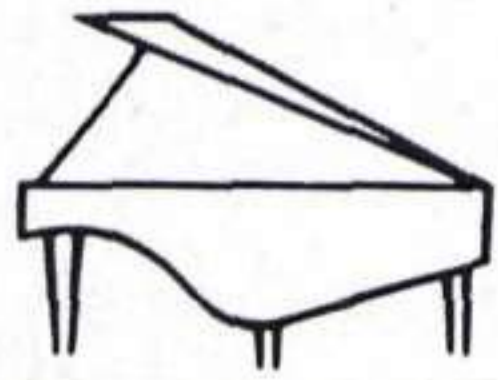


Bellas Artes 72





HAZEN

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Intente hacer 160 sobre mojado.

No tema a la lluvia. Ahora puede aumentar la velocidad con la película High Speed "Ektachrome" de Kodak y andar a 160 ASA con la seguridad de captar todos los matices y brillos de un día lluvioso. A 160 ASA hasta las escenas más grises se iluminan. Mientras sale el sol, tire con Ektachrome High Speed de Kodak bajo la lluvia.



Demuestre que sabe con películas Kodak.



CARLOS I.
SOLERA ESPECIAL.
PEDRO DOMECQ.

El brandy más noble de Pedro Domecq tenía que llamarse CARLOS I

125

biosca



Z. 389

GENOVA, 11 • TEL. 419 33 93 • MADRID-4



JUAN BARJOLA

DICIEMBRE 1972

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

Tomo I EL TERRITORIO

Volumen de 23,5 × 30,5 cm., 472 páginas, ilustrado con cientos de fotografías en negro y a todo color y una cartografía excepcional, realizada expresamente para esta obra. Magnífica encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada

Precio del volumen: 1.550 ptas.

La más cumplida explicación y puesta al día del tema. Obra en cuatro espléndidos volúmenes que proporciona ordenado saber científico y técnico, no mero dato y aproximación.

Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía fundamental y especializada, papel espléndido y tipografía artesanal, hacen de esta obra un libro-joya, un espectáculo visual gratísimo, un orden y equilibrio científico-docentes que marcarán un hito en los estudios geográficos en lengua hispánica.

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA, del catedrático Emilio Arija Rivarés supone, asimismo, una obra de nueva planta que aprovecha, como es norma en la tradición científica —y, por ello, obligado— cuanto el tiempo, el estudio y la crítica han decantado.

PLAN DE LA OBRA:

- Tomo II EL HOMBRE
- » III LA RIQUEZA
- » IV LAS COMARCAS

Precio de la obra completa en cuatro volúmenes: 6.200 ptas.



ESPASA-CALPE, S. A.

OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200. MADRID (34).

LIBRERÍAS: "Casa del Libro", Avenida de José Antonio, 29. MADRID (13). "Material de Enseñanza", Barquillo, 23. MADRID (4).

DELEGACIÓN PARA CATALUÑA: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. BARCELONA (7).

Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 17 • SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1972

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: FLORENTINO PEREZ-EMBID, Director General de Bellas Artes.

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

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

ENSAYO

- 3 FRANCISCO J. PRESEDO VELO: La Dama de Baza.

NOTAS

- 8 ALBERTO GARCIA GIL: La protección del Patrimonio Cultural y del Patrimonio Natural.
20 CARLOS AREAN: Los iconos sobre vidrio en Rumania.
26 MATILDE REVUELTA TUBINO: El Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda.
30 JOSE ALBERTO MARIN MORALES: Van Gogh, el escritor nato.

POEMA

- 34 ALFONSO LOPEZ GRADOLI: Particular exposición colectiva.

ACTUALIDAD

- 35 LA BIENAL DE VENECIA VISTA POR UN PARTICIPANTE, por José María Iglesias.
43 MUSICA EN GRANADA Y AVILA, por Xavier de Montsalvatge y Carlos Gómez Amat.
47 ARTE PASTORIL, por María Luisa Herrera.
50 ENCUENTROS DE ARTE EN PAMPLONA, por Luis Núñez Ladeveze.

CRONICA

- 52 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.

NOTICIARIOS

- 54 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 61 ANGEL ARTEAGA, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Agel Arteaga.

63 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

67 FICHERO DE ARTISTAS CONTEMPORANEOS

- ARTISTAS PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana Alvarez Osorio.
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA

- Van Gogh / «Liliáceas» / Museo Jeu de Paume / París.
FOTOGRAFIAS: Oronoz / C. Scintei / Rodríguez / Jesús González / Torres Molina / Enrique B. Martín / Self / Narodni / Camera Press.

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5 - Depósito legal: M. 14.752-1970.

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

FRANCISCO J. PRESEDO VELO.—Catedrático de Historia Antigua en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.

ALBERTO GARCÍA GIL.—Arquitecto. Subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional.

MATILDE REVUELTA TUBINO.—Directora del Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda.

JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES.—Magistrado y escritor.

ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.—Licenciado en Derecho. Poeta.

XAVIER DE MONTSALVATGE.—Compositor. Director del semanario «Destino».

LUIS NÚÑEZ LADEVEZE.—Crítico de arte y literario.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

VICENTE AGUILERA CERNI, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, SERGIO MONTECINO, FERMÍN RAMOS SÁNCHEZ, MANUEL RÍOS RUIZ, SANTIAGO AMÓN, LUIS TRABAZO, ANTONIO ZOIDO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, RAFAEL SOTO VERGÉS, JORGE USCATECU, LÁZARO SANTANA, CARLOS AREÁN, JUAN EDUARDO CIRLOT, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, LUIS OYARZUN, H. H. STUCKENSCHMIDT.



La Dama de Baza

FRANCISCO J. PRESEDO VELO

LA Dama de Baza fue encontrada en la tumba 155 de la necrópolis que excavamos desde el año 1968, en el término de Baza, provincia de Granada (1). Esta necrópolis, conocida por nosotros desde el año 1953, se destacaba por los restos de cerámica que afloraban en su superficie. Ocupados en otras tareas arqueológicas que tenían por escenario cerro Cepero, situado a un kilómetro más al Este, no tuvimos ocasión de explorarlo, hasta que en el año 1967 supimos que en él se llevaban a cabo trabajos de desfonde que destruían su rico patrimonio arqueológico. En efecto, el cerro del Santuario, o cerro de los Tres Pagos, había sido comprado por un vecino de Baza, que se dedicó a nivelarlo, a plantar almendros con barrena y a construir unas instalaciones de tiro al plato. En vista de que peligraba la existencia de cualquier resto arqueológico allí ubicado, decidimos pedir el consiguiente permiso para iniciar la excavación que salvara en lo posible lo que aún se conservaba. El propietario dio toda clase de facilidades y, el año 1968, la Dirección General de Bellas Artes nos concedió el permiso y una subvención para nuestros trabajos.

En esta primera campaña se excavaron 17 tumbas de época ibérica, cuyos hallazgos fueron depositados en el Museo Arqueológico de Granada. En la primavera del año siguiente, el terreno fue adquirido por don Pedro Durán Farell quien, a partir de esta fecha, financió la excavación de su nueva propiedad bajo mi dirección.

A lo largo de estos años hemos descubierto 178 enterramientos con ajuares típicos de finales del siglo V hasta el siglo III, que culminaron en el verano último con el hallazgo de la ya famosa Dama de Baza, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (2).

Para situar y ambientar arqueológicamente este gran hallazgo es necesario decir, siquiera someramente, en qué consiste esta necrópolis. Se trata de un cerro de forma oblonga de unos 100 metros de largo por unos 40 metros de ancho, orientado sensiblemente de Noroeste a Sudeste y que destaca sobre las tierras circundantes unos cinco metros en su parte más alta, al Noroeste, y que desciende gradualmente hacia el Nordeste. Todo él está cubierto de enterramientos de distintos tipos. Los trabajos realizados desde tiempo inmemorial y especialmente los últimos a que hemos aludido, destruyeron casi la totalidad de las superestructuras, además de muchos enterramientos, sobre todo los superficiales. De todos modos se han salvado gran cantidad de objetos, como iremos viendo. En el momento en que escribimos estas líneas, aún quedan por excavar algunas zonas, que serán ter-

minadas en la próxima campaña. Veamos qué tipos de tumbas y de ajuares se encuentran en esta necrópolis.

LAS TUMBAS

Arquitectónicamente, las tumbas encontradas se pueden dividir en cuatro tipos principales, con numerosas variantes. En su conjunto, ilustran toda la gama social de la población ibérica bassetana, al mismo tiempo que reflejan ciertas variaciones producidas a lo largo del tiempo en que la necrópolis fue utilizada. El tipo más sencillo consta de una simple fosa, en la que se introduce la urna, generalmente de cerámica sin decorar, aunque hay excepciones, conteniendo las cenizas del muerto incinerado. Suele estar tapada por un plato que, en los casos más pobres, es de cerámica sin decorar, y en otros, más ricos, pueden ser un *kylix* griego o un platillo de cerámica de barniz negro. Si la tumba es de un guerrero, acompañan a la urna una falcata con la hoja doblada y una lanza, fíbula u otros objetos menores. Estas tumbas suelen ser las más superficiales.

El segundo tipo que encontramos es de una estructura más compleja, consistente en una forma cuadrada de adobe en la que se encaja la urna y su tapadera. En algunos casos, este tipo se complica con varios vasos más que contienen alimentos o bebidas, con las armas correspondientes al sexo y condición del enterrado.

El tercer tipo indica mayor riqueza y complejidad. Es una tumba más grande, construida con más cuidado. Un hoyo, más o menos ovalado, dentro del cual se colocan lajas de piedra local formando una cista que puede tener o no el fondo de piedra. Esta cista, sensiblemente rectangular, va cubierta por varias lajas que la cierran herméticamente. Dentro de la tumba se dispone de un poyete de unos 30 cm. de alto y unos 25 cm. de ancho. Las dimensiones totales son de un metro por 1,25 metros y un metro de profundidad. Dentro se disponen los ajuares, que constan de cráteras griegas y *kylixes*, cerámica ibérica, cerámica de barniz rojo, armas, bocados de caballos, braseros de bronce, fusayolas, fíbulas y otros objetos que, en algunos casos, llegan a pasar de 30 objetos distintos.

El último tipo es el más monumental que hasta ahora conocemos en la necrópolis del cerro de los Tres Pagos. Consta de un gran pozo de unos dos metros o más de lado y unos dos metros de profundidad. La superestructura, que debió existir, se ha perdido completamente. Muchas de ellas aparecieron completamente violadas, pero, algunos casos, como en el de la tumba 155, que dio la Dama de Baza, y en el de la 176, de

extraordinaria riqueza, fueron el exponente máximo de nuestra necrópolis. Debieron corresponder a la clase más alta y económicamente más dotada que se enterró en la necrópolis. Este tipo de tumba no tiene revestimiento interior de piedra y sí tan sólo un murete de adobe que recorre toda su planta cuadrangular hasta unos 0,20 metros de alto y otros 0,20 metros de ancho.

LOS AJUARES

Para completar esta tipología diremos algo sobre los ajuares, porque son, en términos arqueológicos, la única guía para orientarnos científicamente en cuanto a fechas cronológicas y filiaciones culturales. Como es lógico, lo más corriente es la cerámica de fabricación indígena, que puede dividirse en dos grandes clases: la cerámica sin decoración, que es la más abundante en el yacimiento, generalmente de pasta semicuidada y engobe claro, y cuyas formas más características son: la urna globular sin pie y con borde exvasado, y, funcionalmente, la urna más pobre de los enterramientos superficiales; platos con pie y perfil recto, vasos panzudos con pie indicado y cuello corto, vasos de fondo plano y paredes rectas, ánforas imitando a las griegas con asas de columna, etcétera. La segunda gran clase de cerámica ibérica está formada por la cerámica griega decorada con pintura de tonos marrones o vinosos sobre engobes claros. Los motivos son siempre geométricos, predominando los temas lineales y semicirculares con las típicas ondulaciones verticales características en este círculo cultural de la cerámica ibérica. Se nota que detrás de este mundo cerámico subyace una gran influencia de la cerámica púnica, aunque más barroquizada por la reelaboración hispánica de los motivos originarios. Las formas más frecuentes son el *kalathos*, la urna de pie indicado, cuerpo panzudo, cuello alto y borde acampanado; el vaso globular con pie, cuerpo panzudo y borde exvasado; grandes urnas globulares, cráteras ibéricas, de imitación griega; platos, etcétera.

Como elemento muy importante hay que señalar las cerámicas importadas, concretamente griegas, que presentan los tipos clásicos de cráteras de campana pertenecientes al «Pintor del Tiro Negro» y el «Retorted painter», *kylixes* de figuras rojas, cerámica ática de barniz negro y otras formas menos frecuentes. No podía faltar en esta necrópolis la cerámica de barniz rojo, de claro origen púnico, aunque los ejemplares de Baza los creemos de fabricación local. Sus formas son: el plato con pie y perfil carenado, los grandes recipientes de cuerpo alto y borde recto y algunas cráteras de asas y pie.



Los hallazgos metálicos han sido relativamente pobres y, en general, se han recuperado en pésimo estado de conservación debido a las características geológicas del cerro. De oro hemos encontrado algunos zarcillos de muy baja calidad. Hierro es el metal más utilizado y en él encontramos: falcatas sin decoración, puñales, regatones de lanza, **soliférrea**, asas de escudo, bocados de caballos, ruedas de carros, fíbulas anulares. El bronce ofrece algunos tipos espléndidos de braseros con asas de manos y cabezas esculpidas, fíbulas anulares, guarniciones de carros y hebillas de cinturón.

La tumba en que fue encontrada la Dama de Baza pertenece al cuarto tipo descrito más arriba y, al ser construida, perforó otra tumba aneja de la que se conserva solamente una mínima parte. En el momento de la excavación era un pozo cuadrado de 2,60 metros de lado y 1,80 metros de profundidad, que apareció lleno de tierra y sin superestructura visible. En su pared Norte estaba situada la Dama de Baza y, por el suelo, distribuido el ajuar que describimos a continuación: en los cuatro ángulos había un ánfora de tipo púnico de fondo convexo y rematado en botón, con dos asillas en los hombros. Uno de los ejemplares conservaba restos de pintura negra. A la izquierda de la estatua, y a lo largo de la pared Este, se escalonaban cuatro vasos troncocónicos de cuello alto y borde acampanado, con engobe blanco y pintados en colores vivos con un motivo original de temas geométricos en negro, marrón, rojo y azul. Al lado yacían las tapaderas de estos mismos vasos pintadas en los mismos colores. A la derecha, dos escudillas de cerámica corriente. A los pies y más lejos, las armas del guerrero, en las que se pueden distinguir dos falcatas, un soliferreum, asa de escudo, bocado de caballo, etcétera. Estas armas habían sido arrojadas a la pila funeraria y quemadas con el cadáver. Algún hierro llevaba pegado un hueso y un diente del muerto.

LA ESTATUA

Es una figura de mujer sedente en un trono con alas, en buen estado de conservación. Va estucada y pintada en su totalidad. Tal como se encontró en el momento de la excavación, tenía un ligero desperfecto en la parte superior de la cabeza, dos faltas de estuco en la mejilla izquierda y un desconchado en el mentón. La escultura está rota por encima de los hombros. Un fragmento del brazo derecho del sillón y el pie trasero izquierdo del trono aparecieron rotos en el suelo. Las alas del trono estaban desprendidas de antiguo del respaldo central. La figura está bien

modelada, especialmente el rostro y los vestidos, así como el trono, pero adolece de una gran rigidez de actitud y se ve claramente que el artista se esmeró en la cara y en las manos, dejando el vientre y regazo sin un tratamiento detallado. Destaca la calidad de los adornos, así como la pintura.

El rostro es ovalado, con una frente alta y recta; la nariz, de una gran perfección, que continúa la línea de la frente, con las aletas bien proporcionadas y la punta fina. Los ojos, ligeramente inclinados hacia abajo, estuvieron pintados, pero ha saltado el color. Las pestañas van finamente grabadas y dibujadas en negro. Las cejas, arqueadas, la izquierda algo más alta que la derecha. La boca, muy bien dibujada, conserva restos de pintura rosa vivo; los labios, con un rictus de melancolía, muy característica de toda la figura. El mentón bien dibujado, apreciándose un poco de sotabarba. El cabello asoma rizado debajo del tocado de la cabeza, pintado en denso color negro. El rostro va pintado, como las manos y los lóbulos de las orejas, en color rosa, aunque los labios se subrayan en un tono más vivo. Las manos asoman debajo de los pliegues del manto. La derecha se apoya, con la palma hacia abajo, sobre la rodilla, y lleva un anillo en el dedo anular y dos en el índice. La mano izquierda está cerrada y aprisiona un pichón cuya cabeza asoma por entre los dedos pulgar e índice. Va pintado de azul intenso. La mano lleva un anillo en la segunda falange del dedo índice, y dos en la primera. Otros dos en el dedo anular. Los pies de la figura van calzados con una especie de babuchas de suela, descansando sobre el cojín rectangular, sobre el que se aprecian restos de pintura azul. La figura tiene un manto que la cubre desde la cabeza hasta los pies. Caen sobre los hombros, con cuatro hermosos pliegues que enmarcan la cara, dejando fuera los dos zarcillos. Se ve cómo el artista ha tratado de dar cierto movimiento a los pliegues, y atenúa la rígida simetría con un movimiento tímido. El borde del manto lleva un adorno consistente en una franja de unos seis centímetros de ancho que se divide en una banda de rojo bermellón continuo y otra de ajedrezado azul y rojo en tres líneas. El borde propiamente dicho va pintado en azul intenso. Debajo del manto aparece la túnica, que llega desde el cuello hasta los pies, y que debió ir pintada de azul. Se remata en una franja de los mismos colores y motivos que el manto. Debajo de esta túnica asoman dos sayas que no llevan color, la última de las cuales se pliega sobre los zapatos hasta el cojín.

La Dama va tocada con una cofia o

tiara que se levanta en el occipucio, ciñe el cráneo sobre la frente y tapa las orejas. Esta cofia va decorada con tres franjas transversales, la última de las cuales parece una diadema de cuentas. Debajo de la tiara asoma una especie de guedeja que recuerda la forma de representar el cabello en las estatuas griegas, pero en este caso no puede serlo, ya que el cabello aparece representado por la pintura negra y los rodets del mismo color. En las orejas lleva dos pendientes de tamaño enorme que seguramente eran huecos y de lámina de metal precioso. Al cuello lleva cuatro gargantillas de cuentas.

Por encima de la túnica se aprecia, en el pecho, un gran collar del tipo conocido en la arqueología ibérica, que consta del collar propiamente dicho formado por cuentas de tres tipos, según el esquema de: cuenta discoidal, cuenta de tonelete, cuenta discoidal y cuenta estriada. De este collar penden cinco colgantes tipo **bullae**. Debajo de este collar aparece otro más a mitad del pecho, de factura también conocida, y consta de un engarce del que penden tres colgantes acorazonados en forma de ánfora.

La figura se asienta sobre un trono o sillón, muy característico, tallado en el mismo bloque. Es un trono de cuatro patas verticales, braceros y respaldo. Las patas delanteras terminan en garras de animal, con las uñas bien dibujadas; las traseras son similares, pero sin el remate de garra. El sillón lleva dos alas como prolongación del respaldo y, observando la estatua por detrás, se nota que fueron concebidas por el artista como una tabla clavada sobre el sillón. Todo el sillón va pintado de marrón, y sólo la parte delantera de las alas ofrece una franja clara, imitando una incrustación de marfil o madera fina.

El detalle más importante de toda la estatua consiste en que la parte derecha tiene un agujero cuadrado que se prolonga hacia abajo y que tuvo entrada también por la parte posterior, aunque ahora se halla tapada esta última. Dentro se depositaron las cenizas del difunto, detalle que nos hace cambiar muchas opiniones y confirmar otras sobre la estatuaria ibérica.

SU VALORACION

Después de esta descripción, somera pero fría, es necesario evocar el aspecto real que ofrecía la Dama de Baza en la tumba para la que fue destinada. Tras una lenta epifanía, apareció en todo su significado. Reposadamente, en su trono, con la mirada baja dirigida al fondo de la tumba. A sus pies y a los lados, el ajuar del guerrero incinerado. Tenía una solemne grandeza, mezclada

con cierto primitivismo y una sencillez tosca de inexpresividad. La misma riqueza del traje realizaba esta pesadez de facciones.

El tocado sobrecargado le resta esbeltez. Representa un ideal estético en el que se aúnan la inspiración griega que la hizo posible con cierta incapacidad artística, propia de una sensibilidad ibérica. Protectora de la vida hasta más allá de la muerte, mantiene en su mano, con femenina delicadeza, el pichón, símbolo del alma que ha escapado de las cenizas del muerto.

Partiendo de los hechos expuestos, tratemos ahora de sacar algunas consecuencias de orden general para situar a nuestra Dama dentro del mundo artístico en el que nació y del que es uno de sus más altos ejemplos de perfección.

No es, ni mucho menos, una pieza aislada. Antes bien, se relaciona de un modo o de otro con las piezas capitales del arte ibérico, y en ámbito más amplio con la estatuaria del Mediterráneo. La primera comparación que salta a nuestra vista es, naturalmente, con la Dama de Elche. Los puntos de contacto son: el tipo de collares y, más o menos, la forma de la cofia con que va tocada, todo lo cual las aproxima en el tiempo. Sin embargo, las diferencias formales también son potentes, pero éstas se reducen si consideramos como hipótesis razonable el pensar que la Dama de Elche no fue concebida como un busto, sino como una estatua entera y quizá también sedente. A esta hipótesis nos lleva el ver cómo la Dama de Elche ha sido cortada de forma grosera para darle el aspecto presente. Las huellas son bien claras, pero hay más. Hace muchos años que se lanzó la idea de que la Dama de Elche era una urna cineraria. Hoy, después de ver la Dama de Baza, podemos estar seguros de ello. Hay algo más: creíamos casi todos que el retrato tenía entre los iberos un ejemplo magnífico en el «busto» de Elche. El indudable carácter religioso de la Dama de Baza hace muy improbable esta opinión al demostrar que pertenecía a la tumba de un guerrero.

En el Museo Arqueológico Nacional pueden verse una serie de estatuas que recuerdan a nuestra Dama, y algunas muy de cerca. Nos fijaremos en una muy estropeada, con el tocado muy parecido y con collares muy similares procedentes del cerro de los Santos. No es aquí lugar para hacer una relación detallada de los paralelos escultóricos. Limitémonos a citar las estatuas del Llano de la Consolación, del Cabecico del Tesoro, etcétera.

Un camino muy fecundo nos lleva al mundo de las terracotas, que, por su insignificancia y baratura, aparecen en gran cantidad en todo el Mediterrá-



neo, llegando hasta el mundo ibérico. A través de ellas nos llegan reflejos de gran cantidad de obras maestras de la cultura arcaica griega, hoy perdidas, pero que fueron reproducidas muchas veces por los devotos de tales divinidades y exportadas hasta muy lejos. En Ibiza aparecieron muchas que se guardan en los museos de Ibiza, Barcelona y Madrid, que nos dan el tipo general al que se ajusta la Dama de Baza. Tienen el mismo tipo de sillón, idénticos ademanes y talantes. Algunas creemos que llevan incluso el mismo pichón. Este tipo de terracota nos lleva de la mano a uno de los centros más importantes de producción de coroplástica del Mediterráneo: Sicilia. En esta isla encontramos gran cantidad de estas terracotas, cuyo parentesco con las hispánicas es evidente. En algunos casos está claro que representan a Deméter o a Persephone, pero, en general, hay que admitir que una atribución específica nos llevaría al error. Científicamente, lo más prudente es admitir que detrás de ellas puede esconderse cualquier divinidad femenina mediterránea, de origen normalmente griegocontinental o microasiático. Pero si buscamos lo esencial de la Dama de Baza, es decir, su carácter de urna cineraria, los paralelos se restringen, por no decir que desaparecen. En la medida de mis conocimientos, sólo en Etruria, y más particularmente en Chiusi, se dan estatuas sedentes femeninas que hayan servido de recipiente para las cenizas de muerto incinerado. Tal vez no haya más similitud que ésta, pero nos parece muy importante. Al principio del

siglo IV se utilizaba en Etruria y en el mundo ibérico un rito similar.

¿Qué fecha asignamos a la Dama de Baza? Intentamos situarla en la primera mitad del siglo IV antes de Cristo, e incluso podría pensarse en una fecha un poco anterior si atendemos al aspecto de la estatua, aunque no creemos que este sea el caso. Las razones que nos inclinan a hacerlo así son:

Primera, la tipología de la tumba y la distribución de los grandes vasos cerámicos en las esquinas. Este tipo está fechado en la necrópolis por la tumba 176, que repite exactamente el esquema de la tumba 155 donde se halló la Dama, y está datada sin lugar a dudas por cinco cráteres y un skiphos, de cuya cronología no se puede dudar en el estado actual de nuestros conocimientos. Incluso la cerámica no griega es común a ambas tumbas, y las formas de las cuatro grandes ánforas se fechan por la misma época en el mundo de influencia púnica.

Segunda, los paralelos de la estatua en el Mediterráneo occidental nos dan fechas poco más altas que las propuestas por nosotros. Hay que pensar que, tratándose de un centro de difusión, hay que rebajarlas hasta llegar a esta mitad del siglo IV en Hispania.

(1) La publicación *in extenso* sobre la Dama de Baza se hará en una monografía que preparamos, aparte la Memoria completa de los trabajos en la necrópolis de «Cerro de los Tres Pagos».

(2) En esta misma revista se publicó una nota diciendo que había sido descubierta por un equipo de la Comisaría Provincial, organismo que ya no existía a la sazón. Aprovechamos la ocasión para rectificar.

LA PROTECCION DEL PATRIMONIO CULTURAL Y DEL PATRIMONIO NATURAL

ALBERTO GARCIA GIL

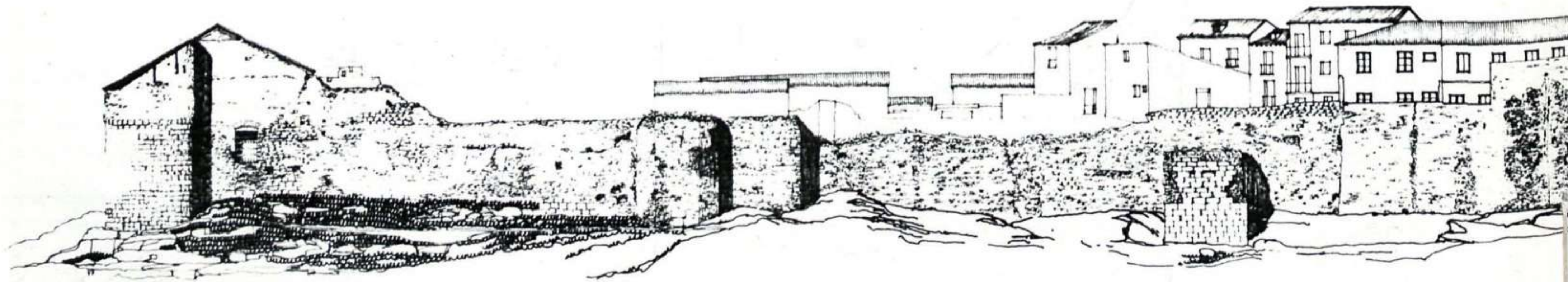
Existe, no hay duda, una conciencia internacional de la importancia que tiene la conservación del patrimonio cultural de la Humanidad. Esto no es una afirmación banal ni fácil: es algo que exige meditación, señalamiento de límites, análisis de carencias y excesos.

La literatura acerca de la salvaguardia del patrimonio cultural está llena de magníficas declaraciones de principios y de hermoso romanticismo. Se parte siempre del completo acuerdo de los hombres de buena voluntad frente a la apocalíptica visión del pérfido enemigo que busca el desarrollo a cualquier precio. El pueblo, al margen muchas veces de la discusión del problema, ve en la conservación del patrimonio cultural un sacrificio que se le exige, en base a razones que no alcanza a comprender y con la consecuencia de un lastre más para la mejora de sus condiciones de vida.

Podía hablarse hasta hace poco tiempo, de tres grupos independientes y enemigos, incidiendo sobre el problema: los conservadores (arqueólogos, arquitectos-historiadores, historiadores, museólogos, etc.), los planificadores del desarrollo y el pueblo a la búsqueda permanente de unas mejores condiciones de vida. Todo esto tiene relación indudable con conceptos de este tipo:

- El monumento, pieza museística intocable que lleva en sí mismo, y en todo caso, la justificación de su permanencia necesaria.
- El «entorno» como necesario para el máximo esplendor de la pieza-monumento.

- El «conjunto» como reunión de piezas-monumento en un espacio más o menos limitado.
- La calle, la plaza del conjunto como pintoresquismo lleno de carga emocional indefinible.
- La ciudad histórica como museo, la «ciudad detenida en el tiempo».
- El entorno paisajístico como complemento necesario, como enmarcamiento del conjunto de piezas de la «ciudad monumental». A veces, como el cinturón de protección del «casco antiguo», como elemento que lo aísla de la actividad del «ensanche».
- El habitante de la ciudad histórica, inculto, como el primer enemigo de su integridad.
- «El casco antiguo» como núcleo en que no se admite intervención, al margen de los análisis y propuestas del Plan de Ordenación.
- El «casco antiguo», labor del «conservador»; el «resto», labor del urbanista. Conservador y urbanista como enemigos irreconciliables.
- La arquitectura dentro de los conjuntos «respondiendo al ambiente», entendido esto como mimetismo formal imprescindible.



- «Los monumentos» como lo que impide al pueblo el desarrollo que necesita su ciudad para responder a sus exigencias de una vida mejor.

Actualmente puede hablarse de una nueva visión, de una nueva sistemática en el enfrentamiento con el problema.

El gigantismo creciente de nuestras ciudades, la superpoblación, el embotellamiento producido por el automóvil, las difíciles condiciones de convivencia, en definitiva, de la gran ciudad, impotente para dar respuesta con sus estructuras periclitadas a las necesidades que el momento actual plantea, en un desarrollo incontrolado, hacen al hombre sentir necesidad de vivir espacios en que vuelva a encontrar su dimensión física y psicológica, en una afirmación de su personalidad. A nivel popular, el prestigio de las viejas ciudades es mayor día a día y, consecuentemente, el interés por «los monumentos» y su significado. Una nueva corriente entre los técnicos conservadores, cada vez menos balbuciente en el desarrollo de su concepción del problema de protección del patrimonio histórico artístico, plantea una nueva filosofía de la acción basada, fundamentalmente, en el siguiente planteamiento, simplificado:

- El patrimonio cultural no puede ser considerado al margen de la dinámica histórica. La salvaguardia del mismo no tiene sentido como detención de la historia, historicismo antihistórico.
- Es producto de la acción del hombre sobre su medio. El hombre ha de ser su permanente beneficiario.
- La integración del patrimonio cultural en los procesos de desarrollo se presenta como grave necesidad, en una perfecta coherencia de pasado, presente y futuro.

No puede hablarse ya de «la posición del conservador» y la «posición del urbanista», o la «posición del arquitecto». Se diría que unos y otros buscan ahora un lenguaje común, una metodología común, del análisis de la ciudad histórica y su organización y desarrollo en permanente vigencia.

En el plano internacional y a niveles oficiales, la escuela historicista mantiene aún posiciones fuertes, desde las que hace concesiones a los nuevos planteamientos, sin comprenderlos perfectamente.

Esto queda reflejado en los sucesivos documentos producidos en reuniones de expertos, simposios, congresos, etcétera, una de cuyas principales características ha sido siempre la de ser ambiguas y bellas declaraciones de principios, junto a sugerencias y propuestas de indudable interés, que no llegan, sin embargo, a alcanzar la altura de los trabajos de algunos estudiosos «no especialistas» que, tomando conciencia de la importancia del tema, han logrado

planteamientos de validez indiscutible. Los actuales caminos de investigación del Centro Roma y sus puntos de referencia, no coherentes en general, y esto es sintomático, con el pensamiento de su Asamblea Internacional rectora, son buena muestra de cuanto decimos.

En el campo de la conservación de conjuntos histórico artísticos, el urbanista acaba de comenzar a decir algo; en el campo del tratamiento de los monumentos, el arquitecto busca, balbuciente, sus primeras palabras. Las figuras de arquitecto-conservador de ciudades históricas y de arquitecto-restaurador no han producido, en su labor meritoria, respuestas a los principales problemas de la ciudad en permanente cambio, en evolución vivificante, quizá por que no era este ni su objetivo ni su problema. Sobre premisas nuevas ha de construirse una nueva figura del técnico o equipo técnico-científico capaz de responder a las exigencias de una sociedad que precisa de su patrimonio cultural, de su utilización y de su integración en la dinámica de su desarrollo. Es un nuevo tipo de especialista que, aunque de forma intuitiva, está formándose ya, sobre la base de los aciertos y de los errores que ha producido el esfuerzo, no siempre bien comprendido, de arquitectos, historiadores y urbanistas que han trabajado en el campo, indudablemente atractivo y polémico, de la protección del patrimonio cultural de la Humanidad.

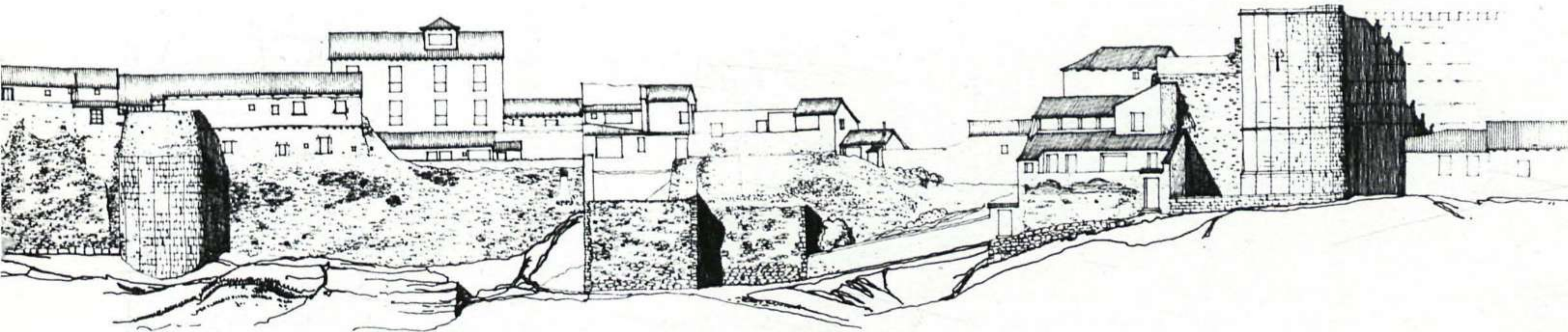
En el pasado mes de abril se reunió en París, en la sede de la UNESCO, el Comité de expertos gubernamentales encargado de preparar un proyecto de convención y un proyecto de recomendación sobre la protección internacional y nacional, respectivamente, del patrimonio cultural y natural de la Humanidad.

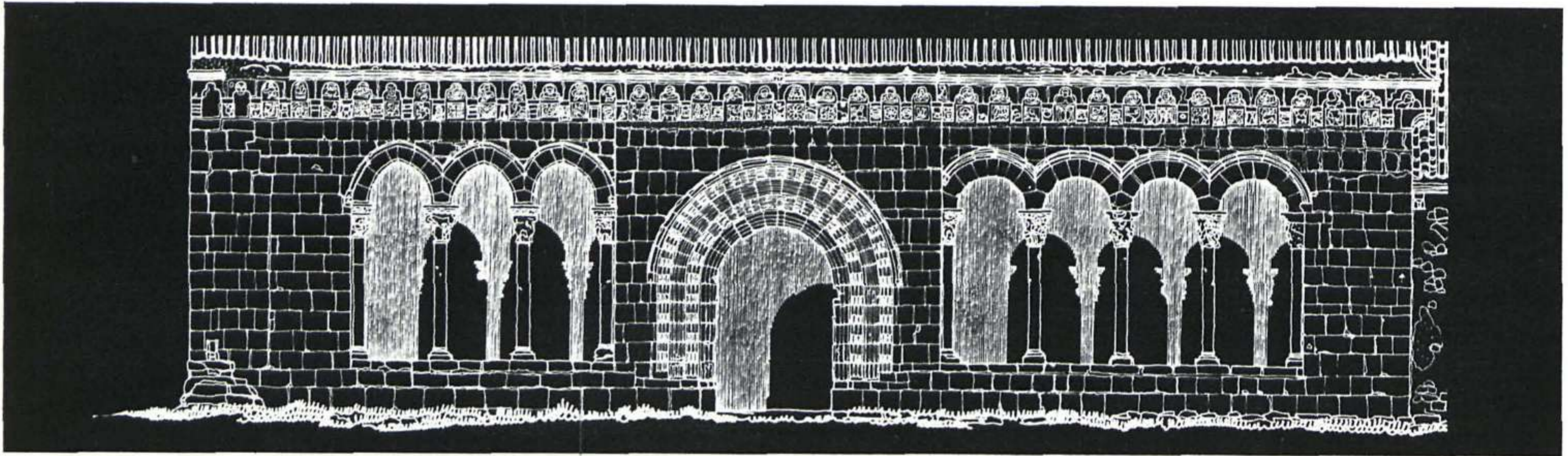
Participaron en el Comité representantes de sesenta Estados miembros de la UNESCO y asistieron, como observadores, representantes de la secretaría encargada de preparar la Conferencia de Estocolmo sobre el Medio Humano, de ICOMOS, de UICN, del Centro Roma y de otros organismos oficiales afines.

El texto provisional del proyecto ya debatido se publica a continuación de este comentario. Analizaremos algunos aspectos del mismo.

En la relación de considerandos se habla, en forma expresiva, de los peligros que amenazan nuestros bienes culturales, del carácter patrimonial de éstos, de la irreversibilidad de su pérdida y de la necesidad de crear nuevos mecanismos que eviten daños irreparables.

El tono en que estos considerandos han sido redactados es idéntico al de documentos similares anteriores. Falta la nota positiva, el planteamiento optimista, la noción de que muy probablemente nuevas tácticas de salvaguardia, nuevos ángulos de enfoque del problema, nos han de llevar, nos deben llevar, a conseguir que cada ciudadano del mundo sea un defensor a ultranza de su patrimonio cultural y natural. Sin embargo, el articulado del proyecto abre una luz en este camino positivo y esperanzado: existe,





como veremos, una toma de conciencia del conservador en cuanto a aspectos a considerar de la realidad presente.

El capítulo de definiciones fue objeto de largo debate por el Comité. Por error del presidente, en el orden de discusión de las enmiendas, la española y la mejicana hubieron de ser retiradas por sus autores ante la situación conflictiva planteada. La delegación española hubiera deseado un texto de este tipo:

«**Monumento:** Obra arquitectónica, incluso los elementos pictóricos, escultóricos y ornamentales unidos a ella, cuyo valor universal procede de su carácter de testimonio de una civilización, para la historia, el arte o la ciencia».

Introduciendo el concepto de «testimonio» que estimamos fundamental para la comprensión del significado de estos «mensajes» lanzados a través del tiempo que son los monumentos y entendiendo incluido el concepto «caverna», por estimar que es «arquitectura» desde el momento en que el hombre la elige y la acomoda a su necesidad de habitación.

«**Conjunto:** Grupos de construcciones cuyo valor universal para la historia, el arte o la ciencia procede de su coherencia, del tejido en que se incluyen y de su integración en el paisaje».

Destacando como fundamentales las características urbanísticas del conjunto.

El documento ha adoptado la palabra «conjunto», en concepto similar al de la Ley del Tesoro española y no «centro histórico», como es usual en lenguaje internacional. Creemos que esto puede ser un error que puede hacer volver a la idea de «reunión de elementos singulares de valor monumental».

«**Lugares:** Obras y zonas que reflejan la actividad conjunta del hombre y la Naturaleza, de valor universal para la historia, la antropología y la ecología».

La división en dos grupos de conceptos (patrimonio cultural y natural) que a instancias de las enmiendas de Estados Unidos decidió el Comité exigía una mayor precisión, de acuerdo con la propuesta española.

En cuanto a las definiciones de patrimonio natural, se intentó un equilibrio de textos que indicara la intención de dar a éste la misma importancia que al patrimonio cultural. Quizá este pie forzado produjo una redacción reiterativa y poco convincente.

Es obvia la importancia de las definiciones en un documento de este tipo. No se trata exclusivamente de saber qué patrimonio cultural o natural va a ser protegido internacionalmente; es una oportunidad de puesta al día de una teoría en permanente evolución. En este sentido no ha habido, en realidad, aportaciones de interés en la reunión del Comité.

En su capítulo segundo, el proyecto establece el principio de la responsabilidad de cada país en particular en la protección del patrimonio cultural y natural. Cada país

ha de afrontar enérgicamente esta responsabilidad, incluso la de acudir a la cooperación internacional, cuando sus recursos o sus medios no le permitan afrontar los problemas en su total amplitud.

En consecuencia se propugnan una serie de acciones a nivel nacional, síntesis importante de una política necesaria.

Dos aspectos del artículo 5.º son particularmente interesantes: el apartado a), que hace referencia a un planteamiento activo y trascendentalmente positivo, y el apartado e), dirigido al tema grave y urgente de la formación de especialistas.

El apartado a) dice textualmente: «Asignar al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva». No se trata solamente de conservar, de hacer perdurar, sino también y fundamentalmente, de hacer pervivir, de hacer del bien cultural y natural un bien social, con un papel a cumplir en el contexto de la vida actual, sin coartar sus posibilidades en la vida futura, manteniendo los valores permanentes y haciéndolos coexistir con los actuales.

En cuanto al apartado e), que se refiere al tema de la creación de centros de formación de especialistas, es tema de vital importancia, ya que en la mayoría de los países se está produciendo ya una demanda de especialistas creciente que indica de forma evidente la necesidad sentida por los Gobiernos y los pueblos de dedicar una atención cada vez mayor a su legado cultural y natural, a lo que configura su peculiar medio ambiente, situación ésta de eclosión reciente y esperanzadora a la que es preciso dar respuesta adecuada.

En este sentido es de destacar la importante misión que a nuestro país le cabe en su cooperación con Iberoamérica, consecuentemente con un pasado histórico común.

El artículo 6.º del proyecto establece un principio y dos compromisos de fundamental trascendencia:

- El patrimonio cultural y natural tiene carácter de patrimonio universal que afecta de derechos y obligaciones a toda la comunidad internacional.
- Los Estados se comprometen a cooperar en la protección de este patrimonio.
- Los Estados se comprometen a no dañar deliberadamente el patrimonio de otros países.

Se trata de una toma de conciencia de la comunidad internacional respecto a las exigencias de sus riquezas culturales y naturales, cuyo peculiar valor las hace trascender del reducido ámbito de las fronteras o de los intereses nacionales. Todo ello, naturalmente, suavizado por la redacción característica de este tipo de documentos internacionales, en que ha de partirse necesariamente de la declaración de respeto a la soberanía de cada Estado. Es probable que en casos determinados esta declaración

vaya en contra de la eficacia real de las convenciones; es seguro que no puede irse más lejos. En todo caso, la práctica demuestra cómo a nivel de Administración del Estado a veces se producen daños irreparables al patrimonio cultural y natural, no justificados en una valoración objetivada de beneficios para la comunidad.

El segundo compromiso citado contempla un problema que, en uno de sus aspectos importantes, afecta de manera grave, entre otros, a muchos países de Iberoamérica, sobre todo a los más próximos a los Estados Unidos: el permanente pillaje de que es objeto el patrimonio cultural, siguiendo las tácticas, ya lejanas, de un lord Elgin, en favor de un próspero mercado internacional de antigüedades. Sorprendería a muchos conocer la riqueza de medio, avionetas, construcción de pistas de aterrizaje, etc., con que, además del engaño al «indio», se llevan a cabo estas operaciones en Méjico, por ejemplo, a pesar de los desvelos de las autoridades.

En el articulado sucesivo, el proyecto de convención plantea ya el establecimiento de un sistema de cooperación internacional que complemente eficazmente la acción de los Estados en favor del patrimonio cultural y natural.

Se proyecta la creación de un Comité de gestión, al que se da una base estructural y a cuya disposición se pone un fondo creado con las aportaciones obligatorias y voluntarias de los Estados.

Se define, asimismo, la forma que puede tomar la ayuda internacional y que no es exclusivamente la económica, sino que abarca desde la elaboración de estudios y la investigación hasta el ofrecimiento de expertos a todos los niveles, la formación de especialistas y el suministro de

equipos especiales. Como instrumentos para la labor del Comité se establecen dos listas: «Lista del patrimonio mundial» y la «Lista del patrimonio mundial en peligro». La primera ha sido proyectada como consecuencia de una propuesta de las delegaciones de España y de Estados Unidos y creemos que es de gran importancia.

Se trata, en definitiva, de la creación de una nueva categoría dentro de las declaraciones de bienes integrantes del patrimonio cultural y natural: los monumentos, conjuntos y lugares de valor universal. Será ésta una forma de prestigiar al máximo algunos bienes culturales y naturales, con la consiguiente trascendencia educativa y produciendo, de forma inmediata, las mejores garantías de protección.

La lista, por razones de eficacia, habrá de ser corta e incluir exclusivamente aquellos bienes culturales y naturales de auténtica proyección universal, por la trascendencia del mensaje que nos transmite o por ser capitales para el entendimiento e interpretación de una cultura.

Consideramos que nuestro país, dadas sus especiales conexiones culturales e internacionales, habrá de ser particularmente beneficiado por la existencia y divulgación de esta lista que, inmediatamente a la ratificación de la convención, en el próximo mes de octubre, será una realidad.

En resumen, el proyecto en su intención y propósito, al margen de sus posibles carencias, es altamente positivo y beneficioso para el patrimonio mundial y constituye un nuevo avance en la concepción de la cultura como fuente de unión de la comunidad internacional, coherentemente con el acertado lema de la reciente conferencia sobre el medio humano: «Una sola Tierra, un solo corazón».



PROYECTO PARA LA CONVENCION DE LA UNESCO

La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su diecisiete reunión celebrada en París.

Constatando que el patrimonio cultural y el patrimonio natural se encuentran cada vez más amenazados de destrucción, no sólo como consecuencia de las causas tradicionales de deterioro, sino también por la evolución de la vida social y económica que las agrava con fenómenos de alteración o de destrucción aún más temibles,

Considerando que el deterioro o la desaparición de un bien cultural o de un bien natural constituyen un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo,

Considerando que la protección de ese patrimonio a escala nacional es en muchos casos incompleto, dada la magnitud de los medios que requiere y la insuficiencia de los recursos económicos, científicos y técnicos del país en cuyo territorio se encuentra el bien que ha de ser protegido,

Teniendo presente que la constitución de la UNESCO estipula que la Organización ayudará a la conservación, al progreso y a la difusión del saber: velando por la conservación y la protección del patrimonio cultural universal, y recomendando a las naciones interesadas las convenciones internacionales que sean necesarias para tal fin,

Considerando que las convenciones, recomendaciones y resoluciones internacionales existentes en favor de los bienes culturales y naturales demuestran toda la importancia que ofrece para todos los pueblos del mundo, la conservación de esos bienes únicos e irremplazables de cualquiera que sea el pueblo a que pertenezca,

Considerando que ciertos monumentos y conjuntos, así como ciertos lugares del patrimonio cultural o del patrimonio natural ofrecen un excepcional interés y que su conservación es necesaria en cuanto elementos del patrimonio mundial de toda la Humanidad,

Considerando que, dadas la amplitud y la gravedad de los nuevos peligros que los amenazan, incumbe a la colectividad internacional en su conjunto la participación en la protección del patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional, concediendo una asistencia colectiva que, sin reemplazar la acción del Estado interesado, la complete eficazmente,

Considerando que es indispensable adoptar nuevas disposiciones en forma de una convención que establezca un sistema eficaz de asistencia colectiva al patrimonio cultural y natural de valor excepcional, organizada en forma permanente, y de acuerdo con métodos científicos y modernos,

Habiendo decidido, en su decimosexta reunión, que esta cuestión sería objeto de una convención internacional,

Aprueba, en éste, la presente convención:

I. DEFINICIONES DEL PATRIMONIO CULTURAL Y DEL PATRIMONIO NATURAL

ARTICULO 1.º

A los efectos de la presente convención se considerará «patrimonio cultural»:

— Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

— Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración con el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

— Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la Naturaleza, así como las zonas que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, antropológico o etnográfico, inclusive los lugares arqueológicos.

ARTICULO 2.º

A los efectos de la presente convención se considerará «patrimonio natural»:

— Los elementos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de formaciones de esa índole, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico.

— Los complejos geológicos y fisiográficos y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el habitat de especies animales y vegetales de gran interés o amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia o de la conservación.

— Los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural.

ARTICULO 3.º

Incumbirá a cada Estado parte en la convención identificar y delimitar los diversos bienes situados en su territorio y mencionados en los artículos 1.º y 2.º

II. PROTECCION NACIONAL Y PROTECCION INTERNACIONAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

ARTICULO 4.º

Cada uno de los Estados partes en la presente convención reconoce que la obligación de identificar, proteger, conservar, revitalizar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural a que se refieren los artículos 1.º y 2.º, situado en su territorio y que goce de una protección internacional, le incumbe primordialmente. Procurará actuar con ese objeto, tanto por su propio esfuerzo y hasta el máximo de los recursos de que disponga o, llegado el caso, mediante la asistencia y la cooperación internacionales de que se pueda beneficiar, particularmente en los aspectos financiero, artístico, científico y técnico.

ARTICULO 5.º

A fin de garantizar la protección y la conservación eficaces, y la revalorización activa del patrimonio cultural y natural situado en su territorio, cada uno de los Estados partes en la presente convención procurará en las condiciones adecuadas a cada país:

a) Adoptar una política general encaminada a asignar al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general.

b) Instituir en su territorio, si no existen, uno o varios servicios de protección y revalorización del patrimonio cultural y natural, dotados de personal adecuado y que dispongan de los medios necesarios para llevar a cabo las tareas que les incumban.

c) Desarrollar los estudios y la investigación científica y técnica con el objeto de perfeccionar los métodos de actuación que permitan a un Estado hacer frente a los peligros que amenazan a su patrimonio cultural y natural.

d) Adoptar las medidas jurídicas, científicas, técnicas, administrativas y financieras adecuadas para proteger, conservar, revalorizar y revitalizar este patrimonio.

e) Favorecer la creación o el desarrollo de centros nacionales o regionales de formación en materia de protección, conservación y revalorización del patrimonio cultural y natural, y a estimular la investigación científica en este campo.

ARTICULO 6.º

1. Respetando plenamente la soberanía de los Estados en cuyos territorios se encuentre el patrimonio cultural y natural a que se refieren los artículos 1.º y 2.º, y sin perjuicio de los derechos reales que la legislación nacional haya previsto sobre ese patrimonio,

los Estados partes en la presente convención reconocen que constituye un patrimonio universal a cuya protección tiene la obligación de cooperar toda la comunidad internacional.

2. Se comprometen, de conformidad con las disposiciones de la presente convención, a prestar su concurso para la identificación, la protección, la conservación y la revitalización de ese patrimonio si así lo piden los Estados en cuyo territorio se encuentran tales bienes.

3. Todo Estado parte en la presente convención se compromete a no tomar deliberadamente medidas que puedan dañar el patrimonio cultural y natural, al que se refieren los artículos 1.º y 2.º situado en el territorio de otros Estados partes en esa convención.

ARTICULO 7.º

Para los fines de la presente convención se entenderá por protección internacional del patrimonio cultural y natural mundial el establecimiento de un sistema de cooperación internacional destinado a ayudar a los Estados partes en la convención en los esfuerzos que desplieguen para conservar e identificar ese patrimonio.

III. COMITE INTERGUBERNAMENTAL DE PROTECCION DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

ARTICULO 8.º

1. Se crea en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la

Ciencia y la Cultura un Comité Intergubernamental de la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de Valor Universal Excepcional, denominado en adelante el Comité, compuesto de quince Estados partes en la convención, elegidos por los Estados partes en la misma, reunidos en Asamblea General durante las sesiones ordinarias de la Conferencia General de la UNESCO, el número de Estados miembros del Comité aumentará a veintiuno a partir de la sesión ordinaria de la Conferencia General que siga a la entrada en vigor de esta convención en cuarenta Estados o más.

2. La elección de los miembros del Comité deberá garantizar, en lo posible, la representación equitativa de las diferentes regiones y culturas del mundo.

3. A las reuniones del Comité asistirán, con voz consultiva, un representante del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (Centro de Roma), un representante del Consejo Internacional de Monumentos y Lugares de Interés Artístico e Histórico (ICOMOS), y un representante de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN), a los que podrán unirse, a petición de los Estados partes, reunidos en Asamblea General, representantes de otras organizaciones gubernamentales o no gubernamentales que tengan objetivos similares.

ARTICULO 9.º

1. Los Estados miembros del Comité del Patrimonio Mundial ejercerán su mandato desde que termine la sesión ordinaria de la Conferencia General en la cual hayan sido elegidos, hasta la clausura de la tercera sesión ordinaria siguiente.

2. Sin embargo, el mandato de un tercio de los miembros designados en la primera elección expirará al fin de la primera reunión ordinaria de la Conferencia General siguiente a la que hayan sido elegidos, y el mandato de un segundo tercio de los miembros designados al mismo tiempo expirará al fin de la segunda reunión ordinaria de la Conferencia General siguiente a la que hayan sido elegidos.

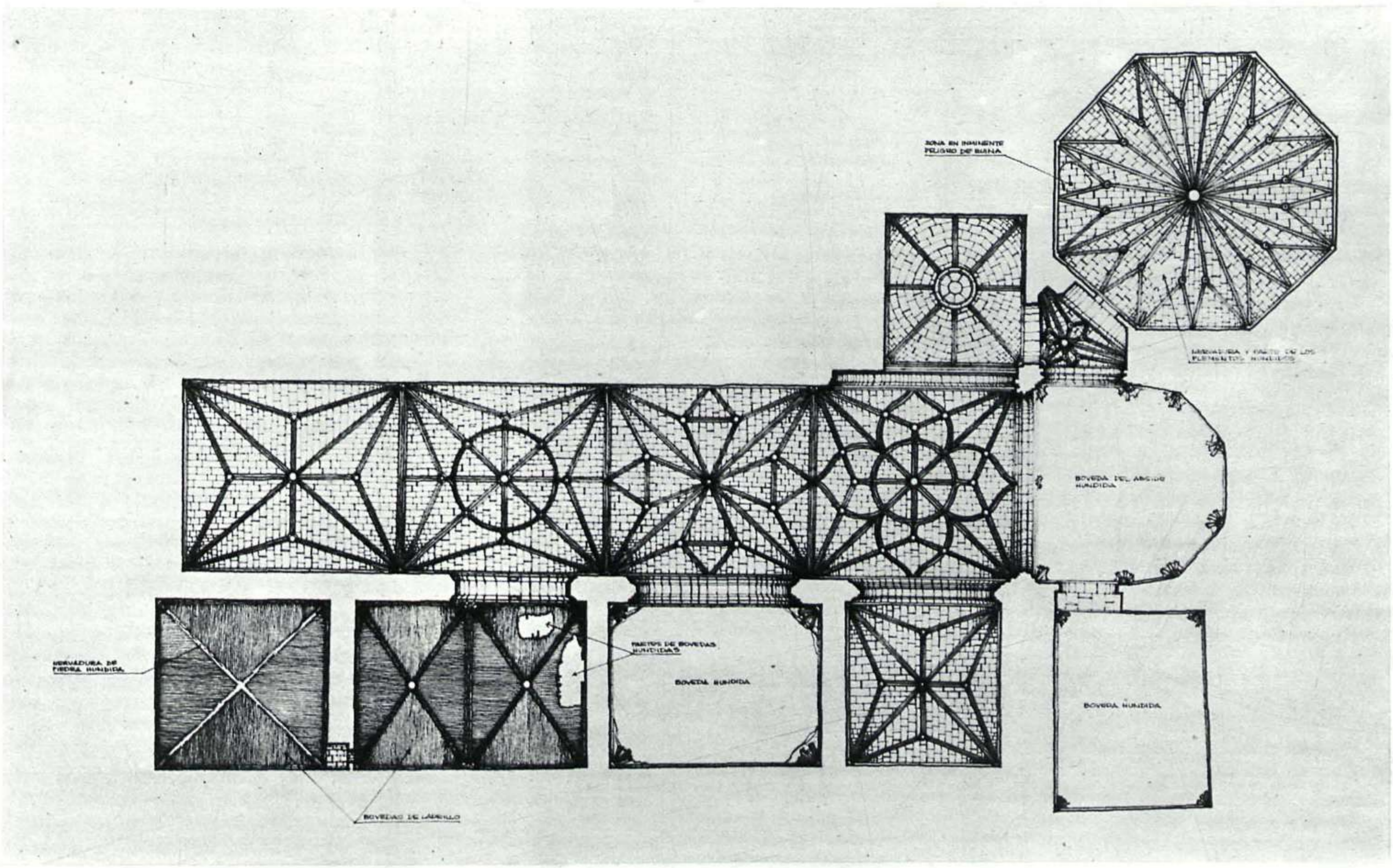
3. Los Estados miembros del Comité designarán, para que los representen en él, a personas calificadas en el campo del patrimonio cultural o del patrimonio natural.

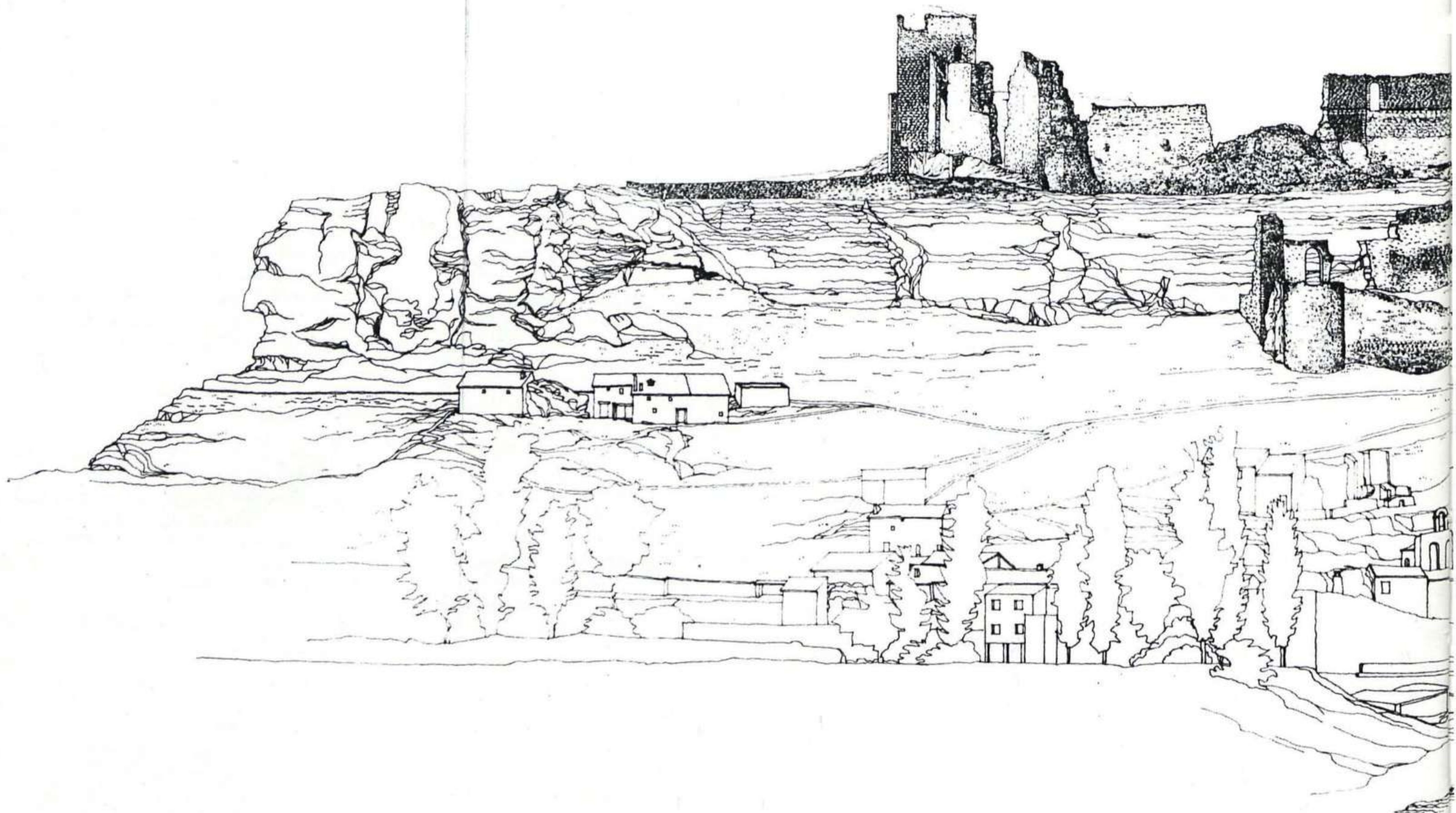
ARTICULO 10

1. El Comité del Patrimonio Mundial aprobará su reglamento interno.

2. El Comité podrá en todo momento invitar a sus reuniones a organismos públicos o privados, así como a personas privadas para consultarles sobre cuestiones particulares.

3. El Comité podrá crear los órganos consultivos que considere necesarios para ejecutar su labor.





ARTICULO 11

1. Los Estados partes en la presente convención presentarán lo más pronto posible al Comité un inventario de los bienes del patrimonio cultural y natural situados en sus territorios y susceptibles de ser inscritos en la lista que figura en el párrafo 2. Este registro, que no se considerará exhaustivo, habrá de contener indicaciones sobre el lugar en que estén situados los bienes de que se trate y sobre el interés que presenten.

2. El Comité establecerá, mantendrá al día y difundirá, con el título de Lista del Patrimonio Mundial, una lista de los bienes del patrimonio cultural y del patrimonio natural, tal como los definen los artículos 1.º y 2.º de la presente convención, que considere que poseen un valor universal excepcional siguiendo los criterios que haya establecido.

Anexos a la lista se difundirán al menos cada dos años.

3. La inscripción de un bien en la Lista del Patrimonio Mundial sólo podrá hacerse con el consentimiento del Estado interesado. La inscripción de un

bien situado sobre un territorio objeto de reivindicación de soberanía o de jurisdicción por parte de varios Estados no prejuzgará nada sobre los derechos de las partes en litigio.

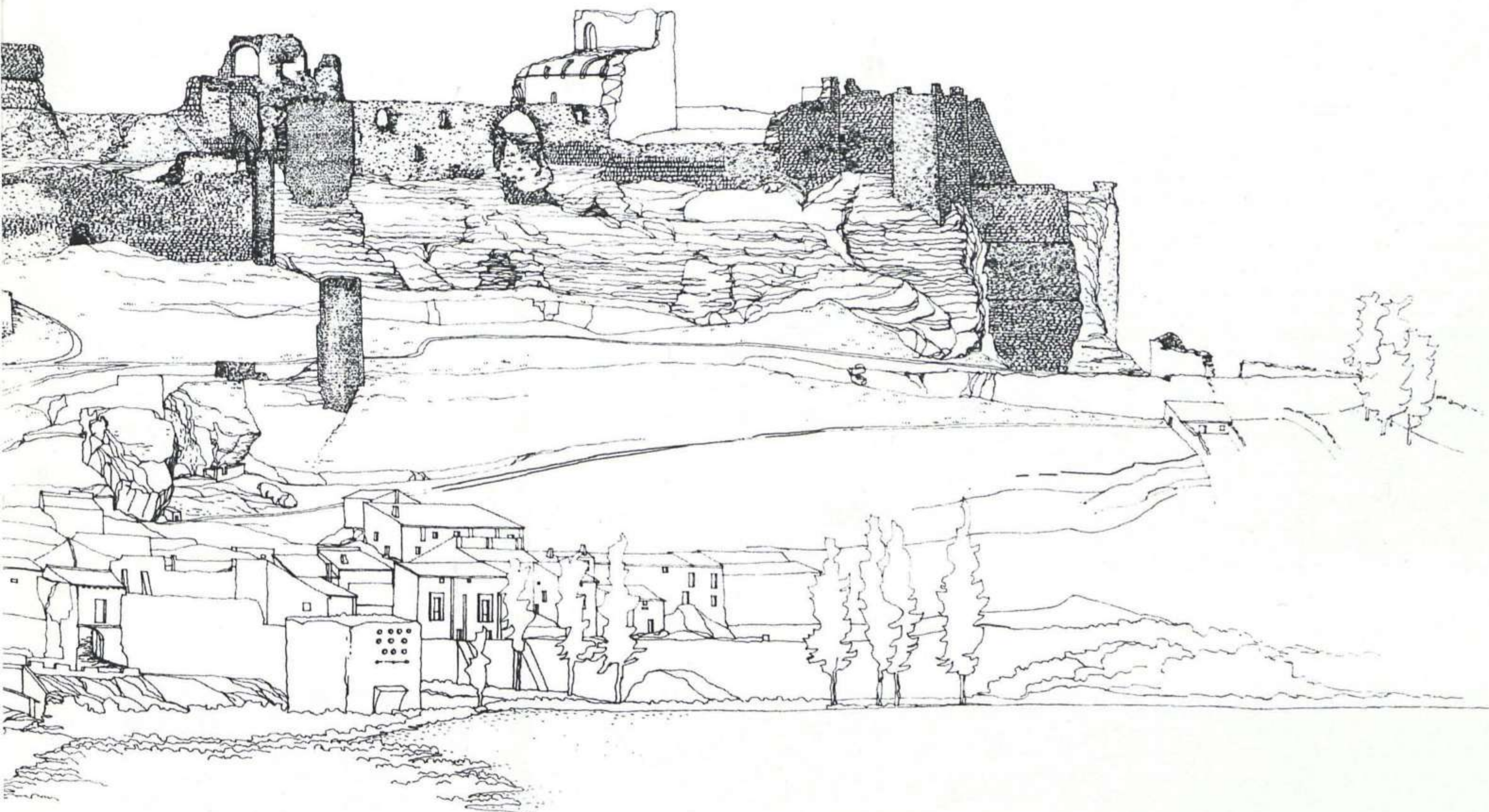
4. El Comité establecerá, mantendrá al día y difundirá, cada vez que las circunstancias lo exijan, con el título de Lista del Patrimonio Mundial en Peligro, una lista de los bienes que figuren en la Lista del Patrimonio Mundial, cuya protección exija grandes trabajos de conservación para los cuales se haya solicitado asistencia en virtud de la presente convención. Esta lista contendrá una estimación del costo de las operaciones. Sólo podrán figurar en esa lista los bienes del patrimonio cultural y natural que estén amenazados por peligros graves y concretos, como amenaza de desaparición debida a un deterioro acelerado, proyectos de grandes obras públicas o privadas, rápido desarrollo urbano y turístico, destrucción debida a cambios de utilización o de propiedad del terreno, alteraciones profundas debidas a una causa desconocida, abandono por cualquier motivo, amenaza de conflicto armado, catástrofes y cataclis-

mos, incendios, terremotos, deslizamientos de terreno, erupciones volcánicas, modificaciones del nivel de las aguas, inundaciones, maremotos. El Comité podrá siempre, en caso de urgencia, efectuar una nueva inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro y dar a esa inscripción una difusión inmediata.

5. El Comité definirá los criterios que servirán de base para la inscripción de un bien del patrimonio cultural y natural en una u otra de las listas a que se refieren los párrafos 2 y 4 del presente artículo.

6. Antes de denegar una solicitud de inscripción en una de las dos listas de que se trata en los párrafos 2 y 4 del presente artículo, el Comité consultará con el Estado parte en cuyo territorio esté situado el bien del patrimonio cultural o natural de que se trate.

7. El Comité, con el acuerdo de los Estados interesados, coordinará y estimulará los estudios y las investigaciones necesarias para formar las listas a que se refieren los párrafos 2 y 4 del presente artículo.



ARTICULO 12

El hecho de que un patrimonio cultural y natural no haya sido inscrito en una u otra de las dos listas establecidas en los párrafos 2 y 4 del artículo 11 no significará, en modo alguno, que no tenga un valor universal excepcional para fines distintos de los resultantes de la inscripción en estas listas.

ARTICULO 13

1. El Comité del Patrimonio Mundial recibirá y estudiará las solicitudes de asistencia internacional formuladas por los Estados partes en la presente convención relativas a los bienes del patrimonio cultural y natural situados en sus territorios, que figuran o son susceptibles de figurar en las listas establecidas en los párrafos 2 y 4 del artículo 11. Esas solicitudes podrán tener por objeto la protección, la conservación, la revalorización o la revitalización de dichos bienes.

2. Las solicitudes de asistencia internacional, en aplicación del párrafo 1 del presente artículo, pueden tener también por objeto la identificación de los bienes

del patrimonio cultural o natural definidos en los artículos 1 y 2, cuando las investigaciones preliminares hayan permitido justificar la importancia de que sean proseguidas.

3. El Comité decidirá sobre esas peticiones, determinará, llegado el caso, la índole y la importancia de su ayuda, y autorizará el establecimiento en su nombre de los acuerdos necesarios con el Gobierno interesado.

4. El Comité fijará el orden de prioridad de sus intervenciones. Para ello tendrá en cuenta la importancia respectiva para el patrimonio mundial cultural y natural de los bienes a salvaguardar, la necesidad de garantizar una asistencia internacional a los bienes más representativos de la naturaleza o del genio y la historia de los pueblos del mundo, y la urgencia de los trabajos que se hayan de emprender, la importancia de los recursos de los Estados en cuyo territorio se encuentren los bienes amenazados y, en particular, de la medida en que podrían garantizar la salvaguardia de esos bienes por sus propios medios.

5. El Comité establecerá, pondrá al

día y difundirá una lista de los bienes que hayan recibido asistencia internacional.

6. El Comité dispondrá sobre el empleo de los recursos del Fondo de Defensa creado en virtud de lo dispuesto en el artículo 15 de la presente convención. Buscará los medios de aumentar los recursos y tomará para ello las medidas necesarias.

7. El Comité cooperará con las organizaciones internacionales y nacionales gubernamentales y no gubernamentales, cuyos objetivos sean análogos a los de la presente convención. Para preparar sus programas y ejecutar sus proyectos, el Comité podrá recurrir a tales organizaciones y, en particular, al Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (Centro de Roma), al Consejo Internacional de Monumentos y de Lugares de Interés Artístico e Histórico (ICOMOS) o a la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN), así como a organismos públicos y privados y a particulares.

8. El Comité tomará sus decisiones por mayoría de 2/3 de los miembros

presentes y votantes. Constituirá «quórum» la mayoría de los miembros del Comité.

ARTICULO 14

1. El Comité del Patrimonio Mundial estará asistido por una secretaría nombrada por el director general de la UNESCO.

2. El director general de la UNESCO, utilizando en la mayor medida posible los servicios del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (Centro de Roma), del Consejo Internacional de Monumentos y de Lugares de Interés Artístico e Histórico (ICOMOS) y de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y sus Recursos (UICN), dentro de sus respectivas competencias y posibilidades, preparará la documentación del Comité, el orden del día de sus reuniones y ejecutará las decisiones del Comité.

IV. FONDO PARA LA PROTECCION DEL PATRIMONIO MUNDIAL CULTURAL Y NATURAL

ARTICULO 15

1. Se crea un Fondo para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural Mundial de Valor Universal Excepcional, denominado en adelante el Fondo del Patrimonio Mundial.

2. El Fondo se constituye como fondo fiduciario, de conformidad con las disposiciones pertinentes del Reglamento Financiero de la UNESCO.

3. Los recursos del Fondo estarán constituidos por:

a) Las contribuciones obligatorias y las contribuciones voluntarias de los Estados partes en la presente convención.

b) Las aportaciones, donaciones o legados que podrán hacer:

i) Otros Estados.

ii) La UNESCO, las demás organizaciones del sistema de las Naciones Unidas, especialmente el Programa para el Desarrollo de las Naciones Unidas u otras organizaciones intergubernamentales.

iii) Organismos públicos o privados o personas físicas.

c) Todo interés proporcionado por los recursos del Fondo.

d) El producto de las colectas y las recaudaciones de las manifestaciones organizadas en beneficio del Fondo.

e) Todos los demás recursos autorizados por el Reglamento que elaborará el Comité del Patrimonio Mundial.

4. Sin perjuicio de toda contribución voluntaria complementaria, los Estados partes en la presente convención se obligan a entregar regularmente al Fondo, cada dos años, contribuciones cuya cuantía será decidida, a propuesta del Comité, por los Estados partes en la

convención, reunidos en asamblea general durante las sesiones de la Conferencia General de la UNESCO. La decisión de la asamblea general se tomará por mayoría de los Estados presentes y votantes. La contribución obligatoria de un Estado parte en la convención no podrá exceder en ningún caso del 1 por ciento de su contribución al presupuesto de la UNESCO.

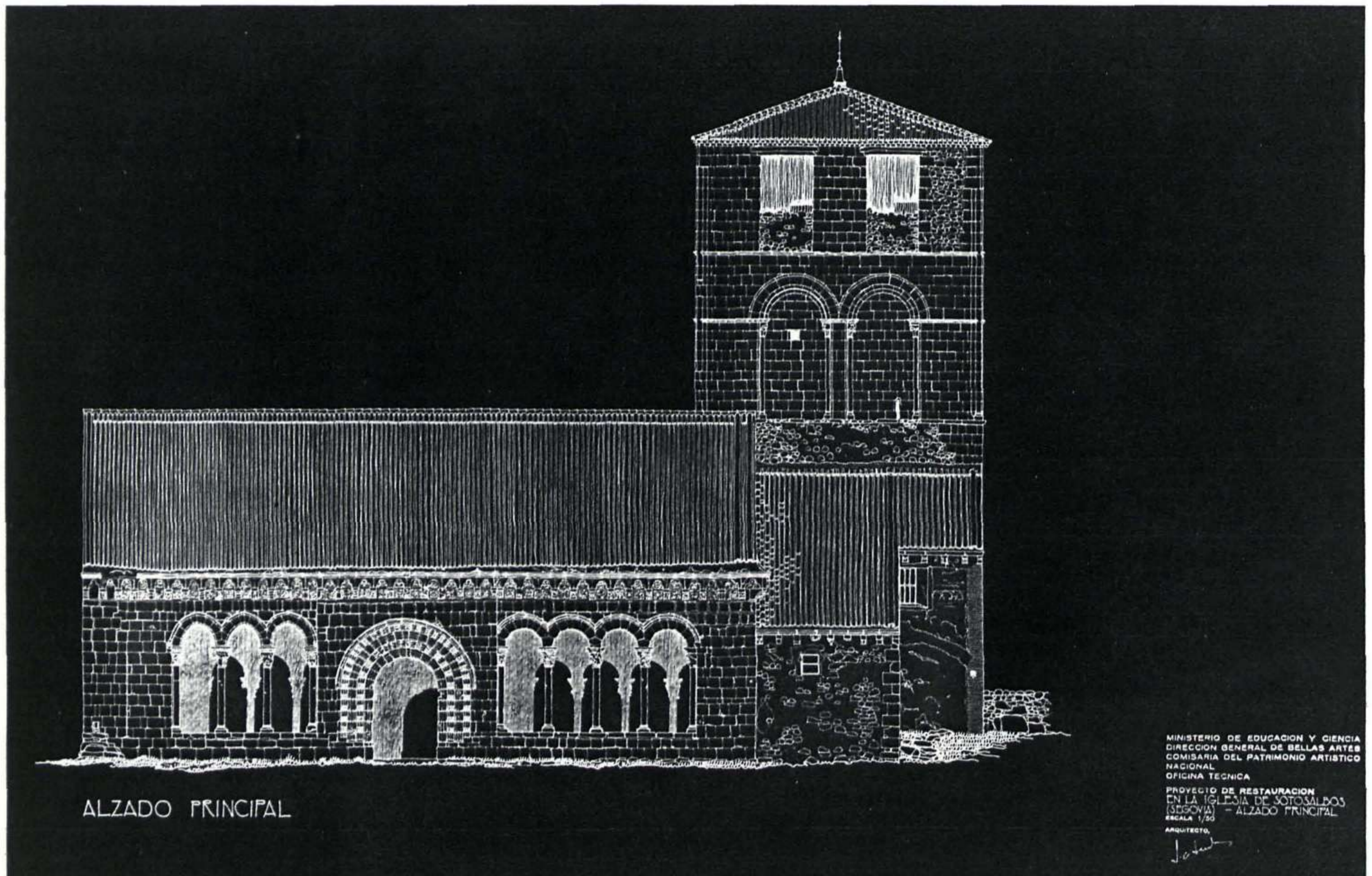
5. Las contribuciones al Fondo de asistencia y las demás formas de asistencia que se presten al Comité sólo se podrán dedicar a los fines fijados por él. El Comité podrá aceptar contribuciones que hayan de ser destinadas a un determinado programa o a un proyecto específico a condición de que él haya decidido poner en práctica ese programa o ejecutar ese proyecto.

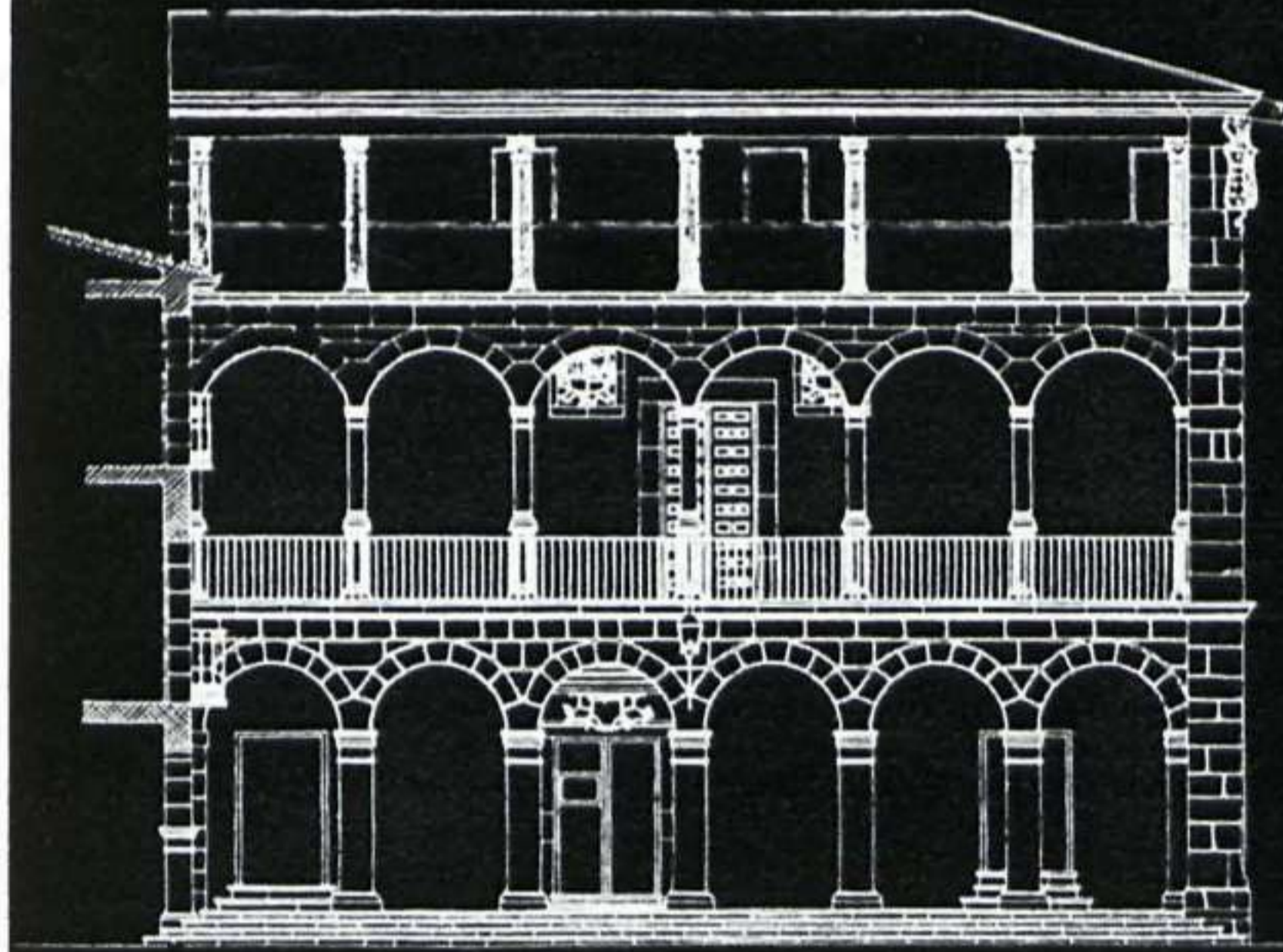
ARTICULO 16

Los Estados partes en la presente convención considerarán y favorecerán la creación de fundaciones o de asociaciones nacionales públicas y privadas que tengan por objeto estimular las acciones en favor de la protección del patrimonio cultural y natural a que se refieren los artículos 1.º y 2.º de la presente convención.

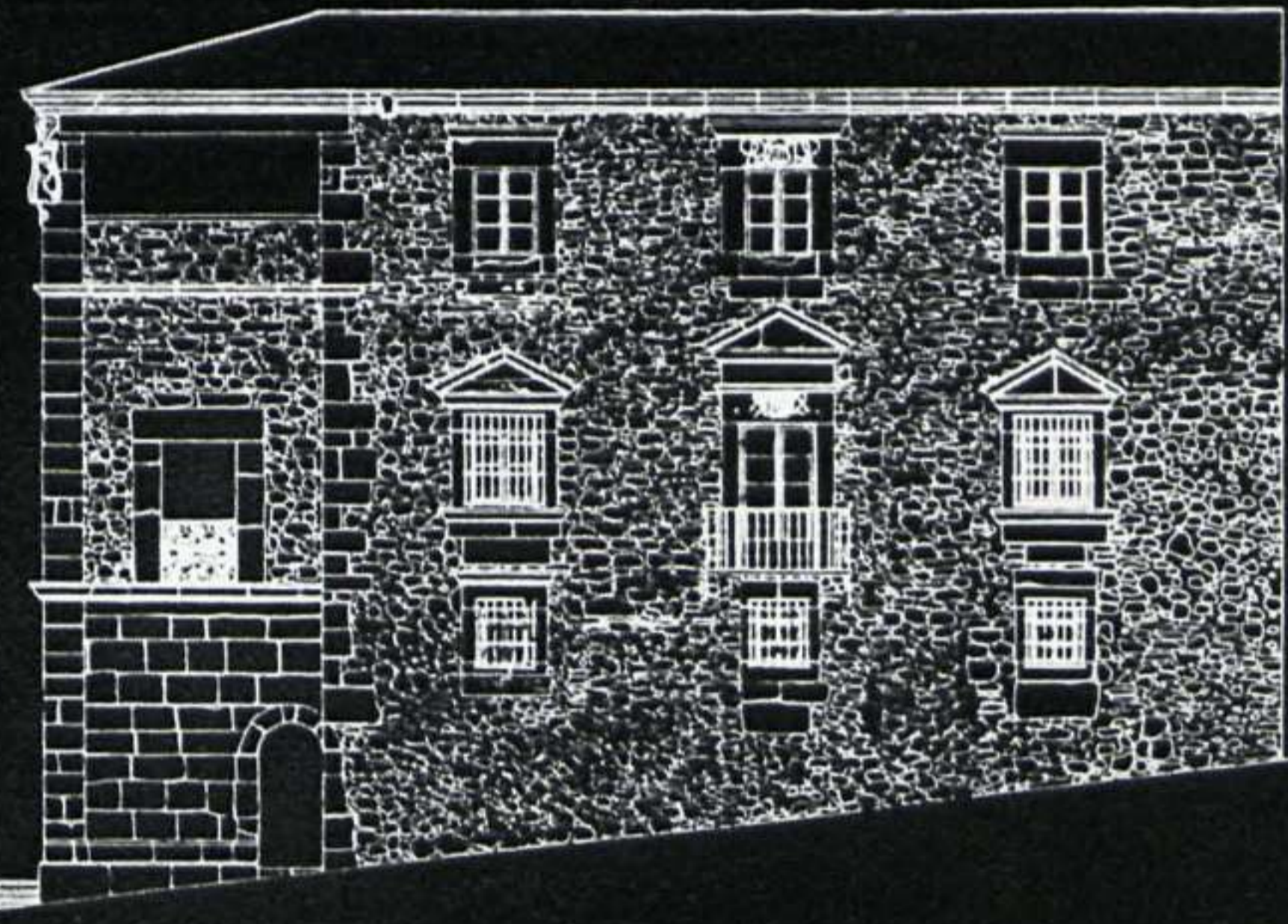
ARTICULO 17

Los Estados partes en la presente convención prestarán su concurso a las





ALZADO A LA PLAZA MAYOR



ALZADO A LA CALLE MAYOR

campañas internacionales de colecta de fondos que se organizarán periódicamente en favor del Fondo del Patrimonio Mundial bajo los auspicios de la UNESCO. Facilitarán las colectas hechas con este propósito por organismos como los mencionados en el artículo 15, párrafo 3.

V. CONDICIONES Y MODALIDADES DE LA ASISTENCIA INTERNACIONAL

ARTICULO 18

1. Todo Estado parte en la presente convención podrá solicitar asistencia internacional en favor de los bienes del patrimonio cultural o natural de valor universal excepcional situados en su territorio. Unirá a su solicitud la información y los documentos previstos en el artículo 20 de que disponga, que servirán al Comité para tomar su decisión.

ARTICULO 19

Sin perjuicio de lo que determinan los artículos 13-2, 21-c y 22, la asistencia internacional prevista por la presente convención sólo se podrá conceder a los bienes del patrimonio cultural y natural que el Comité haya decidido o decida hacer figurar en una o en las dos listas a que se refieren los párrafos 2 y 4 del artículo 11.

ARTICULO 20

1. El Comité del Patrimonio Mundial determinará la forma en que habrán de hacerse las solicitudes de asistencia internacional y el procedimiento para su examen.

En las solicitudes se expondrá la índole del problema, su urgencia, los trabajos necesarios y la evaluación del coste de los mismos, así como las razones por las cuales los recursos del Estado solicitante no le permiten hacer frente a todos los gastos. Siempre que sea posible, las peticiones se apoyarán en un dictamen de expertos.

2. Por la urgencia de los trabajos que se puedan tener que emprender en esos casos, el Comité examinará con preferencia las peticiones que se presenten justificadas por calamidades naturales o catástrofes.

3. Antes de tomar una decisión, el Comité podrá realizar los estudios o las consultas que estime necesarios.

ARTICULO 21

La asistencia del Comité del Patrimonio Mundial podrá tomar las formas siguientes:

a) Elaboración de estudios sobre los problemas artísticos, científicos y técnicos que plantean la protección, la conservación, la revalorización y la revitalización del patrimonio cultural y natural definido en el artículo 11, párrafos 2 y 4 de la presente convención.

b) Ofrecimiento de expertos, técnicos y mano de obra calificada para velar por la buena ejecución del proyecto aprobado.

c) Formación de especialistas de todos los niveles en materia de identificación, protección, conservación, revalorización y revitalización del patrimonio cultural y natural.

d) Suministro de equipo que el Estado interesado no posea o no pueda adquirir.

e) Concesión de préstamos con interés reducido o sin interés.

f) Concesión, en casos excepcionales o especialmente motivados, de subvenciones no reintegrables.

ARTICULO 22

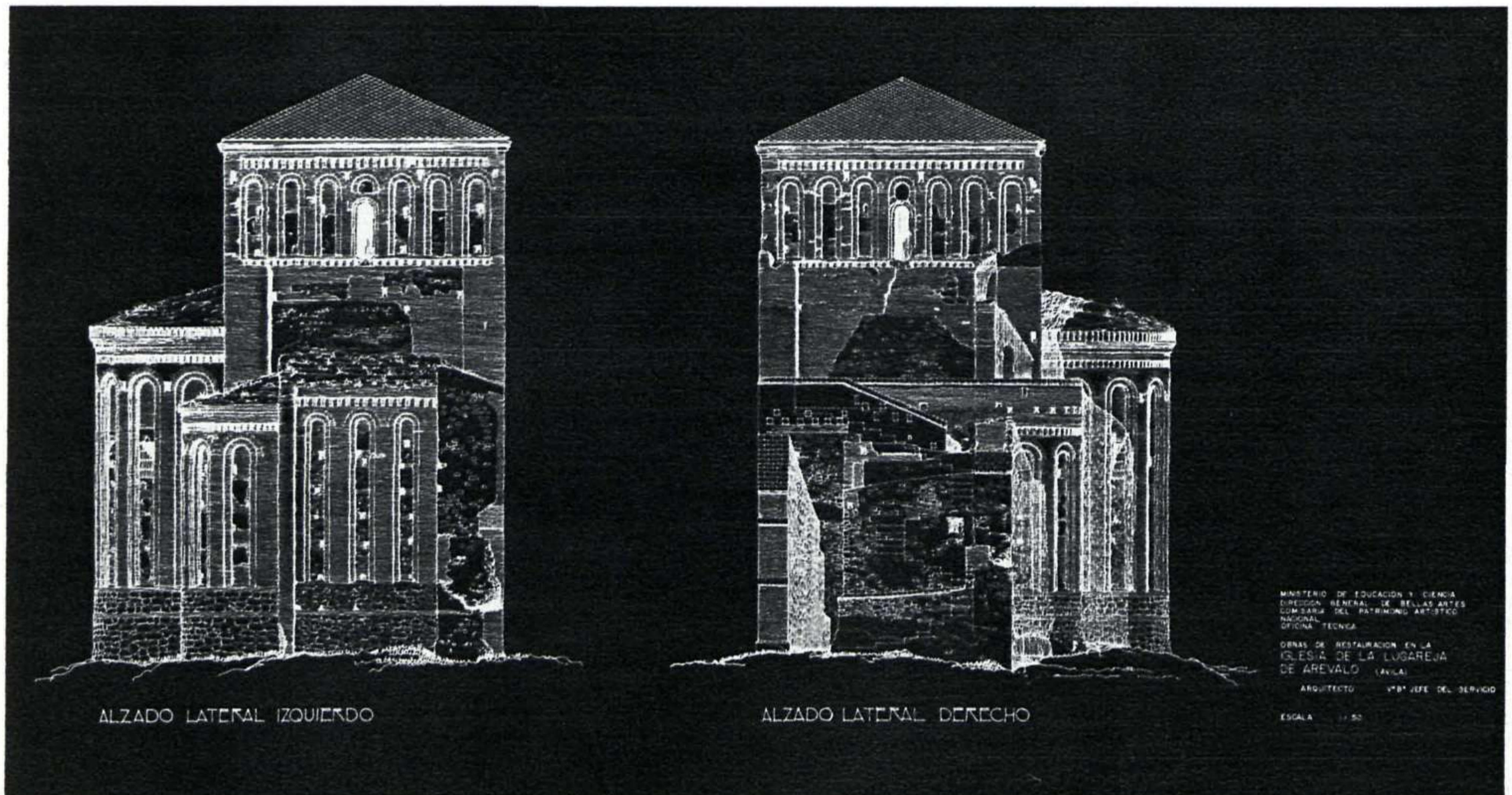
El Comité del Patrimonio Mundial podrá también prestar asistencia internacional a centros nacionales o regionales de formación de especialistas de todo grado en materia de identificación, protección, conservación, revalorización y revitalización del patrimonio cultural y natural.

ARTICULO 23

Una asistencia internacional muy importante sólo se podrá conceder después de un estudio científico y técnico detallado. Este estudio habrá de hacer uso de las técnicas más avanzadas de protección, de conservación, de revalorización y de revitalización del patrimonio cultural y natural y habrá de responder a los objetivos de la presente convención. Habrá de buscar también la manera de emplear racionalmente los recursos disponibles en el Estado interesado.

ARTICULO 24

La financiación de los trabajos necesarios no ha de incumbir, en principio, más que parcialmente a la comunidad internacional. La participación del Estado que recibe la asistencia internacional debe de constituir una parte cuantiosa de los recursos aportados a cada



programa o proyecto, salvo excepciones aprobadas por el Comité.

ARTICULO 25

En contrapartida de la asistencia internacional que le preste el Comité, el Estado beneficiado se obligará a aplicar, dentro de un plazo determinado, el programa o el proyecto aprobado y a velar por que los bienes objeto de esta ayuda sigan siendo protegidos, conservados y puestos en valor según las normas definidas por el Comité del Patrimonio Mundial.

VI. PROGRAMAS EDUCATIVOS

ARTICULO 26

1. Los Estados partes en la presente convención, empleando todos los medios apropiados, y sobre todo por medio de programas de educación y de información, harán todo lo posible por estimular el respeto y aprecio de sus pueblos por el patrimonio cultural y natural definido en los artículos 1.º y 2.º.

2. Se obligarán a informar ampliamente al público de las amenazas que pesen sobre ese patrimonio y de las actividades emprendidas en aplicación de la presente convención.

ARTICULO 27

Los Estados partes en la presente convención que reciban una asistencia internacional en virtud de ella tomarán las medidas necesarias para que se conozca la importancia de los bienes que hayan sido objeto de esa asistencia

y el papel que la misma haya desempeñado.

VII. INFORMES

ARTICULO 28

1. Los Estados partes en la presente convención indicarán en los informes periódicos que presenten a la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en las fechas y en la forma que ésta determine, las disposiciones legislativas y reglamentarias, y las demás medidas que hubieren adoptado para la aplicación de la presente Convención, así como la experiencia que ellos hubieren adquirido en este campo.

2. Esos informes se comunicarán al Comité del Patrimonio Mundial.

3. El Comité presentará un informe sobre sus trabajos a la Conferencia General de la UNESCO en cada una de sus sesiones ordinarias.

VIII. CLAUSULAS FINALES

ARTICULO 29

La presente convención está redactada en árabe, español, francés, inglés y ruso, siendo los cinco textos igualmente auténticos.

ARTICULO 30

1. La presente convención será sometida a la ratificación o aceptación de los Estados miembros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, de

conformidad con sus respectivos procedimientos constitucionales.

2. Los instrumentos de ratificación o de aceptación serán depositados en poder del director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

ARTICULO 31

1. La presente convención quedará abierta a la adhesión de todos los Estados no miembros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura que sean invitados a adherirse a ella por el Consejo Ejecutivo de la Organización.

2. La adhesión se efectuará mediante el depósito de un instrumento de adhesión en poder del director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

ARTICULO 32

La presente convención entrará en vigor tres meses después de la fecha del depósito del vigésimo instrumento de ratificación, aceptación o adhesión, pero sólo con respecto a los Estados que hubieren depositado sus instrumentos respectivos de ratificación, de aceptación o de adhesión en esa fecha o anteriormente. Para los demás Estados entrará en vigor tres meses después de efectuado el depósito de su respectivo instrumento de ratificación, aceptación o adhesión.

ARTICULO 33

A los Estados partes en la presente convención que tengan un sistema cons-

titucional federal o no unitario les serán aplicables las disposiciones siguientes:

a) En lo que respecta a las disposiciones de la presente convención, cuya aplicación entraña una acción legislativa del poder legislativo federal o central, las obligaciones del Gobierno federal o central serán las mismas que las de los Estados partes que no son Estados federales.

b) En lo que respecta a las disposiciones de esta convención, cuya aplicación dependa de la acción legislativa de cada uno de los Estados, países, provincias o cantones constituyentes, que en virtud del sistema constitucional de la federación no estén facultados para tomar medidas legislativas, el Gobierno federal comunicará esas disposiciones, con su dictamen favorable, a las autoridades competentes de los Estados, países, provincias o cantones.

ARTICULO 34

1. Los Estados partes en la presente convención reconocen que ésta será aplicable no sólo en sus territorios metropolitanos, sino también en los territorios de cuyas relaciones internacionales sean responsables; se obligan a consultar, si fuere necesario, a los Gobiernos u otras autoridades competentes de los referidos territorios, en el momento de ratificar, aceptar o adherirse a la convención, o con anterioridad, con el fin de obtener la aplicación de la convención en esos territorios, así como a notificar al director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, los territorios en los cuales se aplicará la convención. Esta notificación surtirá efecto tres meses después de la fecha de su recibo.

2. Sin embargo, el presente artículo no deberá interpretarse, en modo alguno, como tácito reconocimiento o aceptación por parte de alguno de los Estados partes de la situación de hecho de todo territorio en el que la presente convención haya sido declarada aplicable por otro Estado parte en virtud del presente artículo.

ARTICULO 35

1. Cada uno de los Estados partes en la presente convención tendrá la facultad de denunciarla en nombre propio o en nombre de todo territorio, cuyas relaciones internacionales tenga a su cargo.

2. La denuncia se notificará mediante instrumento escrito, que se depositará en poder del director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

3. La denuncia surtirá efecto doce meses después de la recepción del instrumento de denuncia. No modificará en nada las obligaciones financieras asumidas por el Estado denunciante hasta la fecha en que la denuncia sea efectiva.

ARTICULO 36

El director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura informará a los Estados miembros de la Organización, a los Estados no miembros a que se refiere el artículo 31, así como a las Naciones Unidas, del depósito de todos los instrumentos de ratificación, aceptación o adhesión mencionados en los artículos 30 y 31, y de las notificaciones y denuncias previstas respectivamente en los artículos 34 y 35.

ARTICULO 37

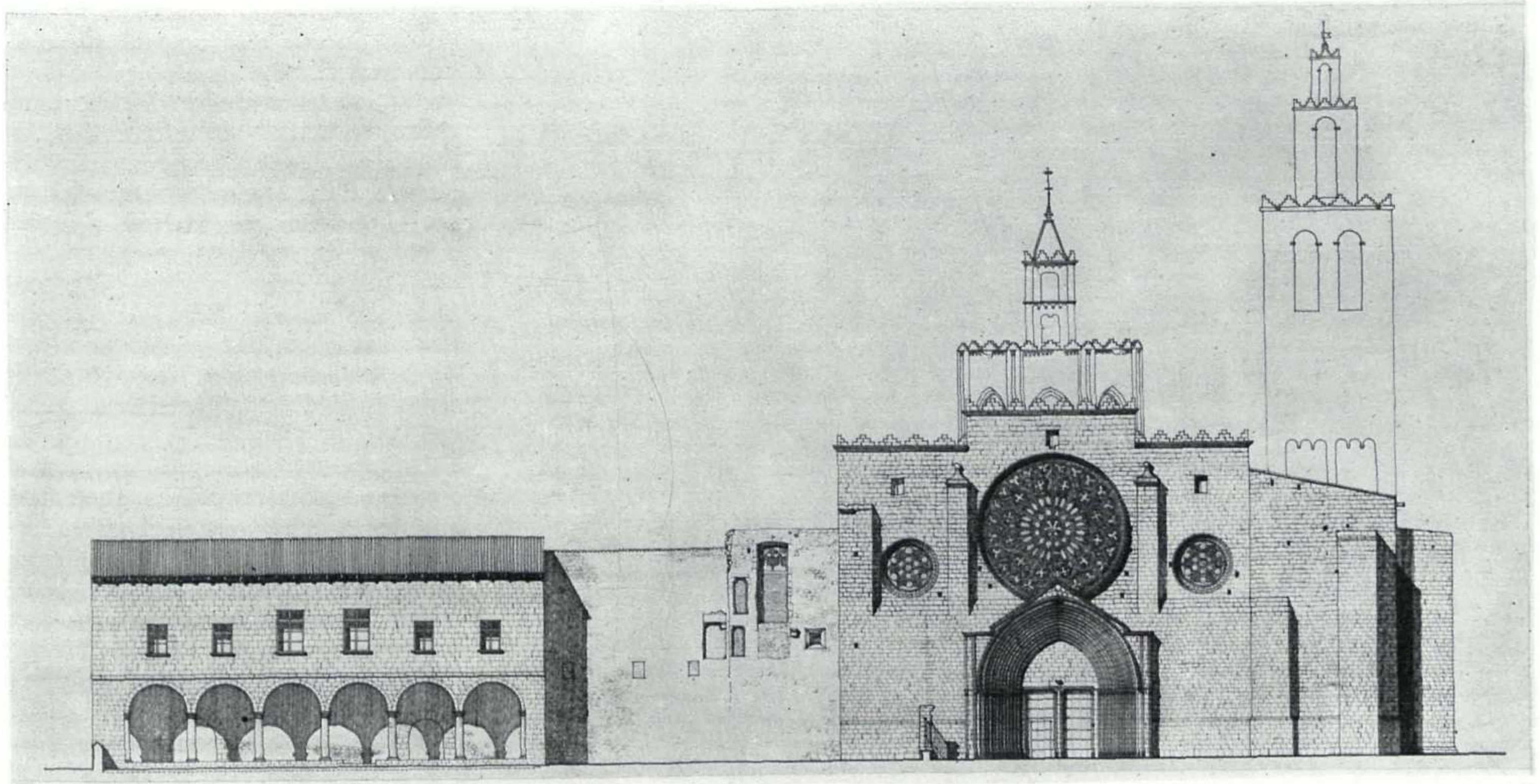
1. La Conferencia General de la Organización de las Naciones para la Educación, la Ciencia y la Cultura podrá revisar la presente convención. Sin embargo, la revisión sólo obligará a los Estados que pasen a ser partes en la convención revisada.

2. En el caso de que la Conferencia General apruebe una nueva convención, que constituya una revisión total o parcial de la presente, y a menos que la nueva convención disponga otra cosa, la presente convención dejará de estar abierta a la ratificación, a la aceptación o a la adhesión, a partir de la fecha de entrada en vigor de la nueva convención revisada.

ARTICULO 38

Con arreglo a lo dispuesto en el artículo 102 de la Carta de las Naciones Unidas, la presente convención se registrará en la secretaría de las Naciones Unidas a petición del director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Hecho en París en dos ejemplares auténticos que llevan la firma del presidente de la Conferencia General, en su XVII reunión, y del director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, que se depositará en los archivos de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y de las cuales se remitirán copias certificadas conformes a todos los Estados a que se hace referencia en los artículos 30 y 31, así como a las Naciones Unidas.



LOS ICONOS SOBRE VIDRIO EN RUMANIA

CARLOS AREAN

En Rumania, único país de idioma romance en la Cristiandad Ortodoxa, la influencia política de Bizancio había sido menor que en los restantes países balcánicos. La cultural fue, en cambio, tanto o más intensa que en cualquiera de ellos, exceptuada la propia Grecia, que había formado parte casi permanente del Imperio. La influencia turca había sido también menor en Rumania que en el resto de los

Balcanes. Así, ante la resistencia tenaz de los cristianos ortodoxos de Valaquia y Moldavia, Turquía aceptó un tratado en el que se limitó al cobro de impuestos y a una relativa ocupación militar del territorio, pero según el cual serían cristianos ortodoxos quienes regirían administrativa y religiosamente el país. Tal como recuerda Ramón de Basterra al ensalzar en «La obra de Trajano», a estos caballe-

ros de la fe, «no fue vano su esfuerzo contra el agigantado Islam. En el pacto de armisticio, la Puerta exigía el pago de un tributo, reservándose otorgar su **placet** al nombramiento del príncipe, pero respetando su independencia de fe y gobierno. La Valaquia y la Moldavia —prosigue Basterra— no serán un Bajalato y aún está por alzarse en sus tierras un alminar que pregone la voz del almuédano. Sólo de la otra orilla del Danubio, frontera rumana, las mezquitas se reflejan en las aguas».

La situación en Transilvania, debido en gran parte a su frontera con Hungría y a su orografía, era algo diferente. La región transilvana por el valle del Maros, es algo así como una copa rodeada de montañas altas. En tiempos de Trajano se habían descubierto allí importantes minas de oro, primicias de su riqueza minera. La población es predominantemente agrícola y étnicamente muy mezclada. El fondo originario es dacio y romano como en el resto de Rumania, pero ya a partir del año 1000 habían comenzado en esa región las influencias feudales húngaras. Cuando en 1526 Hungría fue vencida en la batalla de Mohac y pasó a formar parte del Imperio otomano, Transilvania pudo mantenerse independiente al abrigo de sus montañas. La nueva dinastía era de origen húngaro, pero como el sistema electivo se interfería a veces con el hereditario, hubo también algunos príncipes rumanos, aunque filohúngaros. Los bosques inmensos y los viñedos permitían que la precaria vida del país no fuese excesivamente pobre. Abundaban también los pastos y era notable la industria salinera.

Terminado el predominio turco en Hungría y en la parte Norte de los Balcanes, la húngarización y la germanización de Transilvania fue-



EL NACIMIENTO DE JESUS.

ron proseguidas sistemáticamente. Así, en 1699, que es la fecha del famoso milagro de Nicula, Transilvania fue incorporada oficialmente a la monarquía católica bicéfala austro-húngara, y no pasaría a formar de nuevo parte de la patria rumana hasta la terminación de la primera gran guerra en 1918. Según la tradición, un icono de la Santa Virgen había llorado en la citada fecha y a partir de entonces, se dedicaron a este tema y a otros paralelos multitud de imágenes pintadas sobre vidrio. A pesar de esta hermosa tradición, habrá que esperar hasta 1780 para encontrar una obra como la de Ionita Zugravu en la que se representa también a la Virgen y de la que existe una hermosa réplica en la iglesia de Crihalma. En 1802, se hizo más frecuente fechar algunas veces estos iconos y a dicho año pertenece otro de los procedentes de Nicula y que se conserva actualmente en el Museo Etnográfico de Transilvania, en la ciudad de Cluj. Por muy interesantes que nos parezcan estas dos obras recién citadas, no pasan de ser dos pequeñas muestras de fácil catalogación, en medio de la marea inmensa de los iconos ni fechados ni firmados, que fueron realizados durante la segunda mitad del siglo XVIII y durante la primera del XIX. Aunque el origen de esta iconografía rumana sobre vidrio sea transilvano, existen también importantes muestras del mismo en el Norte de Moldavia y en algunas otras localidades aisladas del resto de Rumania.

El primer problema que se plantea, dada la húngarización de la clase dirigente y de las ciudades más populosas de Transilvania, es saber si este arte pertenece o no pertenece al ámbito cultural de la Cristiandad Ortodoxa. Desde los puntos de vista estilístico y temático, no caben dudas sobre ello, a pesar de que los artistas rumanos aprendieron sus procedimientos técnicos estudiando las obras sobre vidrio realizadas por los artesanos católicos checoslovacos de Bohemia, Moravia y Eslovaquia. Es posible, no obstante, que si el procedimiento era de origen occidental, la inspiración de los entronques



ADAN Y EVA.

de formas y de las actitudes de los personajes procediesen ya a partir del siglo XVI de los grabados en madera que ilustraban los libros religiosos ampliamente leídos en el campo rumano y que en opinión de Cornel Irimie y Marcela Focsa «proporcionaban a los pintores de iconos los modelos que éstos reproducían sobre vidrio». No cabe desconocer tampoco la influencia que los frescos rumanos del período bizantino tuvieron sobre la pintura portátil.

Estos pintores de iconos eran hombres del pueblo, campesinos muy frecuentemente analfabetos, que se transmitían sus conocimientos de padres a hijos. Sabido es que, en las épocas de más fuerte occidentalización, la clase dirigente transilvana era húngara o alemana y predominantemente católica,

pero que el pueblo seguía siendo en su inmensa mayoría ortodoxo. Según cálculos recientes, todavía hoy dos tercios de la población transilvana se mantienen fieles a la ortodoxia, en tanto el otro tercio, que se considera como católico, lo es en su inmensa mayoría de rito griego, dado que aunque a partir del año 1700 el alto clero había aceptado la unión con Roma y abierto el seminario católico de Blaj, dirigido por los jesuitas, ni tan siquiera estos nuevos católicos de las clases acomodadas quisieron renunciar a su propia liturgia, que para un pueblo de religión ortodoxa es tal vez todavía más importante que la cuestión del **filioque**, en tanto las masas campesinas, étnicamente rumanas, que constituyen el noventa por ciento de la población transilvana, siguieron fieles a su creencia milenaria. Este

bizantinismo de los iconos sobre vidrio es en realidad tan evidente a simple vista, que un especialista de la calidad de Strzigowsky cree que no sólo son bizantinos, sino que sostiene que en la actualidad constituyen el único arte auténticamente bizantino que se crea en el mundo. La opinión es posiblemente algo exagerada, ya que hay una renovación actual del icono bizantino, tanto en Grecia como en la URSS, pero no deja de ser, no obstante, profundamente significativa.

Lo hasta ahora dicho no tenía más objeto que explicar telegráficamente el origen y filiación de estos iconos, pero lo que verdaderamente nos importa en ellos es su pureza angélica, su hermosura casi inmaterial y su luz. Aun tratándose de pintura popular y aun siendo una modalidad de arte poco estudiada, me atrevería a afirmar que muy pocas veces se han realizado en el mundo unas obras tan dulcemente bellas y tan fieles a la aspiración bizantina de captar, en la obra de arte, la luz increada. Es posible que los procedimientos técnicos contribuyan a este resultado final, de igual manera que contribuyeron en el mosaico y en el icono sobre madera, pero lo fundamental es, como en todas las grandes creaciones de la Cristiandad Ortodoxa, el espíritu.

En dicho aspecto, y aun reconociendo la delicadeza de los iconos sobre vidrio que se realizaban en el Tirol y en el Sur de Bohemia y una de cuyas ramas, inmersa en la tradición católica, llegó a Baviera, y otra, de espíritu ortodoxo, a Transilvania, Valaquia y Moldavia, toda la iconografía popular rumana, con la suavidad de su grafismo, la pureza plana de su color, la tendencia a la simetría bilateral más o menos contrapesada y la suave manera de ocupar rítmicamente el espacio, nos hace pensar instintivamente en Bizancio y en su homenaje «totalitario» a la gloria de Dios.

Respecto al procedimiento, es de señalar que el icono está representado por el revés del vidrio. Entre dicho revés pintado y la plancha de madera a la que se lo adosa, se solía intercalar a veces una

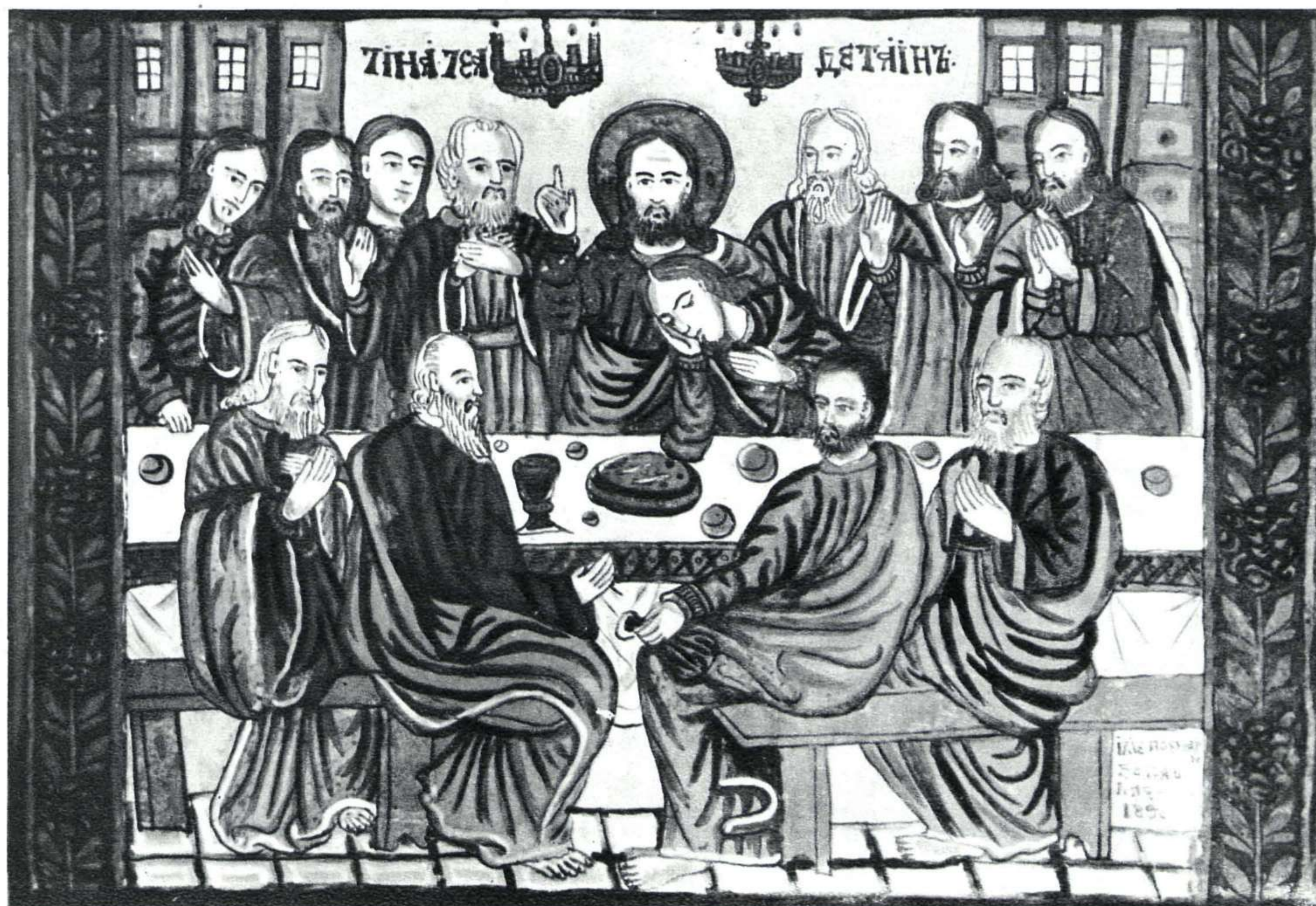
hoja de papel para evitar su posible deterioro por el roce.

El gran problema de la poca abundante pintura occidental sobre vidrio es que no es translúcida y que la opacidad del pigmento no refleja la luz, a diferencia de lo que acontece en las vidrieras, en las que aunque la luz no sea reflejada, es tan invasora como en el mejor mosaico o icono bizantino. En la pintura rumana sobre vidrio, existe, en cambio, la refracción lumínica, debida a la pureza nítida de los colores empleados y a que la luz, antes de llegar a la película coloreada, tiene que atravesar el vidrio una vez y rehacer luego el mismo camino hasta llegar al espectador. Los haces de rayos que el vidrio refleja no son enteramente paralelos. Ello se debe a que la superficie de detrás, que es la pintada, y la de delante, translúcida, ni son enteramente planas, ni enteramente paralelas entre sí, sino que tienen ligeras impurezas debidas a la impericia técnica. Hay, además, impurezas en la masa del vidrio, que contribuyen a la mayor irregularidad en el reflejo de la luz. Esas impurezas existen también en las vidrieras occidentales y contribuyen grandemente a su refracción lumínica. Todo ello aproxima la luz de estos iconos (aunque se trate de luz reflejada) a la de nuestras vidrieras góticas y contribuye a crear ese clima de encantamiento que constituye todavía hoy su máxima prueba de bizantinismo y en el que radica su capacidad para transportarnos a un mundo irreal, en el que podemos hallar equilibrio y reposo.

El pintor de iconos sobre vidrio «comenzaba por dibujar los contornos en negro y blanco, con el pincel o con un lápiz, y luego trazaba las inscripciones en caracteres cirílicos o latinos y más raramente griegos» (Irimie y Fosca). Una vez hecha esta labor previa, el artista realizaba la tarea más importante, el «llenado» de las imágenes mediante el color. «El bronce y el oro en hojas —prosiguen los citados autores— se utilizaban para las aureolas de los santos, y también algunas veces, como colores de fondo». Ello y el baño posterior con esencia de trebentina, explican en parte la re-

fulgencia de estas obras, aunque lo más importante no sea en este caso cómo se las lograba, sino lo que significaban para la mentalidad del hombre ortodoxo rumano de los siglos XVIII y XIX. Otra característica notable la constituía la integración entre el marco y la obra, no sólo en la adecuación del color del primero a la segunda, sino en algunas escuelas, especialmente en la de Laz, en el tallado escultórico del mismo.

Sabido es que el arte de Bizancio es el arte de la luz. Desde Santa Sofía hasta los grandes iconos rusos de los tiempos modernos, hay una atmósfera tibia y suave, un aleteo de reflejos inateriales que parecen volver siempre al creyente y que le apartan de este mundo para transportarlo a un espacio ideal, en el que el hombre nuevo del evangelio parece encontrar su clima y descubrir sus posibilidades de redención. Esta prolongación del mejor espíritu de Bizancio perduraba hace tres cuartos de siglo, más que en ninguna otra manifestación artística, en los iconos rumanos sobre vidrio, los cuales son, por tanto, paradigmáticamente bizantinos, aunque hayan podido tener precedentes en la Cristiandad occidental. Esta luz dorada y tibia del icono se armoniza perfectamente con la ingenuidad de la temática y del dibujo y con ese alejamiento del mundo, con esa intemporalidad suprasensible que ha constituido, a lo largo de toda su historia, uno de los milagros máximos de Bizancio. De ahí que no vacilemos en considerar que este arte popular del icono rumano sobre vidrio constituye una de las más hermosas y conseguidas cimas de toda la historia del arte de la luz en el mundo. Conviene recalcar el bizantinismo de estas obras, porque dado que la excelente arquitectura medieval transilvana no es, al menos en sus grandes obras, bizantina, sino occidental, podría resultar extraño este florecimiento del arte autóctono en tiempos modernos, pero debe tenerse en cuenta que en la Edad Media era la clase dirigente húngara y católica la que encargaba en Transilvania los grandes



LA SANTA CENA.

edificios y que en aquellas condiciones no lo era, en cambio, posible al pueblo llano, ortodoxo y romance, alzar por su cuenta edificios para su culto hereditario. En cambio, en tiempos modernos, tanto bajo la relativa independencia anterior a la anexión a Hungría, como bajo ésta, el pueblo, aunque no dispusiese de grandes medios económicos, podía realizar esos pequeños iconos transportables que se enraizaban en su más vieja tradición medieval, en especial en la de la ornamentación externa de las impresionantes iglesias moldavas.

En el Norte de Transilvania los centros icónicos más importantes eran los de Nicula, Gherla y Maramures. Una gran parte de las obras de esta escuela se caracteriza por la simetría bilateral flexible, que tiende a inmovilizar relativamente al espectador, como si lo alejase de la fluencia temporal. Son nota-

bles algunas estructuras florales y algunas divisiones del campo cromático en rombos y entrelazados de tipo abstracto. Uno de los motivos más frecuentes es el de Adán y Eva, con grandes muestras de «virtuosismo espontáneo» en la captación del árbol y en el colorido amarillo, rojo y lila de las flores y en las actitudes deliciosas de los pajarillos picoteando los frutos. Otro tema encantador es el del personaje a caballo o en un carro, que unas veces puede ser el propio Jesucristo entrando en un burrillo juanramoniano en Jerusalén, otras San Jorge y otras el profeta Elías, tan abundante en la iconografía ortodoxa. Las «Crucifixiones» tienen una autonomía en la ordenación de las masas plásticas, que atempera la intensidad de la tragedia. Se tiende a eludir el paisaje, aunque no el fondo arquitectónico de cúpulas bizantinas. El Sol y la Luna pueden contemplar con ojos

humanizados la muerte del Redentor a ambos lados de la Cruz. En este tema, igual que en todos los restantes, es posible seguir la evolución de los tipos icónicos, cosa lógica si se tiene en cuenta que el oficio se transmitía entre las masas campesinas de padres a hijos y que se guardaban a veces celosamente en cada familia lo que ellos consideraban como escondidísimos secretos de taller. Así, por ejemplo, uno de los más hermosos Cristos Crucificados hoy en la colección Dancou, de Bucarest, obra realizada a principios del siglo XIX en Nicula, originó unos treinta años más tarde una réplica casi exacta en otro «Cristo» del Norte de Transilvania, conservado en la colección Gheorghiu de Bucarest.

Hay algo en lo que estos iconos demuestran su fidelidad a la más rica tradición bizantina. En obras

como «El profeta Elías», una de las muchas interpretaciones de dicho tema conservada en el Museo de Historia de Sighisoara y realizada en Nicula en el siglo XIX, pequeña maravilla de tan sólo 31 por 25 centímetros, el profeta en su carro y los caballos que lo conducen, no están vistos totalmente de perfil, sino que el rostro de Elías se ladea ligeramente hacia el espectador y lo mismo acontece con el conjunto de la composición. El fondo no es precisamente neutro, ya que hay en él hojas y pequeños adornos lineales, pero que tampoco es una ventana, ni un paisaje, sino que se cubre casi totalmente con colores planos sin función representativa. Acaece en este icono, al igual que en la mayor parte de estas piezas y de acuerdo con lo que ya sucedía en los viejos murales de Bizancio, que la perspectiva avanza hacia el espectador, lo mismo que las formas. Surge así gracias a este movimiento avanzante, un espacio irreal que se armoniza perfectamente con la refracción de la luz que resbala igualmente hacia el espectador. No se crea, no obstante, que esta impresión que producen muchas de las figuras, de no perderse en una lejanía ideal, sino de salirse de su enmarque y venir hacia el primer plano, responde a una actitud más naturalista, sino más bien todo lo contrario. La irrealidad de la perspectiva e incluso la ponderación de ese avance, parecen tener por misión contribuir a inmovilizar al tiempo y ratificar los imperativos de la relativa simetría bilateral a la que antes hemos aludido y que adquiere altas cimas de equilibrio y ponderación en obras como la Natividad, realizada en Scheii Brasovului en el siglo XIX y conservada hoy en una de las colecciones particulares de Bucarest.

El grupo de iconos de Sebes-Laz, en el valle del Sebes, alcanza en algunas ocasiones desnudez máxima en obras como la «Mater Dolorosa», de fines del siglo XVIII, conservada en la colección Dancou de Bucarest. Allí aparecen tan sólo la Virgen vista de tres cuartos y un pequeño Cristo que nos puede hacer pensar sentimentalmente en el románico campesino de Galicia. Una de las novedades de estas pie-

zas es que los fondos se hallan más multitonizados que en otras anteriormente recordadas, aunque sin romper su neutralidad. El valor ornamental de la línea y la división del fondo en diversos registros ortogonalmente ensamblados, poseen máximo valor ornamental íntimamente enlazado al color suavemente atemperado, pero purísimo. Por cierto, que en una pareja de obras de este grupo, «La Virgen con el Niño» y «El Divino Maestro», firmadas ambas por Simeón Zugravul en 1829 y conservada la una en el Museo de Sebes y la otra en el de Poliana Sibiului, «La Virgen y el Niño» se hallan todavía de tres cuartos y ligeramente ladeados, pero el Cristo aparece en una posición estrictamente frontal —inmovilizadora— y con una actitud de los dedos de la mano derecha, en la que puede palpitar todavía el mismo espíritu que condicionó los deliciosos «amaneramientos» del Greco. La obra maestra de este grupo me parece «La Cena», firmada por Ilie Poenaru en 1892 y con la que ya, en las puertas de nuestro siglo, parece cerrarse en el valle del Sebes, la brillante trayectoria de ese arte popular rumano. El movimiento contenido de Bizancio, esos ritmos que pueden seguirse pasando de unas figuras a otras, la simetría bilateral rigurosísima, pero con suficientes libertades para que no se anquilese, el delicadísimo enmarque de flores y hojas, a ambos lados, y las distancias exactas entre figura y figura, hacen de esta purísima creación una de las más delicadas de la última iconografía rumana. Predominan en ella, al igual que en otras muchas creaciones del valle del Sebes, las tonalidades frías, en contraste con otras levemente cálidas, pero conviene no olvidar otro breve grupo de obras, en el que destacan los amarillos atemperados y los marrones rosáceos, hasta alcanzar una distinción cromática que difícilmente hallará paralelo en tiempos modernos en ninguna otra escuela pictórica.

El grupo de iconos de la región de Sibiu, pertenecientes los más importantes al siglo XIX y firmados y fechados algunos de ellos, ofrece un movimiento más abigarrado y una mayor preocupación orna-

mental, patentes en el ágil ir y venir de su trazo caligráfico finísimo. Cabe destacar por su originalidad, obras como «Escenas de la Pasión» de la colección Minulesco de Bucarest, en la que sobre un pequeño fondo dorado, se encabalgan los diversos sectores en exactísimos ritmos. Es de suponer que el autor de esta obra, por muy hombre del pueblo que fuese, tenía un conocimiento bastante amplio de las miniaturas de los viejos manuscritos bizantinos. La degradación de la mancha de color es ya bastante habitual en este grupo de obras, y también la ruptura de la ortogonalidad en la ordenación de las diversas masas cromáticas.

En las espléndidas colecciones de iconos de la región del Olt, realizados casi todos ellos en el siglo XIX en Arpas, Cirtisoara y Fagaras, dentro de la misma fidelidad a la calidad ornamental del color y la línea, patente en los grupos antes estudiados, cabe señalar el abigarramiento de algunas escenas de fondo verdoso dorado, como el «Enterramiento de Cristo», firmado y fechado por Savu Moga en 1864 y realizado en Arpasul de Sus. La multitud de pequeñas escenas que encuadran el medio punto de la central, los medallones de los cuatro evangelistas en los ángulos y el clima de perfecto equilibrio, constituyen un buscado reentronque con la más «hierática» tradición bizantina, aunque no falte nunca el detalle patético en la actitud o en el gesto de algunos de los personajes. A Savu Moga se atribuyen asimismo los iconos de la «Natividad» y de la «Resurrección», conservadas en colecciones particulares de Bucarest. Hay en el primero un principio de densidad del color y en el segundo una incorporación de equipos populares, casi caricaturescos, pero deliciosamente expresivos. Entre las obras maestras de este grupo cabe citar la «Hospitalidad de Abraham», obra asimismo de Savu Moga y fechada por el maestro en 1859. Cabría ver aquí un último eco de la ponderada ordenación de Rublev, viva en todo el ámbito bizantino. Bajo la escena de delicado ritmo concéntrico, en la que las tres figuras del ágape



MATER DOLOROSA.

se prolongan en los dos familiares y en los delicados grupos de casas encaramadas, hay tres breves escenas, dos santos y una barca entre ambos, en las que vida e inmovilización se funden en un encantador equilibrio inestable. En el año 1884, realizó Savu Moga su obra «Los santos Teodoro Tirón, Patanleón, Demetrio y Tifón», conservada en la colección Brailoiu de Bucarest. Se trata de una encantadora composición múltiple, con cinco escenas armoniosamente dispuestas y separadas las unas de las otras por pequeñas grecas doradas que nos hacen pensar en el entramado de un retablo. Con esta obra de colores muy ponderados y movimiento acompasado, podemos dar por terminada la evolución de esta escuela rigurosamente rumana del Olt, en la que se realizaron posiblemente las últimas maravillas de un gran arte realizado siempre al servicio de Dios y sin un solo asomo de pedantería ni de erudición falsa.

El que Bizancio acabe teóricamente aquí, en los albores de nuestro siglo, su gloriosa tradición artística, no quiere decir que no permanezca vivo y con posibilidades de decir eficazmente su palabra de amor para el futuro del mundo. Ni la occidentalización de Pedro el Grande, ni la reciente revolución soviética, barrieron el viejo espíritu bizantino de todas las Rusias. La arquitectura occidental de Petersburgo es un elemento parcialmente extraño, pero nos prueba, incluso, la capacidad de síntesis que existe en el ámbito bizantino y que puede reducir a una nueva unidad las evoluciones diferentes de ambas cristiandades. La recepción de la ciencia occidental, realizada con pleno éxito en la URSS y en vías de realización en Rumania, Bulgaria, Servia y Grecia, no llega allí desde fuera de la propia tradición, como en el Extremo Oriente, sino que constituye uno más entre los muchos intentos de reorganización de una herencia común, realizados a lo largo de diecisiete siglos por los depositarios del saber de la mitad oriental del Imperio romano. La nueva iconografía intemporal y con reflejos de oro, sem-



EL ENTIERRO DE JESUS.

bradora de sosiego y profundamente devota, no es incompatible en este ámbito geográfico con el más depurado rigor en la investigación científica, en el aprovechamiento técnico de la Naturaleza y en la organización administrativa. Todo ello existía ya en la tradición cultural bizantina y no constituye tan sólo un préstamo occidental. Ambas cristiandades parten de fuentes comunes y de ahí que todo aparente préstamo responda las más de las veces a una unidad más honda. La Rumania romance del siglo XIX vivía con igual intensidad la lírica devota y fragante de su iconografía popular y el acercamiento a sus hermanas romances del mundo occidental. La concepción del espacio seguía siendo

bizantina y sumiéndose en el milagro de la luz y en unos oros viejos que podían convertirse en hoja y en entrelazo ornamental o en lago reflejante de un destello increado. Fue algo así como si la Historia se remansase y volviese a caminar lentamente y también como si el hombre del pueblo que creaba estas maravillas ancladas en su fe, supiese, a través de una intuición oscura, que él era el verdadero depositario de una tradición milenaria, invariable en su esencia, pero que a través de su repetición y con la misma mansedumbre del agua que gota a gota rompe el granito, acabaría por florecer de nuevo en el reencuentro de toda una comunidad supranacional.

EL MUSEO DE LOS CONCILIOS Y DE LA CULTURA VISIGODA

MATILDE REVUELTA TUBINO

Hacia tiempo que venía sintiéndose la necesidad de un museo monográfico dedicado a poner de relieve la importancia que para nuestras manifestaciones culturales tuvieran aquellos primeros siglos de la Alta Edad Media. Sirvieron de cimientos para las instituciones y el arte propiamente nacional, y, sin embargo, todavía siguen siendo poco conocidos por la generalidad de los españoles.

Esta laguna viene a llenarse, en parte, con la inauguración del Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda.

Las premisas del mismo permanecían latentes. Los fondos existían y se incrementaban continuamente, porque Toledo es pródiga en hallazgos de elementos arquitectónicos de la época visigoda, donde los monumentos levantados a partir de mediados del siglo VI, cuando definitivamente Toledo ostenta la capitalidad de España, debieron ser numerosos. La terminación de las obras restauradoras de la iglesia mudéjar de San Román ofrecía un monumento digno para albergar estas colecciones, a la vez que aseguraba su conservación. No se elimina tampoco la idea de que esta iglesia tenga fundamentos anteriores a la época que se nos refleja en su mudejarismo actual.

Todas estas sugerencias e intentos de realización vienen a concretarse en el Decreto Ley de 24 de abril de 1969. En su artículo primero viene precisada la finalidad de este Museo: «Se crea, en Toledo, como filial de Santa Cruz, el Museo de los Concilios de Toledo y de la Cultura Visigótica con la misión de exhibir en él cuantos testimonios histórico-artísticos puedan recogerse relativos a dicha cultura y promover los estudios adecuados para el conocimiento de aquel período de nuestra vida colectiva que fue decisivo en la génesis de la conciencia unitaria del pueblo español».

Colabora a la creación del Museo con la Dirección General de Bellas Artes, una vez más, la iglesia primada, que dio su conformidad al nuevo destino de San Román. Y de esta colaboración va a surgir uno más de esos espléndidos conjuntos artísticos a que ya nos viene acostumbrado la ciudad imperial.

San Román, tal como hoy la contemplamos, es una iglesita mudéjar levantada en la zona más alta de la ciudad e irguiéndose sobre ella por medio de su esbelta torre. No exenta de historia, si hemos de creer proclamado al rey niño Alfonso VIII desde la torre a instancias de Esteban Illán, cuya sepultura parece verosímilmente ubicada en una de las capillas de la iglesia y que viene

a confirmárnoslo la publicación que hizo recientemente don Julio Porres de un plano del XVI. En él se señala la situación de la misma. Este plano se guarda en el archivo de la parroquia de Santa Leocadia, de la que depende eclesiásticamente San Román.

Dejando a un lado los supuestos orígenes visigodos de esta iglesia, hoy difíciles de averiguar por el cerramiento de su cripta, sí podemos afirmar que su disposición responde al tipo del mudéjar toledano de planta de una o tres naves con un solo ábside poligonal. La presencia de tres ábsides, como en Santiago del Arrabal, es esporádica bajo el influjo del románico del Norte.

Documentalmente sabemos que don Rodrigo Jiménez de Rada efectúa una inauguración de San Román en el 1221 que no fue sino una ampliación de la misma. De entonces arranca con mucha probabilidad la existencia de las tres naves, más ancha y alta la central y su cabecera rematada en un solo ábside y exento. No otra cosa vienen a decirnos esas saeteras del ábside, inútiles de otro modo.

Sepáranse sus naves por bellísimas arcadas de tipo califal sobre columnas de fustes y capiteles aprovechados de edificios anteriores visigodos y mozárabes, lo que complementa las colecciones expuestas. En la nave central, y por encima de los arcos corre una galería de ventanitas rematadas en arco semicircular con precedentes ya conocidos en Santa María la Blanca. Se cubrirían sus naves con artesonados menos sencillos que los actuales, obra de la reciente restauración.

El ábside central, el único propiamente dicho, hoy se exhibe muy transformado por la obra arquitectónica de Alonso de Covarrubias y su unión posterior a la torre. Presentábase decorado, como lo muestra también la parte exterior de la derecha, por unas series de arcos ciegos, dispuestos en zonas y separados por los clásicos dientes de sierra. Además de los semicirculares de ambas alargadas se emplean los apuntados de herradura, y éstos también lobulados.

Atendiendo, sin duda, a una de esas reconstrucciones necesarias en estos edificios mudéjares, de materiales tan pobres, Covarrubias levanta una hermosa cúpula que viene a ser una de las mejores obras de la época madura de su larga vida. Cuatro grandes arcos ornados de cabezas de ángeles y florones soportan el empuje que trasladan a otros cuatro pilares, cuajados de grutescos, con figuras de atlantes y cariátides. Bellas figuras de profetas en los pechines y una saliente cornisa con guirnaldas dan paso a la cúpula de casetones rellenos de bustos, flo-

res y querubines para rematar en el centro con un florón dorado. Un segundo tramo cubierto de bóveda de arista con casetones, y otro de crucería permiten la unión de la iglesia con la torre. Esta tiene planta cuadrada y su cuerpo de ventana presenta las series de arquillos ciegos de herradura apuntada y de lóbulos, incluso sobre columnas revestidas de cerámica, semejantes a las de Santo Tomé. No anterior a fines del XIII o principios del XIV, debe suponerse la existencia de otra torre anterior.

La pervivencia de los mismos motivos decorativos durante mucho tiempo en el arte popular hace difícil concretar el cerramiento de los ábsides laterales. Carecen sus muros de pinturas, lo que es bastante elocuente, y en el ábside izquierdo vemos ornar uno de los arcos ciegos con yeserías de fines del XIV o ya del XV. El ábside derecho, de planta en forma de girola, adosa unas ménsulas góticas en el testero izquierdo y cúbrese con cúpula del XVII. Esta parte correspondió sin duda a un claustro, hoy embebido en el convento de San Pedro Mártir, que darían objetivo a las saeteras del ábside central y que además nos lo muestra una puertecita cegada del muro derecho, próximo al ábside que en citado plano de Santa Leocadia titula «porta claustrae».

La belleza arquitectónica de San Román se ve preciosamente realzada por las pinturas románicas que revisten sus muros y que tan agradablemente nos sorprenden al traspasar la única puerta por la que ahora tiene acceso.

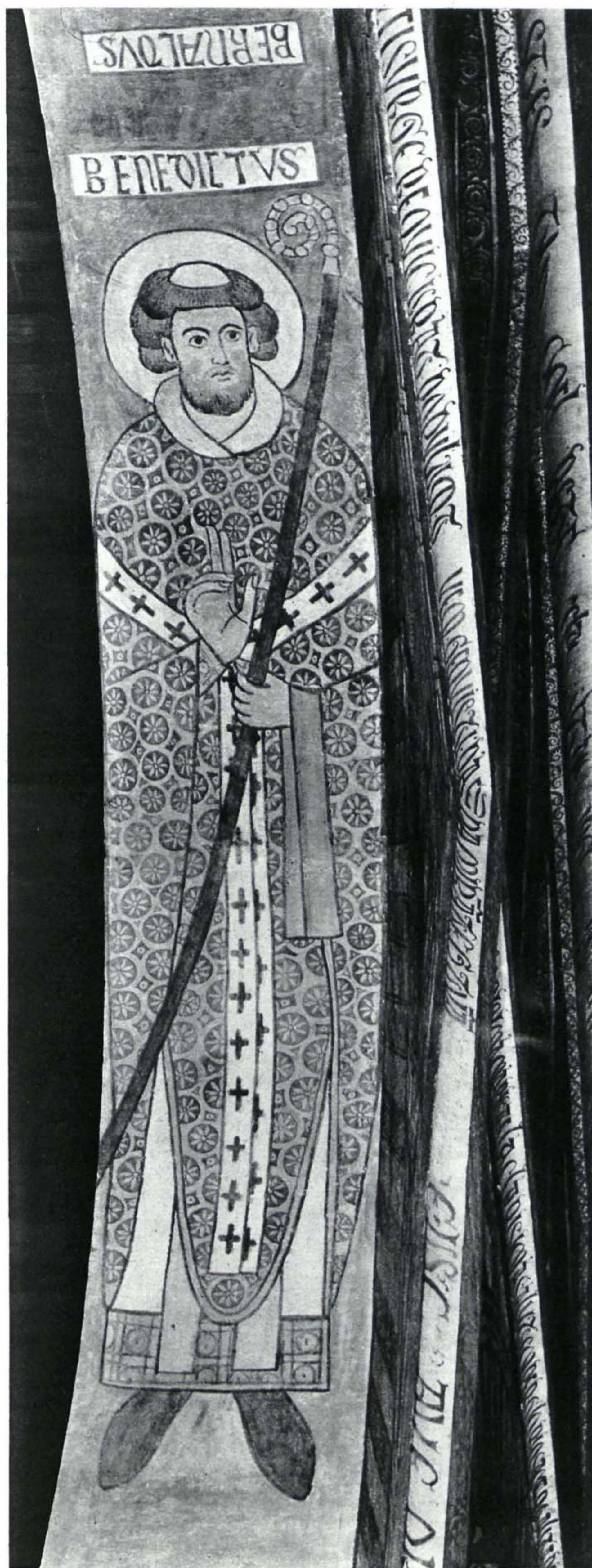
Su descubrimiento afloró al iniciarse las obras de restauración hacia los años cuarenta por los servicios técnicos de la Dirección General de Bellas Artes.

Toledo, tan arabizado desde el principio por esta invasión, recibe tardíamente los influjos románicos y no llega nunca a liberarse de una fuerte sugestión musulmana. Por esto, estas pinturas ya del XIII, de dibujo seguro y colores planos (rojo, amarillo, azul, verde y negro) y que vienen a engrosar las pocas conocidas de la escuela castellana, nos atraen especialmente porque tienen modalidades distintas, que han sido originadas por esa impronta que da la Toledo cosmopolita.

Existió sin duda un taller de pintura que dejaría obras numerosas. Unas habrán desaparecido, pero otras esperan la cuidadosa mano del experto que las ponga a la vista. Prueba de ello son las del Cristo de la Luz, semejantes a estas de San Román.

Dos maestros de esta escuela, al menos, se distinguen. Uno puede ser el que nos ha dejado las figuras frontales de santos y obispos, rígidas y monumentales, que por parejas decoran los intradoses de los arcos. Otro muy distinto busca la expresión más que la corrección de las formas. Es más naturalista y más movido. Se encarga de las grandes composiciones que forman escena, como el paraíso y la resurrección de los muertos. Pero aún queda una modalidad atribuible a uno de estos dos maestros, tal vez al segundo, pero más probablemente a un tercero, conocedor y continuador de una escuela mudéjar poco conocida. Este despliega su imaginación en el exorno de los arcos de herradura y enmarque de las ventanas. Profusamente combina el ataurique califal, el lazo, los caracteres arábigos cursivos con los dientes de sierra, o los meandros de origen romano. Le gusta el empleo de una mampostería imaginaria no falta de gracia. Consecuencia es de la situación de Toledo, alimentada sin cesar de la savia musulmana por sus constantes contactos con Andalucía.

De este modo plasman plásticamente las enseñanzas aprendidas en la Biblia a través de las miniaturas de la época, y el empleo de estas fuentes se traduce también en la afición que se ve tienen a las representaciones angélicas.



SAN BENITO/IGLESIA DE SAN ROMAN.



PLACA DE MARMOL REPRESENTANDO A UNA DIVINIDAD.



CAPITEL DESCUBIERTO EN EL PALACIO DEL REY DON PEDRO/SIGLO VII.

No totalmente completo este conjunto pictórico, sin embargo es entre los conocidos uno de los más grandes. El ábside central tiene bellamente decorados sus huecos, y relleno con ángeles el abocinamiento de sus saeteras. La nave central, a los pies, nos ofrece una grandiosa escena del Paraíso con una vegetación «sui generis»; más arriba, Isaías y Jeremías y una extraña representación, tal vez de la Trinidad. En las albanegas de esta nave, como en las de las otras dos, los profetas de media figura. La nave derecha es la más completa y representativa. En el frente, los evangelistas y santos toledanos. En el muro lateral, la resurrección de los muertos, y a los pies el paraíso terrenal y unos reyes. En la nave izquierda, que es la que más ha sufrido, puede verse todavía una escena bíblica que parece ser la Mujer y la Bestia, los tímpanos de las dos puertas y en el frente el entierro de Cristo. A estas escenas hay que añadir la profusa decoración del maestro mudéjar y los santos emparejados.

Examinado el monumento, a cuya sugestión primera no puede sustraerse el visitante, ha de continuar el recorrido a través de las ricas colecciones que allí se custodian:

Hállanse repartidas por los ábsides, capillas y muros con el fin de evitar que nada perturbe la hermosa perspectiva de la iglesia.

El ábside central, con su gran retablo renaciente delatando en su autor el impacto producido por la obra de Alonso Berruguete, se reserva para las piezas que nos dicen algo de aquella cultura dimanante de los catorce Concilios toledanos, de los que once llegan a ser generales. Su interés y prestancia dependerá de las grandes figuras que los presiden: San Leandro, San Isidoro, San Eugenio y San Julián. No han de limitarse a fomentar el catolicismo que resurge como consecuencia de la conversión de Recaredo, sino que hacen de sus sedes focos de enseñanza para su pueblo y servirán de fuentes de las que han bebido durante siglos la legislación posterior.

En el centro del ábside, y presidiendo, una vitrina contiene dos fragmentos en piedra de un Credo de la Misa en versión hispana. Su hallazgo en 1956 en la Vega Baja, próxima a la basílica de Santa Leocadia, sede de los Concilios, es todo un testimonio. En las restantes vitrinas laterales se exhiben unos códices de los siglos IX al XI escritos en letra visigoda y otros posteriores, pero que tienen por asunto los Concilios toledanos.

A estos comienzos se unirán un abundamiento fundido de fotografías y facsímiles de otros códices de esta época, dispersos por nuestros archivos estatales y eclesiásticos, que con una bibliografía seleccionada sirvan para facilitar el estudio de estos primeros siglos de nuestra Edad Media a los investigadores.

La colección arqueológica visigoda dispuesta en los muros es interesante y numerosa. Formó parte hasta ahora de la Sección de Arqueología del Museo de Santa Cruz, donde ha venido recogiendo desde hace más de un siglo. Son restos arquitectónicos con decoración tallada a bisel y con notas distintivas propias de la escuela artística que se forma en Toledo. Es semejante a los de Mérida y Córdoba, de quienes recibe su influencia como nos lo muestran las hornacinas y canceles, para en seguida adquirir su propia personalidad que se expandirá por la Castilla del Norte.

Estos fragmentos, lo único que nos queda después de la invasión árabe, dejan traslucir la grandeza a que habían llegado aquellos edificios civiles y eclesiásticos levantados por el pueblo hispanovisigodo a partir de la mitad del siglo VI y durante el VII y VIII. Si nada permaneció de pie en Toledo, no así en la provincia donde, aunque ruinoso, puede estudiarse la iglesia de San Pedro de la Mata, y de los tiempos visigodos parece ser que ha de hacerse arran-

car la cronología de Santa María de Melque después de los estudios y trabajos que están efectuándose actualmente por una feliz colaboración de la Dirección General de Bellas Artes con la Diputación de Toledo.

Las colecciones, para su mejor estudio, se ofrecen a la vista sumariamente clasificadas por su decoración, ya que pocos elementos arquitectónicos se conservan enteros.

En la primera capilla se han reunido las piezas cuyos motivos decorativos no se dan con frecuencia en este foco toledano. Entre ellos, tres son iconográficos. La segunda capilla se ha reservado para la epigrafía, cuyas lápidas se encajan cronológicamente dentro de la sexta centuria. Los muros de la nave izquierda nos muestran en varios fragmentos de frisos, impostas y pilastras, procedentes algunos de la provincia, la variada decoración conseguida a base de combinar los círculos tangentes y secantes trabajados a fuerte bisel y que son una de las características distintivas de esta escuela. La sala de los pies se reservó a una numerosa serie de cimacios de acusada sección trapezoidal y adornados de sus típicos trifolios; capiteles, y pilastras cuidadosamente tallados para servir de soporte de altar, todos propios también de Toledo. En el muro de los pies de la nave central, las piezas más vistosas, es decir, las hornacinas y canceles con sus veneras y crismón sobre columnillas. Alguna procede de Santa Cruz, donde se sabe que se asentó la corte visigoda. En la nave izquierda vemos fragmentos, tal vez los más tardíos, en el que se alían las rosetas con las cruces y en algunos combinados con estrellas. Los que reciben la misma talla que los incluidos en la torre del Salvador son también de procedencia de Santa Cruz y, por último, los que nos presentan una talla de roleos vegetales, con diversas modificaciones al estilo de los de Guarrazar y que son claro precedente que recogerá la decoración árabe.

Otra de las manifestaciones artísticas de este pueblo visigodo lo refleja su orfebrería. En el ábside izquierdo, una vitrina guarda las reproducciones hechas por el señor Marmolejo de las coronas del tesoro de Guarrazar, que se guarda en el Museo Arqueológico Nacional. Por su interés y riqueza, lo mismo que el tesoro de Torredonjimeno, se consideran obras hechas para los reyes y magnates. Pero además de estos talleres oficiales existían otros muchos para satisfacer la costumbre y afición del pueblo a ornamentarse con joyas. Esta orfebrería popular es la que se exhibe en las vitrinas de las naves. Ceditas generosamente por el Museo Arqueológico Nacional, son producto de las excavaciones hechas en 1924 por don Cayetano Merigelina en la necrópolis de Carpio del Tajo del partido de Torrijos.

Los ajuares de las tumbas son de enterramientos del siglo VII, pero sus piezas son también del siglo VI. A través de estos hallazgos pueden estudiarse los hermosos broches de cinturón de placa rectangular con celdillas rellenas de almandines y vidrios, también los de forma de animal, los escutiformes, los arriñonados, de placa rígida terminados en lengüeta y los que la tienen calada. Fíbulas o de puente laminiforme y fundidas, circulares alveoladas como los broches, y doradas. Aretes, anillos y armas casi todo en bronce trabajados con las técnicas más diversas y perfeccionadas.

No le falta al museo su tesorillo numismático. Apareció en Toledo en 1957, en las obras de la carretera de Ayila. Son trientes de los reinados de Ervigio, Egica y Witiza acuñados en Toledo, pero también en Narbona, Gerunda y Egitania.

Un museo más en Toledo, a las puertas de Madrid y con misión propia. Sus frutos, prometedores, ya han iniciado a verse en el campo universitario antes de su inauguración.



ARRIBA: INTERIOR DEL MUSEO/ABAJO: BROCHE DE CINTURON/SIGLO VI.



VAN GOGH, EL ESCRITOR NATO

JOSE ALBERTO MARIN MORALES

Van Gogh ha sido considerado, durante largo tiempo, por la estimativa del siglo xx desde un ángulo estrictamente pictórico. En este punto, su adecuación a nuestra actual sensibilidad obedece a un fenómeno de anticipación a su época y que revela, a todas luces, la autenticidad y firmeza de su genio creador.

Pero he aquí que la publicación de sus *Cartas a Theo*, su hermano, con motivo de su centenario, le convierte en un literato de primera línea, aun cuando no se propusiera que le tuviesen por tal, y esto condicionará decisivamente la estructura y contenido de estos bellos fragmentos, síntesis aperiódicas de apretadas, vívidas y elocuentísimas vivencias, que al llegar hasta nuestros días en virtud de su plasmación documental, plantean una delicada problemática en un orden estético, estructural y comprensivo, y que trataré de sistematizar.

Como cuestión previa, fáctica y condicionante de la génesis de estas cartas, se ha de hacer notar que fue la distancia física que mediaba entre Vincent y su hermano Theo, el presupuesto material de que adoptase este medio de comunicación entre ellos. Si hubieran residido en la misma ciudad, es obvio que este contenido que se trata de examinar se hubiera perdido para siempre en un mar de palabras y presencias.

En cuanto a la cuestión central de si el género epistolar merece reputarse de literario, en principio se puede afirmar así. En especial en los supuestos más claros de textos que han adoptado la forma epistolar, porque así convenía a la finalidad expresiva del autor, que pudiendo haber optado por otras se sirvió de ésta (las obras concretas en la literatura universal que revisten este cauce expresivo son muy numerosas, desde «El lazareto de Tormes» a «Relaciones peligrosas», desde las «Cartas desde mi prisión» a «Werther» y «Pobres gentes», etcétera). Estos textos se hicieron con miras a ser conocidos por un público de rostro borroso, indeterminado en cuanto a núme-

ro, calidad e identificación personal de destinatarios. Con la indudable intención de exteriorizarse, de abrirse en difusión, a amplias, apriorísticas y en principio abstractas capas de lectores.

En las cartas que nos ocupan no se dan estas características; por el contrario, se trata de la expresión de las incidencias que, en una trama inextricable, convergían en el recinto íntimo vital de Van Gogh y que necesitaba discernir, plasmar y verter no en cualquiera, sino en una persona determinada, su hermano Theo, unido a él por la sangre y el afecto más entrañable.

Por esto, carecen en absoluto del aderezo, la artificiosidad y la preocupación de que «parezcan bien», típicos de ese otro género de cartas en conserva, cuidadosamente esterilizadas frente a una posible invasión de los virus, del desorden y la espontaneidad de primera mano.

Así es como Van Gogh muestra con toda crudeza la obsesión por vender sus cuadros, tenacidad existencial, que se muestra prácticamente utópica en vida de él. Con esta comezón, conexas subjetivamente su obra pictórica, con las corrientes de tráfico artístico de la sociedad de la segunda mitad del siglo pasado y, por consiguiente, concreta y detalla sus pretensiones en el ansia humanísima de lograr un nombre destacado y una cotización como tal pintor. Lo que nunca pudo pensar es que estas cartas tan abruptas y dotadas de una cruda franqueza y una vívida exposición de los avatares de su existencia, contados por su propio protagonista, pudieran ser publicadas algún día (lo fueron, por primera vez, en Holanda, con motivo de su centenario, en 1953).

Es posible que buena parte de la belleza y calidad humana de estos inestimables documentos y, desde luego, su cruel y taladradora profundidad, se deba al hecho de que Van Gogh los concibió como vehículos expresivos de corto alcance; los usuales en su tiempo, a disposición de tantas y tantas otras personas, en su caso reclusos en

un ámbito doméstico, limitaciones estructurales que, si bien los condicionaba por un lado, les confería, por otro, una intensidad y concentración evocativa de vivencias, a todas luces insuperable.

En el conjunto de las seiscientas cincuenta y dos cartas publicadas se descubren las grandes líneas del más impresionante aguafuerte literario y humano que nos ha podido dejar un pintor, como en este supuesto dotado de recia personalidad. La intencionalidad y el contenido son hartos diversos de otros epistolarios, que si bien tienen las características de la discontinuidad y de presentar un flujo de vivencias e impresiones vertidas en directo y en superposición a las reales, al transcurrir entre personas supercultivadas, con una posición reconocida en el mundo cultural (Claudel-Gide, Ortega-Unamuno y Ortega-Curtius, etcétera) por los inevitables distanciamientos y represiones de temas y aparición más o menos forzada de otros, carecen de la riqueza y arrebatadora sencillez y búsqueda de lo auténtico del que nos ocupa.

Las cartas a Theo pudieran incorporarse a una categoría literaria muy en boga hoy: la utilización de la segunda persona, tan utilizada y difundida por escritores como Michel Butor en *La modificación* y Carlos Fuentes en *Cambio de piel* y por otros muchos que no es del caso citar.

Aunque en el género epistolar la utilización de la segunda persona y, concretamente, en los documentos que nos ocupan, sea aún más radical que en estos novelistas, por ser más sincera y estar más en contacto con la vida primaria y fluente, ya que el recurso a este expediente novelesco por fuerza debe tener una finalidad expresiva dirigida a terceros indeterminados, al derrostrado, inquietante e imprevisible público-lector.

En este primer aspecto es evidente que el destinatario de las cartas que nos ocupan, el hermano

del pintor, es una prolongación amplificativa en el cálido recinto del ego familiar, del angustiado y en continuo acoso por lo real de Vincent.

Si la segunda persona presupone el monólogo interior como género literario, en una disección de los elementos que lo integran, viene a polarizarse, en este caso, en una retorsión, articulada por una previa estructura, escindida de un mismo yo: el monologante, que busca un diálogo con lo más próximo y se refleja así propio. El yo se dice a sí mismo, en torturada y enloquecedora digresión autorreflexiva, lo que le ha sido doble captar en las capas más ostensibles de profundidades adentradas en el inconsciente, emergidas y concienciadas por obra y gracia del lenguaje: este gran recurso de exploración y concreción de vivencia. De este modo, toda esta carga proyectiva, en búsqueda de un eco de humanidad, es desplazada al interlocutor, en virtud de una simulación de primer grado que se origina y estructura en tanto que se realiza la operación de escribir y que alcanzará su plena realización en el supervalorar y en la traslación a un ámbito distinto y menos opriente de la lectura.

En terminología «lacaniana», el significante emite en inmanentes intermitencias, en una longitud de onda peculiar, con una tonalidad predeterminada por la concreción del destinatario (si bien, esto se haya diluido en esta primera fase en una trama confusa), que ha de ser captada y discernida por el lenguaje, en correlación y simultaneidad estructural con la cadencia significativa. Es esto lo que se aparece como una secuencia de significados, que inquiere una salida y evasión en busca de una tonalidad correlativa. (En este caso la de Theo.)

Se distinguen, de este modo, un primer estadio significativo-dialéctico-inmanente, caracterizado por la profunda interioridad en que se desenvuelve en trámite de gestación de vivencias primarias, sin los sucesivos revestimientos, en los que en las siguientes fases se habrán de internar. En segundo lugar, un estadio lingüístico configurador, que da origen al significado relacional, y más o menos ligado con una intencionalidad, todavía prisionero de su propia génesis interna, y una tercera fase de exteriorización paulatina y superestructuración, reflejada en el espejo parabólico, deformante del yo, que por



la tensión entre los signos anteriores y el inquietante mundo de la intencionalidad dará lugar a la aparición del símbolo.

En nuestro caso concreto, Van Gogh muestra sus significantes no perceptibles de primera impresión, ya que los recibimos en un estadio de elaboración avanzada, hallándose los significantes subyacentes a los textos escritos, íntimamente enlazados con su trama biográfica íntima y en correlación consumada con el significado que la concreta y configura. Así, el trasvase y traducción a su entorno lingüístico y a la expresión escrita, los convierte en inestimables signos de comunicación humana, que se agrupan de una manera un tanto heterogénea y por un trasplante de estructuras de lo subjetivo a objetivo, de lo interior a lo exterior, para dar lugar a la riqueza y a la fecundidad simbólica, que brota impetuosa de la abrupta soledad del genio.

Las cartas, calificadas como tales estructuras en segunda persona, con el monólogo interior subyacente y consiguiente retorsión, a un plano especulativo derivado y en inserción, con la presencia del interlocutor, por supuesto se manifiestan en una perspectiva de segundo grado y de reajuste de la situación previa. Así se prepara el paso a la superestructura, que las habilitará para ser recibidas por otra persona, en este caso por Theo, con la utilización del pronombre personal tan aproximativo

y que por fuerza trae y evoca en todo momento la representación de esta segunda fase, y es precisamente esto lo que le da vigencia y contorno plástico. Se trataría de un monólogo interior, recepticio, articulado a través del expediente de la segunda persona, que lo refracta y modifica en la identidad del destinatario, con materialización autónoma en un objeto externo, el documento escrito y susceptible, por ello, de traslación y sustantividad, lo que le convierte cabalmente en objeto cultural, independizado del sujeto emisor. De esta manera, estos testimonios de la vida del pintor están provistos de una poderosa ambivalencia, pues siendo como son instrumentos de comunicación privada, con un destinatario concreto, que hace que la primera exterioridad y manifestación de ellos quede englobada en la internación consiguiente; por otra parte, se revisten de una exterioridad imprescindible a su desplazamiento, como objeto portable, en el más real de los sentidos, y es lo que permite que, además de su receptor natural, Theo, puedan ser usurpados en una segunda existencia; en cuanto a la captación de sus contenidos estrictamente privados (hay que ser exactos en la utilización de la terminología a nuestro alcance) en otras personas totalmente ajenas a su contexto y a la función y finalidad previstas por su autor, y dadas a la publi-



cidad y, por lo tanto, a esta segunda existencia en época en que no vivían ya ni remitente ni destinatario (Vincent se suicidó en 21 julio 1890; Theo falleció de muerte natural el 21 enero 1891), y por persona que, en un orden estricto, era ajena al circuito íntimo generado por este intercambio de correspondencia, la viuda de Theo; ya en el encabezamiento de todas las cartas de Vincent aparecía siempre una misma expresión: «Querido hermano».

Es notable la singularidad de la convergencia en Van Gogh de la doble vertiente literaria y pictórica, y caso único, por la intensidad con que se manifiesta en la historia de la cultura mundial.

Que la expresión estética de Vincent se bifurcase entre el mundo

de la palabra escrita (es de suponer que la expresión hablada, como ocurre a tantos escritores, careciese, por la distinta densidad y concentración del medio empleado, de ingredientes estéticos) y, por otro lado, el de las formas y cromatismos, con más o menos base real, hace de tal coyuntura artística una plasmación singularísima.

El mundo literario del pintor es un cosmos simbólico, en el que Van Gogh concretaba y expandía sus prodigiosas secuencias, interioridades e impulsos captadores de la belleza, perseguida con pasión en esta modalidad.

El tránsito de este medio, liberado ya de la fuerza devoradora del tiempo por su materialización en signos escritos, a ese otro vivenciado en formas impactantes, provenientes de una realidad física y de un entorno cultural, constituyen la fuente nutricia de sus experiencias esenciales en este orden.

Su avidez por encarnar con lo estético-objetivo, disperso y en jirones entre lo real, y el complejo y rápido proceso de su objetivación, es lo que constituye el «leit-motiv» de este singular epistolario. Así, en la carta núm. 273:

«Esta mañana di un paseo fuera de la ciudad, por los prados detrás del Zuidbuitensingel, donde Maris vivió al principio y donde se encuentra ahora el estercolero. He contemplado largo rato una fila de sauces llorones, los más nudosos, retorcidos y desorientados que haya visto nunca. Delimitaban una parte del huerto recientemente removido —y se reflejaban en un arroyo sucio, muy sucio—, pero donde chispeaban ya algunas briznas de hierba primaveral. Y esas cortezas rugosas y oscuras, la tierra removida, en la cual se podía ver, por así decir, la fecundidad, todo eso tenía algo de extrañamente cálido en sus tonos oscuros y potentes que me hizo pensar en la tiza de la montaña. Cuando la tenga de nuevo, espero también dedicarme al paisaje».

Nótese la agudeza de Van Gogh para concretar y atribuir calificativos discernidores a lo que, para otro escritor, sería indiscernible. Un árbol es igual a otro a primera vista. La sensibilidad de Vincent se convierte en un archivo grabado a fuego, donde conserva y da forma a estructuras de jerarquización y clasificación de la realidad sensible de una figura incompara-

ble. Esto hace que todo lo personalice y reduzca a categorías propias.

Es difícil saber con exactitud qué es descripción de pintura y lo que es de escritura; el vehículo expresivo es literario y el contenido, de primera intención, también lo es, pero lo pictórico subyace y se revela con fuerza impresionante.

Véase, si no, el vigor y la calidad del texto siguiente (carta número 297): «Para aquel que busca expresar lo que hay de rudo en una figura, su amplitud y su potencia, la acuarela no es el medio más simpático. Se busca exclusivamente un tono o un color y ya no es lo mismo, la acuarela entonces se presta excelentemente. Podré admitir que estas mismas figuras, en la realidad, permitirán hacer otros estudios desde otro punto de vista (especialmente tono y color) hechas con otro objetivo, pero plantea la cuestión de saber si admitiendo que mi estado de ánimo y mi sentimiento personal me hacen observar en primer lugar el carácter, la estructura, la acción de las figuras, ¿se me reprochará que, siguiendo esta noción, llegue no a una acuarela, sino a un dibujo únicamente en marrón y en negro?... Andar diciendo esto no es vendible, y es necesario, en primer lugar, que lo que uno hace sea vendible.

»En cuanto a mí, le doy a esto la siguiente significación: "Es usted mediocre y pretende no someterse y no querer hacer pequeñas mediocres, y lo que hace es volverse ridículo con vuestras supuestas búsquedas y no trabajar"... Yo no soy el único. Todos aquellos que buscan su propio camino tienen así detrás, o al lado suyo, a alguien de esta clase que los descorazona continuamente. Puede ser que esto abrume y turbe, y uno queda aturdido por así decir».

En estos textos se produce una biselación que nos permite ver, por superposición simultánea, la unidad y separación de los dos climas artísticos, y plantea la pregunta: ¿escribía para pintar o pintaba para escribir?

Van Gogh pudo convertir, y así lo hizo, muchos de sus escritos en bocetos y cuadros, y viceversa;

trasplantó, mediante lúcidas descripciones, sus escritos el contenido de sus cuadros y bocetos. Da fe de ello este palpitante testimonio de sus momentos críticos, secuenciados de rupturas de tiempo. En ellos se mantiene un alto nivel expresivo, tanto en uno como en otro medio. Lo podemos plasmar en la siguiente imagen: con una mano pintaba y con la otra escribía. Al intercambiar estas funcionalidades nos encontraremos en un caso de ambidextrismo insólito en la historia del arte, como no sea que nos remontemos a Leonardo da Vinci, que constituye el más elocuente paradigma en este punto.

La rara perfección, la exquisitez de líneas, color y estructura que obtuvo Van Gogh en una y otra modalidad intercambiable aparecen como algo muy distinto de la imagen tónica del violín de Ingres o de las aptitudes literarias más o menos logradas del aduanero Rousseau, de Dalí o de Picasso.

A pesar de ser textos de primera mano, sin someterse a la meditada elaboración de los literarios, las cartas de Van Gogh pueden figurar con justicia entre los grandes monumentos escritos que nos legó el siglo XIX, con la singularidad que les da esta continua referencia a la dimensión pictórica y la doble y valiosa aptitud en que se movió este pintor literato, y en el ritmo aperiódico y la condensación de vivencias experimentadas en un tiempo real, por fuerza más difuso y menos relevante que el escrito, permiten establecer una relación estructural diacrónica-sincrónica en la que la sincronía estaría representada por la vista fija estática, aun cuando con pretensiones de movilidad, de las secuencias de sus obras pintadas y la diacronía por estos sorprendentes testimonios escritos.

Una cuestión relacionada con ésta es la duplicación del mismo tema en uno y otro ámbito. La configuración de la psique de Van Gogh como una estructura especulativa, en el sentido metafórico y real, de reflexión en un sistema de espejos interiores deformantes de un mismo motivo es lo que hacía que rebotase de uno en otro y pasara por ámbito de densidad, tono y medios de captación cualitativamente distintos, de lo literario a lo pictórico, y de lo pictórico a lo literario, de un mismo motivo real o imaginario. Así, en la descripción de la carta número 307:

«He pintado otra vez un estudio sobre la playa. Hay algunos diques de mar o muelles, canales y escolleras, y los hay excelentes, hechos de piedras carcomidas por el tiempo y de ramas entrelazadas. Me he instalado sobre uno de ellos para pintar la marea ascendente hasta que llegó tan cerca de mí que tuve que salvar todo mi equipo. Y después hay, entre la ciudad y el mar, arbustos de un verde bronceo oscuro, alborotados por el viento de alta mar y tan reales que muchos de ellos hacen pensar: "¡Peras, es el zarzal mismo de Ruysdael!". Hoy puedes llegar hasta allí con el tranvía de vapor, así que no importa llevar equipaje o tener que transportar estudios o frescos.

»Es necesario remontarse a treinta y hasta a cuarenta y cincuenta años atrás para encontrar la época en la que se ponían a pintar las dunas en su verdadero aspecto. En aquellos tiempos las costas eran aún más ruysdaelianas que ahora. Si quiere verse una cosa que evoque el aire de un Daubigny y de un Corot, se debe ir más lejos. Allá donde el terreno está casi virgen de rastros de bañistas, etcétera».

Aquí se trata de la apropiación cultural de la Naturaleza en la más noble de las acepciones y de la refracción en la sensibilidad especular-estetizante de Van Gogh, de las obras de otros pintores, superpuestas al propio escenario natural y ligadas con él. Este recurso de tan contundentes y bellos efectos lo utiliza una y otra vez. Hay un prurito insobornable e inextinguible de estructurar la realidad, tan rica en motivos de este orden y tan proteiforme en su repercusión en la atención sensible del literato-pintor, que cada vez la ve y la configura de distinto modo.

Para Van Gogh el aspecto instrumental de su doble aptitud se inclinaba, sin duda, a lo literario. Hoy, con una perspectiva no condicionada por la autovaloración que el pintor le dio, hay que considerar su pintura y su expansión literarias como instrumentos de adaptación a uno y otro campo al servicio de su gran ideal: la gran expresión de la belleza.

El que su obra pictórica sea hoy más importante en una valoración sociológica que la literaria se debe, sin duda, a que esta última quedó sin una expansión plena de sus posibilidades y reducida, en términos

pictóricos, a un gran y genial esbozo de lo que nos hubiera podido dar de haber sentido Vincent la llamada explícita y hasta profesionalizada del quehacer literario. Su cultura en este orden era impresionante; a lo largo de estas cartas aparece la gran literatura de su tiempo, el forjador de la gran novela del XIX en sus figuras de más relieve, Zola, Balzac, Stendhal, etcétera.

Este epistolario sirve a la perfección para acabar de perfilar la complicada personalidad de Vincent. La complementariedad estética que implica, en punto a obsesión de enriquecimiento y perfeccionismo de su obra, la superposición de la diacronía insita en los textos escritos a la sincronía que se encierra en el conjunto de instantáneas artísticas recogidas en sus cuadros, se traba y estructura por aportaciones acumulativas, en las secuencias plasmadas en su epistolario, que constituyen un fragmento cristalizado de un tiempo repleto de vivencias personales en ritmo y gradación de intimidad irreconstruibles de otro modo.

La estética de Van Gogh aparece aquí como un mundo primario dotado de un certero instinto de lo bello, regido por grandiosas, profundas, en apariencia inmotivadas, pero siempre esclarecedoras intuiciones. Sobre este sustrato ordenador, perteneciente a una primera cadena de significantes o estructuras síquicas de primer grado, se alzan la inteligencia, la tenacidad y el poder sensibilizador de este literato-pintor, engranados en la dimensión estética de lo real.

Estas estructuras básicas elaboran y configuran un criterio y unas pautas de una concreción y una finura de tonalidad únicas, unidas a una profundidad en que la expresión de la belleza y la armonía de lo natural y lo cultural se dan en íntima trabazón.

A esto viene a unirse que los tremendos impactos de su azarosa existencia vinieron a repercutir y a perfilar, en sus últimos años, una personalidad arrolladora, con la superfetación patológica de su esquizofrenia, que, de un modo o de otro, formó el envoltorio en tantas ocasiones configurador de su arte singular.



POEMA



PARTICULAR EXPOSICION COLECTIVA

*En esta habitación con luz de mediodía
y afán de reconocimiento, sábado sin prisa
para mirar con más sosiego
todos los cuadros de coleccionista pobre:
el caracol con plumas que dibujó **Nanda Papiri**
(una obra postista me dijeron, no hay mucho de esto)
una cabeza de serpiente con su caparazón, plumas en abanico,
la sugerencia de suavidad muy verde, el insistente ojo)
las franjas de **Bosshard**, el musgo que tuvimos
(era casi azul, en la humedad oscura.
de un bosque, adolescente yo, sin aprendizaje de perder las cosas
aún, sin la tristeza de los proyectos rotos),
las franjas o columnas que pinta **Lola Bosshard**
musgo verde casi azul, color naranja de poniente de Valencia,
el bermellón del sobresalto la pintora **Bosshard**
que mira árboles, palmeras, desde su estudio en un piso alto
de la avenida donde yo nací, altas palmeras.
Este piso en Madrid (el mar, lejano), la luz de mayo,
habitación con libros y proyectos y los cuadros
de **Viola** (litografía en rojos) y de **Alfredo**
Alcaín, escaparates de guantes y de ropa
interior, las camisetas con sus precios,
«peluquería», puertas de cristal esmerilado,
una ventana con los precios de los platos,
alineadas las manzanas muy pequeñas.
«El doce», restorán barato, comidas caseras,
vino de Valdepeñas, donde van estudiantes
y la gente modesta, contando su dinero cada día.
Los rojos del «collage» de **Echave**, sobre blanco,
los rojos, rosas, el carmín formando un aspa,
el gris atenuando la llamada viva.
Es sábado. Puedo mirar los cuadros
como observaba el mar, hace ya algunos años,
como los viejos miran en las plazas.
Los figurines de **Francisco Nieva**, el redondo
sugerente círculo de **Salvador Victoria**,
las columnas de brasas de mi paisano **Vento**,
las llamativas letras de **Millán**, los surcos
o líneas, recordado mar rectangular, de **Antonio**
F. Molina, lo que llama «Rastrojo», inexactas
trincheras muy pequeñas, al lado de los fuertes
colores de **Cillero**, la cabeza-ojo, el manchón de sangre,
violeta inolvidable de la mesa.
Amontonados libros. Aguafuertes. Y los cuadros
comprados con apuros. Sábado. Para mirar,
para asomarse a ellos. La luz, que permanece.*



Alfonso López Gradolí

LA BIENAL DE VENECIA VISTA POR UN PARTICIPANTE

Cada nueva edición de la Bienal de Venecia supone una ocasión para pulsar el arte del momento. Cada Bienal suele dejar tras de sí una secuela de afirmaciones, confirmaciones, decepciones y, frecuentemente, hasta de escándalos. La desaparición de los premios, iniciada en la anterior edición en 1970, ha supuesto también la desaparición de buena parte del interés, casi diría morboso interés, que la Bienal despierta.

Ha terminado con las cábalas y pronósticos basados más en el conocimiento de amistades, presiones, amenazas veladas de no participación en futuras ediciones, etcétera, que en el conocimiento de las obras, sus autores y la calidad. Realmente resulta muy difícil calibrar, ante una gama tan rica y va-

riada como es la que compone hoy la faz del arte, qué es aquello que debe ser premiado e incluso establecer un baremo acerca de qué calidad debe predominar a la hora de la decisión. Por ello, la desaparición de los premios ha permitido una Bienal tranquila, en la que cada país ha mostrado sus artistas seleccionados sin necesidad de sacrificios a la figura cuyo premio se perseguía.

La primera consecuencia han sido unos pabellones que, en algunos casos, han constituido una casi integración de las artes y, en otros, una vertebración coherente, un panorama en el que casi desaparece el autor, integrado en el conjunto. Pero conviene resaltar, antes de pasar a un análisis de los pabellones nacionales, que, como siempre,

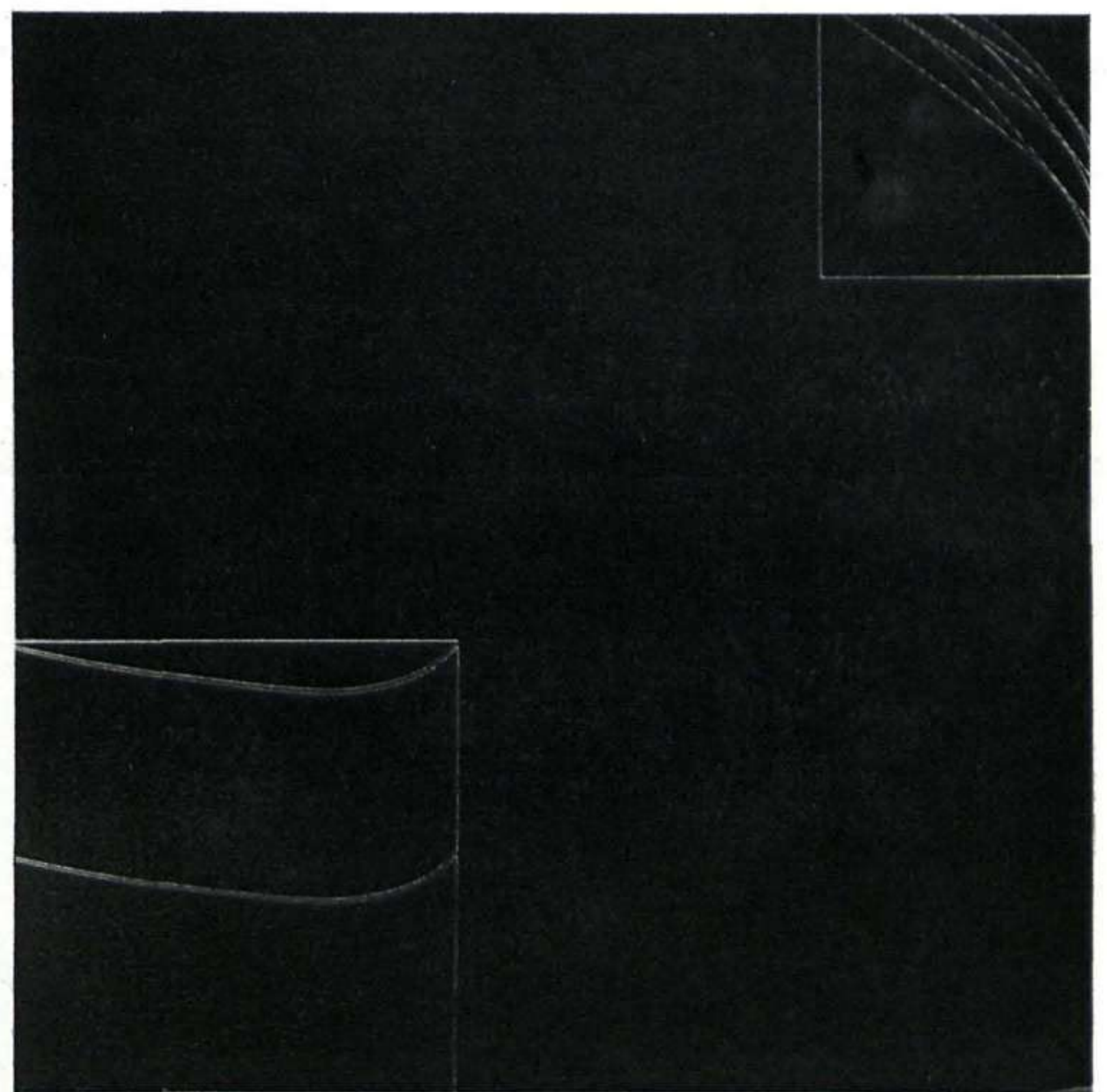
la Bienal no es solamente lo expuesto en Giardini di Castello. Para esta edición se han aglutinado «otras» exposiciones.

LAS «OTRAS» EXPOSICIONES

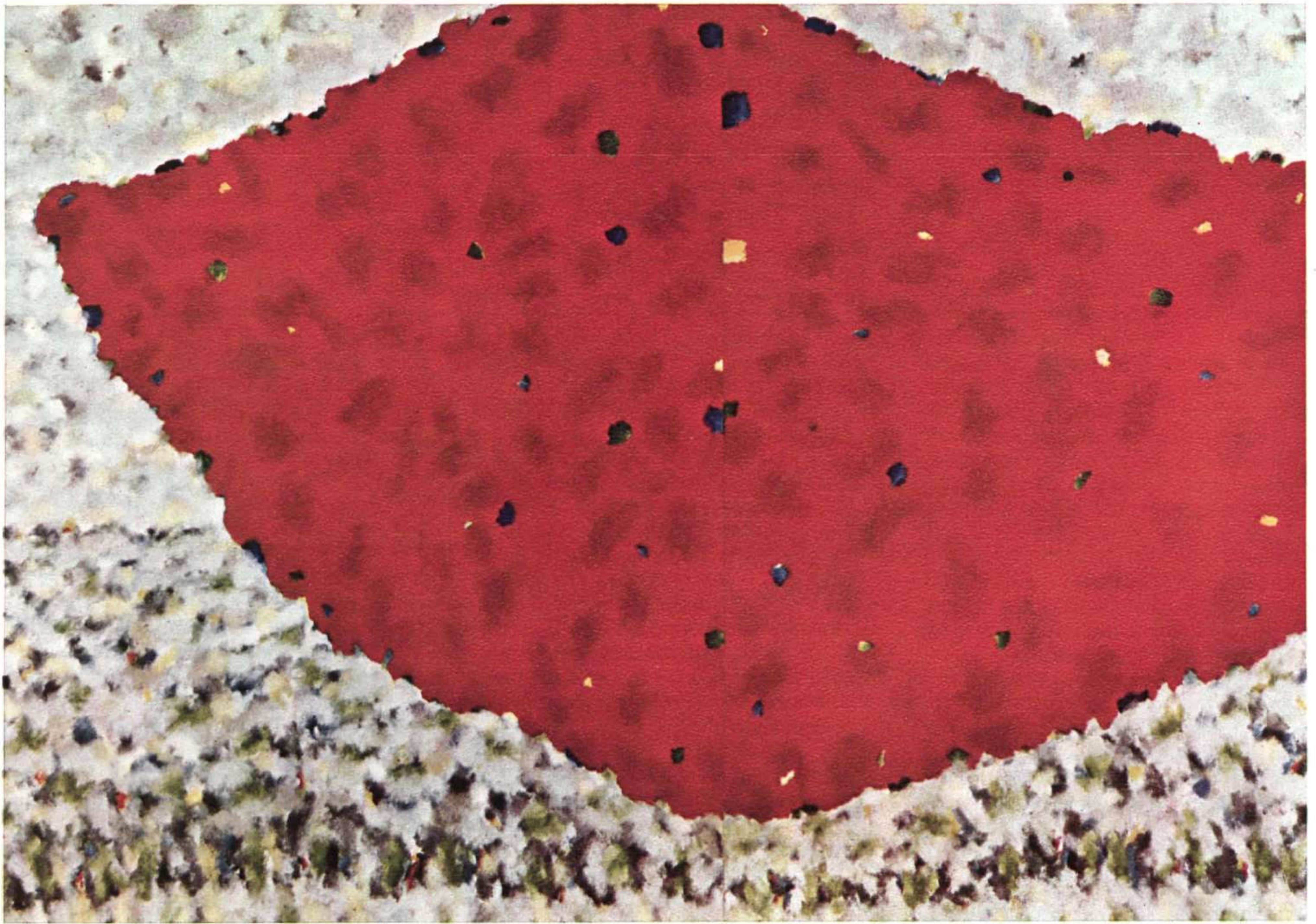
En el «ala napoleónica» del Museo Correr podemos contemplar, bajo el título «Capolavori della pittura del XX secolo (1900-1945)», una extensa muestra en donde, con una obra cada uno, se nos muestra la evolución del arte contemporáneo a través de los maestros indiscutibles, léase Picasso, Juan Gris, Derain, Braque, Klee, Mondrián, etcétera, y de otros más discutibles, pues existen lagunas y omisiones que no se compensan con algunos autores —italianos, franceses—,



SAM GUILLAM/ESTADOS UNIDOS.

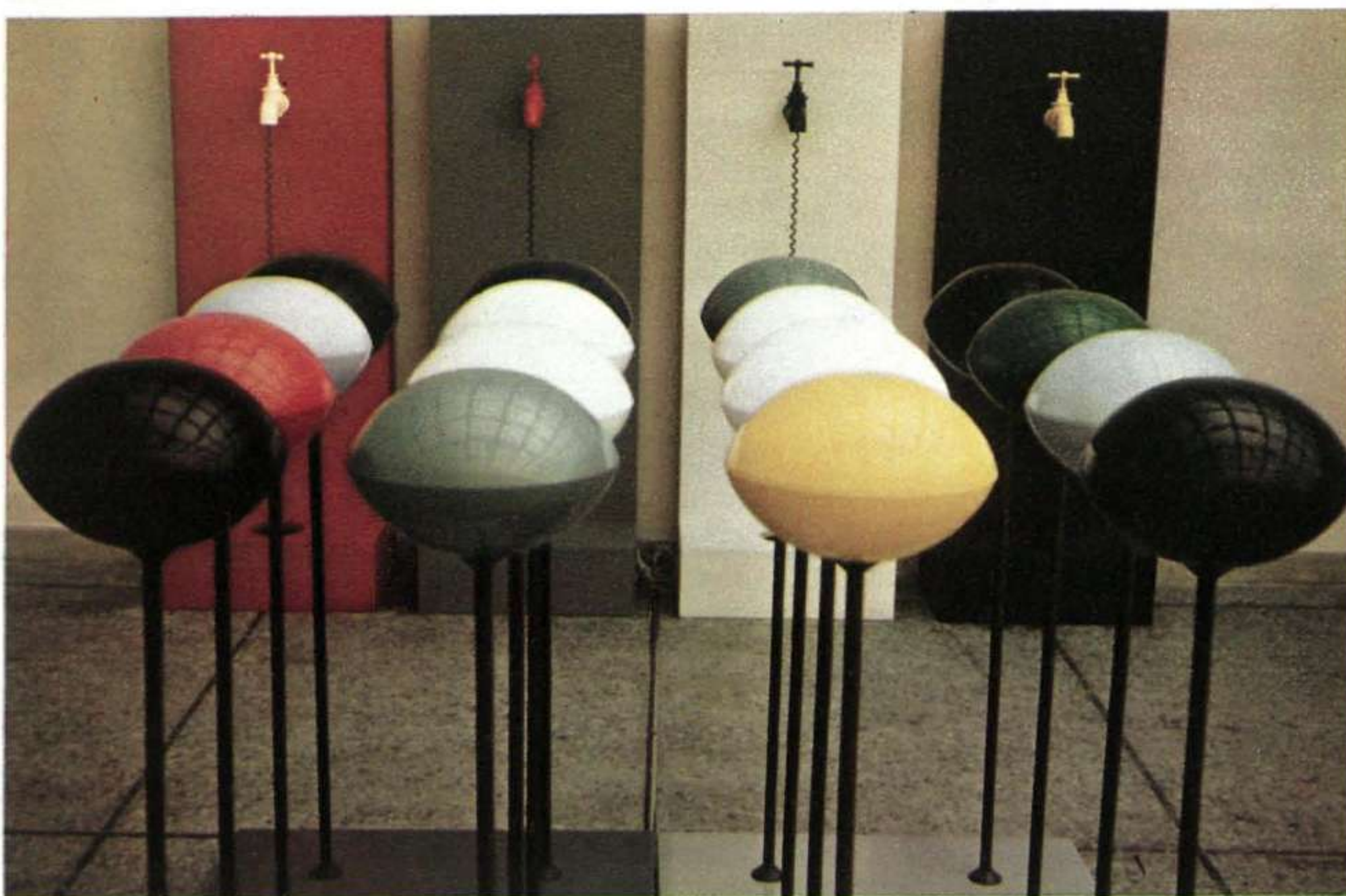


JOSE MARIA IGLESIAS/ESPAÑA.



GERSHON ISKOWITZ|CANADA.

SALA DE LUGAN|ESPAÑA.



pero, no obstante, la muestra posee indudable interés.

En Ca'Pesaro, «Grafica d'Oggi» nos muestra un exhaustivo panorama de obras grabadas o multiplicadas por diversos procedimientos gráficos. El conjunto es espléndido.

Otra de las iniciativas más sugestivas de esta Bienal es la de «Escultura en la ciudad». En el palacio Ducal y en diversas plazas venecianas nos encontramos con obras monumentales de autores clave en el momento actual del arte contemporáneo. Desgraciadamente, que yo sepa, no existe un catálogo que recoja los nombres de los autores y el emplazamiento de su obra, por lo que ver la totalidad de las obras participantes en este acontecimiento queda para un crítico más peripatético o más conocedor del intrincado laberinto veneciano que yo. Según el catálo-

go general, son 33 obras de otros tantos autores. Españoles figuran tres: Amador, Chillida y Sobrino. Aunque Chillida aparece como representante de Francia y residente en París.

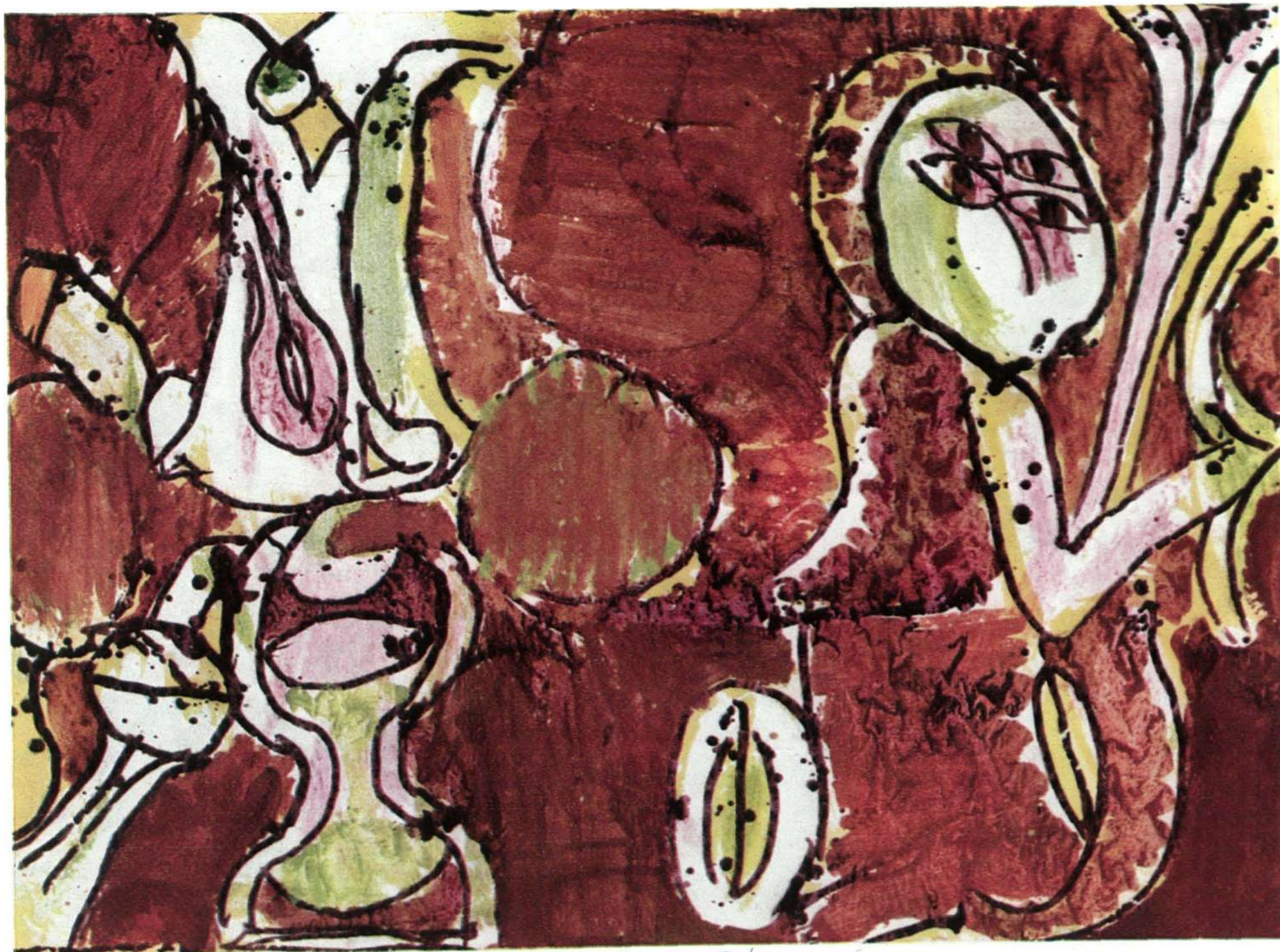
En San Basso, otro evento: «Arte decorativa», aunque de gran categoría y calidad. Pero lo que entendemos, y creo que entendemos recatemente, como Bienal son los pabellones nacionales y su contenido en Giardini di Castello. Es esto, precisamente, lo que marca el tono del acontecimiento y lo que queda o no queda para la historia grande o pequeña de la Bienal. El escándalo de esta edición es la «obra» del italiano Gino de Dominicis (Ancona, 1947). Aunque en su sala se podían ver otras cosas, toda su participación ha sido barrida por la amplia información de prensa en torno a lo que podríamos denominar «caso del mungo-

loide». Resulta que De Dominicis ha presentado un mongoloide de «verdad», supongo que alquilado para la ocasión. Carlo Rosso, que creo es el nombre del mongoloide, ha sido sacado de un asilo y mostrado en la Bienal con un cartel en el que se proclama su estado como «segunda solución de inmortalidad». Rosso, que además es ciego, permanecía sentado tranquilamente en una silla, con su letrero, dentro de un espacio marcado en el suelo con cinta adhesiva. Pero en la sala había otras cosas. Por ejemplo, un conferenciante, sentado ante sus cuartillas, con su micrófono y su jarra de agua y vaso para beberla. Frente a él, sillas para un público hipotético, y una siempre ocupada por un individuo **exactamente** igual al conferenciante, esperando que empezara una charla que, naturalmente, no comenzaba nunca. Tirados en el sue-



FERNANDO MAZA/ARGENTINA.

PIERRE ALECHINSKY/BELGICA.



lo, un esqueleto de persona provisto de patines en los pies y sujetando en su mano izquierda la cadena de la que partía el esqueleto de un perro (sin patines). Tras el conferenciante, escrito en la pared se podía ver: bajo una cruz, «inmortalidad del alma»; bajo una cruz gamada, «inmortalidad de la raza»; bajo una hoz y un martillo enlazados, «inmortalidad de la especie», y bajo un signo desconocido para quien esto escribe, quizá inventado para la ocasión, «inmortalidad del cuerpo».

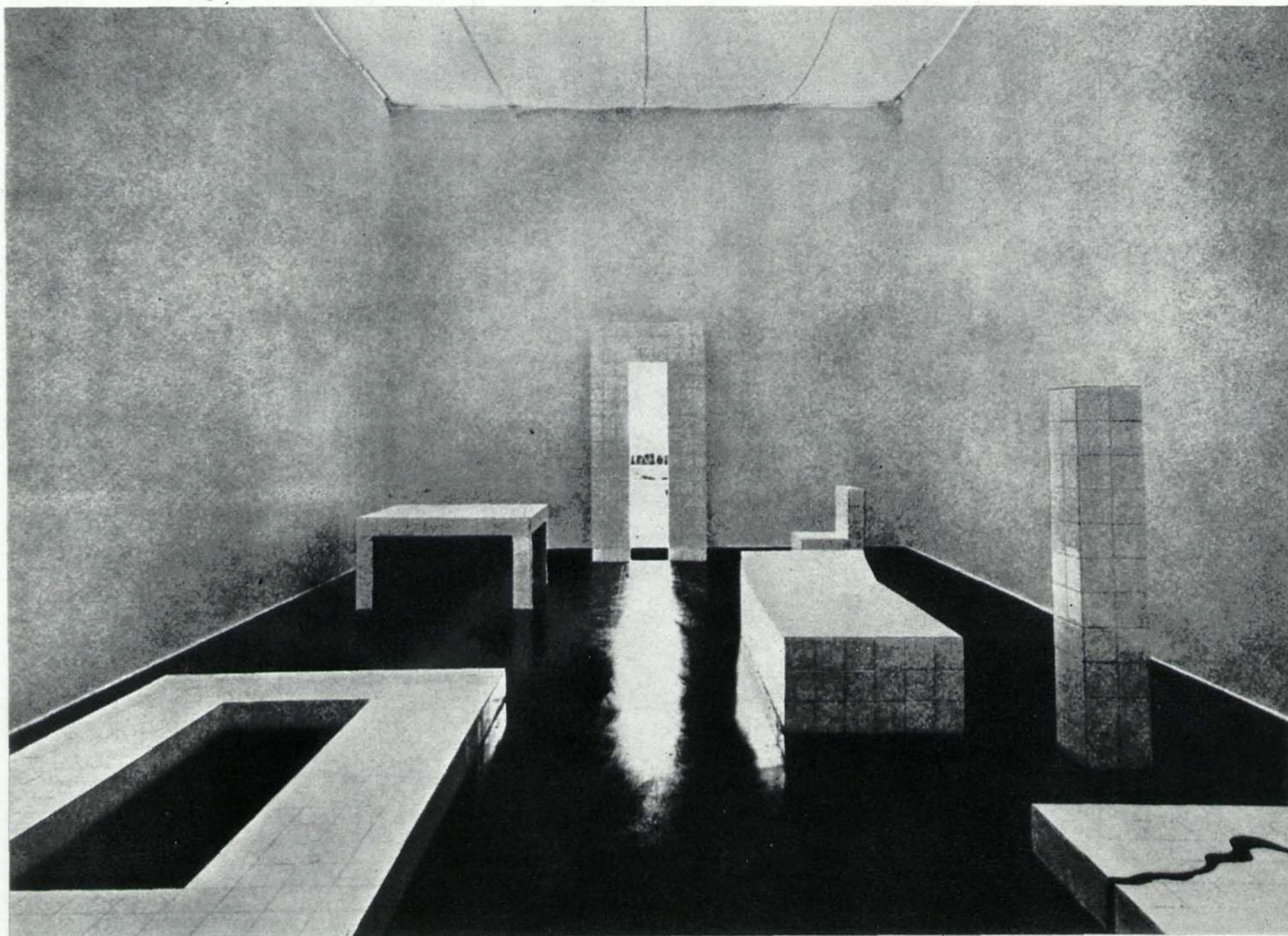
OBRA Y COMPORTAMIENTO

La Bienal ya en la edición pasada, 1970, dio en cierto modo una pauta a seguir... por quien quisiera. Creo recordar que entonces fue «propuesta para una exposición experimental». Algunos países siguieron el lema; otros, no. En la presente edición eran dos los ca-

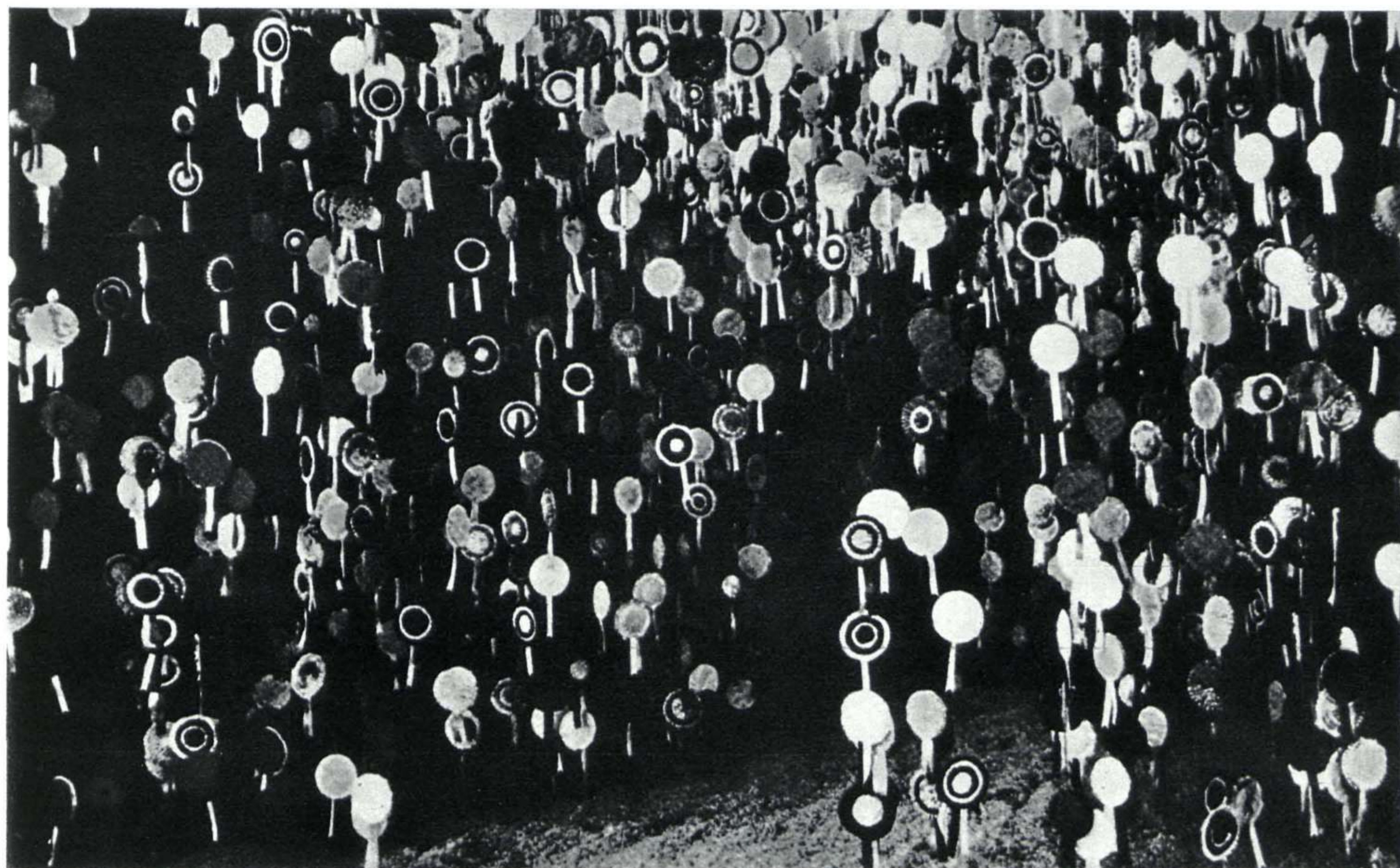
minos a seguir: obra y comportamiento. Se daba entrada así a aquellos artistas que todavía creen en que el arte o su resultado es una obra, un objeto, y a las últimas tendencias, «happenings» y demás, que en alguna ocasión acaba también deviniendo objeto. Lo cierto es que la obra abundó más y que el «comportamiento» tuvo en De Dominicis y el mongólico sus representantes más sonados. Y hablando de sonar, es justo señalar la aportación del español Luis Lugán, cuyas obras audiovisuales atrajeron la atención de todos los visitantes de la Bienal. Especialmente los cuatro «grifos sonoros» fueron víctima del público, que formaba incluso cola para abrir y escuchar los diversos sonidos de cada uno de ellos. También el «jardín de temperaturas» fue muy solicitado. Realmente, la aportación de Lugán a esta Bienal es una de las más inquietas e interesantes. El arte de la era técnica ha encon-

trado en este artista un intérprete de primer orden, provisto de imaginación y conocimientos.

El pabellón central acoge, como siempre, a la representación italiana y algunas otras actividades. Así, «Il libro como luogo di ricerca» nos permite seguir, a través de gran cantidad de ejemplos, lo que se pudiera denominar libro experimental. Libros de poesía visual, libros-objeto, libros conceptuales, libros blancos o negros, etcétera, que nos demuestran cómo el arte contemporáneo ha invadido todos los campos en su experimentación. También «Grafica sperimentale per la stampa» nos presenta no obras impresas, sino proyectos para murales, catálogos y para cada género de mensaje. Asimismo la arquitectura está presente: «Cuatro progetti per Venezia» nos presenta proyectos, dibujos preparatorios, maquetas, etc., de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Carlo Scarpa, Louis Kahn e Isamo



HANS HOLLEIN/AUSTRIA.



HUMBERTO ESPINDOLA/BRASIL.

Noguchi, que en 1952, 1963, 1968 y 1970 pusieron su fabulosa imaginación al servicio de una ciudad nada fácil para un arquitecto, cual es Venecia. Los «video-cassettes» también tienen su lugar en la Bienal. En un circuito cerrado de TV se proyectan continuamente filmaciones debidas a algunos de los más relevantes artistas que han encontrado en este medio el más apropiado para su expresión. Todas las cintas que he podido ver pecan de cierta monotonía y se mueven dentro del arte conceptual. Más que el resultado, creo que debe ser enfatizado el medio, al que posiblemente cabe augurar brillante porvenir en un futuro que acaba de comenzar.

Italia ha dividido su participación en las dos direcciones que constituyen la propuesta de la Bienal este año: obra y comportamiento. Lo que pudiera denominarse «sección obra» está constituida por Guerreschi, Mandelli, Moreni, Morlotti y Turcato. Tal vez sea Guerreschi, con su figuración bien servida técnicamente y en la cual se aprecia una cierta síntesis entre aspectos neodadaístas y otros procedentes del erotismo de los últi-

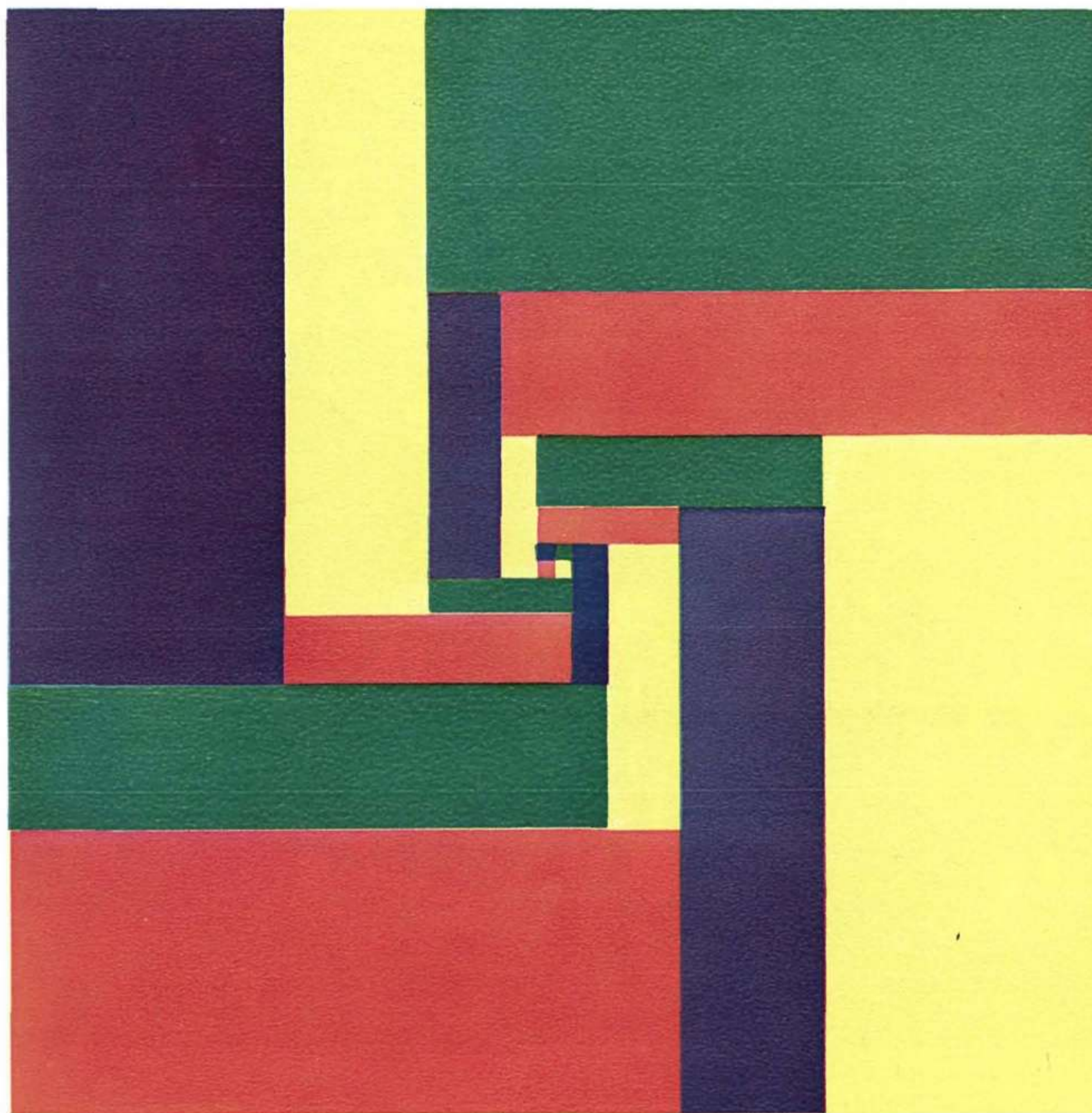
mos años, el que más nos llega a interesar. La «sección comportamiento» está integrada por Bendi ni, Luciano Fabro, Mario Merz, Olivotto, Vaccari y el ya referido De Dominicis. Las sustituciones de Olivotto, consistentes en suplir, por ejemplo, la rama de un árbol por un tubo de neón, poseen gran interés e incluso belleza.

Pero, a mi juicio, la gran explosión del pabellón de Italia es la muestra «Aspectos de la escultura italiana contemporánea», de la que basta enumerar los artistas que la componen para darnos cuenta de la calidad de la misma: Pietro Cascella, Alik Cavaliere, Ettore Colla, Pietro Consagra, Beppe Devalle, Lucio Fontana, Nino Franchina, Leoncillo Leonardi, Carlo Lorenzetti, Francesco Lo Savio, Edgardo Manucci, Piero Manzoni, Umberto Mastroianni, Eliseo Mattiacci, Fausto Melotti, Umberto Milani, Pino Pascali, Pierluca, Arnaldo Pomodoro, Carlo Ramous, Paolo Scheggi, Giuseppe Spagnulo, Valeriano Trubbiani y Alberto Viani. Naturalmente, se podrían objetar algunos nombres, pero el conjunto nos da una idea muy acabada de la fantástica calidad no sólo de la

escultura italiana, sino del arte italiano de posguerra, pues, más allá del mero hecho escultórico, nombres como Fontana, Manzoni o Lo Savio nos demuestran lo que de invención e instauración posee el arte italiano de las últimas décadas. Por cierto, que el futurismo no es ajeno a estas búsquedas o hallazgos.

Un repaso, pabellón por pabellón, de cuanto contiene la Bienal se saldría de los límites de este trabajo, aparte de que hay cosas que no merecen mayor comentario. Paso, pues, a comentar aquellos pabellones y artistas que más destacan en esta Bienal.

Incluso prescindiendo del gran despliegue de la escultura italiana, la escultura tiene en esta ocasión importantes manifestaciones. Así, el yugoslavo Richter, cuyas estructuras de aluminio, en muchos casos manejables por el espectador, logran un equilibrio nada fácil entre la forma bien afirmada y los pequeños módulos que pueden ser jugados positivo-negativamente. También es digno de ser menciona-



do el pintor yugoslavo Vladimir Velickovic, cuyos canes y tiros al blanco contienen uno de los mensajes más fuertemente expresionistas de toda la Bienal, denunciando un mundo de violencia y muerte. El escultor israelita Israel Hadani posee una extraordinaria tensión en su obra, por otra parte cercana al «arte frío», pero a la que sabe dotar de difíciles equilibrios. En el pabellón austríaco hay que destacar la «vida y muerte» de Hans Hollein, creador de ambientes insípidos, pero dotados de especial significado. Así, el aposento en que todo el mobiliario es de azulejo blanco, donde alguna pieza aparece como corroída por los jugos de un cuerpo humano sometido a las torturas de la cámara de gas, por ejemplo, y el sendero que conduce al exterior, donde el muerto está cuidadosamente envuelto, crea una inolvidable sensación, no exenta, curiosamente, de cierta belleza.

A destacar también, en el pabellón argentino, las obras de Fernando Maza, el cual crea su mundo a partir de letras y números gigantes que asumen el papel de protagonistas únicos de cada obra.

Envueltos en un color que deviene en ambiente metafísico, nos muestra en sus mutaciones una faceta del fin de la galaxia Gutenberg.

Bélgica presenta dos artistas: Alechinsky y Dotremont. El primero es de sobra conocido, y sus 37 obras entre pinturas, dibujos y grabados nos le confirman como uno de los grandes renovadores del expresionismo a partir de una nueva figuración. El segundo, con sus treinta obras, recuerda excesivamente aspectos de la caligrafía oriental. Perteneciente a la representación belga, se instaló en la plaza de San Marcos un gigantesco capullo de material plástico, dentro del cual se incubaban mariposas, que en número de diez mil, serían soltadas en determinado día y hora. Expectación y... aplazamiento. En el nuevo día y hora señalados se soltaron, pero solamente unas pocas docenas de mariposas famélicas aparecieron en el aire, vacilantes y medio muertas. Hubo sus protestas por lo que algunos juzgaban conducta cruel, pero esta nueva versión del parto de los montes no alcanzó la resonancia que en un principio se pensó. Era

un proyecto de Mass Moving, de Bruselas.

Los brasileños Humberto Espíndola y Paulo Roberto Leao presentaron dos buenas muestras del arte brasileño, hoy pujante y excitante en su panorama total. El primero, con creaciones correspondientes a su «Cultura bovina», pieles de animales marcadas a fuego, 80 cuernos de buey y 4.500 escarapelas de las que se usan en las ferias-concursos de ganado, compuso un ambiente de gran fuerza telúrica. El segundo, mediante plástico y papel de estraza, nos mostró un arte en el que la contradicción entre tecnología y medio queda ampliamente superada por el ingenio. Completa la representación brasileña Franz Weismann, viejo conocido de los españoles, cuyo arte se inscribe en las tradiciones del constructivismo europeo.

ARTE DE EUROPA

Otra representación a destacar es la de Francia, cuyo pabellón posee, por una parte, cualidades ambientales dimanantes de la obra de Mariano Hernández, cuyo King-Kong Palace se extiende por las columnas exteriores y paredes de la sala central en más de 500 m². Arte ondulante, de colores puros y heráldicos, próximo al de Dewasne, aunque resaltando más su calidad emblemática.

Hay que resaltar también a Titus-Carmel, especialmente en sus deterioramientos, que en esta ocasión llegan hasta la creación de una sala especial de acero, «deteriorada» en algún ángulo por el cual penetra el forro de fibra de vidrio. Christian Boltanski reconstruye su vida, con marcado sabor arqueológico, mediante piezas de barro, fotografías de su infancia, etcétera. Claude Viseux y sus gigantes «juguetes» de acero inoxidable ponen el acento tecnológico en un pabellón donde Jean Le Gac y sus búsquedas verbales, microscópicas, completa la parte de «comportamiento».

Presenta Holanda un único artista: Jan Dibbets. Fotografías, diapositivas, casi un desesperado intento de apresar, ya que no detener el tiempo. Es un pabellón soso y mínimo, pero que perdura en el recuerdo, especialmente la serie «Horizonte tierra-mar».

Rumania denomina su presencia «El grabado en el espacio contemporáneo». Veinte grabadores y dos

escultores componen la representación. Los grabados, expuestos con poca luz, reciben más de un gran foco giratorio que confiere a todo el conjunto gran dinamicidad, aunque no nos permite apreciar demasiado sus calidades.

Suiza presenta, como va siendo tradicional, un solo escultor y un solo pintor. En esta ocasión el escultor es Willy Weber, y el pintor, Richard Paul Lohse. La obra del primero está realizada en opulento acero, creando espacios mediante estudiadas fracturas. Las obras de Lohse, puras armonías cromáticas, constructivas e insertas en la que se pudiera denominar tradición suiza del cuadro: Itten y Lohse, rigurosos; Klee, infinitamente más poético. Incluso la Bauhaus y Albers tienen que ver con estas obras.

Hay pabellones que, a mi juicio, están en esta ocasión por debajo de lo acostumbrado. Tal es el caso de Alemania, Estados Unidos e Inglaterra. La primera dedica todo el pabellón a la obra, en distintos períodos, de Gerhard Richter. Lo que más interesa es la serie de retratos imitando fotografías de cuarenta personalidades de las artes y las letras, entre los que figuran Ortega y Gasset y Manuel de Falla. Estados Unidos presenta una fotografía ya fallecida, Diane Arbus, cuyas fotografías, de excelente calidad, inciden en la crítica social de las costumbres de la sociedad de consumo americana. Hay que destacar también a Sam Gilliams, cuyas telas cuelgan sin bastidor de la pared, consiguiendo cierto poder ambiental.

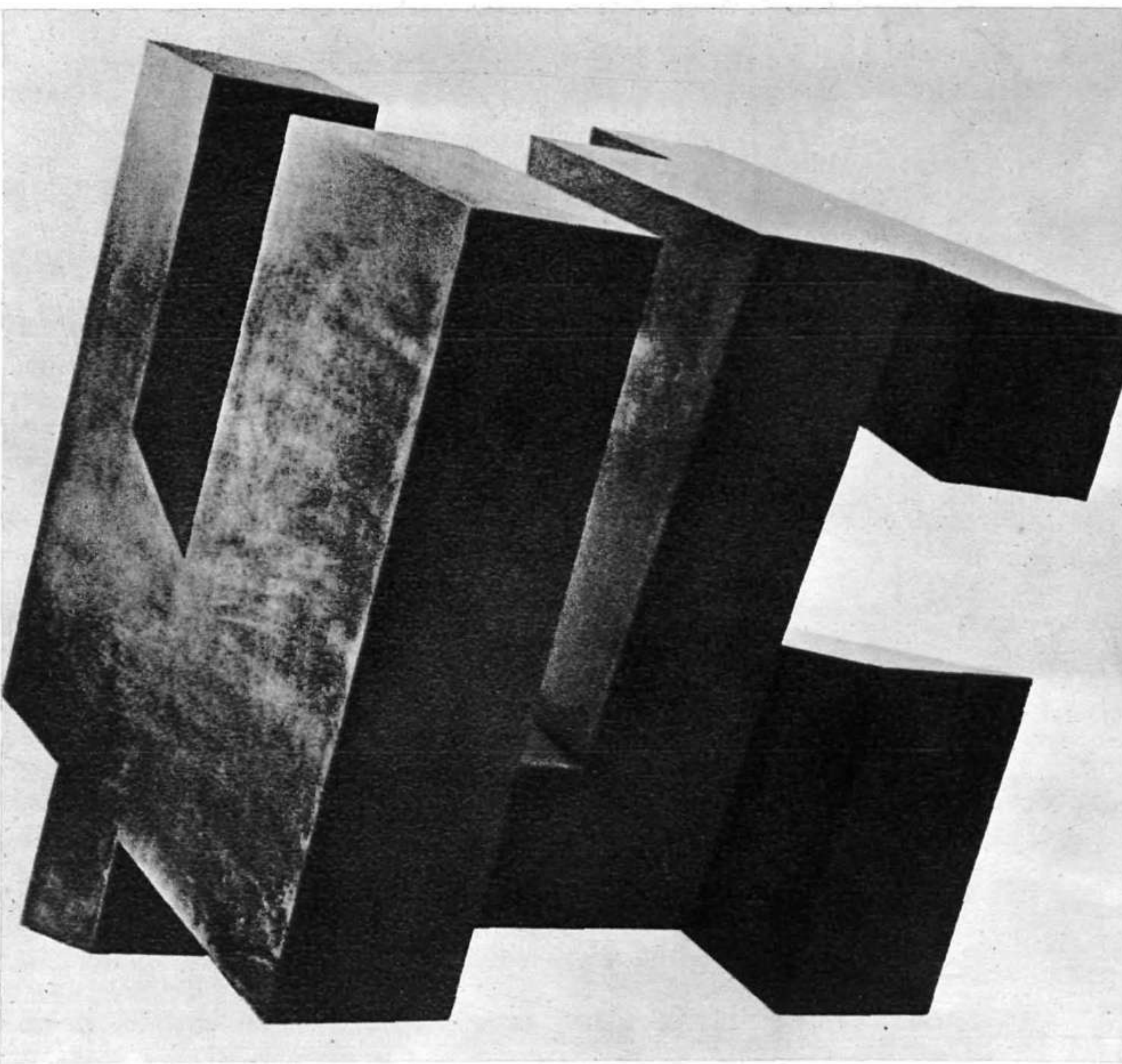
En cuanto a la representación británica, está compuesta por un pintor y un escultor. El primero, John Walker, se mueve dentro de los terrenos del informalismo espacialista, en grandes formatos, y el segundo, William Tucker, desarrolla y desenrolla en el espacio tubos de hierro, consiguiendo gran dinamismo formal.

Sorprende la gran calidad del pabellón de la RAU, por la poca tradición de su arte contemporáneo, debiendo destacar al escultor Abdel Hamid El Dawakhli, el pintor Sabri El Sayed —¿un Capogrossi islámico?— y Mohamed Taha Hussein, que desarrolla signos árabes como en cierto momento Vasarely figuras geométricas, buscando ambivalencias fondo-forma. También hay que destacar a Usami, el pintor japonés, fino colorista lírico e intelectual.

MARIANO HERNANDEZ/FRANCIA.



AMADOR/ESPAÑA.





ISRAEL HADANI/ISRAEL.

EL PABELLON DE ESPAÑA

He dejado para final el comentario del pabellón español, a juicio de todo el mundo uno de los mejores y más equilibrados del certamen. Nueve artistas, insertos en cierto modo en una misma tendencia, mostramos uno de los aspectos menos conocidos de nuestra creación artística. Pero me parece mejor que desempeñar, en cierto modo, el papel de juez y parte, transcribir el espléndido prólogo que el comisario y seleccionador de nuestra representación veneciana, el pintor Ceferino Moreno, ha escrito con destino al catálogo del pabellón español, y que, traducido al italiano, figura también en el Catálogo General de la Bienal. Dice así:

«No sé por qué se identifica casi siempre al arte español con el arte fundamental y, sobre todo, formalmente expresionista o expresivista. Ciertamente, no faltan en la gran tradición española nombres de la dimensión suficiente como para poder sostener válidamente lo antecedente; pero pensar que todo el arte español ha discurrido por esos únicos cauces es tener un conocimiento parcial de la realidad del arte de España.

«Es ocioso decir que, en el extremo opuesto de la expresión dramática a ultranza, se halla la exposición racionalista o más bien racionalizada de qué cosa deba ser o sea el arte. Y si, en la zona de los enunciados dramáticos, Nonell, Goya, o Solana sirven de avales ilustres, en la de la expresión racionalizada, Velázquez y Zurbarán en los siglos pasados, y Picasso y Juan Gris en el presente son —llamémoslos así, con términos deportivos— los cabezas de serie del arte racionado. Las líneas precedentes creo que servirán para justificar la aportación española a la XXXVI Bienal de Venecia, que, en líneas generales y en un amplio sentido, discurre por cauces de racionalidad e incluye diversas formas de analítica formal y espacial y llega hasta algunas expresiones de arte en las que lo tecnológico es sustancial.

«El espacio y su análisis aparece como el primer protagonista de las obras españolas en Venecia, si tenemos en cuenta que es la propuesta en torno a la cual se desarrollan más de la mitad de las obras expuestas. Así sucede con los trabajos del escultor Amador Rodríguez y en las de los pintores José María Iglesias, José María de Labra, Salvador Victoria y José Luis Gómez Perales.

«Amador Rodríguez trabaja con problemas de espacio y volumen; mediante la descomposición del cubo, delinea, crea espacios interiores que circulan entre las masas resultantes. Su análisis de los volúmenes cerrados y abiertos, teniendo como objeto de trabajo el cubo, a la vez módulo y punto de partida, comporta una racionalización de todas las posibilidades de la forma volumétrica con la que opera destruyéndola —viviseccionándola, sería tal vez más sugerente— y reconstruyéndola en un doble proceso ejemplar.

«En José María Iglesias, el más conceptual de todos, el lienzo no es un soporte para acontecimientos, más bien se trata de una "tabula rasa" en la que hay que esclarecer su potencialidad de conversión en espacio. En definitiva, como el propio artista dice en sus títulos, se trata de "elucidar", y esto con una economía de medios y una pureza de logros que le sitúan al lado de los más insignes investigadores del espacio.

«En el mismo ámbito se sitúa la obra de José María de Labra, pero aquí se muestra como campo soportador de congeladas geome-

trías, de anteproyectos orgánicos rigurosa y elegantemente planteados, y resueltos con rara exquisitez y total dominio de los medios de la técnica.

«Si en José María Iglesias pudiera hablarse de un espacio filosófico y en Labra de un espacio metafísico, en el caso de Salvador Victoria hay que hablar de espacio físico, pues ciertamente es éste y su descripción lo que ocupan al artista preferentemente, en tanto que José Luis Gómez Perales se sirve de elementos modulados para sus construcciones, en las que el color y unos leves biselados actúan de frontera entre los espacios matemáticos de cada una de las obras.

«Jordi Pericot, con su óptica simultánea, analiza las posibilidades de una cinética abierta, valiéndose de estructuras de repetición con un módulo troncocónico que multiplica elementos formales externos que se incorporan a las obras.

«Joaquín Mouliá se sirve también de un módulo de matracrilato incoloro que adquiere carácter de célula en sus construcciones vagamente referenciales y exentas.

«La obra de Francisco Echaz —única que incluye elementos expresionistas— paténtiza su carácter de advertencia. Sus tornillos gigantes, sus prensas brutales, sus fragmentos tecnológicos, amenazadores siempre, nos hacen recordar que ante todo el hombre es un ser vivo que no debe dejarse atrapar por sus propios ingenios.

«Luis Lugán hace participar al espectador en sus obras plástico-electrónicas, en las que elementos táctiles se unen a otros audiovisuales para dar un panorama completo de sus investigaciones. En estas arquitecturas técnicas en las que el humor tiene un lugar importante, la participación —la manipulación— de los espectadores es imprescindible para su total significación y entendimiento».

Hasta aquí el lúcido escrito de Ceferino Moreno, que nos permite conocer las motivaciones y porqués de la representación española.

La Bienal cumple, pues, otra singladura. Una vez más los organizadores han tratado de encontrar, lográndolo en algunos casos, alicientes para rodear al núcleo más vivo y actuante que es siempre el panorama de los pabellones nacionales.

JOSE MARIA IGLESIAS

MUSICA EN GRANADA Y AVILA

UNA CIUDAD PARA UN FESTIVAL

Tuvo lugar el XXI Festival Internacional de Música y Danza de Granada, algo diferente de lo que estaba programado en principio, pero con la variedad, sugestión y trascendencia buscada siempre. Fue una nueva quincena en la que, primordialmente, se siguió la tradición establecida a lo largo de veinte años, y teniendo como base los conciertos y recitales en los patios de la Alhambra y las mágicas visiones coreográficas en el Generalife, pero el Festival granadino, a su mayoría de edad, exigía que se le proporcionase una dimensión cultural más efectiva que la obtenida ciñiendo la celebración a una serie de bellas, confortables y escenográficas veladas musicales en los ángulos más célebres del recinto árabe de la ciudad.

Cierto que estas audiciones continuaron este año siendo el centro motor del certamen durante los días de su celebración, del 24 de junio al 8 de julio pasados. Y lo han sido, sobre todo, las de mayor despliegue de intérpretes, como acostumbra a suceder en todos los grandes festivales de rango internacional. Me refiero a estos solemnes conciertos en el hemiciclo del Palacio de Carlos V dedicados a las obras definitivas de la música universal: *El Mesías*, de Haendel, o la *Novena sinfonía*, de Beethoven, con la Orquesta Nacional y el nuevo Coro de la Escuela Nacional de Canto, dirigido por Roberto Pla, bajo la regiduría de Lola Rodríguez de Aragón. Rafael Frühbeck condujo estos monumentos del arte clásico con rotunda autoridad, contando además con el adecuado cuadro de solistas. Cualquier duda sobre el dominio total de Frühbeck, sobre el conjunto que controla des-

de hace tanto tiempo, se habría dissipado al verle ordenar con tan exacta y vital energía las tremendas convulsiones rítmicas de *La Consagración de la Primavera*, de Strawinsky, nueva pieza fundamental de estos programas, en los que se incluyeron otras de semejante interés; el *Segundo concierto*, de

en cierto modo insólito, puesto que no creo que la primera formación sinfónica española haya puesto muy a menudo en sus atriles partituras del carácter de las *Apparitions*, de György Ligeti, curiosa maraña sonora de atractivos efectos estereofónicos; *La libertad sonríe*, con la que Luis de Pablo nos da



GRANADA/REGINO SAINZ DE LA MAZA EN SU CLASE DE GUITARRA.

Brahms, para piano, con Paul Badura-Skoda como solista, y la poco conocida *Fantasia*, para piano cono y orquesta, de Beethoven, que tuvo a Francisco Corostola como protagonista en la parte del instrumento de teclado.

La presencia de la Orquesta Nacional dio lugar a otro concierto

un hábil ejemplo de los horizontes que se abren a la música cuando el compositor abandona a los imponderables del azar una serie de estructuras tímbricas capaces de combinarse, engendrando variados hallazgos sonoros; un *Réquiem para la libertad imaginada*, de Cristóbal Halffter, obra estrena-

da la última primavera en el *Magiò Fiorentino* por la misma Orquesta Nacional y que representa una nueva constatación del dominio absoluto, por parte del compositor, de los más originales recursos de la orquesta utilizados como rico vocabulario destinado a sugerir efectos principalmente ambientales. Los *Homenajes*, de Manuel de Falla, proporcionaron la debida estabilidad a este concierto que dirigió el mismo Cristóbal Halffter, en quien coincide un conocimiento profundo de la música de vanguardia con el suficiente oficio y responsabilidad para demostrar, dirigiendo la Nacional, que las obras más o menos convencionales no escapaban a su control.

Igualmente en el Palacio Carlos V tuvieron lugar los demás conciertos sinfónicos; tres, confiados a la Orquesta Filarmónica de la ORTF puesta bajo las órdenes de un director diferente en cada ocasión. El conjunto de la Radio-Televisión Francesa produjo en el público, y sobre todo en la crítica, reacciones dispares. En mi opinión, la orquesta cuenta con una sección de viento de primera calidad, superior en pujanza y flexibilidad sonora a la de la cuerda, un tanto mate y desfibrada. Esto dio lugar a circunstanciales desequilibrios que no cabría achacar a las posibilidades de cada director, pues tanto se produjeron en el concierto regido por la batuta de Marius Constant, como en los dos que condujeron Pierre Dervaux y Jean Fournet, aunque el segundo de los maestros aludidos, visualmente al menos, pareciera más enérgico y autoritario.

En los tres programas, ninguna novedad, salvo una *Suite* para flauta y cuatro percussionistas de André Jolivet, obra tímida en relación con las posibilidades de una combinación instrumental como la citada, y el *Orfeo*, de Strawinsky, servido en tono grisáceo. Por lo demás, las tres audiciones alcanzaron el mejor nivel interpretativo en las *Sinfonías*, de César Franck, y *Fantástica*, de Berlioz, igual que en la *Sinfonía española*, de Lalo, y las danzas de *El sombrero de tres picos*, de Falla. En cambio, encontramos un descenso cualitativo en las versiones de *Iberia*, de Debussy; *La Valse*, de Ravel, y un poco en *La Ascensión*, de Olivier Messiaen.

Las audiciones sinfónicas comentadas hasta aquí, dieron lugar a la actuación de buenos solistas, que, a su vez, la mayoría tuvieron a su cargo los recitales que constituyen

otro encanto del Festival granadino, por celebrarse en el incomparable marco de los patios árabes.

Como he citado, Francisco Corostola y Paul Badura-Skoda fueron solistas de la Nacional, y este último actuó en el Patio de los Arrayanes, en una audición perturbada por el revoloteo literalmente furioso y el grito estridente de los vencejos que llegaron a colapsar el ánimo del pianista, quien tuvo que interrumpir su ejecución.

En cambio, la joven soprano Ana Higuera, en el mismo recinto, cantó muy bien *Lieder* y canciones españolas, y las *oscuras golondrinas* parecían ornamentar con exaltados trinos las melodías, complementando así el acompañamiento pianístico de Miguel Zanetti.

En recital, como protagonistas en conciertos sinfónicos o en ambas modalidades a la vez, dieron relieve singular al Festival otros artistas sobradamente conocidos; el clavecinista Rafael Puyana, prodigioso en su especialidad; Jean-Pierre Rampa, flautista, con Robert Veyron-Lacroix, al clave, para obras de los primeros clásicos y como solista de un Concierto de Mozart y de la *Suite* de Jolivet con la orquesta de la ORTF; Christian Ferrás, el mejor violinista francés actualmente, con un programa de cámara y como solista de la *Sinfonía española* de Lalo, y Regino Sainz de la Maza, que en el Patio de los Leones ofreció entre otra música para guitarra, el estreno mundial de *Ocho Preludios*, encargo de la Comisaría General de la Música al compositor Federico Moreno Torroba. Se trata de ocho piezas breves, pero imaginativas y de un valor guitarrístico revelador de un exhaustivo conocimiento del instrumento, que tañido por Regino Sainz de la Maza alcanzó las tonalidades más expresivas y colorísticas.

Hubo también conciertos polifónicos (con el Coro de la Escuela Superior de Canto y el de San Salvador del Albaicín), así como de órgano a cargo de Francis Chapelet, en la Catedral. En este conjunto de audiciones, de un carácter muy determinado, destacó un recital de cante jondo con la participación del cantaor José Menese y del guitarrista Manolo Brenes, que quedaron perfectamente ambientados bajo los arcos afiligranados del Patio de los Arrayanes. El Festival se clausuró con una velada, a la que no alcancé poder asistir, en el Generalife, donde actuaron los ganadores del Concurso de este Cante Jondo tan profundamente granadi-

no, concurso que en sus orígenes promovieron Manuel de Falla y Federico García Lorca y que ahora ha tenido lugar conmemorándose el 50 aniversario de su creación.

Antes, pero en los mismos Jardines del Generalife, tres sesiones coreográficas del Ballet de la Opera del Rhin Düsseldorf-Duisburg iniciaron ya el epílogo de la quincena musical. La compañía alemana es muy completa y disciplinada, pero se limita a escenificar convencionalmente los ballets, sin aportar a ellos un verdadero impulso renovador, tanto si bailan el romántico *Giselle*, el clásico *Orfeo*, de Monteverdi, o *Las Cuatro Estaciones*, de Vivaldi, como si se lanzan a coreografiar *La Consagración de la Primavera*, de Strawinsky, realizada con un pseudo-modernismo de corto alcance. El hecho de presentar estos ballets acompañados por grabaciones en sustitución de la orquesta, les quitó indudablemente mucho valor musical y una buena parte de espectacularidad.

Como he apuntado al principio, el XXI Festival de Granada logró una nueva dimensión cultural que ya se inició en las últimas convocatorias, pero que en esta de 1972 se afirmó como uno de sus aspectos más relevantes. Este superior alcance y trascendencia se lo proporcionó el *Curso Manuel de Falla*, convocado por tercera vez con un cuadro docente de primera fila. Las clases se celebraron en la bellísima Casa del Chapiz, residencia mora del Albaicín, levantada frente a las doradas torres de la Alhambra y sede actual de la Escuela de Estudios Arabes, y las más variadas disciplinas fueron cursadas y dedicadas a unos setenta becarios, que se beneficiaron de quince días de enseñanzas a cargo de los profesores Paul Badura-Skoda (piano), Pedro Corostola (violoncelo), Jacques Challey (Paleografía Musical), R. Gonzales de Amezua (el órgano y su mecánica), Rodolfo Halffter (composición), Agustín León Ara (violín), Rafael Puyana (clave), Regino Sainz de la Maza (guitarra), Enrique de Santiago (viola), Ko Segawa (construcción y afinación del piano) y Ludwig Streicher (contrabajo). Una serie de cinco lecciones sobre las técnicas actuales de la composición estuvieron a cargo del profesor Franco Donatoni.

El curso tuvo una inauguración solemne en la Universidad, donde pronunció la lección magistral don

Oscar Esplá, versando sobre el tema del que es el mejor conocedor y que trató como *Impresiones sobre un drama litúrgico español: el Misterio de Elche*, dándose por abierto el curso con unas palabras del rector de la Universidad y la entrega de las credenciales a los becarios.

La dirección técnica de estos estudios la llevó con especial competencia y oportunidad Antonio Iglesias, subcomisario de la Música y, como tal, personalidad rectora de todas las actividades del Festival.

Gracias a Antonio Iglesias, a su instinto y su obsesiva voluntad de trabajo y eficacia, cristalizó una iniciativa impensada: con tres de los profesores del Curso— el violinista León Ara, el viola Enrique Santiago y el violoncelista Pedro Corostola— y sumando al grupo otro violinista —Antonio Gorostia—, quedó formado el *Cuarteto del Festival de Granada*, que después de unos pocos, pero intensísimos ensayos fue presentado en el Patio de los Leones en un recital extraordinario, que demostró las extraordinarias posibilidades del nuevo conjunto.

Fueron interpretados cuartetos de Schubert, Beethoven y las *Vistas al Mar* en homenaje a Eduardo Toldrá en el X aniversario de su muerte. El programa no dejó entrever ninguna improvisación ni vacilación interpretativa. El concierto fue un éxito y se hicieron votos para que el nuevo *Cuarteto del Festival de Granada* sea una agrupación estable y un elemento sustancial de los festivales granadinos en los próximos años. Por el momento ya ha sido un fruto estimable de los mismos que se añadió a los que maduraron el pasado verano en la Casa del Chapiz y en el recinto amurallado de la Alhambra.

XAVIER MONTSALVATGE

III SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA

Entre todos los festivales que organiza la Comisaría General de la Música en colaboración con otros organismos estatales y provinciales, uno de los más interesantes es la Semana de Polifonía en Avila.

Su tercera edición se ha celebrado en la iglesia de San Andrés, la iglesia basílica de San Vicente y la del Real Monasterio de Santo Tomás, escenarios que, pese a ser conocidos, vuelven siempre a ma-



AVILA/EL CORO MADRIGAL DE BUDAPEST, DIRIGIDO POR FERENC ZEKERES.

ravillarnos. En la hermosísima catedral ha tenido lugar el coincidente Concurso Internacional de Órgano. Me refiero al interés especial de esta Semana, porque creo que estas manifestaciones artísticas, lejos de la caprichosa diversidad, deben tender a lo monográfico y deben también desarrollarse en el lugar más adecuado. Avila —y no sólo por motivos históricos— es el lugar ideal para la música polifónica. Este año, el nivel de interpretación ha sido alto, y sobre todo hemos escuchado música poco frecuentada y alguna página desconocida en España, a no ser a través de discos o grabaciones especiales. Cumple, pues, la Semana abulense una función artística, histórica y didáctica. Dejando a un lado el simple placer estético, se ha de señalar la ocasión de escuchar obras que representan grandes y significativos capítulos en la historia de la música.

Se podría decir que en los siete conciertos ha habido, en estos últimos aspectos, momentos culminantes: la actuación de los monjes de Santo Domingo de Silos y algunas partes del Coro Madrigal, de Budapest, y del Quinteto Polifónico Italiano.

El cuarteto vocal Tomás Luis de

Victoria ofreció un ordenado y lógico programa junto al Cuarteto Renacimiento, con el encantador sonido de sus instrumentos antiguos. En un gran despliegue polifónico, a veces «a capella», otras acompañados por los instrumentos, también en ocasiones con una discretísima percusión, desarrollaron su actuación con el título general de la «La música española en tiempos de Santa Teresa». La única excepción a los de «española» era el complicado contrapunto de Orlando de Lasso. Desde las páginas de Juan del Enzina a los magníficos madrigales de Juan Vásquez, pasando por los bellos anónimos del «Cancionero de Upsala» y otras muestras de un gran siglo, ambos cuartetos encontraron el verdadero sentido de esta música, en ocasiones melancólica y otras llena de alegría. Fue como una corona ofrecida a la Santa Doctora, con música de los compositores que fueron sus contemporáneos.

Puede extrañar a alguien la inclusión del gregoriano entre los conciertos polifónicos. Pero debemos tener en cuenta que esa venerable reliquia musical, aunque no es polifonía, sino monodía, lleva en sí el germen de todo lo posterior. Lo importante es que se trata de

una pluralidad de voces, aunque la unidad melódica haya de ser absoluta. El paso siguiente es la primera manifestación de polifonía, en su forma más primitiva. El gregoriano del Coro de Monjes de la Abadía de Santo Domingo de Silos sonó de una forma impresionante y expresiva bajo la dirección del maestro de coro Ismael Fernández de la Cuesta.

El Coro Madrigal, de Budapest, reducido a agrupación de trece voces, que dirige Ferenc Szekeres, interpretó en su primer programa una preciosa Misa de Monteverdi, escrita en la que él llamó «prima prattica», es decir, el estilo polifónico tradicional, al que no dejó de infundir el hálito de su genio. La segunda parte estaba dedicada a la Hungría del siglo xx, con obras del gran Zoltan Kodaly y de Lajos y György Bardos. Admirable panorama de música religiosa húngara, sobre temas históricos y tradicionales o sobre otros bíblicos.

El segundo concierto de este coro de Budapest fue de los más acertados, pues se ejecutaban dos obras muy divertidas que se encuentran en los principios del teatro lírico, aunque se mueven en el mundo del madrigal. Ambas pertenecen a esa interesantísima época de finales del siglo xvi y principios del xvii en Italia, cuando florecían las «Accademie», y sus componentes rivalizaban en encontrar novedades y efectos sonoros insospechados. El «Amfiparnaso» de Orazio Vecchi es obra fundamental, por representar el principio de todo un estilo que duró algunos años. Está llena de gracia e ingenio. Vecchi fue un maestro indudable, que debe figurar en un puesto de honor dentro de la historia de la música vocal. Quizá más jocoso que Vecchi, por más libre

y desenfadado, es Adriano Banchieri, que siguió fielmente la manera del primero. El que estas obras se inclinen siempre a lo cómico o a lo grotesco no quiere decir que no encierren páginas de tan poética hermosura como el «Madrigal a un dulce ruseñor», que se escucha en el «Festejo en la noche del jueves de Carnaval», de Banchieri.

Clemente Terni es fundador —y participante como tenor— del Quinteto Polifónico Italiano, que interpreta todo su repertorio de memoria, lo que tiene un mérito grande, por la dificultad de la empresa. Sin embargo, también se debe decir que en este grupo hay un cierto desequilibrio. Por una parte, Terni, con muy poca voz, pero que ha estudiado a fondo el estilo tradicional, desde el gregoriano; por otra, los otros cuatro componentes —mejores los hombres que las mujeres—, que cantan con un estilo bastante diferente. El quinteto nos ofreció las viejas páginas del «Laudario de Cortona», colección de cantos italianos religiosos del siglo xiii, que son importantísimos en la música de Italia y de Europa. Quizá se podría haber hecho una selección, eligiendo las más bellas «laudas». En su segunda parte, esta pequeña agrupación italiana ofreció dos canciones de Francisco Guerrero y varios ejemplos de la insuperable polifonía de Palestrina. Aunque casi todos los intérpretes de la Semana hicieron regalos fuera de programa, el de Terni fue singular: un antiguo canto religioso catalán popular, que Felipe Pedrell incluyó en su ópera «La Celestina».

Con dos conciertos a cargo del Coro Monteverdi, de Hamburgo, que dirige Jürgen Jürgens, terminó la Semana. Los dos programas se distinguían por una variedad quizá

excesiva y un poco desordenada. Sin embargo, todo se perdonaba al escuchar ese coro de cuarenta voces que, a pesar de pertenecer a simples aficionados, son de verdadera calidad. En cuanto al director, es un gran maestro de coro que sabe conservar siempre un perfecto equilibrio y ha enseñado a su gente el secreto de la afinación. El primer día, música religiosa, de Josquin-des-Pres a Brahms. Entre tanta y tan diversa obra hay que citar la magnífica de Mateo Flecha, dicha con una gracia particular. Como siempre que se escucha nuestra polifonía comparada con la de otros países, la primera casi siempre sale ganando en expresión y sentido. Del segundo concierto, profano, que iba de Jannequin a Debussy, se deben destacar las obras de estos dos franceses tan lejanos en el tiempo, el primero lleno de ingenuos pero hábiles efectos, y el segundo con la delicada belleza de las «Canciones de Charles d'Orleans». Además, la extraña e increíble modernidad del avanzado Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, cuyas obras debían sonar en el siglo xvi como ahora nos suenan las de los compositores más vanguardistas.

El Concurso Internacional de Organo concedió el primer premio de interpretación a María Teresa Martínez Carbonell, cuya preparación hace esperar una carrera llena de éxitos. El de composición quedó desierto en su primer lugar, y el segundo premio fue para la obra «Lamentatio Temporis», de Angel Barjes Iglesias.

No hay por qué repetir elogios, pero sí dedicar especiales aplausos a quienes han hecho posible este gran festival de polifonía, tan atractivo en todos sus aspectos.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTE PASTORIL

Reorganizado y renovado en sus instalaciones, el Museo del Pueblo Español ha abierto de nuevo sus puertas al público hace unos meses.

Incapaz para exponer completas todas y cada una de sus colecciones de arte popular y folklórico que en él se hallan tan digna y copiosamente representadas, se van a programar una serie de exposiciones sucesivas dentro de su ámbito.

De este modo el público español y el extranjero que nos visite podrá ir conociendo paso a paso la entraña de nuestra artesanía popular y la esencia del alma hispana, que anima las creencias y costumbres, los juegos y supersticiones de nuestros pueblos; en una palabra, que origina todo el folclore español, tan rico en sus diversas manifestaciones.

Comenzaron estas actividades con una exposición de cuernas labradas que ofrece el interés de que casi todas las piezas son obras realizadas por pastores y gentes del campo, que han tenido siempre necesidad de labrarse ellos mismos sus instrumentos, sean de trabajo, servicio o distracción, confinados como estaban en sus remotas aldeas y poblados por la carencia de todo medio de transporte hasta hace pocos años.

Este aislamiento y soledad en que de continuo vivían los campesinos y sobre todo los pastores, acuciaba en ellos la necesidad de autodistracción, y sabido es el ejercicio de las artes manuales como primer paso en el despertar del sentimiento artístico del hombre. Por ello, estos utensilios cuyo fin primordial fue práctico o recreativo —cucharas y recipientes, bocinas y caramillos—, pronto son objeto de una decoración grabada, tallada o pintada que aparece como consecuencia inmediata de esa necesidad de ejercer el arte que innata lleva en sí el hombre, y de llenar las largas soledades a que

se ven obligados con una ocupación que exige mucha atención y entusiasmo por parte del artista.

Por su interés etnológico estas cuernas, que ahora se exponen por vez primera al público, han merecido ya el estudio y la publicación de su catálogo por el etnólogo Julio Caro Baroja.

Son obra de arte popular y espontáneo, no sometido a cánones artísticos ni a reglas estéticas, sino que tienen el encanto de su ingenuidad, y el valor de ser expresión sincera del temperamento artístico y narrador del hombre que las ejecuta.

Por su escasa fragilidad y fácil consecución y acomodo son muy variadas sus aplicaciones, tantas como son las necesidades humanas en el diario trabajo, sustento y distracción. Las hay que son recipientes de vino y aceite, usados con tales fines desde la más remota antigüedad, y ya citadas en la Biblia; vasos (uno de ellos, prueba exacta de la ascendencia del ritón griego); cucharas y tenedores, mangos de navaja y de cuchillos, colodras para guardar la piedra de afilar «el dalle» o guadaña, escudillas, merenderos (para tocino y jamón troceado, queso y aceitunas, etcétera), para la sal, pimienta, ajos y demás condimentos de las ensaladas... y, sobre todo, como depósitos de pólvora para toda clase de caza, ya sea rural o aristocrática. Aparte de estos fines más utilitarios se usaron también como bocinas de guerra en la antigüedad, en las grandes cacerías, para reunir el ganado pastoril y para comunicarse los pastores en la lejanía de sus campos, e incluso como amuletos para la protección de animales y personas.

En cuanto a los motivos que figuran en su decoración, no son precisamente los geométricos o lineales los más abundantes, como cabría esperar de su espontaneidad y primitivismo, sino que son los



figurados los temas preferidos por estos artistas. En ellos puede apreciarse cómo el grabador va plasmando sin orden ni concierto, por simple adición de imágenes, todos sus sentires: sus creencias y sus devociones, sus juegos y sus pasiones, sus sueños y sus realidades.

Para la presentación de las figuras en la superficie del cuerno tampoco guardan una disposición simétrica o regular, ni un determinado orden más o menos lógico, sino que lo hacen de una manera abigarrada y confusa, mezclando las escenas de la vida vulgar con personajes fantásticos, novelescos y aun míticos; animales domésticos y exóticos con retratos de altos personajes; símbolos, estrellas, temas heráldicos, otros tomados de monedas o de la baraja... todo un mundo complejo y maravilloso, real o inverosímil, que responde fácilmente a la fantasía y capricho de su autor.

Junto a los temas religiosos más señeros, como son las cruces, vírgenes, custodias, etc., entre los que con frecuencia se dan también Adán y Eva como recuerdo perenne de nuestra tragedia terrenal, se dan todas las representaciones santorales de la devoción particular del grabador o de su destinatario. Mezclados con escenas de la vida vulgar, como el vareador de bellota, hombre haciendo gachas o segador con el dalle al hombro, los temas taurinos, de cacerías y de bailes nos hablan de las aficiones de la época; y la representación reiterada de desfiles militares, banderas desplegadas, soldados napoleónicos y escenas de batalla junto a representaciones de grandes políticos o generales famosos como fueron Castelar, Prim y Serrano nos demuestran que también hasta aquellas gentes sencillas del campo español llegaba la inquietud política de nuestro siglo XIX. La representación de diligencias y de trenes, con dibujos similares a los que podría hacer un niño de cuatro años, nos hablan del impacto que estos vehículos, al pasar hacia otras tierras lejanas y otras comunidades diferentes, hacían sobre estas gentes solitarias, que los contemplaban con nostalgia.

Otras veces recogen, escenificándolas, leyendas o cantares populares, como el de la monja raptada



por un moro en su caballo, ante toda la comunidad amenazada por las espadas de la tropa musulmana, mientras que, en la lejanía, San Francisco, de rodillas, implora del Cielo el ejemplar castigo del raptor y el pronto rescate de su desgraciada hija de religión.

Se da como tema favorito en estas cuernas hispanas, así como en otras de muy distintos países —sean o no ribereños del mar— el de la sirena, que ya se dio con cierta insistencia en los capiteles románicos de Occidente, con especial interés de destacarla en estas cuernas mediante su nominación correspondiente.

Y, por último, junto a los temas tomados directamente de la realidad, otros, también figurados, de animales exóticos y míticos, como osos blancos, centauros y quimeras, ponen una nota de ingenua pedertería a estos conjuntos.

No faltan verdaderas obras de arte por la perfección de su talla y su exclusivo fin decorativo, entre las que destacan dos cuernas talladas en figura de gaviota, cayendo en picado sobre el mar, que son una maravilla de ejecución y movimiento.

Incluso las hay puramente utilitarias, como las cucharas y tenedores y cucharones de servir las gachas o la «caldereta» a la hora de la comida en comunidad, hechos con todo primor aun cuando no lleven ornamentación alguna. Entre estos ejemplares funcionales los hay de un gran practicismo al componer un juego de cuchara y tenedor en los extremos de un mismo mango, y practicables ambos elementos para que el uno, doblado, no moleste durante el uso del otro.

Son interesantes también a este respecto los grandes cucharones articulados mediante una pequeña bisagra que permite doblarlos para su mejor transporte; llevan, además, sobre la bisagra una pequeña aldabilla para que, al abrirse dicha bisagra y desplegarse en toda su plenitud la cuchara, su mango se mantenga tieso, garantizando así su perfecta funcionalidad.

Hemos de mencionar también, por su gran tamaño y esbeltez, dos hermosos cuernos de caza, el uno labrado con dibujo geométrico y



el otro pulimentado y con guarnición de metal plateado y labrado con fino dibujo.

Varián, pues, en cuanto a la perfección de su talla o elegancia de sus guarniciones; a veces muestran deseos de superación artística copiando de grabados y guardando un ritmo en la colocación de sus escenas; otras demuestran incluso la ignorancia religiosa de su autor, quien, después de grabar las efigies de Jesús, María y José, las invoca en su leyenda, terminando con un «Viva la Santísima Trinidad». Todas, sin embargo, son objeto de una labra cuidadosa, en la que el autor puso lo mejor de sus sentimientos, retratando la sencillez de su alma ingenua y la inquietud o alegría de su diario vivir. Complementan esta expresión gráfica del alma del artista las leyendas con su firma o la dedicatoria cariñosa y expresiva de que son objeto cuando las aguarda otro dueño.

La exposición se ha organizado teniendo en cuenta y agrupando en lo posible los diferentes temas representados, si bien, como ya hemos dicho, son muy variados y complejos dentro de una misma pieza. Con todo, se han podido distinguir los temas religiosos, taurinos, caballerescos y patrióticos, etcétera. Sin embargo, y dada la variedad de representaciones que ofrecen todas y cada una de estas piezas, cada ejemplar tiene a su lado una pequeña cartela con la enumeración de los diferentes motivos que presenta. De este modo, el visitante puede percatarse fácilmente de la diversidad y aún disparidad de los temas figurados que contiene cada pieza, de su arbitraria disposición en la mayoría de los casos y de la ingenuidad y gracia de sus leyendas.

Han contribuido a esta exposición también el Museo Arqueológico Nacional con ejemplares de su propiedad y el Nacional de Etnología con un grupo de cuchillos, cuyos mangos, de cuerna tallada, unos son de arte popular tagalo y otros, más decorativos, fueron hechos expresamente para la Exposición de Filipinas, celebrada en Madrid en 1887. Ellos complementan, con otro pulido y sin labrar procedente de la Argentina, esta exposición de artesanía popular de las tierras hispanas.

MARIA LUISA HERRERA



ENCUENTRO DE ARTE EN PAMPLONA

Uno de los problemas que tiene planteado el arte actual es el de su carácter acusadamente minoritario. Seguramente la actividad artística siempre fue selecta, pero en el pasado, si hay que creer los testimonios de los artistas y las investigaciones de los historiadores, no se enfrentaba a la mentalidad popular ni se definía por su contraste con ella. Actualmente, según señalan los críticos de nuestra era, la actividad artística se define en cierto modo por su disparidad frente a una cultura imperiosa y antiselectiva a la que se denomina cultura de masas. El arte más inquieto ha tomado conciencia de este divorcio, que de radicalizarse conduciría a una elitización plena del artista y a una separación absoluta de su solidaridad social. El arte más renovador, sin dejar de ser elitista y minoritario, ha buscado salvar esta fosa acudiendo y solicitando motivos de inspiración de esa cultura subterránea y a la vez superficial, delicuescente pero activa, trivializadora y banal pero eficaz y generalizada.

¿Es posible este contacto? ¿Es posible superar esta frontera que separa la obra del artista de la comprensión popular? ¿Es posible que el artista pueda encontrar su público y su destinatario en la masa y no sólo en la élite social o intelectual? Tal es la pregunta

que, sin duda, alentaba una experiencia inusitada en nuestra Península, es decir, los «Encuentros de arte de Pamplona», celebrados a partir del 26 de junio pasado. Una pregunta semejante y el intento de bosquejar una experiencia tal, manifiesta en principio las profundas contradicciones que conmueven la actividad estética de nuestro siglo, y a partir de ellas, las contradicciones más altas que laten en los cimientos de su cultura, de su institucionalización y de la convivencia.

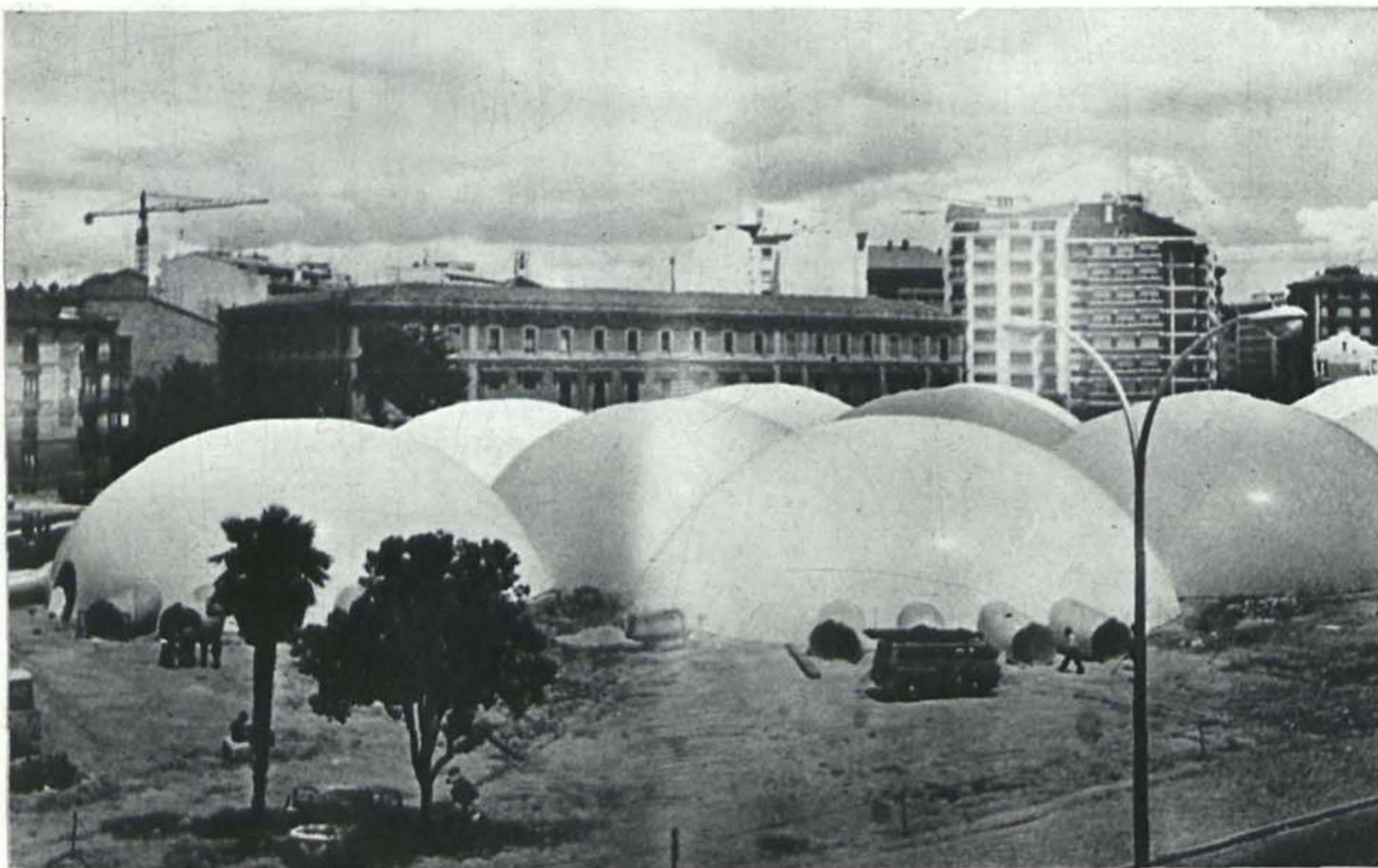
La experiencia de Pamplona demuestra, por lo pronto, la profunda envergadura de la fosa abierta entre lo cotidiano y lo estético, así como exhibe la infraestructura oculta de sus posiciones. En definitiva, creo que se trata de hacer dialogar dos dogmatismos difícilmente reductibles. Por un lado, la persuasión del hombre normal, cotidiano, confiado en la razón común de sus medios, en la preocupación natural y concreta de sus temas diarios y de las solicitudes primordiales. Para una mentalidad semejante, y, por otro lado generalizada, que vive del asentimiento sin matices de la verdad televisual, de la lectura no recapitada del periódico o de la evasión deportiva, el lenguaje vanguardista del arte le resulta un mundo esotérico y seguramente insignifican-

te. Por otro lado, el artista habla desde un dogmatismo que quiere ser provocador, desde una seguridad que pretende arrancar al ciudadano de su feliz ensueño, convencido el artista de que, en efecto, el ciudadano se halla situado en un ensueño y de que su complacencia con su contorno es, más que inocente, irreflexiva, y más que comunitaria, vulgar.

Los «Encuentros de arte en Pamplona» trataban, en consecuencia, de conciliar dos lenguajes irreducibles. La experiencia «a priori» parecía estar destinada al fracaso, aunque también revelaba una envergadura sociológica que no podría pasar inadvertida al profesional del análisis. ¿Hubo contacto? Desde luego, en determinados niveles lo hubo. Lo difícil es precisar en qué niveles y, por otro lado, hasta qué punto estos niveles podrían entrañar el preludio de una posterior colaboración o, por el contrario, acabarían esfumándose después de un roce venal, de una noche pasajera, de una aventura sin fondo.

Por Pamplona, ciudad por otra parte bien elegida si se atiende a su tradición pausada y complaciente con un sentido común muy acorde a lo popular y muy poco inclinado al eufemismo y la vanguardia, pasó el artista Carlos Ginzburg tratando de señalarla. En el paseo de Sarasate los artistas expusieron al aire libre, exhibiendo su indumentaria y fisonomía tan poco convencionales, el ejercicio provocador de su obra. Los paseantes, sin duda alguna numerosos, contemplaban más con curiosidad circense que con auténtica comprensión la actividad pictórica. ¿Hubo contacto? Los ciudadanos escudriñaban con ojos risueños las estructuras metálicas que, como pasadizos, servían de pedestal para la actuación pública de los artistas; siguieron con atención las circunvalaciones de los pinceles y algunos se atrevieron a desbordar el muro de la inhibición para proseguir por sí mismos algunas obras incoadas.

En cuanto a la exposición de arte vasco exhibida en el Museo de Navarra, o los ejemplos de música vanguardista o cibernética, alojaron menos confluencia. En estos puntos, la alta burguesía o la burguesía más intelectual ac-



CUPULAS INFLABLES EN LA EXPLANADA DEL GOBIERNO MILITAR.



cedió hasta las salas de pintura o ante la exposición escultórica que adornaba el aire libre de las inmediaciones del museo. Se siguió con interés, pero con un interés minoritario, los discursos plásticos del pintor o del músico, tratando de desentrañar ese lenguaje oculto y emboscado que rezuma la expresión contemporánea de lo artístico. ¿Hubo contacto, hubo *encuentro*? ¿Dónde situar la justa medida de una correspondencia cuya naturaleza ni siquiera había sido definida de antemano? ¿Qué es lo que se busca, el diálogo o la provocación; la irritación o el mensaje? ¿Cómo conciliar dos mundos o dos actitudes que previamente se han situado o han sido situadas como antítesis? Hablando con alguno de los organizadores expresaba así su criterio: «Lo importante es saber si esa medida, artificialmente impuesta por la sociedad, existe; si es posible superar ciertos límites, o liberar, en la mirada ajena, expresiones no deseadas, pero latentes, ya sea por vía de provocación o de correspondencia, por oposición o coincidencia, si eso ocurriera, en la medida en que ocurra o no ocurra, se demostraría el nivel de nuestro éxito o la medida de nuestro fracaso».

El lector puede obtener las conclusiones que le convengan. Pero algo parece claro, la experiencia de Pamplona puede nutrir de un importante material para la deliberación del artista, para el discernimiento del sentido de su aven-

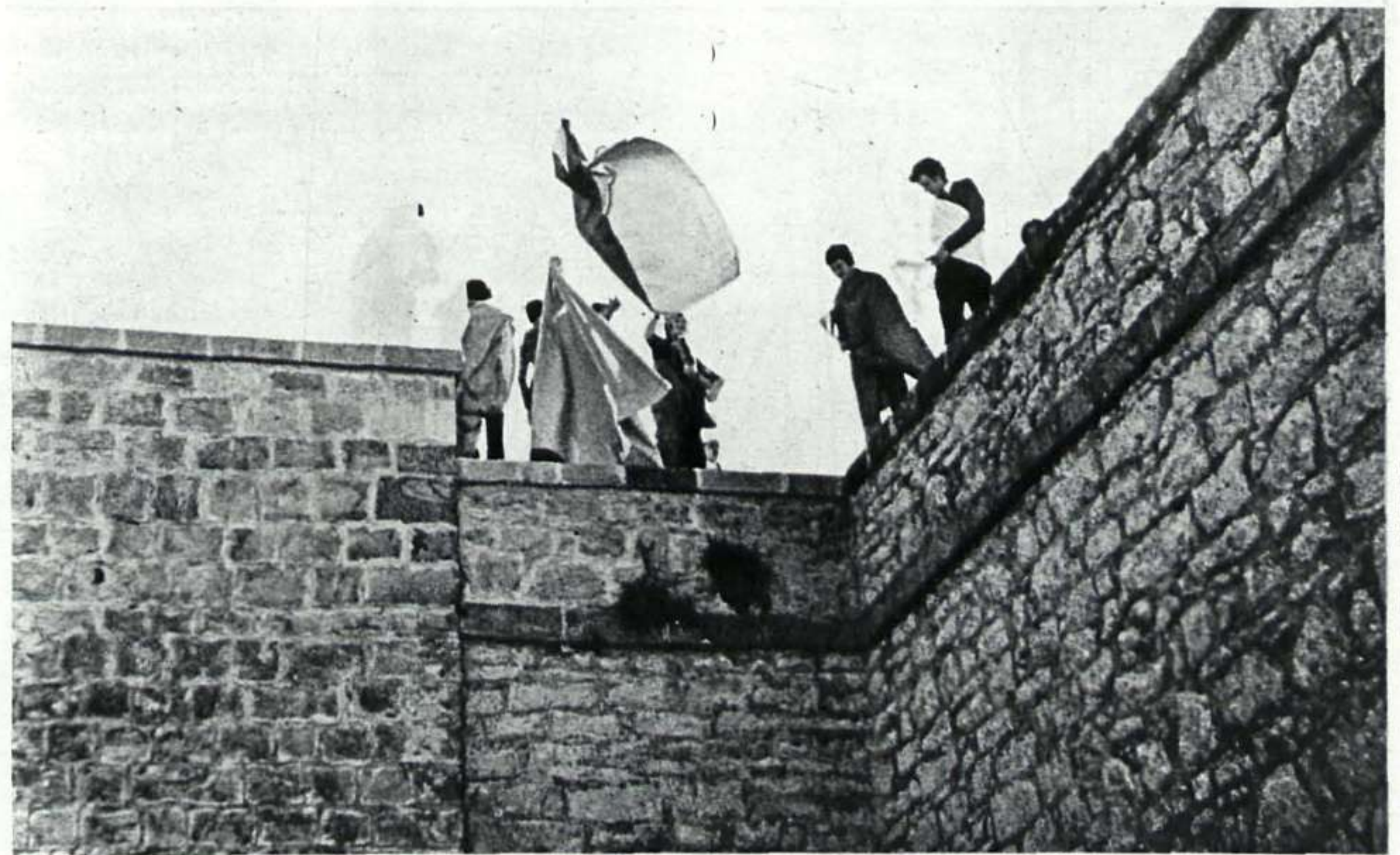
tura interna, si vale la pena que su dogmatismo estético se defina como antítesis de un mundo coetáneo que no consigue acceder a su discurso interior, y si ese dogmatismo debe ser inflexible, tajante, rígido, normativo. Si los lenguajes que se entrecruzan pueden llegar a un punto de confusión o de armonía, donde el hermetismo que los anuda se confirme o se disuelva. Si los discursos pueden o no traducirse mutuamente y llegar a establecer una correspondencia entre sus términos o si, por el contrario, los discursos de las élites y de las ma-

sas, deben proseguir sus caminos separados, distanciándose en una lejanía a cuyos preludios estamos asistiendo.

En este sentido, la experiencia de Pamplona, de sus cúpulas neumáticas gigantes, de su arte al aire libre, de la música creada en los órganos genitales de un ordenador, de la exposición de esculturas abstractas o desfigurativas, revela la posibilidad de una enseñanza que puede descubrirse, pero cuyo exacto sentido ignoramos, y suministra, sobre todo, un material para la reflexión, principalmente del propio artista.

¿Hubo encuentro, hubo contacto? Pero previamente debemos preguntarnos, ¿cuál debe ser la naturaleza del encuentro y del contacto? El artista procede como si «a priori» estuviera en posesión de la verdad, como si su arte fuera el único remedio para escapar a una esclavitud que el hombre medio ignora, aunque le apresa. Seguramente es así, pero, ¿cómo llegar entonces a liberarle mediante el arte si el único camino para que los lenguajes se entrecruzan es el de la provocación? ¿cómo conseguir que esta provocación conduzca a un resultado que no sea meramente negativo, es decir, la repulsa desconcertada del ciudadano o el idioma hermético del artista? Y, de hecho, ¿no ocurre que el artista al elitizarse es cada día un poco más colaborador de esa minoría establecida a la que aborrece, pero de la que se alimenta, de la que trata de separarse, pero a la que de hecho sirve?

LUIS NUÑEZ LADEVEZE



EXPOSICIONES EN MADRID



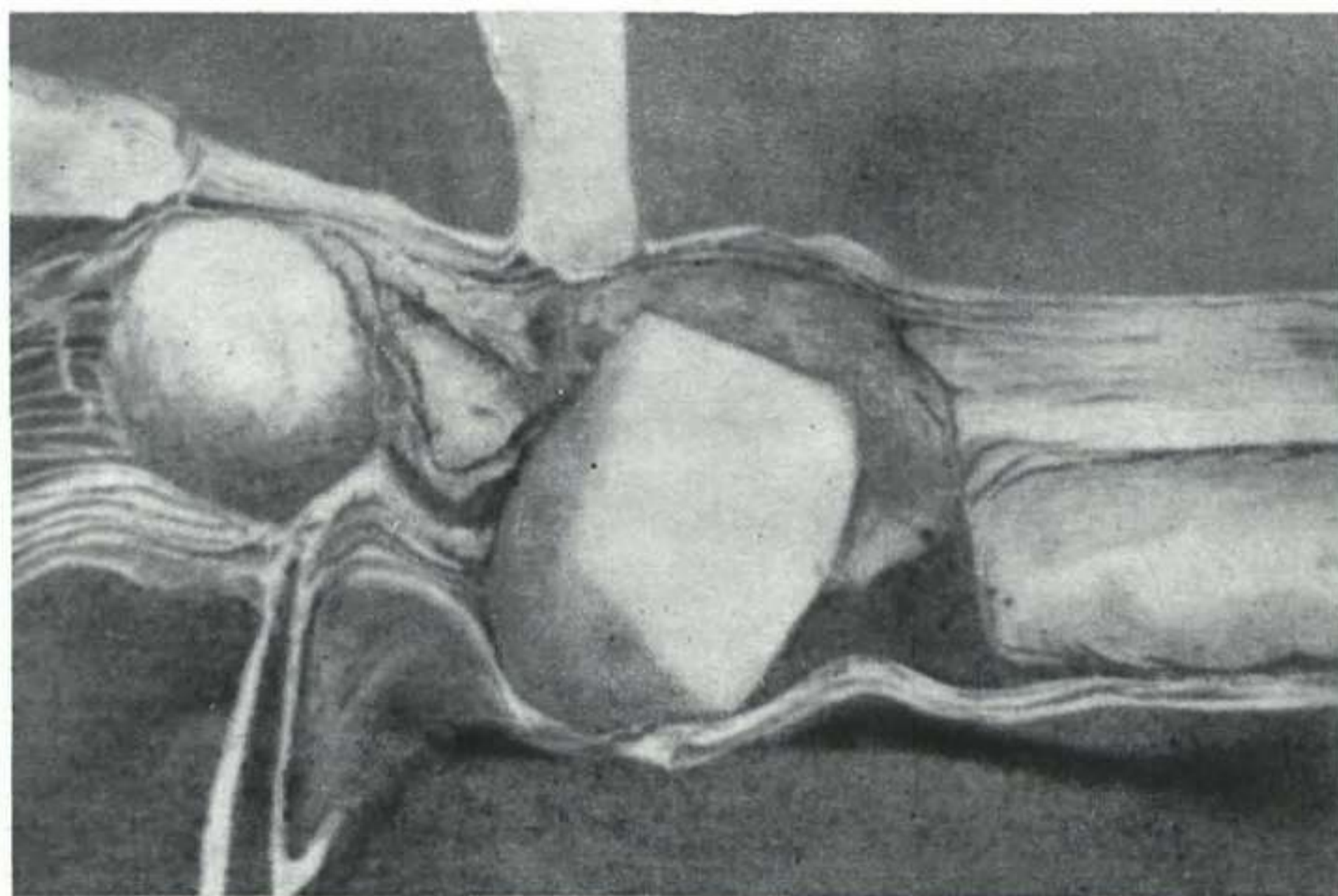
VELA ZANETTI.

El final de cada curso cultural tiene un largo epílogo, el del verano, caracterizado por un orden de quietud casi total, de descanso. Momentos de balances y de preparación de proyectos nuevos para el siguiente curso. Ultimamente este epílogo ni es tan largo ni tan tranquilo. Ahora se produce en las actividades culturales, y en las exposiciones de arte, que es el tema que nos ocupa, algo así como un trasvase de escenarios. La pintura, la escultura, en sus manifestaciones exhibitorias tardan hoy más en desaparecer de las salas de arte de Madrid y de las grandes ciudades, y después, en el verano, siguen los caminos del turismo vacacional. Así, en el verano son las ciudades costeras y las ciudades de clima fresco las que reciben en gran número las exposiciones de arte plástico, que, en muchas ocasiones, y éste es otro cantar, se componen de unas selecciones de obras ya exhibidas con anterioridad. Esta huida temporal de las exposiciones tienen lugar cada vez más tarde y también se retrasa el retorno. Parece como si el verano no quisiese visitarnos, y una vez que nos visita no le apetece abandonarnos. Por eso, el final de esa fase de la temporada, anterior al comienzo del período de tranquilidad, fue en Madrid muy rico en número y calidad de exposiciones; tanto que no queremos dejar de comentar algunos casos.

Aunque son muchas las galerías nuevas, que nacen y mueren sin desarrollarse siquiera, otras fra-

guan merced a una constancia y a una buena dirección. Antes del verano, como si se tratara de una presentación, una nueva sala de arte, Artgalery, presentó dos exposiciones que llamaron la atención, porque reunieron firmas de artistas de vanguardia, de categoría, expositores maduros pertenecientes a esa juventud ya impuesta, que marca caminos y establece criterios tan valiosos como atrevidos. Se trataba, según la presentación de la dirección de la galería, de obras de pequeño formato, en algunos casos de obra gráfica, dibujos, «collages»..., etcétera. Junto a nombres conocidos en España y fuera de España, hay otros nombres de artistas menos famosos, de «jóvenes promesas», «promesas de un mañana» —según declara también la dirección de la nueva sala—, que, en el «veloz devenir del arte de hoy, puede querer decir dentro de un par de años». Apuntemos que entre estos artistas, expositores de Artgalery figuran César Arias, Andrés Cillero, José María Iglesias, Luis Lugán, Martín de Vidales, Ceferino Moreno, Juan Antonio Palomo, Joaquín Rubio Camín, Julián Santamaría, Eduardo Sanz, Senén Ubiña, Felipe Vallejo, Ignacio Iraola, Elvira Alfageme, Amador, Waldo Balart, Cruz de Castro, García Ramos, Nicolás Gless, Custodio Marco y Emilio Prieto. A esta larga lista seguirán otros nombres. No hay duda de que los proyectos son ambiciosos. Las dos primeras exposiciones hacen pensar que en la nueva temporada que ahora comienza veremos obras de interés, tanto de esos valores consagrados como de esos otros que aún esperan el refrendo de ese reconocimiento público a que aspira todo artista, porque no hay que olvidar que muchas veces en una obra de pequeñas proporciones, en un estudio de módulo, en un grabado o en un dibujo de apariencia insignificante, el artista ha puesto lo más importante de su genio creador, el máximo amor e interés investigador.

El caso de Abel Cuerda, que presentó una colección de cuadros en la sala Macarrón, es el de un gran



ABEL CUERDA.

pintor desde hace varios años, que en poco tiempo ha conseguido afincarse en unos criterios y en unos valores que unánimemente han sido reconocidos por un público mucho más numeroso que antes. He oído, en su exposición, un comentario de algún visitante que afirmaba que Cuerda era un pintor que se había hecho en poco tiempo. Falso. Un pintor de tal talla no puede hacerse en unos meses; otra cosa muy distinta y más real es que el público, en poco tiempo, haya tenido repetidas noticias de Cuerda con ocasión de premios, galardones y triunfos artísticos. La pintura de Abel Cuerda, como sus dibujos o sus «collages», tienen un entronque con una época de inquietudes y



SINGIER.

búsquedas que han ido desarrollándose, realizándose, paralelamente en su doble aspecto de la ejecución propiamente dicha y del razonamiento intelectual, que trataba, como sigue tratando, conceptos conjugados. Así, para este artista, el espacio, el color, la materia y la forma, se integran en un cuadro. En esas formas, aparentemente caprichosas, hay masas contenidas junto a un afán representativo de evasión, de traslado de movimiento. El sentido de la distancia está presente en la obra de Abel Cuerda.

Otro gran artista, expositor en Madrid poco antes del verano, es Vela Zanetti. Presentó en la galería Frontera una colección de dibujos. La obra de este artista tiene una personalidad tal, que siempre aflora, aun en los dibujos de menor formato, ese sentido mural, de masas y composiciones de grandes proporciones. El trazo brioso, la sombra incisiva, el toque definidor de gestos, son características propias de un dibujo bien construido y muy firme, en el que Vela Zanetti pone todo su interés. Los dibujos de este artista poseen misterio; los gestos de los personajes pa-

recen transmitir un ambiente, las manos presentan un lenguaje igualmente expresivo que perduran grabados en el contemplador.

Gustavo Singier, belga de nacimiento, nacionalizado francés, expuso en el Ateneo, sala Santa Catalina. Una pintura de grafismos tan antigua y tan nueva como la vida misma. Hay semejanza entre algunos cuadros de Singier y esos testimonios del arte rupestre plasmados en las cavernas prehistóricas; hay semejanza también con el fuego, el mundo vegetal, las visiones microscópicas de organismos vivos, con las cristalizaciones o con los caprichos de un dibujo que nace por la fusión de dos colores impulsados por una fuerza. Hay en la obra de este artista un deseo constante de penetrar en la esencia de la vida, en el más escondido mundo de las relaciones. No se trata de abstracciones, se trata de realidades muy profundas que, una vez contempladas en la estética del pintor, nos traslada a escenarios varios que guardan entre sí una semejanza de línea y de color.

En Eureka presentó una nutrida colección de cuadros el pintor Martínez Alcover. Dentro de una estética realista encontramos en su obra un deseo de enriquecimiento del trato de la materia. Alcover en esta muestra da lecciones de composición, de entonación cromática de los escenarios y de efectos de luz, puntos en los que descansa fundamentalmente su quehacer.

No queremos dejar de reseñar en esta crónica la exposición de grabados de Isabel Vázquez en la galería Amadís, aunque, según noticias, esta artista volverá a presentar una colección de cuadros grabados en diciembre próximo en el Instituto de Cultura Hispánica. Entonces prometemos ocuparnos de su obra, ya que el comentario coincidirá, más que ahora, con la exposición abierta al público.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA



ALCOVER.

GREGORI WARCHAVCHIK

El arquitecto ruso, nacionalizado brasileño, Gregori Warchavchik, primera figura de la moderna arquitectura del Brasil, ha fallecido en Sao Paulo a los setenta y seis años. Nacido en Odessa en 1896, estudió Arquitectura en Roma y se trasladó al Brasil, donde ejerció el más brillante magisterio arquitectónico. En 1925 publicó su «Manifiesto de la arquitectura funcional», que iba a constituirse en el evangelio de la nueva constructiva brasileña para los jóvenes arquitectos del país. Fue también el proyectista de la primera casa «moderna», levantada en Brasil en 1928. Le Corbusier, que de paso de la Argentina visitó al año siguiente Sao Paulo y Río de Janeiro, dio el toque final entusiasta al ideario constructivo de Warchavchik y de los demás jóvenes seguidores de la nueva estética arquitectónica.

Llevado en 1930 a la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Río el que iba a ser famoso urbanista de Brasilia, Lucio Costa, nombró profesor de la Escuela a Warchavchik, y aunque el suceso fue de muy corta vida, puso de manifiesto el poder ya firme de las nuevas tendencias en la arquitectura brasileña, cuya cristalización no se había de hacer esperar. Con Costa colaboró Gregori Warchavchik en la realización de diversas construcciones paulinas, pero la jerarquía a señalar en este momento en el arquitecto ruso-brasileño ahora fallecido no es tanto la de arquitecto como la de impulsor de la renovación arquitectónica del país. A él se debe el impulso motor de toda la gran arquitectura de Costa, Niemeyer, Vasconcellos, Bernardes, Reidy, Moreira Leao, Roberto, etcétera, que durante años, en estos tiempos últimos, constituyó la mayor novedad en la historia de la arquitectura contemporánea, fruto de su esfuerzo alentador inicial.

El nombre, pues, de Gregori Warchavchik quedará como principal figura del movimiento de la nueva arquitectura brasileña y, sin duda también, como uno de los primeros impulsores de la modernidad arquitectónica en todo el continente americano.

MUSEO ALEJANDRINO

Según comunica la Embajada egipcia en la capital de España se va a construir, en Alejandría, un gran museo de la civilización egipcia, en el que se exhibirán, ante todo, varios millares de piezas arqueológicas de gran valor, representativas de las sucesivas civilizaciones faraónica, griega, romana, cop-

ta e islámica que se desarrollaron a lo largo de miles de años en tierras de Egipto. Otros proyectos complementarios del museo se refieren a la instalación de la gran biblioteca alejandrina en el mismo edificio, con el fin de que tanto esta última como el museo lleguen a ser dignos sucesores de los que existieron en la antigüedad, cuando Alejandría fue la principal urbe cultural y artística del Mediterráneo.

«SALVAR A VENECIA»

La UNESCO ha emprendido una amplia campaña para «Salvar a Venecia». Con este título se ha redactado, por los expertos del citado organismo internacional, un informe sobre la situación actual de la ciudad y de la laguna sobre la que se asienta la capital véneta, así como sobre las soluciones que se pueden aportar a la cuestión. El informe ha sido publicado recientemente por el editor Robert Laffont, de París.



Se hace en esta obra comprobación objetiva de los peligros que amenazan en breve plazo a la ciudad y a la laguna. Se proponen un cierto número de soluciones que no se contentan únicamente con proteger el patrimonio histórico y artístico de la ciudad de Venecia, sino que aspiran al mismo tiempo a volverle a dar vida y animación. Numerosos gráficos, esquemas con cifras, cuadros, fotografías, etcétera, contribuyen a que el lector pueda darse cuenta de que únicamente las soluciones que ofrecen los progresos científicos y técnicos más recientes pueden salvaguardar el prestigioso capital artístico que representa Venecia. Se trata de una bella realización de un editor al servicio de una gran causa urbana, social y artística.

DISEÑO INDUSTRIAL

● Ha sido exhibida en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una amplia muestra de diseño industrial italiano bajo el título de «Italia: el nuevo paisaje doméstico». Se trató con esta exposición de presentar en los Estados Unidos las realizaciones de avanzada y experimentales del diseño itálico en un muestrario articulado en dos secciones. El museo neoyorquino ha invitado al más representativo grupo de diseñadores italianos y ha anunciado un concurso entre los jóvenes diseñadores, al objeto de obtener algún prototipo en torno al ambiente doméstico.

A los diseñadores se les ha solicitado explorar dicho ambiente con particular atención a los cambios que en él se efectúen, proponiendo una serie mayormente actual del nuevo y posible espacio, producto y usos que mejor se adapten a los citados cambios. Los diseñadores han examinado meticulosamente nuevas formas y hábitos derivados del cambio en nuestros modos de vida, del siempre menor formalismo en las relaciones sociales y familiares, de los modos distintos de las relaciones de vida privada y comunitaria de la nueva técnica de producción y el nuevo material a emplear en busca de una también nueva solución ambiental, de la que surgirá una nueva interpretación de la vida y de la sociedad que en ella actúa.

Como complemento de esta sección ambiental de la exposición del Museo de Arte Moderno, se exhibieron ciento cincuenta objetos producidos en Italia durante el último decenio, obra de un centenar de diseñadores. Estos ejemplos de diseño industrial —muebles, lámparas, electrodomésticos, cuberterías, porcelanas, etcétera— no han sido seleccionados según un punto de vista histórico, sino mejor para ilustrar las distintas posiciones del diseño italiano a partir de 1960.

● También recientemente se realizaron en París las Primeras Jornadas Francesas del Diseño Industrial, organizadas por la revista «Crée» y patrocinadas por el Consejo Superior de la Creación Estética industrial.

● Una distinta modalidad del «Design» la ofrecerá próximamente, también en París, el XX Salón del Embalaje, del Acondicionamiento y de la Presentación, que se celebrará en el Parque de Exposiciones de la Puerta de Versalles, del 13 al 18 del próximo mes de noviembre, dentro del marco de la Bial

Internacional Alimentación y Técnica. Se espera que acudan al certamen más de 1.200 firmas de todo el mundo. Al mismo tiempo, el Instituto Francés del Embalaje y del Acondicionamiento organizará en París el XXI Congreso Europeo de Embalaje bajo el lema «Embalaje-Mercado Común».

EXPOSICION DE CRITICOS DE ARTE

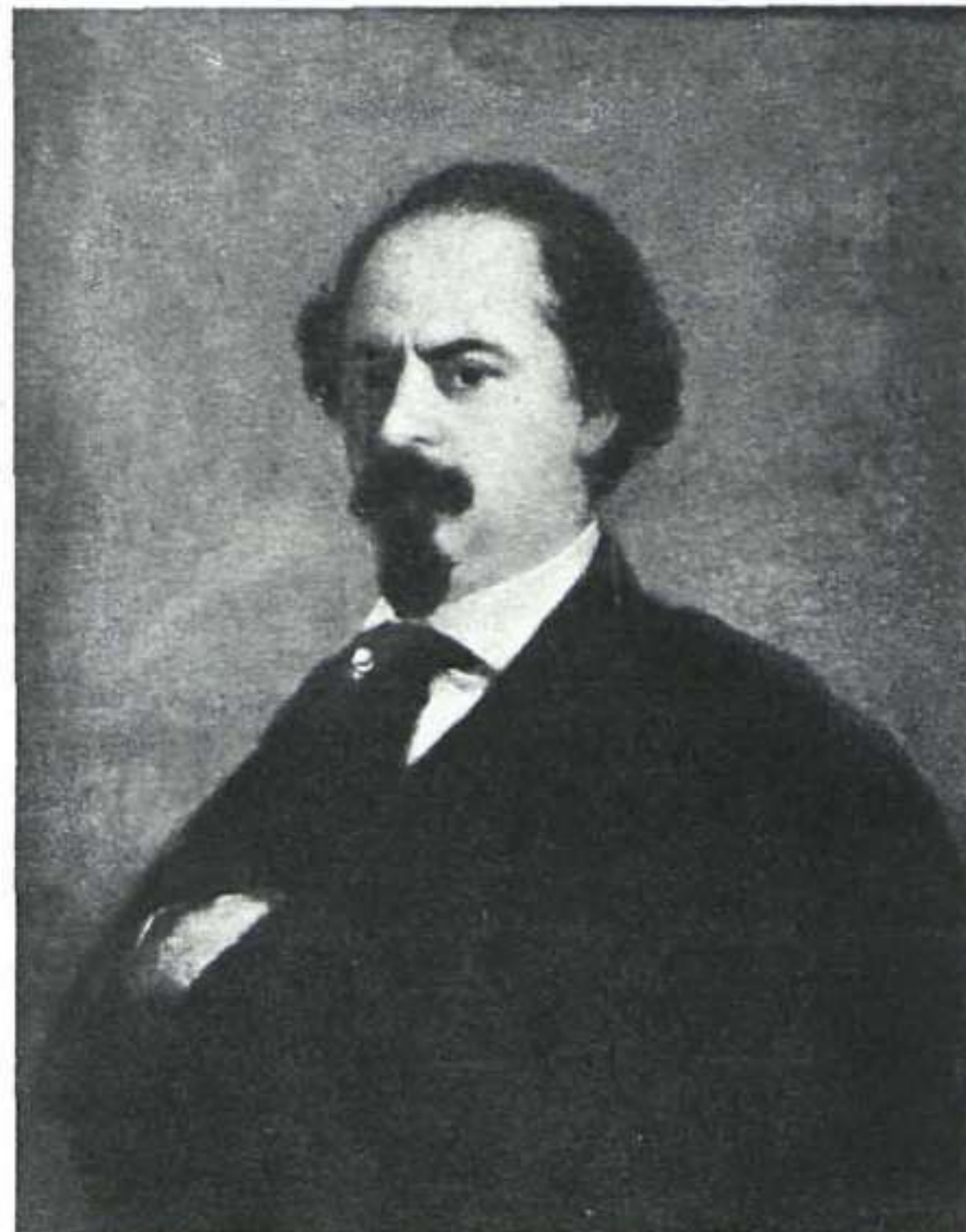
Los críticos portugueses miembros de la AICA —Asociación Internacional de Críticos de Arte—, por invitación de la Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, han organizado una exposición en la capital portuguesa, constituida por diez secciones, dirigida cada una de ellas por un crítico responsable de la jerarquía y proyección de la obra seleccionada en su sección respectiva. «Individualmente —señala el catálogo de la exposición—, el tema propuesto por cada crítico no significa que sea el único que le interesa». La muestra constituye, sin duda, una magnífica novedad: la de la obra expositiva lisboeta, y sin duda, también, un ejemplo ideal de algunos de los nuevos rumbos de la crítica de arte.

Los diez críticos, con sus temas respectivos, son los siguientes: Mario de Oliveira, «El joven diseño portugués»; Fernando Pernes, «Situación neorromántica de la pintura portuguesa»; Rocha de Sousa, «Coincidencias»; Rui Mario Gonçalves, «De la ingenuidad como sabiduría y de la alegría como cosa seria»; Egidio Alvaro, «Exponer es lo que fascina»; Ernesto de Sousa, «Del vacío a la provocación»; José-Augusto França, «Texto sobre...»; Carlos Duarte, «El lugar del diseño industrial»; Salette Tavares, «El Kitsch en Portugal», y Pedro Vieira de Almeida, «Arquitectura para la ciudad y un ejemplo».

El catálogo reproduce textos de cada uno de los críticos, justificativos del tema elegido y selección artística. La sección portuguesa de la AICA consta de catorce miembros, con un presidente que es elegido anualmente. Desde su reestructuración, en 1969, interviene de modo activo en la vida cultural y artística de Portugal. «La actividad crítica —se apunta en el citado catálogo— tiene cada vez más a concretarse no sólo en forma de conferencias, coloquios, artículos o libros, sino también a través de exposiciones, que habrán de ser estimadas como críticas llevadas a la práctica».

«LUCAS Y LOS SATELITES DE GOYA»

Una gran exposición sobre «Lucas y los satélites de Goya» tiene lugar actualmente en Francia, cuyos Museos de Castres y Lila ofrecen la obra variada de Eugenio Lucas y los artistas españoles que configuraron su tiempo. Aunque sobradamente conocido en España, Lucas es totalmente desconocido en Francia, en donde hasta un tiempo muy reciente se creyó que el fenómeno Goya era un hecho aislado en la historia de la pin-



tura española del siglo XIX. De ahí que la pretensión de esta exhibición Lucas consista, principalmente, en demostrar:

— Que en el tiempo en que Goya era pintor de Corte existían a su alrededor un grupo de artistas de talento, cuyas obras fueron en alguna ocasión confundidas con las de Goya.

— Que Eugenio Lucas era un pintor de talento original, que por razones materiales fue obligado a pintar «a la manera» de Goya, a fin de complacer a los compradores de su pintura; pero que este mismo Eugenio Lucas, fuertemente influido por la pintura inglesa y el romanticismo francés, escapa en sus mejores pinturas de la influencia goyesca, como demuestran algunas de las obras de esta exposición.

— Que existe un grupo de artistas contemporáneos o inmediatos a Lucas, como Alenza o Pérez Villaamil, que cuentan entre las personalidades más originales de la pintura española del siglo XIX.

Se trata, pues, con esta exposición, más que de realizar una exhibición didáctica, de hacer una exploración por el siglo XIX español de Goya al romanticismo. La exposición presenta 62 pinturas y 51 dibujos, lavados, guaches y acuarelas, de cuyo conjunto se ofrecen 39 pinturas y 18 dibujos de Lucas. Hasta el presente no se había organizado una exposición semejante de obras de este pintor, en la que, por gentileza de numerosos museos y colecciones privadas, se han podido presentar una docena de telas que los especialistas estiman como esenciales en la obra del pintor: «La plaza partida», de la colección Bartolomé March; el «Retrato de los hijos del pintor», de la colección Juan March; «El sitio de Zaragoza», del Museo de Colonia; «La corrida», del Casón del Buen Retiro; «Fantasía árabe» y «Paisaje», del Museo Lázaro, así como algunas pinturas desconocidas: «La prisionera» y «El juramento», de la colección de la marquesa del Muni.

La primera parte de la exposición de los Museos de Castres y Lila se dedica a un grupo de artistas contemporáneos de Goya, como Carnicero, Esteve y Juliá, de los que se presentan únicamente obras firmadas, fechadas y documentadas, con el propósito de demostrar que otros artistas del tiempo de Goya habían pintado en su estilo, sin que por ello fueran sus imitadores. La muestra se cierra con un grupo de artistas románticos, habiéndose preferido acentuar la producción de dos o tres de los mejores de ellos que presentar una obra en solitario de la mayor porción de los mismos. De ahí que se haya insistido sobre el talento de Leonardo Alenza, totalmente desconocido fuera de España, de Francisco Lameyer y, sobre todo, de Pérez Villaamil, la personalidad más atractiva y misteriosa de todas, según opinión de la crítica francesa.

Para la exposición han cedido obras los Museos madrileños del Prado, Lázaro Galdiano, Romántico, Valencia de Don Juan y Municipal; el Patrimonio Nacional, Biblioteca Nacional, Museo de Granada, colecciones de los duques de Alba e Infantado, marqués de la Deleitosa, Juan y Bartolomé March, Santiago Martí, Martín Alzaga, Manuel González, etcétera. Las obras de propiedad francesa proceden de Agen, Burdeos, Epinal, Lila, Pau, Perpignan y el Louvre, así como del Museo Jacquemart-André, madame Pagezy, M. Pezzoli y Carlos Manzanera, agregado cultural a la Embajada española en París.

NACIMIENTO DE LA PINTURA DE PAISAJE

La exposición «Nacimiento de la Pintura de Paisaje en Europa», que agrupa más de 120 importantes obras de maestros holandeses, flamencos, alemanes y franceses (1550-1650), se ha mostrado, por la Galería Nacional de Praga, en el Manege Valdstejn.

Participaron en la exposición el Museo Nacional de Varsovia, el Museo Nacional de Poznan, el Museo Nacional de Cracovia, la Galería de Maestros Antiguos de Dresde, el Museo de Bellas Artes de Budapest, el Hermitage de Leningrado y la Galería Nacional de Praga.

Los organizadores de la exposición se proponían demostrar la complicada evolución del arte del paisaje y su consti-



tución en disciplina artística independiente. Esta evolución se efectuó, en la mayor parte de los casos, en el marco de la pintura temática de motivos religiosos, históricos, mitológicos o alegóricos. Los más radicales fueron, a este respecto, los pintores holandeses, que hacia 1630 abandonaron, por un cierto tiempo, las órdenes de concepción temática y orientaron sus esfuerzos hacia las escenas domésticas y hacia los sucesos cotidianos del paisaje holandés.

Los fondos particularmente ricos de las colecciones arriba citadas han permitido hacer una rigurosa selección, desde el punto de vista de la calidad, de las grandes obras maestras de la pintura del paisaje europea. Entre los noventa artistas, de los que se presentaban a la exposición 128 cuadros, figuraban 70 holandeses y flamencos, 13 italianos, cuatro alemanes y dos franceses.

CARRALERO, EN SAN SALVADOR

Ha sido muy visitada la exposición de pintura de José Sánchez Carralero, artista español, profesor de Bachillerato en Arte en San Salvador y ayudante de Paisaje en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, exposición celebrada en el Centro El Salvador (Estados Unidos).

En el acto inaugural estuvieron los embajadores de España y Ecuador y el encargado de Negocios del Uruguay, la Junta Directiva en pleno del centro español, el maestro Valero Lecha, otros artistas y colonia extranjera.

La exposición la componían unos 30 cuadros, óleos de paisaje, especialmente grandes masas con colores vivos y contrastes, fuertes y plenos de vigor, y dos retratos: el de la esposa del pintor y el del embajador de España.

MACHU-PICHU Y EL TURISMO

El semanario peruano «Oiga» recoge una polémica suscitada en Lima a causa del proyecto de construcción de un hotel de 200 habitaciones en los alrededores de las célebres ruinas de Machu-Pichu, la famosa y antigua ciudad-monasterio de los incas. El hotel sería construido sobre el solar de un viejo y actual albergue. Según el citado semanario, muchos estiman en Perú que el proyectado edificio «arruinaría las ruinas», redundancia que señala la verdadera importancia de la cuestión. Un famoso arquitecto que encabeza el grupo de expertos opositores al proyecto del nuevo hotel, explica así sus razones:



«La ciudad, las montañas y los precipicios que rodean Machu-Pichu son como un poema arquitectónico en el cual se mantiene un equilibrio ideal entre la obra del hombre y la de la Naturaleza. La construcción de un hotel en tal lugar acabaría con este equilibrio. La ciudad de Machu-Pichu ha sido construida en función de estas armonías».

El arquitecto propone otro emplazamiento para dicho hotel en la vertiente oriental del Machu-Pichu: «El tren dejaría a los visitantes en la parte baja, desde donde serían transportados en automóvil o microbús hasta el hotel, algunos metros más alto. Desde el hotel, sobre la vertiente opuesta a través de un pequeño túnel que desembocaría a 500 metros de las ruinas. El paisaje mágico de Machu-Pichu se revelaría entonces al visitante en todo el esplendor de su belleza».

VICENZA Y PALLADIO

El Centro Internacional de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio, de Vicenza (Italia), celebró estos pasados días el XIV Curso de Historia de la Arquitectura, en torno al tema «Aspectos de la problemática palladiana». Se desarrollaron conversaciones en relación con la metodología proyectiva de Palladio, edificación, funcional, espacial y planimétrica de sus arquitecturas, así como con la tecnología constructiva, lingüística y normativa estética del famoso arquitecto renacentista que, aunque paduano de nacimiento, estuvo de por vida vinculado a Vicenza.

INGENIERIA CLASICA

Una conducción de agua de más de mil metros de longitud en la isla griega de Samos, de la que hablaron en sus obras Heródoto y Aristóteles y que es considerada como la mejor realización de la ingeniería de la Grecia clásica, está siendo restaurada por el Instituto Arqueológico Alemán de Atenas. La conducción citada fue construida en el siglo VI antes de Cristo bajo el mandato del tirano Polícrates, que pereció posteriormente crucificado por los persas, y el agua que circulaba por ella procedía de una montaña cercana a la ciudad de Samos, que estaba atravesada por un túnel doble: uno de la altura de una persona y otro menor, situado debajo de aquél, para la conducción del agua, que al otro lado de la montaña y ya dentro de la ciudad, salía a la superficie pudiendo así abastecer a sus habitantes, aun en el caso de estar sitiados por el enemigo.

Como se recordará, Samos fue la isla en donde, según la leyenda, Teseo, después de vencer en Creta al Minotauro con la ayuda de Ariadna, huyó con ésta a la isla de Samos, en donde la abandonó.

PREMIOS PARA ARQUITECTOS ESPAÑOLES

● El arquitecto español Emilio Pérez Piñero, recientemente galardonado con el Premio Internacional Augusto Perret, ha fallecido a consecuencia de un accidente de automóvil cuando todavía no había recogido tan importante galardón. Con él ha perdido España una de sus figuras jóvenes más distinguidas en el campo de la moderna arquitectura. Pérez Piñero se había hecho ya famoso siendo estudiante al obtener, también en Londres, otro importante galardón internacional destinado a estudiantes, con un proyecto de teatro portátil de cúpula geodésica, sobre lo que basó muchas de sus más importantes investigaciones posteriores. El Premio Augusto Perret le había sido concedido por la Unión Internacional de Arquitectos y debía haberlo recibido el arquitecto español en el Congreso de Arquitectura, en la ciudad búlgara de Varna, a finales de septiembre.

Emilio Pérez Piñero había nacido en Valencia en 1936, diplomándose de arquitecto por la Escuela Superior de Madrid en 1962.

● Un segundo premio ha sido conferido a arquitectos españoles. Ramón Vázquez Molezún y Felipe García Escudero obtuvieron el Premio Internacional de Arquitectura, que otorga anualmente la industria Research.

NUEVOS MUSEOS SEVILLANOS

En Sevilla han sido inaugurados recientemente tres realizaciones fundamentales para la historia y la vida artística hispalenses: el Panteón de Sevillanos Ilustres, la restauración de la iglesia-museo de la Anunciación y el Museo de Arte Contemporáneo.

— El Panteón de Sevillanos Ilustres fue construido por el arquitecto señor Galnares Sagastizábal y está situado bajo el templo-museo de la Anunciación, contiguo a la que fue Universidad Literaria de Sevilla.

— En la iglesia-museo de la Anunciación destaca su retablo mayor, auténtica joya de la pintura sevillana del Siglo de Oro, enmarcando una espléndida decoración barroca mural. Sobresalen un gran lienzo del pintor Roelas y otras no menos importantes pinturas religiosas del más noble porte.

— El Museo de Arte Contemporáneo se alberga en la antigua Cilla del Cabildo, edificio del siglo XVIII, monumento nacional, adquirido por la Dirección General de Bellas Artes para instalar en él el citado museo, que provisionalmente radicó desde su fundación, en 1970, en San Hermenegildo. El museo consta de tres salas, situadas en plantas distintas y sus fondos artísticos, ya numerosos, poseen ya firmas de la más noble jerarquía: Picasso, Alberto, Miró, Dalí, Tapes, Nonell, Juan Gris...

ACADEMICOS DE SAN FERNANDO

Recientemente, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha nombrado académico de número, en la vacante del profesor Francisco Javier Sánchez Cantón, director de la corporación, a don Florentino Pérez-Embid, director general de Bellas Artes y rector de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander.

A la vez ha elegido académicos correspondientes a los siguientes señores: en Avilés, a don Fernando Suárez del Villar; en Barcelona, a don Juan Antonio Maragall; en Cádiz, a don Manuel Accame de Campos; en Castellón de la Plana, a don Eduardo Codina Armengot; en Huelva, a don Diego Díaz Hierro; en Jaén, a don José Antonio de Bonilla; en León, a don Antonio Viñayo González; en Palencia, a don Antonio Font de Bedoya y a don Rafael Sáiz Fraile; en Palma de Mallorca, a don Guillermo Roselló Bordoy y a don Santiago

Sebastián López; en Salamanca, a doña Amalia Gallego Pérez y al padre José López Calo; en Santa Cruz de Tenerife, a don Roberto Roldán Verdejo; en Santiago de Compostela, a don José Carro Otero; en San Sebastián, a don Francisco Escudero y a don Tomás Garbizu Salaverría; en Segovia, a don Alberto García Gil; en Sevilla, a don Antonio Blanco Freijeiro y a don José Galmores Sagastizábal; en Toledo, a don José Gómez Menor, y en Valencia, a don Vicente Asencio.

«MANIFIESTO DE LA MAGDALENA»

Como resultado del curso habido este verano en la Universidad santanderina en torno a la conservación del medio ambiente, fue redactado un texto señalado ya como «Manifiesto de la Magdalena» y en el que señala la situación actual del problema y sus posibles soluciones, tanto para la salvación del medio físico como para su mantenimiento estético. Las declaraciones del «Manifiesto de la Magdalena» son las siguientes:

1.ª España posee un número ilimitado de lugares que constituyen una ri-

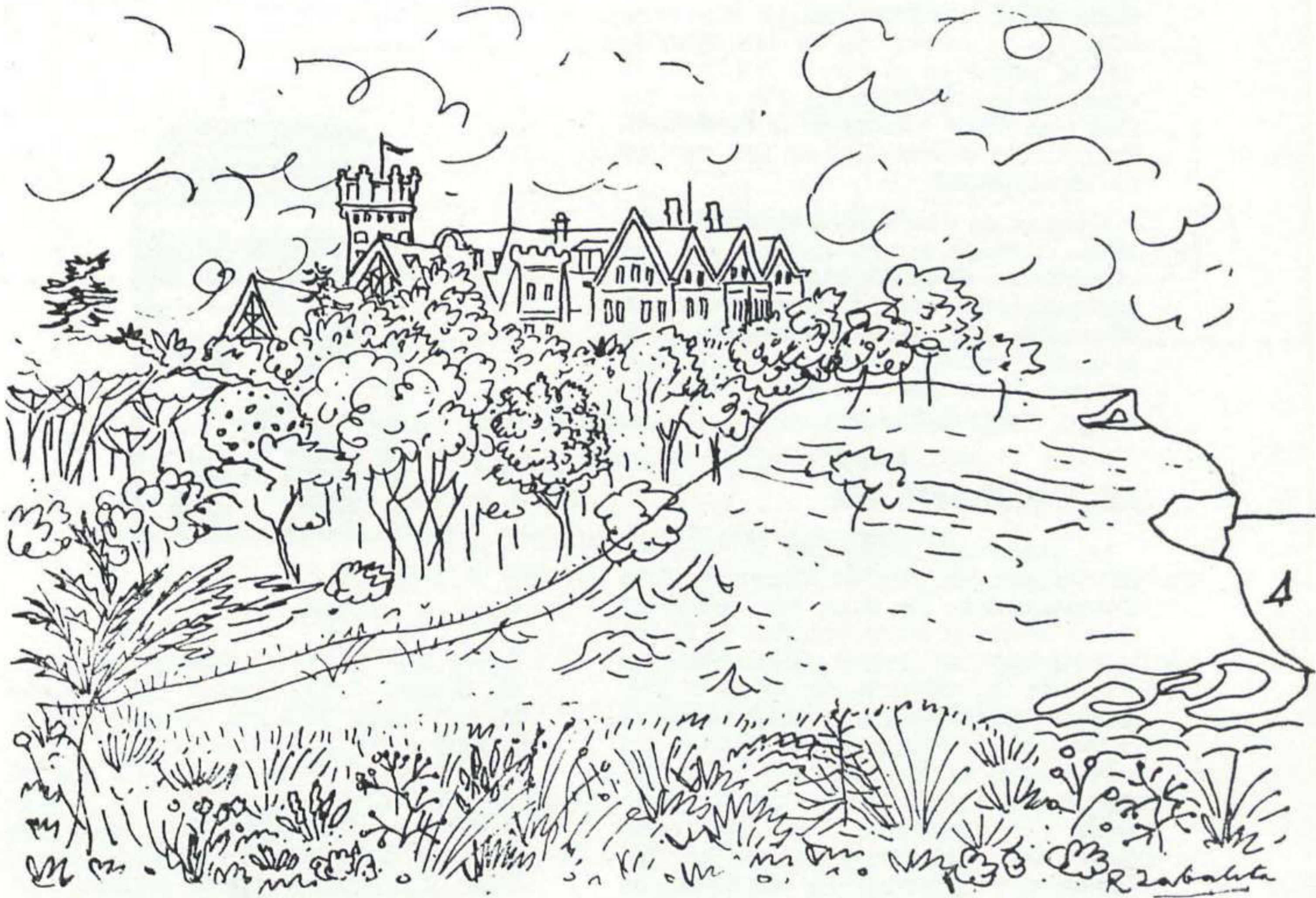
queza natural singular que es preciso conservar y está amenazada a corto plazo por previsibles extensiones desordenadas de nuestro desarrollo.

2.ª El desarrollo socio-económico es totalmente compatible con la conservación de estas zonas, que también deben ser tenidas en cuenta como factor de desarrollo económico y cultural.

3.ª Tales lugares son, ante todo, paisaje y áreas de fauna y flora excepcionales; a éstos deben añadirse sitios-tipo de formaciones geológicas, yacimientos paleontológicos y prehistóricos, cuevas y yacimientos de valor arqueológico, conjuntos histórico-artísticos y zonas costeras de extraordinaria belleza natural.

4.ª Junto al goce de su contemplación, de valor científico y potencial educativo, el carácter de recurso nacional de estos lugares se basa en su valor intrínseco y en el interés que tiene como atracción para un turismo cualificado.

5.ª La grave amenaza de destrucción de estos parajes y lugares de riqueza natural o cultural se deriva principalmente de la creciente utilización de productos, instalaciones, industrias y recursos técnicos, cuyos residuos —al no hallarse prevista su adecuada eliminación— afectan a la vida y conservación



de aquellos parajes y lugares, y a la vez, las obras de urbanización, de servicios y de industrialización que se realizan desordenadamente. A estos motivos se añaden, desgraciadamente, estos muy característicos de incultura y vandalismo.

6.º Las soluciones que se contemplan para el salvamento urgente de estos tesoros naturales son:

— Por una parte, el establecimiento de nuevos parques nacionales, incluyendo la expropiación de sitios de excepcional interés científico, cultural o turístico, así como la especial regulación de las obras que puedan realizar, en su caso, en los mismos.

— Por otra parte, la utilización racional de los parques nacionales y reservas, que debería incluir la integración de sus habitantes para la adecuada consecución de sus fines específicos, así como las debidas instalaciones de investigación y extensión educativa a todos los niveles.

— La exploración de yacimientos paleontológicos y prehistóricos en las áreas de expansión urbana, turística e industrial, embalses y similares, con el fin de proceder a la adecuada selección y protección de tales sitios.

7.º Otra conclusión relevante de este curso es la petición de que los órganos competentes de la Administración nacional, provincial o local, creen parques zoológicos, jardines botánicos y museos de Ciencias...

8.º Por último, y en una consideración más genérica, reiteramos una total identificación con la preocupación mundial por el progresivo deterioro de la Naturaleza y del medio ambiente. Los firmantes del manifiesto expresan la creencia de que, junto a las acciones anunciadas, España debe contribuir a la lucha contra la contaminación de la biosfera y a la adaptación de las medidas que la eviten en el futuro, mediante la adecuada coordinación de todos los medios científicos y técnicos a su alcance, de sus Universidades y de sus centros de investigación.

(Hemos de destacar la jerarquía científica, cultural y artística de este «Manifiesto de la Magdalena», que tan acertadamente apunta las quiebras manifestadas hoy en el tratamiento dado al medio ambiente y de su futuro amenazador de no poner remedio inmediato a sus males presentes.)

IBIZAGRAFIC 72

La exposición *Ibizagrafic 72*, mostrada recientemente en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, con asistencia de un millar de obras llegadas de numerosos países del mundo y dedicada a las artes de la estampación en sus diferentes procedimientos, será exhibida en Madrid en el otoño del presente año con motivo de la I Exposición Internacional de Turismo, Arte Popular, Artesanía y Anticuariado, Artetur 72. *Ibizagrafic* será exhibida igualmente en Barcelona, con la totalidad de sus 400 obras

seleccionadas, originales de 219 artistas de 32 países. Con ocasión de esta muestra se concedieron ocho recompensas de igual categoría a los artistas siguientes: André Ramseyer, de Suiza; Manuel Millares, Antonio Tapies y José María Yturralde, de España; Guillaume Beverloo Corneille, de Holanda; Jánez Bernik, de Yugoslavia; Ingrid Wevendoerfer y Alfred Dahmen, de Alemania.

Por su parte, Artetur 72 está concebida para mostrar las corrientes del turismo, anticuariado y arte popular español y dar a conocer las respuestas más satisfactorias a la demanda en materia de urbanismo, «hábitat» y paisaje, arquitectura hotelera, medio ambiente y defensa de las reservas naturales. La exposición se instalará en el Palacio de Cristal de la madrileña Feria del Campo.

PREMIOS DE LA FUNDACION LAZARO GALDIANO

La Asociación Española de Críticos de Arte ha concedido los premios anuales Camón Aznar y Lázaro Galdiano, dotados respectivamente con 15.000 y 25.000 pesetas. El Lázaro Galdiano, a Elena Flores, por su artículo «Esbozo para una estética. Sobre el mal gusto en el arte actual». El Camón Aznar, a Venancio Sánchez Marín, por la labor crítica realizada durante la temporada 1971-1972.

EXPOSICIONES EN SANTANDER Y SEGOVIA

Se ha celebrado en Santander, en el estudio de decoración Besaya, una interesante exposición bajo el título «Obras recientes de pintores montañeses», y en la que participaron Gloria Torner, Fernando Calderón, Ramón Cal-



derón, Agustín Celis, Esteban de la Foz, M. Gomes Raba, Enrique Gran, Angel Medina, Julio de Pablo, Antonio Quirós, Eduardo Sanz y Antonio Sedano.

En Segovia, y en La Casa del Siglo XV, han tenido lugar dos importantes muestras pictóricas, dedicadas cada una de ellas a dos pintores: Arranz Bravo y Bartolozzi, en la primera; Uli-

ses Blanco y Miguel García, en la segunda. Hay que destacar la trascendental tarea que esta sala de exposiciones está realizando dentro del marco cultural segoviano.

CONCURSO DE PINTURA

El Instituto de Estudios Asturianos, en el XXV Aniversario de su fundación, convoca un concurso nacional de pintura. El tema será obligatoriamente «El paisaje asturiano», en el que podrá incluirse la «figura» como parte integrante y secundaria del mismo.

La presentación de obras se efectuará en la Secretaría del Instituto —palacio de Toreno, Porlier número 5, Oviedo—, donde se pueden solicitar las bases de este concurso, dotado con un premio de 150.000 pesetas y medalla y un «acésit» de 25.000 pesetas.

ENTRADA GRATUITA EN LOS MUSEOS

Como noticia del más alto interés social y cultural, informamos que el Ministerio de Educación y Ciencia ha dictado una Orden sobre la gratuidad de entrada a los museos y monumentos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes. En el preámbulo de la citada Orden se pone de relieve que el logro de los objetivos de la Ley General de Educación y la necesidad de promover el conocimiento del patrimonio artístico e histórico nacional, tanto por los españoles como por los extranjeros, aconseja establecer una clara delimitación entre las funciones docentes y formativas propias de dichos centros y las meramente turísticas o de esparcimiento, dando, en todo caso, el máximo de facilidades posible para la visita a nuestros museos y monumentos histórico-artísticos.

La relación de personas —estudiantes, trabajadores, profesores, etcétera— a quienes se facilita entrada gratuita es la mayormente amplia de cuantas dictadas hasta hoy. Otra novedad de la citada Orden es la de la creación del denominado «carnet turístico», el cual, por el precio de 350 pesetas, permite la entrada en setenta museos y monumentos nacionales dependientes de Bellas Artes y que se expenderá en museos, oficinas de turismo, etcétera.

MUSEO DEL VIDRIO

Noticias de prensa procedentes de Segovia informan de la posibilidad de instalación, en el famoso y Real Sitio de San Ildefonso, de un Museo Internacional del Vidrio. San Ildefonso está vinculado de antiguo a las artes del vidrio a través de la gran manufactura ubicada en dicho real paraje segoviano. El origen de esta fábrica se remonta a 1728, en tiempos de Felipe V, en que se instaló allí el primer horno para la fabricación de vidrio plano. Hasta finales del pasado año, la gran fábrica, que orgullosamente presentaba la provincia de Segovia, figuró instalada en dependencias del Patrimonio Nacional, ha-

biéndose trasladado recientemente a un nuevo edificio propiedad de la empresa. Pero como quiera que el edificio en donde siempre estuvo dicha fábrica, amplísimo y de cierta nobleza arquitectónica, actualmente no tiene ningún destino, se intenta acondicionarlo y convertirlo en museo, en el que se exhibirían famosas piezas hoy esparcidas en palacios y museos de toda Europa: lámparas, candelabros, vasos, espejos, cornucopias...

Por otra parte se intentaría a la vez la recuperación de viejos hornos y toda clase de maquinaria utilizada para la fabricación de vidrio en el transcurso del tiempo, enriqueciendo el posible museo, dentro de los medios al alcance de sus organizadores, con aportaciones y donaciones de toda índole. El museo se completaría a la vez con un pequeño taller, más o menos primitivo, en el que operarios especializados, casi a la vista del público, fabricarían pequeños objetos de cristal, que podrían ser vendidos a los visitantes como recuerdo de su paso por San Ildefonso.

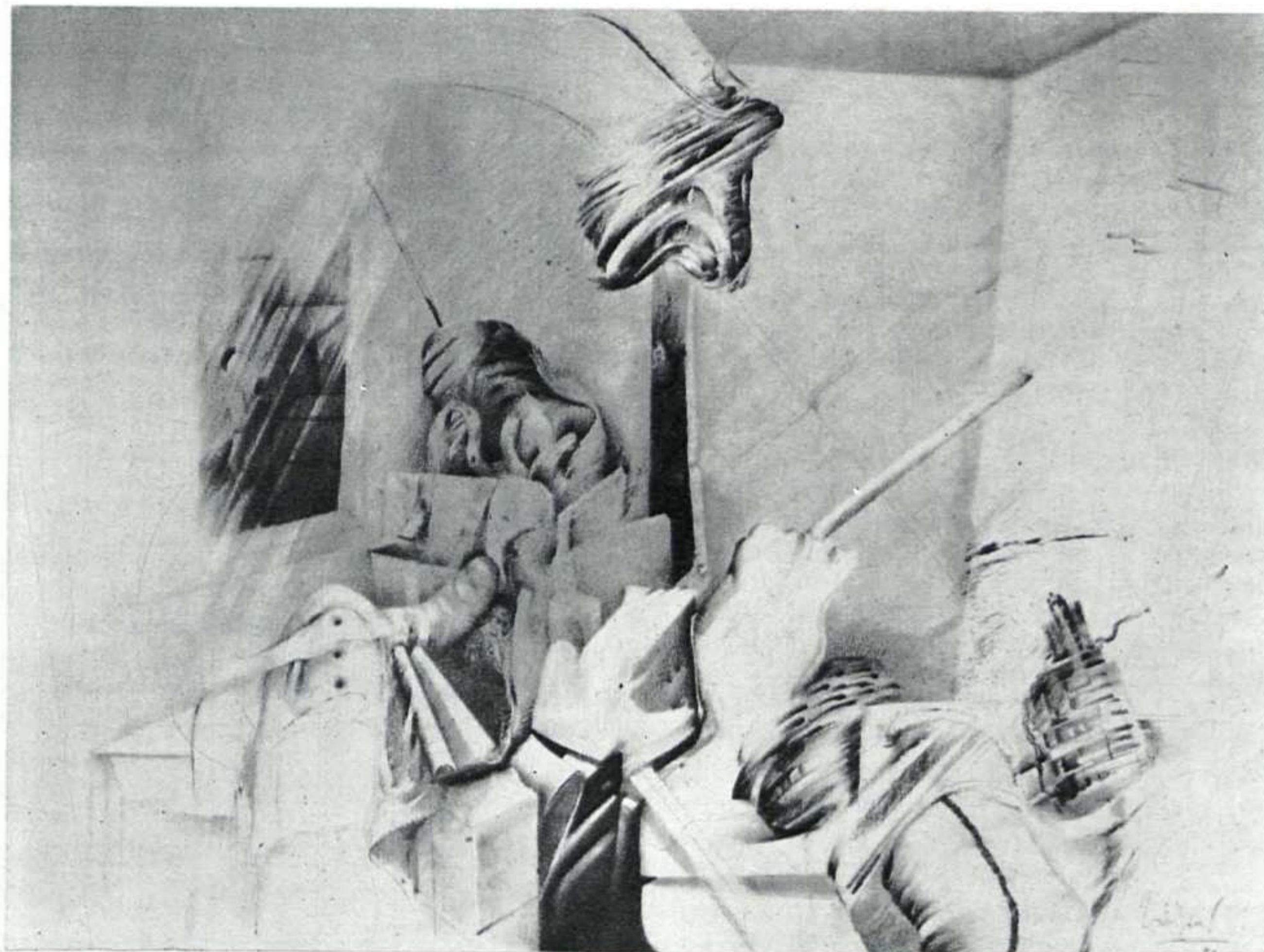
TEMPLO DE DEBOD

Ha sido inaugurado en los que fueron solares madrileños del Cuartel de la Montaña el templo egipcio de Debod, regalado a España por el Gobierno de Egipto como reconocimiento a la tarea científica llevada a cabo por la misión arqueológica española que participó en la campaña de Nubia, organizada por la Unesco, para salvar los monumentos del Egipto antiguo que iban a ser cubiertos por las aguas del pantano de Assuam.

En el siglo XVIII, el templo de Debod se conservaba en su emplazamiento egipcio bastante completo; a lo largo del XIX y, sobre todo, en los comienzos del XX, experimentó graves destrucciones y robos de piedras. Aun con tales quiebras, su presencia es admirable y su instalación en la montaña del Príncipe Pío, rodeado de estanques y jardines, constituye sin duda una de las piezas de mayor jerarquía en la ordenación monumental y ornamental de Madrid. El templo de Debod es, a la vez, el único templo egipcio que se exhibe públicamente en Europa.

INSTITUTO DE RESTAURACION

Con carácter de centro de acción cultural especializado y seminario de investigación, ha sido creado en España el Instituto de Restauración de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia. Como finalidades del centro se señalan la formación de especialistas españoles y de otros países en conservación de monumentos y conjuntos histórico-artísticos y pintorescos, actualización permanente de la formación de dichos especialistas, investigación y difusión de métodos y técnicas relativos a la conservación y restauración, promoción de seminarios y reuniones sobre estos temas e intercambios con entidades similares del extranjero.



DIBUJO DE LUIS SAEZ, QUE HA CONSEGUIDO EL PREMIO PANTO COSSIO EN SANTANDER.

Asimismo se crea un Consejo Rector del Instituto, cuya misión será la programación y realización de sus actividades, y estará compuesto por el director del centro, el subdirector jefe de Investigaciones, el secretario ejecutivo, cinco coordinadores y el secretario de trabajos prácticos. El director del centro será nombrado por el Ministerio de Educación y Ciencia, a propuesta del director general de Bellas Artes, y de la misma forma serán nombrados los miembros del primer Consejo Rector.

Finalmente se indica en el Decreto que dispone esta creación, que el Instituto de Restauración de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos será financiado con cargo a los créditos presupuestarios del Ministerio de Educación y Ciencia, tanto en lo que se refiere a la retribución del personal como a los gastos de material, enseñanza e investigación.

FERNANDO ZOBEL, HIJO ADOPTIVO DE CUENCA

El Ayuntamiento de Cuenca, como agradecimiento a los desvelos por el engrandecimiento cultural y artístico de la ciudad desplegados por el pintor Fernando Zobel, creador del Museo de Arte Abstracto, acordó concederle el título de hijo adoptivo de Cuenca, cuya entrega se efectuó ya con la mayor solemnidad. El museo cuense es una de las instituciones museales más importantes de Europa, y a él, como a Fernando Zobel, debe sin duda Cuenca el alto prestigio de la ciudad en el mundo del arte contemporáneo. Fernando Zobel, al tiempo

que pintor, coleccionista de excepción y fundador de museos, es doctor en Filosofía por la Universidad de Harvard. Nacido en Manila en 1924, de familia española, se vinculó a Cuenca a causa precisamente del Museo de las Casas Colgadas, y hoy se honra la ciudad adoptando filialmente a quien de modo tan acertado y desinteresado situó a Cuenca en la capitanía de las ciudades españolas atentas a la creativa del arte de avanzada.

CONGRESO DE AMIGOS DE LOS MUSEOS

En Barcelona se ha celebrado y clausurado el Primer Congreso Internacional de Amigos de los Museos, cuyas conclusiones, expuestas en texto todavía provisional cuando redactamos esta noticia, han sido las siguientes:

— Se define a los Amigos de los Museos como miembros del gran público pertenecientes a cualquier entidad sin finalidad lucrativa, organizada para la promoción y desarrollo del museo como institución al servicio del hombre. Se acoge como definición de museo la que consta en los estatutos del ICOM.

— Beneficia a las asociaciones de Amigos de los Museos el cooperar a escala internacional, con objeto de promover un mutuo entendimiento, intercalar servicios o informar y compartir experiencias.

— Un boletín de noticias con información relativa a las asociaciones de Amigos de los Museos será redactado en Barcelona y distribuido por suscripción.

Se subraya que la calidad de este servicio dependerá de la cooperación prestada por cada asociación.

— Se resuelve formar un grupo de estudio integrado por un mínimo de cinco naciones y una serie de países correspondientes para supervisar una serie de actividades basadas en las conclusiones de este Congreso; preparar el II Congreso Internacional y formular proposiciones para la constitución de una organización internacional.

En la actualidad, esta comisión está formada por Bélgica, Italia, Polonia, Inglaterra y España. Los países correspondientes serán Australia, Canadá, Estados Unidos, Israel, Nigeria y Filipinas. Los participantes en el Congreso deberán dar difusión en sus propios países de los logros alcanzados.

Tras haber considerado y apreciado debidamente tres generosas ofertas de Bélgica, Israel y Australia, se resolvió que el próximo Congreso se celebre en Bélgica, en julio de 1974 o de 1975.

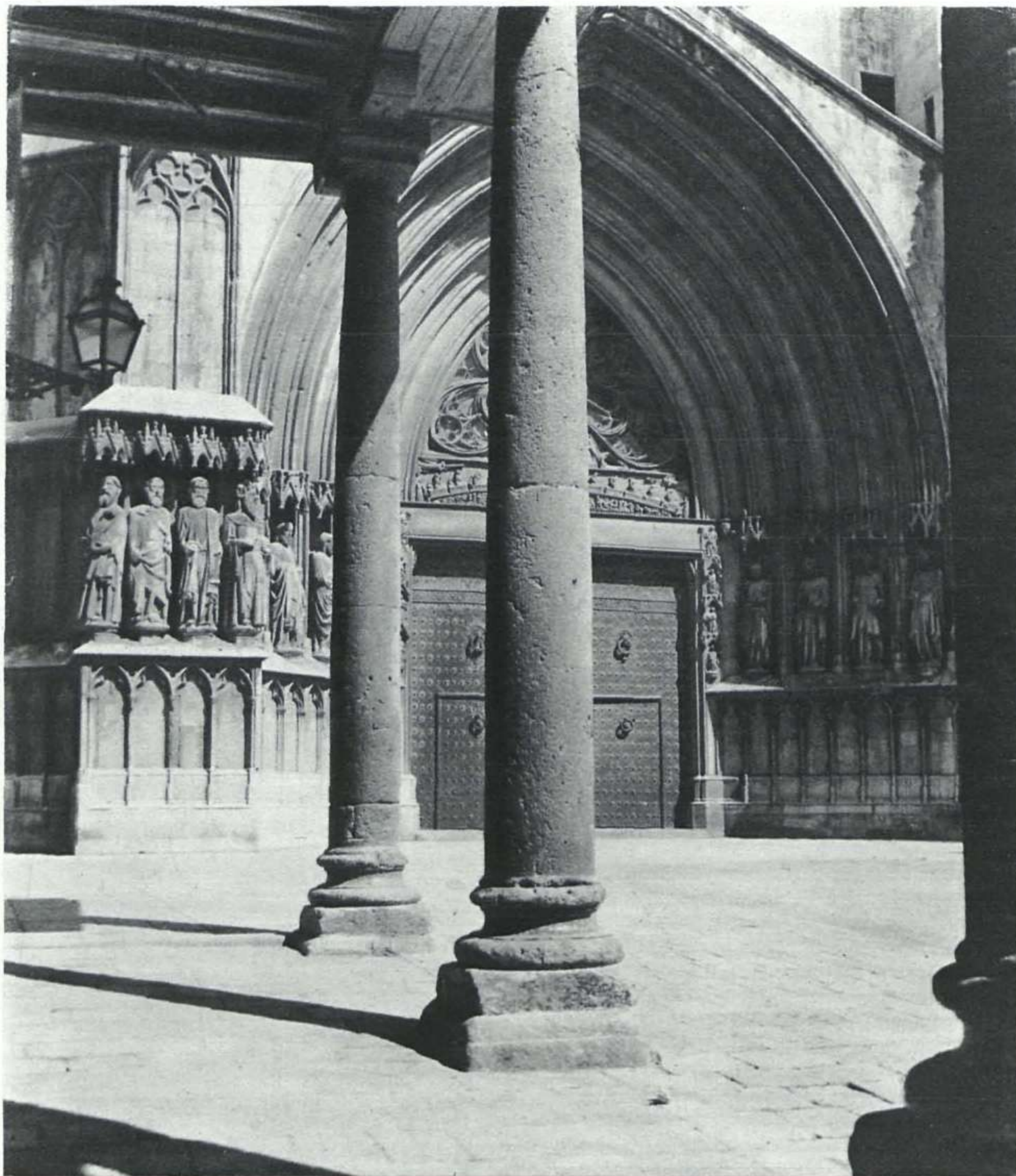
MIRO Y MALLORCA

La ciudad de Palma de Mallorca, en donde reside desde años atrás el pintor Joan Miró, va a contar en el futuro próximo entre sus realizaciones urbanísticas, con un espacio abierto destinado al famoso pintor. Hace ya algún tiempo, Joan Miró hizo el ofrecimiento de donar alguna obra a la ciudad. La oferta parece ser que se ha concretado ya tras la reunión habida en la casa del pintor entre Miró y el alcalde de Palma. Como terreno propicio para su instalación se habló, al parecer, del futuro Parque del Mar que, tras la cesión por el Estado al Ayuntamiento, enmarcará las murallas de la ciudad y la catedral, dentro de los terrenos que se ganaron al mar para la construcción de la autopista del aeropuerto. El proyecto del Parque del Mar parece ser que lo redactará el arquitecto José Luis Sert.

HALLAZGOS PICTORICOS EN OVIEDO

Como consecuencia de las tareas de limpieza llevadas a cabo en las pinturas de la Diputación Provincial ovetense, ha sido descubierto un pequeño lienzo de Juan Carreño de Miranda, del que hasta ahora no se tenía noticia, que reproduce el retrato de un niño, probablemente un infante real. También apareció otra pequeña pintura de Valdés Leal representando la degollación del Bautista, y que puede estimarse como un hallazgo importante. Asimismo, según informes de prensa, bajo la pintura de un gran cuadro que representa la comida de dos caballeros servidos por un criado, ha podido apreciarse la existencia de una cabeza de ángel y otros detalles que permiten suponer se trata de una pintura subyacente de Zurbarán, según manifestaciones de los expertos.

Otras pinturas, hasta ahora desconoci-



CATEDRAL DE TARRAGONA.

das, están surgiendo a la atención pública. El hallazgo más importante parece ser, por la jerarquía de los nombres citados, el de un lienzo que, según opinión de algunos entendidos, tiene todas las características de un Rembrandt. La pintura representa un filósofo de la época del artista holandés y se espera que, una vez sometida a las operaciones de limpieza correspondientes, pueda llegar a afirmarse con certeza que procede de las manos del autor de «La ronda de noche».

El patrimonio pictórico de la Diputación Provincial de Oviedo se estima en más de seiscientos obras, cuyo valor total es incalculable, constituyendo uno de los conjuntos pictóricos más importantes de las instituciones provinciales españolas.

TESORO ARTISTICO DE TARRAGONA

Ha sido constituida en Tarragona una comisión diocesana para la custodia y

defensa del patrimonio artístico y documental de la archidiócesis tarraconense, abarcando las funciones que el Concilio Vaticano II destina a las comisiones de arte sagrado. Son seis los objetivos que debe proponerse la citada comisión: 1.º Dar a conocer los fondos artísticos diocesanos, haciendo sus correspondientes inventarios. 2.º Velar por su conservación. 3.º Evitar que el tesoro en las partes que sean vayan a pasar a manos profanas. 4.º Los objetos de arte sagrado inútiles ya para el culto habrán de ser conservados en el Museo Diocesano. 5.º Habrá de valorarse debidamente todo el tesoro artístico, y 6.º Habrán de hacerse con respeto y juicio las transformaciones que quizá exija la nueva liturgia, y así, sin sacrificar las obras de arte existentes, se buscarán soluciones adecuadas a través de las estimaciones de los expertos, puesto que, según las palabras del arzobispo de Tarragona, «no somos dueños, sino depositarios de este patrimonio, y lo somos para conservarlo, valorarlo y estudiarlo».

ANGEL ARTEAGA

Entre los compositores pertenecientes a la generación del 51, Angel Arteaga ocupa una posición bien definida, tanto por el aspecto de su música como por los altibajos de su carrera, frenada en su mejor momento por un largo período de inactividad y retomada últimamente con nuevas obras que vienen a confirmar y a evolucionar su lenguaje y las esperanzas que en él fueron puestas.

Angel Arteaga de la Guía nació en Campo de Criptana en 1928, y allí realizó sus primeros estudios musicales, especialmente el solfeo y trombón. Posteriormente se formaría en el Conservatorio de Madrid, donde coronó todos sus estudios regulares de Contrapunto, Armonía y Composición. Su profesor en esta última materia fue Julio Gómez, que también lo fue de otros importantes compositores del momento actual, como Carmelo Bernaola, etcétera. Acabados sus estudios en Madrid, Angel Arteaga marcha a Munich, donde perfeccionará la composición; primero con Carl Orff y después con Harld Genzmer. La etapa alemana del compositor se desarrollará largamente, pues se inicia en 1957 y no volverá a España hasta 1964, siendo precisamente esta etapa la que ve nacer la mayor parte de su producción y sus mejores galardones. Angel Arteaga nos habla de su obra a partir de los primeros ensayos.

—Mis primeras composiciones, por lo menos las que pueden considerarse como tales una vez descartados los puros trabajos escolares, datan de mil novecientos cincuenta y siete, y tienen como origen precisamente los estudios del Conservatorio y los conciertos de fin de curso. Son dos pequeñas óperas de cámara basadas en dos textos de Ramón Gómez de la Serna: «La mona de imitación» y «El terrible entrevistador». La primera lleva tres personajes: narrador, soprano y barítono, y la segunda, dos: soprano y barítono, acompañados en ambos casos por un conjunto instrumental. De ellas sólo se ha estrenado «La mona de imitación», y es realmente la mejor. Es un cosa bufa, una farsa que creo estaba bien conseguida, pero que, además, me ha sido muy útil para tomar experiencia teatral, ya que luego eso me ha servido a la hora de hacer música ilustrativa para teatro.

Estos comienzos teatrales no determinará una carrera de compositor lírico. Pasadas experiencias, el autor se orienta hacia la música pura, concretamente la orquestal, en dos trabajos casi simultáneos.

—Se trata de dos obras para orquesta escritas en mil novecientos cincuenta y ocho, en las que atravieso por una especie de transición para irme liberando poco

a poco del academicismo. Las obras se titulan «Prólogo para orquesta» y «Clavileño», y ninguna de las dos ha sido estrenada, si bien la segunda obtuvo un premio en Bregenz e incluso está editada. De todas maneras, ya digo que se trata de obras de transición.

Después de intentar la música de orquesta y la teatral, Arteaga aborda el género siempre difícil de la música de cámara.

—Ello lo realicé con el «Octeto», escrito entre mil novecientos cincuenta y nueve y mil novecientos sesenta, y que se estrenó en Bayreuth con motivo de un festival de jóvenes que se celebró paralelamente a los festivales wagnerianos. Esta es una obra que se ha tocado bastante y que incluso fue grabada por la BBC, y estoy bastante contento con ella, puesto que aquí podemos decir que se abre una nueva etapa en mi producción, mucho más libre y creativa, alejándome más y más del academicismo y de las fórmulas miméticas.

Siempre inquieto en su búsqueda instrumental, Arteaga, después de abordado el teatro, la música orquestal y la de cámara, comienza una obra para el rey de los instrumentos: el órgano.

—Esta obra es el «Trío para órgano», de mil novecientos sesenta, una obra premiada en el concurso italiano Ferdinando Ballo, y que estrenó el padre Baicaico; no es una obra de la que tenga nada especial que decir, al igual que la «Sonatina», de mil novecientos sesenta y uno-sesenta y dos. Esta última obra digamos que surgió casi como una apuesta con mi maestro Genzmer para demostrar que era capaz de hacer una obra plenamente clásica, casi scarlattiana. Se ha tocado bastante y con éxito, pero en realidad no significa un paso adelante en mi carrera.

Dentro de esta línea, si no de regresión sí de meditación, en torno a lo ya conquistado, se insertará el «Concierto para orquesta».

—Esta es una obra de mil novecientos sesenta y dos, en la que realmente no me aparto del ambiente orquestal que cuatro años antes había conquistado en «Clavileño». La obra no se ha estrenado, y realmente no significa un avance en mi producción.

Este catálogo se enriquece, sin embargo, muy pronto con una de las obras más significativas del compositor: «Cueva de Nerja».

—Esta pieza la escribí en mil novecientos sesenta y tres, con la intención de experimentar con la gran orquesta. La obra es mucho más libre, más personal, manejando la gran masa con soltura e incluso haciendo mis primeros pinitos seriales. En realidad, la obra estaba planteada como una composición de música pura, una

especie de sinfonía, sin la menor intención de descriptivismo, como pudiera parecer por el título. Este último surgió únicamente por haberse convocado el concurso del Ministerio de Información y Turismo con tal tema y desear presentarme a él, como efectivamente hice, y conseguí el premio. Pero el título es algo «a posteriori» que puede servir como sugerencia, pero que no está en relación con la intención de la obra, que, ya digo, es un trabajo de música pura exclusivamente.

Después de esta obra, uno de sus mejores éxitos, Arteaga producirá casi simultáneamente dos obras hasta cierto punto contradictorias, ya que una significa un retroceso con respecto a la anterior y la otra un avance.

—Efectivamente, la «Sinfonietta», para orquesta de cámara, la escribí en mil novecientos sesenta y tres-sesenta y cuatro y, sin embargo, está más cercana a «Clavileño» que a «Cueva de Nerja». Es quizá una obra más tímida en su intento evolutivo y quizá por eso no he hecho muchos intentos de estrenarla. En cambio, sí se ha tocado «Cuatro improvisaciones para viola y piano», composición de mil novecientos sesenta y cuatro, en la que ya me desprendo casi totalmente de lo tonal, entrando en el lenguaje serial manejado de acuerdo a mis necesidades y a mi estilo personal.

Nuevamente, Arteaga da un salto adelante en la evolución, y, como en la obra anterior, lo hace a través de una obra camerística.

—Mis «Tres piezas para piano» pueden considerarse como el comienzo de una nueva etapa más libre y personal. No es que yo conceda un valor absoluto a esta obra, sino que con ella se abre un paréntesis en lo anterior y se posibilitan una serie de obras que vienen poco más tarde y que yo considero como las más significativas entre las que hasta ahora he compuesto.

Efectivamente, el mismo año que surgen las «Tres piezas para piano», Arteaga compone una de sus mejores obras y también una de las más ambiciosas, el «Kontakion».

—«Kontakion» es una obra amplia para coro y orquesta y quizá mi primer intento de música religiosa. Tanto es así que la obra se estrenó en la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Se trata de una obra plenamente actual, que encuentra sus fuentes de inspiración en una música tan antigua como la bizantina, fenómeno que es mucho menos raro de lo que pudiera parecer, y que ha servido en muchos momentos de la historia de la música para revitalizar estilos nuevos. Aquí uso antifonas litúrgicas bizantinas del Viernes Santo. Primero se expone cada una en su forma original, y después realizo un comentario libre sobre ella. Este juego se repite con todas hasta llegar al final, en el cual se superpone el original con el comentario, dando así una nueva perspectiva y una nueva visión a los problemas compositivos que se han desarrollado a lo largo de toda la composición. Creo que se trata de una obra más personal que las anteriores y estoy muy contento de su resultado, tanto de lo que he conseguido con el coro y la orquesta como de la acogida que la obra ha tenido por parte del público y crítica.

Este éxito indudable de «Kontakion» anima al compositor a repetir la experiencia de los grandes medios, aunque esta vez con una motivación literaria muy diferente, que naturalmente influenciará la forma en que la música aparece. Nos referimos a la cantata «Elogios».

—«Elogios» está escrita en mil novecientos sesenta y cinco para tenor, coro y orquesta, y trata de un texto del mismo título de Saint John Perse. La obra surge, naturalmente, como consecuencia de «Kontakion», pero

diverge también de esta obra. Digamos que su mundo de ideas musicales es similar, puesto que se trata de la evolución de un compositor a partir de unos datos determinados, pero sus consecuencias son distintas. Aquí me enfrento con un texto poético de ambiente totalmente diferente al litúrgico de «Kontakion». Las exigencias del texto son así distintas, pero los hechos de música pura sí pueden ser similares. En cualquier caso, desde un punto de vista estilístico, hay normales similitudes entre una obra y otra.

Al llegar este momento de la obra de Arteaga, cuando su estilo se ha decantado y su carrera se anuncia más brillante, se produce un inexplicable frenazo en su producción. Durante siete años el autor estará prácticamente en silencio, sin componer, fenómeno que él mismo nos aclara ahora.

—En realidad es algo que no tiene verdadera justificación y que lamento de verdad. Puedo dar algunas razones que en parte lo explican, pero justificación total no creo, honradamente, que tenga. Se trata de un período en que mi vida personal cambia, ya que me traslado de Munich a Madrid y tengo que adaptarme a una serie de nuevas circunstancias. Durante este período, y para subsistir, me vi obligado a componer mucha música ilustrativa para cine y teatro, y ello me absorbió bastante. Sin embargo, esto no lo aclara todo, ya que, para ser honrado, tengo que confesar que, a pesar de ello, hubiera tenido tiempo para componer. Se ha hablado también de una posible crisis de lenguaje o estética, pero creo que no es así; más que todo, debo confesar que fue producto de la dejadez, y realmente siento haber perdido este tiempo, porque, como decía el llorado Gerardo Gombau, el tiempo es algo que un compositor debe aprovechar al máximo, especialmente cuando tiene buena edad y fuerza para crear.

Arteaga se muestra muy sincero y honesto en reconocer esta etapa vacía de su carrera. Con todo, este tiempo no es nulo totalmente, ya que ve nacer una solitaria obra.

—En mil novecientos sesenta y seis escribí una «Improvisación y canon» para cuerda, pero realmente se mueve en el terreno de todo lo anterior y no es más que un islote en este período vacío.

Pero a partir de 1971, Angel Arteaga retoma su camino compositivo y vuelve activamente a la composición.

—Gracias a Radio Nacional de España, que me ha hecho en este tiempo algunos encargos, he podido romper la época de silencio. En la Semana Santa de mil novecientos setenta y uno me encargó una pieza para un programa especial sobre las Siete Palabras. A mí me correspondió la segunda, y por ello la obra se llama «Segunda Palabra». Está escrita para arpa sola, y trata de un texto de Gerardo Diego. No se incluye el texto en la composición, que es puramente instrumental, sino que trato de sugerir su ambiente con la música. En mil novecientos setenta y dos he vuelto a componer otra obra para Radio Nacional, esta vez basándome en una poesía de Pedro Salinas, que sí se utiliza en la obra. Se trata de «Santo de Palo», para soprano e instrumentos. La gran fuerza del poema me entusiasmó y me ayudó a crear, hasta tal punto que quiero seguir poniendo música a otros poemas de Salinas. Y también en estos momentos me hallo terminando un «Cuarteto con piano», que espero sumar pronto a la lista de mis obras.

De esta manera, Angel Arteaga ha vuelto a incorporarse activamente a la composición española, de la que ha sido y es uno de los más importantes representantes.

TOMAS MARCO

MANUEL RÍOS RUIZ, *INTRODUCCION AL CANTE FLAMENCO*.

11,5 × 19,5 CENTIMETROS, 280 PAGINAS. 32 ILUSTRACIONES. COLECCION FUNDAMENTOS 20. EDICIONES ISTMO. MADRID, 1972.

Al final de los años cincuenta, el flamenco salió de las catacumbas más o menos llenas de cabales. Pueden ser determinados algunos de los hechos estimuladores que, en poco tiempo, ayudarían a que el réquiem por el cante hondo se convirtiera en aleluya: un par de libros del argentino Anselmo González Climent; una campaña, a base de breves artículos, emprendida por el poeta y escritor cordobés Ricardo Molina, que tuvo su culminante consecuencia en la celebración del I Festival de Flamenco en Córdoba (mayo de 1956), ganado por Antonio Fernández Fosforito; la creación de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, en 1958, gracias, entre otros, a Juan de la Plata y Manuel Ríos Ruiz.

Después de estas conquistas vino lo que todos sabemos: el interés de algunos poetas andaluces —los poetas siempre en primera línea— por aproximarse al flamenco con aire de investigadores o flamencólogos, que se dice; los festivales, como costumbre, clasificados algunos entre las manifestaciones de interés turístico; los tablaos para cabales y no cabales económicamente bien dotados, y, en fin, los poemas, los programas de televisión, los discos, los libros... Las catacumbas han pasado a ser un recuerdo penoso y nada más.

El cante flamenco tiene ya un apreciable montaje económico, y la suficiente difusión como para que se haga preciso explicarlo, en lo posible, vulgarizarlo sin que se escuchen los quejíos de la minoría-minoría, partidaria, según su nombre indica, de mantenerlo en el cuarto cerrado de la juerga o de la élite a quien molesta siempre el ensanchamiento de la atención hacia lo que considera algo muy suyo.

El poeta jerezano Manuel Ríos Ruiz, que por nacimiento y crianza ha vivido cotidianamente el cante y los cantaores, sale del círculo de los entendidos para comunicar a otros que no lo son, o no lo son tanto, las generales de la ley del que denomina arte gitano-andaluz. Coloca en el título la palabra **introducción**, con toda propiedad e incita así el interés de los iniciados y de los que deseen iniciarse en el conocimiento de tan especial manifestación del folklore, y seguramente de los especialistas.

El propósito del autor es ante todo didáctico e informativo. Para ello resume, en primer lugar, las teorías sobre el flamenco, principalmente las de **Demófilo**, Ricardo Molina, García Matos y Blas Vega, y sólo a veces se permite dar sus propias opiniones. Pero cuando las ofrece —así al encararse con el origen de la soleá y de la bulería—, Ríos Ruiz demuestra que tiene mimbres para investigar por su cuenta y riesgo.

Al recorrido histórico del cante, muy ágilmente expuesto, sucede una enumeración y comentario sobre los estilos de cantar, a lo que sigue un capítulo acerca de los valores literarios del flamenco, ilustrados con breve, pero sustanciosa antología poética realizada a base de nombres actuales. Por último, tras un trabajo sobre la gita-

rra flamenca, figura, un completísimo diccionario de las figuras cantaoras de ayer y hoy, aportación que, a mi juicio, es la más importante de este libro, ya que el autor no se limita a los datos escuetos. ¡Qué delicia de apodos! ¡Qué población tan inequívocamente andaluza! Por esos nombres y sus biografías asoma una geografía preferentemente bajo andaluza, y un modo de vivir. Una zona muy específica de la sociedad sureña, en gran parte marginada.

Se remacha con este índice humano el sentido práctico y divulgador de la obra —dignidad literaria por delante— con que fue pensada y hecha. Lo que en la bibliografía del flamenco andaba en páginas distintas, Ríos Ruiz lo ha reunido, en síntesis, por lo que su **Introducción al cante flamenco** es un auténtico y utilísimo manual, donde todo lo gitano tiene preferencia, en ocasiones algo excesiva, pero sin que se omita la importancia de los cantaores no calés. Con frecuencia se habla de **raza gitana**, **principado del cante**, **hombres de tronío**, etcétera, repertorio expresivo que imprime al asunto un claro orgulloso aristocrático.

Al margen de lo que el libro es, cabe hacerse algunas preguntas. La primera es hasta qué punto ese aristocratismos que rezuma el cante jondo, y cuanto hay alrededor de él, tiene que ver con la verdadera proyección popular del mismo. Es cierto que las letras flamencas responden a esa alma difusa del pueblo, pero el cante, como realidad folklórica, responde más bien a un tratamiento minoritario, de **numerus clausus** o algo parecido, que implica un complejo ritual.

Es conveniente acordarse de que los indicios de la manifestación pública del cante flamenco datan, igual que las corridas de toros, de una época de despotismo ilustrado, cuya característica española fue el esfuerzo de algunos gobernantes decididos a evitar entre nosotros el efecto de la gran onda de la Revolución francesa.

La insistencia en la idea de los **cabales** y en la de los **verdaderos aficionados** taurinos, ¿no tiene algunos rasgos de dictadura del gusto, de deseo de no compartir con muchos los secretos, más o menos al aire, de cante y tauromaquia? La difusión actual de uno y otra ayuda, es verdad, a la quiebra de esas fijaciones remotas.

Señala Ríos Ruiz que el flamenco se halla en un punto estancado (algo semejante se dice de las corridas de toros), pero, ¿no es lógico que así ocurra tratándose de dos manifestaciones artísticas tan conservadoras, tan ligadas al cumplimiento exigente de unos cánones, cuyas desviaciones son denunciadas de continuo por los entendidos?

No es posible ocultar, de otra parte, que en lo que suele decirse sobre el cante hay mucho más de literario que de técnico, y esto también explica que su estudio sea escaso en conclusiones, aparte de que es limitada la zona en que se desenvuelve. La materia no está desde luego agotada. Bueno es que exista un libro como éste de Manuel Ríos Ruiz, poeta flamenco en su más honda y exacta expresión, que exponga tan clara y acertadamente los principios, las bases de partida para un **ajondamiento** en su realidad no poco misteriosa y tan ligada de modo exclusivo a Andalucía.

J. M.

MORDECHAI OMAR. *UNIVERSO Y MAGIA DE JOAN PONÇ.*

EDICIONES POLIGRAFA, S. A. BARCELONA, 1972.

Mordechai Omar, adjunto del Departamento de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno, de Nueva York, es el autor de este ensayo sobre Ponç.

Ponç, a lo largo de los años, ha creado su personalísima obra, al par que se ha elaborado una leyenda en torno a él.

Hasta el momento no se había publicado ningún libro dedicado exclusivamente a Ponç, a pesar de ser su obra una de las más ricas y sugerentes del arte de nuestro tiempo, y única en un sentido.

A través de este libro podemos confirmar lo que ya nos venía mostrando su tarea, cada vez que nos hemos puesto en contacto con ella, que es la consecuencia de una personalidad tan fuerte que el resultado de su trabajo y de su esfuerzo está al margen de la época en que se produce. A través de la personalidad de Ponç, su obra no parece haber recibido ninguna influencia de los movimientos que animan al arte de nuestro tiempo y que con tanta frecuencia despersonalizan la labor de los artistas. La obra de Ponç está al margen de estos peligros. Un día, muy joven, comenzó a expresar el mundo que crecía con él y le acompañaba desde su infancia. Y desde ese momento no ha hecho sino ahondar, insistir, expresarlo reiteradamente. Ello le da una peculiar significación a su trabajo, por cuanto hay en él de familiaridad con una realidad que está más allá de lo externamente real. Los dibujos y las pinturas de Ponç están animados de un impulso espiritual y literario. Si en otras circunstancias apuntar lo literario sería peyorativo, en su caso es una confirmación de su densidad, autenticidad y valor permanente. Ponç cuenta cosas, describe, presenta una serie de paisajes interiores, personajes, anhelos, problemas que pertenecen al mundo de la gran literatura. Viendo su obra sentimos como si con ella leyéramos «El Apocalipsis», a Lovecraft, a Freud, a Becket, las farsas de la Edad Media, los mejores relatos de ciencia-ficción... Esto conseguido con elementos puramente plásticos, pues su mundo está expresado exclusivamente con sus medios de pintor. A través de la lectura del ensayo de Mordechai Omar queda de relieve la importancia de una obra en la que confluyen las grandes preocupaciones de la Humanidad a lo largo de los tiempos y en la que se ponen de manifiesto constantes que han de gravitar en su porvenir. La obra de Ponç es de hoy en la misma medida que es de ayer y de siempre. Cuando parece coincidir con algunos de los rasgos o aspectos de cualquiera de los movimientos que han gravitado sobre el arte de nuestros días es cuando aquéllos cruzan puntos que se sitúan dentro de alguna constante intemporal. Ponç nunca ha entrado en los territorios de la moda. Es la moda o lo moderno lo que puede pasar como una sombra rápida por él. Ello, tratándose de un pintor consciente, conocedor de mucha pintura moderna, visitador apasionado e insistente de museos, es una prueba de su gran personalidad, enriquecida con sus conocimientos y experiencias y sin distraerse en manifestaciones ajenas a su intimidad.

Ponç, que en la actualidad puede decirse está situado en la primera madurez de su vida, se inició, muy joven, ya con una rara sabiduría, dentro de unas preocupaciones a las que siempre les ha sido fiel.

Al jugoso texto de Mordechai Omar se le suma una autobiografía del propio pintor. En ella sigue cronológicamente el curso de los años, desde su nacimiento en 1927, da testimonio de su vida y nos expone su personalidad y los móviles de su trabajo y su posición ante la vida, que puede condensarse en esta frase: «No hay duda, este es un mundo infinito». Esta certidumbre le da a su obra un sentido y una inocencia como sólo se encuentra en la de algunos artistas, aparentemente tan dispares entre sí, como pueden serlo William Blake y Paul Klee.

A. F. M.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. *EL PRADO*

PINTURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. 388 PAGINAS. SEGUNDA EDICION. 150 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO Y 100 DIAPOSITIVAS EN COLOR. COLECCION LIBROFILM. AGUILAR, S. A. DE EDICIONES. MADRID, 1972.

Hace más de un siglo que se obtuvo la primera fotografía de un cuadro del Museo del Prado. Resulta oportuno traer a colación esta efemérides, dado el progreso que desde entonces se ha alcanzado en el aspecto de las ilustraciones de los libros de arte. Aquella fotografía, naturalmente muy imperfecta, fue, entre nosotros, la base de procedimientos hoy empleados con absoluta garantía, donde lo visual resulta insoslayable.

Uno de esos procedimientos es el **librofilm**, que se apoya en la juntura y complementariedad de un texto prestigioso y de un ciento de diapositivas a todo color dispuestas para ser proyectadas. Ellas originan que el lector-contemplador participe de manera más directa en el objetivo que se propone el editor: esto es, que quien maneje un **librofilm** pueda empaparse de manera cómoda y mucho más completa del contenido que se le ofrece.

A la vista de esa técnica, un libro sobre el Prado adquiere nueva perspectiva, tanto para el lector como para el autor, en el caso presente, un crítico de primerísima fila: Enrique Lafuente Ferrari, en cuanto que éste ha de seleccionar, en su explicación y consiguiente valoración, cien cuadros que corresponden a los que han de ser admirados en sus colores naturales y al tamaño que se desee. Lafuente Ferrari se convierte en antólogo, aunque haga también referencia a otras obras no tan importantes.

Del amplio repertorio museístico, Lafuente acota su más famoso sector: la pintura española de los siglos XVII y XVIII. Antes de entrar en su análisis, historia la fundación y la evolución de la pinacoteca, millonariamente visitada cada año, aun antes de ese 19 de noviembre de 1819 en que se abrió al público, siendo nacionalizada, como es sabido, tras la Revolución de 1868. Austrias y Borbones —Felipe IV y Carlos IV ante todo— contribuyeron decisivamente a formarla.

La primera generación de pintores españoles estudiada es la de los que nacieron entre 1590 y 1600. El arranque de lo que ya se puede llamar pintura española vino a coincidir, por tanto, con el comienzo de la decadencia del país. Lafuente estima que ese momento está asimismo caracterizado por la valoración de la luz en la pintura, transmitida por los venecianos, maestros, en este punto, de los españoles. Tras una generación transicional —la de 1560 muy ligada a Toledo— sitúa el autor a los pintores sevillanos de comienzos del XVII (Roelas, Pacheco, Herrera el Viejo), y a seguido surge Ribalta, introductor de una influencia tan fundamental como fue la de Caravaggio en España. Ribalta es, a su vez, precedente de Ribera, en el que ve el autor **una vía segura para la creación de una pintura religiosa llena de grave monumentalidad y de grandeza realista y barroca**. Con Ribera, extraordinario dibujante, nuestra pintura entra en su gran fase, y en el pintor de Játiva es perceptible una línea bien marcada desde el tenebrismo al paulatino esclarecimiento de los fondos y colores. Esta última característica aparece acentuada en Zurbarán, muy plástico en sus figuras y sereno en la expresión religiosa; pero, a juicio de Lafuente Ferrari, es **El Greco** quien estimuló esa religiosidad en la época de la Contrarreforma española.

Velázquez aparece ya sin titubeos. En su primer estilo —**La vieja con el crucifijo**, por ejemplo— ya hay una gran dignidad y gusto por la realidad visible, que se notan ma-

yormente en la hora de la madurez. **Parece como si los pintores españoles** —dice Lafuente— **quisieran decirnos que la sabiduría y la reflexión sobre la vida surge habitualmente en los desposeídos de la Fortuna.** Pero Velázquez, pintor de cámara, ha de ocuparse también, y en primer término, de los mimados de la Fortuna en forma de personajes regios. ¿No es **Las meninas** una genial síntesis de esos dos lados de la realidad en el alma bifronte de Velázquez? ¿No es un esfuerzo de convivencia o un ejercicio de humildad?

En el siglo XVIII se importa en arquitectura el clásico barroco italiano; y en pintura manda lo minucioso —**Carlos III comiendo**, de Menéndez, entre otras muestras—; pero con ella y con otras cosas termina, un poco a manotazos, Francisco de Goya y Lucientes, que desde el dieciochesco mundo heredado, se lanza con progresivo frenesí a la búsqueda del futuro. Ni siquiera **La familia de Carlos IV**, obra de pintor regio, frena ese ansia goyesca de modificar y, al cabo, de destruir para nacerlo todo de nuevo. Lafuente Ferrari ha captado muy bien ese proceso de Goya. Valga la no breve cita: **El artista que comenzó como un animado decorador del antiguo régimen, como un narrador de las amenidades del siglo XVIII, llega a penetrar con esas pinturas en toda la problemática social y pictórica de las corrientes más representativas del XIX y a predecir la evolución estética del XX. Fue un precursor genial, cuyo mensaje solamente en nuestros días está siendo plenamente comprendido; el Prado nos informa de ello como ningún museo del mundo podría hacerlo.**

Los dos cabos de la pintura española que, con minucia y agudeza, se tratan en este libro van desde el encuentro con la realidad impregnada por la luz a la caída de esa luz en las pinturas negras de Goya. Van del estatismo a una feroz dinámica. De la impresión a la expresión. Del decoro histórico —pobres, pero dignos— al desencadenamiento de las peleas civiles. Sólo que la pintura española recorre hasta aquí justamente el camino inverso al del proceso histórico, ya que, cuando éste alcanza la descomposición, no ausente en Goya, la pintura española llega a su máximo de posibilidades para empezar a decaer seguidamente, por lo que, al cabo, nuestra historia común y nuestro arte pictórico vendrían a igualarse en su aspecto mortecino.

J. M.

ROMAN PIÑA HOMS. *EL PINTOR ANTONIO FUSTER.*

EDICIONES CORT. PALMA DE MALLORCA, 1971.

La prestigiosa Galerías Costa, decana de las salas de exposiciones en Mallorca, con propósito divulgador de la pintura mallorquina, inició en 1948 una colección de libros que habían de estudiar la pintura de la isla en el siglo XIX. Llegaron a aparecer los volúmenes referidos a Agustín Buades (de quien el año pasado se celebró el centenario de su muerte), Antonio Ribas y Juan Bauzá. Se anunció de próxima aparición un volumen que agruparía a los pintores Bartolomé Sureda, Juan O'Neill y Antonio Fuster. También otros estudios dedicados a Juan Mestre, los Torres, Ricardo Carlota, Gaspar Terrasa, Ricardo Anckermann y Fausto Morell. Además había en proyecto una colección dedicada a estudiar la pintura contemporánea en Baleares, que se ocuparía de Degouve de Nuncques, Mir, Meifren, Rusiñol, Anglada Camarasa, Gelabert, Roselló, Blanes Viale y un largo etcétera. En estos últimos años ha aumentado el interés hacia la obra de todos estos artistas.

Esta labor de difusión editorial, que quedó interrumpida,

la Galerías Costa la prosigue en el plano de las exposiciones que paulatinamente dedica a mostrar la obra de pintores del siglo pasado y principios de éste, y la de otros de difícil acceso. Son frecuentes las muestras que ofrece esta sala con el exclusivo fin de rendir homenaje y difundir la obra de artistas de difícil acceso. El conocimiento de la materia que posee la dirección hace que sea posible el poder ver en estas exposiciones piezas que son propiedad de coleccionistas y que de no mediar esta circunstancia serían de acceso prácticamente imposible para el espectador. Al calor de este ambiente se alimenta un crecido interés por esta pintura y hacia toda la que se mueve, principalmente en torno al impresionismo y modernismo.

Figura de especial atracción y simpatía dentro del impresionismo es la de Antonio Fuster, estudiada por Ramón Piña Homs en un libro que une la amenidad del inteligente interesado por la figura de Antonio Buades, con la discreta ponderación de quien quiere y consigue mantenerse en los justos límites y en el cabal marco en el que se desarrolló su vida humana y artística. En las páginas de este libro, de muy justas proporciones, queda perfectamente delineada la silueta del pintor. Por ellas recorreremos su vida, que comenzó en Palma de Mallorca el 25 de mayo de 1853, para acabar en la misma ciudad el 30 de noviembre de 1902.

A pesar de que pasó la mayor parte de su vida en la ciudad natal, Antonio Fuster viajó bastante. Hijo de una familia de armadores de barcos, la fortuna familiar le hizo estar a cubierto de necesidades económicas. Muerto su padre, convenció a su madre que se trasladara a Madrid la familia y prosiguió allí sus estudios de pintura. El contacto con la pintura castellana y el Museo del Prado, donde copió el retrato de Goya hecho por Francisco Bayeu, fueron dos estímulos para su obra, aunque ella conservara siempre su indudable matiz y encanto mallorquines. No se sabe exactamente el tiempo que estuvo en Madrid. Pero cuando volvió a Palma siguió saliendo fuera, estimulado principalmente por su tarea de pintor. Se le ve en la vecina isla de Menorca, en Marruecos, a la busca de temas para sus cuadros; con alguna frecuencia en Barcelona, donde también realizó pinturas, y hace un viaje por Europa. Se detuvo especialmente en Italia y Alemania. En la pinacoteca de Munich hizo una copia del cuadro del pintor ruso Francisco Roubaud, **La rendición de los cosacos.**

Pero sus viajes no le modificaron su acentuado mallorquinismo, aunque, eso sí, afinaron su sensibilidad. Concedor del ambiente artístico del momento, a escala europea, su obra se desarrolló dentro de un atemperado impresionismo. Este impresionismo cuaja en obras de excelente calidad, como es su **Muchacha junto a la persiana**, **En el torrente de Sóller** o **En la cubierta del barco.** Pero Antonio Fuster no se deja prender totalmente por el hechizo de la luz, sino que para él tiene mucho más interés el personaje, e incluso, cuando lo que pinta son objetos o predomina el paisaje, conserva un tono que hace presente la realidad humana que da sentido al paisaje y significado a los objetos. Su obra, aun sin conocer los pormenores menudos de su vida, parece querer hablarnos de su intimidad, que descubrimos llena de sensibilidad y adivinamos plena de matizados sentimientos y en toda ella hay una suave melancolía que, aun en sus escenas típicamente costumbristas, posee un hálito sentimental que parece heredado del romanticismo.

En suma, una simpática figura de la pintura española que realizó la obra de un maestro menor, esencial no sólo para la historia de la pintura mallorquina, sino también para el cabal conocimiento de la española, que tiene muchos de sus mejores encantos en artistas como Antonio Fuster.

A. F. M.

SEGUNDA SERIE ORQUESTAL, DE CHARLES IVES. LA ASCENSION, DE OLIVIER MESSIAEN.

ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES Y CORO. DIRECTOR: LEOPOLD STOKOWSKI. DECCA. SERIE CONCIERTOS. PFS-4203. ESTEREO, CUATRO FASES.

Dos significativos y personalísimos compositores se unen en este disco. Aunque su edad, su nacionalidad, su estilo y sus motivos de creación son distintos, no deja de haber entre ellos algunos puntos de contacto: la pureza de intención, la insobornable independencia y, sobre todo, la investigación y la búsqueda de nuevos caminos sonoros. El francés, Messiaen, obtuvo en seguida la consideración que se le debía; hoy es uno de los grandes y fue, con mucho, el más destacado en el grupo «Jeune France». Ives, el norteamericano, que murió en 1954 a los ochenta años, fue «descubierto» poco antes de su muerte. Pocos creían que fuese realmente importante este músico, que vivió de un modesto negocio y que publicaba sus obras por su cuenta, regalando ejemplares a los que se los pedían, muy pocos por cierto.

El mismo Stokowski habla en su comentario de la carpeta del disco del «maravilloso caos» de Ives, asegurando después que probablemente sea el compositor más grande de América. Sí, quizá la originalísima producción de Ives pueda dar sensación de caos, pero basta profundizar un poco para darse cuenta de que tal caos es, en realidad, bien razonado y coherente. Ives, contemporáneo estricto de Schönberg, pues nació el mismo año de 1874, se adelantó a éste y también a Strawinsky en algunas cosas. Sus obras interpretadas, lo fueron mucho tiempo después de ser compuestas, y, sin embargo, no eran comprendidas. No debemos ser injustos con el público ni con la crítica. Era natural que se aceptasen mejor unas audacias que tenían su desarrollo lógico y que habían sido incubadas a la luz del día, que otras que salían de la sombra, como por ensalmo, de la mente de un «músico aficionado», una especie de «chalado» del arte de los sonidos, que se entretenía en hacer experiencias durante sus ratos de ocio. Charles Ives hacía normalmente politonalidad cuando eso era un terreno casi prohibido y, desde luego, inexplorado. Ives escribía para conjuntos raros o infrecuentes. Utilizaba temas conocidos, del folklore o de autores populares, distorsionándolos a su capricho. Y todo ello para su propia satisfacción, pues, como he dicho, no se empeñó nunca en imponerse al mundo musical. Complejo, tenso, dramático y a veces desesperado, es venerado hoy por generaciones muy posteriores a las suyas. Los que le rodearon no podían entenderle. No deja de ser sorprendente que la música norteamericana fuera representada ante el mundo por George Gershwin —cuyas obras no quiero rebajar, sino únicamente colocar en su sitio—, cuando en los Estados Unidos trabajaban hombres geniales como Ives o el parisiense Varèse, que pusieron las primeras páginas en grandes capítulos de la música de nuestro tiempo.

La «Serie orquestal n.º 2» de Ives, escrita para una

gran formación sinfónica que incluye una parte importante para el piano y algunos momentos corales, reúne tres páginas realmente independientes. La primera, «Elegía para nuestros antepasados», rinde homenaje al popularísimo Stephen Foster, autor de «Oh, Susana» y otras conocidas melodías que han pasado al folklore de los Estados Unidos. La segunda página, con el extraño título «Las montañas Rocosas forman parte de la reunión cuando la gente sale al exterior», es una especie de exasperado movimiento de «rag». La tercera es una impresión personal de la unión del pueblo ante la entrada de los Estados Unidos en la primera guerra mundial: «Al final del día trágico, la voz del pueblo se alzó nuevamente desde la plaza Hanover». Quizá esta obra, en su conjunto, no es de las más interesantes técnicamente entre las de Ives, pero sirve muy bien para conocer el sentido de su música.

Una de las obras más conocidas de Olivier Messiaen —dentro de lo conocidas que pueden ser estas músicas radicalmente impopulares—, es «La Ascensión», sobre todo en su primitiva versión organística, publicada en 1933. Dos años después se estrenaba la versión orquestal, que incluye un movimiento distinto. En «La Ascensión» encontramos a un Messiaen de veinticinco años, con su técnica sólidamente formada, y su personalidad definida. Con su complicado sentido rítmico y, sobre todo, su profundo sentimiento religioso, que rebasa toda tradición para cantar a la divinidad con voz propia, a veces dulce y a veces desgarrada. Pero, al hablar de esta obra fundamental, no debemos caer en la búsqueda a toda costa de esos elementos que hoy nos parecen indispensables en el autor, los «cantos de los pájaros» o los «ritmos hindúes». Algunas de esas cosas llegaron después, aunque el propio Messiaen diga que la única, la verdadera música, ha existido siempre para él en los ruidos de la Naturaleza. En «La Ascensión», sobre todo en esta hermosa presentación sinfónica, Messiaen, con lenguaje de disonante densidad, quiso cantar a un motivo glorioso con triunfales sonoridades. Este hombre que, según señala con razón Rostand, ha desempeñado uno de los papeles más importantes respecto a las jóvenes generaciones de compositores y de intérpretes, influyendo fundamentalmente en el idioma musical del siglo xx, se encontraba entonces en los principios de su expresión, aunque hubiese dado ya un juvenil paso de gigante. En los cuatro movimientos de la obra, cuya grandiosidad llega a veces a sobrecogernos, se encuentra una línea que culmina en el triunfo de las claras trompetas, pero que se remansa al final en el sonido de la cuerda que nos trae la «Oración de Cristo mientras asciende hacia el Padre».

En fin, dos obras de un interés extraordinario en un disco que enriquece notablemente el mercado sinfónico español. La grabación es magnífica. No se puede poner ni un sólo reparo a su claro y brillante sonido. Alguna exageración expresiva del veterano Leopold Stokowski es siempre de esperar, y se pasa por alto fácilmente, si consideramos el meritorio esfuerzo del famoso director por llevar a todos los públicos obras infrecuentes.

C. G. A.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

NUÑEZ FERNANDEZ, Jesús (grabador y pintor).

Nace el 6 de noviembre de 1927 en Betanzos, provincia de La Coruña. En 1952 estudia grabado en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, un año más tarde es becado en la Escuela de Bellas Artes de Berlín, trabajando con el profesor Hoffman, y en 1954 pasa a la Escuela de Bellas Artes de París. A lo largo de 1969 realiza un gran viaje por toda Hispanoamérica interesado en el arte popular y en el precolombino. Durante 1971 asiste a un curso de grabado en el taller Washington Irvin de los Estados Unidos.

Premios conseguidos: Premio del Ayuntamiento de Zamora en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1957; Mención de Honor en el I Salón de Primavera de Madrid de 1958; Gran Premio de Grabado en el II Certamen Nacional de Artes Plásticas de 1963; Premio de la Diputación de Badajoz en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1966; Segundo Premio Internacional de Diseño Textil en la Bienal de Artes Aplicadas de Punta del Este en 1967; Primer Premio de Artes de la Estampación en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo en 1970.

Exposiciones individuales: 1954, La Coruña; 1955, Zaragoza (sala Libros); 1956, Madrid (Ateneo), Barcelona (Ateneo); 1960, Madrid (galería Dardo), Buenos Aires; 1961, Madrid (galería Neblí); 1962, Lisboa (galería del «Diario de Noticias»); 1967, Madrid (galería Ebusus); 1972, Madrid (librería Antonio Machado).

Exposiciones colectivas: III Bienal de Arte Hispanoamericano de Barcelona, 1955; Exposición Antológica de la III Bienal Hispanoamericana en Ginebra y Arte Joven en Madrid, Barcelona, San Sebastián y Zaragoza, 1956; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; I Exposición Nacional de Tapices en los Ateneos de Madrid y Barcelona, 1958; V Bienal de Sao Paulo y Tapices Españoles en Bruselas, 1959; Bienal de Arte Sacro de Salzburgo, Exposición Nacional de Bellas Artes y Dibujos y Grabados Españoles del Siglo XX en la galería Darro de Madrid, 1960; Veinte Pintores Gallegos, en Santiago de Compostela, II Trienal del Grabado en Color de Grenchen, Arte Actual, en Santillana del Mar; IV Exposición

MASSANA, Antonio (compositor).

Nació en Barcelona el 24 de febrero de 1890 y murió en Raymat, Lérida, el 9 de septiembre de 1966. Estudió el piano con Granados y su discípulo Frank Marshall, el órgano con Gisbert, la armonía y la composición con Morera, Taltabull y Pedrell. Ingresó a los veintidós años en la Compañía de Jesús. Trabajó con el padre Nemesio Otaño y luego fue a Roma, donde amplió sus estudios en la Escuela Superior de Música Sacra, con Casimiri y Dagnino. Durante años fue organista y maestro de capilla de la iglesia del Sagrado Corazón y profesor del colegio de los jesuitas en su ciudad natal. Miembro de la Comisión Diocesana para la Música Religiosa y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Premio de la Fundación Patxot (1933), Flor Natural por su *Himne de la Ciutat de Déu*. En 1948 se trasladó a Sudamérica para dar a conocer sus obras en Brasil y la Argentina.

Influido, en parte, por el impresionismo y, sobre todo, por las últimas corrientes románticas centro-europeas, cultivó una gran variedad de géneros. En su producción destacan las grandes formas. Tanto en lo profano como en lo religioso, aunque escribió un buen número de páginas pequeñas, su arte se manifestó claramente en las obras donde se busca una grandiosa espectacularidad.

Obras principales: Opera: *Canigó*, (1936), *Nuredduna* (1946), *El paraíso perdido* (1947). Orquesta: *Elegía a Debussy* (1919), *Dos poemas* (1920), *Fantasia sinfónica* (1926), *Suite para orquesta de cámara* (1930), *Concierto para piano y orquesta* (1940), *Concierto para violoncello y orquesta* (1942), *Sinfonía en Do* (1951). Oratorio: *Montserrat* (1926), *Xavier* (1928), *La creación* (1944), *Miles Christi* (1947). *Siete misas* (1924 a 1957). Cantatas (1914 a 1931). *Cantata de Navidad* (1954), *Cantata Luliana* (1956). Más de cien motetes, música de órgano y de piano, páginas religiosas y de cámara, canciones, etc.

Discos: *Canigó*, ópera con texto de Carner sobre el poema de Verdager. Lina Richarte, Anna Ricci, Raimundo Torres, coro y orquesta del Liceo. Director: Xancó (Voz de su Amo). *Suite número 1 para piano*, Consuelo Colomer (Columbia).

YRAOLA ASIN, Ignacio (Pintor, muralista y vidrierista).

Nace en Barcelona el 9 de mayo de 1928. Estudia el Bachillerato en San Sebastián y Segovia, Derecho en Bilbao, Santiago, Madrid, Valladolid y Salamanca, donde obtiene la licenciatura en 1953, a continuación comienza Ciencias Exactas y su ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura, que le conducirá a dibujar en varias escuelas y academias de Madrid donde descubre su vocación por la pintura. En 1957 hace su presentación en una exposición colectiva de Madrid, un año más tarde consigue su primer galardón. Desde 1960 comparte la pintura con la decoración mural y los vitrales.

Premios conseguidos: Accésit en el Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1958; medalla de plata en el V Salón de marzo de Arte Actual de Valencia, 1965; Premio del Ministerio de Educación y Ciencia en la II Bienal Internacional del Deporte en Bellas Artes en Madrid, 1969.

Exposiciones individuales: 1960, Madrid (Galería Lorca); 1961, Segovia (Palacio de Archivos); 1962, Madrid (Galería Neblí); 1963, Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy), La Coruña (Palacio Municipal); 1964, Valladolid (Caja de Ahorros); 1965, Madrid (Galería Círculo 2); 1966, Panamá (Instituto Panameño de Arte), Segovia (Casa del Siglo XV); 1967, Madrid (Galería Kreisler); 1968, Zaragoza (Galería Galdeano), Barcelona (Galería Ten); 1969, Madrid (Galería Skira), Burgos (Sala Mainel); 1970, Bilbao (Galería Grises), Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada); 1971, Oviedo (Galería Benedit), Worms (Galerie Merino), Colonia (Galerie Glaub), Frankfurt (Spaarkasse), Heidelberg (Kunstverein), Durango (Plaza Ezkurdi), Segovia (Casa del Siglo XV), León (Sala Provincia).

Exposiciones colectivas: 7 Pintores en el Colegio Mayor Guadalupe de Madrid, 1957; Concurso Francisco Alcántara de Madrid, 1958; Premio Biosca de Madrid, 1960; Concurso Neblí de Madrid, 1960; Arte Contemporáneo Español en Bruselas y Helsinki, 1961; Arte Contemporáneo Español en Berlín, Bonn y Munich, 1962; El toro y los toreros en el arte actual en Bilbao, 1962; I Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid, 1962; Pintura Española Actual en Oslo, 1962; Diez Pintores Españoles en

MARIN MUÑOZ, Enrique (grabador, pintor y dibujante).

Nace en Sevilla el 15 de diciembre de 1935. Su formación artística se desarrolla en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla y en la Escuela Superior de Bellas Artes de París. En 1962 interviene en la realización de películas de dibujos animados, producidas por Jean Image y la televisión francesa. Reside en París.

Premios conseguidos: Primer Premio de Grabado para extranjeros de la Escuela Superior de Bellas Artes de París, 1964; adquisición y edición de un grabado en la IV Bienal de París, 1965; Premio de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, 1968; segunda medalla en el XVIII Salón del Grabado de Madrid, 1969.

Exposiciones individuales: 1958, Sevilla (sala de Información y Turismo); 1961, París (Maison des Beaux Arts); 1963, Sevilla (sala de Información y Turismo); 1965, París (galería Anne Colin), Grenoble (galería Harmonies); 1966, París (galería Anne Colin); 1968, Amsterdam (Kunsthandel Ina Broerse), Grenoble (galería Harmonies); 1969, Ragusa (palazzo della Provincia); 1970, Trévignon (Atelier La Pignate), Venecia (galería Il Traghetto); 1971, Padua (galería Antenore), París (galería Anne Colin), Vittorio Veneto (galería Sansovino), Trévignon (Atelier La Pignate), Ottawa (residencia Marchand de la Universidad), Rovigo (galería Alexandra).

Exposiciones colectivas: Grabadores de Hoy, en Madrid, 1957; Lithographies, en París, 1959; Six peintres de Paris, en Nueva York, 1963; Exposición de Primavera, de Sevilla; Los Toros, en la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada; Salón del Grabado, de Madrid, y 100 Dessins de Jeunes Peintres, en París, 1964; IV Bienal de París y Gravure, Contemporaine en Fontainebleau, 1965; Salón des Peintres Graveurs en París, y Colectiva de Grabado, en Atenas, 1966; Salón del Grabado de Madrid, Les Ateliers de Gravure, en París, y V Bienal de París, 1967; Le Trait, en el Museo de Arte Moderno de París; Les Ateliers de Gravure, en Grenoble; Cinco Caras de la Estampa Original, en Estrasburgo, y XVII Salón del Grabado de Madrid, 1968; Trois Graveurs Contemporaines, en Saint-Omer; Exposición de Primavera de

Caracas, 1962; Cinco Pintores Españoles en Lisboa, 1962; El Arte Actual en España en Palermo, Bolognia y Roma, 1963; Panorama del Arte Español Contemporáneo en Méjico, 1963; El Arte de América y España en Madrid, Barcelona, Lisboa, Salamanca, Sevilla, San Sebastián, Valencia y Bilbao, 1963; VII Bienal de Sao Paulo, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; V Salón de Marzo de Arte Actual en Valencia, 1964; Salón de Mayo en Barcelona, 1965; Arte Actual Español en Pretoria, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, 1966; XXXIII Bienal de Venecia, 1966; El Arte Español de Hoy en Madrid, 1968; Dibujo y Grabado Español Contemporáneo en Santiago de Chile, 1968; I Muestra de Arte Contemporáneo del Museo de Ibiza en Madrid, 1969; II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969; Testimonio 70 en Madrid, 1971; Atlántida 71 en Madrid, 1971...

Pinturas murales y vitrales: Barreiros de Palencia (1966), Universidad Laboral de Cáceres (1967), Centro Laboral Técnico de Eibar (1968), Casa de Ejercicios de Chamartín en Madrid (1960), Colegio de Santa Ana en Guadalajara (1968), Colegio Mayor Navacerrada en Madrid (1969) y Palacio de Exposiciones y Congresos en Madrid (1970).

Se encuentra representado: en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, en el Instituto Panameño de Arte de Panamá, en el Museo de Arte Contemporáneo de Ayllón (Segovia), en el Museo de Elche, en la Facultad de Políticas de la Universidad de Madrid y en las Universidades Laborales de Cáceres, Huesca, La Coruña, Zaragoza y Alcalá de Henares.

IX-72

Sevilla; Cinq Visages de la Gravure Contemporaine, en el castillo de Ferrières; XVIII Salón del Grabado, de Madrid; *Le Trait*, en el Museo de Arte Moderno de París; I Muestra Internacional de Grabado y Litografía de Barcelona; Cinq Cents gravures contemporaines en la Biblioteca Nacional de París, y Grabadores de París, en la Biblioteca Nacional de Madrid, 1969; III Bienal Internacional del Grabado de Cracovia; II Bienal Internacional de la Estampa de París; *La Jeune Gravure Contemporaine*, en París, y XIX Salón del Grabado de Madrid, 1970; *L'Art Vif*, en la Universidad de Ottawa; Premio Internacional Biella, y Grabado Español Actual, itinerante por España, 1971.

Obra ilustrada: *Romans et Contes*, de Voltaire, Imprimerie Nationale, de París, 1966 (40 xilografías); *Monsieur le President*, de Miguel Angel Asturias (cubierta); *Huasipungo*, de Jorge Icaza, Ed. Paquie Bellenand, de París (cubierta); *Nouvelles Exemplaires*, de Cervantes, Ed. Centraux Bibliophiles, de París; *Platero et moi*, de Juan Ramón Jiménez, Ed. Société des Francs-Bibliophiles, de París.

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Nacional del Grabado Contemporáneo de la Biblioteca Nacional; París, Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional; Saint-Omer (Francia), Museo Hotel Sandelin; Lima, Museo Municipal de Acho; Vittoria, Ospedale Civile, y en Adélaide, Adélaide Museum.

IX-72.

Internacional del Grabado de Lubiana y II Bienal de Arte de París, 1961; XXXI Bienal de Venecia, I Exposición Antológica de la Crítica de Arte en Madrid y II Bienal de Tokio, 1962; Arte de España en América en Madrid y Barcelona, Arte Español en Méjico y II Certamen Nacional de Artes Plásticas en Madrid, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Arte Actual de España en el Museo de Arte Moderno de Pretoria y Johannesburgo, XXXIII Bienal de Venecia y Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Bienal de las Artes Aplicadas de Punta del Este, 1967; V Bienal de Tokio y Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; itinerante por España, Grabado Español Actual y II Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico, 1972.

Es autor de los murales de las Aerolíneas Peruanas en Madrid (1969), París (1969) y Frankfurt (1971).

Se encuentra representado en: Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza y en el Museo del Grabado y Litografía de Liérganes.

IX-72.

LAMOTE DE GRIGNON, Juan (compositor y director).

Nació en Barcelona el 7 de julio de 1872 y murió en la misma ciudad el 11 de marzo de 1949. Siendo niño comenzó a estudiar música en Tortosa y después completó sus estudios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con Güell (violín), Tintoré (piano), Balart (armonía) y Nicolau (composición). A los dieciocho años fue profesor de piano en el mismo centro. Después de algún estreno juvenil empezó su importante carrera de director. En 1906 dirigía la primera interpretación en Barcelona de la *Missa Solemnis*, de Beethoven. Director artístico de la Asociación Musical, organizó festivales de gran significación, con la visita de personalidades destacadísimas en el mundo musical europeo. Fundador de la Orquesta Sinfónica de Barcelona (1910). Director de la Banda Municipal de Barcelona desde 1914 hasta 1936. Al frente de esta agrupación realizó una labor extraordinaria, de gran nivel artístico y singular eficacia en la divulgación del más amplio repertorio. Dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín y otras orquestas europeas, figurando siempre en sus programas la música española. Actuó también como director de ópera en el Liceo de Barcelona y el Real de Madrid. En 1917 fue nombrado director del Conservatorio del Liceo. Creó la Orquesta Municipal de Valencia en 1943.

En su trabajo como director luchó incansablemente por el mejor conocimiento de la música española y, a través de sus conciertos populares, por llevar la cultura musical a los sectores más amplios del público. Dueño de una gran técnica de compositor, siguió en su labor creativa las líneas romántico-nacionalistas.

Ricardo Strauss, que había dirigido a la Banda Municipal de Barcelona su poema *Muerte y transfiguración*, comprobando la calidad insuperable de esta agrupación en su género, preparó una gira por Alemania, donde Lamote de Grignon alcanzó grandes éxitos.

Obras principales: *Hesperia* (ópera), *La nit de Nadal* (oratorio, 1902), *La Veu de Ripoll* (cantata), *Poema*

PUEYO JIMENA, Juana (pintora).

Nace en Madrid el 1 de julio de 1922. Inicia su formación artística en 1962 al asistir a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla; en 1966 consigue la beca de Paisaje de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y un año más tarde termina su carrera al obtener el título de profesora de dibujo. Amplía conocimientos de pintura, dibujo y técnica del fresco en la Academia de Belli Arte Pietro Vannucci, de Perugia. Ha viajado por todo el mundo, y en la actualidad es delegada, en Sevilla, de la Asociación Nacional de Pintores y Escultores.

Premios conseguidos: Primer Premio Nacional Jóvenes Pintores, convocado entre todas las Escuelas de Bellas Artes de España, 1966; tercera medalla en el XL Salón de Otoño de Madrid, 1969; finalista en el Grand Prix de Peinture de Deauville, 1970; Segundo Premio, modalidad Naïf, en el VII Concurso Internacional de la Costa Azul, en Cannes, 1971.

Exposiciones individuales: 1967, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1968, Madrid (sala de la Editora Nacional), Bilbao (sala Arte); 1969, Barcelona (galería Syra), Alicante (sala de la Caja de Ahorros); 1970, Madrid (galería Da Vinci), París (galería Katia Granoff); 1971 Deauville (galería René Borel); 1972, Barcelona (galería Syra).

Exposiciones colectivas: Jóvenes Pintores, en la Caja de Ahorros de Alicante, y Paisajes de Granada, en la Fundación Rodríguez Acosta, 1966; colectiva de la Sala Municipal de Arte de Córdoba y Concurso Nacional de Pintura de Madrid, 1967; Pintura Sevillana, en los Reales Alcázares de Sevilla; Pequeño Formato, en la galería La Pasarela, de Sevilla; Grand Prix de Peinture de Deauville y I Biental Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; III Exposición de Primavera de la Universidad Laboral de Sevilla; Concursos Nacionales de Bellas Artes de Madrid; Pintores Sevillanos, en Melilla; antología de la galería Syra de Bar-

LARGACHA (Antonio Félix SANTAFAE LARGACHA) (pintor).

Nace en Bilbao el 14 de junio de 1911. Asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, siendo discípulo de Isidoro Guinea, Federico Sáez, Angel Larroque y de Aurelio Arteta. En 1964 consigue la beca de la Fundación Juan March de Madrid. Miembro activo del Grupo Bilbao.

Premios conseguidos: medalla en la Exposición de Educación y Descanso de Madrid, 1942; medalla de plata en la Exposición Provincial Vizcaína de Bilbao, 1945; medalla de oro en la Exposición Provincial Vizcaína de Bilbao, 1946; Premio del Ayuntamiento de Madrid en el XX Salón de Otoño de dicha ciudad, 1946; Premio de la Diputación de Guipúzcoa en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Premio de la Diputación de Cádiz en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Gran Premio de Pintura Figurativa en la I Exposición Internacional de Pintura en Bayona, 1965; Premio de la Diputación de Vizcaya en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970.

Exposiciones individuales: 1943, Bilbao (sala Alonso); 1948, Madrid (salones Macarrón); 1954, Madrid (salón Dardo); 1955, Bilbao (sala Alonso); 1956, Madrid (salón Dardo), Bilbao (sala Arte); 1957, Pau, Francia (salón del Ayuntamiento), Vitoria (sala Ezquerria); 1958, Pamplona (salas Municipales); 1959, Bilbao (sala Arte); 1960, Bilbao (sala Arte), San Sebastián (círculo Artístico); 1961, Bilbao (sala Arte); 1962, Bilbao (sala Arte); 1963, Bilbao (sala Arte); 1964, Bilbao (sala Arte); 1965, Bayona, Francia, Bilbao (sala Arte); 1966, Bilbao (sala Arte); 1967, Madrid (Círculo de Bellas Artes), Bilbao (sala Arte); 1968, Barcelona (galería Syra), Bilbao (sala Arte); 1969, Bilbao (sala Arte), San Sebastián (sala de Información y Turismo); 1970, Bilbao (sala Arte); 1971, Pamplona (sala Arte), Bilbao (sala Arte) y otras más celebradas en la galería Arthogar de Bilbao.

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Educación y Descanso, 1942; Exposición Provincial Vizcaína de Bellas Artes de Bilbao, 1945 y 1946; XX Salón de Otoño de Madrid, 1946; I Biental de Arte Hispanoamericano en Madrid, 1951; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; El Fútbol en el Arte

ALCOY LAZARO, Eduardo (pintor, grabador y dibujante).

Nace en Barcelona el 5 de febrero de 1930. Estudia diseño y grabado en la Escuela de Artes y Oficios (La Lonja) de Barcelona. Miembro activo de los grupos Sílex y Escuela de Barcelona. Vive y trabaja actualmente en Mataró.

Premios conseguidos: Premio Miguel Lerín en el I Salón de Mayo de Barcelona, 1957; premio de Acuarela en el IV Salón del Jazz de Barcelona, 1958; medalla de los expositores españoles en la III Biental del Mediterráneo, en Alejandría, 1959; Primer Premio de Pintura de Granollers.

Exposiciones individuales: 1955, Mataró (Museo Municipal); 1957, Madrid (librería Fernando Fe); 1958, Valencia (galería Hernández Mompó); 1960, Frankfurt (conjunta con Hernández Pijuán); 1966, Mataró (Barcelona); 1968, Mataró (Barcelona) (sala Aixela); 1969, Vich (Tarragona) (galería P. Fort); 1970, Argenton, Vilasar, Llavanas, Caldas de Estrach; 1971, Turín (galería Davico), Brescia (conjunta con Macciotta); 1972, Barcelona (galería Gaudí).

Exposiciones colectivas: Cuatro Pintores, en la sala Pino de Barcelona, 1950; Inter Nos, en la galería Jardín de Barcelona, 1953; III Biental de Arte Hispanoamericano de Barcelona y VIII Salón de Octubre de Barcelona, 1955; grupo Sílex, en Alicante y Cartagena; IX Salón de Octubre de Barcelona y II Salón Revista en numerosas ciudades españolas, 1956; IV Salón del Jazz; grupo Sílex, en la galería Syra; X Salón de Octubre y I Salón de Mayo, todas en Barcelona, 1957; II Salón de Mayo de Barcelona, 1958; III Biental del Mediterráneo, en Alejandría; Veinte Años de Pintura Española, en Lisboa y Oporto; III Salón de Mayo de Barcelona; Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy, en Río de Janeiro; Arte Actual del Mediterráneo, en Florencia y Buenos Aires, y Escuela de Barcelona, en la galería Biosca de Madrid, 1959; Arte Actual Español, en Aschaffenburg, Viena, Berlín y Copenhague; I Salón del Jazz de Granollers; Espacio y Color en la Pintura Española de Hoy, en Sao Paulo y Montevideo, XXX Biental Internacional de Arte de Venecia; Before Picasso after Miró, en el Museo Guggenheim de Nueva

de Madrid, 1953; II Bienal de Arte Hispanoamericano en La Habana, 1954; III Bienal de Arte Hispanoamericano en Barcelona, 1955; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; III Salón de Pintura, Escultura y Decoración de Pau, Francia, 1958; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; XXV Años de Arte Español en diversas ciudades españolas, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Exposición Internacional de Pintura en Bayona, Francia, 1965; Grupo Bilbao en La Coruña, 1966; Grupo Bilbao en Madrid, 1967; Grupo Bilbao en Barcelona, 1968; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; Grupo Bilbao en San Sebastián, 1969; Maestros Vascos del Dibujo en Madrid, 1970; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; Grupo Bilbao en Pamplona, 1971 y en otras muchas llevadas a cabo en Barcelona, Valencia, Zaragoza, Madrid, La Coruña, San Sebastián, Granada, Sevilla y Vitoria.

Como muralista desarrolla una gran actividad durante el año 1968, destacando sus composiciones del barco «Cabo Izarra».

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Bilbao, Museo de Arte Moderno, y en San Sebastián, Museo de San Telmo.

IX-72.

York; Siete Pintores a la Bienal de Venecia, en Barcelona y Madrid; Segundo Premio Granollers de Pintura; Artes Plásticas, en el convento de Capuchinos de Almada; Pintura Actual Catalana, en Lisboa y Oporto, y Cero Figura —homenaje informal a Velázquez—, en la sala Gaspar de Barcelona, 1960; Contrastes en la Pintura Española de Hoy, en Tokio, Nagoya, San Francisco y Nueva York, 1961; Pintura y Escultura Española, en la galería Malborough, de Londres, y Pro Damnificados del Vallés, en Barcelona, 1962; VI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, de Barcelona, 1967; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao y VII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, de Barcelona, 1968; VIII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, de Barcelona, 1969; Artesport 70, de Bilbao, 1970; Panorama de la Plástica Catalana Actual, en la galería Adriá, de Barcelona, y Mostra Gáfica Internacional de Aosta, 1971; Obra Gráfica Internacional, en la galería Gaudí de Barcelona, 1972.

Es autor e ilustrador de *Gorros de papel*, editada en 1971 por La Gráfica, de Turín, conteniendo cuatro poemas y cuatro litografías.

Se encuentra representado en: Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo Nacional de Arte de la República Popular China de Formosa y en el Museo de Granollers.

IX-72.

romántico, *Reverie* para violoncello y orquesta. Una Misa, páginas corales, y para órgano, canciones, armonizaciones de cantos catalanes, sardanas, etc.

Discos: *Canço de María*. Escolanía de Montserrat (Columbia).

IX-72.

celona; Grand Prix de Peinture de Deauville y XL Salón de Otoño de Madrid, 1969; Laureats de Deauville, en la Maison de France de Río de Janeiro; VII Grand Prix International de la Costa Azul de Cannes; Selección de Expositores de la Costa Azul, en el Centro Francés de Berlín; XII Salón de Otoño de Madrid y I Salón de Otoño de la galería Adreanne Canel de París, 1971.

IX-72.

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



Acaba de aparecer el tercer título de la Colección Arte de España, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes quiere contribuir dignamente a los grandes temas del arte español. Se trata de LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, original de don Federico Sopena Ibáñez y de don Antonio Gallego Gallego. La obra viene a enriquecer con un tema inédito la ya extensísima bibliografía musical del académico don Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, don Antonio Gallego Gallego.

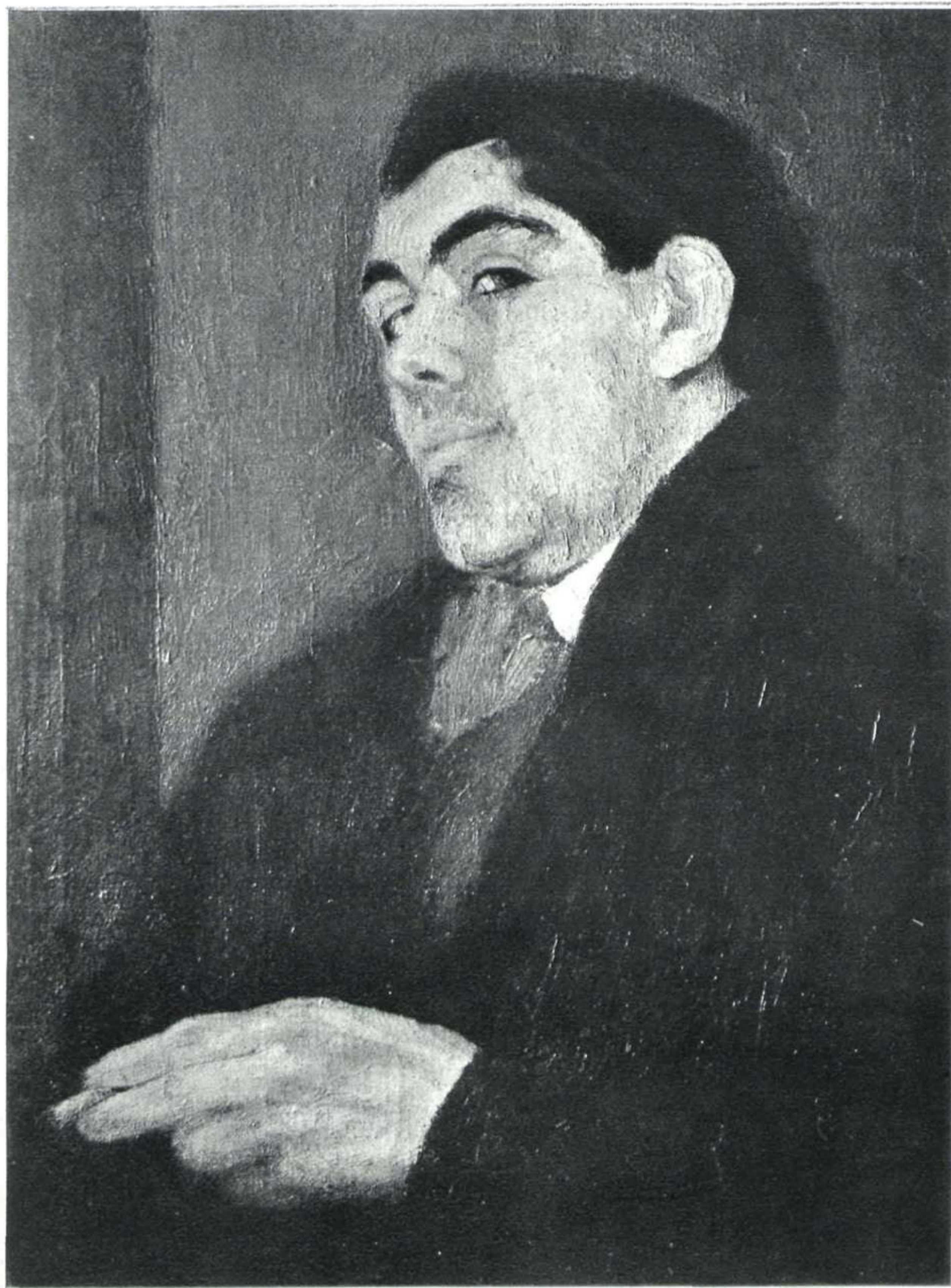
"... El museo, como tal, es más historia que vida. El problema para cada museo será darle animación, dentro de su especial categoría de fuente para el saber histórico. Ahí está, precisamente, la querida, la muy cuidada intención de este libro: mirar 'oyendo' desde la imaginación... Si una de las más venturosas realidades de la vida de conciertos hoy es

la deliciosa y apasionada preocupación por músicas no habituales..., si las grabaciones de la radio y los discos contribuyen a una mayor familiaridad e instala en la memoria el sonido de esas músicas, ver luego en el museo los instrumentos que se han oído, es eso, 'mirar oyendo', mirar más rico, victoria sobre el marco, más y mejor presión sobre el cuadro concreto y, al mismo tiempo, como un diálogo entre ellos sobre un tema común".

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color, con casi 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirlo en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY
KAHNWEILER**

Juan Gris, Vida y Pintura, de Daniel-Henry Kahnweiler, segundo volumen de la colección **Arte de España**, es otra de las grandes figuras del arte español, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas; su obra puede ser considerada como la quintaesencia de esta corriente artística.

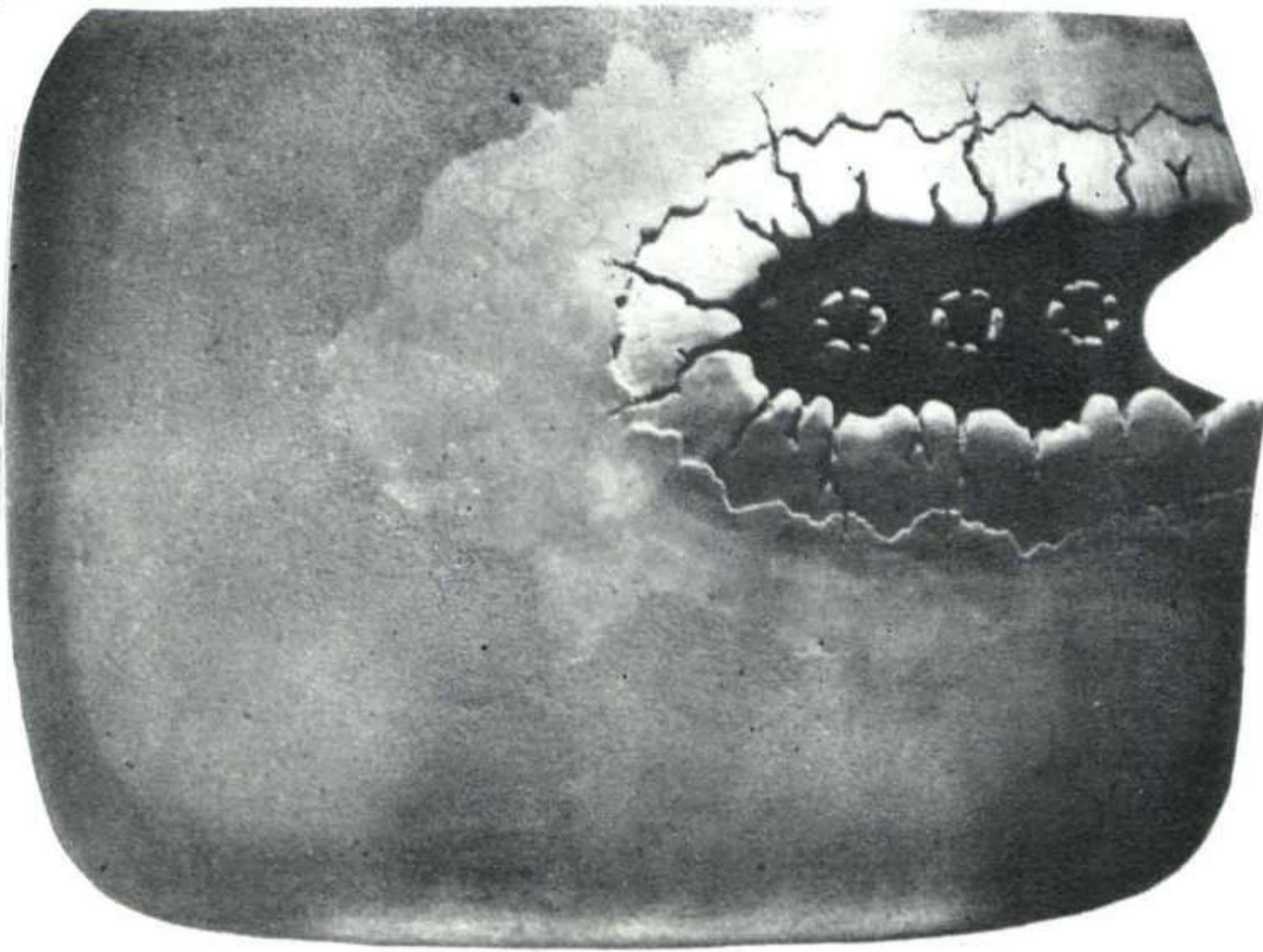
Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color y más de 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, que le permite no sólo interpretar la evolución artística de Gris, sino analizar también la totalidad del arte cubista. En estas consideraciones se incluyen también otros ámbitos culturales, como poesía, música, teatro y ballet. La III parte, con todos los escritos de Juan Gris entre 1919-1927, representa un testimonio importante del cubismo no sólo por el significado de estos textos, sino porque en aquella época ningún otro de los cubistas destacados solía expresar por escrito sus ideas estéticas. Así, este libro va más allá de la simple monografía de un artista, para ser documento de una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo XX.

El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente, enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS. DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

MANUEL **G. RABA**



MUSEO ESPAÑOL
DE ARTE CONTEMPORANEO
FORMAS EXPRESIVAS DE HOY • OCTUBRE 1972

J. J. Rottenburg
Galeria de Arte

Expone

ANGEL ATIENZA

Liberaciones en vidrio

Del 24 de octubre al 11 de noviembre

Próxima exposición:

El pintor figurativo

EMERIC

Almagro, 27 - Telef. - 419 94 02 - Madrid 4

**GALERIA
INTERNACIONAL DE ARTE
MADRID**

FERNANDEZ DE LA HOZ, 59



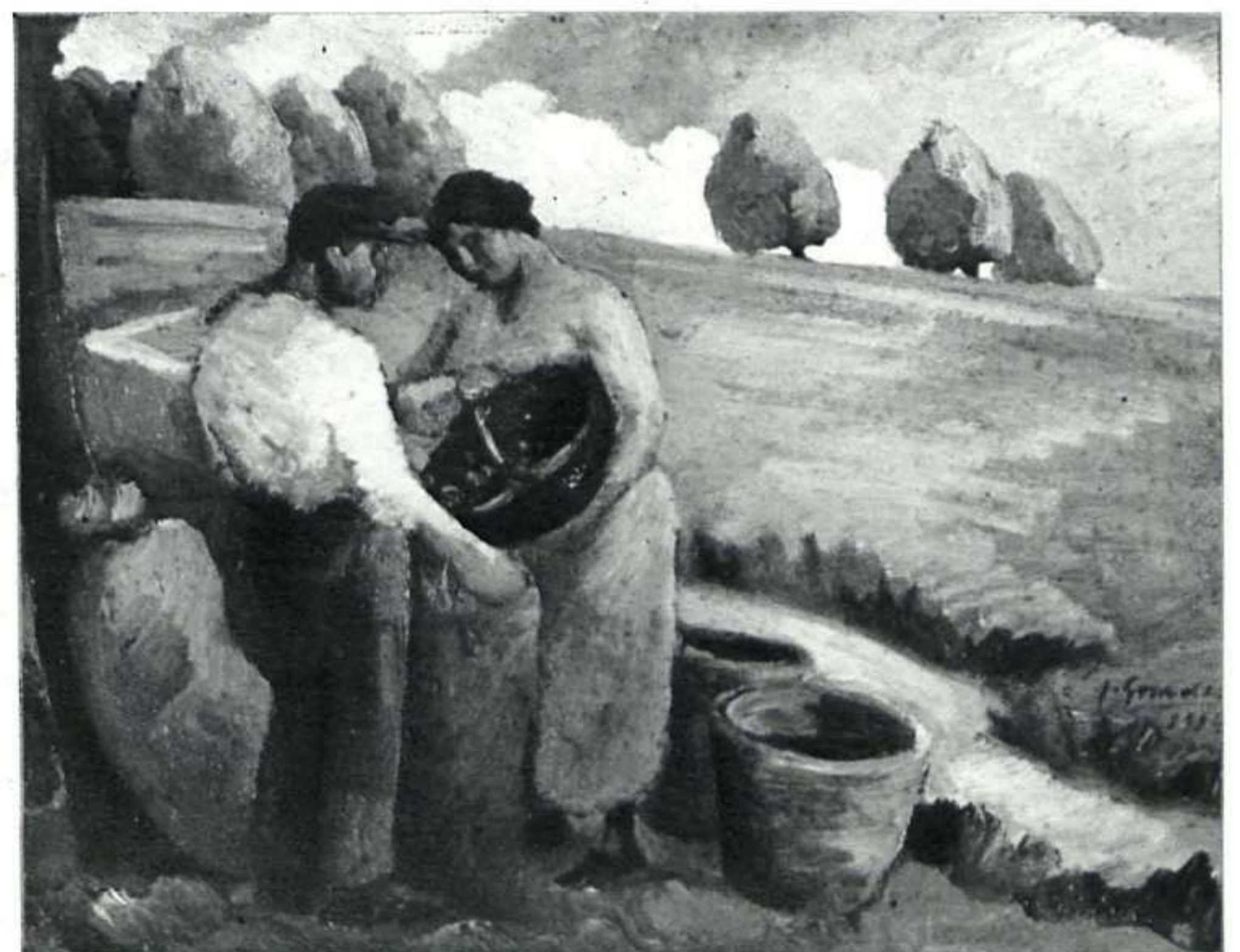
ECHAURI

Del 8 al 28 de noviembre de 1972

GALERIA THEO

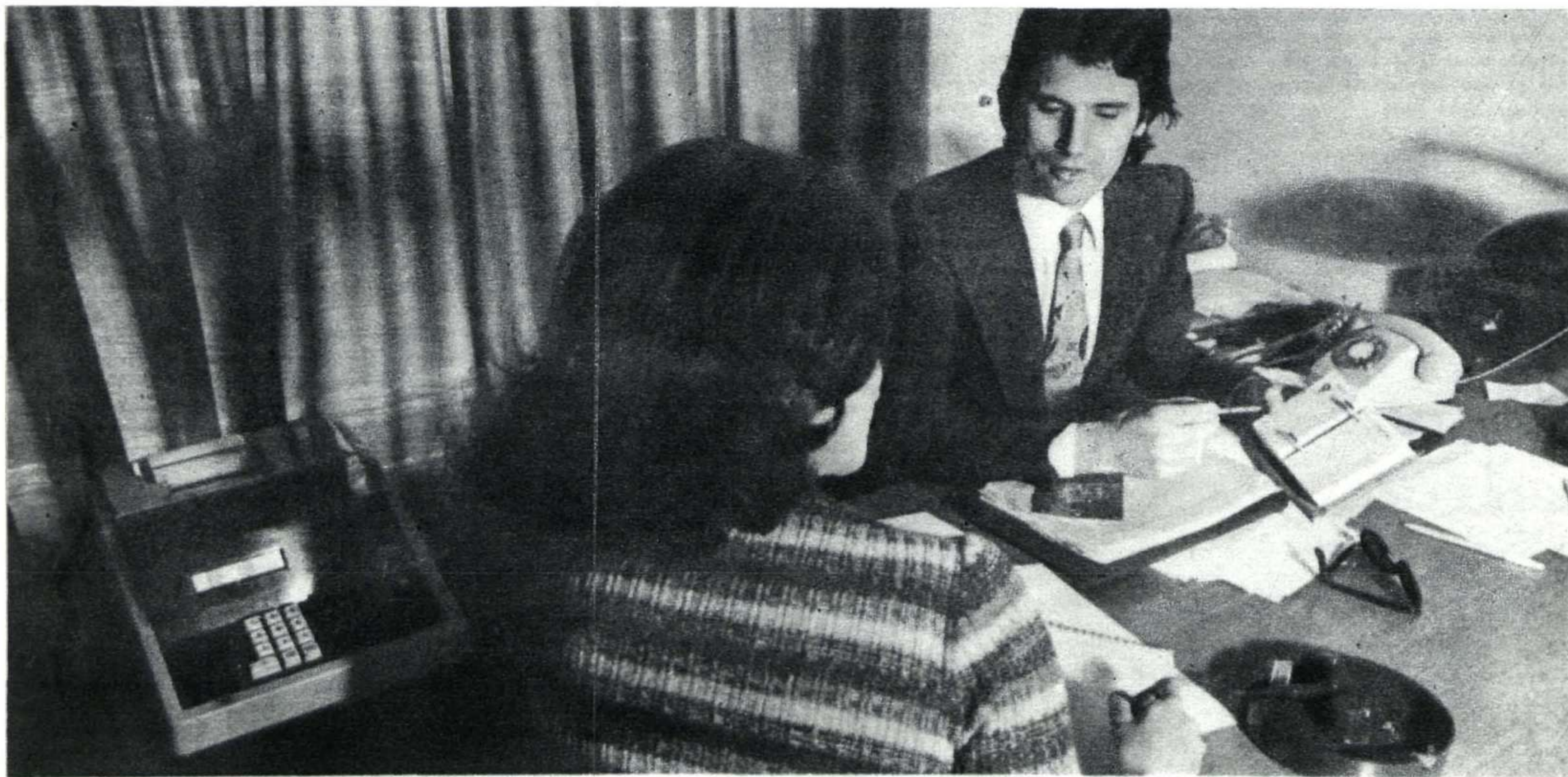
GENERAL CASTAÑOS, 15 - TEL. 419 27 97 - MADRID-4

JULIO GONZALEZ




OLEOS DE 1920 A 1937

OCTUBRE - NOVIEMBRE



Su dinero llega antes, con las transferencias de las Cajas de Ahorros Confederadas

Sus pagos y cobros, particulares o de empresa, llegan con urgencia si Usted usa las transferencias de las Cajas de Ahorros. Y es natural. La coordinación de sus 5.500 Oficinas suprime trámites y esperas. Por carta puede dar a su Caja órdenes de pago, o comunicar a sus deudores que le hagan sus liquidaciones a través de ella. No cabe más dinamismo ● Las Cajas de Ahorros Confederadas se distinguen fácilmente. Porque ofrecen: transferencias, domiciliación de pagos, cheques de viaje, cambio de divisas, custodia de valores, etc., en sus 5.500 Oficinas destinadas sólo a servicios financieros ● Por este emblema  ● Porque su Consejo de Administración trabaja desinteresadamente. Gratis. Y no tienen accionistas. Entonces, sus beneficios no van a bolsillos particulares, sino a centros de investigación, clínicas, bibliotecas, premios literarios, campos deportivos, becas, restauraciones..., (4.000 millones se destinaron a estas obras el año pasado).



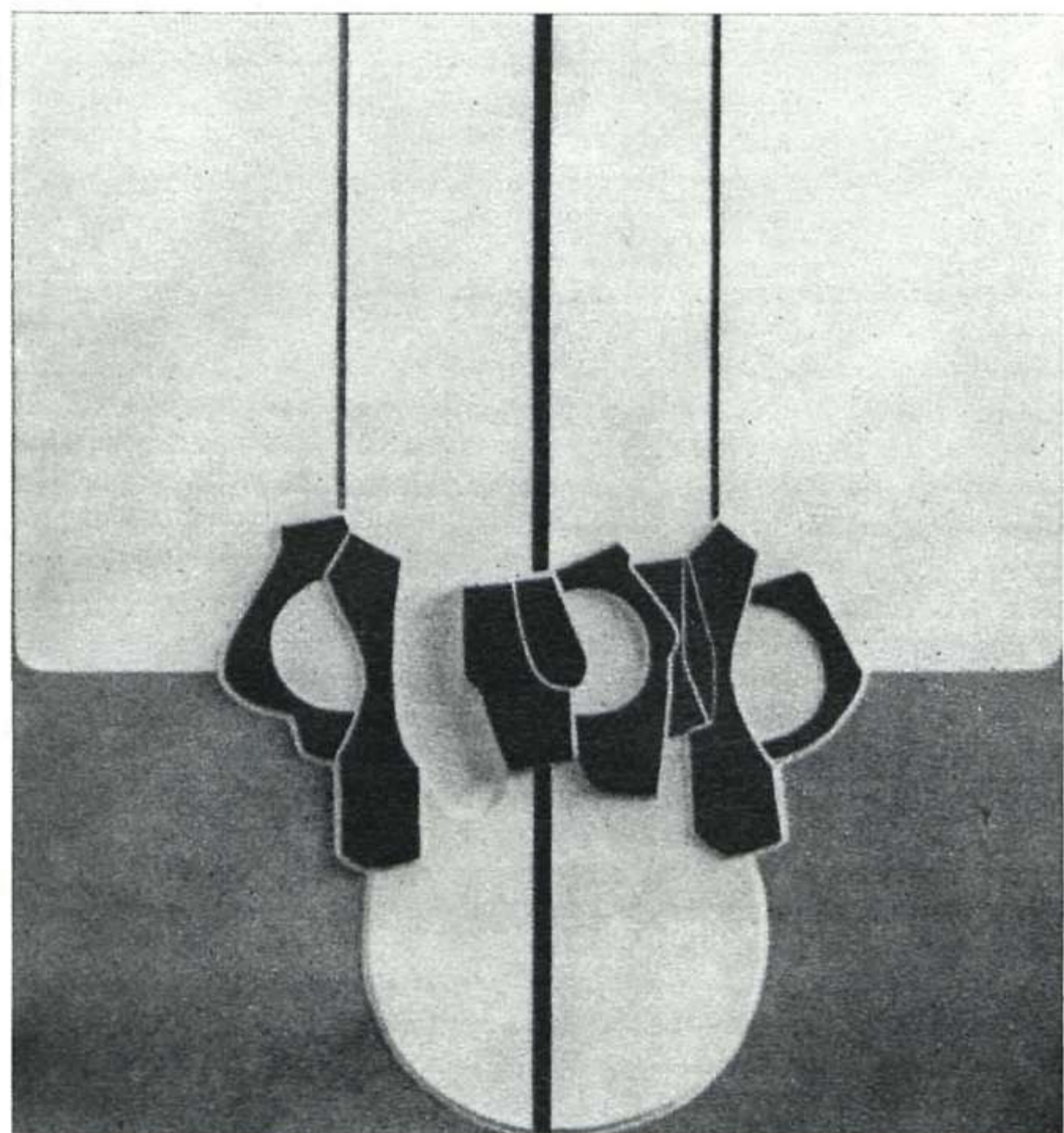
Por ejemplo, en esta Escuela de Bellas Artes, las Cajas de Ahorros, con la colaboración de Usted, descubren y fomentan las aptitudes de los españoles.

¡Aquí están los beneficios!

Cajas de Ahorros Confederadas 

"Eficacia para Usted, progreso para España"

F. CASTILLO

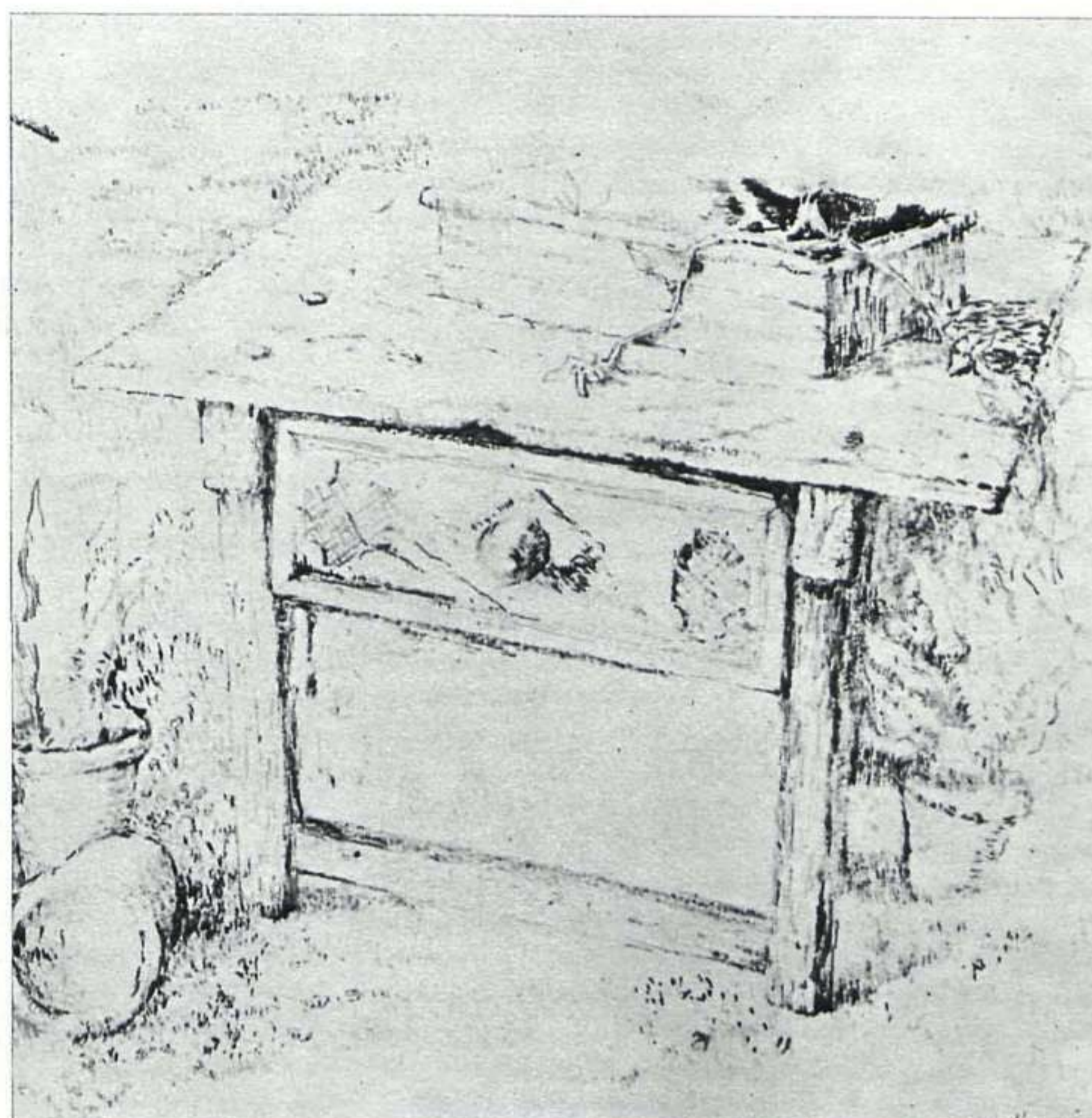


MUSEO ESPAÑOL DE
ARTE CONTEMPORANEO

OCTUBRE 1972

SALA CELINI

Bárbara de Braganza, 8 - Tels. 419 41 77-419 41 64 - MADRID-4



MIGNONI

OCTUBRE - NOVIEMBRE

ANTONI MIRO'

PINTURA · ESCULTURA · GRA·
AMERICA FICA
NEGRA I
ALTRES
COSES

GALERIA ALCOLARTS

28·X· A 19·XI·72

ALTEA < ALACANT >

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



ARIAS

ARIAS

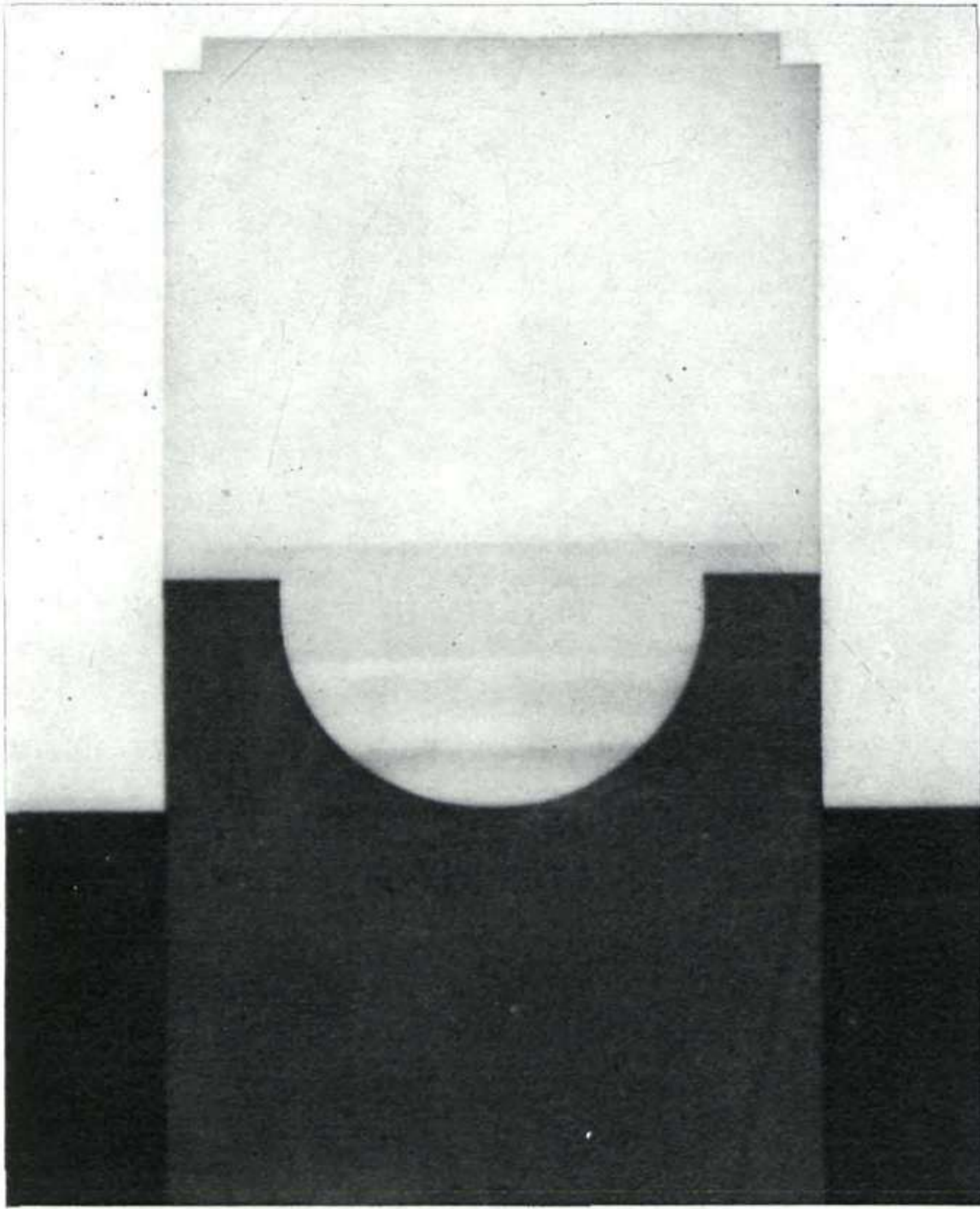
Del 2 al 22 de noviembre

TERESA EGUIBAR

Desde el 23 de noviembre

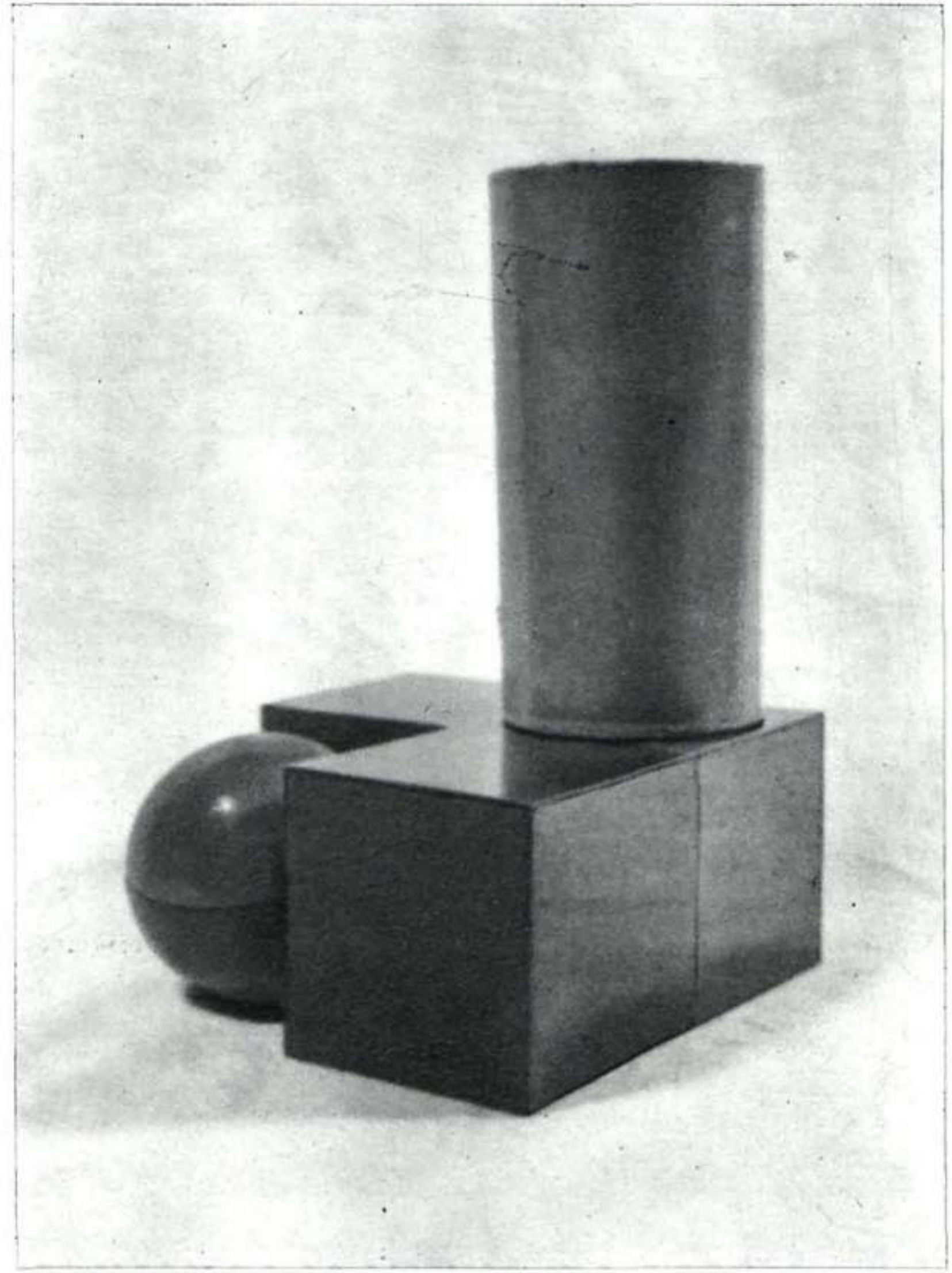
SERRANO, 19 - TELEF. 226 05 43 - MADRID-1

SELEN UBIÑA



INTEGRACION CCN FONDO DE COBRE

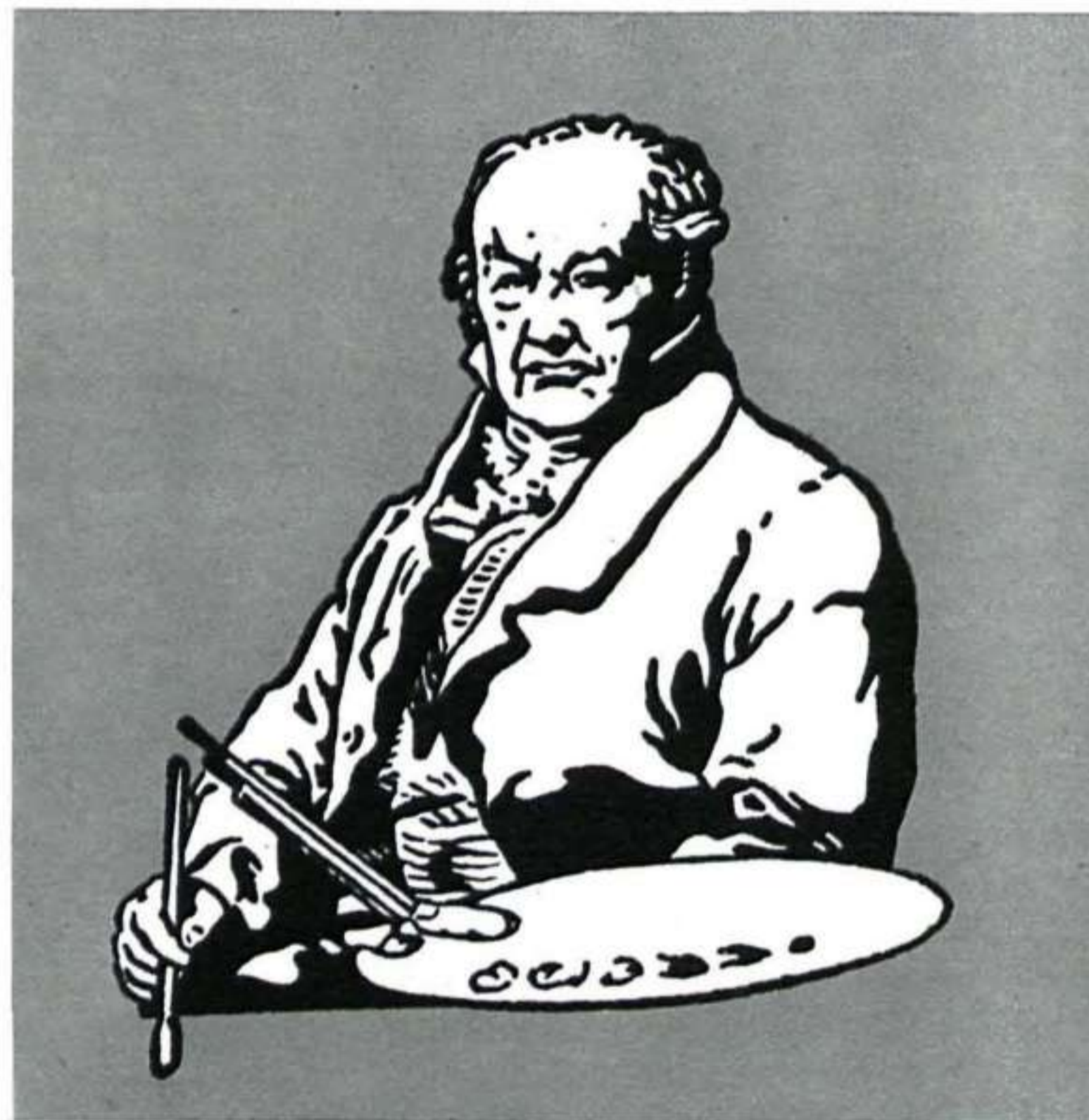
WALDO BALART



PROPOSICION "LA LIBERACION DEL CUBO"

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

OCTUBRE 72

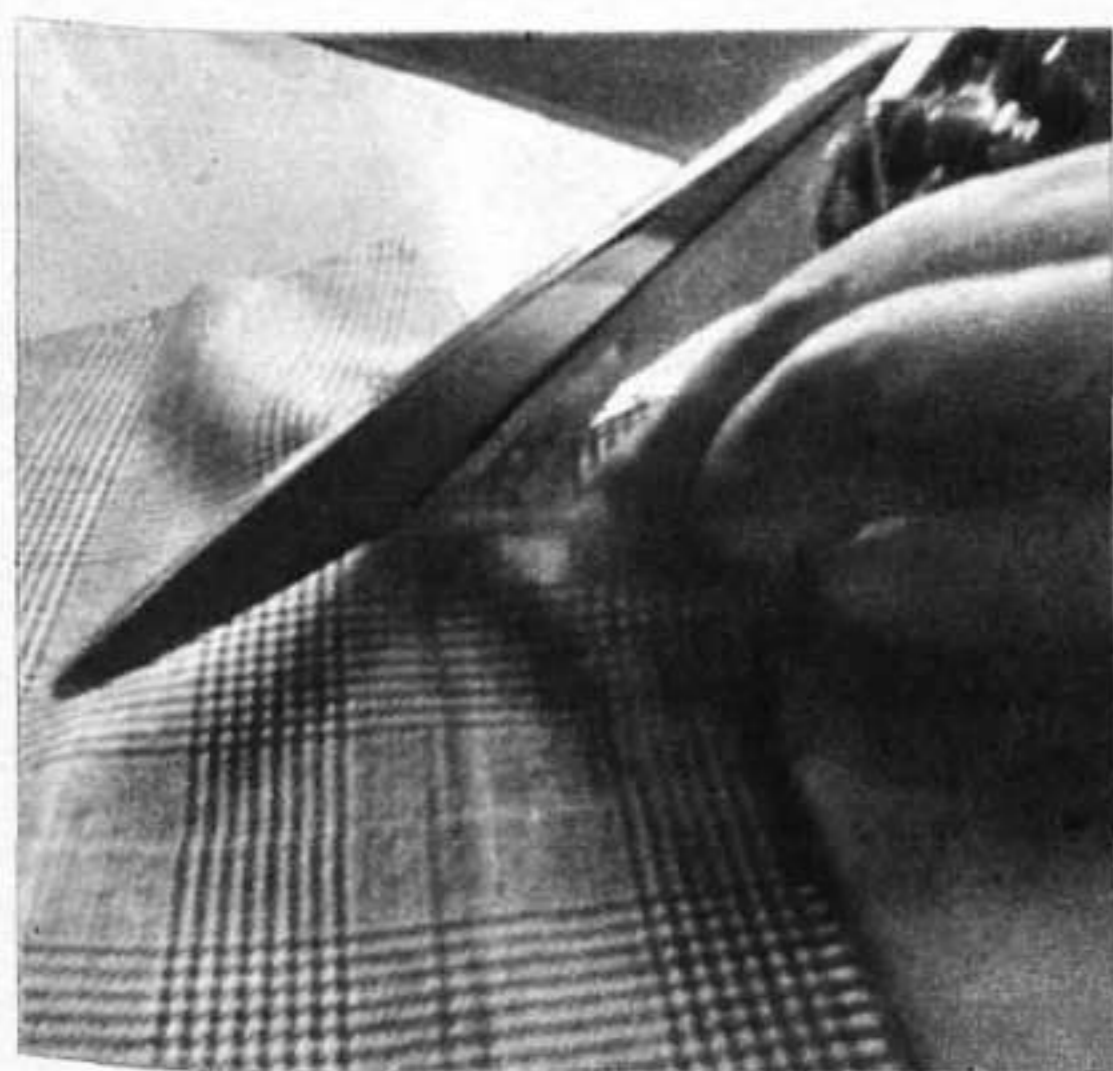
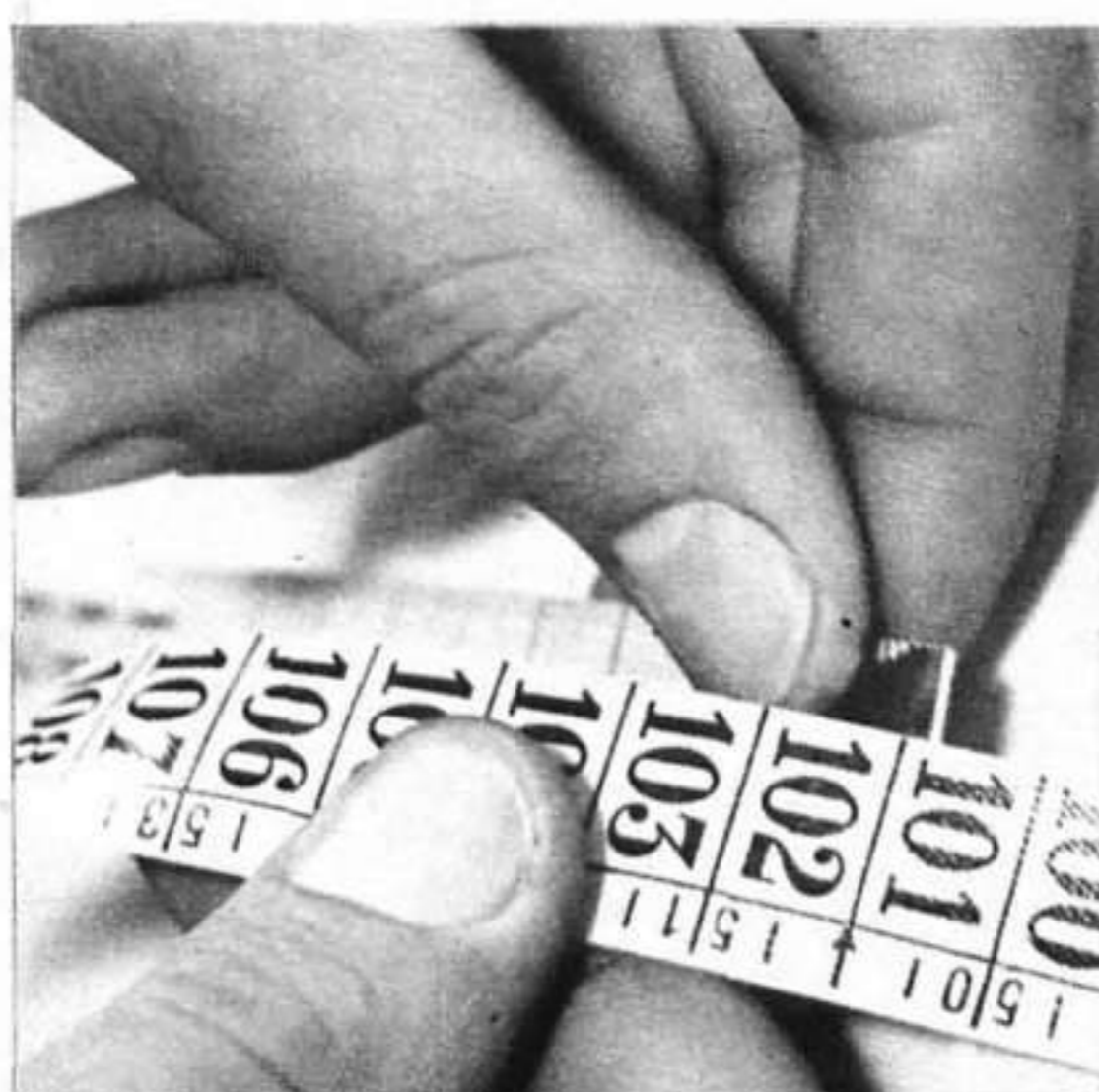
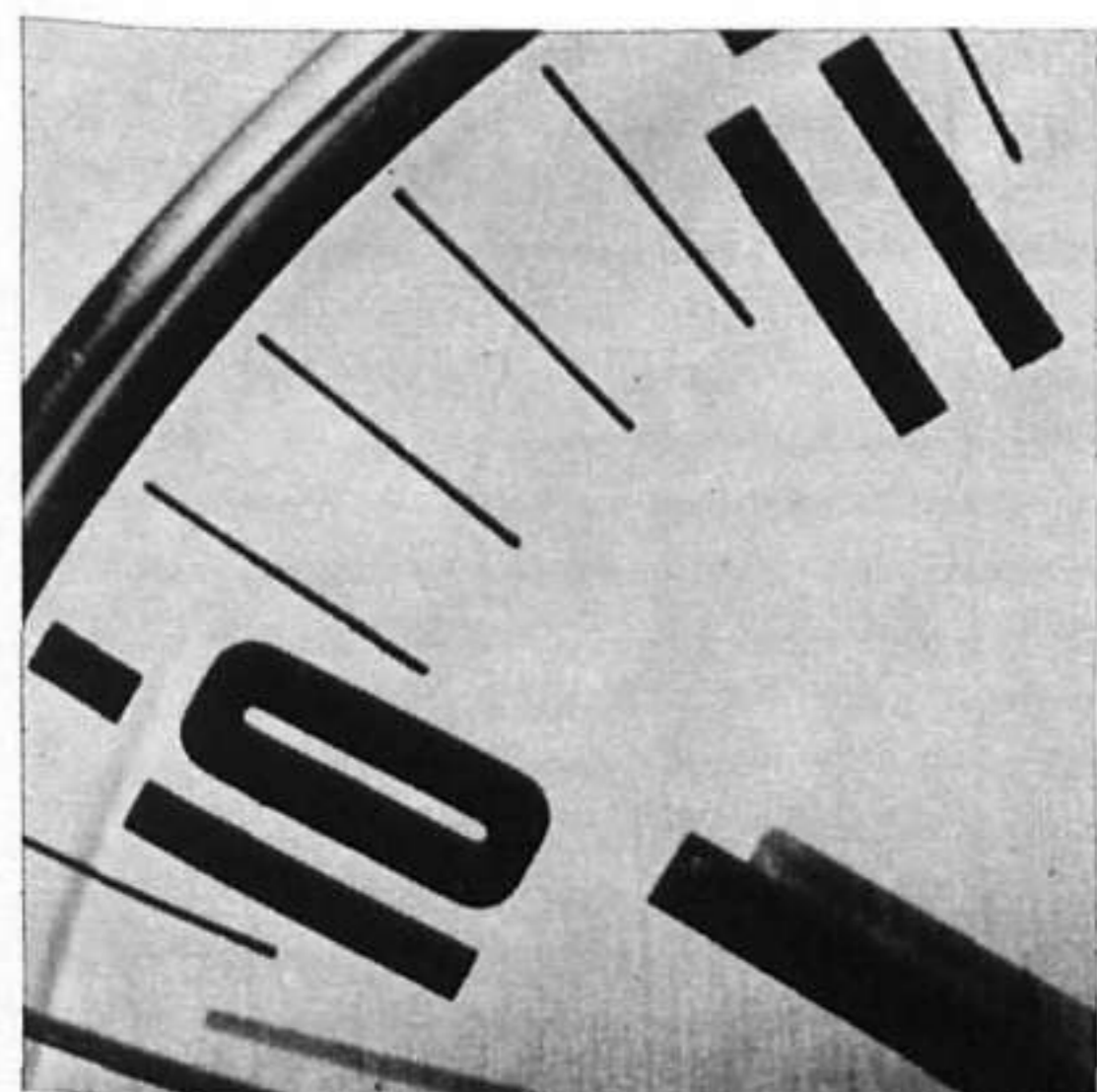


MACARRON S.A

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

**Para el hombre de hoy,
el tiempo tiene un valor
incalculable.**

**Y a la hora de vestir exige
soluciones
rápidas y perfectas.
Las que le ofrece
nuestra alta
confección
exclusiva.**



**En una buena prenda
confeccionada,
lo importante es "el corte".
El corte impecable que sólo le
garantiza...**

El Corte Inglés

El "grande" de la confección.

PRIMER VOLUMEN DE LA COLECCION ARTE EN ESPAÑA



AN

Vázquez
gel número
vertiente pr
mación uni
contemporá
al periodis
ca de su em
sa a parte
Angel De
Abogado y
las Universi
graduó lue
Periodismo
en las cienc
nación con
Universidad
ro Interna
del Periodi
trasburgo.
Ha ejerci
versos peris
en «Estudi
Escuela de
de Sevilla,
Madrid, y
mensual de
desde 1963
recibió tam
contenido
Premio La
en 1965 ut
rectora del
Madrid. Preci
dedicado b
estética. Es

← Lisa, retrato
Madrid 19
Contemporá
sa de Dani
figura en la
bien

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS.
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **ARTE DE ESPAÑA**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encu-

ernado, con sobrecubierta a todo color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios apéndices (Exposiciones, Discipulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

El precio de venta es de 2.000 ptas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.



trabía por una sencilla pensión en la calle
estuvieron tres meses, hasta que el pinto
driño en el piso bajo de Lagasca nien
lar uno mejor en la calle de Prim, que
pintor mejicano Juan Téllez, pero no le
Vázquez Díaz trató de presentarse
Madrid y ya en junio de aquel mismo
exposición monográfica, que estuvo abie
los días 8 y 22 del citado mes. Colgó
Cartera de San Jerónimo veinticinco pi
D. Silvestre, Rafacito, una larga serie
Pais Vasco, el cuadro *Maternidad* y lo
taban algunos de sus retratos de París
Ciudades mártires, provocaron una res
tica de Madrid, de una violencia y ap
entonces. Se iniciaba así un duro perío
sion del arte oficial que duraría hast

«Entonces, de 1918 a 1930
estaban conmigo Unamuno, Juan
Juan de la Encina, Manuel Abril
María Junoy, Clara, Francisco Ale
chez Mazas, Moreno Villa, Garc
Sunyer, Correa Calderón y algun

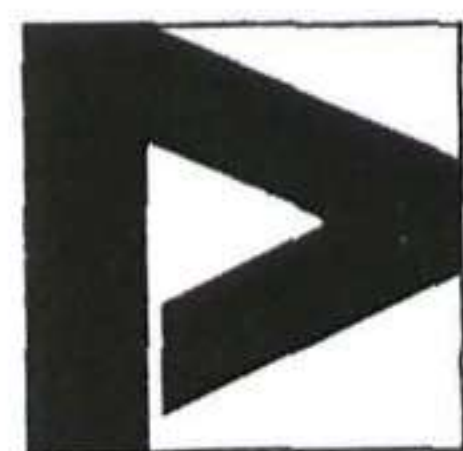
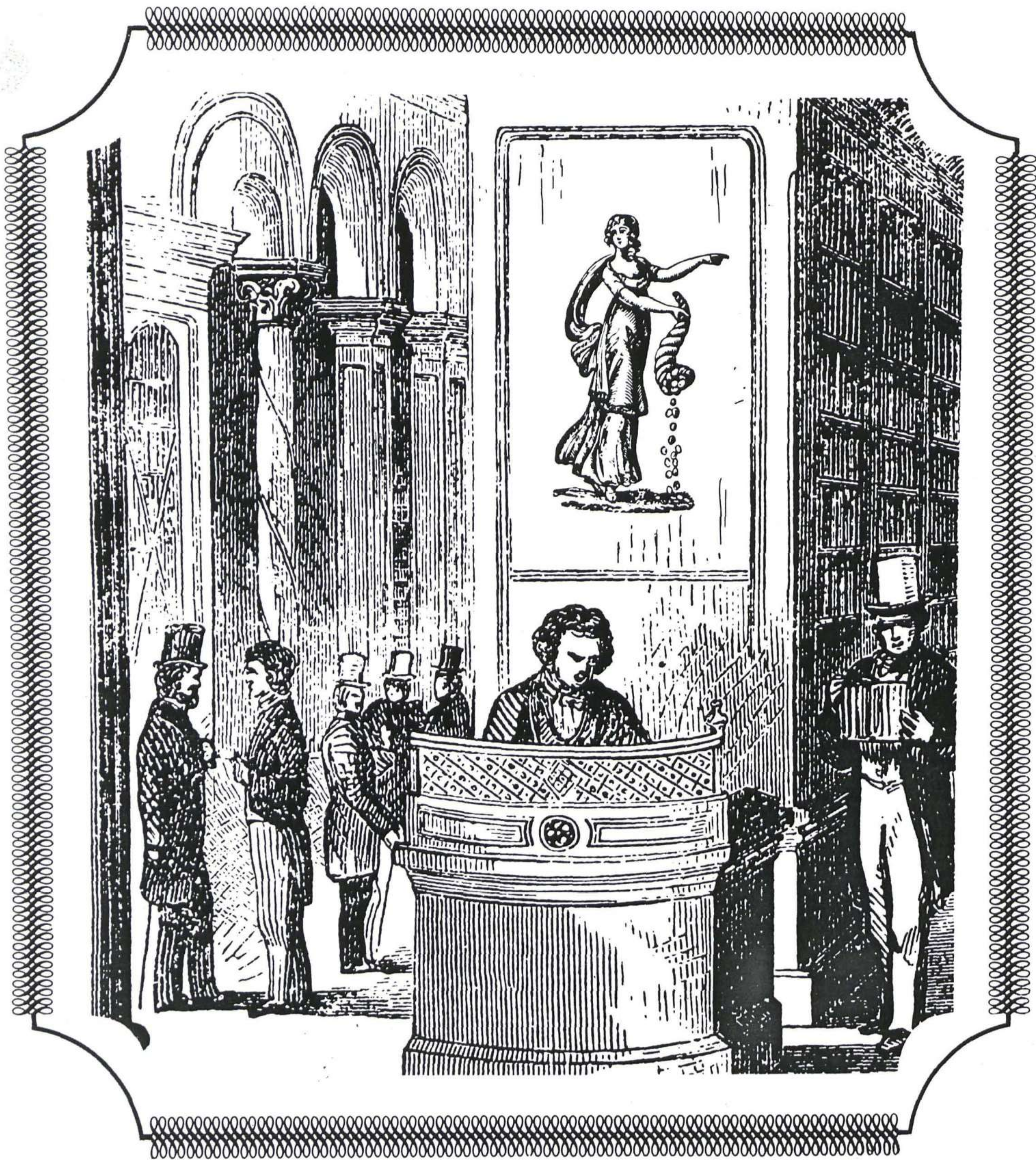
Pero en esta lista de nombres ilus
del momento, renovadores en su may
lo que entonces calibraba el mismo
ca de Madrid. Precisamente el día
apertura de la exposición, y el 22,
dos críticas adversas en la prensa d
ante la «pintura nueva» del maestro
bía en «Heraldo de Madrid»:

«Vázquez Díaz se nos pres
nista, pero en la fase del mo
argot pictórico inocente...

Desde el retrato del cura d
al atardecer va degradándose e
obra sino una impresión infant
zan todos aquellos principiant
la paleta... Esperamos que el
de un dibujante colosal y de un
pronto de haber emprendido la
verá a ofrecernos su personalid
obras toda la fogosidad y co
dional»

El mismo día que se cerraba
decía en el diario «La Mañana»:

El pintor, uno de sus paisajes de Fuenterrabía y su *Maternidad del barbero*. Madrid 1962.



BANCO POPULAR ESPAÑOL

queremos serle útiles

No lo pensamos dos veces



Kyoto Imperial

Cada año pasaba lo mismo. Ella decía ¿"No sería maravilloso visitar el Japón"? Y yo decía: "De acuerdo, pero tú te encargas de todas las reservas en todos los sitios". Y ya no volvía a hablarse del asunto. Porque saber arreglar cada pequeña cosa para que todo salga bien en todas partes es algo esencial, si se quiere aprovechar al máximo el tiempo y el dinero gozando de un lejano y exótico país.

Pero también arreglar todo esto resulta tremendamente complicado, a menos que alguien lo haga por nosotros. Como Sabena. Sin ella, nunca nos habríamos decidido. Sabena nos organizó un maravilloso tour de 21 días -todo incluido- por Japón y Extremo Oriente.

Aparte del impecable servicio a bordo de sus jets, Sabena nos ofrecía magníficos hoteles, y guías experimentados que nos mostrarían los lugares más interesantes.

No lo pensamos dos veces.

...Y llegamos a Tokyo. Ese mismo día hicimos la visita de la ciudad: Los Jardines Imperiales, el Centro Asakusa, la Exposición Kinonos...

En Nikko admiramos su famoso santuario Toshogu. Después llegaríamos al lago Chuzenji y a las cataratas de Klegon. Más tarde, Kamamura, Hacone, Hatami... La estatua gigante del Buda, en Daibutsu, y la romántica travesía del lago Hakone siguen vivas en nuestra mente.

Luego, aquel tren de Nagoya (el más rápido del mundo), auténtica flecha cortando el aire. La visita a los criaderos de ostras perlíferas. El ambiente imperial de Kioto, y los ritos sagrados de los templos y santuarios de Nara. El encantador pueblo pesquero de Hong-Kong. Jardines llenos de vida y color, contrastando con la visión grave y dramática de un cementerio de la segunda guerra mundial cerca del río Kwai... En Bangkok veríamos un típico combate de boxeo tailandés...

Regresamos vía Bruselas. Habíamos gozado de unos días maravillosos. Habíamos gozado de Sabena.



Bangkok.- Típico desfile tailandés.



Bangkok.- Aspecto de uno de sus templos.



Travesía del Lago Hakone.

Tour sólo Japón
14 días
desde 67.150 Ptas.
(Tarifa de Grupo)
I. T. E. no incluido

Solicite los programas "Inclusive Tour" de Sabena en su Agencia de Viajes o en las oficinas de Sabena.

INCLUSIVE TOURS SABENA

He aquí por qué los Sres. de Torres han escogido el Tour a Japón y Extremo Oriente organizado por Sabena, Líneas Aéreas Internacionales de Bélgica.



Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



Vanypeco/Impact Ibérica

Sedas, tules, cerámicas... Tratar con un comerciante oriental tiene siempre un sabor novelesco.



Las ondas irregulares de oro de la pulsera descansan en la esfera rectangular. Un cristal de zafiro alto protege la esfera azul-noche marcada con tres líneas horarias.

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

Un nuevo título de realeza relojera: Los Omega Queen-size



Omega creó su nueva colección Esmeralda de relojes joya con un objetivo: ¿por qué tener poco de una cosa buena cuando puede tenerse mucho? En consecuencia, estas tentadoras máquinas del tiempo son mayores que las corrientes y admirablemente adaptadas para hacer aún más esbelta a una esbelta muñeca.

Inspirados por Andrew Grima, joyero de la realeza, los nuevos relojes están coronados por cristales especiales, alguno cortado entero de piedras preciosas, cuarzo, amatista, citrina, están insertados en cajas ultraplanas y se combinan delicadamente con las pulseras.

Dentro de este esplendor se esconden movimientos de exactitud rítmica, de tic-tac reposado con la legendaria precisión Omega.

Y ésta es una colección completa. No unos cuantos relojes nuevos sino una completa y bella familia. Todos tienen la misma soberbia combinación de clasicismo y vanguardismo.

Ω OMEGA



Arriba. - Las líneas puras y sobrias de moda duradera; un reloj de tranquila armonía expresada por la fina pulsera de oro gris satinada. Esfera plateada mate, cristal de zafiro alto.

Abajo. - Líneas bien trazadas y ángulos limpios dan a este reloj personalidad indiscutible. Lleva esfera negra satinada, orlada de brillantes, cristal de zafiro alto, pulsera de oro gris en fino dibujo.

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "ELOGIOS" by Angel Arteaga. The score is written on 12 staves. The top two staves appear to be vocal lines, while the remaining ten staves are for piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece. The overall style is that of a working manuscript or a composer's draft.

ELOGIOS

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL
ANGEL ARTEAGA

KONTAKION

Handwritten musical score for the first system of 'KONTAKION'. It consists of five staves. The notation is dense, featuring many accidentals (sharps, naturals, flats) and complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure. There are also some handwritten annotations above the staves, possibly indicating fingerings or performance techniques.

Handwritten musical score for the second system of 'KONTAKION'. It consists of five staves, continuing the complex notation from the first system. A dynamic marking of *mf* is visible in the second measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

DISCIPULIS

TUIS

Handwritten musical score for the third system, featuring vocal lines with lyrics. The lyrics are "DISCIPULIS TUIS" (Discipulis tuis). The score includes two vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring complex notation. It includes dynamic markings such as *Pizz* (pizzicato), *arco* (arco), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo). The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals. There are also some handwritten annotations above the staves.

(22)

OCTETO

-64-

Handwritten musical notation for the first system, including treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring rhythmic markings such as '5', '1', and '5' with arrows, and a 'p' dynamic marking.

Handwritten musical notation for the third system, including a 3/4 time signature and various musical symbols.

(22)

Handwritten musical notation for the fourth system, including treble and bass clefs, a 4/4 time signature, and various notes and rests.

LA MONA DE IMITACION

1. pel dees te pe rio di co . es un pa pel chi

ella) pu pel dees te. pe rio di co . es un pa pel chi

lento
lento
E res u na mo na sa dei mi ta

cion E res u na mo na dei mi ta