado afán con que se ha querido probar la admiración, el respeto y el afecto que el quehacer y la persona de Miró han logrado provocar en su propia España, desde su entrañada condición de catalán universal.





«LA ESTRELLA MATINAL» (1940).



«MUJER DELANTE DE LA LUNA» (1974).



# ITINERARIO ARTISTICO DE JOSEP RENAU

Por Manuel GARCIA I GARCIA

El programa de exposiciones del Ministerio de Cultura, previsto para el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el mes de mayo de 1978, con la presencia de muestras antológicas de Joan Miró, Josep Renau y Josep Lluís Sert, pasará, sin lugar a dudas, a la historia, tanto por la importancia objetiva de la obra de estos artistas catalanes como por la significación histórica que tuvieron para la vanguardia artística española de los años treinta.

De los tres citados artistas —un pintor, un fotomontador y un arquitecto—, hoy quisiéramos ocuparnos de Josep Renau, quien, en razón de su ruptura lejana con el medio artístico habitual y su dilatado exilio político, sigue siendo hoy ese «gran desconocido» tanto del mercado como de la bibliografía del arte contemporáneo español.

La ocasión excepcional de esta exposición de Josep Renau, en la que se contempla una selección significativa de su obra en las diversas técnicas de expresión plástica, como son la pintura, el cartel, el fotomontaje y el mural, nos dan pie, en esta oportunidad, a hacer un apretado esbozo de su itinerario artístico. Itinerario que hemos asumido conscientemente desde la perspectiva de su labor en las artes visuales, pues resumir, siquiera, su trayectoria como profesional de la cultura, agitador político o teórico del arte, por citar tan sólo las más notorias en nuestros días, nos ocuparía más páginas de las que razonablemente disponemos.

En cualquier caso, tras varios contactos de trabajo con el artista valenciano, me parece oportuno recordar, antes de zambullirnos en su periplo artístico, una máxima que Josep Renau suele emplear a menudo —y que explica su gran responsabilidad ante la historia— según la cual, «...aixó que diem l'Art —quan ho és— no és cap especulació, sinó una prolongació de la vida, és dir, que la vida es abans...» (1).

## LOS PRIMEROS PASOS

La reciente edición facsimilar de *Nueva Cultura*, revista de información y orientación intelectual, dirigida por Josep Renau en Valencia entre 1935 y 1937, dio ocasión a que el artista valenciano rememorara un poco su vida, a través de un trabajo introductorio titulado *Notas al margen de Nueva Cultura* (2), que hoy constituye un testimonio único, no sólo de sus años decisivos, sino del desarrollo cultural valenciano en el período republicano. En dicho trabajo nos cuenta Josep Renau sus primeros pasos en las artes, a través del estudio de su padre, el pintor, restaurador y profesor de Dibujo, Josep Renau Montoro (1874-1940), y su ingreso, con apenas catorce años, en la Escuela de San Carlos, donde completaría su formación.

Todo este bagaje es el que explica un poco que a los trece años Josep Renau abordara con gran pericia e impecable oficio un *Bodegón* (1920) de grandes dimensiones, según los cánones artísticos del período. A esos años pertenecen, asimismo, obras como el *Retrato de Gloria*

(1922), *Barraca valenciana* (1923) y *Retrato de Matilde* (1927), bastante representativas del primer quehacer plástico del artista valenciano y que responden todavía a los esquemas academicistas e impresionistas de aquellos años.

Finalizados sus estudios en la Escuela de San Carlos en 1925, Josep Renau amplía su formación intelectual con diversas lecturas, ganándose la vida en el diseño gráfico comercial.

## EL CIRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID

El 17 de diciembre de 1928 y gracias a la ayuda de José Francés —entonces secretario perpetuo de la Escuela de San Fernando, de Madrid— el joven pintor valenciano lleva a cabo la primera exposición personal de su vida, que realiza en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, compartiendo las salas de la citada entidad social madrileña con los pintores Antonio Collar y Juan Cardona.

Entre los retratos y escenas costumbristas de Juan Cardona y las pinturas realistas y paisajísticas de Antonio Collar, el joven Renau Beger —que así firmaba entonces— sorprende al público con una obra realmente moderna y renovadora.

Uno de los críticos de arte de la revista *Blanco y Negro* —Antonio Méndez Casal— sitúa la obra de Renau Beger a mitad de camino entre el cartel y la ilustración. A esa muestra corresponden las obras *Lliris vermells*, *Baile español*, *Barrio extraño*, etc., que suponen la primera ruptura del artista valenciano con la pintura española al uso —realista y academicista— y la pintura valenciana de la época —postsorollista.

Por entonces, Renau Beger había adquirido cierto prestigio en Valencia como cartelista e ilustrador, lo que le posibilita, al quedarse en Madrid, ganarse la vida con colaboraciones gráficas en *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Prensa Gráfica*, etc.

El nombre de Renau Beger compite también en los años veinte con los grandes del cartelismo español —Bartolozzi, Penagos, Ribas— y valenciano —Ballester, Ruano Llopis, Vercher— consiguiendo diversos premios en los Certámenes del *Concurso Nacional para la Propaganda del Aceite de Oliva*, del *Patronato Nacional de Turismo*. Por esos años realiza de igual manera sus primeras incursiones en el cartel artístico —*Exposición Guillot* (1927)— y el fotomontaje de temática surrealista —*El hombre ártico* (1929).

## PORTADAS, FOTOMONTAJES, LOGOTIPOS, ETC.

Antes de referirnos al trabajo como ilustrador de revistas y libros de Josep Renau hay que hacer mención a la ruptura con el mercado artístico asumida por el artista valenciano poco después de su experiencia en Madrid. Perplejo por el fácil éxito y acogida de la muestra, Josep Renau decide abandonar la pintura de caballete. Según





«BODEGON», OLEO, 72 x 107 cm. (1920).

testimonio personal, «... mis ilusiones pictóricas, tal como las concebía hasta entonces, se acabaron de una vez. Fue aquella la primera y última exposición personal de mi vida». Y así fue. Salvo alguna concurrencia a Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como la de 1930, en la que participa con una pintura al temple titulada *Composición* y un grabado al linóleo titulado *Taller* —premiado con un diploma de honor en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929— y la de 1936, en la que está presente con una litografía en color titulada *Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer*, así como a varias muestras colectivas de carácter político, como las *Exposiciones de Arte Revolucionario* patrocinadas por la UEAP (3) y la AEAR (4), en Valencia y Madrid, en 1933, podemos afirmar que Josep Renau abandona el mercado artístico como tal, tanto a nivel expositivo como a nivel bibliográfico.

Iniciado en la ilustración de libros y revistas a través de las editoriales valencianas *Estudios* (1929-1937) y *Orto* (1932-1934), realiza, diseña todo tipo de portadas e ilustraciones diversas, desarrollando una importante y creativa labor en el campo del fotomontaje, técnica que heredada de los constructivistas rusos —El Lissitzky, Lavinsky, Rodchenko— y de los dadaístas alemanes —Heartfield, Hausmann, Höch— el artista valenciano aplica a la realidad española. A este período corresponden asimismo sus trabajos como ilustrador en las revistas *Crónica* y *Octubre*, de Madrid y *La Revista Blanca*, de Barcelona. En Valencia su obra está presente en la mayor parte de publicaciones de la ciudad, desde la *Taula de Lletres Valencianes* (1927-1932) a *La República de les Lletres* (1934-1936), pasando por *Nostra Novel·la* (1930-1931), los *Cuadernos de Cultura* (1930-1934), *El Agrario Levantino* (1934) y *Nueva Cultura* (1935-1937).

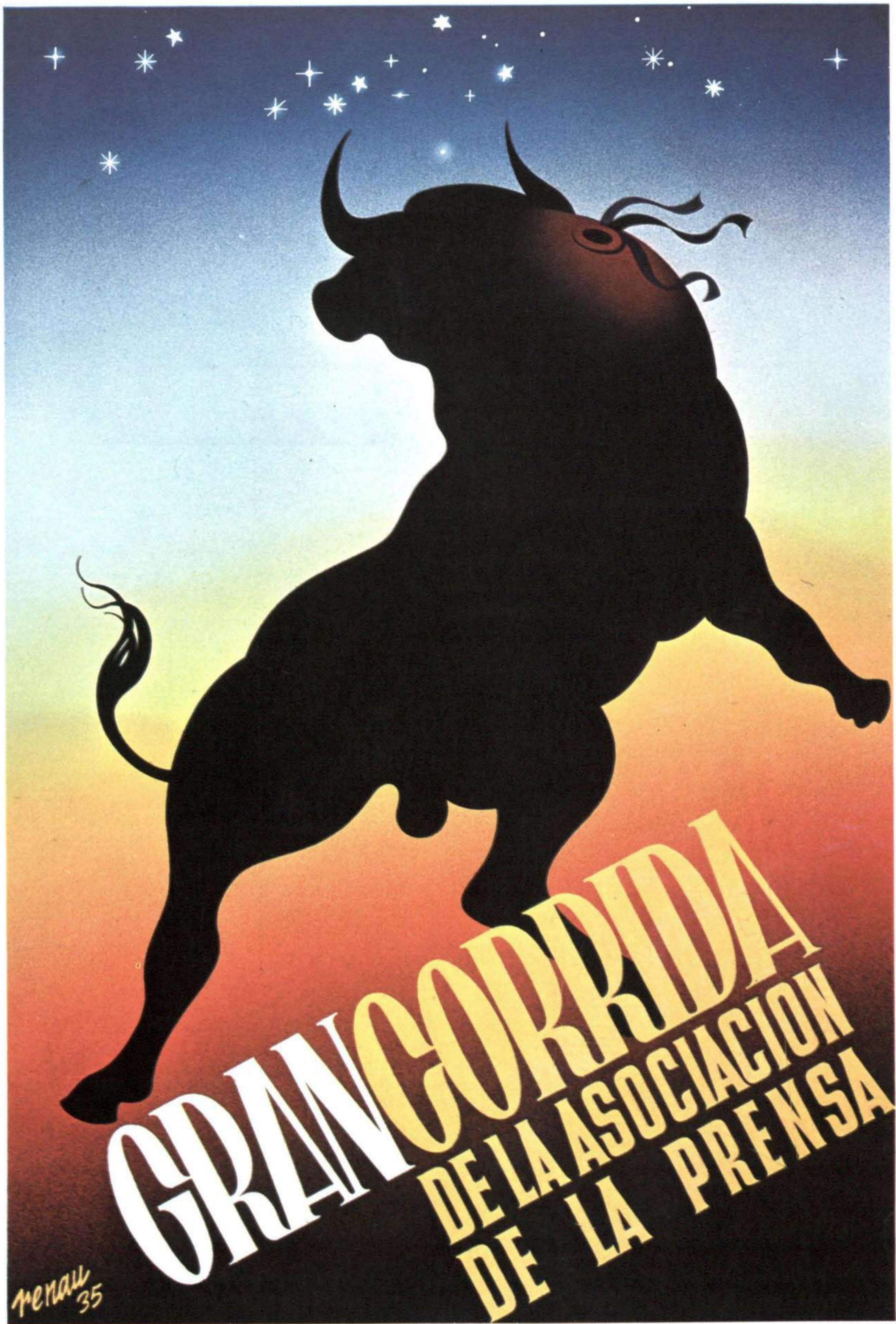
Linóleums, dibujos a la tinta, logotipos, fotomontajes, constituyen las principales técnicas utilizadas por Josep Renau en su labor de ilustrador de la prensa valenciana de la época.

Especial referencia merece su labor en *Nueva Cultura*, revista que dirige, anima e ilustra el propio Josep Renau, en la que, además de diseñar la cabecera, hacer la maqueta, incluir fotomontajes y seleccionar la parte gráfica, crea una sección especial titulada *Testigos Negros de Nuestros Tiempos*, considerada, años después, por el propio autor, como «la obra más preñada de futuro».

#### LA TECNICA DEL FOTOMONTAJE

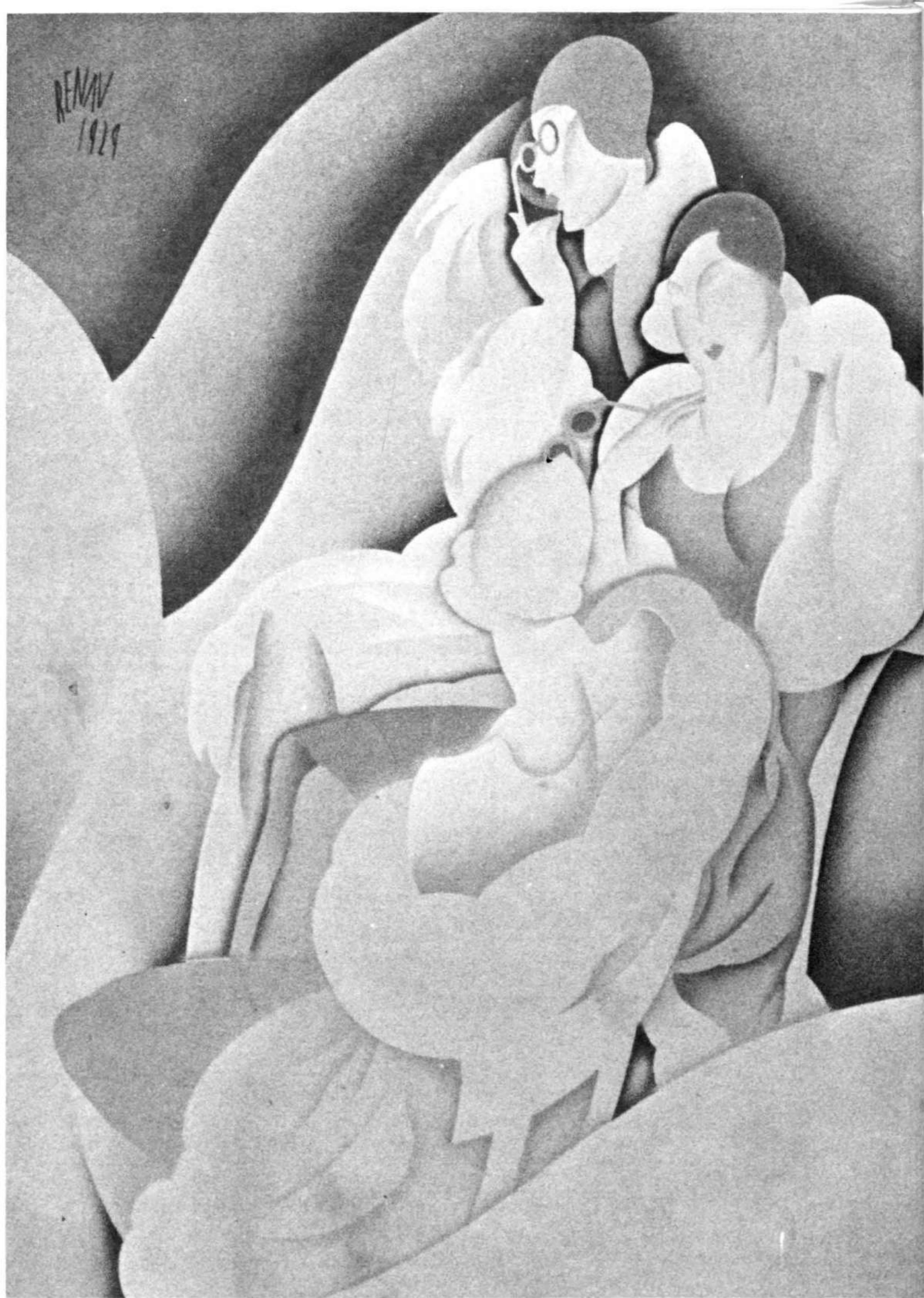
Aunque los primeros «collages» y «fotomontajes» de Josep Renau —de carácter experimental— datan del período primorriverista, su labor como fotomontador en la prensa valenciana no se inicia hasta primeros de 1930, en que empieza a colaborar asiduamente en las revistas *Estudios* y *Orto*. En la primera de ellas, ecléctica, dirigida por J. Juan Pastor, dará a conocer los ciclos de fotomontajes, coloreados con anilinas, titulados *Los diez mandamientos* (1933), *El amor humano* (1935), *La lucha por la vida* (1936), etc., en los que aborda, desde una perspectiva materialista, temas tan importantes como el de la religión, el amor y el trabajo humano. En la otra, anarcosindicalista, dirigida por Marín Civera, realiza fotomontajes en blanco y negro, ocupándose preferentemente de los temas de la guerra imperialista, los problemas sociales, las reivindicaciones de la mujer, etc. Destacan de entre ellos los titulados *Paisaje norteamericano*, *Nuevos métodos de estabilización capitalista*, *El aborto legal*, etc. De su paso por *Orto*, hay que señalar, asimismo, su labor como director





«GRAN CORRIDA» (1935), CARTEL, 50 × 34 CM.





«EL PALCO» (1929). TEMPERA Y AEROGRAFIA, 74 x 58 CM.

gráfico de la publicación, dando a conocer por primera vez en España los fotomontajes de John Heartfield e incluyendo en las páginas de la publicación ilustraciones de George Grosz, Kathe Kollwitz, Maximiliano Luce, etc.

### LOS TRECE PUNTOS DE NEGRIN

De entre los múltiples fotomontajes y ciclos de Josep Renau de su etapa española, hay una obra que merece especial atención, tanto por la importancia histórica que tiene como por la innovación que supuso en la trayectoria del artista valenciano. Nos estamos refiriendo a *Los trece puntos de Negrin*, obra realizada en Barcelona, en 1938, por encargo del Gobierno de la República para que concurriera a la Feria Internacional de Nueva York de 1939.

Sobre dicho ciclo de fotomontajes, Josep Renau ha

escrito un trabajo titulado *¿Por qué el color en el fotomontaje...?* —inédito hasta nuestros días— en el que teoriza el uso del color en el fotomontaje político, ampliando de esta manera el alcance ideológico y visual del mensaje social del fotomontaje en su dimensión de arma de clase.

La obra comprendía 13 grandes paneles en los que, a través de la técnica del fotomontaje, se visualizaban los puntos fundamentales del programa unitario, discutido y aprobado por la mayoría de los partidos políticos y organizaciones de masas, del Gobierno de la República presidido en 1938 por Juan Negrin.

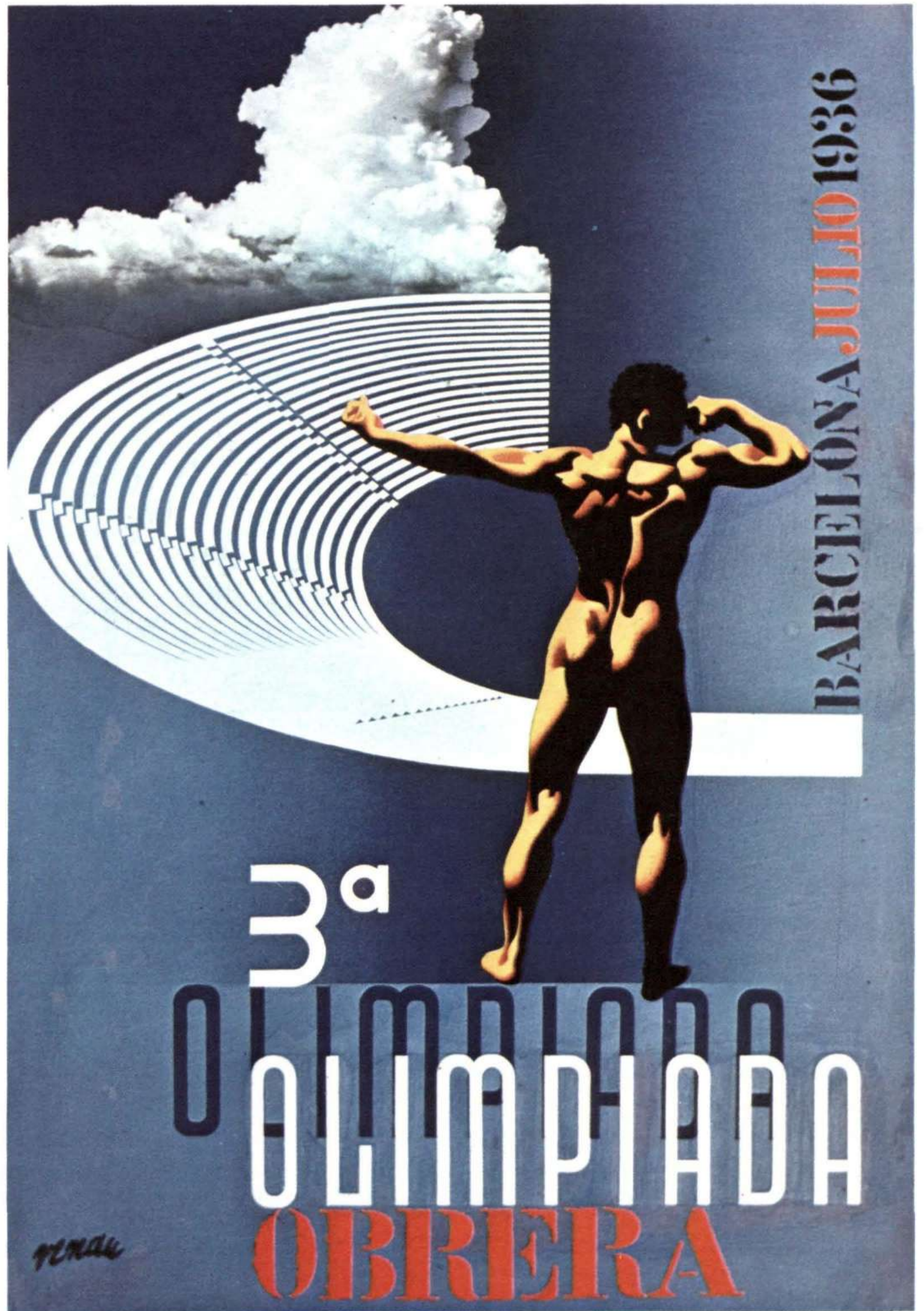
Hoy, desgraciadamente, tan sólo se conservan una colección de fotografías en blanco y negro, pues los originales de la misma se quedaron abandonados, en la imprenta de Seix y Barral de Barcelona, a principios de 1939.





«EL FUTURO TRABAJADOR DEL COMUNISMO».





«OLIMPIADA OBRERA» (1936). CARTEL.  
44 x 31 CM.

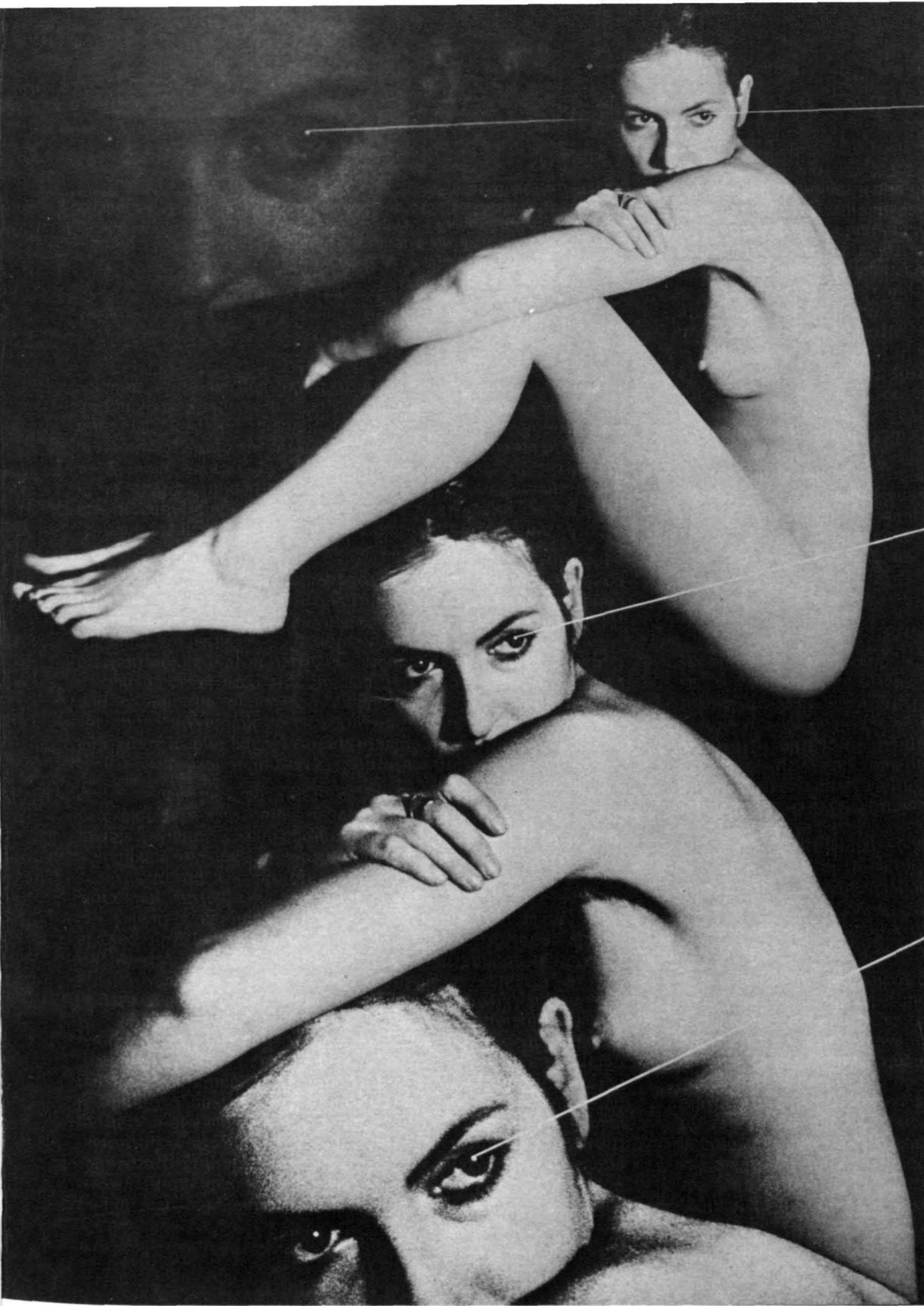
### LA OBRA CARTELÍSTICA

No deja de ser curioso que los primeros ecos de la obra de Josep Renau, tras su primera visita desde el exilio de la guerra, fueran los de su aportación como cartelista más que su labor como pintor, fotomontador y muralista. El hecho, sin lugar a dudas, viene dado por la gran popularidad que alcanzó su producción cartelística para el PCE en los primeros meses de la guerra y para la Subsecretaría de Propaganda del Ejército Popular.

Carteles como *Industria de guerra...*, *El comisario...*, *De nuevo por nuestra independencia*, realizados en 1936 y *Hoy más que nunca*, *11 febrero 1873...* y *Campesino...*, realizados en 1938, forman parte hoy de la iconografía histórica de la guerra civil española.

Sin embargo, la trayectoria cartelística de Josep Renau es mucho más amplia de la que se conoce. Se inicia en los años veinte y llega a nuestros días. Se trata, a decir verdad, de una trayectoria enriquecida a través de los años con





«RETRATO DE DAGMAR SUTARSKA»  
(1976). FOTOMONTAJE, 76 x 58 CM.

técnicas tan diversas como el dibujo o el fotomontaje y en la que se glosan desde temas de propaganda comercial —*Cartel del Instituto Nacional del Vino* (1933)— a temas sobre la sexualidad —*Cartel didáctico para menores de trece años* (1977)—, pasando por otros tan diversos como el taurino —*Gran corrida* (1935)—, el obrero —*Olimpiada obrera* (1936).

El itinerario artístico de Josep Renau como cartelista, desde su primer original para la *Exposición Renau Beger* (1928), al último realizado para la *Exposición Renau* (1978), comprende una de las obras más creativas y renovadoras del cartel como medio visual de comunicación de masas.

## LA PRACTICA PICTORICA

Aunque la pintura de caballete es uno de los medios de expresión artística menos utilizados por el artista valenciano, hay que prestarle atención por la significación que tiene para su vida y su obra.

En la pintura se da a conocer en Madrid en 1928 y en la pintura sigue trabajando en el exilio de México en 1939.

Hay tres etapas, bastante diferenciadas entre sí, de las que habría que hablar:





«LAS TABLAS DE LA LEY» (1978). FOTOMONTAJE, 99 x 79 CM.

1. Una primera etapa que va desde sus inicios en el estudio de su padre a los primeros trabajos realizados tras su paso por la Escuela de San Carlos. A esta etapa corresponde la obra más académica del autor con alguna influencia postsorollista y cuyos ejemplos más destacados, entre los bodegones, retratos y paisajes, hemos citado al principio del texto.

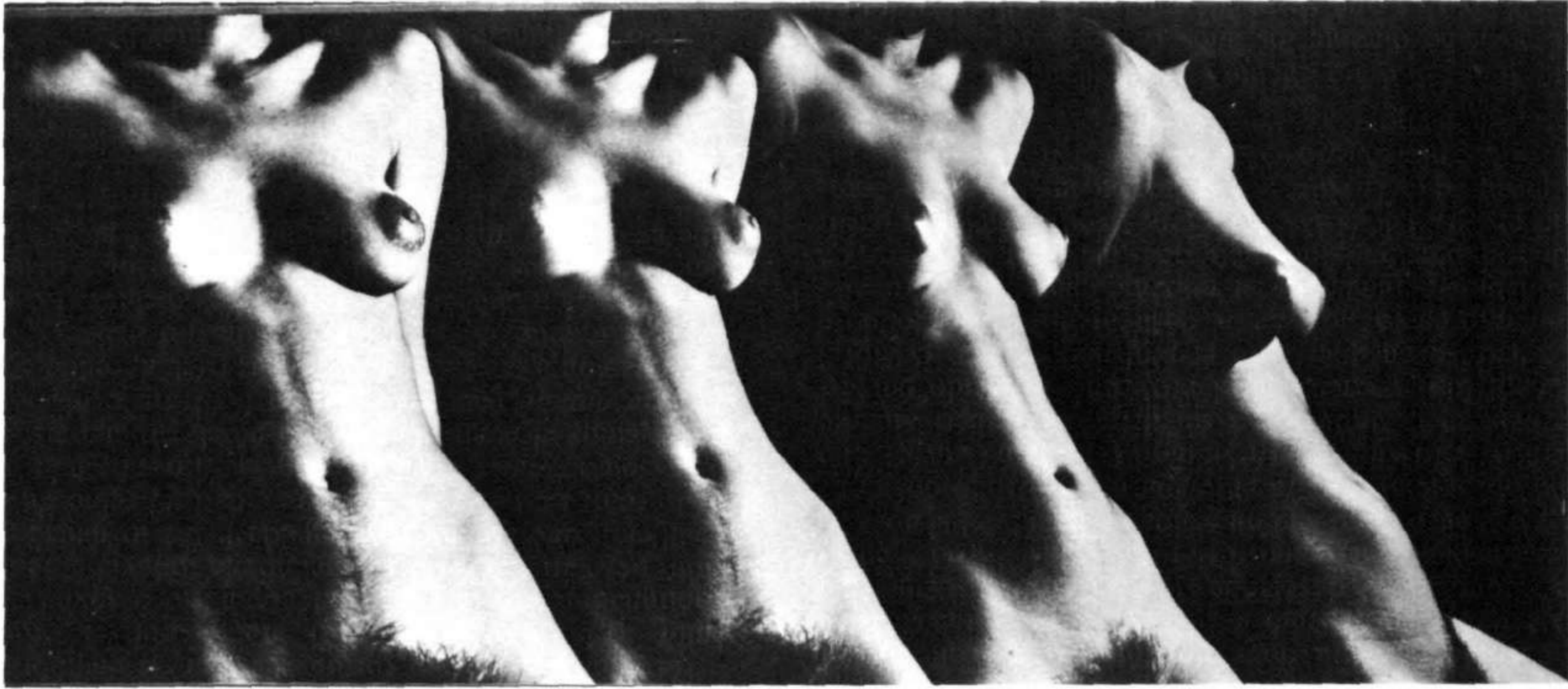
2. Una segunda etapa, experimental y renovadora, que recoge dos tipos bastante diferenciados de obra: *una* que podríamos resumir en las llamadas «estampas decorativas», presentadas en la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en las que utiliza, por vez primera, la «aerografía» sobre cartón, en temas que denotan asimismo una influencia estilística del grafismo y la pintura europea del período; *otra*, bastante curiosa, que se resume en una

serie de dibujos a la tinta sobre papel y algunos óleos sobre cartón prensado, basados en las pinturas rupestres de la *Cueva del Civil*, de Moncofa (la Plana Baixa).

3. Una tercera etapa que se inicia en 1939 tras la llegada a México y que coincide con los inicios en el muralismo mexicano. Se trata de una pintura de caballete al óleo sobre lienzo, cartón prensado y madera, en la que, desde una perspectiva, a mitad de camino entre el surrealismo y el expresionismo, aborda paisajes marinos y retratos.

Finalmente, podríamos hablar de la pintura aplicada al mural, pero este aspecto de su obra queda definido en el amplio y complejo desarrollo de su labor muralista que abordamos sintéticamente en las líneas que prosiguen.





«ESTUDIO DE ILUMINACION» (1976), 41 x 96 CM.

## EL MURALISMO

Los inicios de Josep Renau en la práctica muralista se remontan a los años treinta, cuando realiza una pintura mural interior para la sede social del Sindicato de Estibadores del Puerto de Valencia, en las estribaciones del Grao, trabajo del que apenas se conservan vestigios, pues fue destruido tras la guerra civil española.

El paso siguiente lo da poco después de llegar a México, a mediados de 1939, al aceptar la propuesta de David Alfaro Siqueiros, de realizar un mural para la nueva sede social del Sindicato de Electricistas de México. Para este trabajo se formaría un equipo integrado por los mexicanos Luis Arenal, Antonio Pujol y D. A. Siqueiros y los españoles Miguel Prieto, Rodríguez Luna y Josep Renau. Sobre dicha experiencia muralística, cuya motivación tiene sus orígenes en un encuentro en Valencia, en plena guerra civil, entre Hemingway, Renau y Siqueiros, escribiría recientemente el artista valenciano un artículo titulado *Mi experiencia con Siqueiros* (5), donde explica, con gran documentación gráfica, el proceso de trabajo de dicho mural interior.

En el *Retrato de la burguesía*, título del citado mural, se ensamblan a nuestro entender dos lenguajes diferenciados para un idéntico objetivo: la función social de la imagen colectiva.

«Siqueiros —según palabras del propio Josep Renau— quedará en la historia del arte no sólo como un pintor excepcional y como un audaz explorador de la función social del espacio pictórico, sino también como un pionero en la difícil práctica del trabajo pictórico colectivo propiamente dicho.»

Su segundo mural en tierras mexicanas lo iniciaría en 1944, finalizándolo en 1950. Realizado para el Hotel de la Selva, de Cuernavaca, lleva el título de *España hacia*

*América* y trata desde una perspectiva figurativa el tema de la colonización española de los pueblos latinoamericanos. De enormes dimensiones —57 metros de largo por 5 metros de alto—, es uno de los murales más grandes realizados en América Latina hasta nuestros días.

Con este bagaje en el muralismo llega Josep Renau en 1958 a Berlín (República Democrática Alemana), donde, a nuestro entender, se inicia la etapa más madura del quehacer muralístico —en el terreno teórico y práctico— del artista valenciano.

Entre 1958 y 1978, Josep Renau realiza en la República Democrática Alemana, con apoyo estatal, los siguientes murales: *La Conquista del Cosmos* (1966), para el Círculo de la Televisión de Berlín; *La juventud hacia el futuro* (1968-1974), mural exterior para el Centro de Cultura de Halle Neudstadt, y *El uso pacífico de la energía atómica* (1970-1971), mural exterior para los edificios de Hallenser Energiekombinate, de Berlín.

En 1977 inicia, con un equipo integrado por arquitectos, artistas, ceramistas, etc. —núcleo profesional con el que suele abordar cualquier proyecto de mural—, los trabajos preparatorios para los murales del *Complejo Cultural* de la ciudad de Erfurt.

Paralelamente a esta ocasión muralística —cuyo análisis dejamos para otra ocasión, dado el alcance e interés de dicho trabajo— Josep Renau ha ido elaborando una serie de reflexiones teóricas sobre el muralismo de las que quisiéramos señalar el artículo titulado *Sobre la forma más democrática de la pintura* (6), en el que se aborda tanto los problemas visuales del mural exterior como la función del mismo. En ese intento denodado de que la pintura mural exterior se integre en el paisaje urbano, Josep Renau lo que trata de decirnos, en última instancia, es que *la pintura debe buscar a la gente y no la gente a la pintura*.





«LA JUVENTUD HACIA EL FUTURO» (PARTE INFERIOR DEL CARTON YA TERMINADO).

## NOTA FINAL

Sintetizar en unos folios cincuenta años de trabajo de un artista de la dimensión de Josep Renau resulta tan difícil como resumir en una muestra antológica medio siglo de labor en los campos de la pintura, el cartel, el fotomontaje y el muralismo.

Señalamos este hecho porque a lo largo del presente itinerario artístico hemos omitido la referencia no sólo a trabajos dispersos de gran significación —en el campo del cine, la televisión, la publicidad, etc.—, sino a obras tan representativas de su producción artística como son los ciclos de fotomontajes *The American Way of Life* (7) y *Über Deutschland*, cuyo análisis nos hubiera ocupado tantas páginas como las del presente trabajo.

En cualquier caso, creemos que el lector cuenta aquí con los aspectos más representativos del quehacer artístico de un creador de imágenes cuya obra está tratando,

hace años, de demostrar que *las artes —según el propio Josep Renau— son la manifestación más alta del humanismo.*

(1) *...eso que llamamos Arte —cuando lo es— no es ninguna especulación, sino una prolongación de la vida, es decir, que la vida es antes...*

(2) En *Nueva Cultura*, Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, 1977.

(3) *Unión de Escritores y Artistas Proletarios*, primera sección española de la Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, fundada en Valencia en 1932.

(4) *Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios*, sección española de la AEAR francesa, fundada en Madrid en 1933.

(5) En *Revista de Bellas Artes*, núm. 25, nueva época, México, enero-febrero, 1976, pp. 2-25, ilustraciones.

(6) En *Catálogo* de la Exposición de Josep Renau en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978.

(7) Sobre el ciclo de fotomontajes *The American Way of Life* (1952-1966), remito al lector al excelente análisis de Tomás Llorens titulado *Reflexión introductoria* escrita en 1977, incluido en el *Catálogo* de Renau, citado en la nota 6.



# ALEJO CARPENTIER, NOVELISTA REVOLUCIONARIO (O REVOLUCIONARIO NOVELISTA)

Por Arturo DEL VILLAR

El escritor y diplomático cubano Alejo Carpentier recibió, el pasado día 4 de abril, el premio Miguel de Cervantes correspondiente al año 1977, en su segunda convocatoria. El acto, bajo la presidencia de los Reyes de España, se celebró en el viejo paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, la auténtica Universidad Complutense, que se revistió de gala como en sus mejores tiempos pasados para rendir homenaje a un gran escritor, maestro del castellano. El premio Miguel de Cervantes suele ser denominado el Nobel hispánico, porque se otorga anualmente al escritor del ámbito hispánico que haya creado una obra literaria notable y engrandecedora del idioma. Está dotado con cinco millones de pesetas por el Ministerio de Cultura, y en su primera convocatoria, la de 1976, se concedió al poeta español Jorge Guillén.

Fue el 22 de diciembre pasado cuando se hizo pública la distinción a Carpentier; el escritor reside ahora en París, desempeñando la agregaduría cultural de la Embajada de Cuba. Como es sabido, las academias castellanas de la Lengua proponen unos candidatos al premio, entre los cuales elige el jurado en Madrid al que se considera más idóneo; la candidatura de Carpentier fue presentada, precisamente, por la Academia Española. Este año se adelantó la fecha de entrega del premio por ser domingo el 23 de abril, aniversario de la muerte de Cervantes y Fiesta del Libro en toda España; la lluvia abrilena deslució la jornada, pero no quitó solemnidad al acto.

Junto a los Reyes don Juan Carlos y doña Sofía ocuparon la presidencia los ministros de Cultura, don Pío Cabanillas, y de Educación y Ciencia, don Iñigo Cavero; el presidente de las Cortes Españolas, don Antonio Hernández Gil; el director general del Libro y Bibliotecas, don José B. Terceiro; el director general de Música, don Jesús Aguirre, duque de Alba; el rector magnífico de la Universidad Complutense de Madrid, profesor Vián Ortuño, y otras personalidades: académicos de la Lengua y de Ciencias Morales y Políticas, representantes del Cuerpo Diplomático, y muchos escritores.

## ¿CRISIS DE LA NOVELA?

Una vez recibido el título y premio de manos del Rey, subió al púlpito académico Alejo Carpentier, para pronunciar un discurso en torno a «Cervantes y la novela actual» que resultó espléndido por el cúmulo de ideas desarrolladas en él, por lo que merece la pena reseñar algunas aquí. Señaló que periódicamente se habla de crisis de la novela, pero en su opinión resultaría más adecuado hablar de crisis de una determinada novelística. Así, cuando Cervantes emprende su tarea desmitificadora del libro de caballería, este género agoniza porque ya cumplió su papel de puente entre la época medieval y el mundo renacentista. Su vejez inevitable fue sustituida por una novelística enteramente nueva, la picaresca.

Con la picaresca nace la novela como hoy la entendemos, novela que es invención totalmente española, sin antecedentes extranjeros, y que enseguida es traducida y encuentra muchos

imitadores en Francia y en Inglaterra. Acaso su éxito, dijo Carpentier, se deba al hecho de haber instalado el *yo* en la narración, tras de siglos durante los cuales la novela fue contada en tercera persona. Pero ese *yo* forma parte de la realidad circundante, una realidad muy española sin la ejemplaridad suficiente para encarnar el genio de una raza. Para hallar en esa época al español entero y verdadero hay que buscarlo en el teatro. Y hay, por tanto, una nueva crisis de la novela: en realidad, crisis de una novelística que con Torres Villarroel deriva hacia el libro de memorias verídicas.

Faltó a la picaresca esa cuarta dimensión del hombre que es la dimensión imaginaria, señaló Alejo Carpentier, esa dimensión que Cervantes había traído con su *Quijote*, instalándola dentro del hombre con todas sus implicaciones. Primer amante verdadero de la literatura moderna, Don Quijote proyecta sus fantasmas en la figura de Dulcinea, en un pirandelliano juego de apariencias, y a partir de ese momento todo está permitido al ente creador. En Cervantes está presente ya todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto con la poesía y hasta la crítica literaria. Y el mismo novelista se introduce dentro de su propia obra en el capítulo octavo en un sorprendente proceso de suspenso cinematográfico.

Recordó que en 1921 lamentó Ortega la crisis de la novela, cuando despuntaban Proust, Joyce, Mann, Faulkner... También hoy algunos críticos señalan una nueva crisis de la novela. Sí, hay crisis, pero de una novelística psicológica agotada en los años veinte. En tanto el novelista de hoy mire hacia lo épico y contingente de su época no se podrá hablar de crisis de la novela. No hay ni habrá crisis de la novela mientras sea abierta, novela de muchos, de buenas y fuertes variaciones sobre los grandes temas de la época.

## EL REALISMO MAGICO

Tales fueron las ideas principales expuestas por el novelista cubano; hemos de darle la razón, como a persona que conoce bien su oficio y lo ha demostrado en su bibliografía, quizá no muy larga en títulos, pero sí en calidades. Nacido en La Habana en 1904, hijo de un arquitecto francés, parece que heredó de su padre el gusto por la construcción equilibrada, ya que su idioma es modélico. Perteneciente a la generación que suele ser llamada de la *Revista de Avance*, luchó contra las dictaduras personalistas de su país, contra Machado y Batista, poniéndose al servicio de la Revolución con sus armas: la escritura.

Sus novelas y cuentos suelen quedar encuadrados dentro del realismo mágico. El es anterior por su edad al estallido del mal llamado «boom» hispanoamericano surgido a comienzos de la década del sesenta, y en sus obras aparece ya el realismo mágico que va a ser característico de ese grupo de escritores. También destaca el barroquismo de su lenguaje, no menos



típico de los narradores del «boom» (mientras no se adopte un término más sensato habremos de seguir llamando así el grupo integrado por García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Lezama Lima, Rulfo y algunos más). Es el suyo un barroquismo diáfano, que no se queda en el simple adorno, sino que resalta con la brillantez de su lenguaje los caracteres dominantes en los personajes y las peripecias en que se desenvuelven. En todo caso, es un barroquismo heredado de los clásicos castellanos y bien asimilado, comprensible siempre. Como él mismo dice en *Guerra del tiempo*, «las palabras no se pronuncian en vano».

Por eso las escribe con una cuidadosa exactitud, y por eso las adorna con riqueza. En él no son necesarios los experimentos idiomáticos llevados a cabo por los narradores hispanoamericanos en los años sesenta (y por los españoles que se les añadieron en vista de lo rentable de su producción). Y no lo son porque tenía resueltos los problemas expresivos antes de ponerse a escribir, puesto que aceptaba la herencia de España, como bien se ve en su discurso antes reseñado. Siguiendo su propia denominación, su novelística marcará la crisis profunda que obligará a sus continuadores a buscar algo nuevo. Con él cae en la crisis el discurso orquestado y empieza la libertad de sonidos sin apoyo sintáctico previo. Carpentier va unido a los nombres de Asturias, Borges, Yáñez y algunos más en la cúspide del lenguaje estructurado que hace crisis tal vez debido a su perfección, porque cuando se alcanza una cima es necesario descender de ella para coronar otra diferente.

#### METAMORFOSIS DE LA NOVELA

De esa cúspide perfecta de expresión barroca que es *El reino de este mundo* o *El siglo de las luces*, por citar sus dos títulos más conocidos, desciende y asciende enseguida la nueva novela hispanoamericana. El profesor Brushwood, en su notable ensayo sobre la novela hispanoamericana del siglo XX, señala como libro «clave» para entender el desarrollo posterior de esta narrativa *El reino de este mundo* (1). Opina que es uno de los que marcan la dirección a seguir, y que efectivamente fue seguida por los jóvenes con el provecho conocido universalmente. Repárese en que tanto el realismo mágico como el barroquismo expresivo no van a desaparecer, sino todo lo contrario; quedan potenciados al máximo, pero con la añadidura de una explosión sintáctica que descoyunta el orden lógico en la prosa. Todas las mutaciones son posibles a partir de aquí, lo mismo que Ti-Noel se transforma en ave en ese libro, dando paso a las metamorfosis de la novela tanto como a las metamorfosis en la novela.

Hemos de tener muy en cuenta la aproximación de Carpentier al superrealismo durante los años de destierro parisiense, a partir de 1928. No es que se pueda encuadrar su escritura en esa escuela, pero no cabe duda de que en ella debió de aprender la posibilidad de adaptar lo insólito a lo real. Sus personajes están en la guerra del tiempo, tienen los pasos perdidos, marchan en pos de Eldorado y tropiezan con maravillas inesperadas. A la riqueza de palabras corresponde una riqueza imaginativa de situaciones mágicas perfectamente asimiladas por los personajes y por el lector también. Sin embargo, esa tendencia a lo maravilloso queda supeditada a la herencia francesa cartesiana, a la lógica de la Ilustración que iluminó el siglo de las luces, por lo que el novelista no escapa a la realidad. Realismo mágico, pues, en los temas, y bien decir en el lenguaje inteligible por todos. Unamos a estas características otra herencia, la de la Revolución Francesa, que acabará identificándose con la de su país natal gracias a los guerrilleros de Fidel Castro; pero Carpentier es hijo de francés y ha vivido en París buena parte de su vida, e incluso *El siglo de las luces* apareció en francés antes que en castellano, con el título de *Le Siècle des Lumières*. El afán por conseguir la libertad, la igualdad y la fraternidad será norma de sus personajes, de su escritura toda y de su vida.

#### LENGUAJE EN FORMACION

Carlos Fuentes ha sabido ver bien la universalidad de esta novelística a partir del lenguaje. El novelista mexicano, que se reconoce dilapidador del tesoro acumulado por Carpentier, destaca la creación de su lenguaje precisamente a partir del lenguaje, lo que permite una serie de variaciones sorprendentes: «Las novelas de Carpentier pertenecen, de pleno derecho, al movimiento universal de la narrativa. Movimiento de renovación que sustituye la convención crucial personajes-argumento (similar al cruce vertical-horizontal de melodía y armonía en la música) por una *fusión* en la que personajes e intriga desalojan el centro para convertirse en resistencias a un lenguaje que se desarrolla, a partir de sí mismo, en todas las direcciones de lo *real*. (...) Carpentier es el primer novelista en lengua española que intuye esta radicalización y su corolario: todo lenguaje supone una representación, pero el lenguaje de la literatura es una representación que se representa» (2).

Este lenguaje que se hace a sí mismo desde lo real conduce a lo maravilloso, porque las palabras en libertad no saben de ordenamientos. El realismo mágico precisa de un lenguaje propiciatorio para que los sucesos narrados escapen a la esclavitud del ordenamiento ordenado. Como en uno de los cuentos de *Guerra del tiempo*, el titulado «Viaje a la semilla», donde se asiste a las peripecias de una vida desde la tumba a la cuna, es decir, a la inversa de como debe ser, así el lenguaje puede avanzar o retroceder a su conveniencia, porque también forma parte de los «soldados de la guerra del tiempo», según la feliz expresión de Lope de Vega copiada por Carpentier.

Hay una tensión por fortuna de fuerzas equilibradas entre el amor a la revolución y el afecto por el orden. En sus continuadores se romperá el equilibrio a favor de la revolución, pero en Carpentier se mantiene todavía el lenguaje en esa ebullición que facilita la escapada hacia lo mágico sin soltarse de lo real. Le pesa mucho la realidad, el reino de este mundo, para lograr olvidar su existencia. Lo aprende a fuerza de desengaños el negro haitiano Ti-Noel, protagonista de *El reino de este mundo*, que buscaba en las transformaciones mágicas una evasión a la realidad dolorosa; pero aprende enseguida que en este mundo la Libertad absoluta no existe, es una entelequia forjada a imagen de unos atisbos ideales. Lo único que se puede hacer es cambiar de aspecto, sin más posibilidades de liberación que mantener diariamente la «guerra del tiempo» para tratar de superar la realidad inmediata poco a poco. Todas las vidas (hombre, hormiga, ave) se hallan sometidas a la dictadura del tiempo en el reino de este mundo, tan alejado del reino de los cielos paradisíaco, y el tiempo obliga a repetir fórmulas que acaban por ser monótonas y aun absurdas, cuando no lamentables o incluso inhumanas. Sin embargo, la esperanza es una constante que puede dar lugar a acciones heroicas o desesperadas también, de modo que es preciso continuar.

#### IDEALES FRUSTRADOS

En *Los pasos perdidos* se agudiza la inquietud por el tiempo, esencial en Carpentier (3), empujada ahora a un planteamiento social porque se trata de la razón de ser para un hombre de hoy que no se apoya en la magia, sino en la ciencia: es un escritor e investigador que busca instrumentos musicales primitivos y encuentra lo que él considera el amor supremo en una muchacha salvaje. Cuando quiere romper toda ligazón con los amores que podemos llamar civilizados para entregarse al nuevo amor primitivo, no le es posible ni lo uno ni lo otro.

Advertimos una frustración de los ideales en ambos libros, ya que se hunden bajo el peso de la realidad cotidiana. Con todo, siempre queda en pie algo, la apetencia misma del ideal quizá en medio de la existencia repetida. No vale caminar





ENTREGA DEL PREMIO NACIONAL DE LITERATURA A CARPENTIER

MADRID.—Presididos por los Reyes de España, don Juan Carlos y doña Sofía y en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, se ha celebrado el acto solemne de entrega del premio de Literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» al escritor cubano don Alejo Carpentier. Dicho premio está dotado con 5.000.000 de pesetas y convocado por el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.



hacia el futuro ni rebuscar los pasos perdidos en el tiempo, porque el resultado final es uno solo y poco consolador. Por consiguiente, se debe proceder objetivamente en todas las acciones, repitiendo sin cesar las frustraciones que nos impone la convivencia social. Se halla cercano Carpentier a una cierta visión existencialista en la segunda posguerra, que no resulta extraña habida cuenta de su atención a Francia y lo francés. Ese desarrollar la libertad inútilmente, puesto que aguarda siempre el vacío de la repetición sin escapatoria, está presente en el existencialismo sartriano. Bien es verdad que el lenguaje de Carpentier se mantiene alejado de tales inclinaciones anonadantes, limitándose a una aproximación ideológica.

En el fondo, lo que está en juego es la búsqueda de la propia identidad, del ser real que se pierde a menudo en los terrenos de la magia. La respuesta al quién soy yo y quiénes son los demás queda difusa entre las apariencias. Así, en «El camino de Santiago», relato de *Guerra del tiempo*, la trama narrativa se prolonga hasta el infinito porque se pierden las huellas del tiempo y con ellas la personalidad: Juan el Romero se convierte en Juan el Indiano, quien convence a Juan el Romero para que se embarque rumbo a América, de donde regresará convertido en Juan el Indiano, quien convencerá a Juan el Romero para que se embarque... El círculo vicioso del tiempo envuelve al personaje Juan, desdoblado en un antes y un después que carece de hoy. Para nada sirve investigar quién es quién en medio de la guerra del tiempo, si las sombras son tan reales o tan irreales como los cuerpos que las proyectan.

#### IDEA DE LA MUERTE

La muerte habría de quedar en medio. Sin embargo, Carpentier juega con la idea de la muerte a su antojo porque piensa que la muerte está ya presente en la vida y que no marca una diferencia. La vida es una premuerte y el cuerpo animado es trasunto del cadáver inmóvil, como se dice en *El acoso*: «Una muerte anterior a la muerte que habría de sobrellevar a lo largo de incansables días sin abrazos, cargando con el peso de su propio cadáver.» En esta novela un estudiante es muerto en La Habana por la policía del dictador Machado, en una sala de conciertos donde se interpreta la *Heroica* de Beethoven. En el aspecto técnico es importante la estructura de la narración, porque corresponde a la ejecución de una sonata, relacionándose los movimientos perfectamente en una articulación artificiosa, sin duda, pero que encubre la complejidad con una apariencia sencilla. El hecho de que el acosado carezca siquiera de nombre refuerza su significado de arquetipo o representante de una comunidad ideológica indeterminada. El acosado fracasa en su intento de fuga, sumido en la realidad opresiva de su país en aquel momento histórico.

El tema de la revolución alcanza su tratamiento más amplio y profundo en *El siglo de las luces*. En esta gran novela, grande por su extensión y por su calidad literaria, Carpentier traslada el significado de la Revolución Francesa y su proclamación de los derechos del hombre y del ciudadano al Caribe, por medio de Victor Hughes, quien lleva al Nuevo Mundo el decreto de abolición de la esclavitud y la guillotina al mismo tiempo. La Revolución fue contradictoria, y Hughes también; el verdadero revolucionario resulta ser Esteban, que traiciona a la Revolución cuando juzga que ella se ha traicionado a sí misma. En Cayena podían verse mejor los problemas derivados de la falta de libertad porque en las colonias existía esclavitud, abolida muy pronto, pero reconocida después. La novela es histórica, pero con una simbología que sobrepasa la crisis de la novelística histórica experimentada a finales del siglo pasado. La narración es tal vez la más barroca del autor, que parece intentar el ocultamiento de las posibles luces emanadas de la Ilustración por medio del adorno igualmente luminoso. Lo cierto es que tanto Hughes como Esteban fracasan en sus actuaciones, quizá, como dice el primero al segundo, «una revolución no se argumenta: se hace».

Esta argumentación en torno a la narrativa de Alejo Carpentier peca por el mismo defecto; pero no cabe aquí y ahora una aproximación a toda su obra, so pena de limitarla a contar los argumentos. Lo verdaderamente destacable en ella es que culmina un tratamiento del lenguaje que dará lugar después a la nueva novela hispanoamericana. Hizo la revolución literaria sin argumentos, con hechos comprobables. La situación sociocultural de Iberoamérica provoca tal vez el fracaso a que se ven conducidos sus personajes, y la inadaptación a un orden temporal concreto habida cuenta de las repeticiones de momentos vividos o padecidos.

Se ha superado la narración lineal, el realismo decimonónico o burgués o socialista, y el lenguaje sometido al argumento. La importancia del logro conseguido por Carpentier se halla en la liberalización del lenguaje, que ocupa el primer plano y se convierte en el auténtico protagonista de sus obras. Desde aquí todo lo demás resulta fácil. Bien merecía, por eso, el premio que lleva el nombre del iniciador de una novela castellana; en Carpentier se cierra un ciclo novelesco, pero se abren muchos más al mismo tiempo.

(1) John S. Brushwood: *The Spanish American Novel*, Austin, University of Texas Press, 1975, pág. 75.

(2) Carlos Fuentes: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, pág. 56.

(3) Cf. el metódico estudio de Francis Donahue «Alejo Carpentier: la preocupación del tiempo», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 202, Madrid, octubre de 1966, págs. 133 y s., donde se analiza el tema a fondo.



# JOSEP LLUIS SERT, UNA ARQUITECTURA VIVA

Por Teresa SOUBRIET

Tenemos casi recién inaugurada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, una gran exposición del arquitecto Josep Lluís Sert (Barcelona, 1902). Han transcurrido treinta y nueve años, exactamente, desde que en junio de 1939 se ausentara de España en viaje de estudios (¿cuál de los viajes de Sert no ha sido de estudios?) camino de Nueva York y acompañado de su esposa Moncha.

Una larga cadena de acontecimientos que arrancan de la Guerra Civil Española, retuvieron a Sert en América y aquel viaje que estaba previsto para un tiempo breve, se alargó todos estos años, convirtiendo al artista catalán en uno de los añorados ausentes de nuestro país. América le ha proporcionado el caldo de cultivo propicio para desarrollar una intensa tarea didáctica y de creación, ocupando en 1953 la dirección del Departamento de Arquitectura (en sustitución del creador del «juego de expansión» Walter Gropius), y el decanato de la Escuela en la Universidad de Harvard.

En la vida de todo hombre siempre pueden señalarse unas fechas claves. Años, momentos fundamentales que significan un punto de arranque en la trayectoria vital, un cruce de caminos con situaciones y gentes, un hallazgo definitivo, una sabia decisión. Así sucede también en el caso de Sert.

Analicemos algunas de estas fechas:

1929.—La obtención del título de arquitecto y el encuentro con la arrolladora personalidad de Le Corbusier en cuyo taller de París comienza a trabajar. Le Corbusier (a quien había conocido esporádicamente dos años antes), representó sin duda gran parte de la base en que Sert apoyó su gran lucidez y seguridad de planteamientos.

1930.—Es el año en que se aglutinan, teniendo como eje impulsor al joven Sert, un grupo de arquitectos (ocho catalanes, tres madrileños y dos vascos) creando en Zaragoza el G.A.T.E.P.A.C (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura), que habían establecido anteriormente sus planteamientos en Barcelona.

El trabajo en equipo, que habría de ser una constante en la vida del creador catalán, comienza ya a cumplirse desde las realizaciones de estos años y no parece gratuito el calificativo de «hombre-diálogo» aplicado a este español universal. Hay en él un germen de magisterio desde sus proyectos iniciales, pero sobre todo, hay en él una actitud, una necesidad de intercambiar ideas, de conocer todas las formas de pensamiento, en una palabra: de convivir.

1937.—Josep Lluís Sert realiza junto con el arquitecto Luis Lacasa, el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, integrando en el equipo las obras de una serie de artistas plásticos: el «Guernica», de Picasso, el «Segador», de Miró, un totem de Alberto, la «Montserrat», de Julio González, la «Fuente de mercurio», de Calder y carteles y fotomontajes de Renau. Fecha histórica en la que España está viviendo dramáticos momentos. Sert y todo el equipo tienen sobre sí la responsabilidad de actuar como un aldabonazo ante los demás países, haciendo converger la atención sobre la

realización española y, en definitiva, sobre la coyuntura histórica de España. De ahí el propósito de Sert de abandonar toda ostentación y conseguir un trabajo efectivo en el que el suceso fundamental viene a ser la *adecuación* de lo construido con el medio y el fin.

Entorno-elementos materiales-finalidad, que Sert ha mantenido en cada una de sus realizaciones.

No trato de hacer una relación exhaustiva de fechas, que éstas pueden encontrarse en cualquiera de sus estudios biográficos. Si de situar algunos amarres en el tiempo, para que nos guíen en el panorama general de su trayectoria posterior y nos permitan ciertos apoyos no sólo temporales, sino espaciales y anímicos.

A partir de 1939 vive en los Estados Unidos y funda el Town Planning Associates en Nueva York, junto a Paul Lester Wiener, y Paul Schulz. De nuevo la tarea de equipo, la teoría compartida y la práctica basada en el diálogo clarificador.

En 1953, nombrado Decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard, permanece en este cargo hasta 1969 en el que se jubila.

No voy a señalar más fechas. Los años que siguen son siempre de trabajo, de nuevos proyectos, de nuevas realizaciones que dan noticia suya en América Latina, Europa, Estados Unidos, Canadá, en diversos países asiáticos, etc.

¿Cómo resumir en un breve análisis la obra de este infatigable creador? Lo primero que asombra es su constancia, su fidelidad a unas formas de entender el trabajo y la relación humana, su eterna preocupación por el hombre a quien ha tocado vivir unos hechos, unos acontecimientos históricos, unas crisis que él comparte totalmente. Y el hombre tenso, apresurado, angustiado, está necesitado de unas formas de vida más humanas, de unas condiciones de habitabilidad y de relación con los demás más propicias.

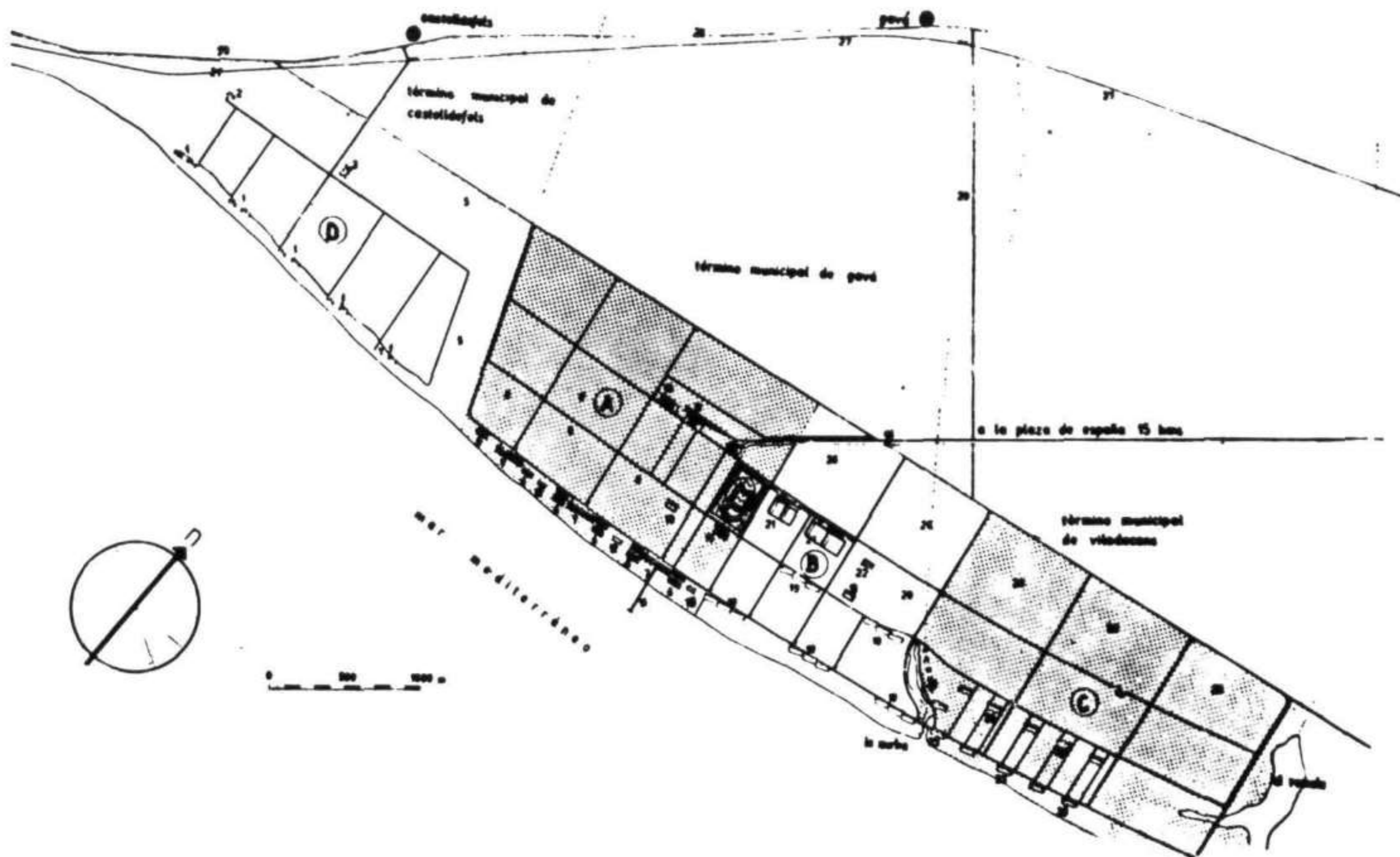
De Sert podríamos recordar aquí las colaboraciones con su maestro Le Corbusier en el proyecto del «Plan Bogotá», que confirmarían mis indicaciones anteriores (1951). Sus comunes actividades con Jackson, Gourley, Zalewski; con sus ex discípulos P. Krueger y Lindemueller. Los complejos de edificios oficiales, privados, religiosos, culturales, comerciales. Imposible señalar de entre todas su obra maestra, porque realmente su obra maestra es su «Obra Toda». Nunca fue una aventura gratuita. Hay en el gran maestro catalán un sólido edificio mental, una lógica de integración humana. La justeza de conjugar el carácter ordenador, con la humanización de una obra habitable en la que el hombre va a establecer su «circunstancia vital». Ha hecho entrar en su obra un elemento de cordialidad y de activación de sensaciones cordiales. Y, en cambio, cualquier elemento de disonancia, Sert lo hace desplazar, lo detiene, lo acopla a la totalidad del conjunto, dominándolo. Ya que el hombre es conflictivo y agónico, hagámosle descargarse de sus tensiones, creándole un medio idóneo. Este parece ser en síntesis el exacto planteamiento de Sert.

La obra de Josep Lluís Sert es, pues, un mensaje directo al hombre, a la sociedad de su tiempo.



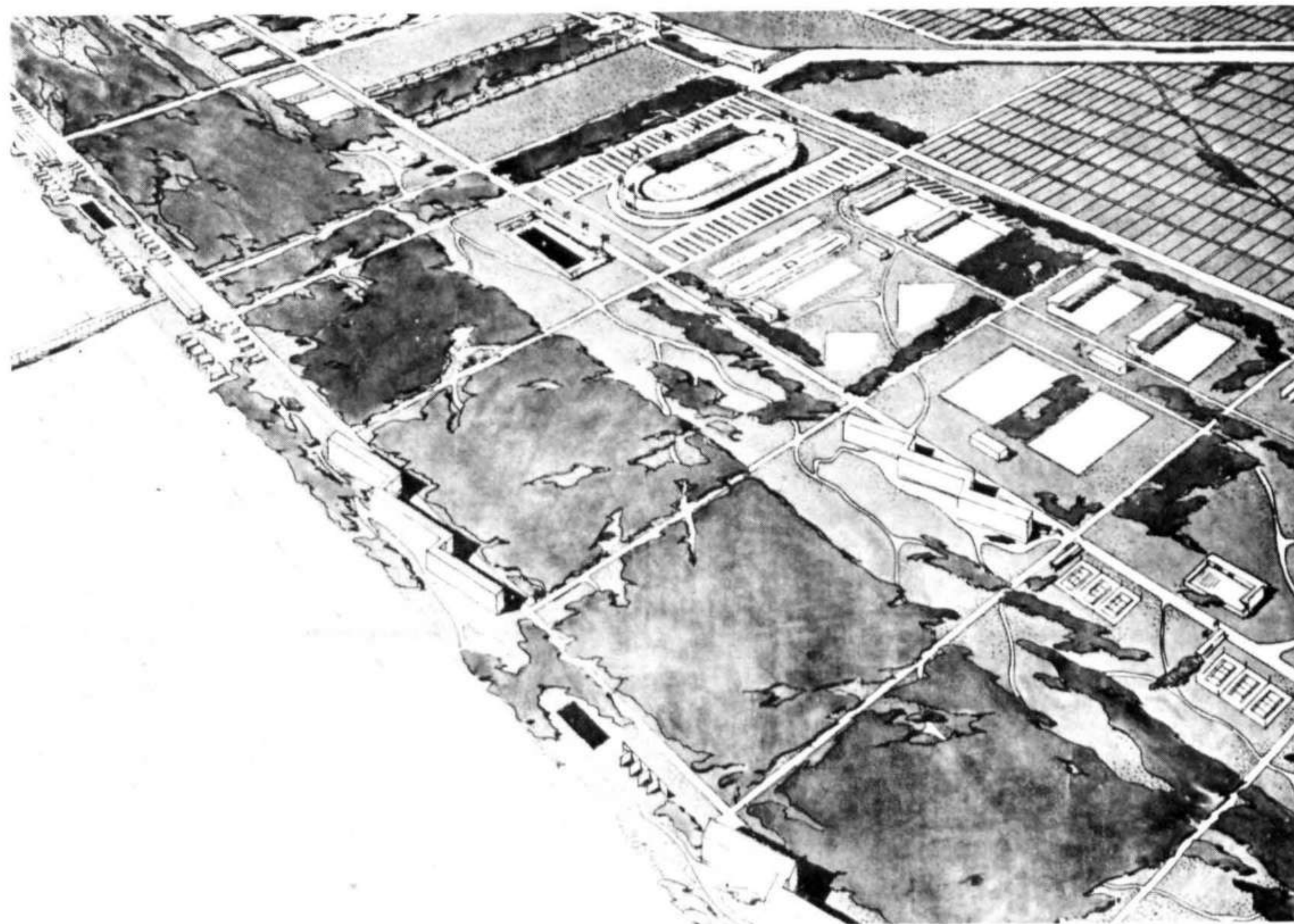
Ciudad de reposo de Barcelona. — Gráfico explicativo.

1. Sanatorios.
2. Clínica de urgencia.
3. Administración y habitación médicos.
4. Carretera a F. C. Castelldefels.
5. Zona de aislamiento.
6. Servicios de casetas de baños.
7. Restaurants.
8. Campos de deportes: tenis, fútbol, hockey.
9. Parque de atracciones.
10. Garage autobuses.
11. Estación tranvía eléctrico.
12. Piscina pública.
13. Cines al aire libre.
14. Servicios técnicos y administrativos.
15. Embarcadero.
16. Autopista calle Cortes Catalanas.
17. Estadio.
18. Piscina para campeonatos.
19. Hoteles con cabinas-dormitorios.
20. Campos de atletismo.
21. Campos de deportes para profesionales.
22. Pista de tenis.
23. Hoteles de residencia.
24. Departamentos con servicios en comun.
25. Casas Standard para alquilar.
26. Huertos para alquilar.
27. Ferrocarril actual.
28. Carretera actual.
29. Carretera de tráfico pesado.



Plano general.

Proyecto de la «Ciutat de Repós» (1935).  
GATCPAC



Perspectiva aérea.



**PABELLON DE ESPAÑA EN LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS (1937). Lacasa/Sert.**

*Patio auditorium, visto desde el escenario, con el «Guernica», de Picasso, a la izquierda.*

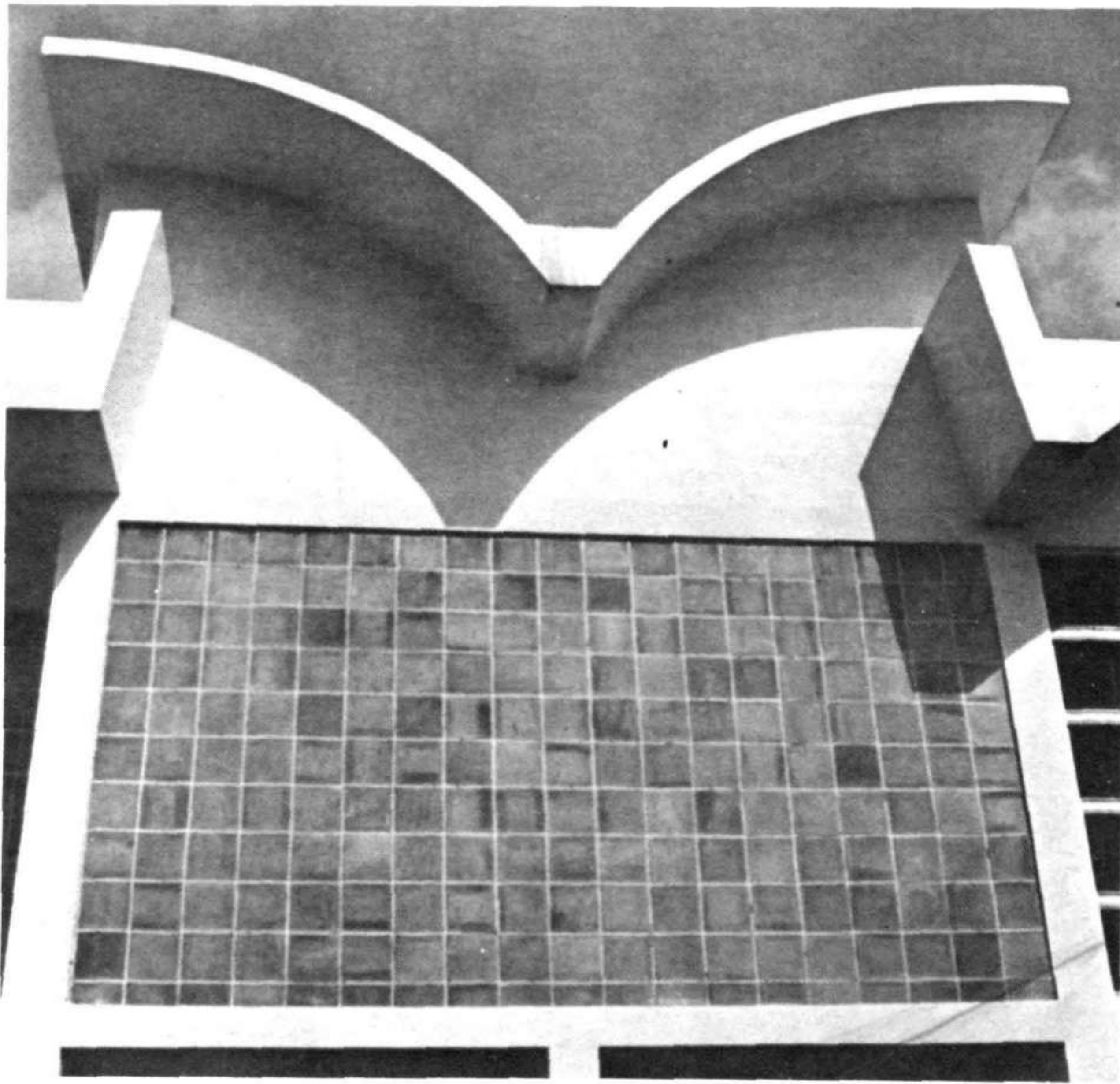


*Vista lateral del patio.*



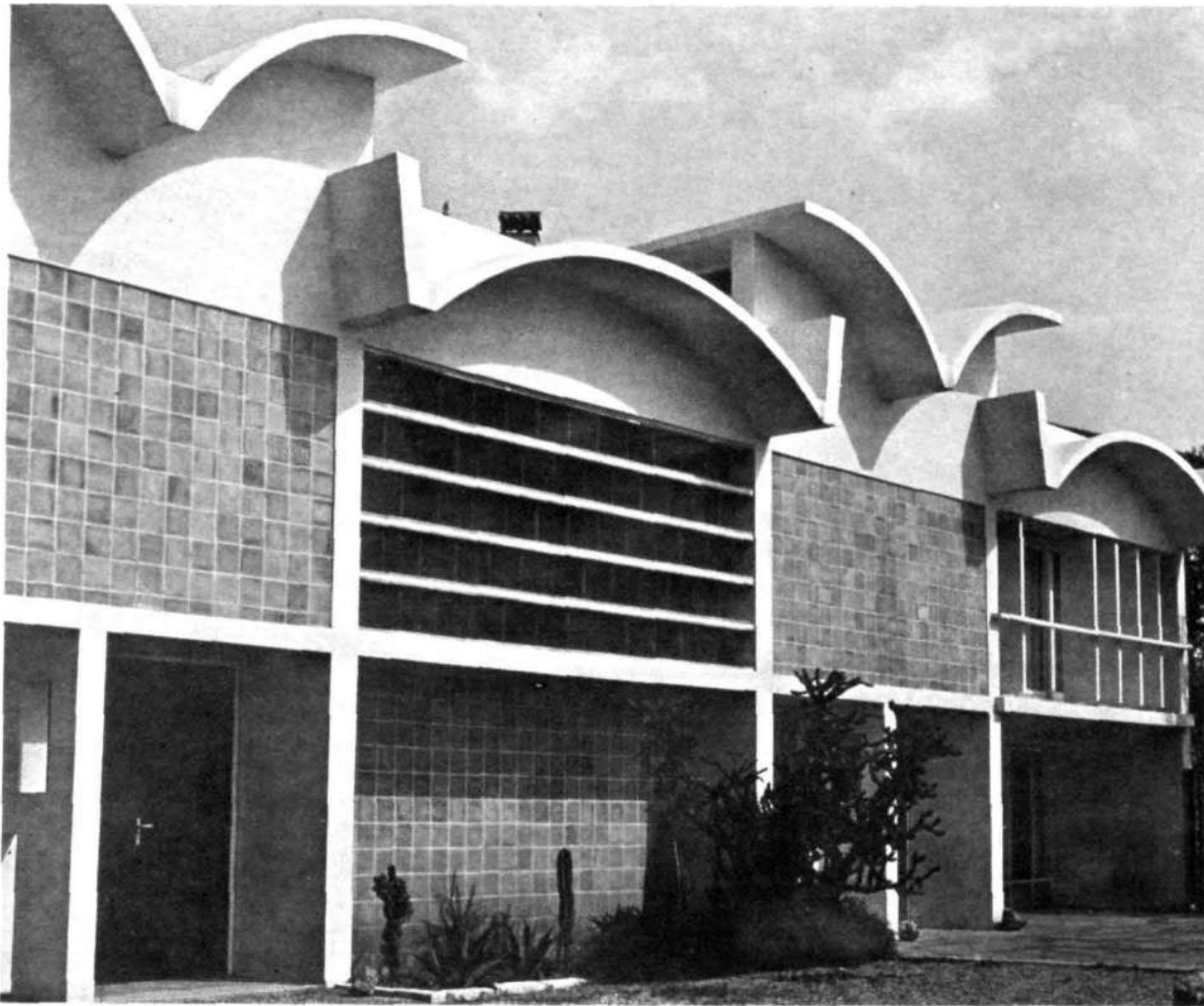
*Escultura-totem de Alberto, a la entrada del Pabellón.*





ESTUDIO DE JOAN MIRO.  
Palma de Mallorca (1955).  
Sert/Jackson/Gourley.

*Detalle de la fachada.*



*Fachada principal.*





*Fachada sobre el patio de Giacometti.*

**FUNDACION AIME Y MARGUERITE MAEGHT (SAINT-PAUL-DE-VEUCE).** *Sert/Jackson/Gourley.*

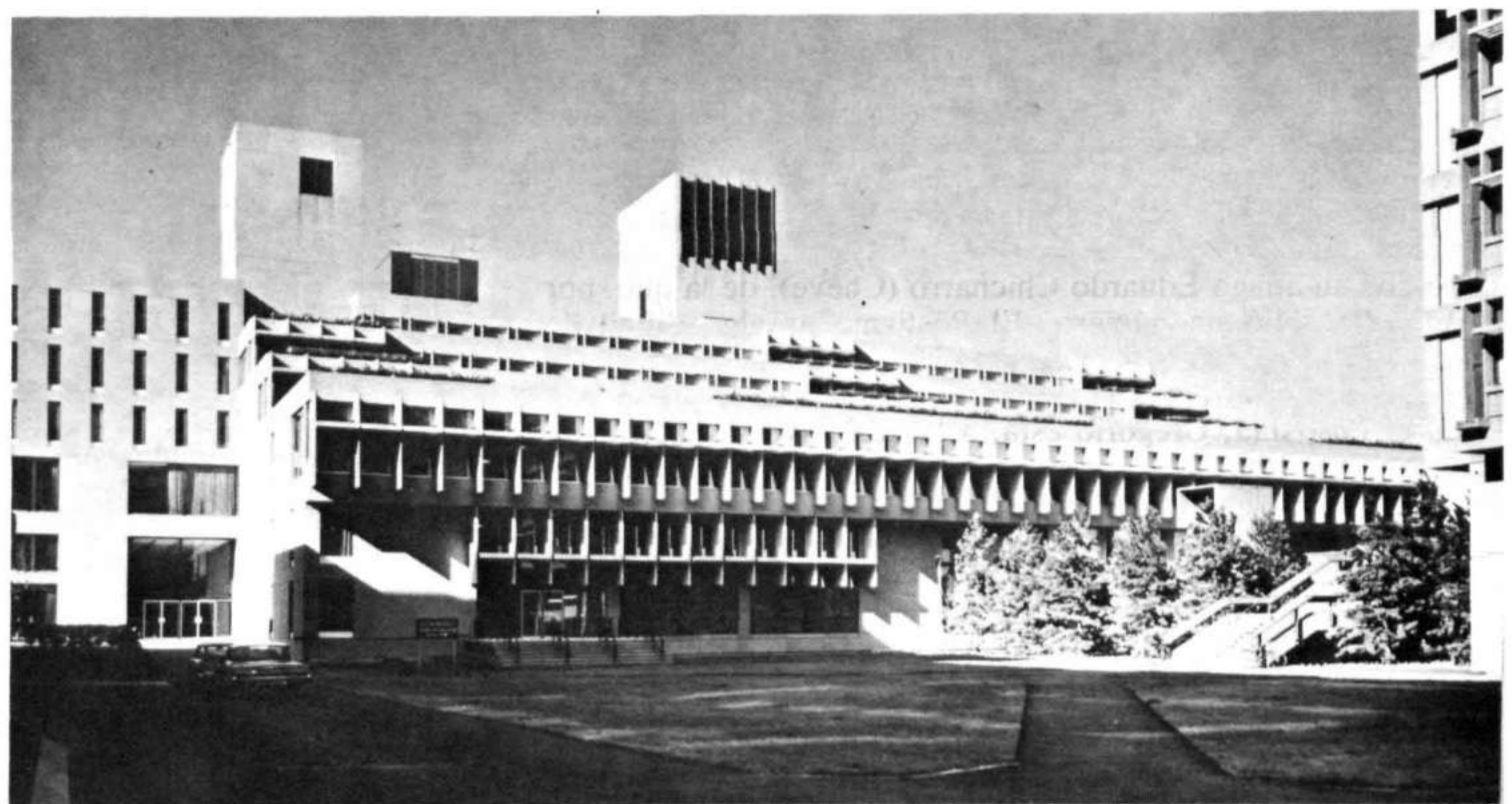


*El laberinto, con la escultura de Miró/Artigas.*





**CAMPUS CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE BOSTON (MASSACHUSETTS), 1960/67.**  
*Sert/Jackson/Gourley.*



*Biblioteca general.*



# GREGORIO PRIETO: LA BELLEZA INTEMPORAL «POSTISTA»

Por Francisco SANCHEZ ORTIZ

Exposición variopinta, sorprendente y mágica, antológica y de antología, llena de juventud, como la vida del pintor, una vida inquieta, pintoresca y jugosa en anécdotas, en hallazgos y en experiencias. Pero por encima de todo, punto de unanimidad, un eterno sentido de la belleza eterna.

Gregorio Prieto es capaz de visionar de un golpe toda la Historia de la Humanidad: en su obra no existe la dimensión tiempo, sólo la dimensión belleza, belleza eterna, paralización de un presente intemporal. No vuelve atrás, actualiza. Las auténticas obras de arte no mueren, y él pone en compañía en un mismo cuadro el busto de Nefertiti, una Virgen de Cimabúe y la última «pin-up» americana. «No entiendo de fechas ni de edades, eso es cosa de eruditos» (en la exposición los cuadros están sin fechar). Si un cuadro es joven, su autor también lo es, aunque tenga ochenta años; «se tiene la edad que se aparenta y que se ejercita», «el tiempo es el tiempo presente, teniendo en cuenta un pasado y un futuro, el presente intemporal».

Le pasa un poco lo que a Borges en literatura: eterniza el presente. Ambos podían ser el alma transmigrada de Ulises o de Leonardo, o un espectador que desde otro planeta observase el fluir heráclico de nuestra existencia. «Me sorprende todo y no me sorprende nada». Por eso, sus cuadros tienen también el aire de una secuencia cinematográfica, un montaje desplegado, «una película en reposo» —reconoce él mismo—, movido frecuentemente por la improvisación, aunque esto ya depende de las obras. Si para lograr un dibujo perfecto puede antes hacer diez o doce, en la composición de sus montajes «postistas» necesariamente le guía el sueño, el repentino destello.

Con esto entramos ya en la diversidad de su obra. Obra de enormes contrastes y de tendencias dispares. Por un lado, el dibujo clásico, de una pureza y una elegancia casi angelicales: los retratos de Lorca, por ejemplo, pueden compararse a esos ángeles-adolescentes de Botticelli; por otro, las escenas griegas o helenizantes con o sin inclusión de personajes y seres mitológicos, cuadros al óleo de líneas más vagas y fuerte simbolismo. Pero lo más característico de Prieto es lo que él mismo ha llamado «Postismo», título de la revista que en 1945 fundó con su amigo Eduardo Chicharro (Cheve), de la que, por cierto, sólo salió un número. El Postismo es algo difícil de definir, pero también innecesario. «El Postismo es de antes, de después, no tiene fechas, es eterno, es un milagro». Por eso, según el Postismo, Gregorio está, a la vez, vivo y muerto. Su cuadro «El centro del Mundo» ocupa un puesto en el Museo del Prado, pero, a diferencia de otros pintores, Gregorio ha resucitado y se ha puesto en primera fila de la vanguardia mundial: «ahora —dice— es el Postismo el que bate el record, es lo ultimísimo, después de esto no viene nada». En realidad, sus collages postistas son muy anteriores al «boom» del Pop-art americano, son esencialmente surrealistas, pero ya incluyen, no sólo obras clásicas de la pintura, escultura o arquitectura, sino toda clase de fotografías —medio principal— de amigos, suyas o de revistas, manuscritos, trozos de tela,

banderines bordados y estrellas de Navidad, hasta monedas, cigarrillos, escapularios, espigas, herraduras, caracoles... de todo. Sin embargo, él no hace las fotografías, sino que las toma de Dreyer, de Chicharrò, de «Barraclaf» —escrito como se pronuncia, como a él le gusta— o simplemente de anuncios publicitarios en prensa. «Solamente he hecho una fotografía en toda mi vida: la de Alice di Plaracus, la mujer más hermosa que he conocido».

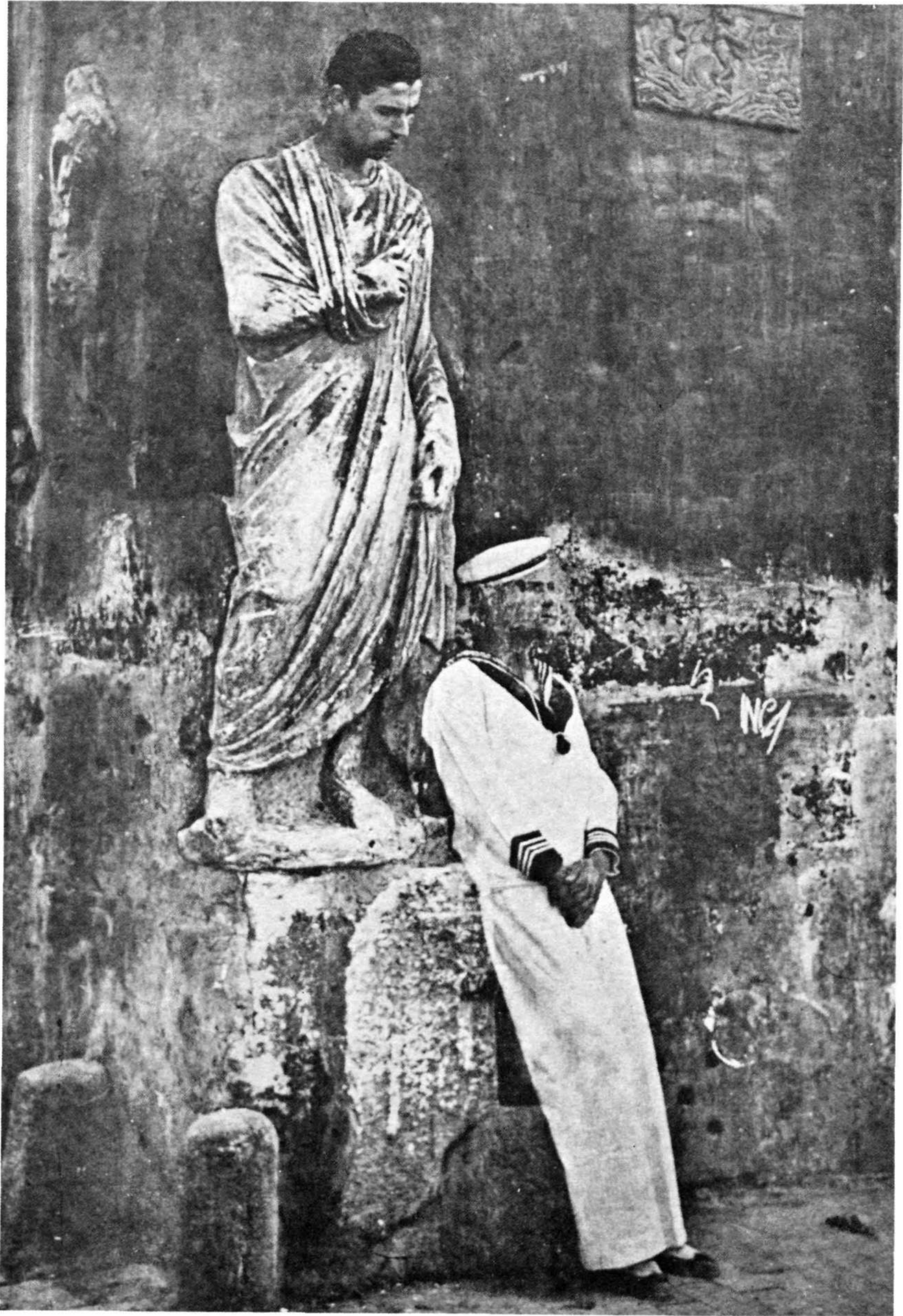
Pero, aunque él no quiera aceptarlo, veo el Postismo como una especie de Surrealismo. No es cuestión de etiquetas. Si una pintura surge directamente del sueño, si agrupa elementos heterogéneos de la vida real, si desconoce las leyes convencionales de la perspectiva física, histórica o geográfica, esa pintura estará por encima de la realidad, o por debajo de ella, ¿qué más da?, será superrealista o surrealista. Lo que habría que matizar es qué es realidad y qué es por ejemplo naturalismo, pero esto ya es harina de otro costal. Gregorio Prieto es un renacentista que ha reencontrado la belleza clásica, la belleza que no puede morir en sus cuadros porque él no ha copiado, sino que ha sabido reinterpretar, transformar, jugar con la expresividad de unos cuantos elementos estéticos que combina según su «postista» criterio.

Por eso, el pintor no se ofende ante ese tipo de belleza asexual que a veces encuentra incluso en la vida real, que trasciende al hombre afeminado y a la mujer «machunga» (en sus propios términos), «hay dibujos míos que no se sabe si son hombre o mujer», tampoco es un «tertius genus», quizá una idealización, una síntesis de armonía, una abstracción desprovista de todo erotismo de lo que de hermoso hay en el ser humano, que casi peca de puritana, «limpio como lo griego —dice—, masculinizo la Venus de Milo para que quede perfecta», y crea los seres de su mundo platónico: «yo me he llegado a enamorar de una estatua».

Habla y habla sin parar y sin embargo no aburre. Tiene una enorme capacidad de síntesis, de relacionarlo todo: la anécdota oportuna —es hombre que ha vivido mucho—, el gesto elocuente, la sonrisa irónica, el golpe inesperado, la rotunda afirmación a medio camino entre la ingenuidad y la guasa. Se ríe de todo. Es contradictorio, barroco, apasionado a pesar de esa aparente ecuanimidad, y una mijita surreal. En su estudio desfilan todos los poetas del 27, los molinos manchegos; aquí una virgen románica, allá una talla del siglo XIV; montones de fotos, de catálogos y de papelerías. «Esto ya no es lo que era», se lamenta. Pues ¿qué era? ¿Hay algo que falte en este desordenado caleidoscopio de obras de arte? Su estudio está como su mente: repleto, y todavía ávido de belleza.

Hombre de amplísimas relaciones humanas, se sabe ganar a su interlocutor desde el primer momento. Por eso tiene tantos amigos y tantos retratos de amigos que su repertorio iconográfico es uno de los más vastos que se han logrado. Habiendo pintado estos retratos, bien puede morir tranquilo. Antes hablábamos de García Lorca, en verdad tiene retratados a todos los grandes. Su dibujo de Alexandre entre estrellas constituye una premonición del reciente premio; los de la



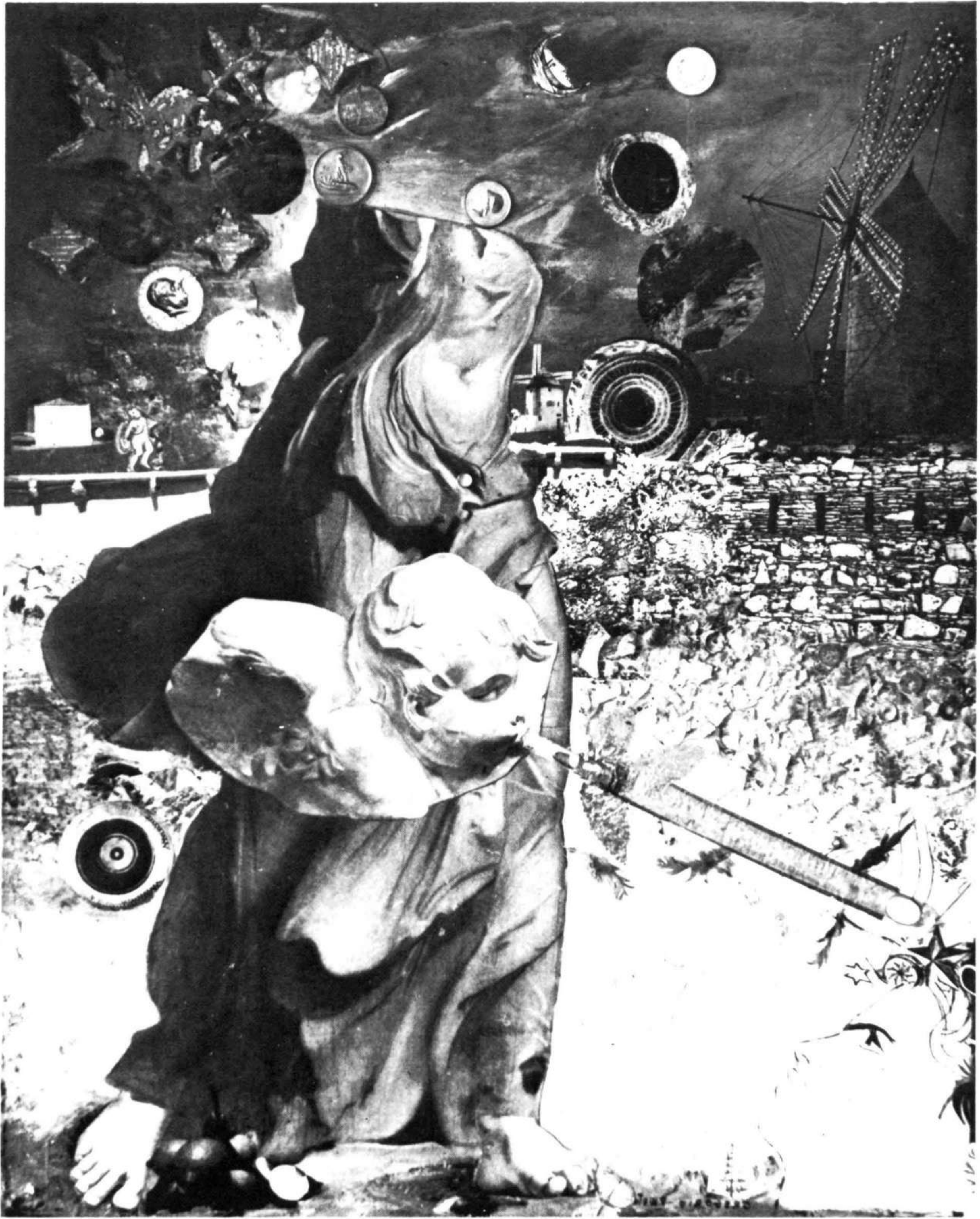






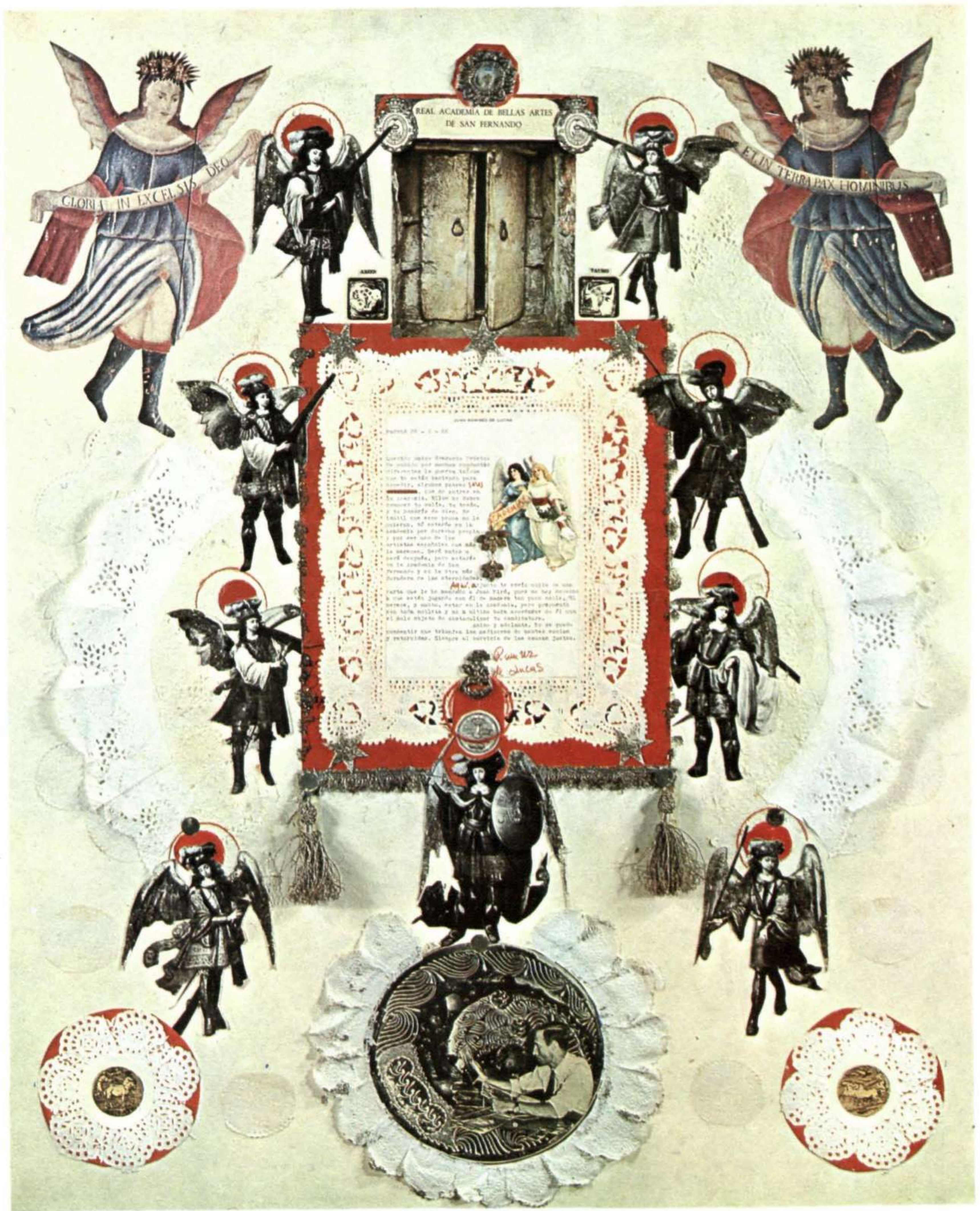
VICENTE ALEIXANDRE.





«VICTORIA DE SAMOTRACIA».



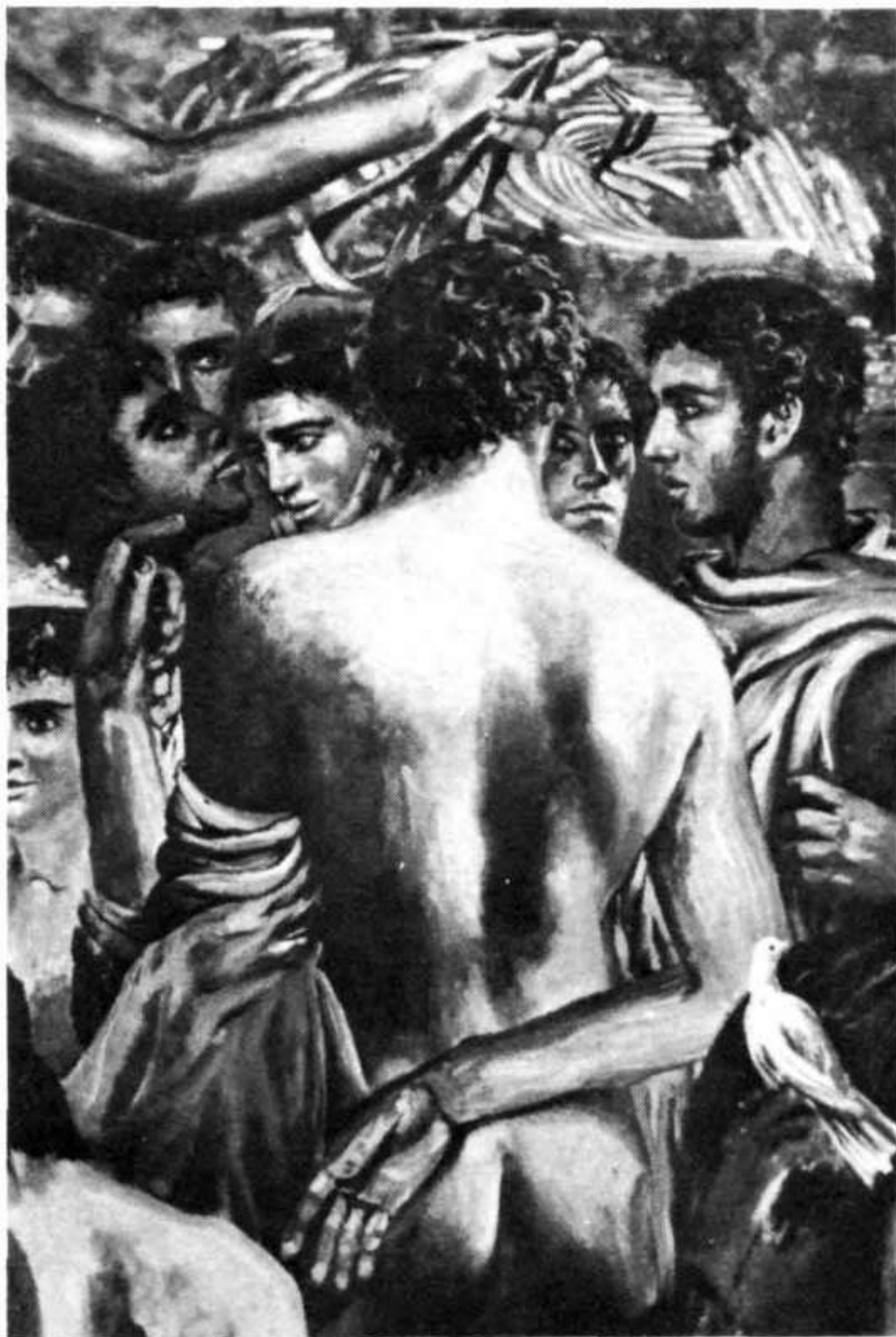


«ARCANGELICA ENTRADA EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO».

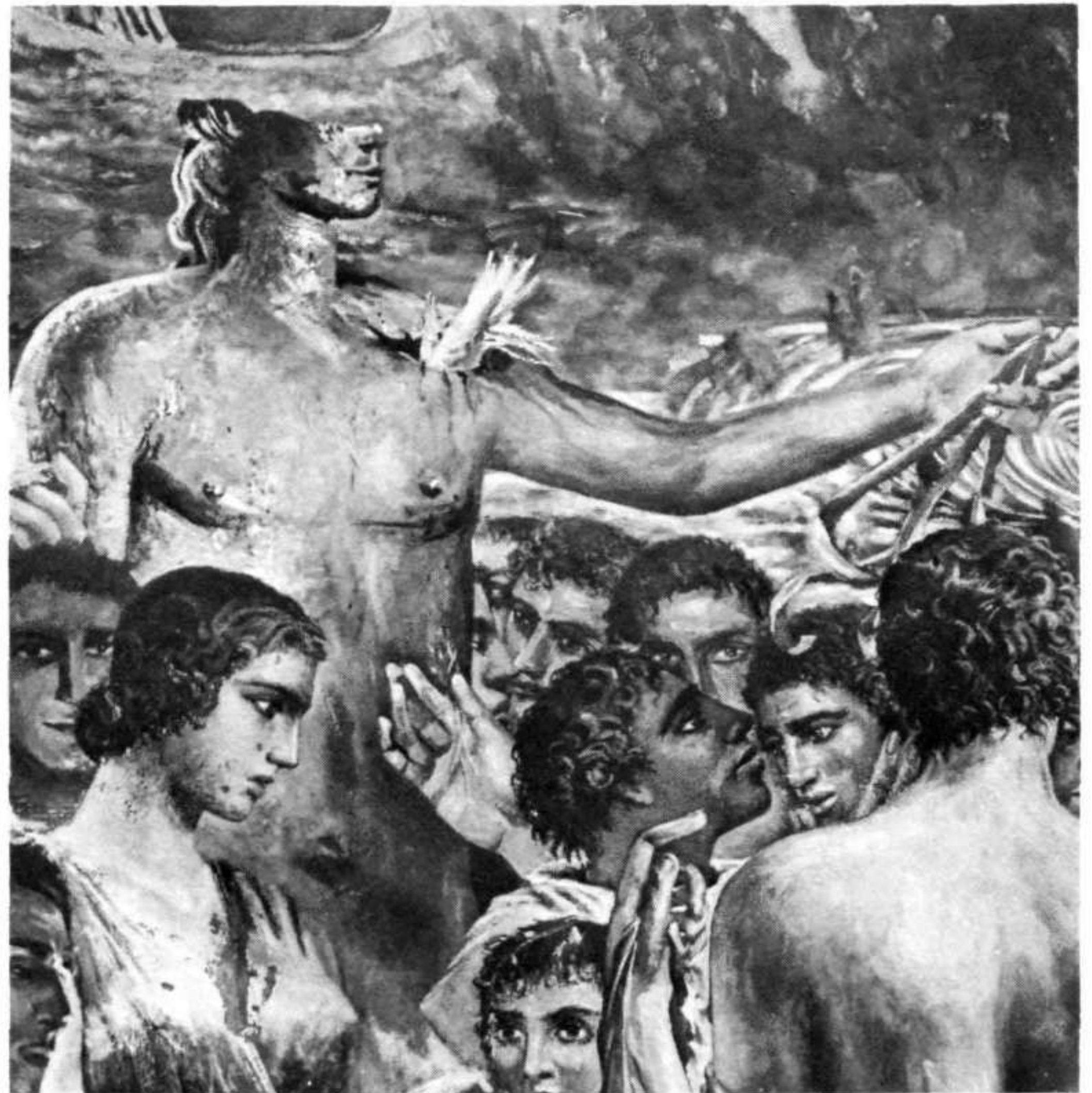








«EL CENTRO DEL MUNDO» (DETALLE).



«EL CENTRO DEL MUNDO» (DETALLE).

duquesa de Alba, de Herbert Read, Miguel Hernández o Cernuda ya figuran en todas las antologías. Respecto del de Juan March se podría contar la anécdota que demuestra la fobia de Gregorio hacia toda imperfección: el pintor fue, al morir March, el último que quedó en su velatorio, y cuando le fueron a colocar la tapa de su ataúd, observó que el difunto tenía la nariz ligeramente torcida por una asimétrica posición del cuerpo; entonces, Gregorio Prieto ordenó volver a abrir la tapa y corregir un defecto que iba a quedar eterno.

Prieto es también cambio. Realiza una serie de obras de idéntica temática y tratamiento, se cansa y pasa al extremo opuesto. Muchos han afirmado que ha sido el mejor dibujante español, el más perfecto dentro de unas líneas puras y simples, pero al lado tiene cuadros en que las formas parecen diluirse, quedarse en una cómoda vaguedad opuesta incluso a esa línea precisa, clásica, que él tanto admira, o bien se hunde en el barroco, en sus saturadísimos collages «postistas». Como si nunca estuviera satisfecho de lo realizado, actitud que equivale a juventud y que rima con inquietud. «Soy un espíritu de contradicción y la gente se hace un lío conmigo; encasillarme es muy difícil».

Discípulo material de Unamuno, ha visto sucederse movimientos, escuelas y generaciones completas de poetas, pinto-

res y cineastas, pero ha sido capaz de mantener una cierta unidad dentro de la variedad o de la tremenda multiformidad, y aunque se le suele etiquetar como «del 27» se ha mantenido en algún modo independiente, francotirador, amigo de todos, pero capaz de objetivar, de ponderar y hasta de teorizar. Incluso en la actualidad es persona curiosa, que va a todas las exposiciones y se interesa por «las demás vanguardias». Escritor fecundo, de su pluma ha nacido el mejor texto-comentario de los dibujos de Lorca, y es también impulsor de campañas: la de los molinos de viento, la del «rescate» de Zurbarán en el Museo del Prado, la de los toros de Guisando, la de la beatificación de Isabel la Católica..., pero no por católica, sino por genio, porque a él todos los genios le atraen. Prieto busca «valores eternos» —que se decía antes—, el genio, la imaginación creativa, el amor sentido, la hermosura, la vida como obra de arte, y huye de lo vulgar, lo convencional y lo mediocre. Y esto incluso dentro del mundo del arte: el exceso de pintores improvisados, la comercialización, el tinglado de las galerías, el rutinario ciclo. «Está todo echado a perder. Tendrá que bajar un arcángel que con sus alas barra todo lo banal» y devuelva al Arte su mayúscula, su inspiración, su esplendor y su categoría de siempre. Y luego declara: «yo ya no voy a pintar más», pero esto también es una pequeña broma, porque es imposible.



# FERNANDO NUÑO Y LA FOTOGRAFIA

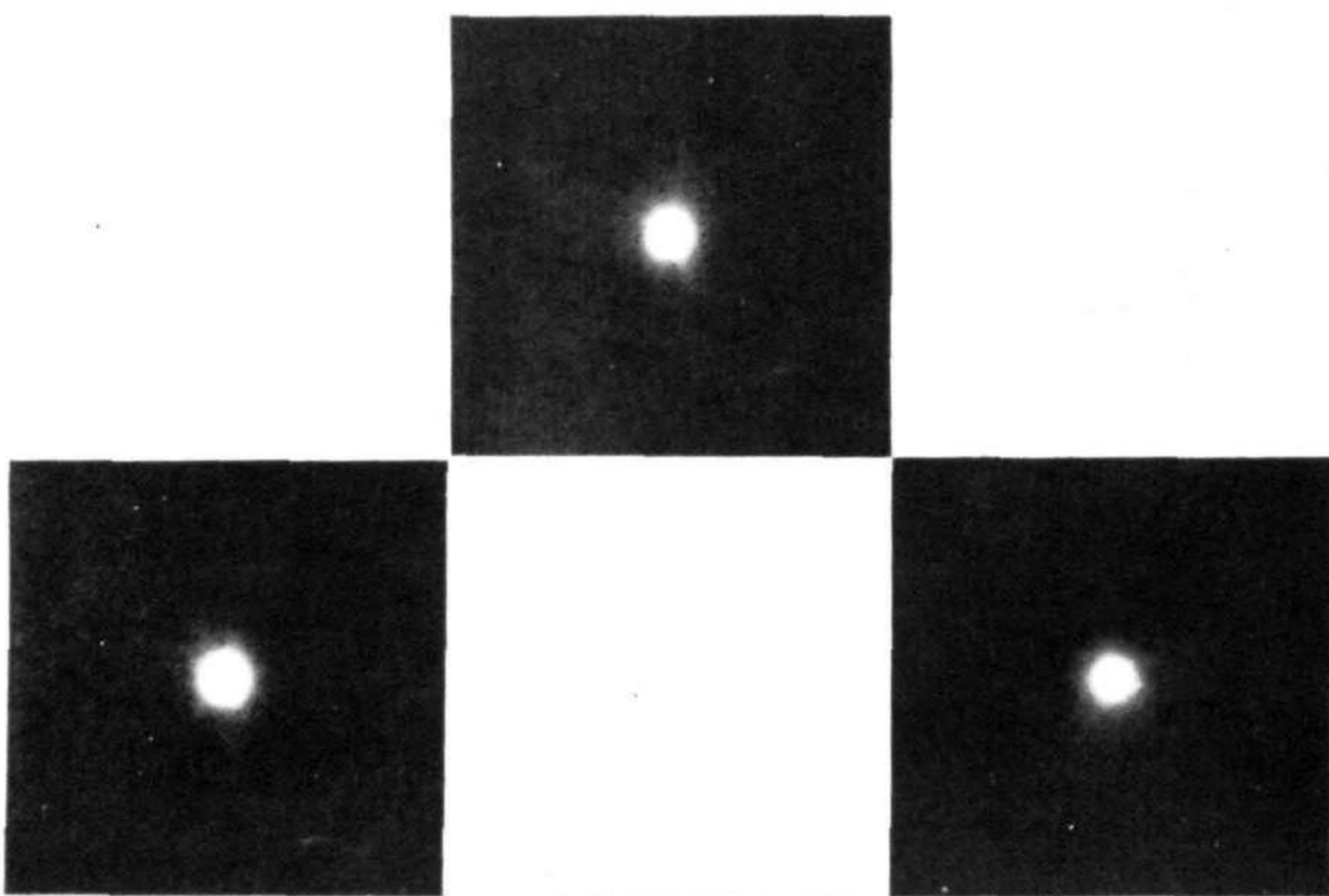
Por José María IGLESIAS

A la pregunta acerca de si cree en lo que algunos llaman la muerte del arte, André Chastel contestó: «Toda la energía disponible ha pasado a otras categorías artísticas. La crítica, si fuera inteligente, debería hacérselo entender al público. Se habla de "crepúsculo de las imágenes". Nada más falso. Lo que sucede es que las imágenes decisivas hoy, no son las de la pintura o la escultura, sino las de la fotografía y el cine. La verdadera crítica, hoy, debería ser la crítica de los nuevos medios o la crítica de la arquitectura y del urbanismo. Otro problema es que la crítica de cine sigue refiriéndose demasiado a los temas, y la crítica arquitectónica o urbanística demasiado a las necesidades sociales.» (1)

Las citadas palabras son suficientes, a mi juicio, para resaltar la importancia de la fotografía en el panorama artístico actual, aunque me parece que no hay que confundir categorías artísticas con los nuevos medios.

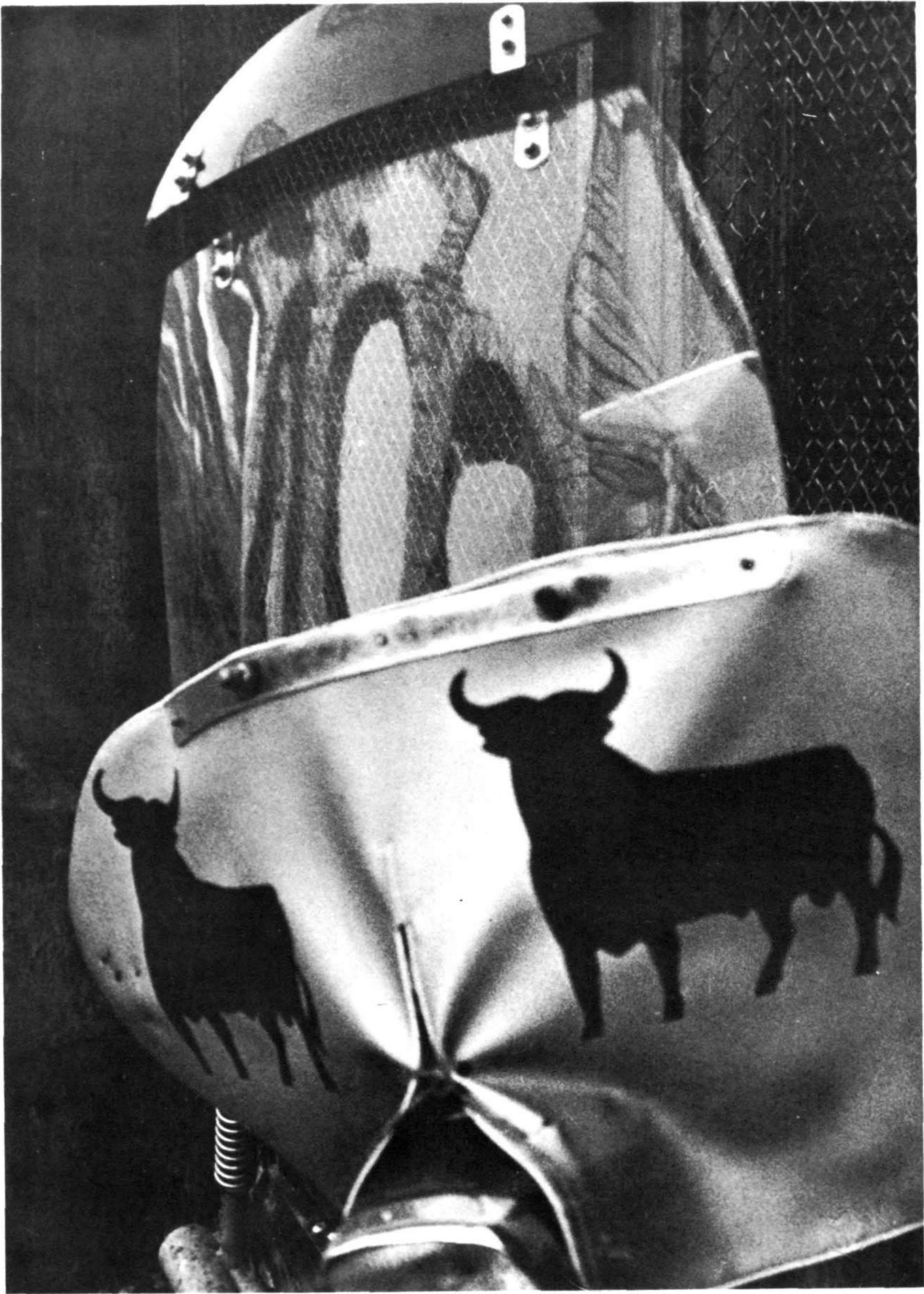
También me parece que el tema es muy importante en el cine, por supuesto más que en la pintura o la escultura, y las necesidades sociales imprescindibles para la arquitectura o el urbanismo, al menos en el mundo de hoy. Los intercambios entre pintura y fotografía son innumerables. Incluso existe un público para el que el mayor elogio de un cuadro es que parezca una fotografía y, seguramente, otro o el mismo para el que una fotografía alcanza su cenit cuando parece un cuadro. Naturalmente no faltan pintores y fotógrafos que surtan de carnaza a estas gentes. Pero algunas exposiciones recientes nos han permitido ver algunas muestras de la fotografía y sus posibilidades autónomas. Así, algunas de las fotografías de la muestra «Fotografía fantástica en Europa», la de Moholy-Nagy, la del Equipo Yeti y ahora la gran exposición en cuatro tiempos con que Fernando Nuño ha celebrado sus veinticinco primeros años en la fotografía.

Los cuatro temas que componen la exposición están bien enraizados en el contexto artístico español de su momento, del momento en que se produjeron. Así, la serie del fuego corresponde a mediados de los años sesenta, en pleno período «informal» o «aformal», cuando la pintura se ensimismaba en explayar posibilidades matéricas, en adición de materiales insólitos, en bordes imprecisos o inexistentes. Entonces Nuño retrató la gran fogata, desde todos los ángulos y en todo su tiempo. La llama que todo lo inunda y devora con su contorno irrepetible, con la imperfecta espiral que asciende en chispa y aterriza ya ceniza, el fugaz esperanto del humo tamizando los residuos del fuego. El gran formato, el color, el mismo tema, daban a esta serie una dimensión poco frecuente en la fotografía. Había simultaneidad y duración. Vista hoy, esta secuencia del fuego la encontramos vigente y actual, mucho más fresca que la mayoría de las obras



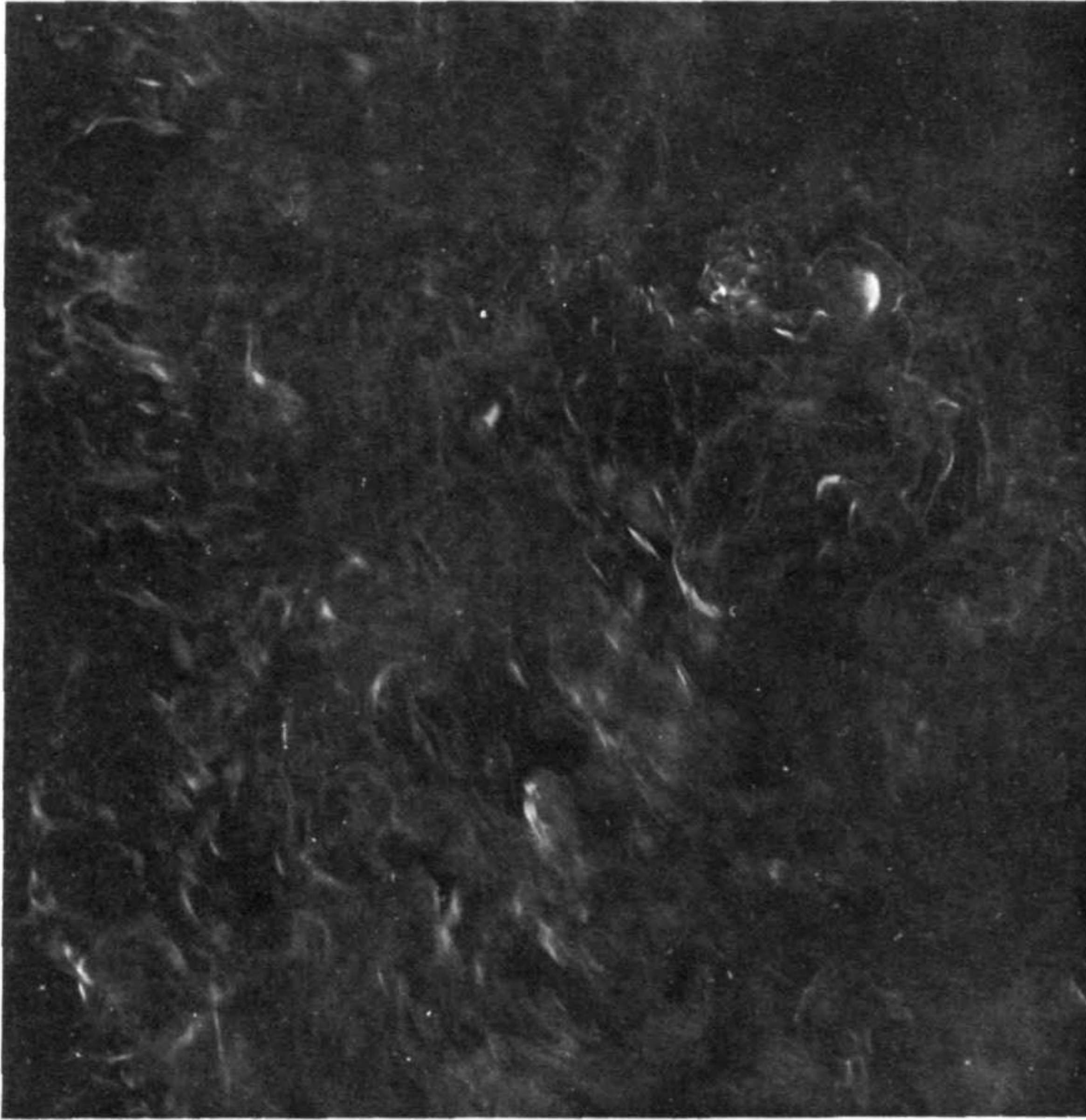
DE LA SERIE «EL SOL».





DE LA SERIE «EL ACUEDUCTO DE SEGOVIA».





DE LA SERIE «EL FUEGO».

pictóricas que fueron sus contemporáneas.

Algunos años después realiza Nuño la serie de «El Sol». El Sol aparece como círculo en el centro de un cuadrado. En torno a él se esparce su luminosidad. En la serie hay distintos colores, su carácter es modular y se ensamblan en combinaciones infinitas, donde es posible jugar construyendo formas que tienen el cuadrado como módulo y variando colores y tonos, creando espacios vacíos y llenos.

La sugestión de los grandes temas no abandona la creación de su obra. En el bimilenario del Acueducto de Segovia, Nuño crea otra serie con el Acueducto como tema. Pero no es el Acueducto manido y consabido del primer plano o la lejanía, del detalle de la piedra o del ángulo ¿inesperado? No, es el Acueducto insólito, el que hemos visto sin reparar en él. Es el reflejado en los coches, en sus carrocerías, en los espejos retrovisores, como queriendo jugar con una dimensión espaciotemporal, reflejar lo reflejado. Nuño, como el fotógrafo furtivo de Larrea, se llevó el Acueducto plegado en su morral, pero deformado o conformado por un nuevo Gaudí, vivo y haciéndose, no disecado.

La serie de la vela nos vuelve a poner ante un conjunto donde, no obstante, cada elemento es válido en sí mismo. Desde la vela recién estrenada, orgullosamente enhiesta, donde la llama es corona que adorna, hasta el humilde cabo que ya ni siquiera alcanza la altura de la llama que le ha devorado, hasta culminar en ese impresionante documento negro, sin vela ni llama, ausencia total de lucha, de vida. No tiene importancia, pero sí es importante saber que cada vela de la serie es una fotografía diferente, separada de la anterior y precediendo a la siguiente por un cuarto de hora. No es una única fotografía que se ha acertado en el laboratorio. Nuño odia el laboratorio y considera un camello el retoque. Así lo tiene manifestado (2).

Son exposiciones de esta categoría las que hacen de la fotografía un arte. La técnica sola no es nada más que eso, un medio. Son los artistas quienes hacen el arte y es por lo menos ocioso preguntarse si la fotografía es un arte, o lo es la pintura, la escultura, el dibujo o el grabado. Siempre habrá que preguntar a qué fotografía, pintura, escultura, dibujo o grabado nos referimos.

(1) «EL PAIS», 4 de abril, 1978. Entrevista con Juan Manuel Bonet.

(2) «ARRIBA», 21 de abril, 1978. José María Mariñas.



# MICER PIETRO MORONE, PINTOR EN ARAGON EN EL SIGLO XVI

José Gabriel MOYA VALGAÑÓN

Justo a mitad de siglo, en 1552, aparece en Zaragoza micer Pietro Morone, italiano, como gusta de llamarse en los documentos. Procedía, al parecer, de Barcelona, donde en 1548 pintara, en colaboración con su paisano Petro Paulo de Montalbergo, el retablo perdido de Santa Cecilia, en San Miguel (1). En 1552 se titula vecino de Zaragoza en la carta de aprendizaje que firma con él Antón Claver, que antes había sido discípulo de Jorge Olivar (2). En agosto de 1555, en compañía de Juan Catalán, se compromete a pintar y dorar el retablo mayor de Ibdes, que habría de hacer Moreto, y realizar las puertas como las del retablo de Veruela (3). En ese mismo año era designado para supervisar la obra de una custodia de Villanueva de Huerva (4). Dos años después cobra, en Tarazona, dos mil sueldos del concejo de Paracuellos de Jiloca a cuenta de su labor en un retablo (5). En 1562 capitula con don Jerónimo Carnicer un retablo de «Santa Ursula y las once mil vírgenes» con destino al Pilar (6). En 1565, llamándose vecino de Ibdes, contrataba, en Tarazona, el retablo mayor de San Agustín (hoy los Milagros) de Agreda (7). En 1569 acababa de pintar el retablo mayor de Fustiñana, adonde había ido a residir con toda su familia (8), y por entonces comienza a obrar en el de San Salvador de Tudela (9). En 1571 contrataba doce tablas del retablo mayor y sus puertas para San Francisco de Zaragoza (10). Quizá su última obra documentada sea la decoración al fresco de la capilla Zaporta en la Seo de Zaragoza, que debe andar por estas últimas fechas, pues en 1572 está tullido de gota en la cama (11).

De lo dicho se desprende que la actividad de Morone se desarrolla a lo largo de veinte años.

Aunque buena parte de la obra aludida no se conserva (12) ha tenido más fortuna que la de otros pintores, Cosida por ejemplo, pues existen las pinturas de la capilla Zaporta, aunque en mal estado, el retablo de Fustiñana y las puertas de Ibdes, amén de otra serie de obras que, por comparación con ellas, pueden atribuírsele y guardan relación con la documentación citada.

La primera obra cronológicamente, las puertas del retablo mayor de Ibdes, son uno de los más claros exponentes de su arte. Cerradas, se representa en las centrales un Juicio Final que, al pronto, uno relaciona con Miguel Ángel, a pesar de que nada tiene que ver con el de la Sixtina, pues que en ambos apenas si coincide el San Pedro. Ahora bien, la masa de personajes en movimiento y su distribución, el gusto por el desnudo, los escorzos violentos hacen pensar en él.

Y realmente, estudiando figura por figura, muchas de ellas han salido de las bóvedas de la Sixtina o de la capilla Paolina. Así la Santa Bárbara o el San Lorenzo, la figura que a la izquierda contrarresta el San Pedro, el grupo de almas voladoras rescatadas por ángeles o el que, casi al centro, es llevado hacia el infierno.

Pero estamos muy lejos, aun prescindiendo de la diferente calidad, del fuego miguelangelesco. Parece que nuestro hombre admira mucho a Buonarrotti, pero lo hace a través de un

prisma rafaelesco no lejano al de hombres como Julio Romano, al que, por cierto, imita en unas de las escenas del interior de las puertas: el Noli me Tángere.

Los tipos de Morone son de rostros dulces y apacibles, incluso los demonios, casi incapaces de reflejar otra expresión que la tranquilidad, por no decir abulia. Véanse, si no, los personajes de la «Última Cena» o de las «Mujeres ante el Sepulcro vacío». En las puertas bajas hay escenas de la Creación que deben proceder de grabados flamencos, como el «Pecado Original», que recuerda a Lucas de Leyden, o la «Creación de Eva», inspirada en buena parte por Jan van Straten. A la utilización de estampas de ese origen se deberá el gusto por la animalística, presente no sólo en las historias del Génesis donde, dentro de lo cabe, es normal, sino también en la «Última Cena», con esa disputa de perro y gato hacia el centro.

En Paracuellos de Jiloca, en la ermita de Santa María, hay un retablo dedicado a San Miguel, en el cual, en las tablas laterales del cuerpo, se repiten los laterales del «Juicio Final» de Ibdes, comprimiendo las figuras.

El color, que allí era predominantemente azulado, es aquí rosa pálido en función de los desnudos.

Este retablo, que creo evidentemente suyo, nos anuncia la característica más concreta de Morone. Su constante repetición o autocopia que quizá le permitía vender barato el producto.

Esa autocopia nos va a permitir identificar perfectamente su obra no conocida documentalmente. Por baratura o por considerarse satisfecho con sus composiciones, las repite sistemáticamente.

Quizá a ello debamos el conservar uno de los pocos dibujos seguros de pintor aragonés del XVI: el que sirvió de modelo para las «Santas mujeres ante el Sepulcro vacío» de Ibdes y que quizá repitió en alguna otra ocasión (13).

A Morone se deberá también el retablo mayor de la parroquial de San Miguel en la misma localidad, de tonalidades asimismo pálidas, aunque aquí aparecen tonos ocre y verdosos en abundancia. Está dedicado por mitad a San Miguel, el de Monte Gargano, y a la Vida de la Virgen.

Los tipos humanos, dulces y alargados, son como los de Ibdes. En la tabla superior de la calle interna derecha aparece el Cristo entre San Juan y la Virgen del Juicio Final.

Las historias de la Epifanía o la Circuncisión repiten a menor escala las de Fustiñana o la capilla Zaporta. En San Miguel está muy cerca del de la ermita de abajo.

Hay aquí abundantes detalles miguelangelescos, pero ello no impide que para el Prendimiento o Cristo ante Caifás se inspire en grabados de Dürero.

En las escenas de interiores hay un gran interés por lo arquitectónico. Así sucede en la Flagelación, que viene a ser





IBDES. PUERTAS DEL RETABLO MAYOR, CERRADAS.



IBDES. DETALLE DE LAS PUERTAS DEL RETABLO MAYOR, CERRADAS.



PARACUELLOS DE JILOCA: RETABLO DE SAN MIGUEL, EN SANTA MARIA.



idéntica a las que después realizara en Fustiñana o la Magdalena de Tarazona, o en la Natividad de la Virgen, cara interna de la puerta izquierda, donde el gusto por los detalles secundarios vuelve a manifestarse.

Interesa destacar las puertas del banco que reproducen, a la derecha, la Creación de Eva, trasunto de la Sixtina, y a la izquierda el Pecado Original.

En ambas, como en el retablo de la ermita, se cubrieron púdica y tardíamente, pero dentro del siglo, los desnudos de Adán y Eva, testimonio de una actitud contrarreformista acorde con lo que versificara Bartolomé Leonardo de Argensola (14). En Fustiñana, contra la opinión de Casado Alcalde (15), creo de Morone la mayor parte de las tablas. De Rafael Juan de Monzón serán las de la calle central, parte de la Pentecostés y quizá la figura de Cristo en la Flagelación. La Oración en el Huerto es idéntica a la de Paracuellos y también a la del retablo de la Magdalena de Tarazona. Lo mismo sucede con la Natividad o la Circuncisión.

De los frescos de la capilla Zaporta quiero destacar el más agradable colorido, dentro de su desgraciado estado, con respecto a las obras antes aludidas. La Epifanía es la misma, con más figuras, de Paracuellos o de la Magdalena, o muy parecida la Presentación, en la que volvemos a encontrar figuras miguelangelescas, tamizadas por lo rafaelesco, tal como la portadora de palomas o el mendigo de primer plano a la derecha. El gusto por lo accesorio traído a primer plano existe también en estas composiciones, recordando la Cena de Ibes. El retablo de la Magdalena de Tarazona debe ser



IBDES: «NOLI ME TANGERE», DEL INTERIOR DE LAS PUERTAS DEL RETABLO.



IBDES: «LAS MUJERES ANTE EL SEPULCRO VACÍO», DEL INTERIOR DE LAS PUERTAS.





DIBUJO DE PIETRO MORONE. COLECCION PARTICULAR.

integramente suyo y obra anterior al de Fustiñana, pues la mazoneria se hace en 1566 (16). Ya he señalado el parentesco de diversas de sus tablas con obras anteriores. La Flagelación, repitiendo lo de Fustiñana y Paracuellos; el Noli me Tángere, similar al de Ibdes; Natividad y Epifanía, como las de la Seo; Purificación y Circuncisión, cercanas a Paracuellos y la Seo.

Pero en este retablo hay un sentido del espacio más reducido que en los anteriores, que parece constreñir a los personajes en las escenas. Ello contrasta con las tablas del retablo mayor de la parroquia de San Miguel en la misma Tarazona, que también creo de Morone, y en las que el ambiente en que se mueven las figuras es incluso más amplio que en Ibdes.

En este último lugar debió realizar hacia 1565 el retablo del Rosario, donde se reproducen los Desposorios de Paracuellos y la Circuncisión de Tarazona.

Morone es para mí un pintor interesante a pesar de que sus composiciones rayen en lo incorrecto y que muchas de sus obras parezcan hechas con evidente descuido. En Aragón debe ser el pionero de lo miguelangelesco, aunque lo presente tamizado por el rafaelesquismo de los manieristas de primera hora, aprendido quizá más en Toscana que en Roma.

Es un hombre de producción en serie, aunque el título de «artífice pintor» pueda sugerir otra cosa, con evidentes desmaños y apresuramientos (quizá el mejor testimonio es el retablo de la Magdalena), pero ello no quita para que años antes que Becerra traiga a este país las últimas novedades italianas que suponen la Sixtina y la Paolina, cuyas secuelas convendría estudiar.

Aparentemente trabajó casi en exclusiva para el obispado de Tarazona, al menos entre 1555 y 1571, y la gota no le dejaría hacer mucho después.



IBDES: «PECADO ORIGINAL», EN LAS PUERTAS.



PARACUELLOS DE JILOCA: «CREACION DE EVA», DE LAS PUERTAS DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA.





PARACUELLOS DE JILOCA. RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA.



Según Jusepe Martínez (17), era sienés y creo que su formación estará en el manierismo florentino, aunque admirase a Miguel Ángel y se dejase sugestionar por los rafaelescos, de quienes toma sus rostros.

Como Peliguet, de quien lo hace sucesor Jusepe, vendría a Aragón, paso obligado por entonces a las gentes procedentes de la península vecina, con más probabilidades de hacer fortuna que en la arruinada Cataluña de la época y en donde el fresco era apreciado.

El debía ser fresquista ante todo (para mí su obra de más calidad es la de la capilla Zaporta), aunque Jusepe dice que le daba a todo, citándonos sus puertas de San Francisco como maravilla de óleo.

El mejor elogio que se puede hacer de él es el mismo que le dedica el tratadista aragonés, su humildad al valerse de todo tipo de elementos ajenos, acomodándoles con «gracia y unión». Ello quizá signifique un intento de adaptación a la demanda y explicaría la progresiva tendencia a reducir el espacio en las composiciones.

Quizá su primera obra fuese la de San Miguel de Tarazona y no gustase por sus amplitudes y perspectivas florentinas, incluso con rompimientos cielo-tierra demasiado alambicados para las gentes de la región. La contrapartida dejó en la Magdalena, donde la simplicidad no puede ser mayor.

Y que era estimado por la clientela nos lo demuestra el hecho de haber sido llamado por Zaporta para su capilla, donde intervino lo más florido de los artistas de su tiempo, empezando por Ancheta.\*



PARACUELLOS DE JILOCA: «FLAGELACION», DEL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA.

(1) MADURELL: «Petro Paulo de Montalbergo, artista, pintor y hombre de negocios» (A.B.M.A. Barcelona, III, págs. 218-219).

(2) ABIZANDA: «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón», T. III, Zaragoza, 1932, pág. 12.

(3) GALIAY: «Un retablo de Pedro Moreto» (S.A.A., II, 1945, págs. 7-14). La documentación citada por GALIAY son unas notas escritas por el vicario Mosén Miguel Sanz en 1744 y se hallan a los fols. 1, 53 y 59 vº del Libro II de Bautismo. Percibirían los pintores 20.000 sueldos y darían la obra acabada seis meses después de realizado el retablo en blanco, lo cual se hizo en 1557.

(4) SAN VICENTE: «La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento», Zaragoza, 1976, III, págs. 39-42.

(5) SANZ ARTIBUCILLA: «Dos obras nuevas del pintor Pedro Morón» (Heraldo de Aragón, 12-XII-1948).

(6) ABIZANDA: Op. cit., T. I, Zaragoza, 1915, pág. 57.

(7) CASTRO: «Cuadernos de Arte Navarro. b) Escultura», Pamplona, 1949, págs. 80-81. Cfr. SANZ ARTIBUCILLA: op. cit. Según R. GARCIA: «Recuerdo y presencia de los agustinos en Agreda» (Archivo Agustiniiano, T. 58, 1964, págs. 58-59, nota), Morón había acabado de pintar en 12 de septiembre de 1568 el «Retablo y calle de medio y vidrieras y letrero»; por ello y la «pintura y obra» hecha hasta entonces para el monasterio se le debían 500 ducados de resto.

(8) J. P. ESTEBAN: «Memorias históricas de Fustiñana», Zaragoza, 1930, págs. 14. CASTRO: «Cuadernos de Arte Navarro. a) Pintura», Pamplona, 1944, págs. 84-85. Cfr. E. CASADO ALCALDE: «La pintura en Navarra en el último tercio del siglo XVI», Pamplona, 1976, págs. 53-56.

(9) CASTRO: «Escultura...», págs. 76-77.

(10) ABIZANDA: op. cit. III, págs. 46-48.

(11) SAN VICENTE: «La capilla de San Miguel del patronato Zaporta en la Seo de Zaragoza» (A.E.A.), págs. 113-114. En una nota suelta que tengo, tomada seguramente en el A. P. de Zaragoza, pero sin referencia a notario, veo que en 1574 todavía cobra el finiquito de San Francisco.

(12) Retablos de Santa Ursula del Pilar, San Agustín de Agreda, San Salvador de Tudela y San Francisco de Zaragoza, incluidas puertas.

(13) Está en la colección de los condes de Alcubierre de Madrid, atribuido de antiguo a Pantoja de la Cruz, y bajo ese nombre ha sido publicado recientemente por ANGULO y PEREZ SANCHEZ: «Spanish Drawings 1400-1600», London, 1975, núm. 211.

(14) Veáanse en FRANCISCO PACHECO: «Arte de la pintura», ed. de F. J. SANCHEZ CANTON, Madrid, 1956, I, págs. 413.

(15) Op. cit., pág. 55.

(16) SANZ ARTIBUCILLA: «Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona», Madrid, 1930, II, pág. 127.

(17) «Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...», ed. de V. CARDERERA, Madrid, 1866, pág. 135.

\* Las fotografías 3, 9 y 10 son de J. Alcón, las restantes del autor.



# MANRIQUE EN SU TORBELLINO VITAL

Por Joaquín DE LA PUENTE

Ante César Manrique, y en esta ocasión, se siente uno impulsado a irrumpir con los trasnochados modos del cronista social. Son las ocho de la tarde del 18 de abril de 1978. Hacía apenas nada que Manrique acababa de clausurar una exposición de su pintura, y hete aquí que se lanza a inaugurar otra de su obra «ecológica». La galería Theo de Madrid rebosa gente de bote en bote, cual si compitiese con el ferrocarril metropolitano en horas punta. Un abrumador raudal de desconocidos lo llena todo, piso tras piso, embotellado hasta el tráfico de las escaleras. No hay manera de adivinar su procedencia. Muchos han de ser canarios, a otros hay que presumirles ecologistas de los que luchan contra la cotidiana salvajada con que se malbarata la tierra en que vivimos. Todos se mueven cual cómplices efectivos del afamado quehacer de Manrique, del que pinta y del que se muestra en los muros y que no hay modo de ver como es debido. El cronista se alegra de veras del éxito y, una vez más, aborrece con toda su alma eso que llaman «inauguraciones». Dos pantallas de video se hallan acorraladas por quienes pretenden seguir atentos las imágenes donde César comparece de cuando en cuando justificando paisajes, cielos, desiertos, mar y arte. Es inaudible si se explican en inglés o en alemán, o sí, acaso, es castellano en lo que se habla. Desde la entrada, el animado parloteo de los grupos se ha convertido en unísono rumor de oleaje cuasi oceánico. Se bebe. Sin prisa pero sin pausa, corre el whisky. Circulan volanderas las bandejas con las consabidas viandas. Crece el calor. Aumenta el sudor. Más de uno temerá que le abandone el desodorante. A todo correr se merma el polucionado oxígeno que en Madrid ingerimos. A duras penas se descubren amigos y caras conocidas: Canogar, Mampaso, Pablo Serrano y Juana Francés, Joaquín Vaquero Palacios —esto es, Vaquero padre—, Villaseñor, Gloria Fuertes, María Cuadra; Elvira Mignoni, experta señora de la casa.

Al fin topo con Manrique. Nada habilísimo en tamaño olor de multitud fervorosa. No menos de cuatro lustros hacía que no nos veíamos. Aunque cinco años mayor que yo, de 1945 a 1950, día a día, anduvimos juntos en un mismo curso de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Tarda en reconocermelo, pues el paso del tiempo sí ha querido identificarse con mi persona; no sobre la suya, ahora únicamente algo más enjuta que en aquel lejano entonces, sólo como más físicamente concentrada en sí misma, conservada de suerte increíble. Corporalmente así. Psíquicamente acrecentado el torbellino de su tan expansiva y cordial naturaleza, vieja sabedora de los resortes del éxito; del triunfo ganable a golpes de avispada inteligencia, desbordada simpatía y trepidante actividad. En César no ha amainado un solo ápice de su juvenil energía; al contrario. La turbamulta de sus incontables invitados es ambiente donde moverse como pez en el agua, ave en el viento. Y lo cierto es que hay que verle así, exultando vida y sociabilidad, antes de encararnos con cuanto ha realizado puesto a pintar o decorar, empeñado en defender y manipular la naturaleza, desde esa no ente de ficción y sí fabulosa Insula Barataria de su Lanzarote natal; allí donde ha hecho más de generoso y regozante Quijote enamorado que de Sancho engullidor. Allí donde, a su vera, quien quiso dárseles de don Pedro Recio de Tirteafuera, hubo de quedarse con las ganas y dejarle hacer a su activísimo antojo. Quizá así el tal, al dejarle estupefacto que este César Manrique, canario al mil por uno, desconozca el envidiable sosiego con que regalan a sus nativos las hermosas Islas Afortunadas.

Allá en sus principios, Manrique parecía que iba a jugarse el todo por el todo de su pintura con figuraciones en demasía apuradas en forma y detalle, de un regionalismo poco más que temático, más aparential que otra cosa, sustanciado en camellos, chumberas, luminismos y paisaje estrictamente tomado de allí donde se ve.

También parecía que, dándole rienda a su gusto por la decoración, tendría cuerda para rato en fantasiosos divertimientos, en efecto divertidos. Eso de este modo que se dice, aunque por delante tenía que saberse cómo no era humanidad fácil para la cábala de su futuro. Probablemente las conjeturas hubieran sido ciertas, de haberse quedado Manrique en Madrid, solamente abastecido de cuanto hasta entonces pudo fraguarse en su ánimo de isleño. Pero Manrique volvió a Canarias. Se asentó en Lanzarote. Reemprendió su consistencia existencial. Renunció a lo extremado de su figuración pictórica, a lo exteriormente folklórico de sus asuntos. Se embarcó en el arte abstracto entonces capaz de la más ruidosa bulla dentro del arte español. Ejerció el talento de saber tener sus pies y ojos en el mundo entero, desde el mismísimo gozo solar de su isla. Manrique paró mientes en la rugosa y áspera epidermis de las Canarias volcánicas, atlánticas, quemadas por infinitos milenios de sol ardiente, tan implacable como vivificador. Asendereó con los ojos la tierra procreada por el fuego, vomitada por ígneas entrañas profundas. Inevitablemente español, partió barroco desde un tremendismo matérico que, aún intocado, hería desde su intrínseca distancia. Mientras los fósiles antediluvianos, o los huesos no ha mucho reseco, semejaban andar de por medio; para luego efectivamente comparecer.

Poseyó de inmediato Manrique esa grave seriedad esteparia que, se sea de donde se sea, el español lleva sin remedio consigo, prohibiéndose la sonrisa, así se sea de humanamente risueño como Manrique. Para empezar y durante no pocos años, así fue de recio. Porque luego, tras bien probado en continencias y seriedades, conquistaría la gracia; como Velázquez pasó de la ascética color terrosa a los grises argentados; cual, a la inversa y por los manes del rococó y hedonista siglo XVIII, Goya dejó los conjuros de las exquisiteces por los tormentosos negros de los murales de la Quinta



del Sordo de a orillas del Manzanares. Pues no hay duda de que Manrique ha quitado últimamente abrumadores pesados a esas sus tinturas y materias, que van camino de ser aligeras, como de hecho es el autor.

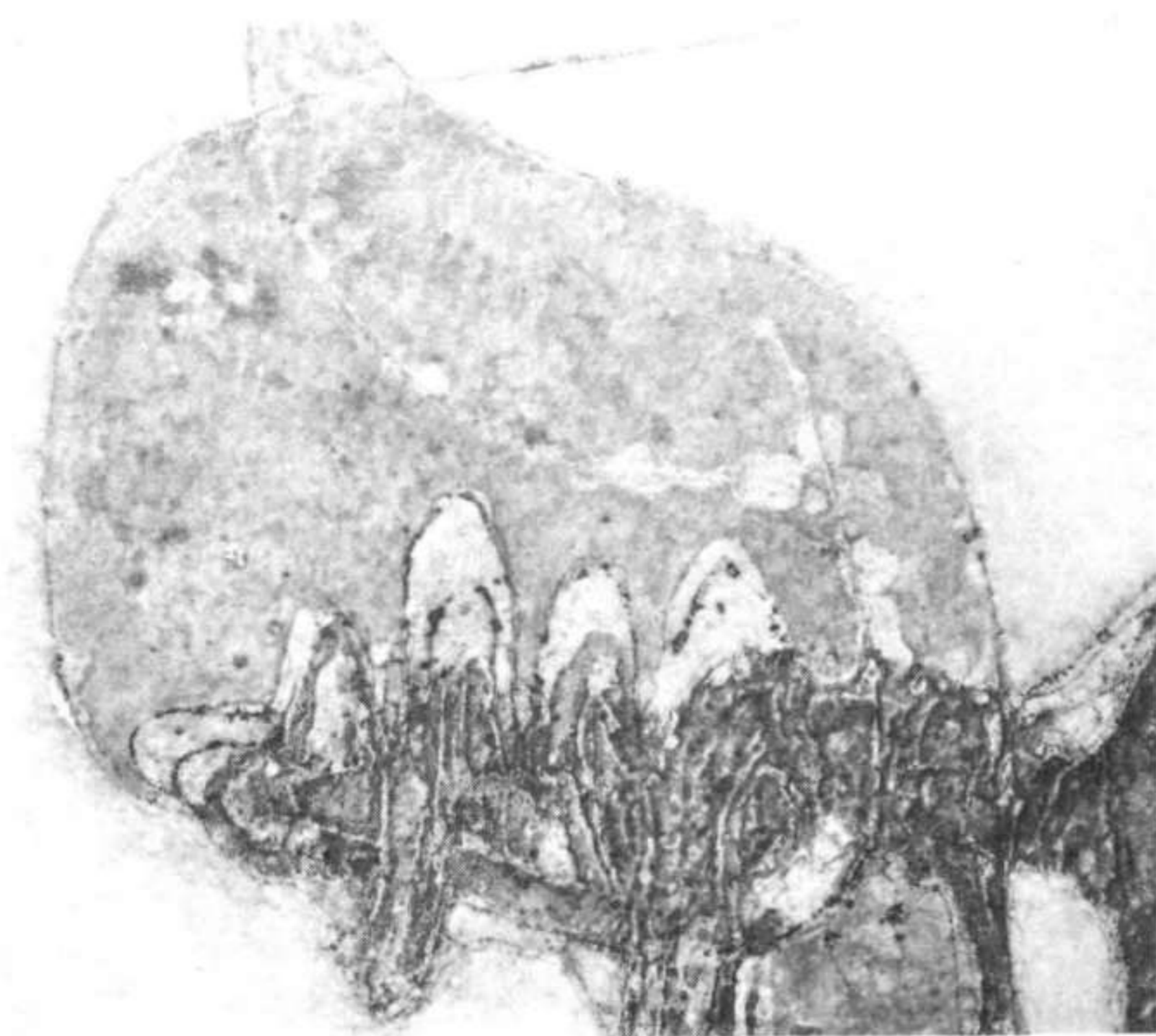
Mas no cabe pararse cuanto se quisiera en esto del cómo y cuánto pinta César Manrique. Si mucho le estiman por el mundo como pintor, otro tanto o más parece que se le enlaza por sus ecologismos plástico-naturales, por la imaginativa capacidad de ayuntar el humano artificio creador con el paisaje real y verdadero.

Manrique posee la enjundia de la forma contemporánea, novecentista.

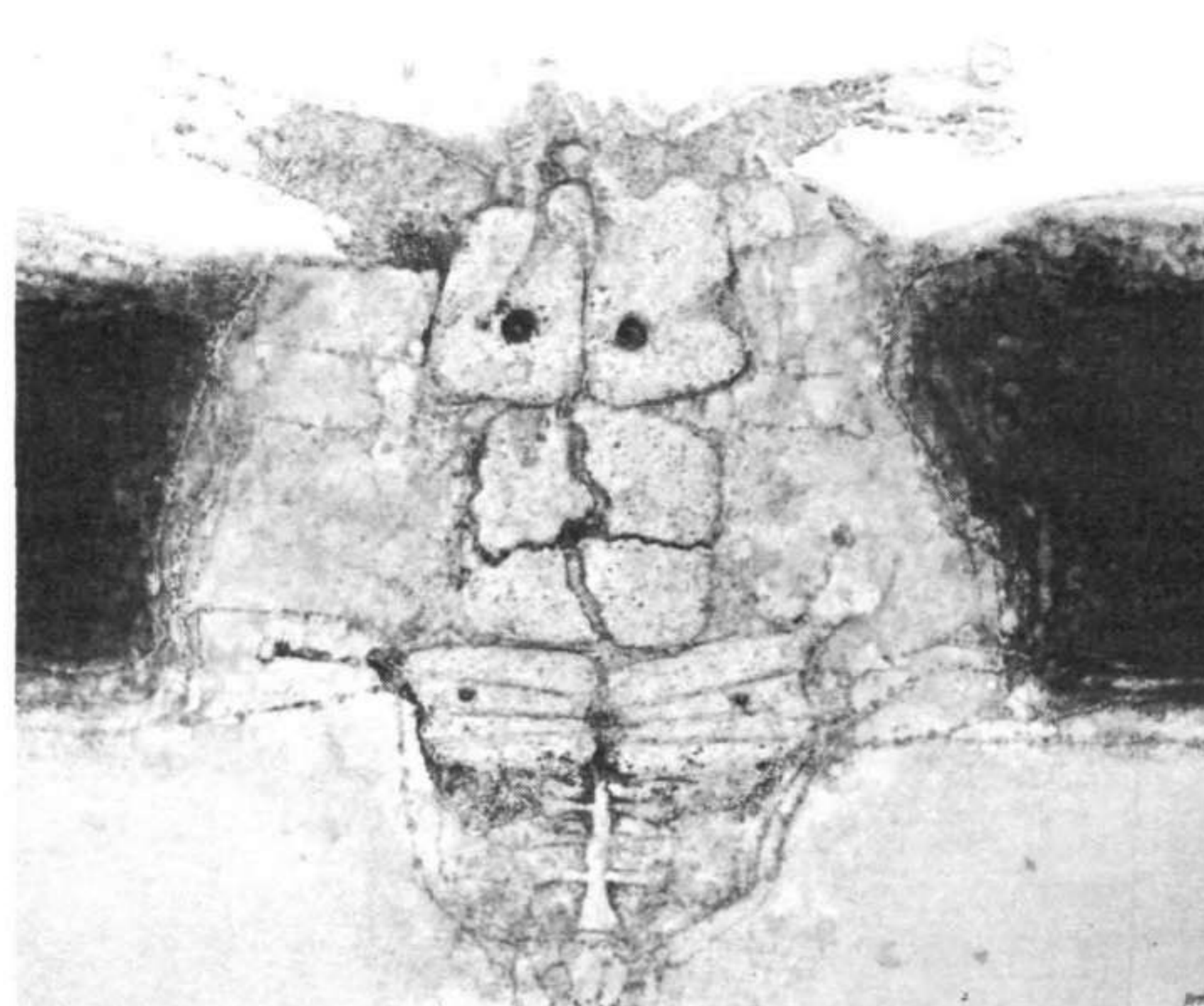
Es dueño también del alma de su volcánica y fecunda tierra natal. Tiene toda la fantasía exigible para el caso. Coadyuva al esplendor de la naturaleza. Pone toda su pasión en convertirla en recompuesta y sorprendente gala. Y, nunca, sin prescindir de la artificialidad que al hombre —y, más todavía, al que es creador— le es congénita y obligada. Recompone con sensibilísima mano maestra. Cuenta con la privilegiada facultad de imbricar como si tal cosa, sin que se perciba ningún signo de la fatiga elaboradora, los inventados volúmenes, las formas diseñadas, el espacio reestructurado, con el ámbito de roca o tierra preexistente, con el agua, la luz

o la viva criatura vegetal. Hace que conforte lo que pudo ser —y sigue siendo...— agreste. Resalta su grandeza. Subraya cuanto tenga de insólito portentoso. Lo reviste de un hálito tan milenarrio como nuevo. Lo incita a la sorpresa. Invita a sentirse cómodo en lo inesperado y grandiosamente recio.

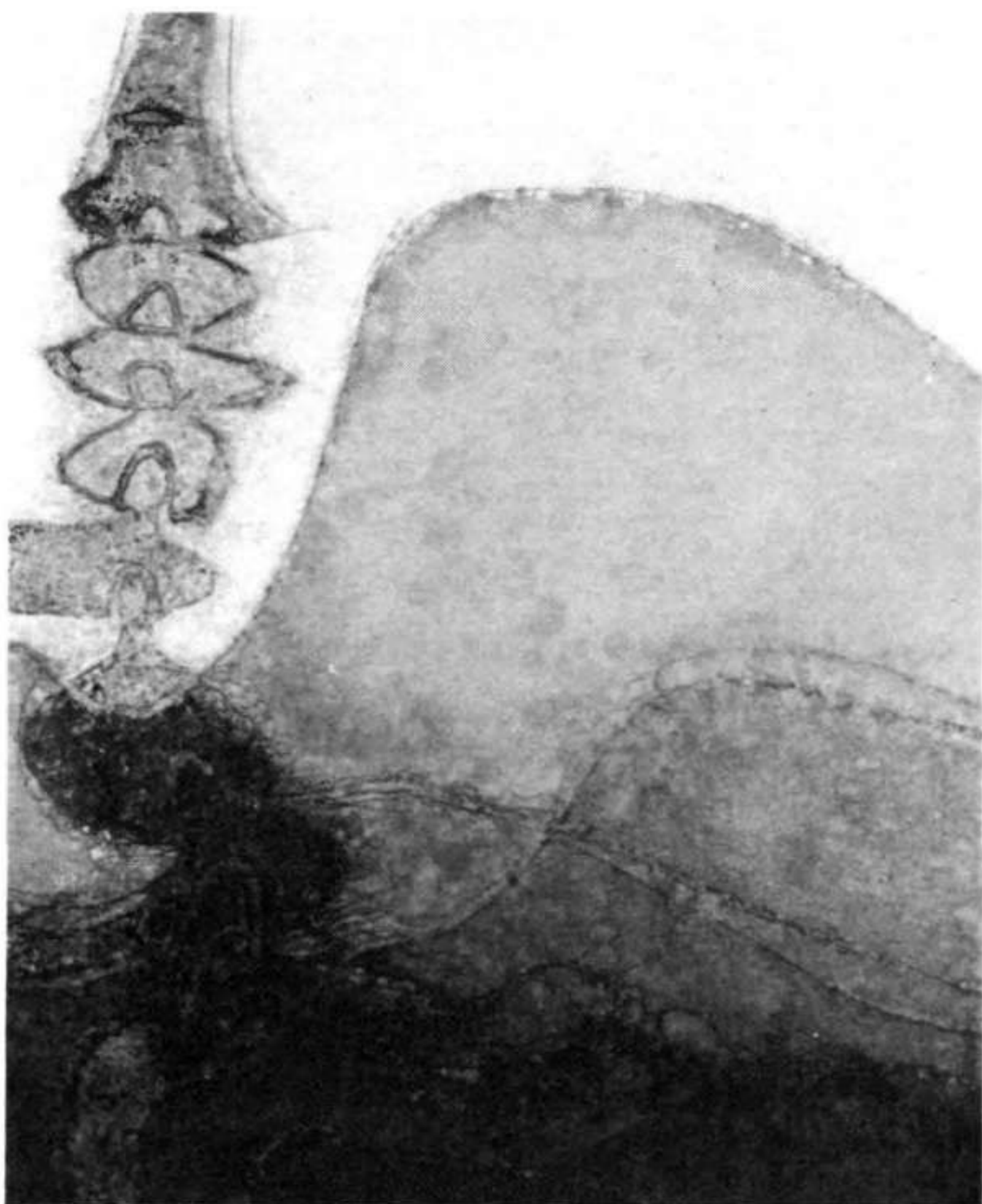
César Manrique lucha a brazo partido porque Lanzarote sea paradigmático paraíso. Es un ejemplo a tener continuamente a la vista. Prueba que nuestra especie puede transfigurar la naturaleza sin destruirla. Conservándola. Enriqueciéndola. Echándole raudales de imaginación.



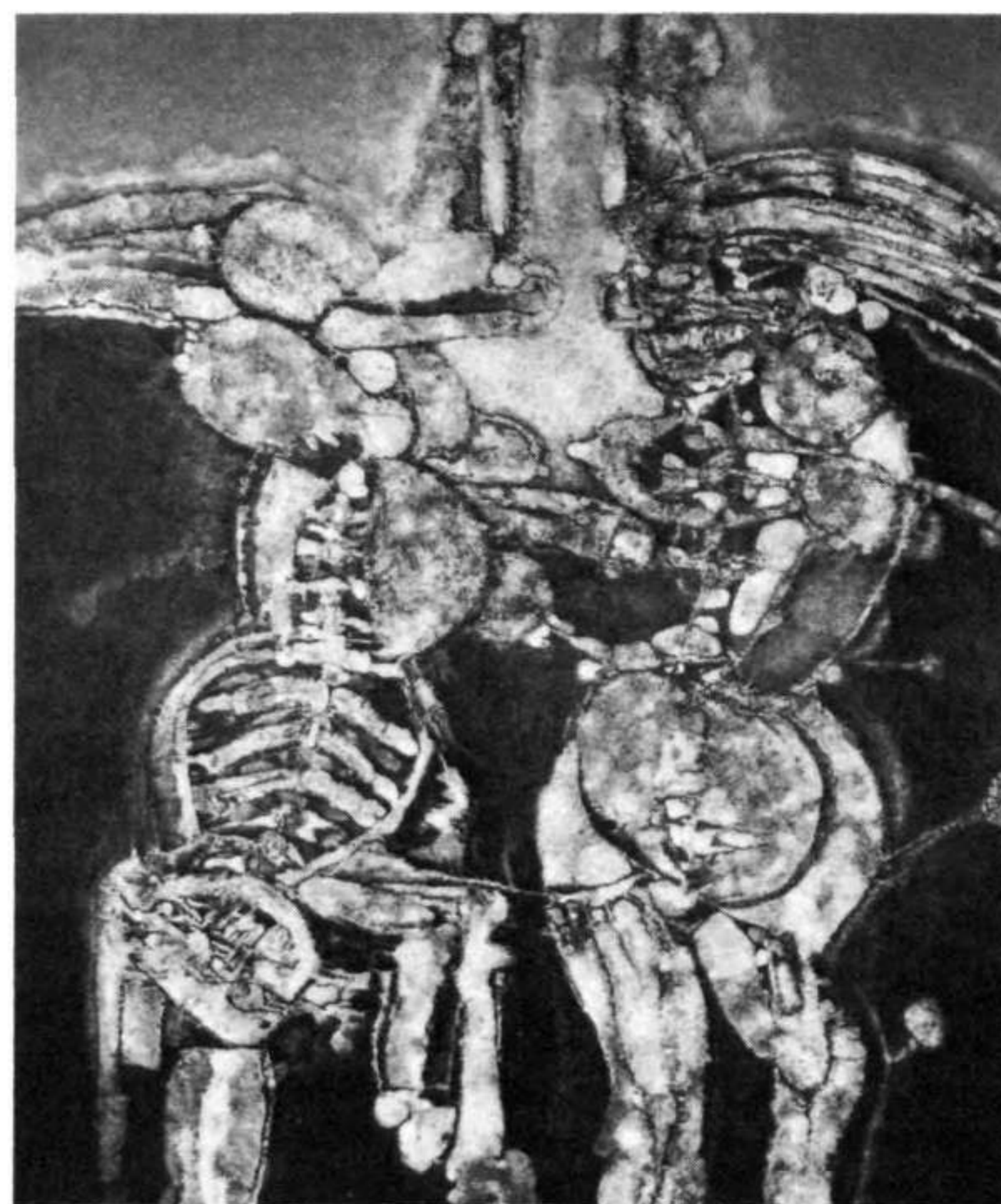
«IGNOTO».



«ORIGEN DESCONOCIDO».



«MAS ALLA DE LA CENIZA».



«BAJO CENIZAS».



# CARMENGLORIA MORALES: EL DIPTICO COMO FIGURA CIRCULAR

Por Eduardo ALAMINOS

...El valor de la pintura no está de ninguna manera en la materia que se encuentra ante el pintor, sino en la naturaleza del trabajo que su mente opera sobre ella.

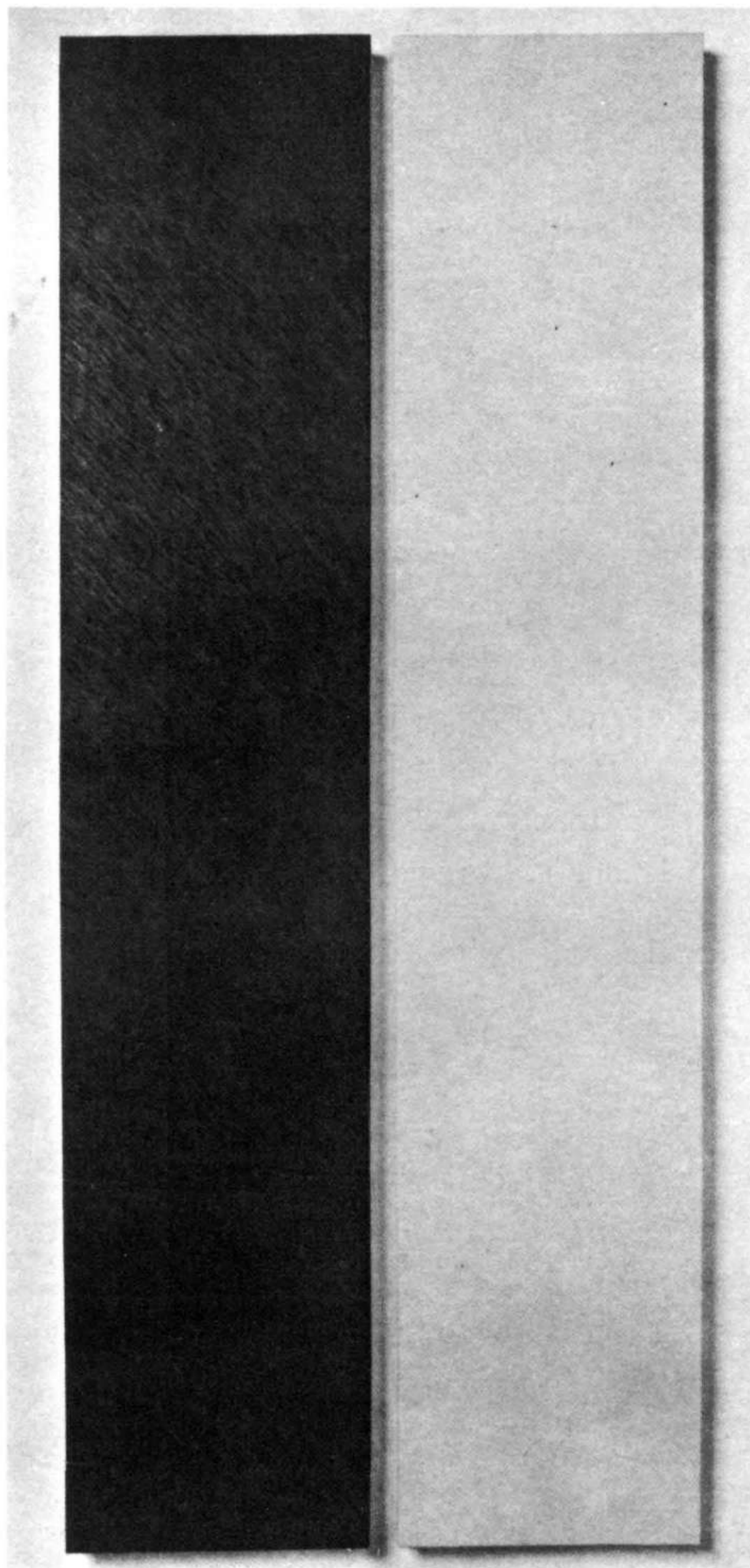
## DIPTICO

Para Carmengloria Morales el «díptico» —dice Italo Mussa— es una presencia inmóvil y fría, analizable en su temperatura con un metro conceptual; y visivamente, una imagen virtual de una impalpable «estratificación» formada mediante la bipolaridad acción mental - acción virtual.

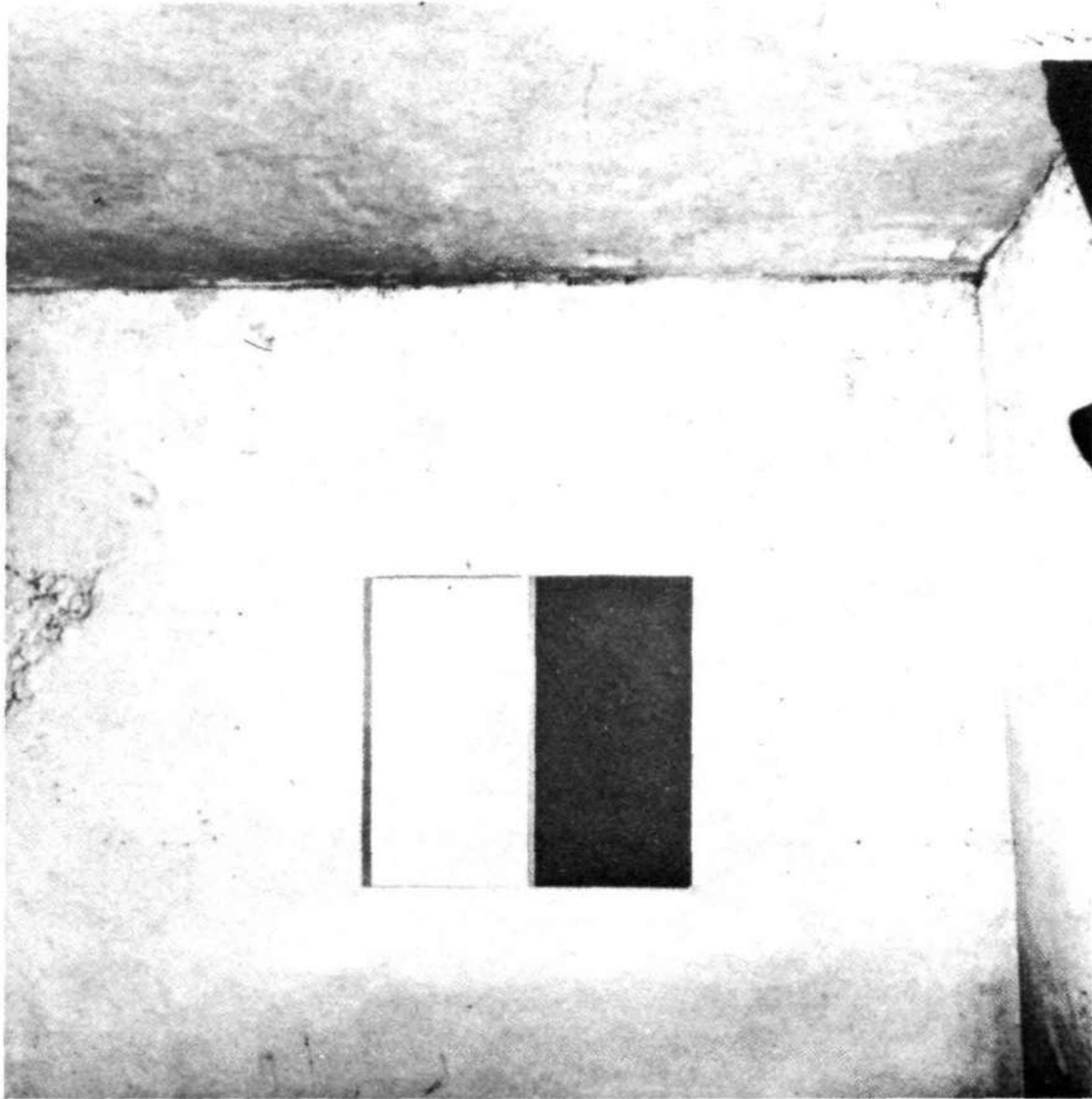
El *díptico* nos remite, por tanto, al doble proceso organizativo de su *producción* como queda señalado, cuya visión profunda será siempre para nosotros, forzosa y obligatoriamente, *unitaria y fragmentada*. Como *cuadro* —organización de un tiempo y un espacio— nos remite al *círculo* —eterno retorno— que inscribe en su perímetro, a la puesta en juego de una circularidad pictórica cuyo *theatrum* nos inspira su propia e incesante repetición.

Parte pintada (izquierda), parte vacía (derecha) hacen mutuamente eco del proceso circular al cual nos vemos obligados —para una mejor comprensión— a remitir esta figura pictórica. Ambas partes no se relacionan, puesto que forman un todo: no hacen exclusividad alguna de la pintura. El díptico es en su forma más esencial la unión de lo reductivo —el objeto cuadro— y de la obsesiva redundancia, siempre distinta, de la práctica: acción mental-acción manual.

He introducido deliberadamente un error visual en la posición específica, temporal (gesto/color) y espacial, del díptico de Carmengloria Morales. La de la fotografía superior, parte vacía a la izquierda, es incorrecta, mientras que la de abajo muestra la única posible lectura del díptico. Creo, naturalmente, que esto nos quiere decir algo concreto que va más allá de la organización espacial. Sobre lo que nos ha querido advertir el artista es sobre la *posición no-relacional* que el díptico encierra; es decir, la advertencia de que el díptico en tanto que cuadro y pintura no define una alternativa interna, interior, entre la zona pintada —siempre a la izquierda— y



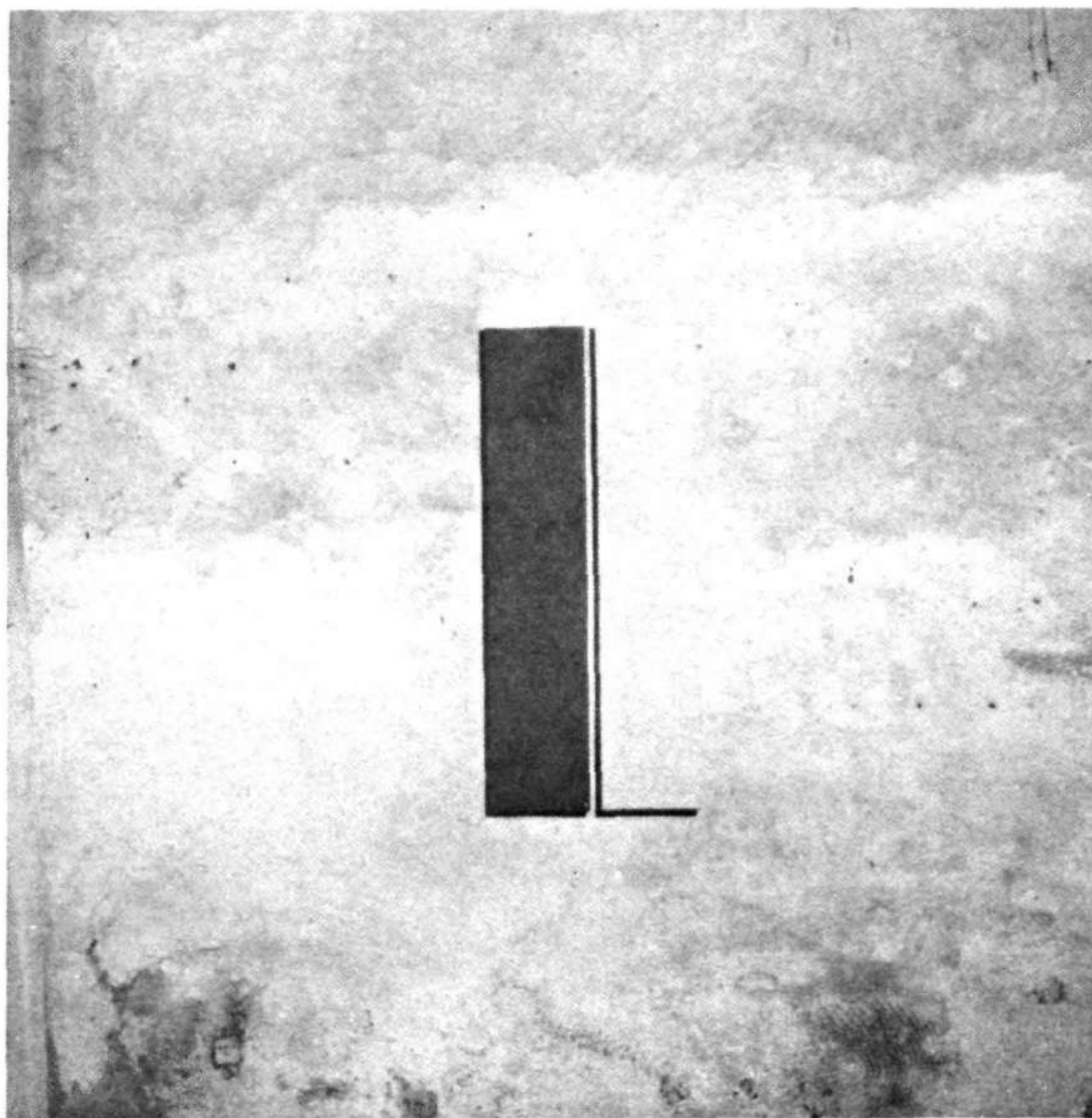




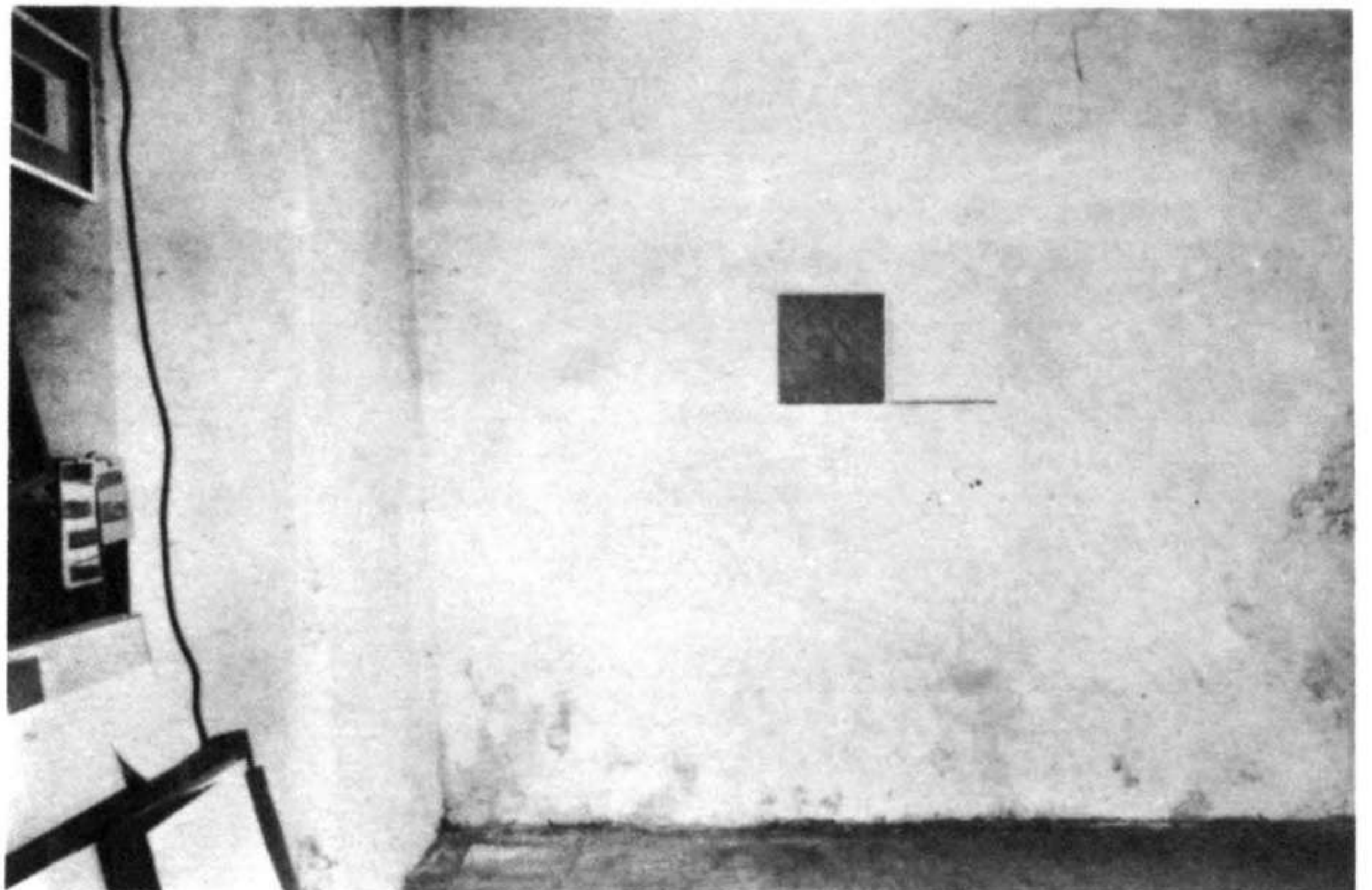
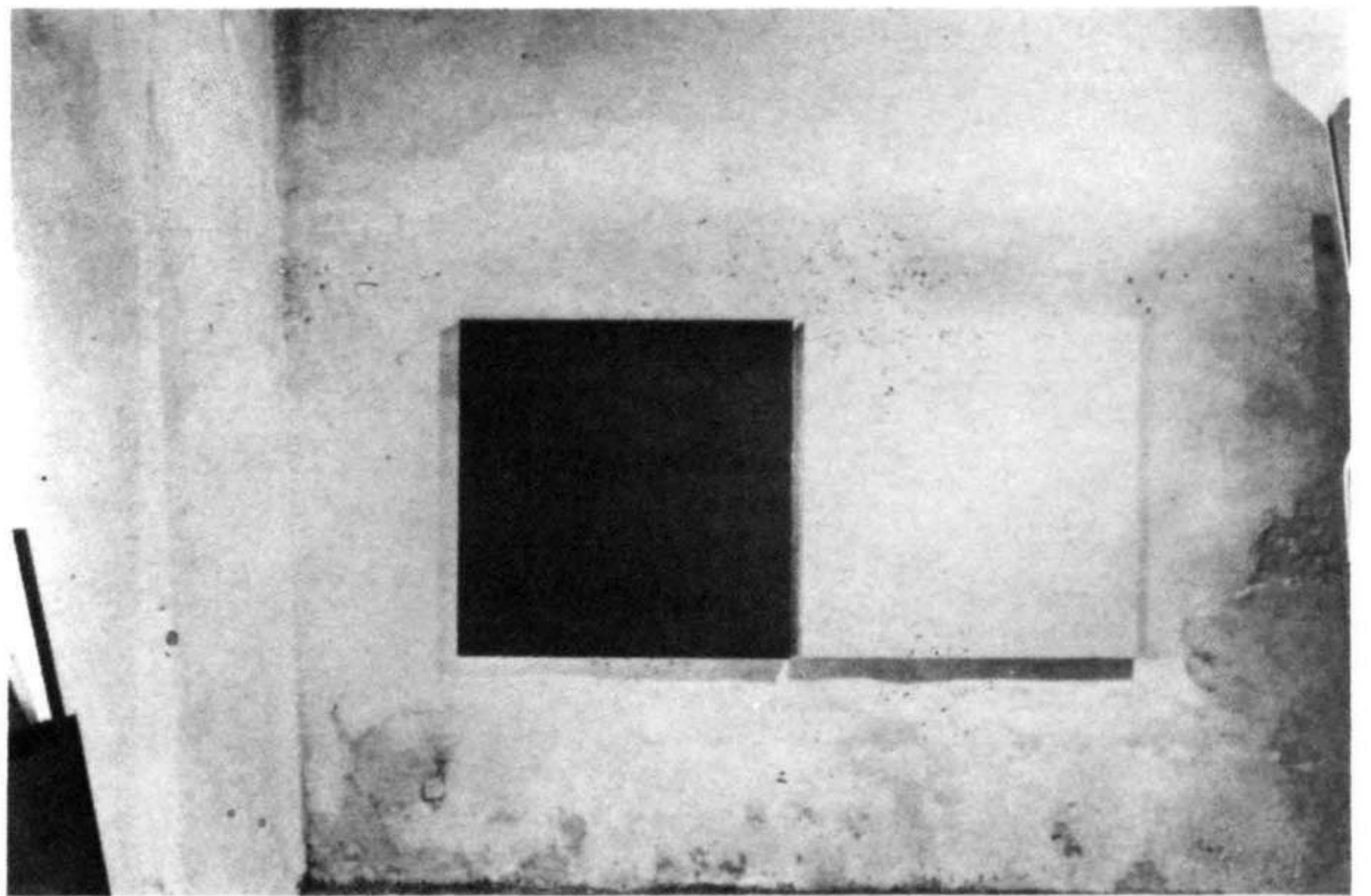
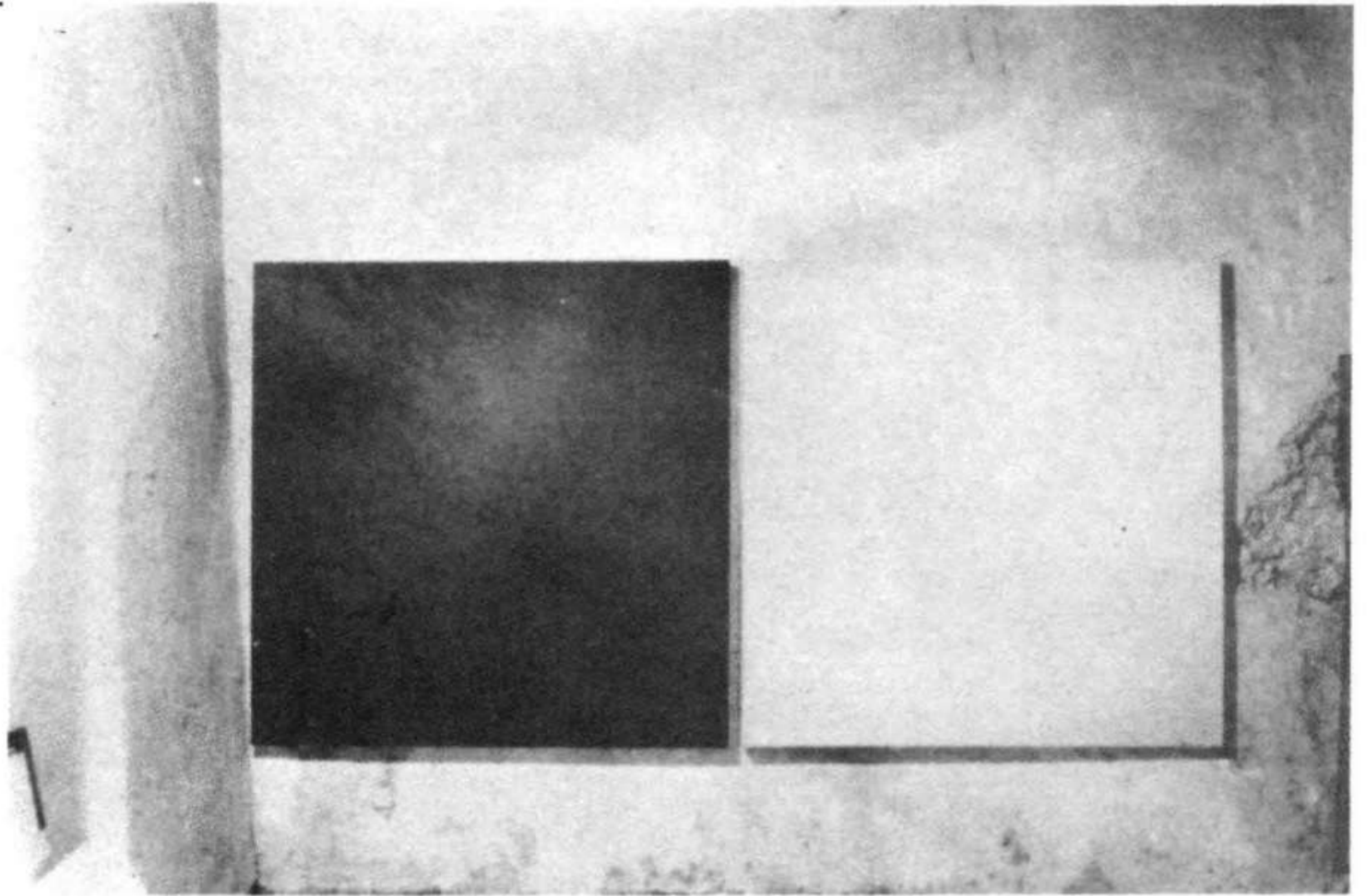
la zona vacía —siempre a la derecha—, sino que ambas se encuentran en el mismo registro pictórico. De ahí que la diferencia entre la primera opción (regresiva: vuelta a los orígenes) y la segunda (cortando cualquier intento de progresión) sea esa figura circular que remite en todas sus acepciones a sí misma: a su propia autonomía.

El lector habrá notado en las fotografías precedentes las variaciones de escala y proporción del díptico. En esta fotografía se hacen más evidentes, de la misma manera que es posible apreciar la *particularidad* del gesto, tan distinto en cada uno de los dípticos. Quisiera llamar la atención sobre ese *movimiento interno*, impulso perfectamente adecuado al teatro del que hablamos. Naturalmente que habrá que entender este último como una forma de vida. Ese movimiento teatral, continuo, hace de la espacialidad y temporalidad del díptico un problema diferencial de ilimitada intensidad. Podemos hablar, sin necesidad de recurrir a la metáfora, de organismo vivo. Con el gesto, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, el color, material y visualmente, se renueva en cada pasaje. La ausencia de color, la utilización continua del gris, o su presencia en tonos muy individualizados, hace circular la pintura sobre el espacio, al cual tiene la virtud de intensificar.

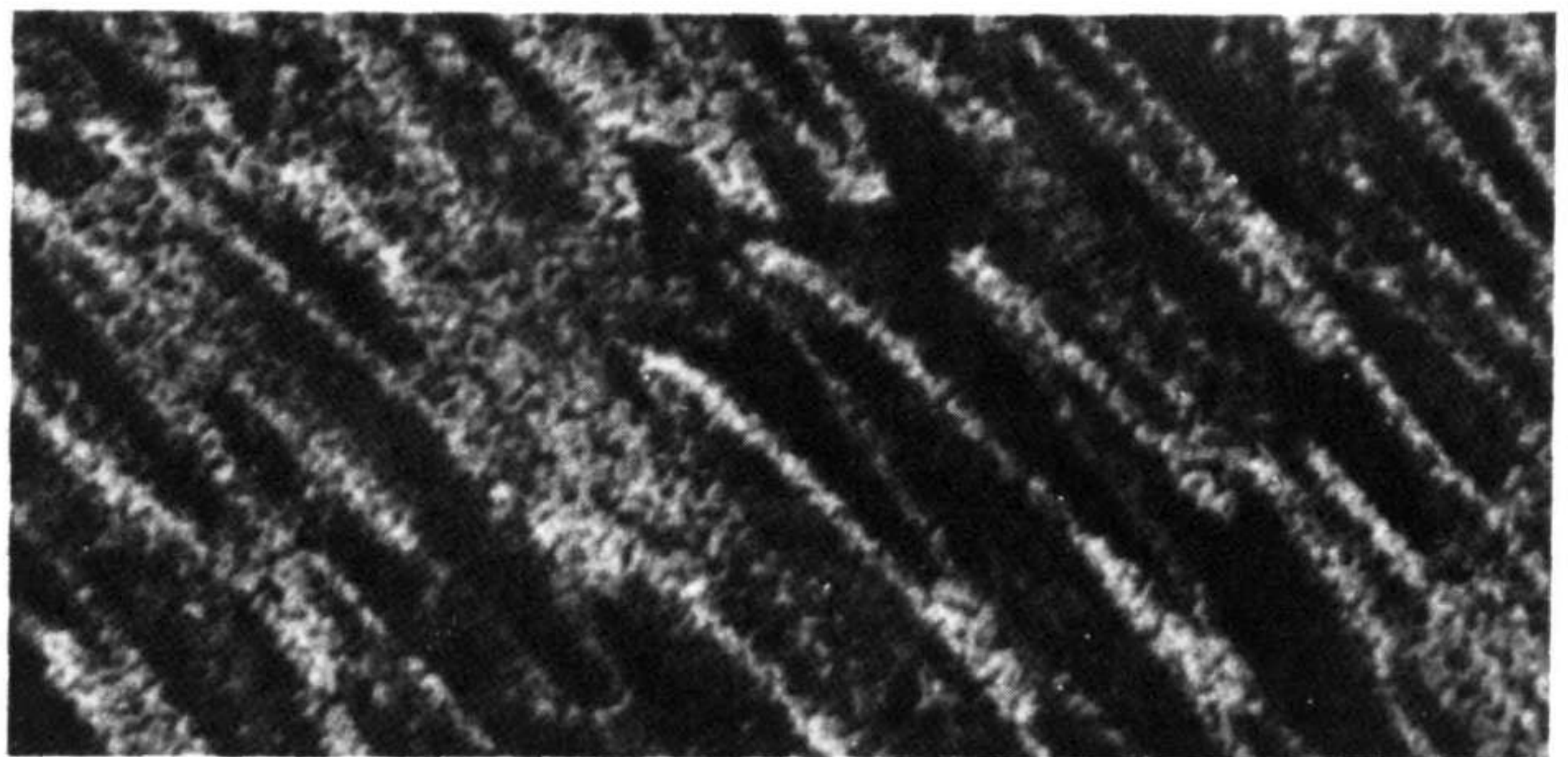
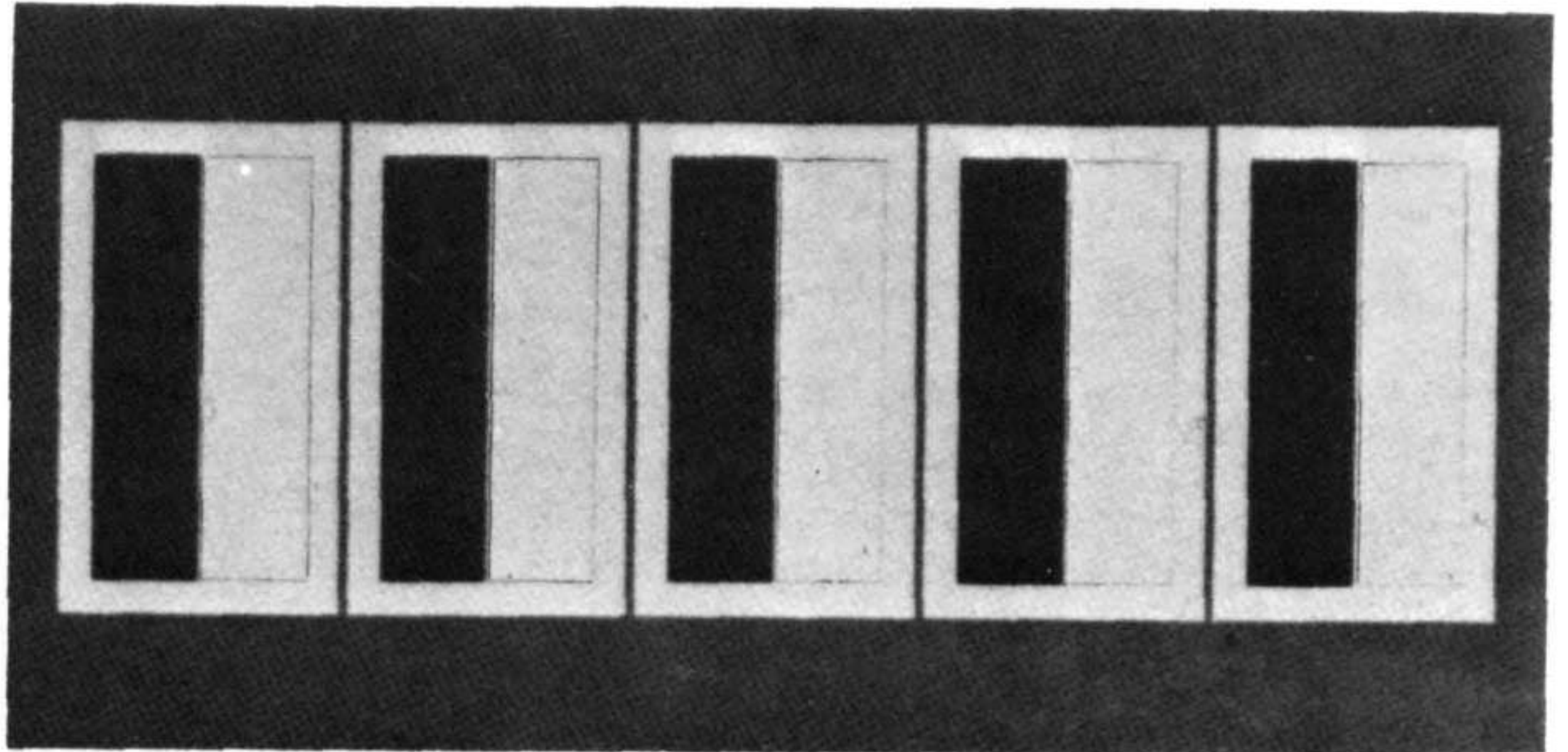
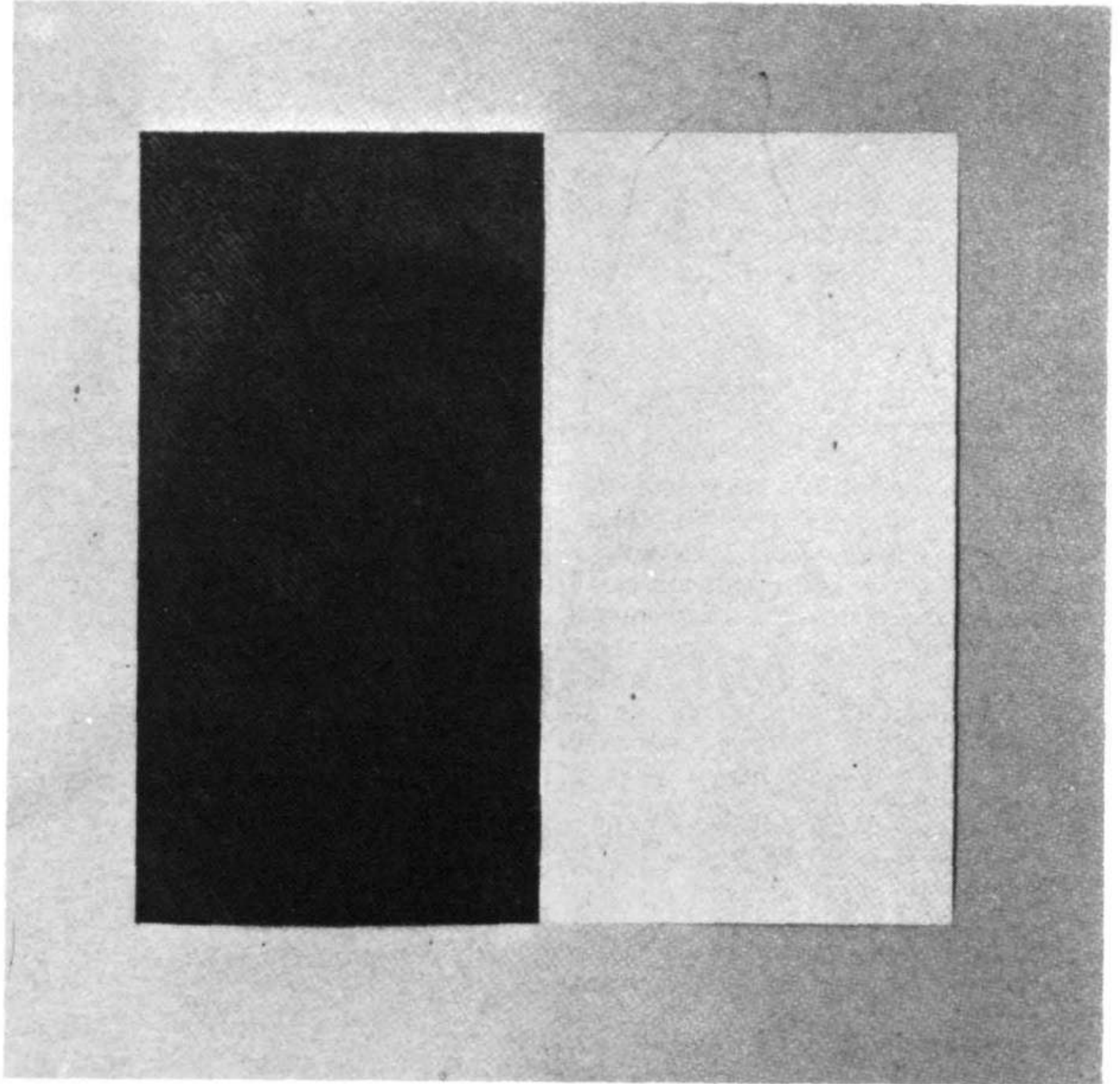
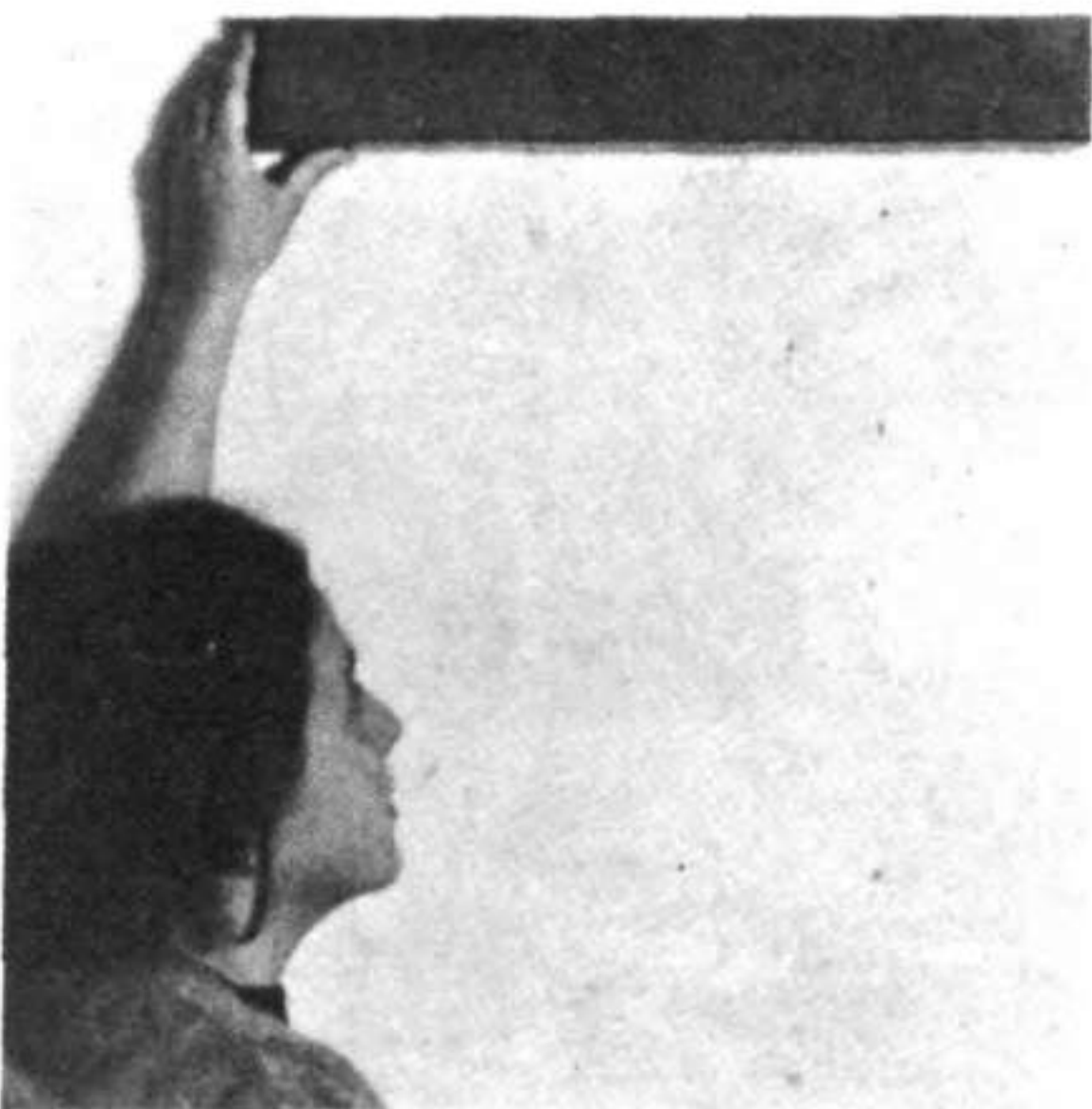
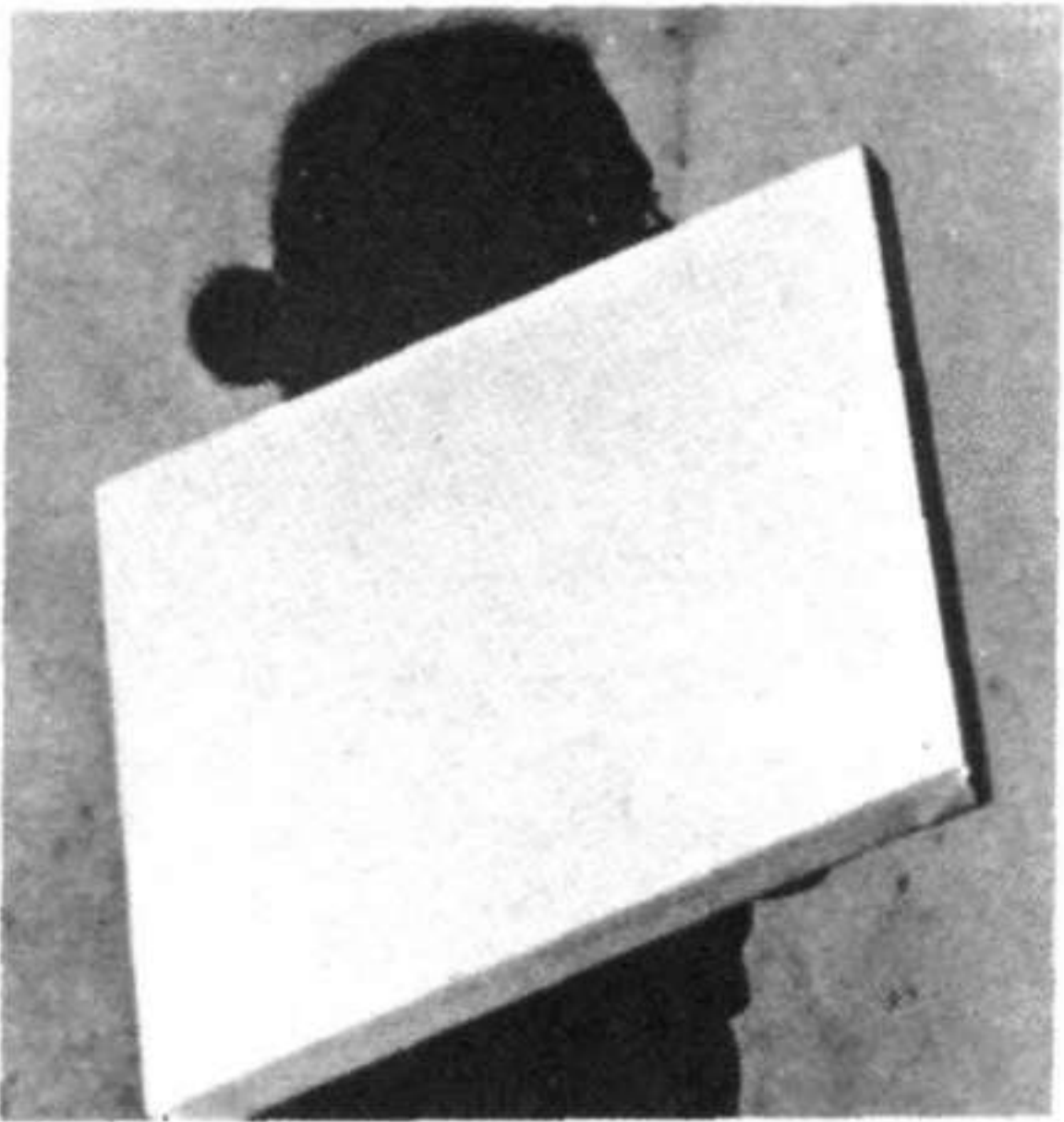
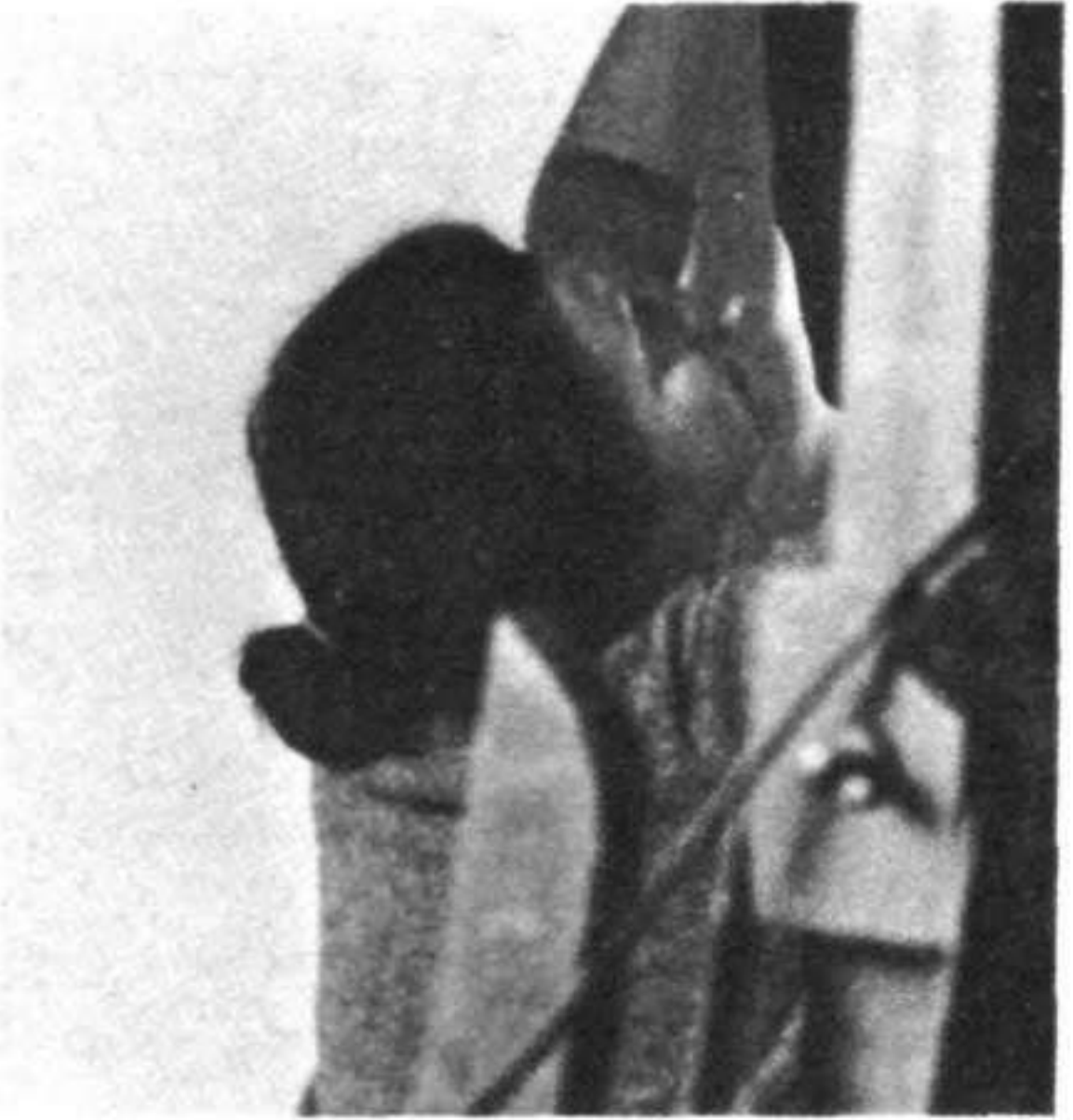
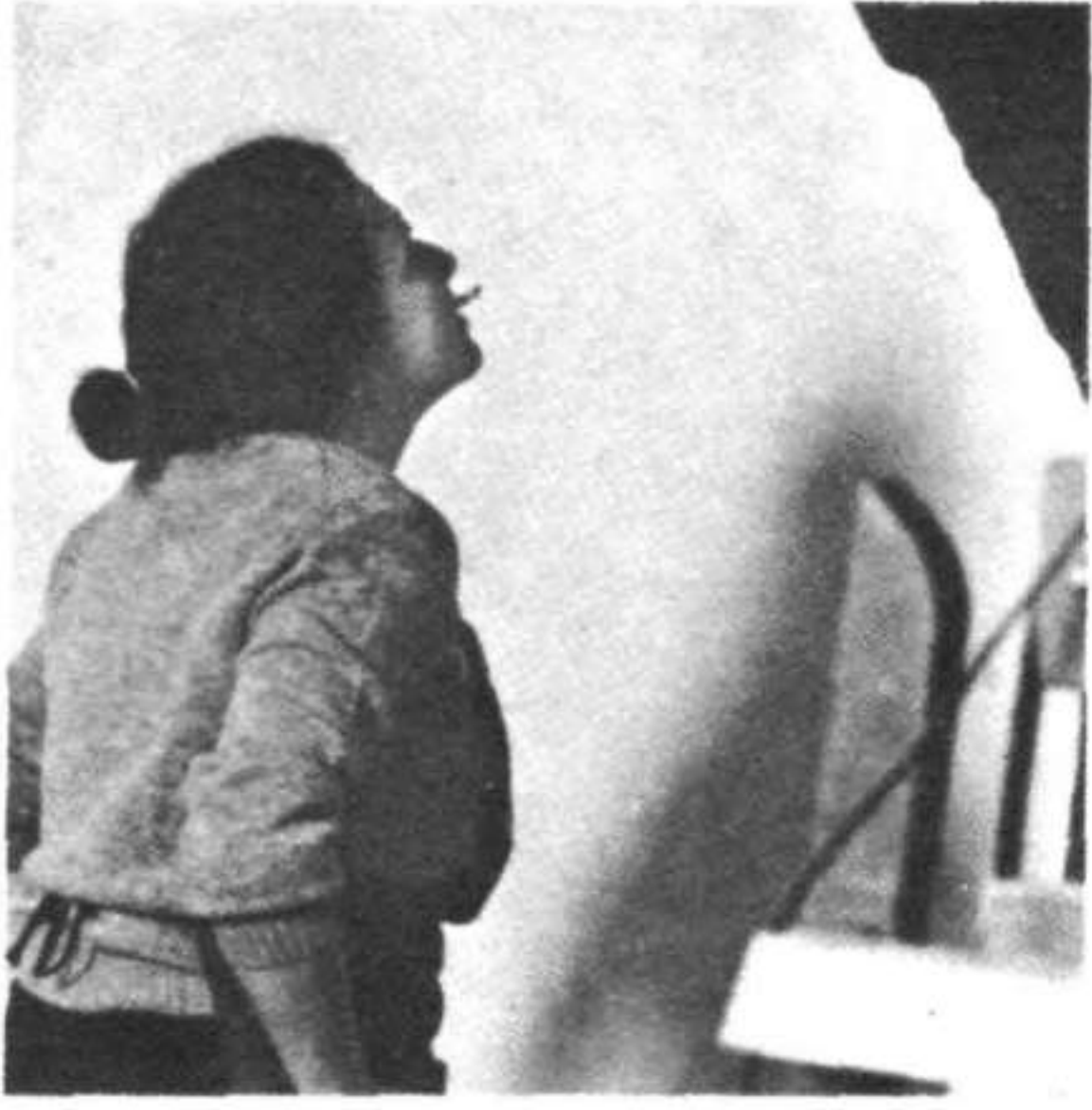
Referencia explícita a la posición del sujeto en la pintura; Deleuze: lo que hay de mecánico en la repetición, el elemento de acción aparentemente repetido, sirve de cobertura a una repetición más profunda, que se desarrolla en otra dimensión, verticalidad secreta en la que los papeles y las máscaras se alimentan en el instinto de muerte. En todo lugar está la máscara, el travesti, lo vestido, la verdad de lo desnudo. La máscara es el verdadero sujeto de la repetición. Debido a que la repetición difiere en naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado, enmascarado por lo que significa, enmascarándose él mismo su significado. Díptico, círculo, que se inscribe a él mismo como figura de repetición (espacio) y diferencia (tiempo).













# EL HOMBRE, LA CIUDAD, LA NATURALEZA

Por Martín BARTOLOME

No suele ser frecuente encontrar dentro de grupos de artistas jóvenes (y aun maduros) una rápida evolución en su obra, que a la vez que mantenga ciertas características definitorias e individuales, señale un trabajo, un estudio y una investigación asentados sobre sólidas bases. Este es el motivo por el que conviene señalar —ya que reúne los elementos antes anunciados— a un núcleo de artistas que, integrando un equipo al cual se han agregado accidentalmente nuevos componentes, se manifiesta como de imaginativos creadores.

Oscar García Benedí (Madrid, 1952) y Domiciano Fernández (León, 1952) participaron en la exposición «20 artistas de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid» realizada en noviembre de 1976 en el Palacio de Velázquez con obras de diferentes características: una de ellas consistía en una superficie rectangular cubierta de césped sintético sobre la que se destacaban siluetas de personas en distintas posiciones (como los contornos que marcan el lugar en que ha caído un cuerpo cuando se produce un crimen o accidente), realizadas en césped natural, en otro sitio se presentaba un paralelepípedo, en cada una de cuyas caras campeaba un gigantesco dedo, más allá había una pirámide cuyas caras multiplicaban la imagen del estudio anatómico de un brazo, motivo éste que se repetía en un plano apoyado en ángulo a la pared, doblado en uno de sus extremos formando un triángulo, para prolongarse, merced a un nuevo doblez, sobre el suelo.

En todo esto encontramos ciertos elementos aislados: césped, siluetas, figuras humanas o fragmentos de ella, que en la obra que realizarán posteriormente se ensamblan y ajustan, para crear una imagen más concreta de lo que quieren expresar.

En el mismo año 1976 García Benedí y Domiciano formaron un grupo de experimentación plástica y creación colectiva que realizó dos trabajos basados en la teoría de la imagen y las técnicas de los medios de comunicación cuyo objetivo era crear una activa participación del público. Al año siguiente, 1977, se une a estos dos artistas Fernando Bermejo (Madrid, 1949) y surge el primer trabajo

conjunto de los tres, llevado a cabo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, consistente en un espectáculo que integraba proyección audiovisual-espacio físico en que ésta se realizaba-espectador. La siguiente experiencia, basada en el simbolismo de una pieza teatral de Roger Vitrac, permite el desarrollo de elementos escenográficos, maquillaje y sonido. Finalmente un audiovisual, también de 1977, introducía al espectador en un mundo de imágenes tomadas de fragmentos de películas, proyectadas vertiginosamente, aunadas a emisiones musicales de alto volumen, guiándolo a una lectura del absurdo, proceso éste que provocaba una gran tensión con el fin de desencadenar una acción plástica final. Hemos enunciado estos «acontecimientos» para mostrar el interés de los creadores de involucrar permanentemente al público, obligándolo a participar no sólo en aspectos lúdicos, sino asediándolo para que reaccione a la obra presentada.

La decimocuarta edición de la Bienal de São Paulo introduce fundamentales variantes en la estructura de los envíos, proponiendo una serie de temas a los que deben ceñirse los participantes: 1. Arqueología de lo urbano; 2. Recuperación del paisaje; 3. Arte catastrófico; 4. Video-arte; 5. Poesía espacial; 6. La pared como soporte de la obra; 7. Arte no catalogado; 8. Exposiciones antológicas; 9. Grandes confrontaciones. Las enumeraciones aquí, porque a pesar de las imprecisiones de algunos items, nos revela una variante fundamental en los puntos de mira de este acontecimiento. Si bien en algunos casos puede incluirse la pintura en su forma tradicional, la intencionalidad es otra y es probable que de aquí surjan respuestas, una vez sedimentado el nuevo engendro, dando respuestas a algunos de los interrogantes del «arte» actual.

García Benedí y Domiciano fueron seleccionados por el Comisario de España en dicha Bienal, don Luis González-Robles, para participar en la sección «Arqueología de lo urbano». En un texto que sirve de introducción al proyecto de su obra la titulan «Farsa urbana».

A través de la construcción que proponen: un laberinto de altas paredes de

ladrillos (impresas sobre tela plástica) semejante a los callejones de una gran ciudad, somos guiados por una serie de flechas blancas marcadas en el piso (que a veces nos obligan a dar de cara en la pared, si nos atenemos estrictamente a su sentido) que nos conducen al centro o «corazón» de esta célula ciudadana. Allí, en un espacio abierto —quiere decir sin obstáculos, puesto que las paredes negras también rodean su perímetro— encontramos un cubo cuyas caras están forradas del ya temático césped sintético, y que fuertemente iluminado centra nuestra atención, por encima de perros y seres humanos impresos en hojas de material transparente y que se suman a los paseantes reales.

Tendríamos aquí la primera parte de la obra, y de acuerdo al texto de los autores, el resultado de la intervención de los tres polos de fuerza de la sociedad contemporánea: economía, poder y ciencia. Fuerzas que aunadas construyen, edifican, alteran el paisaje, degradan la ciudad, creando almacenes de hombres que provean a las necesidades que a continuación se producirán, en un movimiento circular y, como muy bien puntualizan ambos, «tristemente esta caricatura real no está muy lejana de la realidad misma de la obra que presentamos». Nuestra cuota de verde, espacio abierto, naturaleza, ya nos ha sido entregado, debemos manifestarnos satisfechos con este cubo, síntesis del aire libre que esperábamos y a continuación reingresar en la farsa, recorrer nuevamente el laberinto (no el mismo), otro laberinto que nos llevará al espacio exterior de la muestra, para algunos tan mítico como real para otros.

Espacio abierto, si...	pero
césped, si...	pero
luz, si...	pero
hombre, si...	pero

Esta es la conclusión de la farsa.

En el Centro de Divulgación Cultural Juana Mordó, en el Unicentro, tuvimos oportunidad de ver la exposición realizada por ocho artistas jóvenes: Juan Carlos Albadalejo, Fernando Bermejo, M.<sup>a</sup> José Escalante, Domiciano Fernández, Oscar García Benedí, Marta Iglesias, Enrique Vega y Valentín Zapata.





OSCAR GARCIA BENEDI Y DOMICIANO FERNANDEZ: «20 ARTISTAS DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE MADRID», PALACIO DE VELAZQUEZ, NOVIEMBRE, 1976.

Con diferentes técnicas y formas de expresión, emparentados con algunas de las corrientes más recientes del arte (conceptual, pop, estructuras primarias) se reunieron bajo el común denominador del verde, color que dio título a la muestra: «Exposición en verde».

Para comenzar creo necesario hacer una crítica (que muchos seguramente no compartirán) y es la ausencia total de un texto que introduzca a la exposición. Cuando estamos ante un conjunto de obras como el que aquí tratamos, es necesario dar una pista al espectador no habitual. Suponemos que es intención del artista que lo exhibido sea visto por el mayor número de público posible y normalmente una gran parte del mismo no está habituado a algunas de las formas plásticas del arte contemporáneo, llegando en determinados casos a parecer algo hermético. Hecha esta salvedad pasemos al tema. El conjunto provoca la idea refleja de todo lo que cotidianamente destruye, altera o quita de nuestra vista al verde, como símbolo de la natura-

leza, con todo lo que ello implica. En momentos en que se protegen bosques, animales, hay partidos ecológicos, estos artistas toman la idea, aúnan criterios y lo reúnen todo en un manifiesto de color (o monocolor). Desgranando sus trabajos, podremos hacer un mosaico al que cada uno aporta su cuota de originalidad, poesía o creatividad, calidades que se distinguen, en mayor o menor grado, en cada una de las obras.

Zapata organiza un entramado de tubos plásticos, rellenos de tierras o aguas coloreadas, tubos que se entrecruzan, anudan o caen superponiéndose, sujetos a amplios bastidores, obra ésta con reminiscencias de la realizada por la brasileña Amelia Toledo en la década del sesenta, utilizando aguas con detergente.

Escalante utiliza al agigantamiento para alterar nuestra normal relación con objetos cotidianos, como pueden ser cerillas o barras de labios, que alcanzan tamaños desmesurados. Se vale también de múltiples casilleros o compartimientos para distribuir ovillos de lana o zapatos ver-

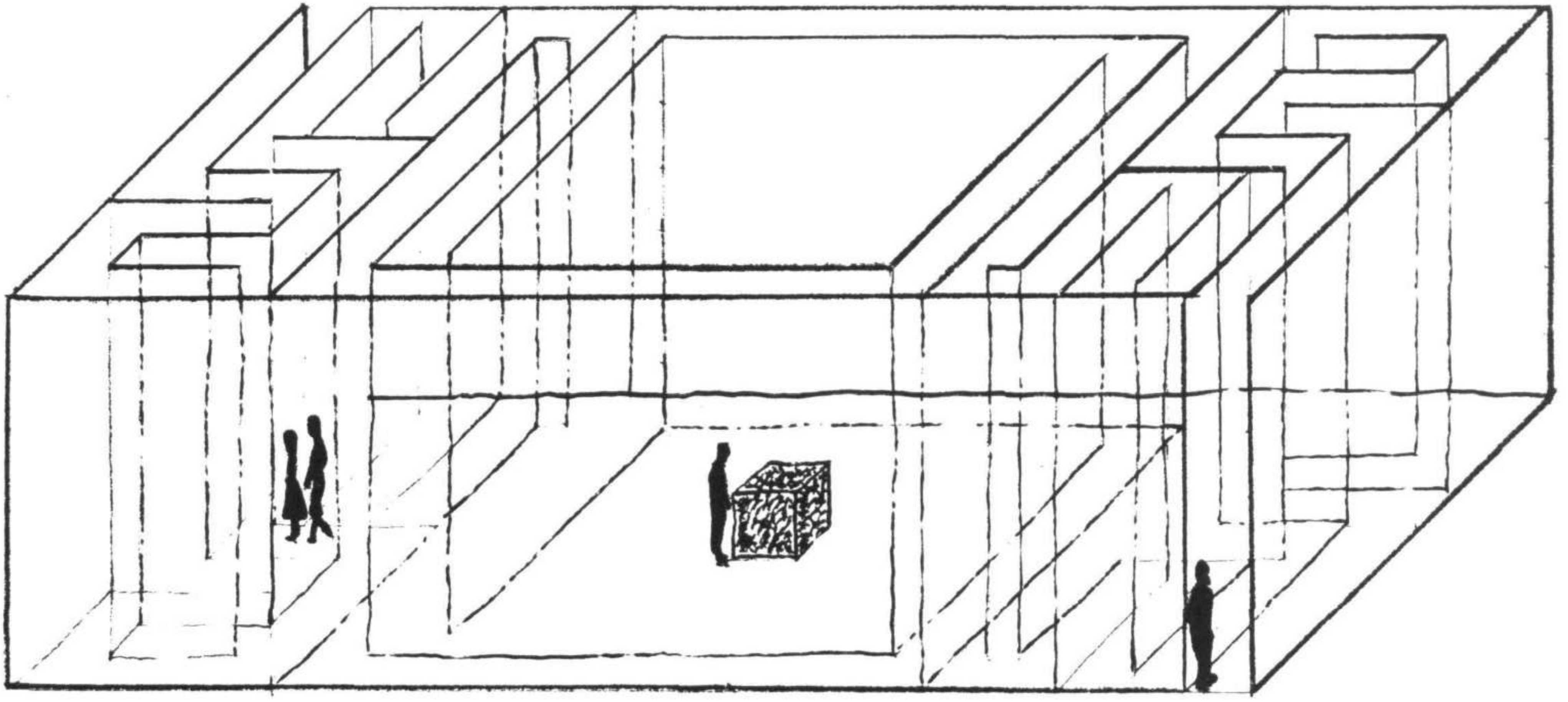
des, entre los que de pronto hay uno que desentona: es el blanco, que por oposición obliga a «ver» que el resto de lo que estamos mirando es verde.

Albadalejo nos reitera un módulo metálico que, de acuerdo al agrupamiento sistemático del mismo, permite desarrollar distintos «espacios escultóricos».

Enrique Vega derrama sobre telas de algodón sin preparar acrílicos y anilinas que desde la palabra verde y con distinta acotaciones se irán transformando en hojas de una floresta opaca y poco convincente, pero cuya atracción reside en parecer un escenario interior o un proyecto de tela para «llevar la naturaleza al interior de su casa», como nos sugieren las casas de decoración.

García Benedi, con detalles de fotografías tomadas en su reciente viaje a Australia, destaca siluetas, troncos, hojas mediante el uso de tubos de neón, que darán color a estas imágenes en blanco y negro. Marta Iglesias extiende ante nosotros los restos de diversos banquetes,



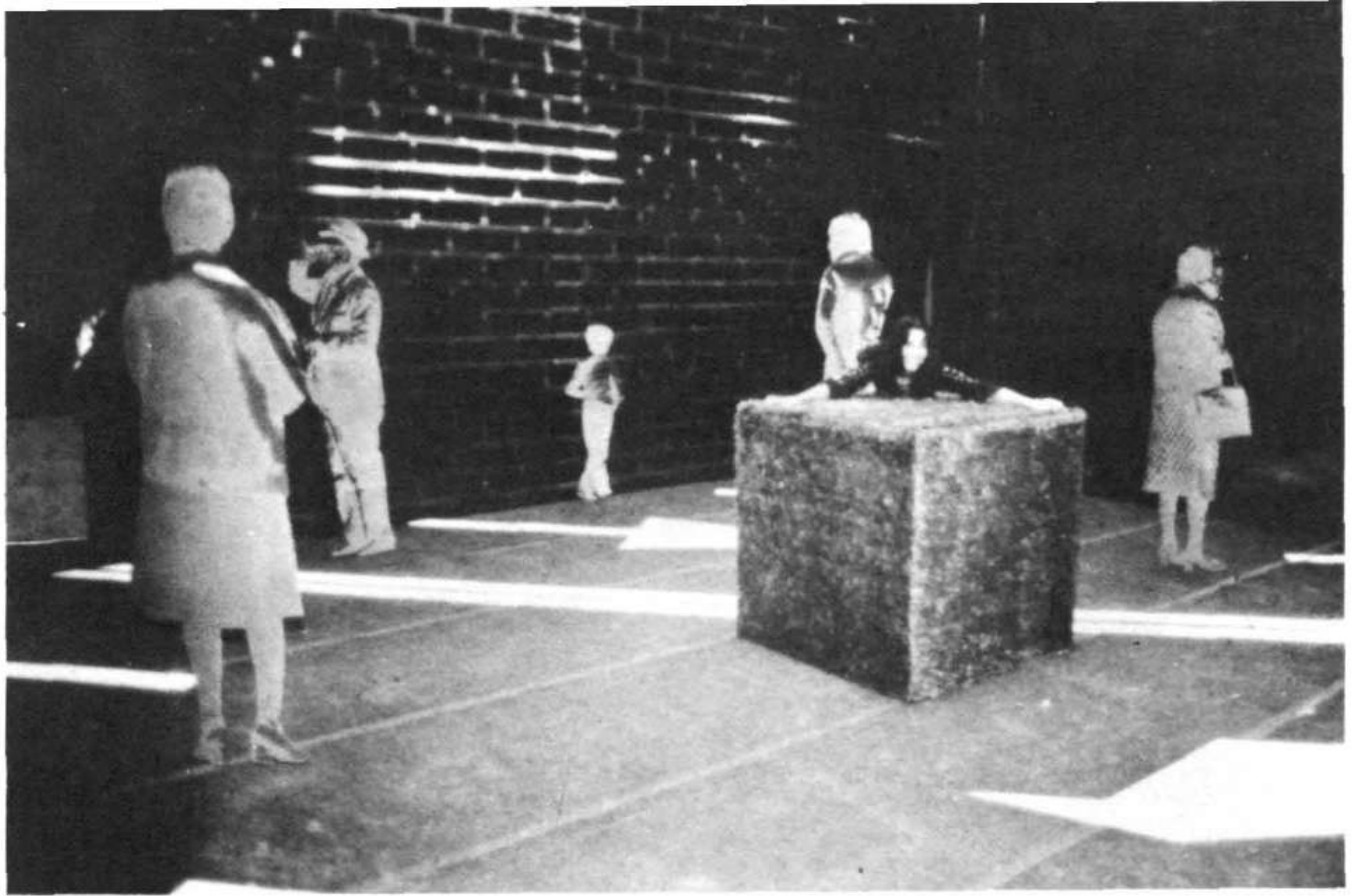


OSCAR GARCIA BENEDI Y DOMICIANO FERNANDEZ: «FARSA URBANA» (PROYECCION DEL LABERINTO). BIENAL DE SAO PAULO, 1977.



OSCAR GARCIA BENEDI Y DOMICIANO FERNANDEZ: «FARSA URBANA». BIENAL DE SAO PAULO, 1977.



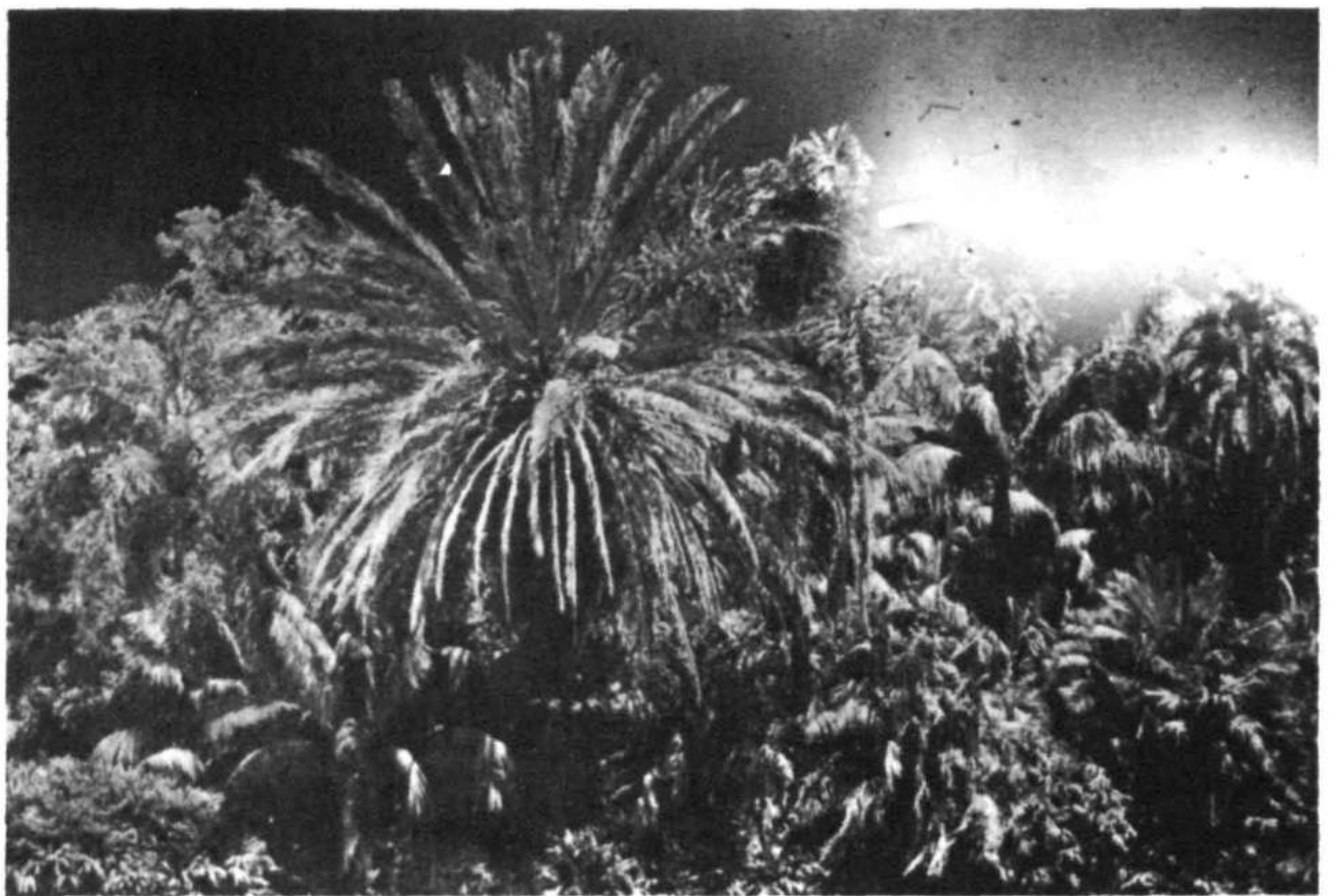


OSCAR GARCIA BENEDI Y DOMICIANO FERNANDEZ: «FARSA URBANA». BIENAL DE SAO PAULO, 1977.

detritos de festejos ya pasados que su sensibilidad y gracia convierten en copas semiderramadas, platos con huesos, fideos, arroz y todo lo que la voracidad ha dejado a su paso por esta gran comilona, transformados ahora por un brillante color verde, producto de su mágico trato con el mundo de los plásticos y acrílicos, que con certera exactitud solidificó para escarnio de esta pantagruélica sociedad. Bermejo, utilizando también la fotografía, nos muestra las cuatro secuencias del resultado de una lluvia verde sobre una gran ciudad, que termina por ser imantada por los edificios que de esta manera se mimetizan en grandes construcciones devoradas por una selva acuosa, a semejanza de los templos de Camboya.

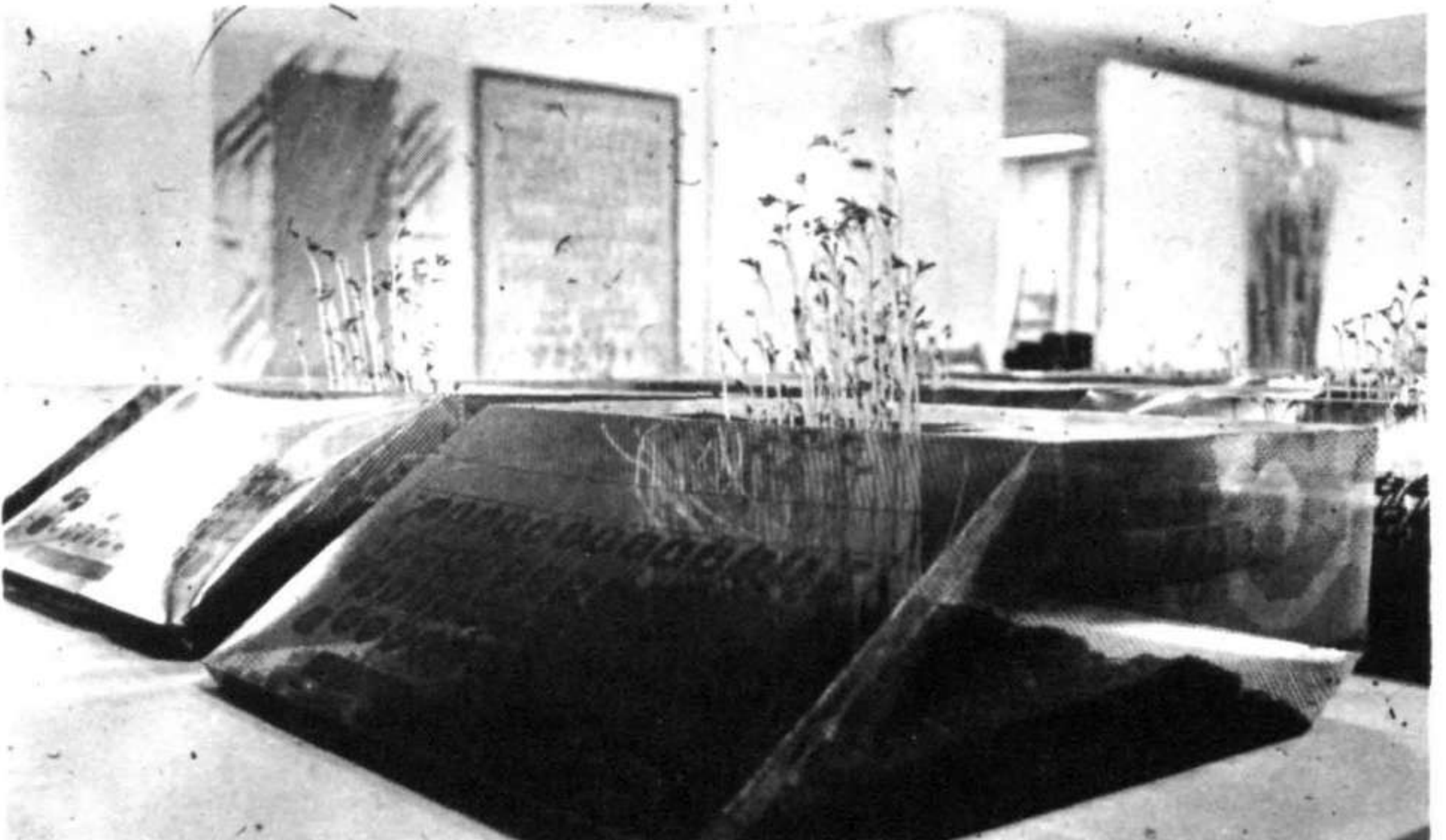
*Last but not least* la obra de Domiciano, quizás la más lograda por su medida, profundidad y poético contrasentido. 48 máquinas de escribir, realizadas en celuloide impreso, alineadas sobre un tablero blanco, dejan escapar de su interior, lleno de tierra, tallos y brotes de lentejas que allí han germinado.

La máquina de escribir, símbolo de una de las esclavitudes contemporáneas, nos presenta aquí un uso totalmente ajeno a su función. Estas máquinas, a las cuales 48 mecanógrafas podían haber arrancado similares cartas comerciales o saludos ministeriales, no lo podrán hacer ya. Sus teclas y mecanismos, trabados e inmovilizados por las finas raíces, obligarán a sus posibles usuarias a salir al paso de este contratiempo, valiéndose del antiguo instrumento de escritura y es en esta regresión, cuando las distintas caligrafías se estampen sobre esos papeles, donde aflorará algo de la personalidad contenida en cada uno de los seres humanos que la ha producido.

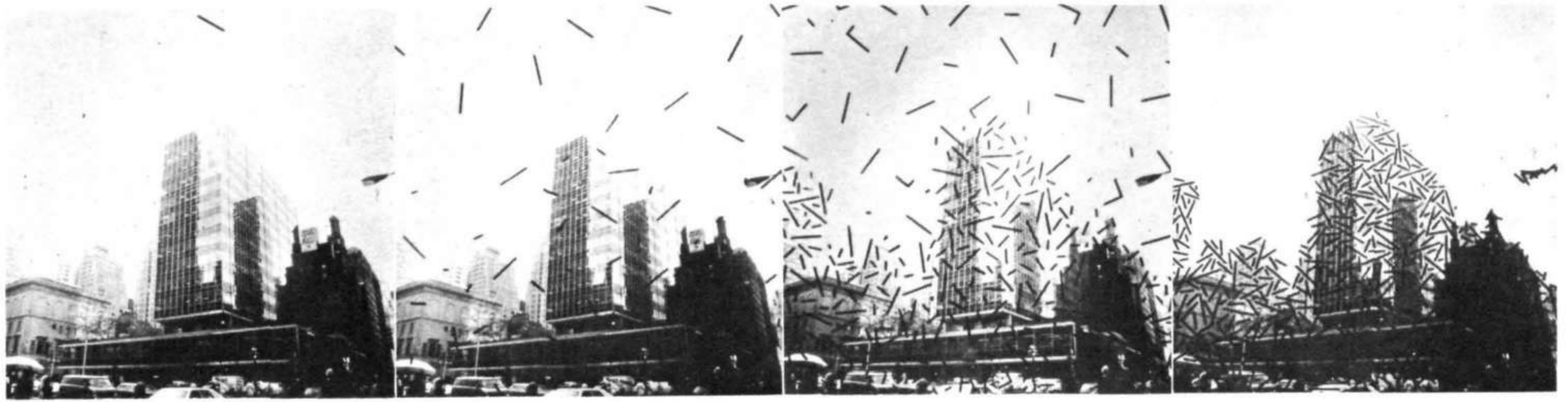


OSCAR GARCIA BENEDI: «EXPOSICION EN VERDE». CENTRO DE DIVULGACION CULTURAL JUANA MORDO, FEBRERO 1978.

DOMICIANO FERNANDEZ: «EXPOSICION EN VERDE», CENTRO DE DIVULGACION CULTURAL JUANA MORDO, FEBRERO 1978.

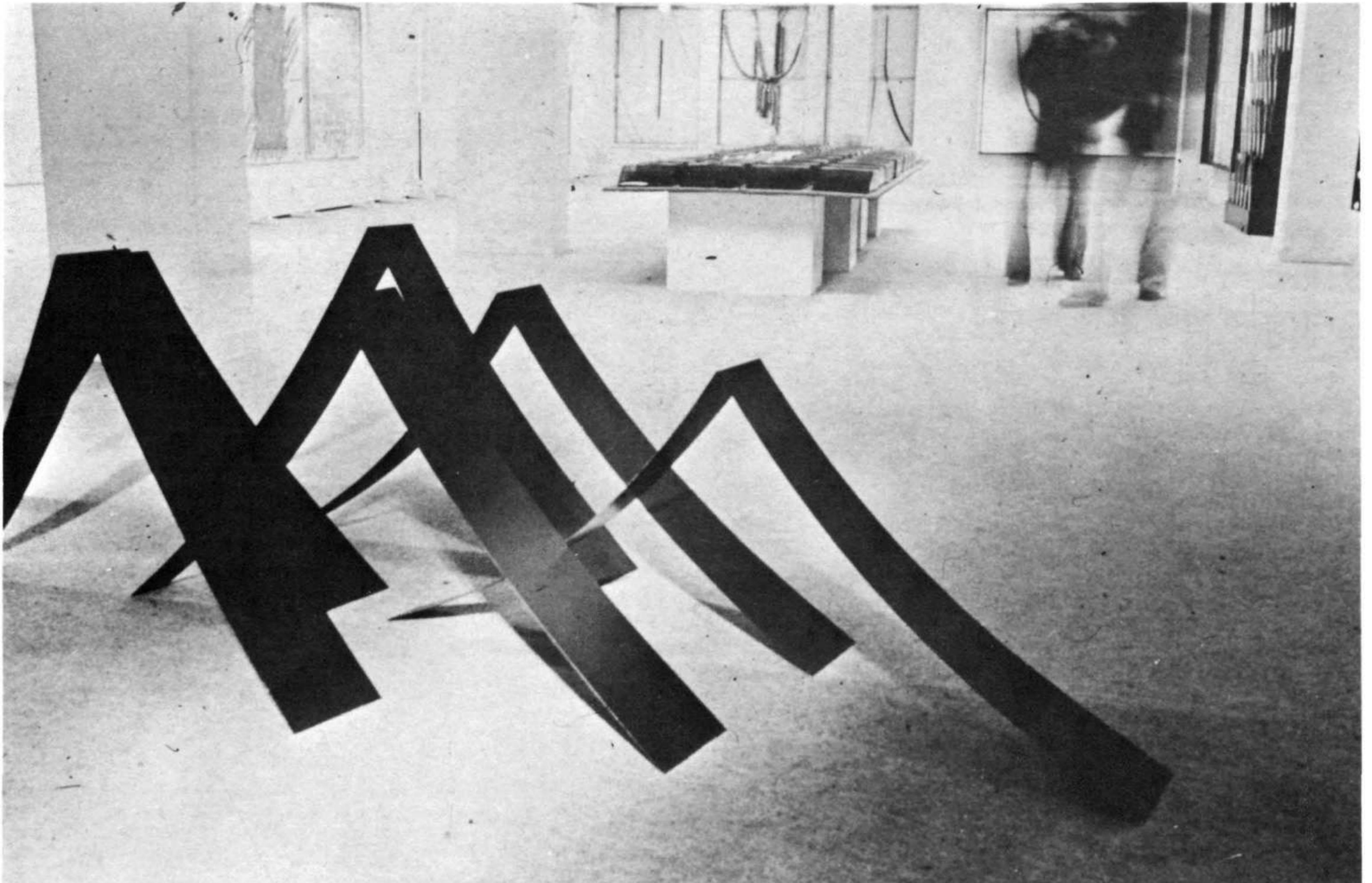






FERNANDO BERMEJO: «EXPOSICION EN VERDE». CENTRO DE DIVULGACION CULTURAL JUANA MORDO, FEBRERO 1978.

JUAN CARLOS ALBADALEJO: «EXPOSICION EN VERDE». CENTRO DE DIVULGACION CULTURAL JUANA MORDO, FEBRERO 1978.





Domiciano nos plantea otra duda: ¿estamos ante un desolado cementerio de máquinas de escribir, abandonadas por haber sido superadas técnicamente, o nos ha puesto a todos deliberadamente ante un ingenuo jardín que a falta de otros tiestos utilizó estas carcasas para conmovernos con su frágil verdor?

Saquemos provecho de esta experiencia visual y felicitémonos de contar entre nosotros estos alquimistas que con sus conjuros transforman todo en verde para hacer un toque de atención. El artista continúa influyendo en la sociedad a que pertenece y desde ella plantea sus problemas, aclara sus dudas y expone sus principios... a su modo. No pidamos que se exprese como un político o un científico, él tiene sus medios y los sabrá utilizar, aprovechándolos al máximo. Esta muestra nos ha dado un fresco y claro ejemplo.



«EXPOSICION EN VERDE». CENTRO DE DIVULGACION CULTURAL JUANA MORDO, FEBRERO 1978.



# PINTURA JAPONESA ACTUAL Y NIHON-GA

Por Francisco José SANCHEZ ORTIZ

El Gran Sol Naciente ha venido alumbrando a lo largo de la Historia una de las producciones artísticas de mayor talla y personalidad, cualidades que, a pesar de la dura competición internacional por la originalidad y el estrellato, todavía hoy mantiene.

Japón ha pasado a ser en cuestión de décadas un país de primerísima fila, no solamente en los planos cultural, económico y tecnológico, sino incluso el en puramente plástico. Y, en este terreno, a partir posiblemente de esa mágica síntesis entre una fuerte tradición y la constante interrelación con el resto del mundo, actitud que ha determinado, entre otros logros, un tipo de pintura que haciéndose eco de las grandes constantes de su evolución estética, incorpora, sin embargo, planteamientos modernos a través de los cuales reinterpreta, actualiza y vivifica su profunda sensibilidad de siempre para la belleza.

Nos referimos a la «Nihon-ga» o pintura moderna de inspiración tradicional, objeto de la Muestra que en colaboración con la Fundación Japón y su Embajada ha tenido lugar durante enero y febrero últimos en la Sala de Exposiciones de nuestro Museo de Arte Contemporáneo, especialmente seleccionada por dos de los críticos más prestigiosos de Japón: Katsuzo Aoki, ex conservador del Museo de Arte Moderno de Tokio, y Tamón Miki, actual director del mismo.

Empezaremos, sin embargo, con una previa aclaración a propósito del ambiguo título de la Exposición: «Pintura Japonesa Contemporánea», que pudiera inducir a una confusión que ni el propio Catálogo (Sumio Kuwabara) despeja totalmente, ya que en sus páginas establece una absoluta distinción entre dos únicas tendencias. Una, la «Nihon-ga» o «pintura japonesa» antes referida, y otra, unificada, la «Yo-ga» o «pintura occidental» (también llamada «Abura-e», «pintura al óleo»), más realista y convencional para nosotros.

La «Nihon-ga» es, efectivamente, el género o tendencia más peculiar y posiblemente más conocida entre sus actuales, pero en modo alguno la única. Ni siquiera puede relegarse todo lo que la trasciende a esa especie de cajón de sastre que se intenta conceptualizar como

«Yo-ga». Es, pues, la más importante, pero una de ellas. Considerando su proceso de aparición todavía quedan más claros su alcance y perspectivas.

A mediados del siglo XIX Japón abre sus puertas, herméticamente cerradas durante tanto tiempo, ante la demanda de las compañías navieras norteamericanas que buscaban la apertura para sus barcos de tan interesantes puertos. Sucesivamente diversos países van firmando tratados comerciales e incrementando sus relaciones diplomáticas y de todo tipo. De este modo comienza también una tendencia a la occidentalización en las diversas artes, proceso que sigue sin solución de continuidad hasta nuestros días en que, desaparecida toda pretérita influencia china o coreana, Japón se encuentra mucho más avanzada que ninguna de las otras naciones asiáticas.

Esto motivó que al principio del Período Meiji —todavía siglo XIX— el arte nipón como tal sufriera una profunda crisis, ya que como reacción contra el largo período de aislamiento se produjo una verdadera imitación de todas las formas artísticas occidentales. No obstante, es precisamente entonces cuando los pintores empezaron a reconsiderar la enorme fuerza de su propia estética, y sólo desde esta base pudo tener lugar la aparición de una pintura en planteamientos clásicos inspirada y a la vez moderna: la «Nihon-ga», encauzada a través de sociedades culturales como Kanga-kai o Ryuchi-kai, pero que desde entonces se desarrolla siempre en paralelo con escuelas mucho más influidas por Europa.

Es asimismo sorprendente la extraordinaria rapidez con que las distintas tendencias europeizantes se han extendido en los últimos cien años. En 1889 se constituye la primera Asociación de Bellas Artes de Meiji, y a partir de entonces Japón ha ido asimilando prácticamente todos los movimientos artísticos que integran el desarrollo de nuestra pintura. Pero el flujo fue también inverso. Pensemos en la influencia de la estampa y ornamentación japonesas no sólo en el modernismo y «Jugend-stijl», sino en artistas que expresamente han reconocido esta inspiración, como Monet, Matisse, Whistler, Degas, etc., por sólo citar los más conocidos.

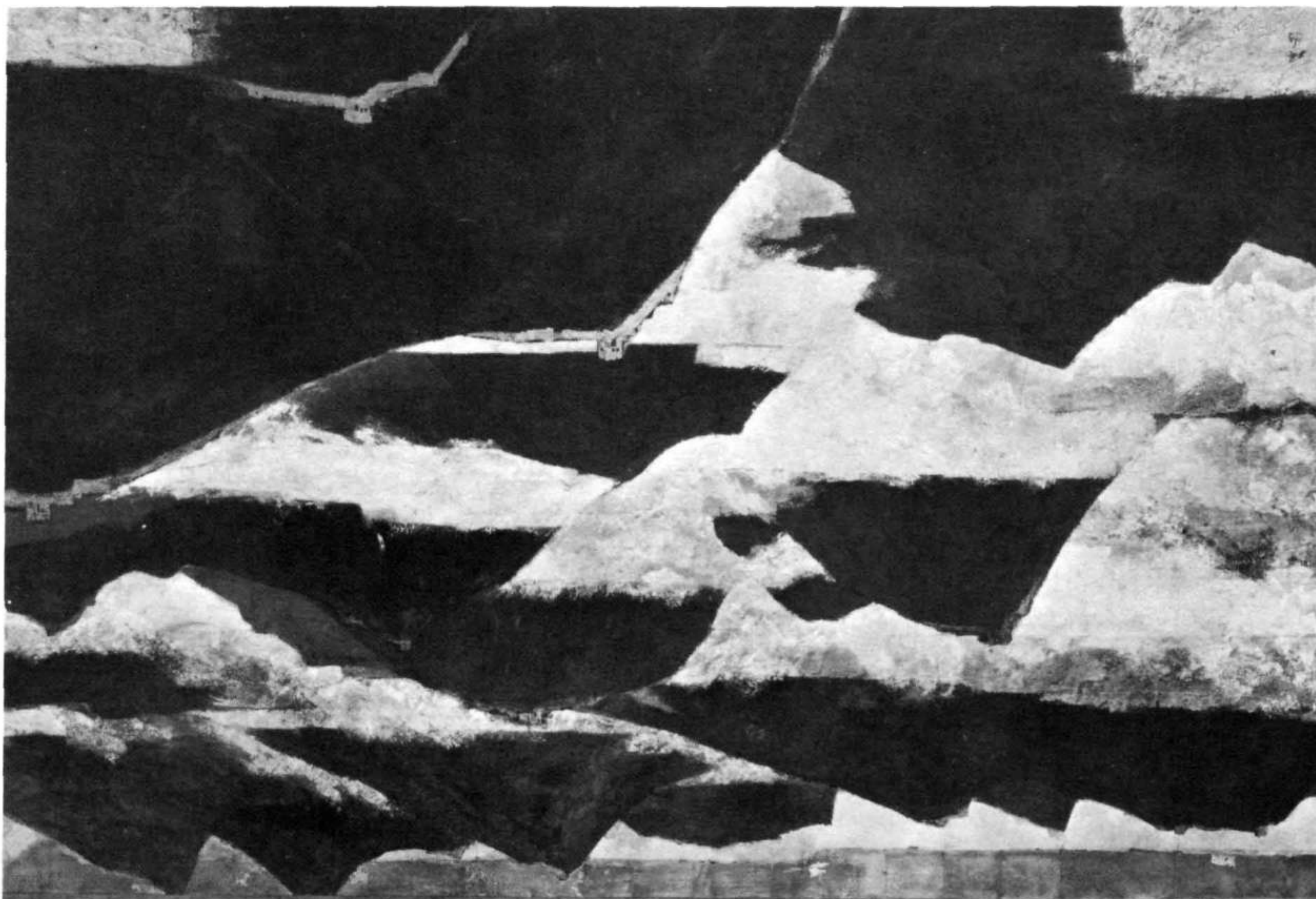
El impresionismo francés fue, pues, pronto asimilado por pintores japoneses a la vez teóricos conocedores de la vanguardia europea (Seiki, Kuroda, Tajeki). Enseguida se difundió también el fauvismo (Ryusei), así como el cubismo (Yorozu, Kawaguchi), el expresionismo (Satomi, Saeki), el futurismo, el constructivismo y sucesivamente todos los movimientos que entre nosotros han tenido una cierta importancia.

Pero el gran «boom» se produce al terminar la II Guerra Mundial por la rápida recuperación del país en todos los órdenes. Hoy, decimos, Japón no tiene nada que envidiar a Estados Unidos, Francia o Alemania, y sorprende la variedad de su gama artística, desde la abstracción geométrica (Kuwayama, Onosato) o lírica (Maeda, Motonaga) a los más ácidos y provocadores «happenings» y demostraciones de inspiración dadaísta (Sunohara, Kawatsu), pasando por el surrealismo (Mio), el op-art pictórico o escultórico (Ihara), pop en diversas versiones: armarios-vitrina (Kano, Kashihara), cajas «a lo Duchamp» (Kudo), collages (Yokoo, Noda), instalaciones diversas de luz y/o sonido (Kawaguchi, Takamatsu), arte-video (Kubota) etcétera.

Pero, como decimos, esta Exposición se restringe al género «Nihon-ga», pintura que con máxima plenitud recoge los diversos factores que en el devenir histórico han ido determinando y caracterizando el arte propiamente japonés.

En primer lugar, parte de unos presupuestos técnicos bien diferenciados. Su soporte suele ser seda o «washi» (papel especial), en oposición al clásico lienzo. Como pigmentos, siempre sustancias naturales, más o menos elaboradas (polvo de diversos minerales, concha de mar molida), frente a las múltiples pinturas sintéticas, acrílicas, etc., de común uso entre nuestros artistas. Su aglutinante no es el aceite de lino sino la cola (recordemos cómo los críticos la distinguían de la «Abura-e» o «pintura al óleo», de importación occidental). Incluso los útiles son distintos, ya que no emplea espátula ni brocha gruesa, sino pincel redondo de punta afilada, para un mejor trazado de líneas.





MISAO YOKOYAMA: «GRAN MURALLA DE CHINA».

Sin embargo, la gran importancia de estos cuadros estriba en que reflejan todo un sentimiento estético tradicional: la importancia del dibujo —prioridad de la línea sobre el volumen—, la luminosidad del colorido, el sentido de la composición y del espacio (como no-ser; pensemos en la propia bandera japonesa: un sol rojo sobre el espacio-nada), la delicadeza y minuciosidad de ejecución, la elegancia del conjunto, y tantos otros aspectos cuya comprensión sólo es posible a través de una profunda revista de tan dilatado proceso que aquí, por razones de espacio, no podemos llevar a cabo, salvo de modo muy sucinto.

La pintura en Japón, como cualquier arte en cualquier lugar y época, es consecuencia de unas coordenadas culturales de todo tipo, que van configurando tanto una temática como un tratamiento plástico de la misma. Ya en sus primeras estatuillas prehistóricas sorprende una clara preocupación por la parte frontal de las mismas descuidando todo aspecto de volumen o realismo. Pero el factor decisivo en la formación del arte nacional es sin duda la introducción y progresiva difusión del budismo en el período Asuka (hacia el 624 d.C.), recibido de Corea a través de China, culturas ambas de enorme influencia artística en este país.

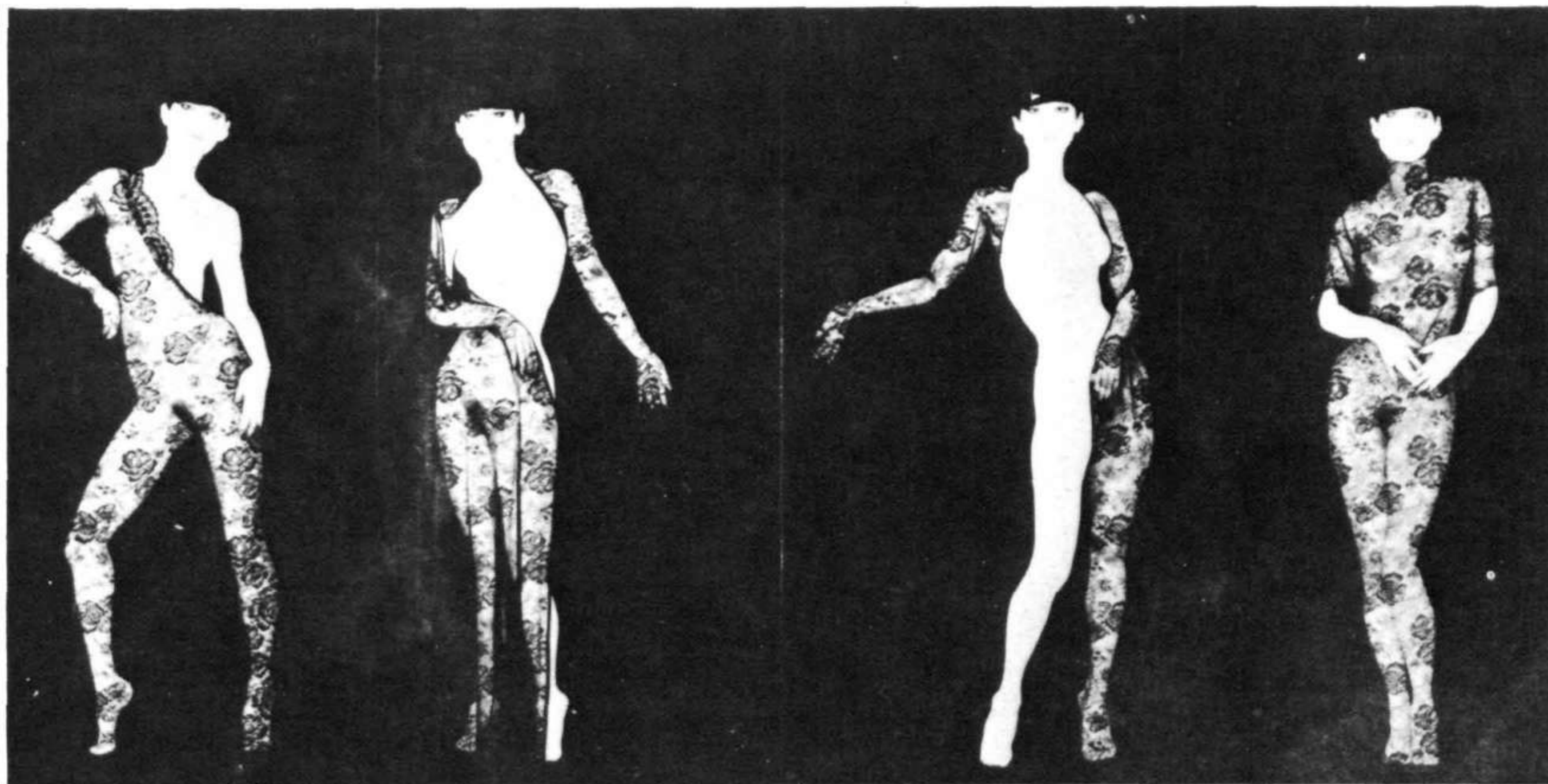
Desde entonces el japonés será siempre un hombre profundamente espiritual, desapegado del pragmatismo de la vida cotidiana y tendente a la meditación, al aislamiento, al estoicismo. Las estatuas de Buda reflejan una serenidad y una paz de espíritu iluminado inconfundibles. No elevan sus ojos como nuestros «santos»: ellos mismos irradian felicidad, ataraxia. Y de igual modo los templos parecen no tocar la tierra: dejan que el aire penetre por entre sus frágiles estructuras.

En el Período Heian (desde el 794) se desarrolla la ilustración de temática profana para cuentos o poemas y junto a las descripciones de la morada paradisíaca de Buda se plasman escenas del trabajo, amorosas o paisajes, pero siempre con tal delicadeza, primor y elegancia que diríanse estar impregandos —lo están— de un mismo sentido místico. El gran auge del budismo zen, ya en el Período Muromachi (1333 aprox.) conlleva el del propio género paisajístico, por el que los japoneses han venido sintiendo especial predilección, y el de las reproducciones-miniatura de esa misma naturaleza: los jardines, sobrios, espaciosos, donde cada elemento juega su papel exacto en perfecta armonía compositiva, frecuentemente cargado de simbolismo (las rocas, montañas; la grava rastrillada,

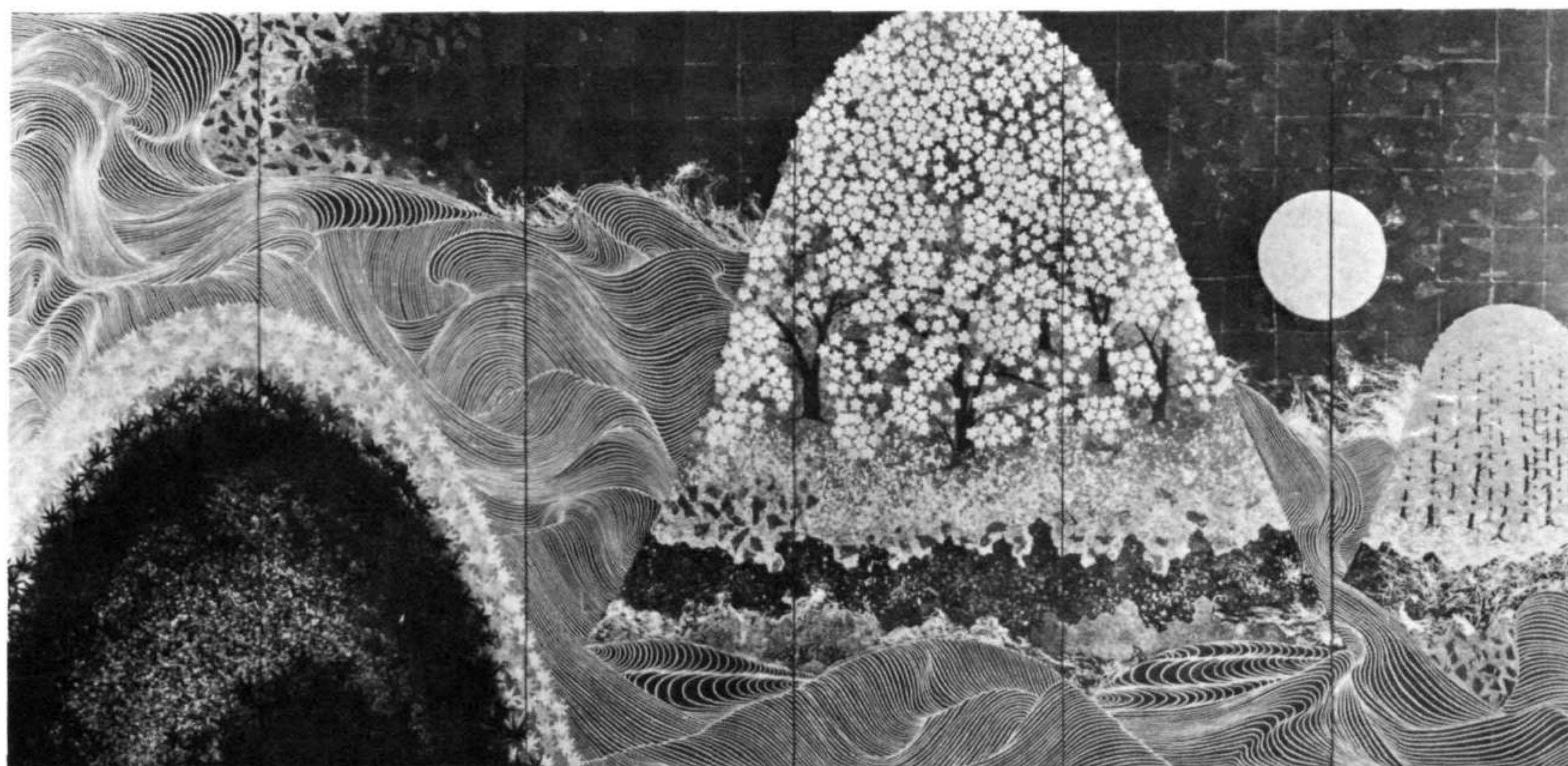
el río, el lago), así como la decoración interior de los edificios, tanto de los templos como de la vivienda particular. De este modo se van también desarrollando todos los demás géneros artísticos o artesanales: el mobiliario, la cerámica, la vestimenta, pues esa es otra de las peculiaridades de las culturas, la no separación rígida del racionalismo occidental entre lo que es arte y lo que es utilidad. Todo se diseña con el mismo encanto, la misma gracia y el mismo sentido decorativo, tanto si se trata de una pintura para un templo como de un biombo o una caja lacada.

Pues bien, si paseamos por esta Exposición de pintura «Nihon-ga», veremos replanteadas todas estas constantes. Más arriba nos referimos a su origen. Entre sus primeros cultivadores hemos de citar a Taikan, Kanzan y Shunso, y más modernamente es desarrollada por Gyokudo —paisaje—, Yukihiro —temas históricos, escenas naturales—, Seison, etc. En la actualidad cuenta con numerosísimos representantes: Shiko, Insho, Shinsen, Yasushi, Heihachiro, y cientos más de nombres cuya mera mención se haría prolija. Ante esta dificultad la Fundación Japón ha realizado una tan cuidadosa como acertada selección de tan sólo cinco nombres, que, sin embargo, son





MATAZO KAYAMA: «MUJER DESNUDA».



MATAZO KAYAMA: «OLEADA EN LA HISTORIA».

representativos «grosso modo» de todo un género.

Takashi Asada es uno de los mejores paisajistas actuales, que a pesar de fijar su atención en lugares famosos mil veces fotografiados, sabe recrearlos a la manera de la «Nihon-ga» contemporánea. Destacaríamos su sentido de la perspectiva, sorprendentemente conjugado con la bidimensionalidad básica.

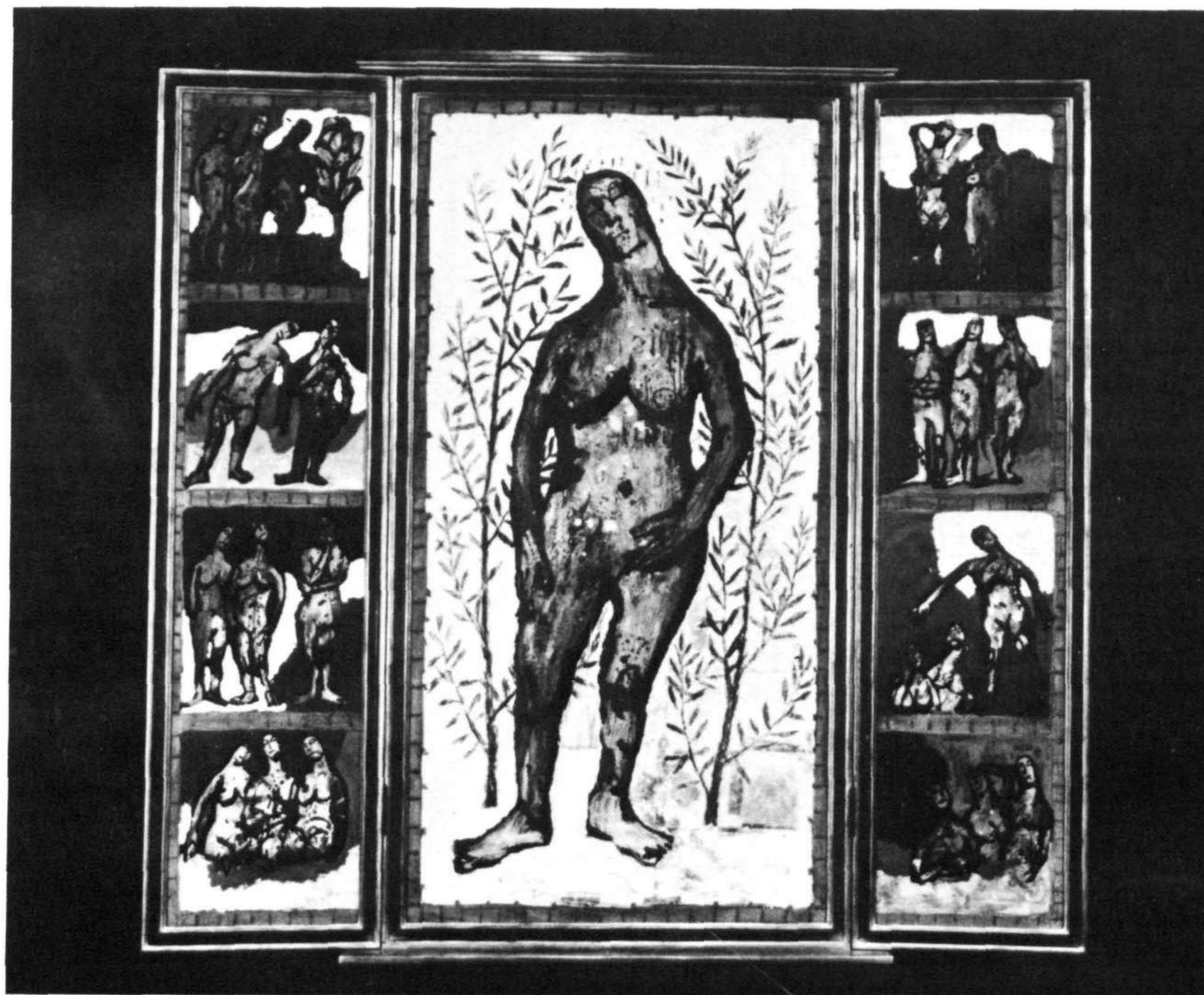
Misao Yokoyama es el exponente del paisaje grandioso, «heroico», del cuadro-mural que canta la fuerza colosal de la naturaleza, las alturas, la furia volcánica, pero, curiosamente, sin menospreciar lo humano, antes bien integrando su obra, fruto de la voluntad y la imaginación, como un elemento más del paisaje («Gran Muralla de China»).

Komei Kondo aporta su visión ilumi-

nada, fantástica y onírica del entorno. Nos sitúa en un Nirvana orgiástico, incandescente, casi tropical, puramente poético, como una patética reflexión sobre la vida y la muerte, como un escape frenético del mundo que nos ha tocado vivir.

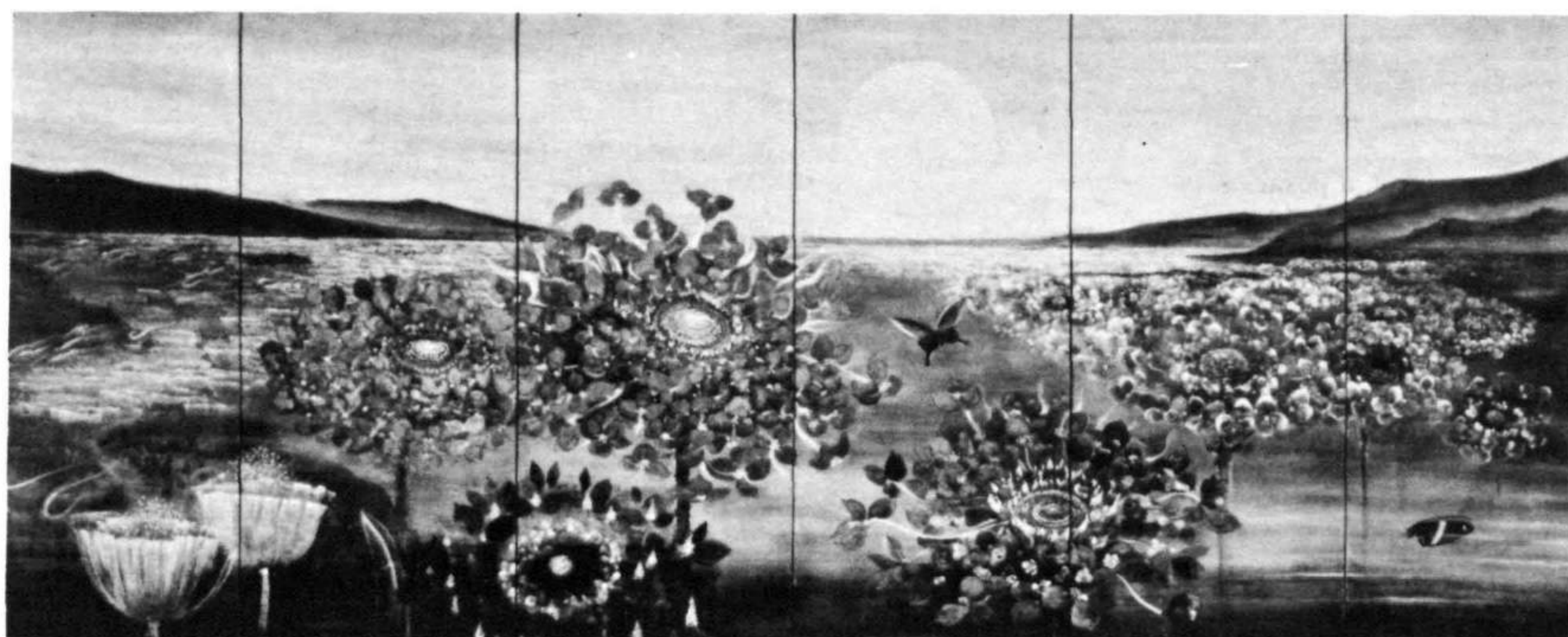
Matazo Kayama es posiblemente quien posee un mayor sentido de lo decorativo. Sus líneas fluyen en torno a islas o



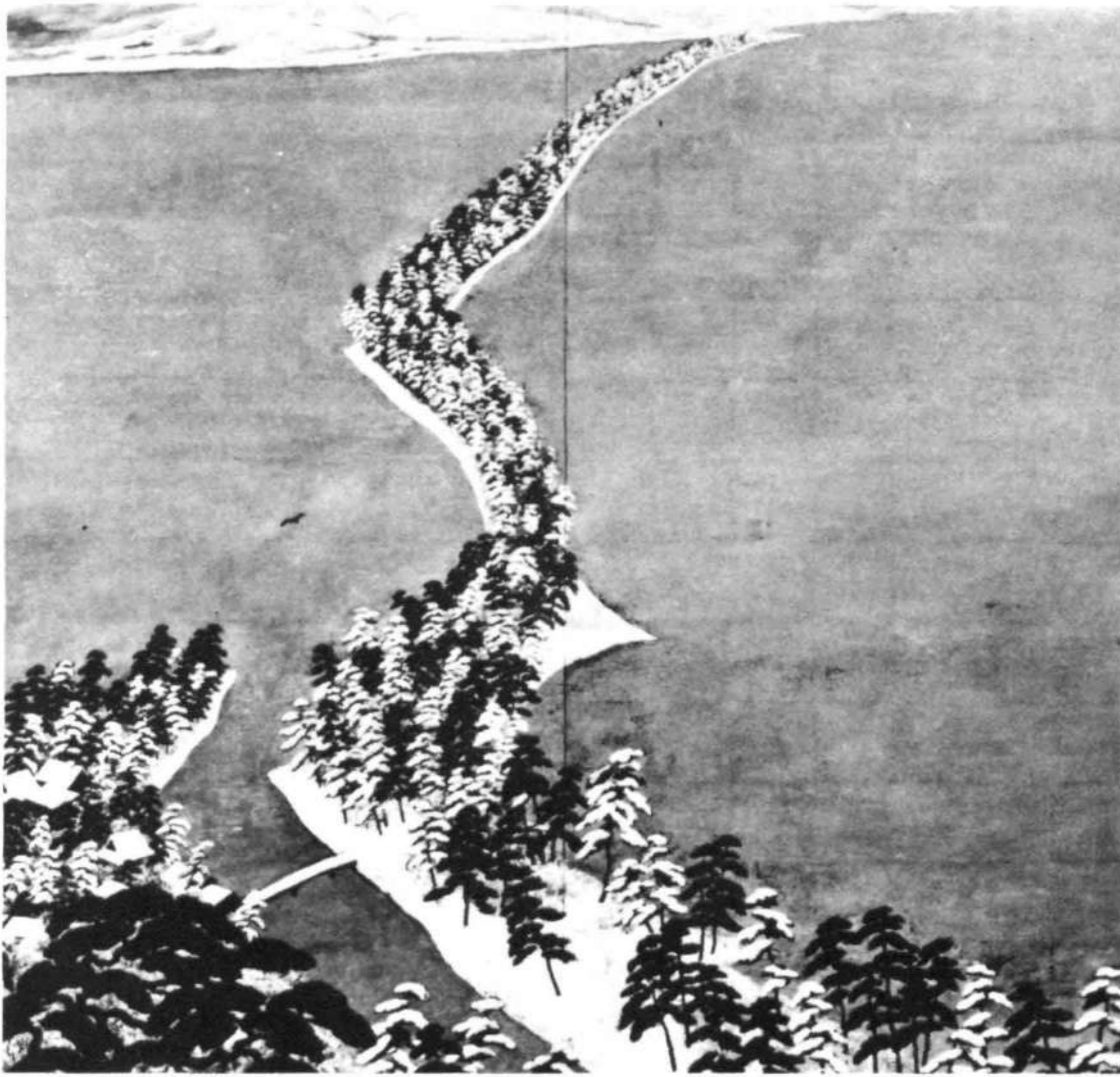


YASURO UENO: «PLENITUD VITAL».

KOMEI KONDO: «SUEÑO DE ULTRATUMBA».

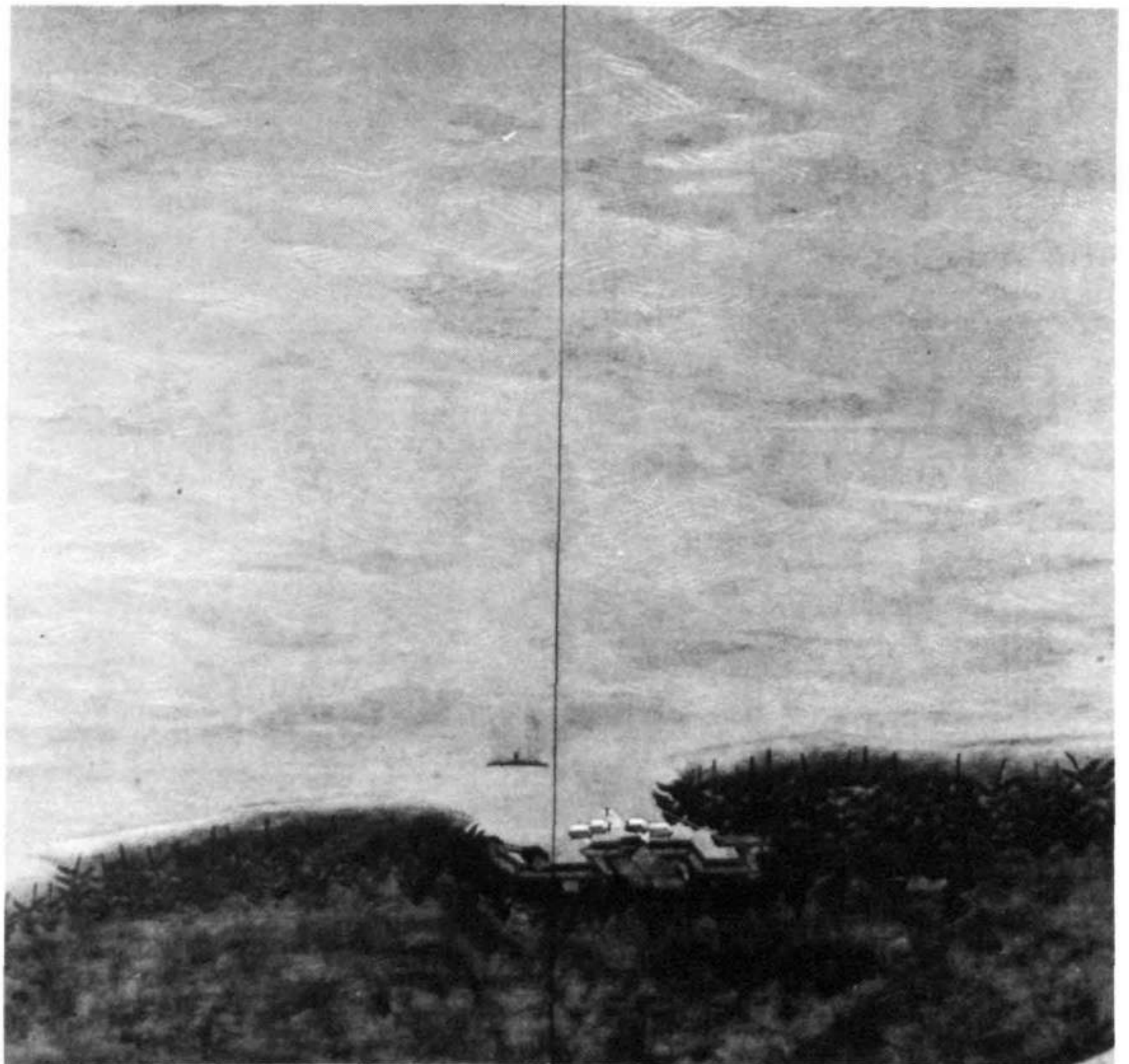






TAKASHI ASADA: «PAISAJE NEVADO DE TENKY».

TAKASHI ASADA: «PAISAJE DE ITSUKUSHIMA».



montañas floridas bajo la omnipresente luna. Su delicadeza y preciosismo se concreta en varios biombos paisajistas. Sin embargo, llaman la atención esas dos maravillosas secuencias de un mismo desnudo, algo influidas del pop americano, pero que Kayama concibe dentro de un nivel de pureza y elegancia poco frecuentes.

Dejo intencionadamente para el final a Yasuro Ueno, quien, a pesar de la neta distinción actual entre Arte y Religión, nos devuelve una iconografía de retablo, a caballo entre los tripticos bizantinos y lo que podría ser el expresionismo de un Rouault, con un tratamiento que, a pesar del colorido plano y la falta de modelado, se aparta del resto de la Escuela en otros aspectos.

Se trata, en suma, de una de las exposiciones más completas que Japón ha ofrecido a Europa, por lo representativo de un puñado de autores que recogen todas las constantes estéticas que lentamente han ido configurando la personalidad de un arte propiamente japonés encauzado a través del más importante género de pintura con que hoy cuenta el país: la «Nihon-ga».



# INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE

Por J. Antonio MORAN CABRE

El Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte fue creado por Decreto de 16 de noviembre de 1961 (1). Organismo dependiente de la entonces Dirección General de Bellas Artes, estaba destinado a cubrir el amplísimo campo de la conservación de los objetos muebles del Patrimonio Artístico y Cultural español. Tres meses antes se había creado el Servicio Nacional de Información Artística, para la constitución del inventario artístico y arqueológico del país; en 1968 se remodelaba el campo de la restauración de los bienes inmuebles con la creación de la Inspección Técnica de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos. Finalmente, un año más tarde, se constituía el Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos.

La planificación sobre el papel de los antedichos organismos y de los Centros de formación de especialistas que habrían de nutrirnos en lo futuro (Escuela de Artes aplicadas a la Restauración de Obras de Arte, dependiente del I.C.R. y Escuela del Centro Nacional de Libros y Documentos, vinculada a este servicio) parecía constituir un intento de potenciar con instrumentos eficaces la Ley de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional de 1933. Ello se vino a producir en un contexto ambiental de sensibilización en torno a los problemas planteados por el deterioro de los objetos y monumentos artísticos, que rebasaba el ámbito del Estado español. Ciertamente, esta sensibilización había ido gestándose tras la segunda guerra mundial, hasta plasmarse en la institucionalización de organismos de carácter internacional (UNESCO, ICOM, etc.); y así, no sólo la posibilidad de un intercambio de carácter cultural científico y técnico dentro de dichos organismos, sino también la necesidad de prestigio de estar a su nivel, hubo de coadyuvar en el intento de puesta a punto de organismos operativos para la salvaguarda de nuestro Patrimonio.

En el caso concreto del I.C.R. su funcionamiento quiso inspirarse en el de ciertas instituciones europeas de esta índole, y de reconocido prestigio: el Instituto del Restauo de Roma y, sobre todo, el Institut Royal du Patrimoine Artistique (I.R.P.A.), con sede en Bruselas. Precisamente el Director de este Organismo, Paul Coremans, fue comisionado en 1963 por la UNESCO como asesor en la puesta en marcha del Centro español; tras haberse trasladado a nuestro país en octubre del mismo año, el científico belga hubo de rendir un informe que después fue publicado (2) y cuyas observaciones de carácter general, por su asombrosa lucidez, todavía pueden considerarse vigentes.

El I.C.R. se había concebido ampliamente dotándole de triple función: asistencial, investigadora y docente. Para cubrir sus cuadros profesionales se procuró especializar en el extranjero cierto número de técnicos, al tiempo que se hacía una selección de restauradores en los medios en los que tradicionalmente se venía desarrollando esta tarea en el país.

El trabajo en equipo de estos especialistas de diferente formación y origen había de tender a una unificación de criterios, y las relaciones internacionales del Centro (becas, congresos, intercambio de publicaciones, etc.) a una adecuación con los más depurados procedimientos.

A pesar de tan optimistas previsiones, en la práctica, la trayectoria de la todavía joven institución no se ha visto privada de dificultades: las deficiencias presupuestarias de que es víctima nuestro Patrimonio en relación a la identidad de sus necesidades, la inestabilidad laboral de la abrumadora mayoría de sus técnicos, los cambios de orientación de la Administración misma respecto a la política cultural, y, sobre todo, la carencia de sede propia y adecuada para albergar las instalaciones del Centro, vienen a ser las de mayor importancia. Merece la pena incidir en el último punto. Desde su etapa inicial hasta 1970, el Instituto cumplió sus funciones en los locales del Casón del Buen Retiro, y a partir de la última fecha, en las salas de la Argentina del Museo de América, siendo así que en 1967 le fue adjudicado edificio de nueva planta que se había de alzar sobre los planos de los arquitectos Fernando Díaz Higuera y Antonio Miró Valverde. Levantada en la Ciudad Universitaria la espléndida estructura de hormigón, las obras fueron interrumpidas, con el consiguiente deterioro de lo hecho, hasta que en 1976 se libraba un nuevo presupuesto sin que por ello la construcción haya sido reanudada. Cabe esperar que la teórica revalorización del Patrimonio Artístico en el organigrama del recién nacido Ministerio de Cultura se traduzca en hechos capaces de ir soslayando este y los demás problemas apuntados, en beneficio de una institución que, a pesar de todo, viene rindiendo servicios de innegable entidad en la salvaguarda de nuestro Tesoro Artístico-Histórico, como más adelante quedará explicitado.

Desde su reorganización en 1971 (3), todavía en vigor, de la Dirección del Instituto se hace cargo teóricamente una Comisión cuyo miembro más cercano y ligado al Centro es en realidad el responsable de su Dirección Técnica. En tanto que una gerencia ha llevado los asuntos burocráticos del Centro, es la Dirección Técnica la que de hecho está al frente del mismo, coordinando los trabajos de restauración que en él se realizan. Dichos trabajos se llevan a cabo por medio de una serie de servicios y departamentos que en síntesis se articulan del modo siguiente:

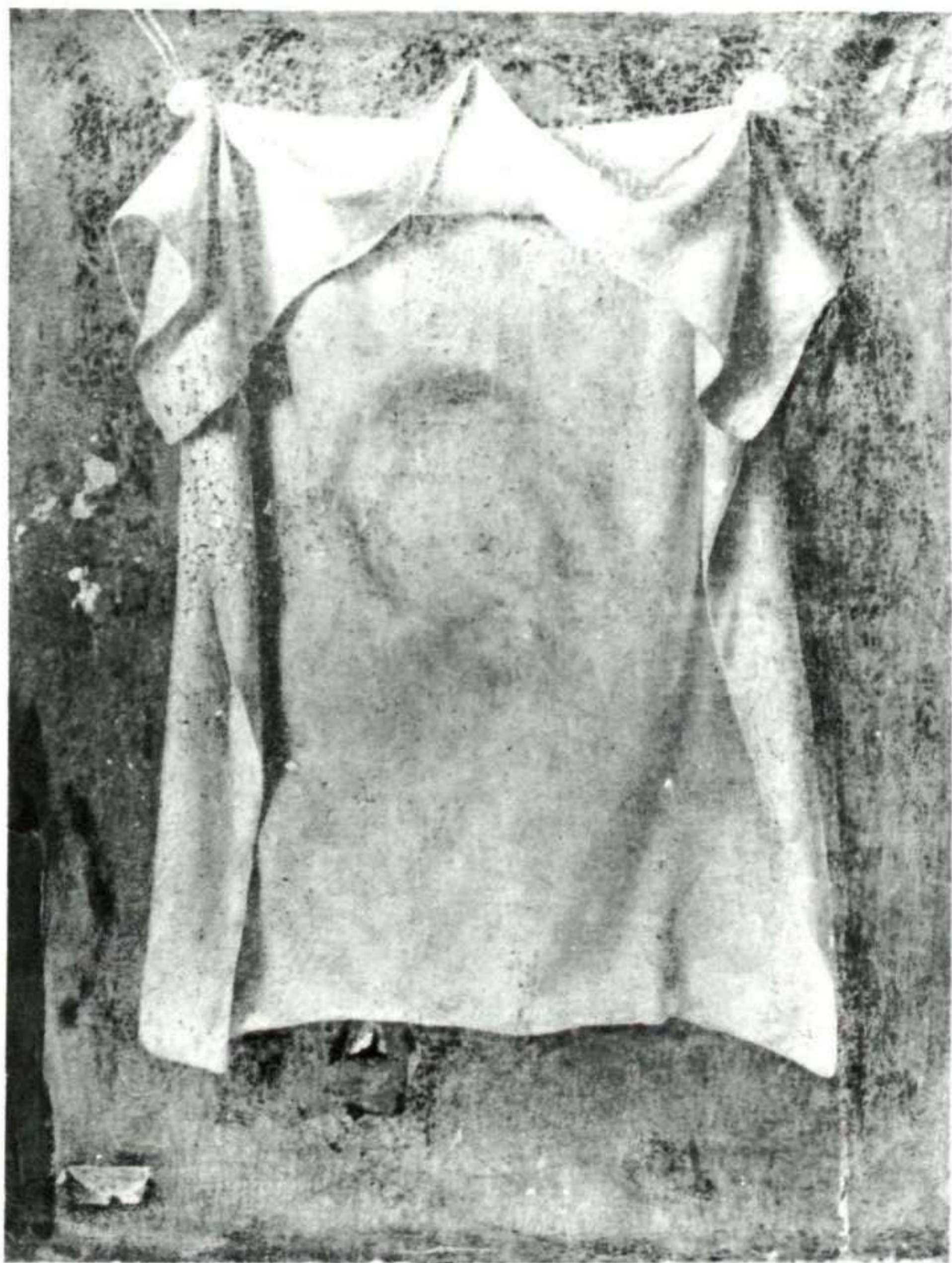
## 1.º SERVICIOS GENERALES

En ellos se agrupan todos los órganos cuya función resulta, por su carácter, necesariamente interdepartamental, empezando por los informativos o documentales (*Biblioteca especializada, Fototeca y Archivos*, integrados, sobre todo, por los repertorios de datos observados en las labores realizadas, etc.). De esta índole resulta también el *Laboratorio de Fotografía*, cuya presencia en los procesos de conservación debe ser constante, aplicando, cuando se necesite, técnicas especializadas (macro y microfotografía, radiografía, fotografía con rayos infrarrojos, con ultravioletas, con luz rasante, etc.).

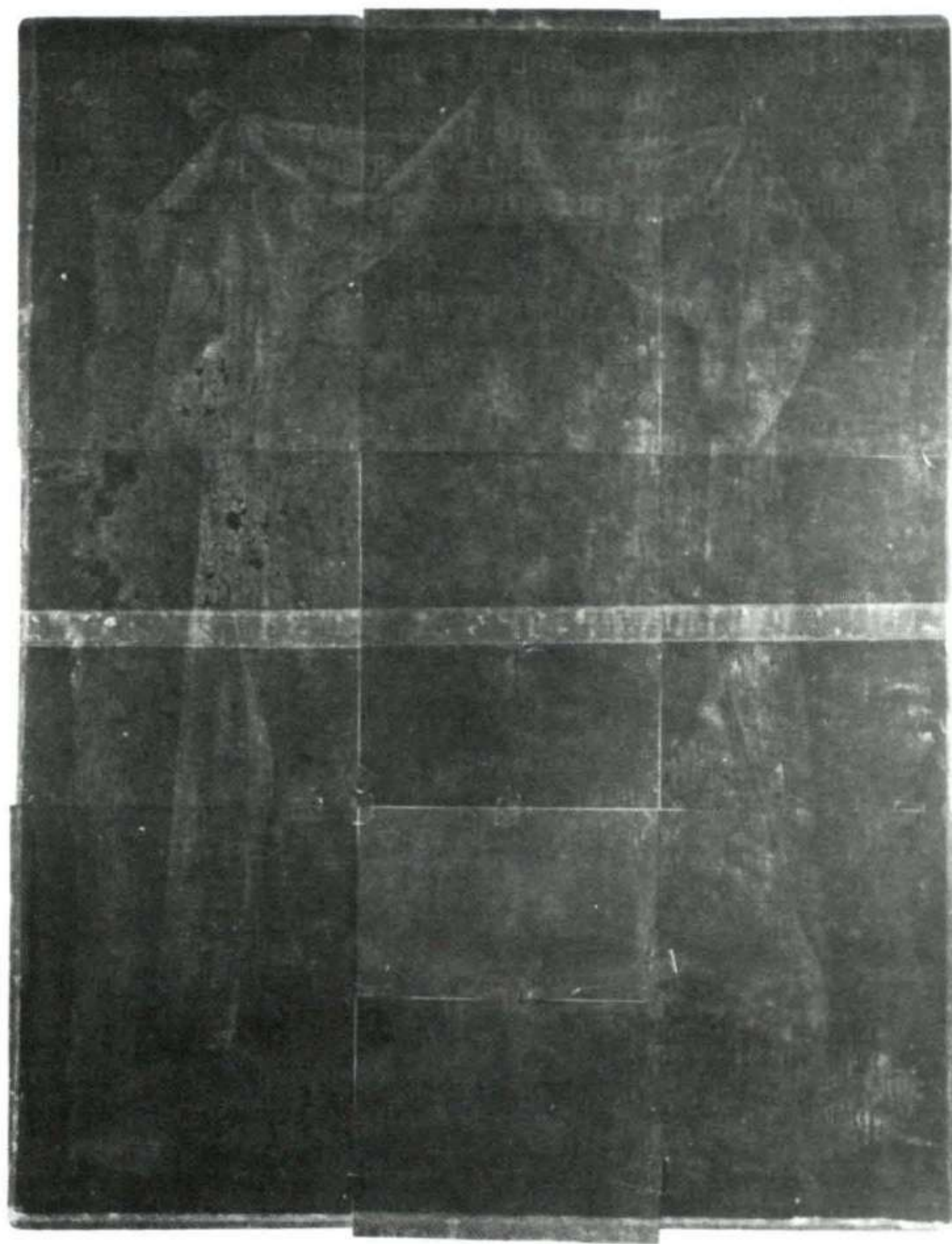
## 2.º SERVICIOS CIENTIFICOS

Están cubiertos por la competencia de los *Laboratorios de Química*. Por cierto que la importancia de las técnicas físico-químicas han adquirido desde hace tiempo en el análisis de la materia de los objetos degradados y su consiguiente diagnóstico y tratamiento hacen que estos servicios posean también en el Centro carácter de generales, puesto que su labor de





a



b

c



ZURBARAN: «SANTA FAZ». MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID. FIRMADO Y FECHADO EN 1658.  
a) Antes de la restauración.  
b) Radiografía.  
c) Detalle de la firma, con filtro naranja.  
En la página siguiente: Después de la restauración.









a

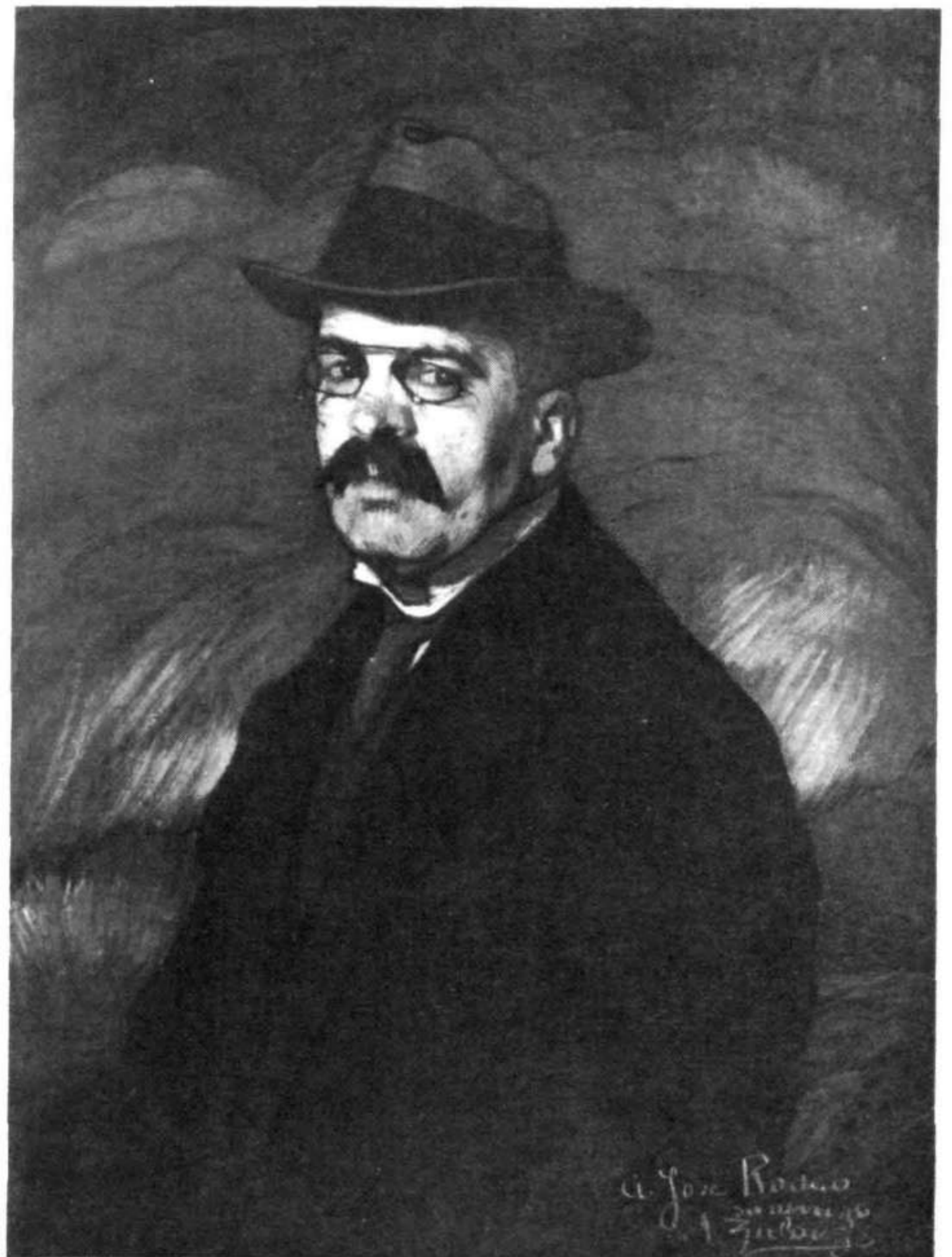
ZULOAGA. «RETRATO DE JOSE RODAO». OLEO SOBRE LIENZO. MUSEO ZULOAGA, DE SEGOVIA.

- a) Macrofotografía con las pérdidas de la capa pictórica.
- b) Detalle de los estucos.
- c) Después de la restauración.

b



c







HABITO DE SANTA TERESA, CONVENTO DE SAN JOSE, DE AVILA. IZQUIERDA: EL REVERSO ANTES DEL TRATAMIENTO. DERECHA: LA PIEZA DESPUES DEL TRATAMIENTO.

asesoramiento debe necesariamente extenderse en favor de todos los departamentos que la soliciten. Los laboratorios del I.C.R. están preparados para el empleo adecuado de técnicas de microscopía y microquímica aplicada a la restauración, y en ellos comúnmente se realizan metalografías, espectrografías, cromatografías, etc.

### 3.º SERVICIOS TECNICOS

En ellos se efectúan las etapas operativas de todo proceso de conservación y restauración. Las especialidades que en la actualidad abarca nuestro Centro son prácticamente todas las previstas en su Decreto fundacional (4). Sin embargo, una particular clasificación en apartados, derivada en parte de la nomenclatura de nuestros museos, condiciona el que no siempre la propia de los servicios del I.C.R. se ciña al criterio de los materiales constitutivos de las obras que en ellos son tratados. Tal sucede, por ejemplo, con el *Departamento de Arqueología*, que aglutina especialistas en cerámicas, vidrios, mosaicos, metales, orfebrería, materias orgánicas y reprografía. A pesar de la heterogeneidad de sus funciones, el Departamento se distingue por un notable equilibrio criteriológico, así como por las investigaciones experimentales que en el campo de los moldes con materias plásticas en él se realizan.

El *Departamento de Pintura* atiende la de caballete, retablos y murales; su labor es de las más importantes desde el punto de vista cuantitativo, en tanto que se han tratado amplísimos repertorios de la Escuela Española, sobresaliendo los correspondientes a los siglos XVI y XVII.

El *Departamento de Escultura* está altamente especializado en la imaginería policromada española. Sin embargo, su labor trasciende a la talla de madera, pues se han tratado con éxito piezas cuya materia constitutiva es muy otra: piedra, tierra cocida, plomo, etc.

Entre los servicios técnicos que a la vez poseen carácter de generales, se cuenta el *Departamento de Restauración de Soportes de Madera*; en sus funciones resulta subsidiario, sobre todo, de los Departamentos de Pintura y Escultura, y aunque sin duda su máxima especialidad la alcanza en el tratamiento de soportes de madera (injertos, engatillados, etc.), en realidad su labor se extiende allí donde es necesaria la presencia de una carpintería de alta precisión.

Finalmente en el Instituto viene funcionando con eficacia un *Departamento de Tejidos*. La índole relativamente moderna de esta especialidad presta a este servicio carácter internacional, pues a través de sus experiencias se viene asesorando regularmente a las instituciones iberoamericanas interesadas en promocionar la conservación de sus patrimonios en este campo.

Más de 5.000 piezas de toda índole y procedencia han pasado por los servicios del I.C.R. y están sentadas en sus registros; a ello hay que añadir los resultados de las numerosas misiones de restauración encomendadas a los equipos del Instituto en los puntos más diversos de nuestra geografía y en el extranjero. Las más importantes experiencias adquiridas se han hecho públicas en el organismo del Centro «*Informes y Trabajos*», cuyo número 13 en breve saldrá a la luz. Pero tan interesantes como la labor realizada resulta la tenaz voluntad de pervivencia de esta joven Institución, a pesar de las desfavorables circunstancias que han recortado sus posibilidades, y la potencialidad operativa que puede llegar a desarrollar una vez éstas desaparezcan, convirtiéndose así en el gran Centro de Conservación que el país necesita.

(1) B.O.E. de 7-12-1961.

(2) Coremans, P. «L'Institut Central de Restauration». Mission Unesco en Espagne, 6-26 octobre, 1963. Existe traducción al castellano, realizada por el Departamento de Arqueología del I.C.R. en 1977.

(3) Decreto de 23 de julio. B.O.E. de 20 de noviembre de 1971.

(4) De 1968 a 1969 funcionó en el I.C.R. un Departamento de Restauración de Documentos. La ingente labor que presupone atender la conservación de nuestros Archivos y Bibliotecas aconsejó, quizá, a la Administración dar entidad propia a este Servicio (Decreto de 24 de julio, B.O.E. de 15 de septiembre de 1969), naciendo así el Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos, vinculado hoy a la Dirección General del Libro.

### BIBLIOGRAFIA

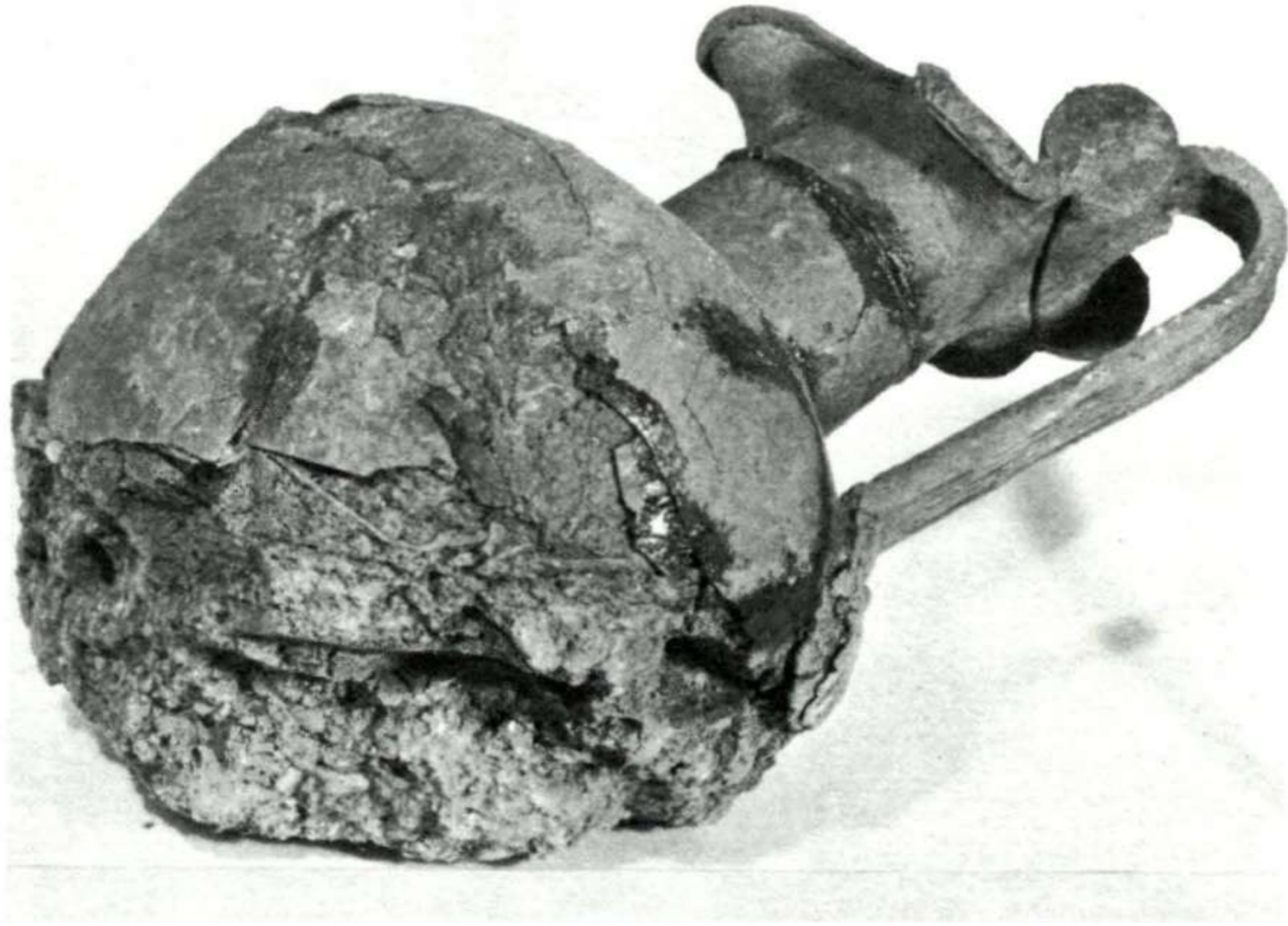
Díaz Martos, A. «Restauración de Obras de Arte. El Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte y Antigüedades». Madrid, 1968.





FIGURA DE SANTO. PIEDRA CALIZA. PUERTA MERIDIONAL DE LA BASILICA DE SAN VICENTE, DE AVILA. SIGLO XII. FOTOGRAFIAS ANTES Y DURANTE EL PROCESO DE RESTAURACION.





OINOCHOE: RODIO DE LA NECROPOLIS DE LA JOYA. BRONCE. MUSEO ARQUEOLOGICO DE HUELVA. SIGLO VII A.D.C. ARRIBA: ANTES DE LA RESTAURACION. A LA DERECHA: DESPUES DE LA RESTAURACION.



# EL RESURGIR DE LA ARQUITECTURA CATALANA DE POSTGUERRA: GRUPO «R»

Por Paloma BARREIRO PEREIRA



DE DERECHA A IZQUIERDA:  
J. PRATMARSO.  
J. MARTORELL.  
J. M. SOSTRES.  
ORIOL BOHIGAS.  
M. MORAGAS.  
M. RIBAS.

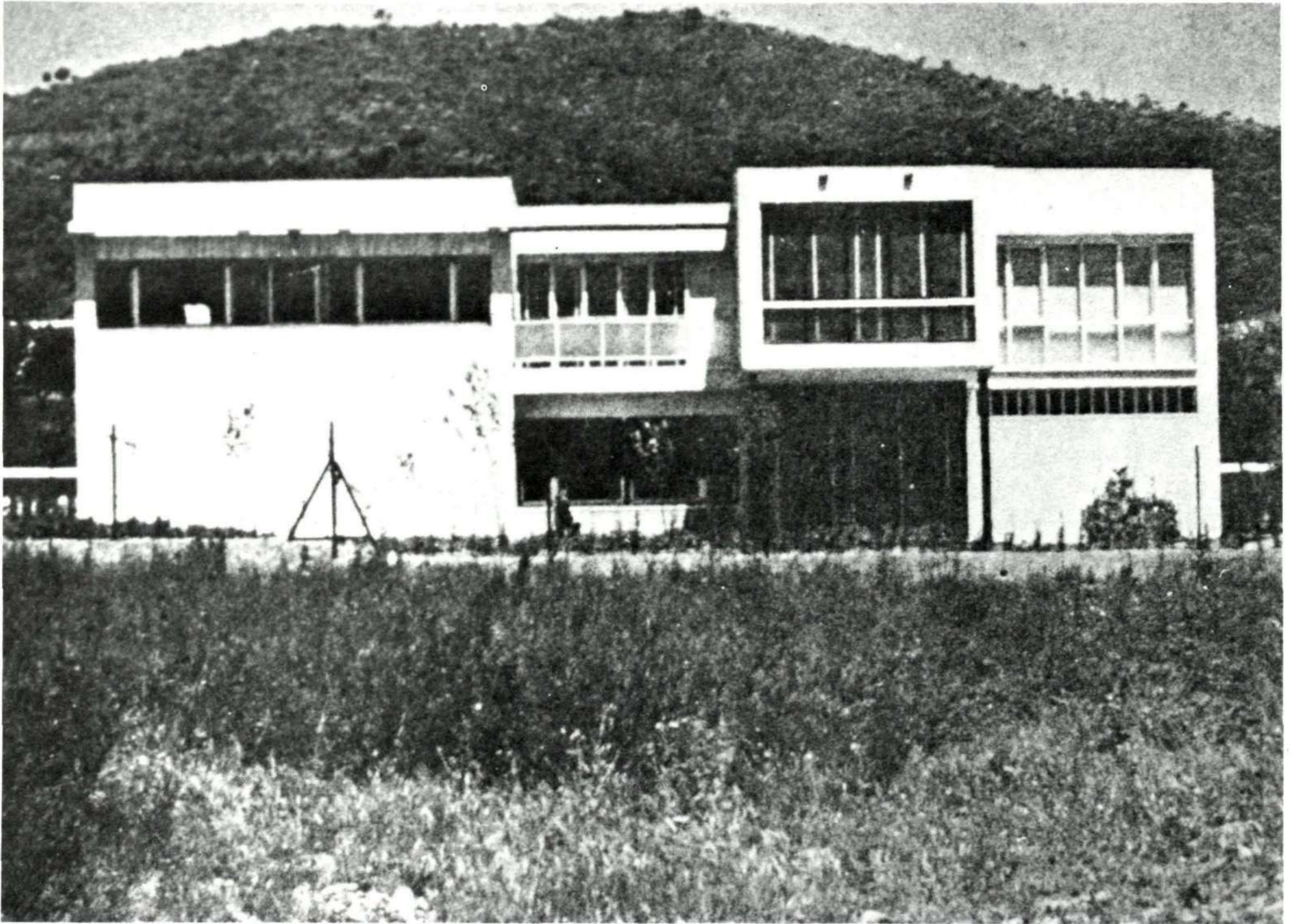
Uno de los primeros intentos de renovación cultural en España y el primero en el campo de la Arquitectura en Cataluña es el llamado Grupo «R», cuya formación tiene lugar a comienzos de los años 50, concretamente en 1951, y llegará hasta 1960.

En el artículo primero de los Estatutos del grupo se lee: «Con el nombre de Grupo "R", se constituye en la ciudad de Barcelona una Asociación que tendrá por objeto el estudio de los problemas del Arte contemporáneo y en especial la Arquitectura.»

El papel del grupo va a ir más allá del problema arquitectónico: concretamente intenta la renovación del ámbito cultural catalán, que desde la guerra civil estaba totalmente estancado.

«R», que puede significar mucho o nada —así es como define alguno de sus componentes el significado del nombre del Grupo cuando es preguntado por el mismo—, pero sí puede representar uno de los primeros síntomas de rebeldía e inconformismo ante una situación establecida tanto en el plano cultural como arquitectónico y que en





ARQUITECTO: J. M.ª SOSTRES CASA IRANZO. EN CIUDAD BIAGONAL, 1955-58.

este campo se manifiesta a través de una repetición formal que en Cataluña va a adoptar esquemas de fachadismo basado en los modelos florentinos, sobre todo neobrunelleschianos, faltos totalmente de una concepción espacial, como se puede ver en algunos ejemplos de la Arquitectura bancaria de Barcelona de estos años.

Este resurgimiento o volver a enlazar con la Arquitectura del período anterior de la guerra civil hay que situarlo como un esfuerzo de la llamada burguesía catalana de carácter eminentemente «culturalista» y europeizante que ya la vimos como protagonista en otras épocas, como por ejemplo en el Modernismo, donde desempeñó el papel predominante en el desarrollo de esa corriente y ahora en la postguerra esta burguesía queda totalmente marginada de la empresa cultural del Gobierno centralista de Madrid.

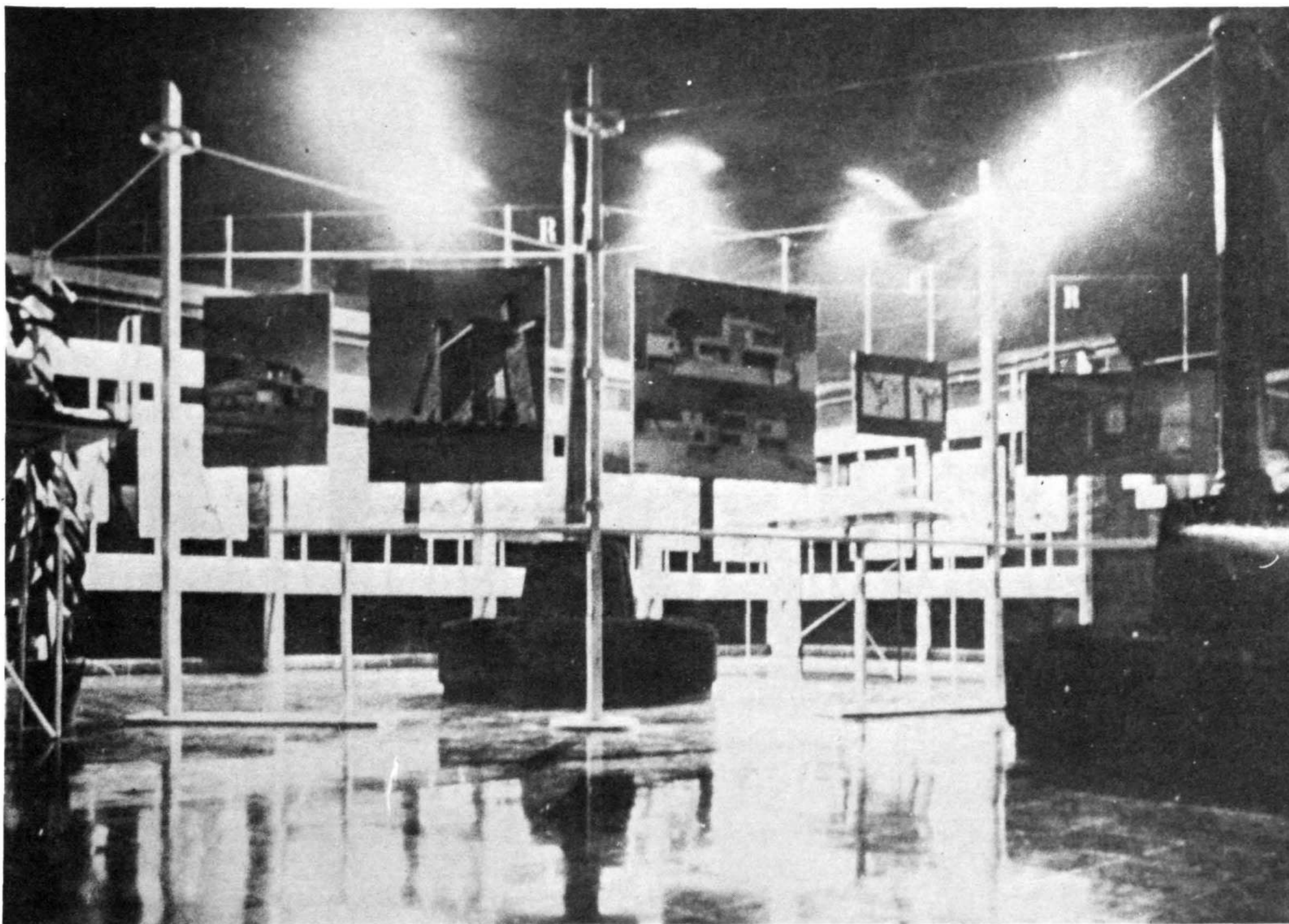
Desde el primer momento existe en el Grupo una clara conciencia de continuidad con la línea cultural catalana anterior a la guerra, sobre todo con el Modernismo y el G.A.T.E.P.A.C. (1). Concretamente en el año 1952 se va a conmemorar el centenario de Gaudí y se va a formar en Barcelona la entidad «Amigos de Gaudí» (2).

Algunos de los componentes del Grupo «R» van a participar en esta incorporación del gran artista a la cultura europea, sobre todo hay que destacar a J. M. Sostres Maluquer, que va a ser uno de los arquitectos de

mayor formación intelectual, gran conocedor del movimiento moderno, estudiará el Modernismo y sobre todo a Gaudí. Su autoformación intelectual entronca con el G.A.T.E.P.A.C., realizará varios viajes donde se pondrá en contacto con los mejores arquitectos y arquitecturas del momento, su obra reflejará un intento sintetizador de estas influencias.

El origen del Grupo «R» hay que situarlo en el año 1949, en el que tuvo lugar unas conferencias organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en la que participan arquitectos españoles y extranjeros. En ese mismo año se celebrará también la V Asamblea Nacional de Arquitectos, en la que tendrán una participación destacada los arquitectos italianos Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi que les va a introducir en la problemática que tiene planteada la arquitectura europea, sobre todo en la polémica que se va a establecer en torno a la arquitectura orgánica, donde Bruno Zevi tiene un papel muy importante; asimismo les va a plantear la realización de la arquitectura mediterránea (esto no es nuevo para los arquitectos catalanes, ya había aparecido en el G.A.T.E.P.A.C. una revalorización de la arquitectura popular, como podemos verlo a través de los números de A.C. (3) y en las casas de fin de semana de Garraf, obras de J. L. Serç y Torres Clavé) y es J. A. Coderch el que mejor representa esta tendencia dentro del grupo, que





PRIMERA EXPOSICIÓN. BARCELONA, DEL 6 AL 26 DE DICIEMBRE DE 1952. GALERÍAS LAYETANAS. MONTAJE: J. GILI Y M. VALLS. SE PRESENTAN OBRAS DE LOS COMPONENTES DEL GRUPO «R».

desde un principio aparece trabajando con M. Valls, haciendo viviendas unifamiliares, elaboradas cuidadosamente a partir de la construcción típica mediterránea dentro de una concepción neopopulista de la Arquitectura. Ambos arquitectos participarán en la IX Trienal de Milán obteniendo el primer premio y en la Bienal Hispanoamericana; estos hechos van a consolidar a Coderch tanto a nivel nacional como internacional.

Sin embargo, va a ser el concurso convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares sobre «El problema de la vivienda económica en Barcelona» lo que va a determinar la formación del Grupo; muchos de los componentes del equipo ganador van a formar parte del Grupo «R». Sobre todo se destaca la presencia de Sostres como ideólogo del Grupo, donde pone de manifiesto el conocimiento de las soluciones socialdemócratas alemanas y de la arquitectura europea de los años 30; este tema social enlaza con los problemas planteados en los C.I.A.M. (4) de 1929 y 1930: «Existenzminimum» y los barrios residenciales alemanes (Siedlung).

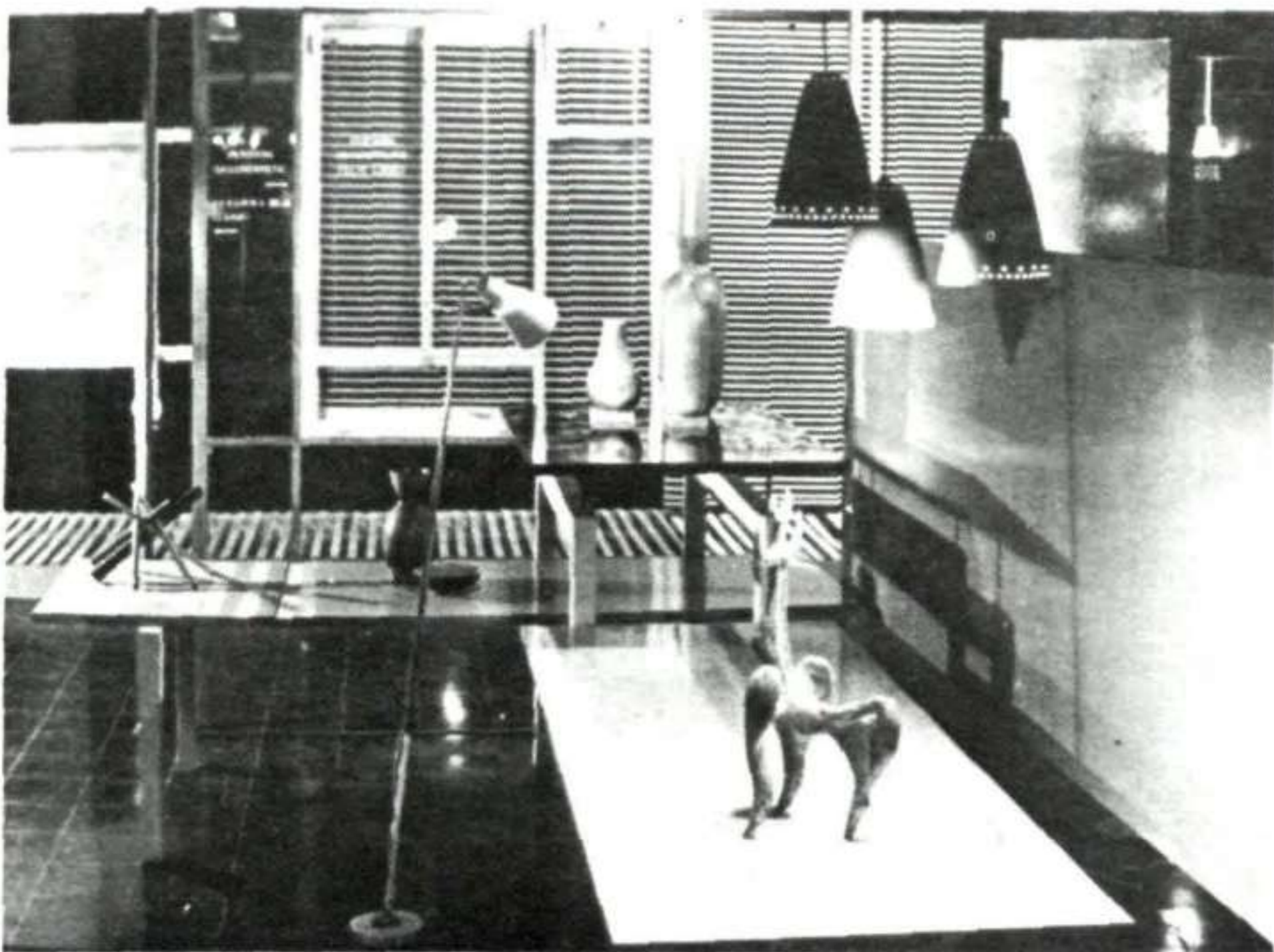
A partir del concurso se sucederán reuniones que tendrán lugar la mayoría de las veces en el Ateneo Barcelonés y el 21 de agosto de 1951 quedará constituida la 1.<sup>a</sup> Junta Directiva del Grupo «R», que estará formada por J. A. Coderch, M. Valls, J. Pratmarsó, Oriol Bohigas, J. Gili, J. M.

Sostres, A. Moragas Gallisá. Con los años el Grupo irá aumentando y también habrá alguna que otra dimisión.

Dentro de las actividades del Grupo hay que destacar el tema dedicado a las exposiciones que van a representar uno de los focos importantes del resurgir cultural catalán, donde se van a exponer los ejemplos de esta nueva arquitectura, así como todo lo que se relaciona con ella; ejemplo de esto es la segunda exposición dedicada a «La Industria y Arquitectura». Asimismo, estas exposiciones se hacen con las obras premiadas de los concursos entre estudiantes de la Escuela de Arquitectura y en algunos de ellos conjuntamente participarán pintores, ceramistas, escultores, etc.

También dentro de estas actividades del Grupo hay que destacar los dos cursos de «Economía y Urbanismo» y «Sociología y Urbanismo» en los años 1958 y 1959 respectivamente, que van a tener como escenario el Auditorio del Dispensario del Patronato Nacional Antituberculoso, una de las mejores obras del racionalismo catalán y español. Los cursos van a representar un nuevo enfoque de la Arquitectura ante el fenómeno desbordado de la ciudad; así lo expresan los componentes del Grupo en la propaganda hecha para el curso de «Economía y Urbanismo»: «La problemática de la arquitectura actual no radica precisamente en una pura cuestión de estilo. La arquitect-





SEGUNDA EXPOSICION. BARCELONA, 13 DE MARZO A 9 DE ABRIL DE 1954. GALERIAS LAYETANAS. MONTAJE: ORIOL BOHIGAS, G. GIRALDEZ, J. M.<sup>a</sup> MARTORELL. ESTA EXPOSICION SE HACE BAJO EL TITULO «INDUSTRIA Y ARQUITECTURA».

tura y el urbanismo no pueden ser banal repetición de un determinado repertorio formal, existen por encima de todo unas bases que orientan a la arquitectura por caminos de la industrialización y unas bases económicas y sociales que condicionan esencialmente la evolución del Urbanismo y la Arquitectura.»

Durante los nueve años de la existencia del Grupo algunos de sus componentes van a alternar la actividad arquitectónica con la erudita y crítica; tal es el caso de Oriol Bohigas, que desde la revista «Destino» nos va a hacer un análisis de los problemas que tiene planteada la arquitectura catalana del momento y nos pondrá de manifiesto la disyuntación entre arquitectos idealistas y realistas que se va a plantear a finales de los años cincuenta.

La impotencia del Grupo a enfrentarse de una manera realista a los problemas que tiene planteada la Arquitectura y concretamente en Barcelona, en que en estos años se ve desbordada por una migración muy fuerte, el eclecticismo en el que caían la mayoría de los componentes del Grupo, los personalismos, la falta de cohesión ideológica van a precipitar la disolución en el año 60.

Sin embargo, al Grupo «R» hay que verlo y situarlo como representante de una nueva cultura en un momento histórico especial, caracterizado por el estancamiento en todos los sentidos, desempeñando colectivamente ese papel difícil de renovador y difusor de las nuevas corrientes arquitectónicas y culturales.

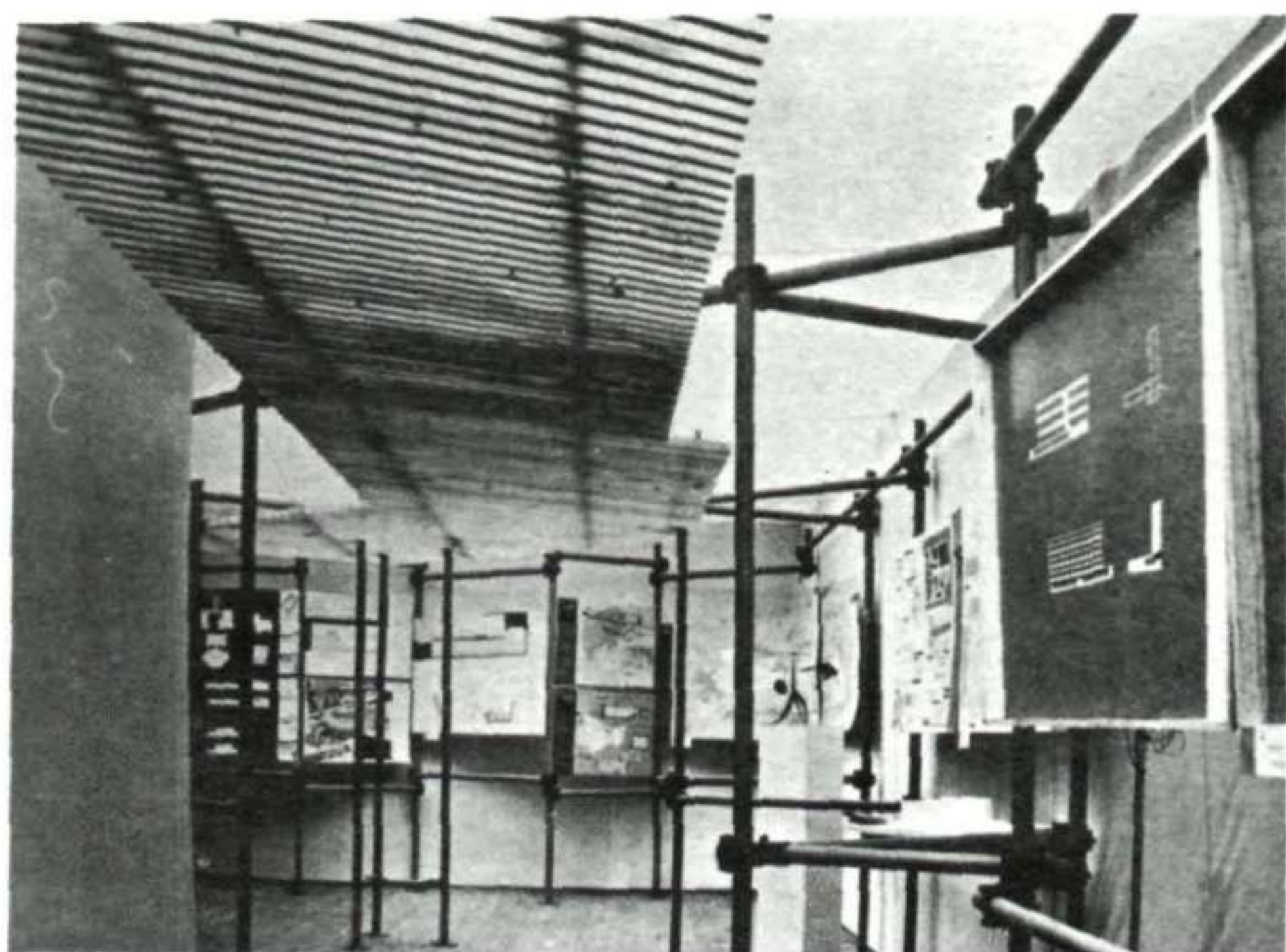
#### NOTAS

(1) G.A.T.E.P.A.C. Grupo de artistas técnicos españoles para el progreso de la Arquitectura Contemporánea.

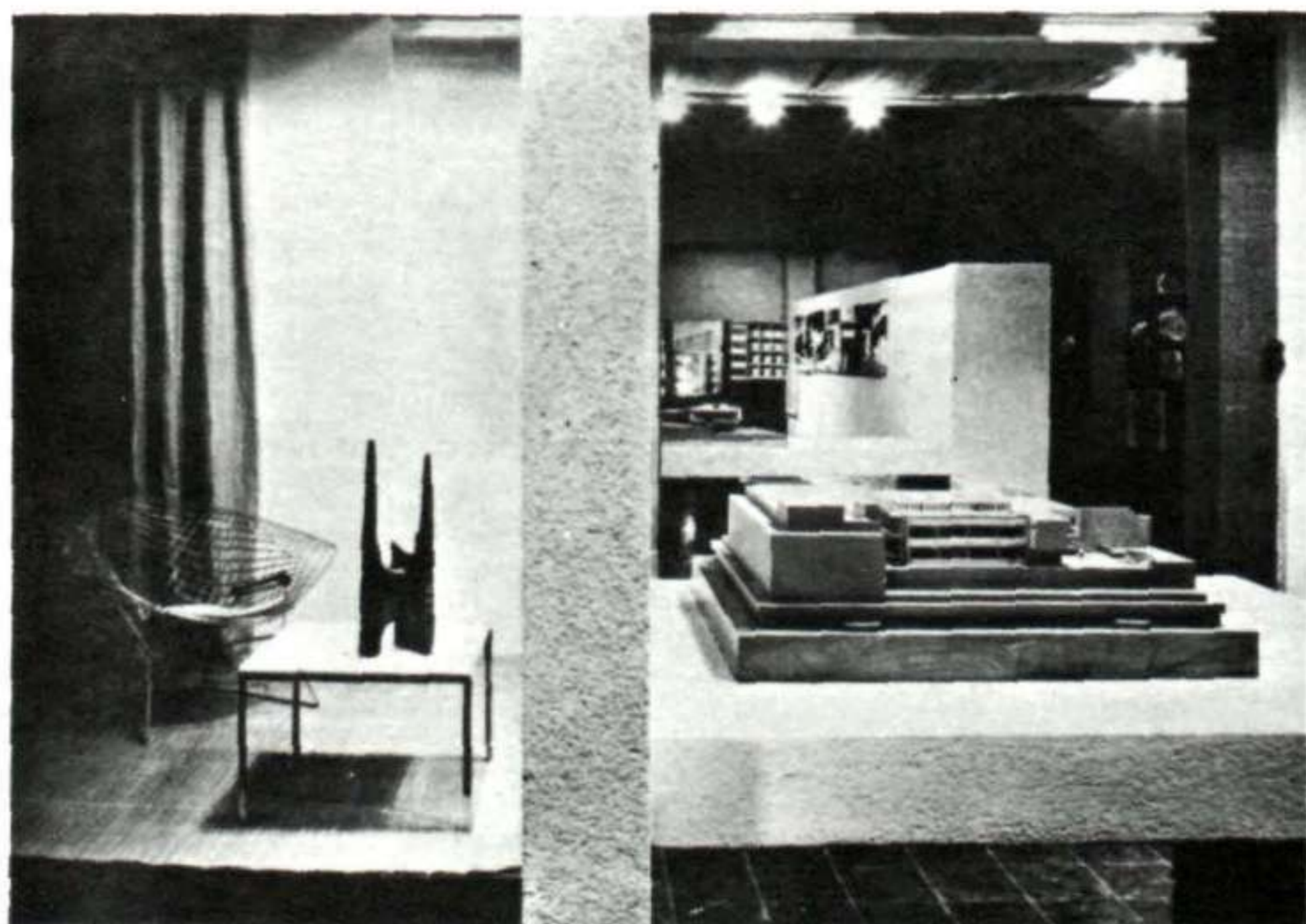
(2) Entidad de «Amigos de Gaudí», 1953. Se celebró un importante concurso adjudicando el primer premio al estudio histórico de Hicolans Peusner «The Strange architecture of Antonio Gaudí», publicado en «The Sistener».

(3) A. C. «Documentos de Actividad Contemporánea», revista del G.A.T.E.P.A.C., editaron 25 números, desde el primer trimestre de 1931 hasta junio de 1937. Va a estar llevada prácticamente por el Grupo del Este (G.A.T.E.P.A.C.), pero son consultados, informados, se les pide documentación para publicar a los grupos del Norte y del Centro.

(4) C.I.A.M. Congresos Internacionales para la Arquitectura Moderna. Fueron: 1928 en el Castillo de la Sarraz. 1929 en Francfort. 1930 en Buselas. 1933 a bordo del «Patris», de Marsella a Atenas. 1937 en París. 1947 en Bridgewater. 1949 en Bérgamo. 1951 en Hoddesdon. 1953 en Aix-en-Provence. 1956 en Duhrovnik y por último, y en 1959, en Otterlo.



TERCERA EXPOSICION. BARCELONA, 28 DE MAYO AL 10 DE JUNIO DE 1955. GALERIAS LAYETANAS. MONTAJE: J. M.<sup>a</sup> SOSTRES, M. RIVAS, F. BASSO. SE EXPONEN EXCLUSIVAMENTE LOS TRABAJOS PREMIADOS EN EL II CONCURSO ENTRE LOS ESTUDIANTES DE MADRID Y BARCELONA EN LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA.



CUARTA EXPOSICION. BARCELONA, 31 DE MAYO AL 15 DE JUNIO DE 1958. GALERIAS LAYETANAS. MONTAJE: ORIOL BOHIGAS, J. GILI. OBRAS DE LOS COMPONENTES DEL GRUPO Y DE ALGUNOS ARQUITECTOS MADRILEÑOS.



# DESDE PARIS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

El interés que han despertado las exposiciones de Henri Michaux y de Paul Delvaux, coincidiendo simultáneamente en París, parece revelar la revancha de lo imaginario sobre tanta minimalización del arte, que se va reduciendo al más estricto concepto y a su más pobre expresión. Por más que quiera encasillarse el quehacer artístico en bases conceptuales, en relaciones inmediatas del pensamiento, el espíritu reivindica su derecho —su necesidad— de inventarse un mundo propio ilimitado sin reglas razonadas. Es incuestionable el interés de toda la obra de Michaux, poeta y pintor, y la completa exposición en el Centro G. Pompidou es un interesantísimo foco de atracción; en cuanto a Delvaux, se ha saludado con bombo y platillo su antología en la nueva Galería que abre en la «rive gauche» el marchante belga Isy Brachot.

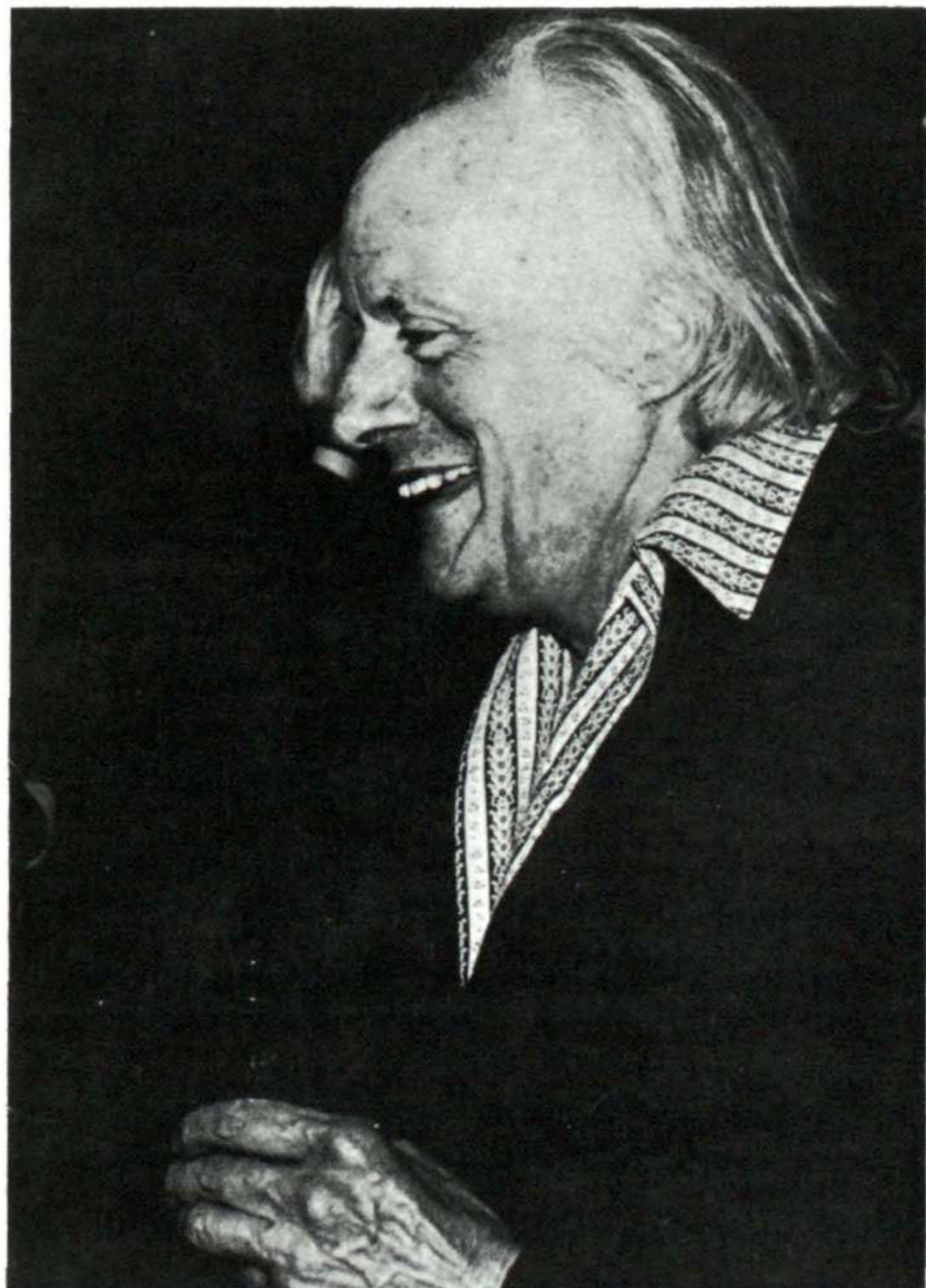
Dos artistas que vienen de Bélgica, de ese «plano país» aburrido que canta sin complacencia su compatriota Jacques Brel. Michaux se integró pronto a los movimientos internacionales de París y se naturalizó francés en 1955; mientras que Delvaux sigue viviendo en Bruselas, recoleto y un poco marginado en cuanto a actitud personal y estilística.

Surrealista se le considera a Paul Delvaux y, como tal, muy cotizado. Pocos son los buenos pintores que aún siguen esas subyugantes corrientes del surrealismo y el onirismo, en tanto que son numerosos los «amateurs» de la realidad subconsciente (en 1974 un cuadro suyo alcanzó en subasta pública 950.000 francos, las litografías se venden entre 6.000 y 12.000 francos). El «vernissage» fue el más lucido de que guardo memoria en París y con mayor número de intelectuales ilustres por metro cuadrado. No puede ser sólo debido a la eficacia publicitaria de la Galería (los Brachot son un linaje de marchantes por vocación que, por cierto, han sabido acaparar a Cristóbal Toral).

Me atrevería a decir que Delvaux se ha hecho surrealista por necesidad vital, porque le es indispensable que su entorno real concuerde con el trasfondo de lo imaginario y, como no es fácil rodearse del ambiente que le conviene, se lo fabrica para sí. «Yo querría vivir metido en un cuadro, un cuadro fabuloso en el que yo pudiera habitar», ha escrito textualmente, y confiesa también que tanteó mucho antes de adoptar definitivamente esta forma de tratar la realidad otra. Al principio, se creía un paisajista nato, y siguiendo el ejemplo de Cézanne se iba «sur le motif» (lo cual estima, por otra parte, que es una estupenda escuela); pero aquello no le bastaba, la naturaleza se le quedaba pequeña. Después de tentar el expresionismo, descubrió en Chirico y Magritte que la pintura podía ser algo más que los valores plásticos. Y así entró, convencido, en el surrealismo.

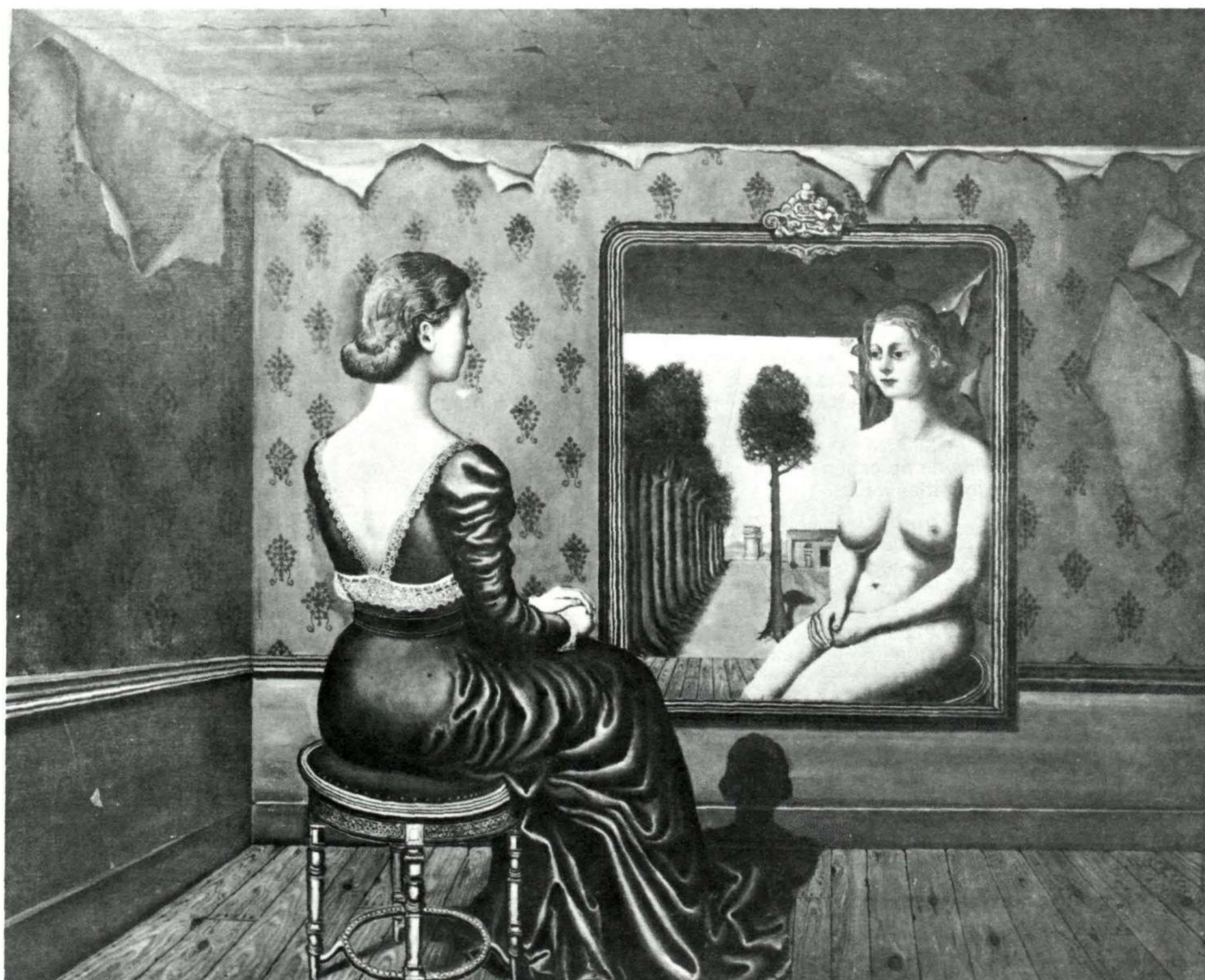
Pero yo diría que no ha entrado del todo, o que, por lo menos, no ha llegado a término. Hay en la pintura de Delvaux mayor sensualidad natural y mucha menos ironía

que en esas «rencontres insolites» de, por ejemplo, «una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección» con que se ha definido el surrealismo, eso que en Max Ernst o en Magritte se compone de elementos absolutamente cotidianos o ridículamente cursis, redimidos de la banalidad por el humor. No se parece tampoco a la desbordante inventiva de Dalí, disparatado y exquisito, irritante y habilísimo. Poco encaja, de cualquier manera, en el movimiento del Sr. Breton, demasiado literario y riguroso para este hombre fuerte que más parece campesino sanote que intelectual roído por los fenómenos del subconsciente. Delvaux, a sus ochenta años, habitualmente despechugado y en manga corta, tiene un talante vitalista que me recuerda a Rafael Alberti.



PAUL DELVAUX.





PAUL DELVAUX: «LE MIROIR».

En esta peculiar sobre-realidad del pintor belga persiste un resabio de pulcritud y lirismo; este su mundo de doncellas desnudas, damas con ropajes antiguos, caballeros con levita y cuello duro e inusitadas estaciones sin viajeros; está tratado con los buenos modales de quien no quisiera caer en lo prosaico.

A mí se me antoja que confluyen en el quehacer de Delvaux diversas contradicciones que confieren a su pintura una ambigua incertidumbre. No es difícil percibir un cierto manierismo que quisiera acercarse a la perfección de los primitivos flamencos, sin que excluya la espontánea fantasía de los «naïf» sinceros; pero en algunos dibujos el encanto mayor reside en la soltura y expresividad del *après Picasso*. Amalgamándolo todo en una voluntaria escenografía de personajes en actitudes y lugares absurdos: decorado de bosques minuciosos y artificiales, ruinas bien colocadas, estaciones solitarias, cuerpos de piel nacarada bañados en azulada luz de luna llena. Ninguna relación entre sí, ninguna mirada cómplice; cada figura, cada desnudo, cada árbol, los vagones vacíos y las locomotoras paradas podrían ser intercambiables de un cuadro a otro.

Los temas o motivos de los cuadros manifiestan la misma prudente ambigüedad. Si en «El espejo» (de 1936, la pieza más antigua de la exposición) la mujer vestida ve reflejada en el azogue su imagen desvestida, es un desnudo casi convencional de «salón demodé» que el contraste de una habitación con papel desgarrado de las paredes no logra desbanalizar. En «Las ruinas de Selinonte» no hay nada ruinoso, sino vías y vagones estacionados en el segundo término de una escena simétrica bien ordenada. El tren cuenta mucho en las dos vidas —la real y la imaginaria— de Delvaux, poco viajero en lo material aunque apasionado de las aventuras de Jules Verne. En el estudio del pintor abundan las maquetas de trenes y las ediciones raras del padre de la ciencia-ficción.

Así como en los dibujos a tinta china y en las acuarelas, que me parecen lo menos onírico, hay una grata plasticidad sensual, en las grandes composiciones el artificio diluye la posible calidad erótica. Se comprende mal que, en ocasión de una retrospectiva en Ostende, la municipalidad prohibiera la entrada a los menores de edad, y que en la Bienal de Venecia, en 1968, un obispo pidiera a los



curas que se abstuvieran de ver esas pinturas del pabellón belga. Explica Delvaux que comienza siempre con un elemento real, personaje o detalle visto que le inspira una situación para la cual trabaja con modelos. No se trata nunca de retratos, las figuras son anónimas comparsas y a menudo los rostros son impersonalmente inventados, como postizos. A partir del chispazo de la realidad, compone y se aleja de toda referencia vertiendo poco a poco «su poesía». Probablemente detestaría Delvaux que dijéramos «su literatura».

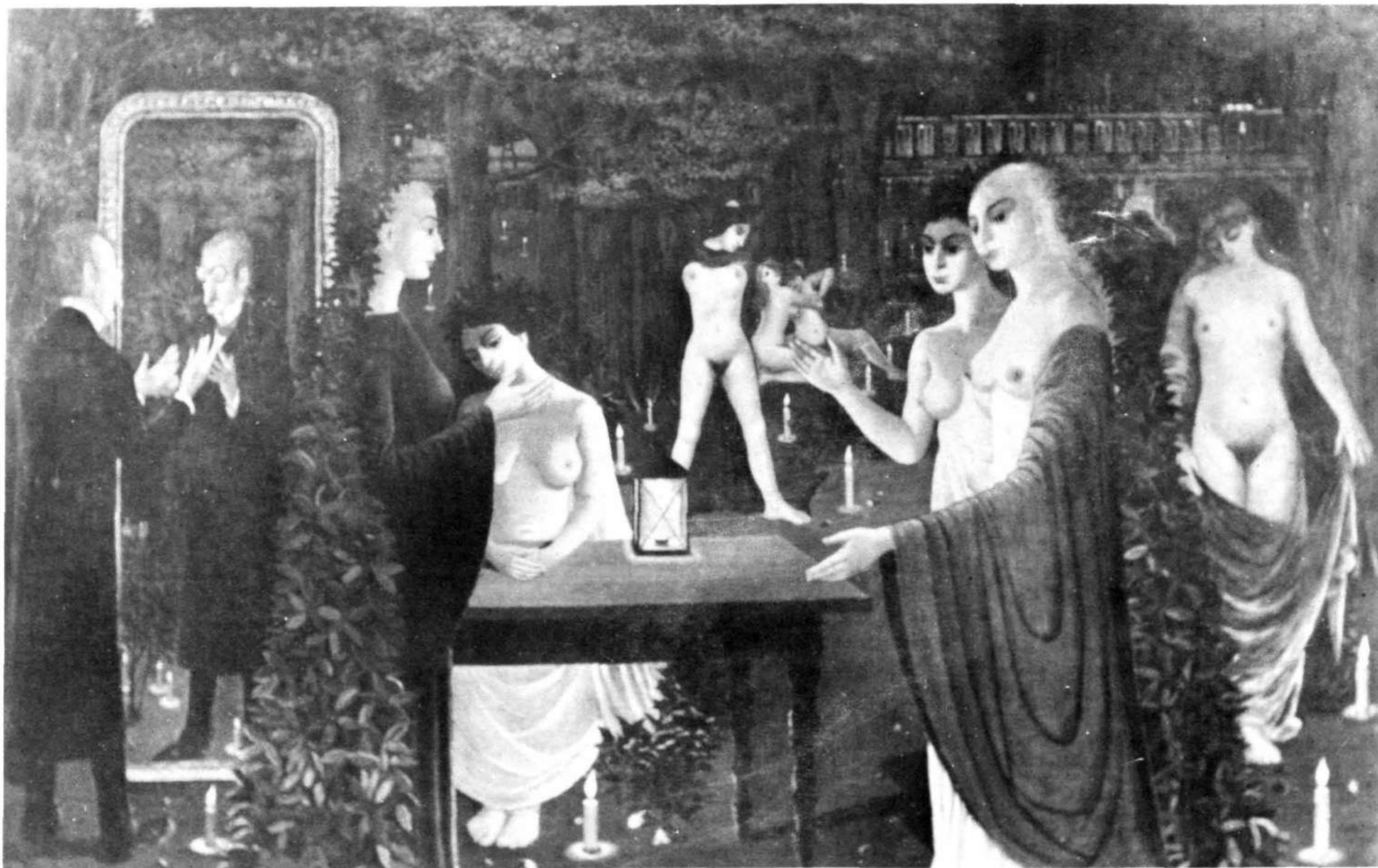
Difícil es de analizar el apasionante fenómeno de Henri Michaux, cuya labor indagatoria y su resultante constituyen caso aislado en el contexto general de su época. Aventura de poeta y de pintor que no puede satisfacerse con una sola de ambas vías de conocimiento. La exposición actual está consagrada a la obra plástica (250 piezas) dividida en etapas cronológicas agrupadas por técnicas que corresponden, en general, a actitudes, estados de ánimo, experiencias de un momento dado, explicadas por nutridos textos y por citas del propio Michaux. Aún así el recorrido requiere tiempo y atención que no caben en una visita; hay que ver pausadamente en varias veces.

Cuando el apremiante interrogante sobre las incógnitas de la existencia se hizo en Michaux necesidad activa, abordó las dos formas de expresión —de exploración— espontánea, intuitivamente, sin estimar útil ninguna preparación previa. Desde 1920 escribe, y su primer libro «Qui je fus» se publicó en 1927; de 1925 son sus primeros dibujos conocidos. Antes siempre había abominado de los pintores «que contribuyen a inflar la ya demasiado hinchada realidad y su apariencia. El descubrimiento de Max Ernst y de Paul Klee le abre un nuevo universo: «Una línea soñando...

nadie hasta entonces había dejado soñar a una simple línea...» A partir de ese momento, dibuja y pinta al tiempo que escribe y en 1948 hace en la Galería Drouin una exposición que lo revela como algo más que ilustrador de sus poemas. Será siempre una pintura rápida, gestual, expresada con la vehemencia de una confianza entrecortada; imagen de la visión interior, libertad total del espíritu que fuerza los secretos del subconsciente llegando en lo visual mucho más lejos que las teorías surrealistas, aplicadas más a la idea que a la imagen. Son generalmente pequeños formatos (la mayor dimensión no pasa de 1 m<sup>2</sup>); sin embargo, el lirismo informal de aquellas tintas y acuarelas se anticipaban, ya entonces, a la espectacular abstracción lírica que florecería en Francia bastantes años después.

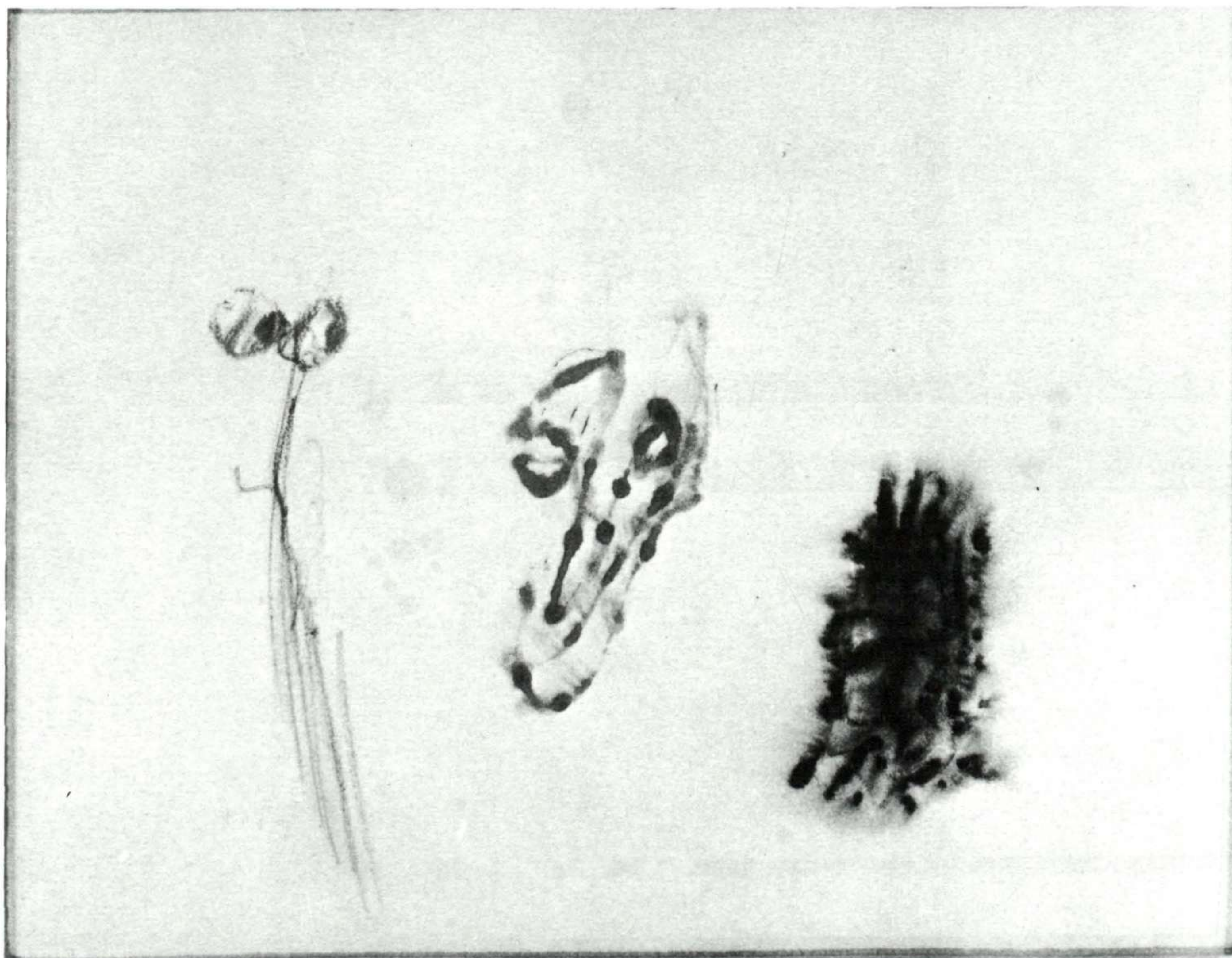
Varias series de «Narraciones» y «Alfabetos» se suceden, componiendo un curioso lenguaje de idiogramas, alternando con tachismos sugerentes de apariencias reales («Un pulpo o una ciudad» es uno de los escasos títulos aplicado a una mancha, de 1926), a menudo atisbos de figuras en movimiento y gestos de inciertas fisonomías. «A falta de algo mejor, trazó una especie de pictogramas, o más bien trayectos pictóricos, pero sin reglas; yo quisiera que mis trazados fueran el fraseo mismo de la vida...» (Cita del libro «Emergencias-Resurgencias», Skira, 1972).

Vida y obra son un viaje sin tregua al fondo de sí mismo que llegará hasta la experiencia terrible de la droga. Toda esa signografía de pura invención tiene un indescriptible poder fascinante y nos incita a descifrarla porque adivinamos que contiene verdades vividas; verdades que pueden ser desesperadas, atroces o jubilosas. Hipersensible cuanto lúcido, como todos los visionarios, Michaux ha tenido el



PAUL DELVAUX: «LE SABBAT».





HENRI MICHAUX. ACUARELA, 1957-1958.

valor de asomarse al abismo secreto, entre divino y demoniaco, de lo que ha llamado la «Transrealidad» y ha tratado de conjugarlo. Esto ya antes de probar los efectos de la mescalina. La droga, en efecto, no ha sido más que prueba culminatoria.

Entre 1927 y 1940 se dedica Michaux, sobre todo, a viajar por América del Sur, Turquía, India, China y de ese periplo nacerían varios libros ilustrados con dibujos principalmente sobre fondo negro. Lejos de pintar la luz de aquellos países solares, lo que dibuja es la sombra. «El negro es mi bola de cristal...», escribía entonces, crisol oscuro donde todo podía aparecer. «En cuanto ponemos algún color, el papel negro deja de ser una hoja para convertirse en la noche... Todo lo que cuenta, lo que es órgano, función, mecanismo, todo es secreto, está al resguardo de la luz... Es en la oscuridad donde la humanidad se formó y vivió su edad media.»

Hemos de reconocer, no obstante, que también el humor es otra constante, tal vez no buscada, en la obra de Michaux, considerando el humor en todo su valor de reflejo psicosomático (aquellos *humores* que los antiguos conocían y de los que ahora apenas identificamos el buen

humor que sana, el mal humor que proviene de alguna disfunción o mal equilibrio psíquico, el humor fino que es elegante indulgencia). Bien mirado, el humor, en su acepción moderna, no es característica en el arte actual; artistas e intelectuales hacen todo muy por lo serio y no dejan libre escape a los humores. (A este respecto escribe Octavio Paz un sabroso comentario.)

Aun sin conocer ninguno de los antecedentes expuestos de Michaux, la exposición interesa e intriga, pero también proporciona puro deleite por sus valores plásticos. La pintura, de la textura que sea —guache, acuarela, tintas, óleo, acrílico, papel liso o soporte grumoso— está tratada siempre como en impulso espontáneo que emanara de un apremio psíquico; nunca es la suma de calidades obtenidas con tal o cual técnica, con esta o esa intención para llegar a un fin estético. Hay color recortado y esfumado de la acuarela, frutajes de lápiz conté en ramalazos, evanescencias de humo, chorreados líquidos, manchones densos, pálidas transparencias. Allí viven jirones de criaturas teratológicas, muecas y sonrisas; se despliegan extrañas batallas; clarean prometedoras auroras y se encienden crepúsculos gloriosos.





HENRY MICHAUX: «LE PRINCE DE LA NUIT».





HENRY MICHAUX: «SIGNOS CRIPTOGRAFIA».

La experiencia de la mescalina fue una estremecedora exploración hacia dentro, que le perturbaría profundamente en el período de más intensa asiduidad (1954/1957). En cinco libros relata el poeta-pintor los sucesivos procesos de sus visiones y sus reflexiones consecuentes. Varias series de dibujos, la mayoría en tinta china, no reflejan más que globalmente la multitud de imágenes imprecisas que se superponían en su mente; son los dibujos más abstractos reducidos, a veces, a un solo trazo que transcribiera una vibración. El blanco le parece entonces como color existente, no como espacio vacío, en la orgía de colores brillantes que se iban atenuando a medida que los efectos de la droga disminuían. La acción de la mescalina elude las formas y exalta el color en la vertiginosa super-

posición de visiones deslumbrantes, imposibles de transcribir gráficamente al volver al estado normal.

Tras una dolorosa pugna entre deseo y resistencia, entre la curiosidad de conocer un más allá presentido y el temor de no poder conservar su integridad física y mental, Michaux halló un equilibrio de todo su ser y se entregó con delicia a esa exploración inconsciente. Lo que para cualquier hombre es degradación y negación del ser, para este insatisfecho de infinito ha sido vivencia rica y capacidad de reflexión. No es contradictorio, sin embargo, que el primero de los libros de la fase mescaliniiana se titule «Miserable miracle». Milagro, pero miserable, «porque lo más insondable queda por decir, es absolutamente incommunicable».



# VIDA MUSICAL EN MADRID

Por Carlos GOMEZ AMAT

## ORQUESTA NACIONAL

El resumir una actividad musical tan grande como es ahora la madrileña resulta imposible en tan poco espacio. Sólo la temporada de la Nacional, por ejemplo, necesitaría mucho más. Así que recordaré la presencia del director Eliahu Inbal con el pianista Rudolf Buchbinder (febrero); el gran éxito, en el mismo mes de Antonio Ros Marbá, con la «Misa en Si menor», de Bach, que fue su primer concierto después de la noticia de su nombramiento como titular; el buen Strauss de Miguel Angel Gómez Martínez, que estremó la «Tocata para orquesta», de Angel Arteaga —obra de un sinfonismo de alta clase—, y colaboró con Nikita Megaloff, que está caprichoso e inseguro. Moshe Atzmon estrenó las «Variaciones sobre un tema», bonita obra de Muñoz Molleda y acompañó a Franco Petracchi, contrabajista, en un superficial «Concerto», de Dragonetti.

El hinchado «Requiem», de Berlioz, fue muy bien dirigido por Gerd Albrecht (marzo). El joven director valenciano José María Cervera sustituyó a Klee, con lo que tuvimos ocasión de comprobar su excelente técnica; en este concierto, el pianista André Watta, en Beethoven, estuvo mucho más centrado que en su recital de «Cantar y Tañer». El centenario de Hilarión Eslava fue conmemorado con su obra más conocida, «El sevillano Miserere», dirigido por Frühbeck. El paso de Enrique Jordá no tuvo nada de particular: lo mejor de ese concierto fue la actuación del violonchelista Alvaro de Quintanilla. La versión de «Juana de Arco en la hoguera», de Honegger, constituyó un triunfo para Pedro Pírfano (abril). Frühbeck presentó a la jovencísima violonista alemana Anne-Sophie Mutter, que hizo un gran Mozart y estrenó «Entrada», de Bernaola, obra que todo el mundo ha considerado corta, cuando siempre suele suceder lo contrario. Después de otro concierto, un poco de compromiso, ya que no pudo realizarse el estreno de «Peris», y en el que se lució el flautista Carreres, Frühbeck despidió la temporada con el «Requiem», de Verdi, en vez de la anunciada «Sinfonía de los mil», de Mahler. Fue su despedida como titular. Se le ovacionó largamente y se le rindió homenaje de admiración.

## MUSICA CONTEMPORANEA

En este aspecto hay que resaltar la estupenda serie del LIM con su director Jesús Villa Rojo, en el Centro Cultural de la Villa. Con un conjunto variable, Villa Rojo presentó un gran panorama, en el que tampoco faltaron obras tradicionales. Luis de Pablo, en el Museo de Arte Contemporáneo, presentó un programa de música electrónica de autores canadienses y japoneses (marzo).

## SOLISTAS

Nos han visitado los tres más famosos pianistas jóvenes húngaros, todos en la temporada de IBERMUSICA. Zoltán Kocsis y Andras Schiff, tocando Bach, con la Orquesta de Cámara de la Academia de Budapest. Dezsó Ranki (abril), en un recital, alcanzó buen éxito, pero no tanto como sus compañeros.

Enrique Pérez de Guzmán actuó en el Real (abril). Ahora reside en Londres, y en esta visita nos ha demostrado su gran madurez. El dúo de violines que forman los soviéticos Guidon Kremer y Tatyana Grindenko (marzo) triunfó plenamente. IBERMUSICA terminó en el Teatro de la Zarzuela con Rafael Orozco, que se ha convertido en una de las primeras figuras mundiales de su generación. Hizo Chopin y Albéniz y estrenó en España una obra nueva de Tomás Marco: «Sonata de vespertina», sobresaliente contribución al pianismo español contemporáneo.

## ORQUESTA DE RTVE

El polaco Henryk Czyz (febrero) estrenó una muy interesante obra de Claudio Prieto, «Nebulosa y el concierto para violonchelo y orquesta», de Dutilleux, con Paul Tortelier. Theo Alcántara presentó también obra española: «Entropías», de González Acilu, y colaboró con James Galway y Marisa Robles en un precioso Mozart. El suizo Peter Maag (abril) hizo una gran impresión de Liszt y Wagner. En ese concierto actuó como solista el oboe Jesús Meliá, en Strauss. Markevitch (marzo), siempre bien acogido, dirigió uno solo de los conciertos enunciados, como Schubert, Falla y Rimsky Korsakoff. En el segundo fue sustituido por Enrique García Asensio, que dio una gran lección de profesionalidad, sustituyendo una sola de las obras. Otro gran concierto de García Asensio (abril) fue el dedicado íntegramente a Brahms, que sirvió también para una gran actuación como solista del violinista Pedro León.

Alberto Blancafort dirigió su acostumbrado concierto de cada temporada, esta vez con Schubert y la «Misa en Do menor», de Mozart.

Odón Alonso dirigió dos conciertos en febrero, con Bruckner, Beethoven, «La suite Arabarra», de José María Sanmartín, en recuerdo del pianista y compositor desaparecido con Francisco Javier Comesaña, solista en Shostakovich y Jean Bernard Pommier en Chopin. El maestro puso rúbrica a la temporada de la orquesta y el coro con una «Tercera», de Mahler, muy dignamente puesta y con algunos grandes aciertos.

## MUSICA BARROCA

Vivaldi ha estado bien servido en su tricentenario. La Orquesta de Cámara Rumana de Cluj, con su titular Miercea Christescu, tocó las «Cuatro estaciones», más páginas de Mozart, Dittersdorf y Rossini. La Universidad Autónoma dedicó íntegramente a Vivaldi la visita de I Virtuosi di Roma y el Coro de Collegium Musicum Italicum, con el veterano y magnífico Renato Fasano. Tuvimos «L'estro armónico» completo y el oratorio «Juditha triumphans», que ha sido uno de los acontecimientos de la temporada (abril).

## HOMENAJE

Del mismo modo que, en su día, la Fundación Juan March rindió homenaje a Federico Mompou y a Regino Sáinz de la Maza, en abril volvió a llamar a una gran figura española, la del arpista Nicanor Zabaleta. El compositor Carmelo Bernaola actuó de presentador.



## OPERA

Una de las buenas realizaciones de la Dirección General de Música, bajo el mandato de Jesús Aguirre, ha sido el mini-festival de Opera para la Juventud. Después del éxito de la Escuela de Canto, vimos en marzo y abril a la Compañía Española de Opera Popular, que actúa como Cooperativa, y que puso en escena «Don Juan», de Mozart, y «La bohème», de Puccini. En esta última se alcanzó un gran nivel con Angeles Chamorro y Evelio Esteve. El XV Festival de la Opera de Madrid se inauguró (abril) con «Manon Lescaut», de Puccini, en muy buena interpretación de Plácido Domingo, Eva Marton y Vicente Sardinero con Ros Marbá dirigiendo.

## FESTIVAL DE PRIMAVERA

IBERMUSICA, dando ejemplo de lo que debe ser la organización de conciertos sin ayuda del Estado, ha organizado un Festival en Madrid con patrocinio comercial. Es un ejemplo que debe cundir. La presentación estuvo a cargo de Sergiu Celibidache, que dirigió dos conciertos a la Orquesta Sinfónica de Londres con un éxito enorme. Celibidache volvió a demostrar su gran personalidad y lo que es capaz de hacer con una buena orquesta.

# VIDA MUSICAL EN BARCELONA

Por Juan ARNAU

En el momento de cerrar el anterior comentario advertíamos de la referencia incompleta a la temporada de ópera del Gran Teatro del Liceo, cuyas últimas funciones comentaremos seguidamente. «Un raptó en el serralló», de Mozart, nos pone en la continuación de la crónica. Para lamentarnos de que en una ópera tan bella practicara el maestro Hans Georg Schafer muchos e intolerables cortes que no pudimos perdonarle ni en méritos a su excelente concertación, a su buen estilo y a su válido concepto interpretativo. La mutilación de la partitura fue mayormente lamentable si consideramos que en esta ocasión se había podido reunir un cuadro de cantantes con calidad indiscutible, del que sobresalió Edita Gruberova, un auténtico prodigio de técnica, de musicalidad y de perfección mecánica. Excesiva, quizá, porque la pulcritud y la pureza del canto no tienen correspondencia en el sentido expresivo, absolutamente aséptico. Rudiger Wohler hizo un buen «Belmonte» con voz nada excepcional, pero con un estilo y musicalidad admirables. Curiosamente, el segundo tenor —papel de «Pedrillo»— lució mejor timbre vocal, siquiera la personalidad de Wilfred Gamlich no tenga tanta entidad. Brillante, muy en carácter, el «Osmin» del bajo Peter Lager. El montaje escénico de Werner Micahel Esser resultó una filigrana de buen gusto. «Tristán e Isolda» es obra con mucha exigencia que no siempre cumplieron los dos protagonistas, porque el tenor Helgue Brilioth —con voz no grande— acusó notablemente la fatiga, sin que nunca los pasajes más comprometidos se resolvieran con generosidad. Berith Lindholm —una de las grandes cantantes wagnerianas del momento— también demostró algún momento de desfallecimiento, pero, en general, su «Isolda» tuvo gran categoría. Perfecta la «Brangania» de Sylvia Anderson. Por voz, suficiencia y una manera de cantar irreprochable. Sólo correcto el barítono Gunther Reich, y excelente dirección musical de Kurt Woss.

Las representaciones de «Andrea Chenier», de Giordano, significaron el debut en el Liceo de la soprano española María Coronada. La voz es buena, con volumen más que notable, color cálido y timbre bonito, pero la característica de lírica cede a la densidad sonora que exige la parte de «Maddalena», que resultó desigualmente interpretada. Si exceptuamos sus brillantes agudos —para los que siempre tuvo facilidad— el tenor Amadeo Zambon tampoco pareció sentirse cómodo en la versión del protagonista. La línea de canto fue siempre muy forzada. El mejor, sin duda, fue el barítono Franco Bordoni,

cantante seguro, con bella voz y decisión de entrega expresiva. Rutinaria la dirección escénica de Sofia Marasca, y sin ningún relieve la del maestro Nicola Rucci. «Madame Butterfly» nos trajo la presentación de la soprano japonesa Miwako Matsumoto. Nada de tipismo ni de tópico en su interpretación, presidida por un directo encanto poético que, trasladado a la versión vocal, resultó demasiado sutil, entendiéndose como tal las tenues sonoridades de una voz bella, pero débil en todos los registros, salvo el agudo. El tenor Baniamino Prior deslució un poco su actuación por la tendencia a ensanchar el centro de la voz, que en general tiene calidad. En los demás intérpretes hubo corrección, con excelente dirección del maestro Michelangelo Veltri. Cerró la temporada el magistral «Werther», de Alfredo Kraus, obra que domina con perfección increíble y en la que luce el magisterio de una técnica soberbia. Muy gris vocalmente y pálida como actriz, la mezzo Joan Grillo dio poco relieve a su papel. El director, Francis Balagna, demostró más oficio que inspiración en la dirección de una partitura que requiere no pocos refinamientos.

## CONCIERTOS

El Patronato Pro Música, en una temporada ambiciosa, llena de nombres estelares y con programación interesantísima, ha presentado al pianista Murray Perahia, en poco tiempo ascendido a los primeros lugares del pianismo internacional. Se trata de un intérprete con mecanismo sensacional, calidad de sonido y personalidad interpretativa que se distingue por la fina sensibilidad. Tocó primorosamente dos conciertos de Mozart, acompañado por la English Chamber Orchestra, que confirmó una vez más prestigio y clase muy altos. También para Pro Música volvió la soprano Jessye Normann. Pocas veces en el Palau de la Música se ha gritado tanto de entusiasmo y se ha aplaudido más intensamente. Un auténtico lujo artístico en un recital inolvidable. La misma entidad contrató al pianista Andre Watts, cuyo estilo no deja de sorprender por la crispación y la descontrolada exaltación rítmica que perturba una técnica pianística de primerísima clase. No son frecuentes los recitales a dos violines solos. Tuvimos uno a cargo de los rusos Gidon Kremer y Tatiana Gridenko, que son el más asombroso caso de virtuosismo que pueda imaginarse. Un automatismo tan perfecto como triste, porque la carencia de humanidad es total en las interpretaciones. Después de los



grandes éxitos de la Sinfónica de Londres, bajo la batuta del adorable Sergiu Celibidache, Pro Música ofreció un recital de Montserrat Caballé, que terminó en un delirio de ovaciones para premiar interpretaciones a veces discutibles en el estilo, pero prodigiosas en el mecanismo vocal. Nicanor Zabaleta, en otro concierto para la repetida entidad, también cosechó un brillante éxito en méritos a su categoría de músico íntegro, sensible y dominador de su instrumento.

La Orquesta Ciudad de Barcelona ha seguido su ciclo de conciertos con sesiones abarrotadas de público. En rápido resumen de los últimos programas, destaquemos la buena versión del «Requiem», de Mozart, que dirigió Alberto Blanca-

fort, con el coro de RTVE; el estreno de «Metamorphose I», composición de Enrique Rexach, ganadora del concurso convocado por la Orquesta en conmemoración del décimo aniversario de su cambio de nombre. Partitura muy interesante por el juego de colores acústicos; el también estreno de «Tzakol», magnífica construcción musical de Joan Guinjoan; la gran lección de arte y de sensibilidad del maestro Mario Rossi y, en el final de curso, la emotiva despedida del público a Ros Marbá, que, durante diez años, ha hecho una eficaz y brillante labor al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona. La referencia a otros muchos conciertos que obligan la movilización casi diaria de los aficionados, alargarían en demasía esta crónica. Quede el comentario para otra ocasión.

## DISCOGRAFIA

**«LAS SINFONIAS Y LOS POEMAS SINFONICOS» DE ALEXANDER Scriabin. L. AVDEYEVA, A. GRIGORIEV, CORO ACADEMICO RUSO. LIEV VOLODIN, TROMPETA. CALERY KASTELSKY, PIANO. ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DE LA U.R.S.S. ORQUESTA FILARMONICO SINFONICA DE MOSCU. DIRECTORES: YEVGENI SVETLANOV, KONSTANTIN IVANOV. MELODIA-HISPAVOX. ALBUM DE CUATRO DISCOS Y FOLLETO. HMES 610-158/9/60/61 STEREO.**

La figura de Alexander Scriabin es una de las más curiosas e interesantes en el panorama musical de principios de siglo. Algunos comentaristas, y hasta ciertos públicos, han tenido muchas veces a Scriabin por un extravagante. Algo de eso había, sin duda, pero el compositor y pianista fue mucho más que eso. Fue un creador original en el que las influencias no hacen sino subrayar el significado de su propio mensaje.

Scriabin, tardío continuador en el teclado de Chopin —con algunas gotas de Liszt—, encontró en la gran orquesta, en el conjunto sinfónico gigantesco, el cauce para sus ideas influidas por las filosofías orientales. Fue precursor de muchas cosas que luego han sucedido, por cuanto imaginó relaciones entre el sonido y otros elementos, como el color y la luz, relaciones muy difíciles de llevar a la práctica en su tiempo, pero que hoy, mediante los avances electrónicos, serían de sencilla realización.

La música grande de Scriabin es apasionante por su riqueza de ideas y su notable unidad dentro de la variedad. Nuestro espíritu de personas que han dejado muy atrás el siglo XIX, parece rechazar los «argumentos» más o menos literarios o filosóficos para sustentar las páginas musicales. La música permanece por sí misma. Es secundario que el «tema» extramusical sea claro y poético, como suele ocurrir en Liszt o, como en el caso del «Poema del éxtasis» scriabiniano, intrincado y confuso. Hoy vemos esta página como una gran realización sonora, que vuelve por sus fueros gracias a su auténtico valor estético, y que logra un gran efecto ante cualquier público por su impresionante despliegue de sonoridades.

En el álbum que comento, se reúne la totalidad de las grandes obras sinfónicas: tres sinfonías, el «Poema del éxtasis» y «Prometeo» (Poema del fuego). De esta forma podemos seguir perfectamente la evolución del compositor, teniendo en cuenta que esa evolución no se produce desde una primera

sencillez o desde una imitación de cosas ya hechas, sino desde una obra, como la «Sinfonía n.º 1 en Mi mayor», que establece ya un despliegue sinfónico gigantesco con dos voces solistas —soprano y tenor— que cantan textos del propio Scriabin. El final es un coro que dice: «Venid, pueblos de todo el mundo, y alabad al arte, por siempre glorioso.» Esto ya nos da el sentido de la creación musical de Alexander Scriabin, que real y sinceramente se creyó un predestinado. El arte no era para él un aspecto de la cultura, sino algo más cercano a una religión. En el arte veía Scriabin un camino, no ya para el perfeccionamiento espiritual de la Humanidad, sino para un mejoramiento inmediato de las condiciones vitales.

La primera y la segunda sinfonías se complementan en cierto modo, aunque la segunda es puramente instrumental. La tercera es más conocida con el título de «Poema divino», y en ella se abandonan ya las divisiones tradicionales de la sinfonía, para construir un amplio movimiento dividido en varias partes estrechamente unidas, que llevan sus títulos correspondientes: «Luchas», «Voluptuosidades» y «Fuego divino». Scriabin quería describir aquí la lucha del hombre-esclavo hasta convertirse en un auténtico dios. El «Poema del éxtasis» lleva un texto apasionado, pero no incluido en la música, sino escrito para ser impreso en el programa de mano y servir de guía a los oyentes. Por fin, «Prometeo», o «Poema del fuego», es la obra más avanzada de Scriabin. Para ella inventó un nuevo instrumento llamado piano de luces, en que los sonidos daban lugar a la entrada en acción de focos de colores diversos. Pero, fuera de esto, que no resulta ahora sino un detalle anecdótico, la música tiene un interés especial en su propia estructura, dejando aparte su inspiración filosófica y redentora.

La distinta procedencia de estas grabaciones establece un cierto desequilibrio en el álbum, pero siempre desde un buen nivel. En la dirección es muy superior Svetlanov a Ivanov, que dirige el «Prometeo». Las orquestas son igualmente excelentes, así como todos los solistas. En los discos soviéticos, los intérpretes son siempre muy buenos. No se puede decir en toda ocasión lo mismo de la toma de sonido y del proceso del disco. El álbum Scriabin llena realmente un hueco en el mercado español, pues de este autor en alza, sólo teníamos algunas obras sueltas. Los comentarios que incluye, sobre Scriabin y sobre su significado, han sido escritos por Luis de Pablo.

Carlos GOMEZ AMAT



# NOTICIARIO NACIONAL

## ESCUELAS DE BELLAS ARTES

En Consejo de Ministros se ha dictado un Real Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia sobre transformación de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y Valencia en Facultades de las respectivas Universidades.

En la ampliación del Consejo se informó que el ministro del Departamento elevó al Consejo el proyecto del Real Decreto de referencia por el cual las citadas Escuelas Superiores de Bellas Artes, que se habían incorporado a sus respectivas Universidades, se transforman en Facultades universitarias, teniendo en cuenta que los mencionados centros tienen como objetivos fundamentales, entre otros, la conservación del Patrimonio Artístico Cultural, la educación estética y la formación técnico-científica del individuo en el campo del arte profesional puro, de la estética aplicada o de la docencia gráfica-plástica del alumno; dictándose, al mismo tiempo, las normas apropiadas para la efectiva incorporación de dichos centros a la Universidad. Con la aprobación del presente Real Decreto se viene a dar cumplimiento a las previsiones de la disposición transitoria segunda, punto 4, de la Ley general de Educación.

## OVIEDO: JOYAS DE LA CAMARA SANTA

Una encuesta estudiará en Asturias la restauración de las joyas de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, robadas y recuperadas meses atrás. La Comisión provincial pro-restauración de dichas joyas ha pedido a los medios informativos asturianos que actúen de mediadores para conocer la opinión de los habitantes de la región sobre el criterio que debe presidir la restauración de las joyas destruidas en la noche del 10 de agosto del pasado año. La Comisión designada por el arzobispo ovetense propone que la elección se haga entre tres criterios: primero, restaurar las joyas con los materiales recuperados; segundo, añadir materiales nuevos para dar a las joyas el aspecto que tenían antes de su destrucción; y tercero, restaurar las joyas con los materiales recuperados y, aparte, hacer una réplica de las joyas tal como eran antes de ser destruidas. Estos tres criterios han sido formulados como posibles alternativas por el profesor alemán Helmut Slunck, considerado como una de las máximas autoridades mundiales en arte asturiano.

De las joyas, consideradas símbolos de Asturias y realizadas en los siglos IX y X por orfebres al servicio de la monarquía asturiana, se han recuperado, tras su robo y destrucción, una importante proporción de sus componentes. De la Cruz de la Victoria se conserva totalmente el 85 por 100 del oro del anverso y el 45 por 100 del reverso, aparte del bastidor de madera; de la Cruz de los Angeles, el 85 por 100 del anverso y el 70 por 100 del reverso. Y de la Caja de las Agatas, el 95 por 100 del oro. Una parte importante de la pedrería ha sido recuperada, aunque se da por definitivamente perdido el valioso camafeo romano incrustado en la Cruz de los Angeles.

## MUSEOS ESPAÑOLES

Algunos informes en torno a los museos españoles. Los que vienen a nuestra noticia son museos que van a nacer unos y a

morir otros, piezas de mayor o menor jerarquía en el corpus museal español. La primera de nuestras informaciones señala que van por muy buen camino los propósitos de creación en la localidad albaceteña de Chinchilla de un Museo Nacional de Cerámica, levantado por suscripción popular en un lugar de tan antigua solera ceramista. La cifra de suscripción alcanza, cuando redactamos esta noticia, a medio millón de pesetas y se han comenzado a recibir importantes donaciones de cerámica antigua y moderna con destino al proyectado museo.

- Según informes de la capital de la Rioja, el Centro de Pintores Riojanos ha mostrado su honda preocupación y manifestado su enérgica protesta ante la posibilidad de cierre del Museo Provincial de Logroño, lugar donde vienen realizándose habitualmente exposiciones de artistas locales y foráneos y en el que se guardan obras de incalculable valor, muchas de ellas recogidas del patrimonio provincial.

El cierre puede ser inminente ante la retirada de la subvención que venía otorgando la Diputación Provincial y la falta de fondos del Ministerio de Cultura. Por su parte, los parlamentarios de U.C.D. han anunciado que realizarán inmediatas gestiones para cortar lo que podría suponer una catástrofe para la cultura plástica de la Rioja.

- Está en marcha la creación de un Museo de Bellas Artes dedicado al arte manchego, con residencia en Almagro, que será instalado en el viejo palacio de los Fúcares. El ministro de Cultura ha presidido los pasados días, con tal propósito, una amplia asamblea artística en la monumental localidad manchega, a la que asistieron numerosos artistas de la región. El nuevo museo ofrecerá obra moderna en exposición transitoria y las piezas expuestas serán renovadas de modo periódico.

- El Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General del Patrimonio Artístico, ha concedido una subvención de diez millones de pesetas para restaurar el edificio que alberga en Santiago de Compostela el Museo do Pobo Galego. El Museo ocupa las dependencias del antiguo convento de Santo Domingo, cedido a la Dirección General por el Ayuntamiento de la ciudad.

De la actual subvención, cinco millones serán destinados a la reparación interior del edificio y el resto a la construcción de un parque público en la Huerta Monacal, donde se levantará un anfiteatro utilizable para recitales y representaciones teatrales, y se instalará una casa rural gallega, así como una forja y un molino; al igual se dedicará un pabellón especial a exposición de artes de pesca y se instalará un restaurante especializado en platos típicos del país...

- En Teruel se ha creado el Museo Diocesano de Arte, con motivo del centenario de la diócesis turolense. Se ha iniciado al mismo tiempo la formación de un inventario de todos los bienes artísticos de la provincia pertenecientes a la Iglesia.

- La sede del Banco de España en Reus podría dedicarse a Museo de Arte Moderno, producido el cierre de las oficinas bancarias reusenses. Cabe suponer que el posible recinto museal dedicará extremada atención al arte de las gentes de la ciudad y comarca, entre las que figuran en lugar de honor Fortuny y Antonio Gaudí.



● El Museo del Prado tiene nuevo director: José Manuel Pita Andrade, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada, que sustituye al también profesor Xavier de Salas, que por jubilación ha dejado la dirección del primer museo nacional. El discurso con que el ministro de Cultura, Pío Cabanillas, dio posesión al nuevo director, señaló que tres temas preocupan al Ministerio de Cultura en relación con el Museo del Prado: La transformación de su estructura en organismo autónomo para darle más agilidad; la terminación de las obras de mejora y la necesidad de hacer de él un museo vivo. Esta será la labor del nuevo director, señaló el ministro.

Manuel Pita Andrade nació en La Coruña en 1925. Es catedrático de Universidad desde 1960. En Granada desempeñó, al tiempo que su cátedra, la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional; fue igualmente consejero provincial de Bellas Artes.

● En Valladolid ha sido inaugurado el nuevo Museo del monasterio de San Joaquín y Santa Ana, convento mandado construir por Felipe II a finales del siglo XVI y remodelado por Sabatino en el XVIII por encargo de Carlos III. No hace muchos años volvió a ser restaurado, respetando su arquitectura, y ahora abre sus puertas después de haber sido condicionado para museo. En él se muestran obras de Gregorio Hernández, Goya, Bayeu, etc.

## ARTISTAS PLÁSTICOS

Es ya una realidad en la vida del arte español la Asociación Profesional de Artistas Plásticos. «La definición laboral de artista plástico y su proyección como tal dentro de la estructura social del país, junto con un código de derechos y obligaciones del mismo, son los aspectos más importantes del Estatuto del artista plástico, en cuya elaboración estamos colaborando estrechamente con el Ministerio de Cultura», según declaración a la Prensa del presidente del Sindicato de Artistas Plásticos, Arcadio Blasco.

Aparte de la definición de artista plástico, que sería toda aquella persona cuyo trabajo como tal sea cualitativamente el más importante de los que pudiera realizar, el proyecto de Estatuto contempla aspectos tan importantes como el de la inclusión del artista en la Seguridad Social y el establecimiento de una normativa que regule los derechos de autor sobre la plusvalía que pudiera generar su obra en el caso de transferencias sucesivas de la misma. De las ventas directas o de las realizadas mediante subastas, se retraería un tanto por ciento que iría a engrosar un fondo de previsión para cubrir las cuotas aportadas a la Seguridad Social.

Otros de los puntos a tratar sería el del pago de los impuestos del artista a la Administración. Sobre este tema, el Sindicato de Artistas Plásticos ofrece la siguiente solución: el pago de los impuestos mediante la «donación» periódica por parte del artista al Estado de obras personales que estarán sujetas a una normativa de tasación. Con ello se lograría una doble finalidad: por un lado, la Administración contaría con fondos oficiales suficientes para la creación de exposiciones, museos, muestras, etc., de tal forma que podría cubrir, poco a poco, las necesidades reales del país en este aspecto concreto del espacio cultural. Por otro lado, quizá el más interesante, se conseguiría obra de toda la vida creativa del autor. El rastreo de las obras y su vigilancia, bien por parte de la Administración, bien por comisiones mixtas creadas al efecto, para evitar su deterioro o destrucción, es uno de los aspectos en que están más interesados en conseguir los artistas plásticos. Este tema está íntimamente ligado al tema de la conservación, no sólo de obras de pintura y escultura modernas, sino de todo aquello que conforma plásticamente nuestro medio ambiente y forma el patrimonio artístico-cultural de nuestro país.

## INVENTARIO ARTÍSTICO-CULTURAL

En el Ministerio de Cultura, Pío Cabanillas ha mantenido una reunión con los delegados provinciales de su Departamento, durante la cual se estudiaron los distintos aspectos de la materia propia del Ministerio y su reflejo en el ámbito provincial. Durante la reunión, el ministro dedicó preferente atención al tema de la operación inventario cultural, en la que está empeñado el Ministerio. Distinguió claramente entre los siguientes supuestos:

— Un inventario de las necesidades y deseos culturales, que descansan en el principio de encuesta y que trata de conocer los propósitos y los vacíos culturales de la realidad española. Ya se ha realizado la primera sobre la Juventud.

— Un inventario de actividades culturales existentes de hecho en la realidad, que se concierne en los fenómenos asociativos que deberán ser estimulados y que, una vez identificado, servirá de base a la política de convenios, cartas y conciertos.

— Además, se realizará el inventario en activo de instalaciones culturales existente, en cuanto conjunto de bienes y servicios que puedan ser adscritos de un modo inmediato al cumplimiento de fines culturales y en los que se procurará sacar el máximo rendimiento.

— Por último, se continuará el gran inventario del patrimonio artístico, sometido a las reglas de catalogación técnica que, como desarrollo y perfeccionamiento de lo existente, resulta necesitado de una programación a largo plazo con utilización de la informática, y que constituye un propósito a realizar durante algunos años.

## F. A. D.: 75 AÑOS

El Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona celebra este año el 75 aniversario de su fundación. Con este motivo, en el seno de la citada entidad se creó una comisión organizadora de los diversos actos que van a tener lugar a lo largo del año. En primer lugar, la edición del libro «Dels bells oficis al dissemy actual a Catalunya», de Josep Mainar, en el que se refleja la historia del Fomento de las Artes Decorativas en estos 75 años.

Por otra parte, las distintas agrupaciones del F.A.D. —diseño industrial, diseño gráfico, interiorismo, artesanía, serigrafía, bricolage, decoración publicitaria y fotografía— organizarán diversos actos dentro de sus respectivas áreas. La agrupación de diseño industrial ha programado un ciclo de conferencias en el que quincenalmente profesionales del diseño disertarán sobre su historia y variedades. Entre los participantes en el ciclo destacan Juan Carlos Pérez —autor del Catálogo general—, Josep Bonet Beltrán —Historia del diseño—, Elisabet Taya —Diseño gres—, Miguel Durán Loriga —El diseño de revestimiento cerámicos— y el grupo de arquitectos diseñadores «Snack design».

También en el marco del 75 aniversario del F.A.D., la agrupación de fotografía está preparando una exposición antológica y la agrupación de interiorismo una exposición sobre la evolución de la mesa y la silla. Todos los actos patrocinados tratan de potenciar el arte del diseño como una de las instrumentaciones de mayor rango en la obra de nuestra cultura.

## URBANISMO SEVILLANO

Un Pleno del Ayuntamiento de Sevilla ha salvado —al menos momentáneamente— dos importantes lugares de la ciudad que iban a caer en manos del hacha y la piqueta: el jardín y colegio del Valle y la Alameda de Hércules, cuyas licencias de obras han quedado suspendidas, en la medida que pueda dar un plazo de reflexión de un año.



El colegio del Valle, vendido a una inmobiliaria en cien millones de pesetas, posee en su interior un hermoso jardín de dos hectáreas de extensión y cuyo origen se remonta a principios del siglo XIX. En este mismo jardín, de gran importancia biológica y ecológica, está situado un plano de muralla almohade de la ciudad en perfecto estado de conservación.

En la zona de la Alameda de Hércules, de gran sabor y tradición sevillana, se ha detenido también un proyecto de reforma, gracias a arquitectos, profesionales, artistas y organizaciones ciudadanas. Con este parón queda salvado, al igual que el jardín del Valle, que habrá que expropiar e impedir su destrucción por la empresa en el plazo de un año. Con estas dos suspensiones, no sólo el Ayuntamiento de Sevilla salva de momento los monumentos señalados en esta información, sino que da un admirable ejemplo de conducta urbanística, que puede ser aplicado con gran fortuna en otras ciudades españolas.

### NICANOR PIÑOLE

Fuera de nuestra posibilidad informativa en el anterior Noticiario nacional de arte, recogemos hoy la muerte del pintor Nicanor Piñole. Cien años y doce días fue el vivir —largo y fructífero— del famoso pintor gijonés. Hubiera sido mucho pedir que el centenario de su nacimiento y fecha de su muerte no tuvieran tan pronta y dramática relación. Fue sin duda el pintor de más dilatada vida que se tenga memoria: documento vivo del suceso creador del arte moderno desde el impresionismo acá. Siendo ya mozo y pintor, todavía andaban por el mundo de nuestro arte, con Carlos de Haes, que fue su maestro, Casado del Alisal, Federico de Madrazo, Gisbert, Palmaroli, Valentín Carderera, Lorenzale, Dionisio Fierros...

La tremenda dimensión del tiempo de cien años, que hizo a Nicanor Piñole enlazar los tiempos más distintos y opuestos de la creativa pictórica de Occidente. Y es curioso apuntar en el tremendo barullo del arte europeo de cien años atrás a hoy, la inventiva de Piñole se mantuvo firme en unos modos de figuración siempre familiares y reconocibles al ver: figuración de lo real, brillantez de color, agilidad compositiva, fidelidad a un costumbrismo al que dio presencia, carácter y autoridad sentimental admirable. Pintaba Asturias y con Asturias tuvo de sobra alimento de naturaleza para no obligarse a otras querencias e inclinaciones.

No sabemos el número de pinturas que a lo largo de los años realizó Nicanor Piñole; debieron ser miles, docenas de miles. La crítica, cuando Piñole era asistente activo a la obra del arte nacional, y su pelea conocida y admirada, le fue afecta en grado no frecuente en la creativa de otros pintores: «Piñole camina por la ruta más equilibrada y moderna del arte actual», escribía medio siglo atrás Juan de la Encina; «Piñole no ha dejado nunca de dar un noble ejemplo», decía Manuel Abril; «Obras como las de Piñole constituyen un verdadero recreo del espíritu», comentaba Francisco Alcántara. Son estimaciones que extraemos de la antología crítica con que se celebraron en Asturias los cien años del pintor y que ahora nos ayudan a poner en activo los recuerdos antiguos del arte de Piñole, que siguen vivos aún hoy; con Piñole se nos ha ido a los españoles el decanato pictórico que de años atrás ostentaba con carácter universal el artista gijonés.

### PINTADAS COMPOSTELANAS

Una crónica de Santiago de Compostela ha informado que la Asociación de Vecinos y Comerciantes de la zona monumental de Santiago se dirigió por carta a los partidos políticos y centrales sindicales para pedirles que colaboren en la limpieza de pintadas y carteles con los que se vio embadurnada la parte antigua de la ciudad durante los dos últimos años. «Compre-

demos —señala la Asociación— que hubo un largo tiempo durante el cual muchos no tenían otro medio de hacerse oír que el de la pintada o el cartel clandestino. Entendemos que éste no es el caso actual, pues existen medios de expresión oral o escrita suficientes para que cada grupo se manifieste como quiera. La pintada hoy no puede ser ya más que un gesto de incivilidad, de falta de educación, de falta de respeto a los demás.»

Expresando su temor a que Compostela se vea nuevamente invadida de pintadas, afirmaba la citada asociación que «no puede ser la campaña que se avecina motivo para nuevas pintadas. Antes bien, como ciudadanos querrán elegir a sus mejores administradores, y está claro que no serán éstos quienes ensucien la ciudad».

### PREMIO A LA FUNDACION MIRO

El Consejo de Europa, con residencia en Estrasburgo, ha otorgado su premio especial a la Fundación Joan Miró, de Barcelona, galardón que por vez primera alcanza un museo español. A la vez fue concedido el premio Museo Europeo 1977 a la institución británica Ironbridge Gorge Museum Trust. El jurado que concedió su galardón especial a la ya famosa institución barcelonesa fue constituido por distintas personalidades europeas, realizando su entrega el presidente del Consejo de Europa, Roy Jenkins. El Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró, arquitectónicamente proyectado por José Luis Sert y dirigido por Francesc Vicent, es una institución ejemplar, cuyo prestigio, pese a su corta vida —fue creada en 1971 e inaugurada en 1975—, goza de la estimación internacional de mayor rango. Su actuación en la vida cultural barcelonesa se habrá de significar como principal y en gran modo única. Todos ellos son motivos más que suficientes para alcanzar el galardón ahora otorgado, que si honra a la Fundación Miró, por igual honra, por el acierto de su concesión, al Consejo de Europa.

Dos noticias más en torno a Joan Miró. La primera informa que Miró donará a la Obra Cultural Balear, que desde hace años se dedica a salvaguardar y promocionar la rica cultura de las islas, un cartel en homenaje a su labor. Miró, que es socio activo de la Obra Cultural, regalará a esa entidad 55 litografías numeradas y firmadas. Tanto las litografías como los carteles serán puestos a la venta para sufragar los gastos de la entidad.

La segunda noticia señala que las autoridades del Museo Hack, de Ludwigshafen, en Alemania Federal, han aceptado definitivamente el proyecto del artista catalán para ilustrar la fachada del citado Museo. Expertos alemanes en arte han estudiado detenidamente durante un mes el proyecto de Miró antes de aceptarlo.

### PICASSO: ACTUALIDAD ESPAÑOLA

Por fin se anuncia la aparición el próximo 29 de septiembre de una emisión filatélica española dedicada a Pablo Picasso. La serie, que constará de ocho valores de 3, 5, 8, 10, 12, 15, 20 y 25 pesetas, será realizada en huecograbado policolor, con una tirada de diez millones de ejemplares. Las obras reproducidas serán: «Retrato de la señora Canals», «Autorretrato» del Museo de Filadelfia, «Retrato de Jaime Sabartés», «El final del número» —pastel fechado en París en 1900—, «Ciencia y caridad», una de las versiones de «Las Meninas», «Los pichones» y «El pintor y la modelo».

Una segunda noticia picassiana anuncia que el Ayuntamiento de Málaga ha decidido hacerse cargo de la vivienda en que nació el artista en 1881, ubicada en el número 15 de la plaza de la Merced. El alcalde, Luis Merino Mayona, ha firmado ya el correspondiente contrato de inquilinato. En la casa natal de Picasso el Ayuntamiento malagueño pretende instalar un museo popular dedicado al gran artista.



# NOTICIARIO EXTRANJERO

## EL ARTE DE LOS FALSOS

Una vez más, el arte y sus falsificaciones. Una noticia de Italia informa, a través de la policía italiana, que veintitrés cuadros de pintura moderna, algunos con las formas de Max Ernst, Hartung, Matta y Jorn, cuyo valor dinerario se calcula en sesenta millones de pesetas, son falsos. Los cuadros se encontraban colgados en museos y colecciones privadas de Roma, Milán y Pavía, declarando la policía especializada en cuestiones de arte que había sido puesta en alerta por galerías de las citadas capitales. Los investigadores han manifestado que la banda de falsificadores logró exportar a los Estados Unidos una docena de cuadros falsos antes de ser descubierta la estafa, tras doce meses de pesquisas.

En adelante, los falsificadores habrán de hacer frente a un enemigo peligroso: la energía atómica. Está en marcha un plan conjunto entre la Comisión de Energía de los Estados Unidos y los museos norteamericanos para utilizar la energía atómica con el fin de establecer una especie de huellas digitales que puedan revelar el origen y la antigüedad de las obras famosas de la pintura universal. El plan se denomina «Aplicaciones nucleares para los problemas de identificación del arte». Con los nuevos métodos se conseguirá determinar desde la calidad de los pigmentos hasta las huellas digitales que dejó impresas el artista cuando realizaba la obra.

Para efectuar estas pruebas se empleará un reactor nuclear, al que se someterán muestras de pigmentos de los más importantes artistas. La Comisión cuenta ya con muestras de pinturas de Van Dyck, Vermeer de Delft y Van Gogh, entre otros.

Ultimamente se han exportado ilegalmente de Gran Bretaña obras artísticas robadas por valor de más de cuatro mil millones de pesetas. La mayoría de estas obras salieron hacia América, aunque con destino desconocido. Habrán ido a formar parte de grandes colecciones y a incrementar los fondos de muchos anticuarios. Se trata, pues, más que de obras de arte, de grandes firmas, de objetos artísticos.

Una compañía británica de seguros ha ofrecido una recompensa de millón y medio de dólares a quien descubra el paradero de estas antigüedades.

## ¿PELIGRO EN LOS FRESCOS DE RAFAEL?

Las alarmantes noticias según las cuales cuatro frescos de Rafael de las estancias vaticanas se encuentran en estado de ruina total, fueron rectificadas por el portavoz oficial, padre Romeo Panciroli. Según una información aparecida en el diario romano «Paese Sera», los trabajos de restauración que se vienen efectuando en la galería de Rafael habían provocado la destrucción de alguno de los frescos del pintor de Urbino.

El propio director del Museo Vaticano, Deoglegio de Campos, no desmintió tales afirmaciones y se limitó a decir que «las cosas no salen siempre como se desea». El padre Panciroli, sin embargo, desmintió que cuatro de las obras hubiesen quedado prácticamente destruidas, y precisó que sólo eran dos, «La creación de Eva» y «La expulsión del Paraíso», las que estaban afectadas, pero el daño no es irreparable, como afirmaba el diario romano.

El Vaticano reveló que los trabajos de limpieza comenzados en el verano de 1975 afectaron a estos dos frescos, produciéndose en ellos una considerable pérdida de color, pero los

expertos artísticos estudian en la actualidad las medidas para que puedan recobrar su calidad original. Los frescos afectados pertenecen a la producción última que el pintor realizó junto a sus discípulos, Julio Romano, Vincenzo Tamagni, Polidoro de Caravaggio, etc. Fueron terminados hacia 1519, un año antes de su muerte.

## CONGRESO DE ARQUITECTOS EN MEXICO

Del 23 al 27 del próximo octubre se va a celebrar en la ciudad de México el XIII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos —UIA—, reunión que se celebra cada tres años —la anterior tuvo lugar en Madrid en mayo de 1975—, que convoca a los mejores arquitectos del mundo con el fin de tratar y confrontar opiniones sobre los temas que se aborden y que, en este congreso, versarán sobre «Arquitectura y desarrollo nacional», estructurado en los siguientes subtemas: «Arquitectura y desarrollo económico», «Arquitectura y desarrollo estructural», «Arquitectura y desarrollo tecnológico», «Arquitectura y desarrollo de los asentamientos humanos» y «Papel de los arquitectos en el desarrollo nacional».

A este congreso asistirá una representación del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Y podrán acudir al mismo cuantas personas lo deseen, ya que, por primera vez, va a intervenir cualquier persona interesada en los temas que se aborden en esta reunión. Paralelamente a las actividades del congreso, se desarrollarán distintos actos, como los de la Confrontación Internacional de Proyectos de Estudiantes de Arquitectura, el VI Festival Internacional de Críticos de Arquitectura, Concurso Internacional de Prensa sobre Arquitectura y Primera Muestra Internacional de Arquitectura.

La ponencia española tratará el tema «Crecimiento y desarrollo». «La oposición —se dice en ella— entre mero crecimiento y desarrollo se está convirtiendo en la lucha de muchos pueblos por su supervivencia. Los técnicos y profesionales no podremos refugiarnos en la neutralidad de la ciencia. La polémica teórica forma parte de la lucha real.

La teoría de la diferenciación —continúa la ponencia— entre el crecimiento y desarrollo puede partir de la distinción entre determinaciones cuantitativas y cualitativas. El crecimiento se define como incremento de variables, tales como el P.N.B., la renta «per cápita», etc. El desarrollo es el crecimiento de factores de difícil cuantificación, tales como nivel tecnológico, diversificación y vertebración productiva, etc.»

Al final del Congreso se entregarán premios de urbanismo, edificación, acercamiento entre los pueblos y relaciones humanas. Para ellos hay nueve candidatos españoles.

## TRAFICO DE OBJETOS SAGRADOS

Monseñor Jacques Richoz, vicario general de Lausana, Ginebra y Friburgo, denuncia en un artículo publicado por el órgano comunitario de la diócesis el tráfico de objetos de culto y la comercialización ilícita de los bienes de la Iglesia Católica. Al parecer, este tema preocupa también a los obispos de Basilea y Sión, que han reproducido la advertencia de monseñor Richoz.

El citado vicario general señala que en los cantones de la Suiza francesa proliferan actualmente las tiendas de antigüedades especializadas en la venta —a precios muy elevados— de



cálices, crucifijos de marfil, iconos bizantinos, candelabros, estatuas de la Virgen, tabernáculos, etc. «Si bien es cierto que este escandaloso tráfico es obra de delincuentes especializados, hay que reconocer que los sacerdotes y los fieles son hasta cierto punto cómplices y responsables», escribe monseñor Richoz, que recuerda a los párrocos y las comunidades eclesíásticas que los objetos de culto no les pertenecen y que la venta de los bienes de la Iglesia está terminantemente prohibida.

Detalle interesante es que la advertencia de monseñor Jacques Richoz se publicó dos semanas después de haberse dado a conocer los resultados de una investigación realizada por los redactores de un importante vespertino de Ginebra que han seguido las pistas de las obras de arte desaparecidas últimamente de varias iglesias y conventos suizos. En la mayoría de los casos, los objetos de arte fueron localizados en tiendas de anticuarios que desconocían —o no querían conocer— su procedencia.

Por otra parte, una crónica de Moscú recogida por nuestra Prensa informa que en diecisiete millones de pesetas ha sido valorado el contrabando de iconos, otros objetos religiosos y piedras preciosas, aprehendido en la aduana del aeropuerto de Seremetievo, cuando pretendía sacarlo de la URSS el primer secretario de la embajada mexicana, Rafael Steger. El diplomático, que había terminado su periodo oficial de estancia en Moscú, fue declarado persona «non grata» y, después de confiscadas sus maletas, se le permitió salir del país sin mayores consecuencias.

El hecho, naturalmente, trascendió de las esferas puramente aduaneras. Rafael Steger, días antes de abandonar su puesto en Moscú, solicitó permiso de la embajada mexicana para hacer un viaje particular a Alemania. Le fue concedido, y después de que pasasen su equipaje por la zona reservada a las personalidades y minutos antes de tomar el avión rumbo a Francfort, fue requerido por las autoridades fiscales, quienes, a través de los detectores de alarma para los equipajes, habían observado una fuerte presencia de metal.

La rocambolesca historia del diplomático mexicano terminó con la apertura de las maletas, en las que se encontraron más de medio centenar de iconos y 160 crucifijos de oro con incrustaciones de piedras preciosas. Los aduaneros consideraron que fue éste el mayor contrabando de objetos religiosos de arte conocido en la Unión Soviética.

#### **BRASIL: EDUCACION A TRAVES DEL ARTE**

En Río de Janeiro se ha realizado el Primer encuentro Iberoamericano de Educación a través del Arte, promovido por el Ministerio brasileño de Cultura, bajo la responsabilidad de la «Escolinha de Arte do Brazil» y que ha reunido en Río de Janeiro a más de mil educadores, artistas plásticos y profesores representando a todos los Estados del Brasil y países iberoamericanos. El encuentro tuvo por objetivo establecer el intercambio de experiencias educativas y culturales a través de charlas y conferencias, procurando la integración total de la educación a través del arte y analizando la formación de profesores en ese mismo campo. Fueron realizadas importantes exposiciones bajo el título «Imágenes del pueblo», con intervención de un importante grupo de artistas. Para este primer encuentro fueron invitados artistas de México, Colombia, Uruguay, Bolivia, Perú, Chile, Paraguay, Argentina, Venezuela, Honduras y Panamá, que presentaron trabajos en torno a la música, el teatro, la danza, el cine, la televisión y, naturalmente, todas las artes plásticas.

#### **ARNOLD HAUSER**

En su tierra natal de Hungría, ha fallecido el gran maestro de la sociología del arte Arnold Hauser. Nacido en Budapest

en 1892, estudió filosofía en su Universidad e integró desde 1916 a 1918 el famoso «Círculo del Domingo» fundado por el poeta Béla Belasz. En 1921 se trasladó a Berlín, en donde inició los estudios sobre el origen social del arte.

En 1924 mudó su residencia a Viena, en donde fundó la Escuela Vienesa para la investigación histórico-artística, sin referencias directas a las obras de arte. A la caída de Austria en manos de los nazis, Hauser trasladó su residencia a Londres, en donde recibió el encargo de escribir un tratado sobre sociología del arte. En 1977 regresó a Hungría, donde falleció a los 86 años de edad. Sus obras más importantes fueron: «Historia social de la literatura y el arte», «Filosofía de la historia del arte», «El Manierismo», «Origen del arte moderno y de la literatura», «Sociología del arte» y «Métodos de contemplación del arte». Su obra ha sufrido las influencias contrapuestas del materialismo histórico de Marx, de las ciencias del espíritu de Dilthey y de su maestro el profesor de Historia de las Religiones, Ernest Troeltsch. Su estilo literario, fluido, brillante y rico de chispeantes observaciones, hicieron de sus obras un vademecum no sólo para los estudiosos del arte, sino también para los aficionados y los artistas del mundo entero.

#### **CONGRESO SOBRE GRAFICA EN URBINO**

Se proyecta para este verano en la ciudad italiana de Urbino el Primer Congreso Internacional «Por una definición de la obra gráfica». Será ésta, por lo que parece, la asamblea inicial y gremial en el tiempo moderno de los artistas gráficos de toda Europa, que buscan resolver en Urbino problemas de tipo cultural y sindical referidos a la categoría profesional y su configuración fuera de trabajo intelectual en el contexto general de las relaciones de producción.

Se trata, entre otras cuestiones, de encontrar un instrumento que afronte la crisis de valores cada vez más acentuada y que con mayor intensidad se activa en el sector gráfico; de proporcionar una ocasión de intercambio de experiencias, debates, diálogos...; poner en contacto las investigaciones gráficas en beneficio de la calidad artística, etc. Serán temas a tratar en el Congreso el desarrollo de la tecnología de los sistemas de reproducción de imágenes, ampliación del concepto de gráfica, características y distinciones. ¿En qué medida —se apunta en los informes sobre la asamblea de Urbino— los nuevos procedimientos basados en los hallazgos tecnológicos actuales, aplicados a las técnicas tradicionales del grabado, no alteran el valor artístico del producto, el significado mismo del lenguaje, comprometiendo su posibilidad de expresión?

Al lado de estos problemas, los sindicales, sociales, económicos, mercantilización de la gráfica. Se busca aquí también la posibilidad de fijar de modo acorde a nivel internacional los costes de materiales y mano de obra, así como la verdadera autoridad gráfica del autor, no siempre precisada con rigor en el corpus gráfico internacional. El Congreso, por lo que se ve, se presenta como uno de los grandes acontecimientos en la obra artístico-cultural de 1978. En el comité promotor del Congreso figura el pintor español residente en Italia Julián Pacheco, que ha venido a España a informar del mismo y a invitar a Urbino a los grabadores españoles. Con ellos, así como con otras gentes del arte español, se reunió en Madrid quedando como resolución inmediata, cuando redactamos esta noticia, la constitución de un comité español y la forma de participación en el Congreso.

Es una noticia del mayor relieve, pensando en el desamparo con que hasta hoy ha actuado la obra gráfica nacional, nunca suficientemente entendida ni en su oficio ni en su capacidad y posibilidad de desarrollo. Se abre, pues, para el arte del grabado, de cara a la asamblea de Urbino, un tiempo estético, social y difusivo de mayor esplendor.





# **RENAU**

**PINTURA - CARTEL - FOTOMONTAJE - MURAL**

**MAYO - JUNIO - JULIO**

SALAS DE EXPOSICIONES DEL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO





# **JOSEP LLUIS SERT**

**EXPOSICION ANTOLOGICA**

**MAYO - JUNIO - JULIO**

SALAS DEL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO