

Bellas Artes 72





FUENCARRAL, 43
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



A quien madruga...

Kodak le ayuda. El amanecer es una gran ocasión,
y usted debería intentar captarlo algún día.
Cargue la cámara con Ektachrome High Speed
y descubrirá lo que ha estado perdiendo.
Sus 160 ASA son únicos para las tenues luces
y suaves tonos. Capte esos frágiles momentos
que jamás verá a pleno sol.
Compre un rollo hoy y empiece temprano mañana.



Demuestre que sabe con películas Kodak.



CARLOS I.
SOLERA ESPECIAL.
PEDRO DOMECQ.

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



Z. 389

Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 18 • NOVIEMBRE-DICIEMBRE 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.
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 LUIS TRABAZO: La escultura: Teoría del despliegue y la erosión.

NOTAS

- 8 EL HABITAT DE LA EMERGENCIA. Arquitectos: ANTONIO FERNANDEZ ALBA y JUAN D. FULLAONDO ERRAZU, con la colaboración de EDUARDO SANCHEZ y RAFAEL CANOGAR. Texto: SANTIAGO AMON.
15 SERGIO MONTECINO: La escultura en Chile.
20 MANUEL RIOS RUIZ: Divagaciones sobre el arte flamenco.
24 JUAN EDUARDO CIRLOT: Mundo de Román Vallés.
27 ANTONIO ZOIDO: Constantes de la pintura extremeña. Morales y Zurbarán.

POEMA

34 Pieza para colgar en una azotea de La Puntilla, por Lázaro Santana.

ACTUALIDAD

- 35 INTERROGATORIO A LA REALIDAD. LA DOCUMENTA 5 DE KASSEL, por Daniel Giralt-Miracle.
43 LA NAVIDAD EN EL ARTE, por María Luisa Herrera.
46 VI CURSO DE ARTE EN LA UNIVERSIDAD MENENDEZ PELAYO, por José Gerardo Manrique de Lara.
49 LOS PINTORES GALLEGOS EN LAS SERIGRAFIAS DE ALVAREZ BLAZQUEZ, por Carlos Areán.
51 INFORME SOBRE MANOLO MILLARES. AÑOS DE APRENDIZAJE, por Lázaro Santana.

CRONICAS

- 54 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
56 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

NOTICARIOS

58 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

64 XAVIER BENGUEREL, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Xavier Benguerel.

66 BIBLIOGRAFIA

70 DISCOGRAFIA

71 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA

Rey Mago, vestido al estilo oriental, perteneciente al Belén realizado por el escultor Luis Buendía / Museo del Pueblo Español / Madrid.
FOTOGRAFIAS: Oronoz / Munay / A. Barrios / A. Rico / F. Catalá Roca / Mas / Salmer / J. Ibáñez / A. Keim.

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.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

LUIS TRABAZO.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA.—Doctor arquitecto. Premio Nacional de Arquitectura. Catedrático en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

JUAN D. FULLAONDO.—Doctor arquitecto. Director de la revista «Nueva Forma».

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

SERGIO MONTECINO.—Escritor. Catedrático de la Universidad de Chile.

MANUEL RÍOS RUIZ.—Poeta. Secretario de Redacción de «La Estafeta Literaria».

JUAN EDUARDO CIRLOT.—De la Asociación Internacional de Críticos de Arte y de la Academia del Faro de San Cristóbal.

ANTONIO ZOIDO.—De la Asociación Española de Críticos de Arte.

LÁZARO SANTANA.—Poeta. Del Consejo de Redacción de la revista «Fablas».

DANIEL GIRALT MIRACLE.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Poeta. Novelista. Premio Ciudad de Barcelona de poesía y Elisenda de Montcada, de novela.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

VICENTE AGUILERA CERNI, JORGE USCATESCU, RAFAEL SOTO VERGÉS, ARTURO DÍAZ MARTOS, LÁZARO SANTANA, ANTONIO ZOIDO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALÉS, RICARDO BINDIS, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, NICOLÁS SCHÖFER, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, LUIS OYARZUN, JULIO E. MIRANDA, H. H. STUCKENSCHMIDT, FERNANDO RUIZ COCA, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL.

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

LA ESCULTURA

TEORIA DEL DESPLIEGUE Y LA EROSION

LUIS TRABAZO

Durante muchos años he analizado las formas plásticas de la pintura y la escultura, tratando de verificar por qué determinadas formas me producían una impresión inequívoca de pureza y autenticidad —al par de su belleza— y, en cambio, otras me producían cierta sensación artificiosa y abrupta, de impureza e inautenticidad, y de algo puramente gratuito y arbitrario, sin verdadera necesidad y sin verdadera libertad. Incluso en los casos más afortunados. Y, tras muchas vueltas y consideraciones, llegué a esta teoría de la escultura, que es una teoría personal, y que yo llamo, por llamarla de algún modo, «teoría del despliegue y la erosión».

Observando a los grandes escultores de la Historia, desde la Antigüedad hasta nuestros días, pude advertir que aquellos que me producían una sensación de mayor profundidad, y, si puedo decirlo así, de mayor eternidad; de suerte que el tiempo —que todo lo suele corroer— nada o apenas los correía, eran los que correspondían a lo que yo aquí llamo **despliegue**, es decir, **desarrollo en despliegue**. Y, en cambio, los que me producían no sé qué efecto de trivialidad, incluso en los casos de mayor eminencia y fama, y no sé qué efecto de artificiosidad y gratuidad, eran los que correspondían a lo que llamo «erosión». O sea, no un desarrollo propiamente dicho, sino **forma obtenida por erosión**.

El «desarrollo en despliegue» correspondía a las «formas vivas». En cambio, la «forma obtenida por erosión», era siempre una «forma muerta». O un tanto muerta. Y algún tanto, también, artificiosa, forzada, caprichosa o gratuita.

Para dar, ahora, una idea más clara y fácil del concepto de despliegue, aquí propuesto al lector, digamos que el despliegue nace en la escultura, como nace y surge la planta de la semilla. Y existe en la escultura, como existe la planta, orgánicamente unida a la forma brotada de la semilla. Y que ha crecido y evolucionado a partir de ella, y por virtud de sus fuerzas propias e internas. No por la acción, recibida del exterior. Y que es efecto de fuerzas externas. Y, por así decirlo, coactivas.



ESTELA DE NARAM-SIN.



FRONTAL ORIENTAL DEL PARTENON.

Ahora, para acabar de simplificar la explicación, recordemos —como un ejemplo fácil de comprender, y que es, en algún modo, semejante al «proceso en despliegue»— las formas dúctiles y, por así decirlo, espontáneas, que surgen del barro en el arte del alfarero, merced al impulso del torno y a las leves presiones de la mano o los dedos.

El impulso del torno equivale a una **fuerza cósmica**. Y si no fuera por esa leve presión exterior del dedo o la mano, la forma alfarera sería pura cosmicidad. Igual que la planta o que la «forma viva».

En cuanto a la explicación de la idea de erosión, baste con recordar las herramientas del escultor, y que éste también corrientemente usa —cuando no se trata sólo de modelar—, las cuales son de todos conocidas. A saber: cincel, mazo o maceta, lima, gubias, etcétera. Con las cuales se obtiene, **por incisión y desde afuera**, cortando, socavando, serrando o limando, la **forma erosiva**.

Este proceso es —si puedo decirlo así— más quirúrgico y violento. Más coactivo. Y también más artificial.

Y, en cambio, el otro, el alfarero, de torno o modelado, es más natural o semejante al natural. Más «medicinal e interno». Más suave. Más tierno y espontáneo. Y también, en su fondo, más vigoroso y cósmico. Por lo mismo que es impulsado por fuerzas cósmicas, universales e internas.

LIBERTAD Y NECESIDAD: NATURALEZA Y ARTE

La diferencia entre arte y Naturaleza —se suele decir— es que, en el primero, rige la libertad. Y en la segunda, la necesidad. O sea, dicho de otro modo, que el arte es —o se supone así— creación del espíritu libre. Mientras que la Naturaleza obedece a fuerzas fatales e incoercibles.

Al propio tiempo, a la Naturaleza se le suele atribuir cierta coherencia orgánica, que imprime a sus formas una peculiar y armoniosa unidad, brotada de lo interno e inmanente. Y al espíritu, si es cierto que se le otorga la libertad; también, con ello, el riesgo de errar. Y la facultad de caer en el vicio o en el capricho.

Pues bien, sin apurar ahora las consecuencias de esta distinción elemental —lo que nos llevaría muy lejos— entre arte y Naturaleza, y libertad y necesidad, digamos que el arte de la escultura se muestra acorde con lo que aquí postulamos para la idea de un **proceso en despliegue**, cuando, manteniéndose fiel a la coherencia íntima de lo natural y puramente cósmico, presenta los caracteres propios de la libertad, que es inherente al espíritu. Careciendo, en cambio, de los

artificios, vicios y errores en que éste puede también caer.

O lo que es igual, en el proceso en despliegue, el arte presenta una suerte de «nueva Naturaleza». La cual tiene de natural la coherencia interior. Y tiene, de espiritual, la libertad. Algo, pues, que podríamos llamar «una Naturaleza en libertad». Una «nueva Naturaleza», ya en libertad y exenta de su fatalismo y su inerte tristeza, sin perder por ello la inocencia que es propia de la vida natural, su fuerza primigenia y su impulso espontáneo y simplicísimo.

Al contrario, en el **proceso de erosión**, la coherencia interna, propia del despliegue cósmico natural, ya no existe. Al menos, en la **forma plástica de la cosa esculpida**. Puesto que ésta es producida por una acción más quirúrgica y exterior, más coactiva y violenta. Y también más propicia a caprichos y artificios. Y tan sólo puede conservar —si es que la conserva— aquella coherencia que le otorgue el espíritu. El cual es, como lo es la Naturaleza, interior. También interior.

Y esto, en efecto, es lo que ocurre. Pero sólo en los casos de mayor eminencia escultórica: en los genios supremos. Pues no puede olvidarse que el espíritu está siempre en riesgo de errar. Y, por lo tanto, que su labor se ve favorecida en arte; cuando, a su propia unidad interna espiritual, se le suma y añade la unidad y coherencia interiores también, que son propias de la Naturaleza.

Y esto es precisamente lo que sucede en el caso del **proceso en despliegue**. Que participa de ambos modos de unidad: el de unidad y coherencia espiritual, por un lado, y el de unidad y coherencia naturales, por otro.

UN BREVE INCISO PARA HABLAR DE PINTURA

Esta teoría del despliegue y la erosión podría aplicarse también, y hasta cierto punto, a la pintura. Pues en ella también se ve. Especialmente en la pintura moderna. Donde se usan habitualmente, y mucho más que se usaron en la antigüedad, «técnicas erosivas». Tales como incisiones, raspados, esgrafiados, arañados, etcétera.

Pero es en la escultura donde adquiere todo su sentido y rigor. Pues en la escultura, la acción erosiva, cuando la escultura no obedece sólo al despliegue, que es lo más corriente, es, por lo común, decisiva. Cosa que no ocurre, u ocurre apenas, en la pintura. (Salvo los casos de esgrafiados, etcétera, de que hablamos hace un momento.) Los cuales son cosa de poca monta para lo que aquí tratamos. Por desarrollarse la pintura sobre un plano (de lienzo, tabla o pared). Es decir, por desarrollarse sobre un «**espacio ilusorio**» en todos los casos. Incluidos los casos presuntamente no ilusorios de pinturas modernas (informalistas o abstractas), que se figuran no ser «ilusionismo». Y que van «contra el ilusionismo». Y desarrollarse, la escultura, en el **espacio real**. Con toda su plenitud dimensional.

Y, además, por su técnica.

Tradicionalmente, en efecto, y aunque hoy tiendan a confundirse a veces las formas escultóricas con las pictóricas, lo que llamamos «la escultura» ha sido siempre una masa material, situada en el espacio «cósmico real-sensual». O sea, tal y como lo perciben los sentidos. Y de acuerdo, en un todo, con las propiedades y condiciones de esa masa material y de ese espacio cósmico-sensorial. O lo que es igual, homogéneo a él.

Mientras que la pintura operaba tradicionalmente sobre un plano. Creando un «**espacio fingido**».

Tradicionalmente, también la escultura; o sea, esa masa de materia plástica, situada en el espacio natural, de un modo natural (barro, madera, bronce o hierro y, más tarde, también el cemento y otros materiales modernos), ha sido trabajada con medios o instrumentos mecánicos (cincel, limas, gubias, etcétera), que se prestaban más a la erosión que al despliegue. Y que, por otra parte, iban buscando deliberando la erosión. Como una manera más directa e inmediata de obtener la forma que apetecía la imaginación o el propio espíritu. Aunque, desgraciadamente, no siempre, al obtenerlas, respondían a esa imaginación, o respondían realmente a la pura llamada del espíritu. Debido, en parte, a la misma violencia quirúrgica de la acción erosiva. Que extravía fácilmente el despliegue nacido en lo íntimo de ambos (imaginación y espíritu, con su paisaje interno). Y conduce, en cambio, a zonas tal vez más abruptas. Que, si es cierto que pueden constituir un hallazgo, incluso venturoso y espléndido, también lo es que pueden fácilmente resultar caprichosas, falsas y llenas de artificio. Debido al propio riesgo en tal sentido, que al espíritu también acompaña. Como precio, dijérase, de su preciosa libertad. Como precio y castigo.

La escultura, pues, aparece tradicionalmente diferente de la pintura, tanto por el diferente espacio que ambas usan, cuanto por las técnicas y herramienta, trabajo, instrumentación; en fin, que esos mismos espacios, respectivamente, determinan.

Y que en el orden de la escultura hacen que ésta haya sido tratada generalmente «**como una cosa que es objeto de erosión**»: Y no tanto «**como una cosa que es objeto de despliegue**».

Los riesgos propios del tratamiento de erosión han sido ya puestos de manifiesto en su generalidad, al hablar antes de la proclividad al artificio y de la violencia, forzamiento y facilidad de error, propio de las formas quirúrgicas. De Naturaleza, más externa que las puramente naturales. Y menos orgánica, armoniosa, espontánea y coherente.

Si pensamos ahora en la frecuencia con que históricamente la escultura ha sido tratada como una «cosa objeto de erosión», y no como «una cosa objeto de despliegue», comprenderemos mejor, también, la frecuencia de las que hemos llamado «formas muertas», y falsas, en la «escultura de erosión». Y la mayor «presencia de una forma viva» en la «escultura por despliegue». Aunque este tipo de escultura, en número, no sea generalmente tan frecuente en la Historia.

A pesar de la erosión —fuerza quirúrgica externa—, el sentido de despliegue —fuerza más interior, y más semejante a lo puramente natural, pero también a lo puramente espiritual— se conserva en algunas esculturas. Que están, o han sido, muy erosionadas. Pero sólo por la gracia del espíritu. Nunca de la pura erosión. O sea, el espíritu logra mantener una hermosa unidad y armonía, y una profunda coherencia interior; y, a la vez, un desarrollo vital de la forma, cual si fuera un real organismo vivo, cual si fuera «una nueva Naturaleza libre»; alguna que otra vez, incluso en formas que han sido fuertemente erosionadas.

Pero esto sólo ocurre en los casos extremos y geniales. Y lo común es lo otro: el extravío. Y la pérdida del sentido interno creador y organizador. Con su inevitable caída en la artificiosidad.

Y a esto es a donde queríamos ir a parar. Por la frecuencia en que la escultura moderna —mucho más todavía que la antigua— cae en el extravío y artificiosidad. Debido, por un lado, a la misma seducción

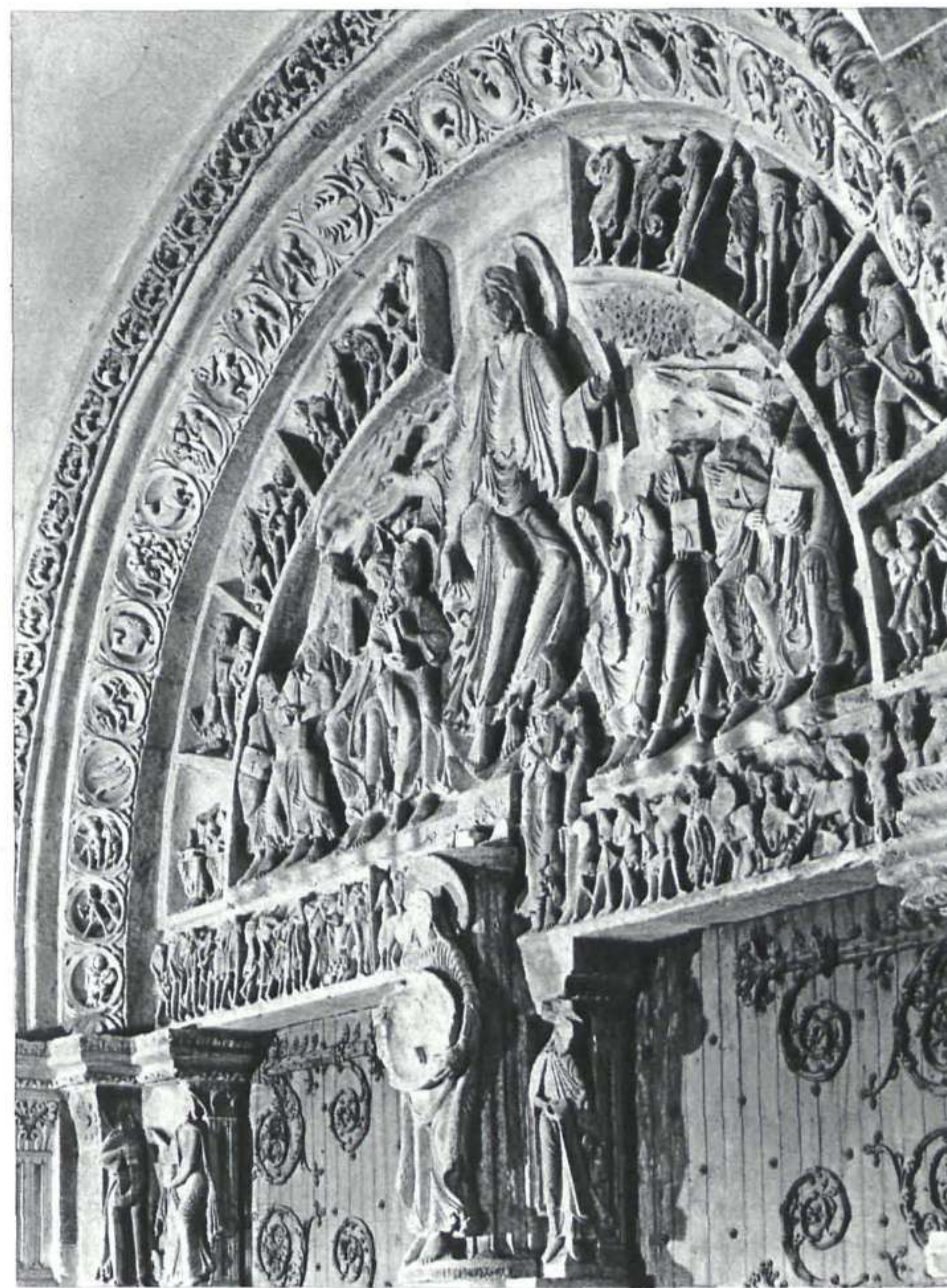
que le brinda la riqueza de incitaciones externas, propias de los actuales movimientos artísticos, nuevas técnicas, nuevos descubrimientos materiales y teorías. Y, por otro lado, a la infinita libertad, sin trabas, y actitud crítica ampliamente porosa y abierta, sin apenas reparo (o sin reparo, con tal que sea moderna), de nuestra época actual.

EL VERDADERO ESPIRITU DE LA MODERNIDAD Y SU MASCARA

El verdadero espíritu de la modernidad —a nuestro entender— no es la complicación, ni tampoco el abigarramiento, ni la superfluidad. Sino, por el contrario, **la más extrema sencillez**.

Pero, demasiado a menudo, se entiende lo contrario.

Y se cae en el abigarramiento, en la complicación y en la superfluidad. La última de las cuales (la superfluidad) a veces tiene un sentido (ya veremos cuál y qué veces). Pero, a menudo, no tiene ninguno. E igual podría decirse del abigarramiento y complicación. Excepcionalmente se justifican. Generalmente son sólo vacuidad e ignorancia de lo que realmente se trae entre manos. Y que es lo que constituye el espíritu de la verdadera y real modernidad. En el arte, como en todo lo demás, que tenga un fondo verdadero y hondo. (Lo que no exige forzosamente que sea grave y seriote; ni que no sea, por ejemplo, grotesco. Pero esto es otra cosa. Aquí nos referimos más bien a las falacias, simulaciones y extravíos.)



IGLESIA DE LA MAGDALENA/VEZELAY.



UMBERTO BOCCIONI//FORMAS DE CONTINUIDAD EN EL ESPACIO.

SIMULACION Y AUTENTICIDAD

No hay arte sin autenticidad. Quiero decir, arte en sentido de creación y cultura. Que es el sentido en que ahora hablamos y en el que nos interesa esta especulación. Pues arte es todo. Hasta el malo. Todo lo que sea «hacer», «práctica». Y por otra parte tiene, a veces, también muchísimo interés la artesanía popular y rutinaria. Pero es en otro sentido. Y, además, lo tiene en cuanto que no es una falacia. Pues si es una falacia, hasta el arte popular —y también ahora, desgraciadamente, esto es más frecuente— pierde su gracia y su genuina raíz. Y se vuelve un miserable y feo «pastiche». Así, en una reciente exposición de cerámica en el Museo Arqueológico de Orense —del año 1971, octubre—, yo he visto, al lado de piezas populares antiguas, rutinarias, pero encantadoras y verdaderas, dentro de su rutina popular; y siempre muy graciosas, por lo mismo que, bajo esa rutina, había siempre una punta de ingenua creación y variedad, inocente y sentida, otras piezas, éstas de imitación moderna; ridículas, aunque de buena fe; cargadas de perifollos y superfluidades, que no respondían a tradición alguna, ni a la gracia cándida de los alfareros gallegos. Sino a una burda y palurda imitación de modelos, que no se entendían. Pero que se imitaban. Y cuyo sentido último tampoco se vislumbraba siquiera. Y esto es lo que da lugar, sobre todo, al «monstruo artístico».

La autenticidad es el alma del arte. Y es, en algún modo, su protagonista. Así como la simulación y la congrua falsedad son sus naturales enemigos. Y esto, aunque muchos los confundan.

Pues el arte, valiéndose mucho como expresión de

belleza o de armonía, como testimonio, digamos, de lo cósmico, vale, aún más, como «testimonio de lo humano». Y por eso tiene que ser auténtico. La verdadera crítica no es, a su vez, otra cosa que la distinción entre lo verdadero y lo falso. Y toda especulación, aunque roce otros aspectos y haga notar, acaso, otros matices, se encamina, fundamentalmente cuando de arte se trata, a esa distinción. Poniendo de manifiesto lo real. Y lo que es sólo espejo. O máscara.

LO EXTERNO Y LO INTERNO: EROSION Y SUPERFLUIDAD

Sin ánimo de insistir en la idea, ya explicada, de erosión, recordemos cómo, tradicionalmente, la erosión ha sido utilizada por el escultor, y lo mismo ha utilizado también el elemento agregado y la superfluidad, para lograr de este modo «una forma no amorfa, sino esculpida».

Sacando o metiendo materias por medio de socavados o relieves, acentuando o atenuando espacios, volúmenes, huecos, etc., el escultor va buscando esa «forma esculpida». Que no es un amasijo, sino una forma. (Aunque en el amasijo también hay forma. Y por eso decimos «forma esculpida». Para distinguir ésta de aquélla.)

Durante muchos siglos —y salvo excepciones de abstracción en la remota antigüedad, que tienen otro sentido, que no hace ahora al caso—, la escultura se ha movido en el mundo de la representación vegetal, animal o antropomórfica. Principalmente esta última. Y sólo modernamente ha entrado en el reino de la abstracción. Llevando ésta a su límite.

Mas, para lo que aquí decimos, no importa demasiado el que las formas sean abstractas o concretas, figurativas o «informales» —como se dice—. Pues, el sentido de despliegue y de erosión vale para toda escultura.

Y aún está soterradamente, digamos, y paradigmática y simbólicamente, en toda manifestación artística. Por ejemplo, en la música. Por ejemplo, en la poesía. Por ejemplo, en los ritmos de la prosa. Aunque en unos más y en otros menos. Y en la escultura, de un modo patente. Y muy relevante. Más que en ninguna otra.

Pero, aunque sea indiferente para la teoría el mero hecho de la abstracción o figuración en lo fundamental; sin embargo, en algunos aspectos, sí puede tener alguna importancia tal distinción. Y esto también hay que hacerlo notar. Con el fin de ser claros.

Así, si en todo momento la pérdida del sentido interno de «**unidad profunda de impulso y fin**», que es lo que constituye el arte auténtico, se propicia con el énfasis de los procesos de erosión, por ser éstos más exteriores y aparentes; en este momento que ahora cruzamos del arte actual, esa pérdida se puede todavía incrementar mucho más, al admitir la moda —permítasenos este término, que por otra parte es bastante justo— una serie de «**tolerancias**» que antes no había. Las cuales se relacionan más con lo que aquí llamamos **la erosión** (en donde entra el sentimiento de todo cuanto es **acción exterior**, incluidos los postizos, pegotes, superfluidades, y no sólo los socavados e incisiones), que con lo que aquí llamamos **el despliegue** (en donde pesa, sobre todo, lo interno e inmanente).

ALGUNOS EJEMPLOS

Veamos ahora algunos ejemplos de arte antiguo y moderno. Pero de arte moderno sobre todo.

En la escultura antigua, lo más externo —y lo peor— solían ser algunos «santos» e iconografía de taller, más o menos mercenaria y venal, hecha para encargo servil y por vía de imitación de otros grandes modelos clásicos. O bien, ciertas piezas manieristas. Que ya no tenían más que el puro impulso o, más bien, empujón de «la manera» o manierismo. En ambos casos faltaba el alma. Y si faltaba el alma, faltaba todo. No había arte propio, en sentido creador. Eran —igual que lo son hoy, aunque con otro estilo— «pastiches». Cosa fofa. Aunque fuese linda, por ventura.

Y así, podía valer «como mueble». Pero no como verdadero arte.

El mueble y el arte son cosas que muchos confunden. (Y esto, digámoslo sin ofensa ni en demérito de tantos excelentes artesanos mueblistas, ebanistas honestos, y hasta «creadores» de una nueva línea, en lo que de veras es mueble y sólo mueble. Pero no pretende ser otra cosa. Y aquí reside también la verdad de ese mueble y su arte.) Pero no puede valer esto mismo para otro arte. Por ejemplo, para la escultura o la pintura. Aunque a menudo, digo, se confundan.

Un cuadro, pues, una escultura, pueden ser bellos, incluso bellos «como mueble». Pero eso no quiere decir que lo sean «como arte». O sea, como genuina y auténtica creación de un nuevo mundo. Que es, ciertamente, formal por fuera. Pero que es, sobre todo, espiritual. (Y esto, no desdeñando incluso las «fuerzas externas». Son muy poderosas e importantes también en arte. Pero no bastan, desde luego, para la creación.)

Aunque algunos piensan que basta.

En la escultura moderna, el aluvión de aportaciones formales exteriores y de nuevas materias y técnicas (que va desde la admisión del cemento hasta la chatarra, virutas, estropajos, estopas, etc., e infinitas más de las llamadas «materias deleznales»), y, al propio tiempo, la aparición del llamado «arte experimental», contribuyeron mucho a la exacerbación del proceso de erosión. Y del «aplique», «pegote», «collage», etc. O sea, a la exacerbación y énfasis de lo que sólo es exterioridad.

Al mismo tiempo contribuían también a ello —sin saberlo, generalmente, el escultor y también el crítico— la nueva Física y la nueva Geometría.

Estas no eran bien comprendidas en la mayor parte de los casos. Y así, su presencia sólo era constatada en un sentido muy lato y muy difuso. Pero sin entrar a fondo en su sentido. Porque para esto había que pensar con conocimiento de causa. Y no sólo por lo que vio u oyó. Campanas que por ahí suenan...

Finalmente, la tremenda influencia del arte negro en la escultura contemporánea enfatizó a su vez los positos y superfluidades. Y así, se usaron mucho éstas; sin pararse en barras, ni tratar de investigar la razón. Y si la había o no la había.

En efecto, los negros escultores de la madera usaron clavos y púas para intensificar el efecto dramático de algunas figuras (como, por ejemplo, en el famoso dios de la guerra de los bantúes, tan copiado). Pero aquello tenía un sentido expresionista, necesario y sincero. Porque se buscaba intensificar la fiereza con la aspereza de los clavos agregados. Y porque era «un dios de la guerra» el protagonista.

Pero aquí, luego, le metieron clavos, púas y tacos. Y lo que sea. Incluso si el protagonista era una ursulina. Porque no sabían bien el porqué. Y únicamente lo habían visto.

Esto ha determinado muchas esculturas banales.

Que, no obstante, llevaron premios y medallas. Puesto que «eran arte moderno».

Yo no sé si eso era mejor o peor que aquellos otros pastiches de mármol de Carrara, o donde fuere, que hacían tantos y tantos académicos hueros. Probablemente no habría gran diferencia. Y eran lo mismo. Aunque, por supuesto, los viejos tenían un poquito más de disciplina académica. Y los jóvenes un poquito más de gracia y de brío. Aunque no siempre. Ni mucho menos.

Por su parte, el «arte experimental» al ensayar a bulto con las «fuerzas ciegas» y el «puro azar», contribuyó muchas veces a despeñarse en los pequeños barrancos del efecto ocasional y fortuito. Que, realmente, no tiene mucha trascendencia en arte. Aunque, a veces, se piensa que se ha abierto una sima hondísima.

Y lo mismo pasó con las virutas, chatarra, etc. Con todo ello, por lo general, no se ha hecho sino «grandes almonedas». Confundidas ingenuamente por cierta crítica con verdaderas esculturas.

Naturalmente no todo el arte experimental ha sido eso. Ni todo arte de lo «deleznable», tampoco.

A veces tenía un profundo sentido. Un sentido, de veras, creador. Pero, muy pocas.

EL ESPIRITU ABIERTO Y LIBRE

El espíritu abierto y libre del arte contemporáneo puede ser una vía de maravillosa liberación. Pero hay que saber a dónde se va. O, por lo menos, lo que se quiere. Y que ese querer sea valioso, realmente. Que no sea sólo vanidad o codicia.

Y esto —en los casos de ingenuidad, que son maravillosos y fecundos para el arte, y en los casos de supuesta impericia, los cuales son de lo más frecuente, e ignorancia de los verdaderos y hondos motivos del proceso artístico contemporáneo, los cuales no todos captan, ni siquiera barruntan—, sólo puede suplirlo una cosa. Que es una condición «sine qua non»: la sinceridad profunda. Y yo diría que la humildad. Pero ésta no suele ser palabra grata. Y menos a ciertos artistas y críticos. No digamos «marchands».

Pero estos son hoy los mundillos donde se cuece el arte que circula. Aunque hay otro arte. Y éste sí que es contemporáneo. De veras lo es.

Lo deleznable tiene un valor. Y puede tener un sentido. Y el arte experimental, también. Y el azar. Y lo superfluo. Y la chatarra. Igual que las curvas de sección cónica.

Pero hay que conocer su razón. Y sus límites.

De lo contrario, se va a lo banal y huero.

CODA

Lo que llamamos despliegue se parece más a la música. Va «por de dentro». Y es ese sentido —el de unidad interna del hombre y de su obra— lo que siempre salvará al arte, y será creador. Lo externo también vale. Y aun vale mucho, a veces. Pero hay que animarlo con el soplo interior.

Y o es espíritu. O es naturaleza. O ambas cosas juntas. Pero si es sólo producto, entonces no es ya arte. Aunque puede ser un bonito mueble.

El despliegue interior de la forma camina siempre de un modo musical: por oleadas rítmicas, profundas y llenas de vida. Como las ondas cósmicas. Como todo lo que es, de veras, forma. Y por eso es también cosa real. La verdadera y sola cosa.

NOTAS



EL HABITAT DE LA EMERGENCIA

Arquitectos: ANTONIO FERNANDEZ ALBA y JUAN D. FULLAONDO ERRAZU

Con la colaboración de EDUARDO SANCHEZ y RAFAEL CANOGAR

Texto: SANTIAGO AMON

ES del todo incongruente, irrazonable, desconsolador, que un proyecto, meditado y acometido de cara a la realidad, venga a parar en hermosa y vana utopía. De cara a la realidad inmediata, a su dimensión más empírica, cotidiana, eventual, afín a la previsión o hipótesis del suceso, ha sido meditado el planteamiento arquitectónico de estas *Unidades Sociales de Emergencia* como una propuesta eminentemente realista y enteramente realizable.

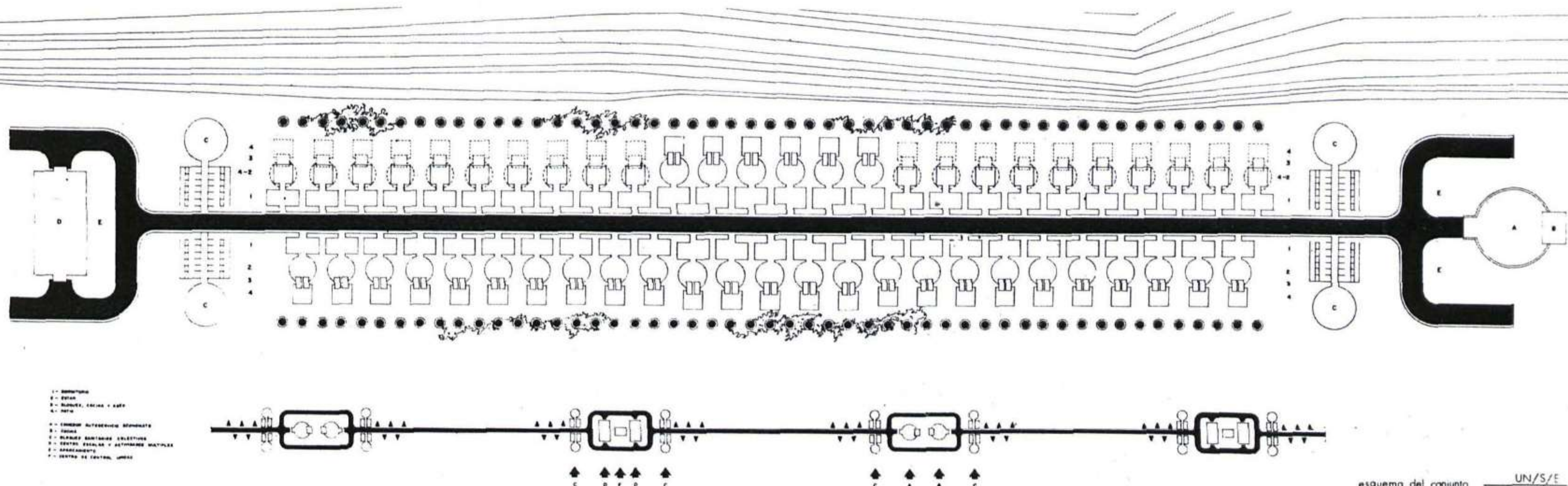
Más que justo parece que lo elucubrado como puro sueño utópico, no trascienda el confín de la utopía, sin que por ello se vea desprovisto de un carácter extremo de aproximación al universo de las posibilidades. Cuando hablamos de utopía, aludimos, sin rodeos, a la certera concepción de Karl Mannheim, en cuyo contexto viene a ser la *antítesis* de cualquier ideología históricamente anclada en las aguas calmosas del *status*. La utopía entraña, así entendida, la fuerza motriz, el poder negativo del conocer y del actuar, frente al anquilosamiento de la ideología imperante o a la esterilidad de un acaecer histórico, irremediabilmente relegado a las fronteras del *statu quo*. Ideología y utopía son como la *tesis* y la *antítesis* de un incesante proceso dialéctico, en cuyas márgenes se debate toda auténtica alternativa política, toda síntesis de progreso, toda recta evolución. La utopía propone el *futuro*, la ideología rememora el *pasado*. Un día,

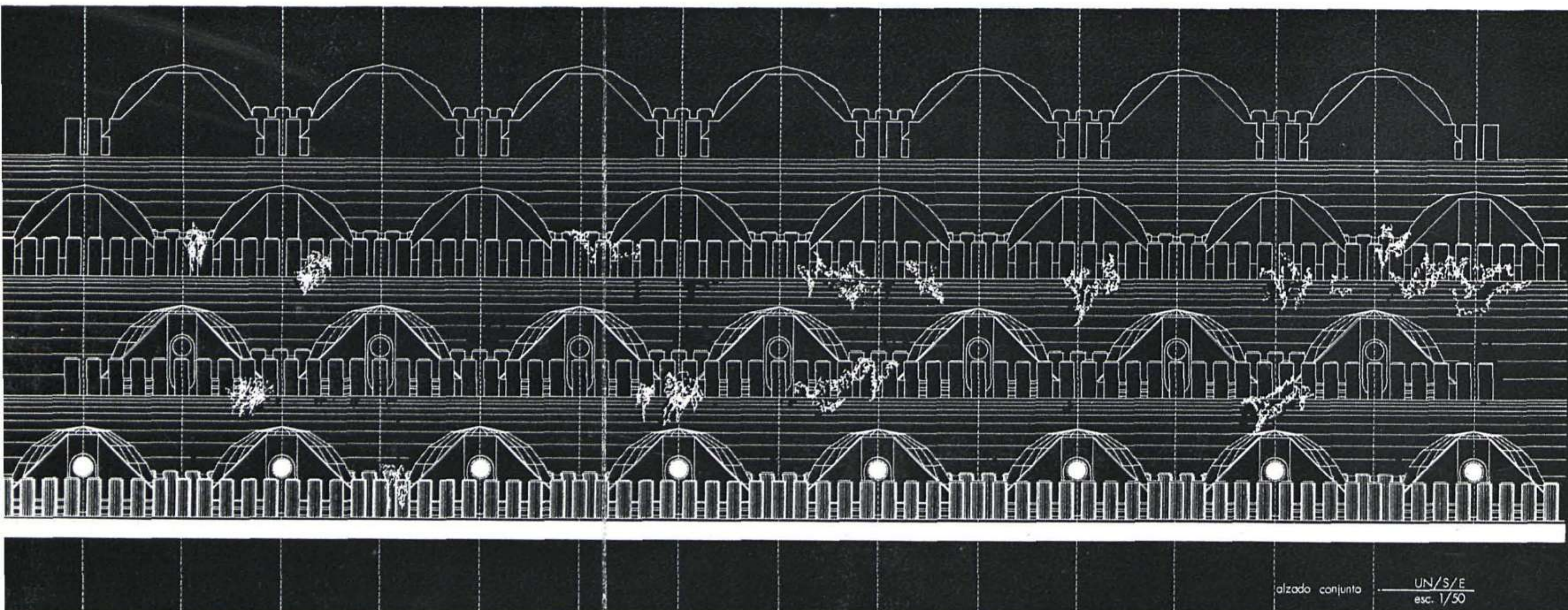
el ímpetu de aquella desmorona la aparente fortaleza de ésta, y así, surge una renovada concepción del presente. La continuidad de este presente comienza, a su vez, a adquirir y consolidar paulatinamente un intrínseco perfil ideológico, que al ser combatido desde fuera por una naciente actitud utópica, conflictiva, provoca un nuevo trueque, y tras él, otro, de signo contrario, y otro, y otro... en sucesivas síntesis enriquecedoras, camino del progreso. Lo en verdad decisivo en este juego alternativo de ideologías y utopías es que los postulados utópicos se hagan fehaciente realidad cuando, derrocada la vieja ideología, lleguen al suelo firme del presente en curso. Si ello no ocurre, se produce, sin remedio, lo que antes denominábamos *utopías obligadas* (o utopías a la fuerza, o utopías sin razón...).

La historia de la moderna arquitectura nos regala sobrados ejemplos de esta suerte de la utopía, capaz de definir, mejor que otros, muchos títulos habitualmente invocados: la intención primera y el frustrado destino de los más grandes arquitectos de nuestra edad. Ellos intuyeron e idearon, con plena adecuación histórica, una nueva faz del universo, que, al concretarse en la realidad socio-política más idónea para su despliegue, distó mucho de verse plasmada en el suelo de un presente teóricamente renovado, o lo fue por vulgar remedio, incluso llegó a encarnar la contradicción más asombrosa, el reverso mismo de aquel primer impulso renovador. ¿Cómo expli-

car, de otro modo, que Van Doesburg realizara, a título personal, un solo edificio, quedando el resto de su deslumbrante investigación en *obligada utopía*? ¿Qué fueron, sino *utopías a la fuerza*, las mejores ideas de Le Corbusier o de Mies van der Rohe? ¿A merced de qué, sino de una cálida y exigua iniciativa privada, lograron, a duras penas, escapar de la *utopía sin razón* unas cuantas (sólo unas cuantas) propuestas ejemplares de Frank Lloyd Wright, el mayor de los arquitectos contemporáneos? Innumerables ejemplos nos sería dado proponer. Elegiremos, sin embargo, uno sólo que, por su clara y triste virtud ilustrativa, venga a resumir exhaustivamente cuanto aquí quiere sugerirse: la intención luminosa y el oscuro paradero del *Constructivismo ruso*. Fue el fuego de la Revolución del 17 el estímulo genuino de aquella *utopía motriz* (en el recto sentido que Mannheim atribuye al vocablo), alentada por los Tatlin, Vesnin, Melnikov, Lissitzky..., y convertida apenas instaurado el nuevo orden político-social en la más lamentable de las *utopías obligadas*. ¿No significó el rigor stalinista la negación palmaria de los audaces postulados constructivistas y la implantación sistemática de las formas más opuestas, entre las imaginables, a las que proponían, con toda oportunidad histórica, aquellos arquitectos auténticamente vanguardistas, revolucionarios, fieles a las exigencias de la nueva concepción humano-vital y entera-

PLANTA GENERAL/ORDENACION DE UNA UNIDAD DE EMERGENCIA/CAPACIDAD, 250 PERSONAS EN UNIDADES DISPERSAS.





VISTA DE UNA UNIDAD DISPERSA EN UN ASENTAMIENTO EN PENDIENTE.

mente consecuentes con sus fines?

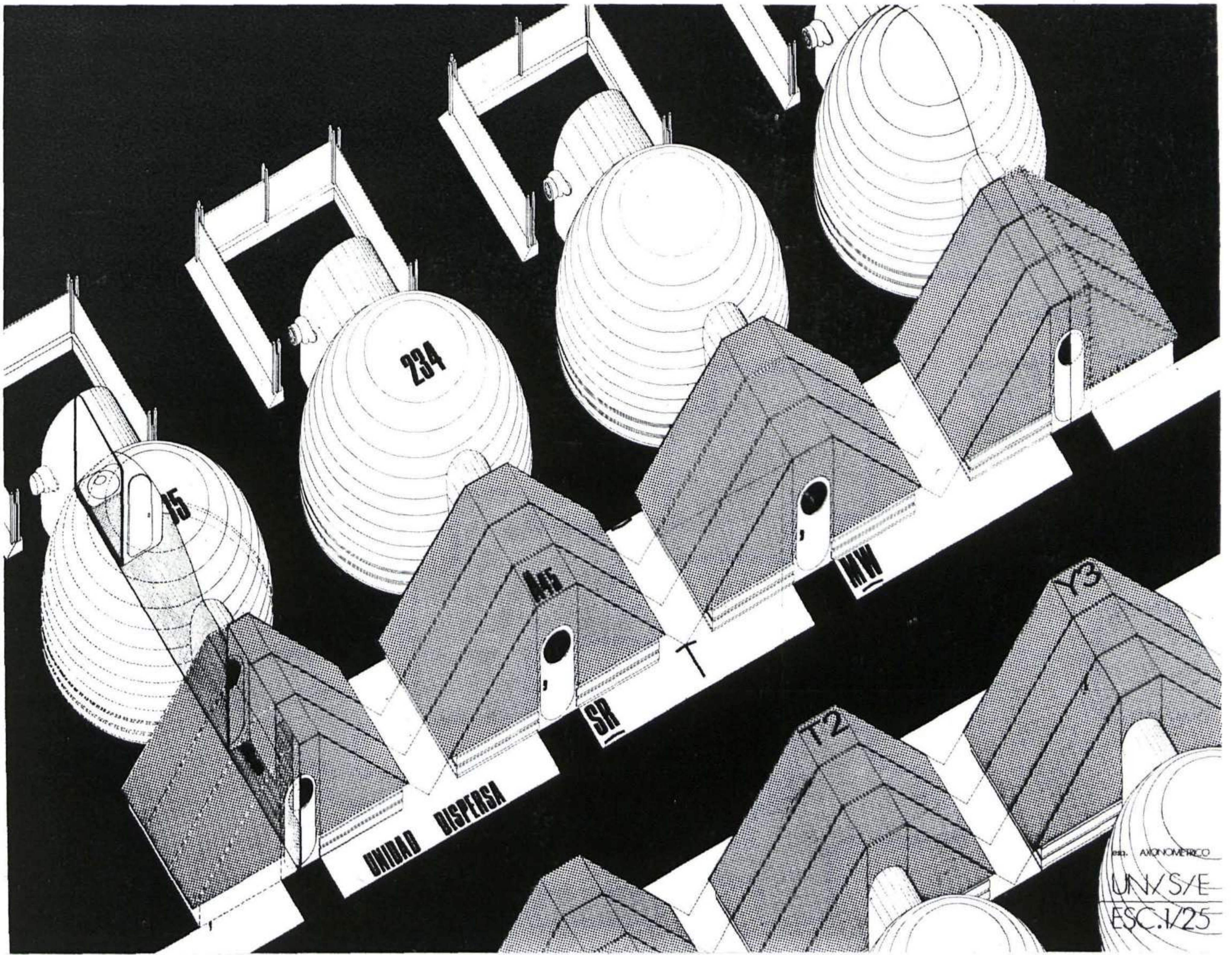
Reduzca el lector la posible desmesura de los ejemplos elegidos, salve cuantas distancias juzgue oportunas, pero acepte, sin reservas, el carácter ilustrativo, explicativo, de esta introducción, en atención al sentido estricto, al verdadero alcance de estas *Unidades Sociales de Emergencia* que aquí se le ofrecen; porque también aquí, ante el despliegue de este gran campamento, distendido en la libre anchura, ha de brotar precipitadamente y de labios demasiado propicios a definiciones inmediatas, la voz *utopía*, sin aclarar el vario matiz en ella implícito. Estas *Unidades Sociales*, ajenas por principios a todo embelesamiento utópico, han sido meditadas y urdidas de cara a la realidad, a su faz más empírica, cotidiana, contingente, transitoria... y aspiran a instalarse en la esquina misma del suceso, de la efemérides (de lo que, etimológicamente, dura un día, de lo que hoy se da aquí y mañana en otro confín geográfico). La complejión del planteamiento arquitectónico atiende al discurso próximo del presente en cuyas márgenes el acaecer imprevisto desborda, las más de las veces, proyectos y propósitos, poniendo al descubierto el carácter *a posteriori*, la ex-

temporaneidad e ineficacia de las llamadas, en el ritual administrativo y en la reseña periodística, *medidas o soluciones de emergencia*. Estas *Unidades Sociales*, de preconcebida y bien analizada *emergencia*, sin duda que son susceptibles de revestir la piel de la utopía, pero sólo en el caso de no verse realizadas y por el mero hecho de no haberse realizado; pararán quizá, según lo antes advertido, en obligadas utopías, en utopías a la fuerza, sin razón, sin otra razón que la amarga paradoja establecida por la súbita irrupción de lo imprevisto en el suelo de la realidad y la muda estantía de un oportuno y razonabilísimo planteamiento arquitectónico en el archivo de los proyectos nonatos.

Por encima de cualquier otro pormenor (como puede serlo el aqilatado análisis espacial o la radiante definición de una arquitectura abierta, la pretensión humanizadora del alzado ante la posible hostilidad del entorno y de los mismos materiales de su sustento, o la noción urbanística, impresa en la eventualidad de una tramoya destinada a un medio impropriadamente urbano...) destacamos, de entrada, el cariz realista, la condición plenamente verificable de estas *Unidades Sociales* de

Emergencia, porque en ello va su sustancia, su sentido, su intención, su alcance y también la cruda alternativa, a cara y cruz, entre su posibilidad eficiente y su impertinente y forzosa adjetivación utópica. Aquí se ha subordinado toda teoría general, toda concepción metafísica del hecho arquitectónico, al carácter eventual, contingente, emergente, perentorio, transitorio, cotidiano... de la vivienda. Esta que aquí se nos ofrece es una arquitectura de lo eventual, basada en una filosofía de lo eventual, atenta a los residuos del acontecer, a los restos y accesorios, a los parerga y paralipómena, diríamos con Arturo Schopenhauer, del vivir y del morar.

Indagó el buen filósofo germano, a lo largo de su ininterrumpido pensar, la raíz íntima de la vida, el sentido profundo e inescrutable en que se funda la existencia, afiló su crítica por justificar la voluntad interna del ser, del conocer y del obrar..., y terminó, ya anciano, por subvertir los términos del problema, dándose afablemente a la eudemonología, a la contemplación y al amor de las cosas en su rara proximidad, en su eventualidad, en su patencia exteriorizada..., e infundiendo al nuevo discurso el aire saludable del buen sentido, la sal de la conseja



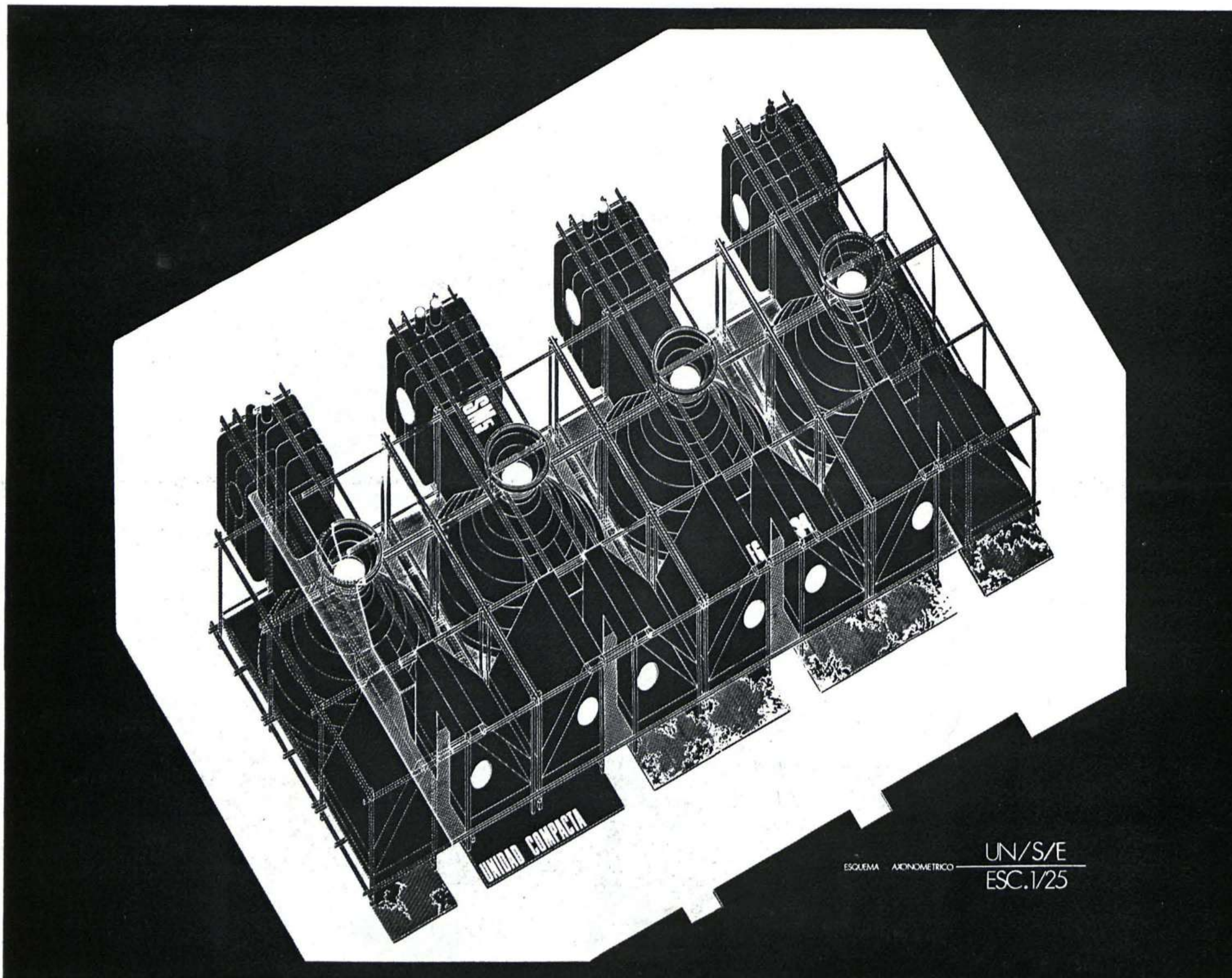
ESQUEMA AXONOMETRICO DE UN FRAGMENTO DE LA UNIDAD DISPERSA.

(en cuyo dictado se hace innegable el influjo de Gracián, habitual la cita de Calderón y Cervantes, más que oportuna la remembranza de nuestro refranero y del todo consecuente el recurso a un pensamiento, como el español, exento de verdadero alcance metafísico y rico en sabiduría popular). Tal es la condición de sus inmortales *parerga* y *paralipómena*, cuya traducción llana, desligada de toda ampulosa exégesis intelectualista y ceñida a su más genuina raíz etimológica, bien pudiera, a juicio nuestro, ser la siguiente: *restos y accesorios*. El propio Schopenhauer, en la introducción de sus *parerga*, nos ilustra sufi-

cientemente acerca del carácter exterior, de estas cosas eventuales, próximas, comunes, de estas que, por su misma, insignificante y amable condición real, nos desligan sustancialmente de la nada: *Se trata de una existencia —reza el texto literal— que, considerada desde el punto de vista puramente exterior, después de fría y madura reflexión, es preferible a la no-existencia.*

La fría y madura reflexión sobre estas *Unidades Sociales de Emergencia*, cuya génesis hemos conocido de punta a cabo, trajo a nuestra mente la amable sugerencia de los *parerga* y *paralipómena*, con toda su carga de eventualidad,

su condición común, su gesto transitorio. No busque aquí el contemplador ni pretenda el experto deducir la consecuencia, ni el relejo siquiera, de una pretenciosa concepción arquitectónica. Deseche igualmente (al paso de esta tramoya ambulante, con sus módulos hinchables, sus elementos plegables y desplegados, montables y desmontables, su estructura mecanizada, su varia y caprichosa instauración en la palma de la libre anchura...) toda remembranza futurista, porque, en tal caso, había erróneamente de llevar la viabilidad entera del proyecto a la inadecuada región de la utopía. Si esa singular tramoya, presta



ESQUEMA AXONOMETRICO DE UN CONJUNTO DE LA UNIDAD COMPACTA.

a desplegarse en la incidencia imprevista del suceso, merece título de utopía, lo será en la más positiva de sus acepciones, esto es, en cuanto que no se ha visto aún realizada y en cuanto que clama por cubrir la *emergencia* de un acaecer imprevisto que las páginas volanderas del periódico divulgan, diaria y paradójicamente, en la inevitable sección de sucesos: las consecuencias, siempre iguales a sí mismas, de lo que sobreviene fatal, súbita e infaustamente sobre el normal discurso del morar y del convivir (la inundación, la catástrofe en general, con su consiguiente evacuación masiva, reinstalación, nuevo y urgente

acomodo comunitario... y otros problemas, no menos dignos de solución emergente, por más acostumbrados, como el del *chabolismo*, del hacinamiento habitual..., o la misma y previsible eventualidad de peregrinaciones, excursiones, traslados en masa...).

Si tales consecuencias son, por costumbre, iguales a sí mismas, ¿no serán igualmente subsumibles en una solución eficiente y común a todas ellas? La respuesta afirmativa, aparte de excluir, en el acto, el *acento* negativo de lo utópico, viene a esclarecer la oportunidad, el destino y el nombre mismo de estas *Unidades Sociales de Emergencia*. Ellas entrañan los

supuestos y pregonan, en su alzarse, en su distenderse, el orden de una arquitectura residual, la viabilidad de un proyecto, destinado a aquella especie de la excepción que, por su constancia cotidiana, llega a ser ley. Los *parerga* y *paralipómena* del acontecer diario, o de su excepción diaria, los restos y accesorios de la vida común, quieren verse aquí resueltamente reflejados en el común destino de estos otros *parerga* y *paralipómena* del habitar emergente, en la concurrencia oportuna de estos otros restos y accesorios arquitecturales, meditados y urdidos de cara a lo excepcional, inevitable y cotidiano. Son, diríamos,

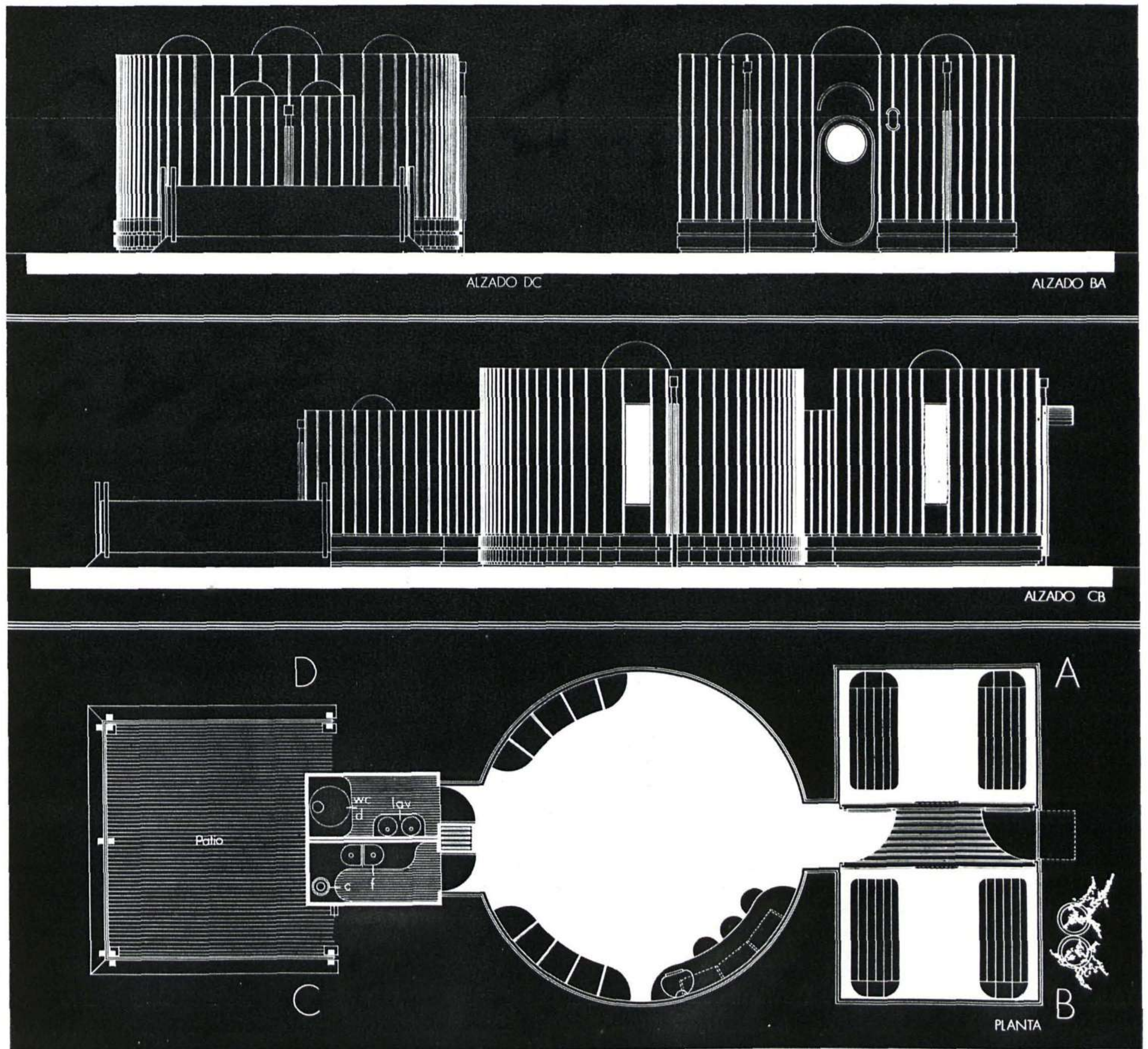
exprimiendo aún más la definición, lo accesorio de lo residual. *Accesorio*, por su eventualidad misma, frente a la cimentada estabilidad de la arquitectura propiamente urbana, por su condición intrínsecamente *efímera* (lo que dura un día); y *residual*, porque es la fracción, súbitamente desgajada de la convivencia habitual, el residuo, el resto del morar común, lo que aquí encontraría al-

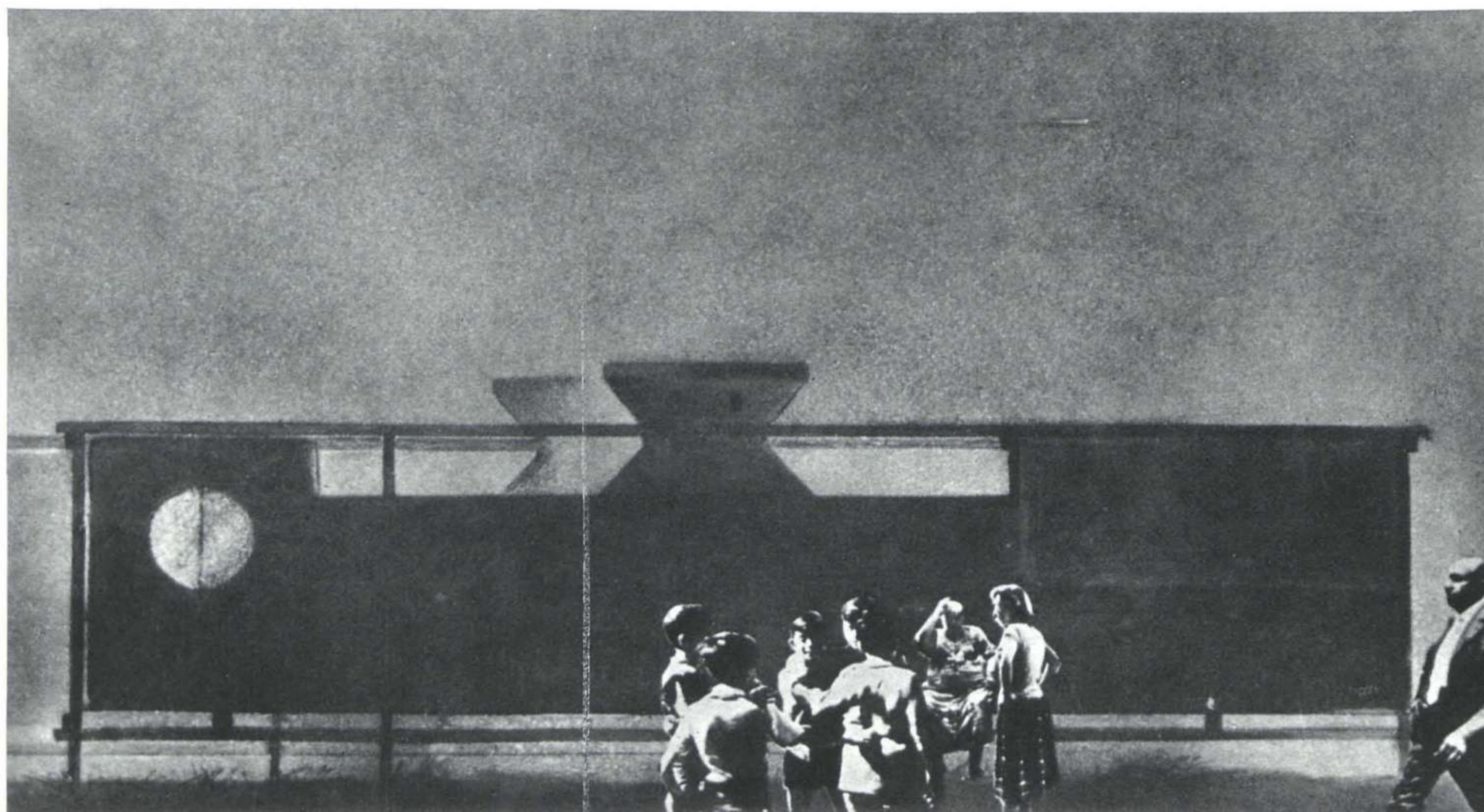
bergue previsor, perentorio, emergente. Es una *arquitectura residual*, concebida así, y así proyectada, que quiere prever, por vía de emergencia, un acontecimiento de relativa condición excepcional, dada su patencia cotidiana; una forma del morar que, aunque emergente, sea verdadero morar. Se trata, en suma, de una vivienda —diríamos con remedo schopenhaueriano— que, aun conside-

rada desde el punto de vista puramente externo, después de fría y madura reflexión, es siempre preferible a la no-vivienda.

¿Cómo será, en el suelo de la realidad, esta manifestación residual de la arquitectura, esta eventual instauración de la vivienda? Difícilmente cuadraría a cualquier otro proyecto, mejor que a estas *Unidades Sociales de Emergencia*, la noción sustantiva de *movilidad*,

MODELO DE UNIDAD DISPERSA/VARIANTE CON ELEMENTOS PREFABRICADOS EN CHAPA GALVANIZADA.





R. CANOGAR

con un alcance aún más lejano que el propuesto por Philippe Boudon por mero contraste con la idea pertinaz de estabilidad, de solidez, de cimentación, de hermetismo... a que se ha atenido históricamente y sigue ateniéndose la praxis arquitectónica. El concepto tradicional de *mansión, morada, inmueble* (cuya derivación respectiva de las voces latinas *manere, morari, immobilis*, es obvia e inmediata), alusivo siempre a lo estable, inmutable, refractario a toda transformación que no sea su propia y trabajosa demolición, quiere aquí verse sustancialmente suplido por el carácter mutable, transitorio y paradójicamente habitual del *evento* (con toda la carga de imprevisión y también de hábito que alberga la voz latina *evenire*). Se trata de una auténtica *arquitectura del evento*, presta a alzarse, a plegarse y desplegarse con la misma súbita instantaneidad a que obedece el evento y en previsión de su más que habitual constancia y noticia. Cuando, ante estas *Unidades Sociales de Emergencia*, hablamos de *movilidad*, no quere-

mos referirla, como es costumbre, a la aparente mutación, al efectismo cinético, de un edificio que es, por naturaleza, sólido y estable. No se alude aquí a una movilidad visual o ambiental, ni a la fluidez de un espacio previamente establecido, ni a la variabilidad de su escala con relación a las diversas estancias, ni a su mera conectabilidad, ni a la dúctil transición del exterior al exterior, y viceversa, ni al juego de luces y sombras..., excluyendo, al propio tiempo, la mención de lo sorprendente o imaginario. Esta tramoya ambulante es *móvil* por propia definición (incluida en su mismo hacerse y deshacerse, en su establecerse, en su transportarse) que, al margen de toda imaginación utópica, quiere tocar el suelo de la realidad, cual solución en verdad emergente y de cara a la necesidad (no al aspecto puramente lúdico, cuando no frívolo, caprichoso, hedonista, a que viene atendiendo, una y otra vez, la policroma variedad del hinchable, la apoteosis del neumático).

Ni futurismo ni utopía. La eventualidad del acontecer exige for-

mas eventuales del morar, y si la excepción se hace costumbre, debe hacerse verdadera solución la emergencia. Aquí se propone, sin rodeos, una arquitectura de lo eventual, de lo residual, de lo perentorio, una arquitectura capaz de instalarse en la esquina misma del suceso, en la palma de la *etemérides* (de lo que, etimológicamente, dura un día, de lo que hoy fue aquí y, mañana, en otro confín geográfico), presta a distenderse en el abrir y cerrar de ojos que implica todo evento. Estas *Unidades Sociales de Emergencia* quieren cercar la exigencia del momento, constituyen un *momentema* (diríamos, agregando un tema más, a los propuestos sin tregua por el moderno estructuralismo) vienen a probar que hombres y mujeres despojados o alejados de su habitual *morada*, personas, animales y cosas, erradicados de la costumbre, pueden —en palabras del buen poeta yanqui Robert Lax— *estar juntos en un mismo lugar, ocupar un campo de noche, levantar las tiendas con la mañana, realizar la vida al atardecer y partir a la luz de las lámparas, otra vez en la noche.*

LA ESCULTURA EN CHILE

SERGIO MONTECINO

La escultura es como un combate. Un combate entre el hombre y la materia. Para ser vencedor se necesita poseer un espíritu sagaz, vigilante, ávido, penetrante, que convierta la escultura, por la pasión creadora, en expresión viva. El artista debe llevar en la

frente como un signo, y en el corazón y en la inteligencia, un fervor irrenunciables. Cuando se habla de escultura «hay que pensar siempre en las dos manos, de las cuales ha salido ese mundo».

Para el conocimiento de cualquier movimiento escultórico, en

cualquier país conviene siempre establecer los antecedentes, las etapas, el proceso histórico que al correr del tiempo ha experimentado esta especialidad. Por eso tratemos de fijar de manera sucinta los distintos períodos, los hechos más importantes que la escultura chilena ha sufrido a través del tiempo.

Remontémonos a las primeras manifestaciones habidas en Chile. Establezcamos como primer período de este desarrollo cultural aquel comprendido desde 1541, fecha de la fundación de Santiago, hasta 1647.

Si así podemos considerarla, la primera escultura llegada a Chile, y que hoy se conserva en el templo de San Francisco, en Santiago, es la imagen de la Virgen que Pedro de Valdivia portó a Chile en el arzón de su montura. Es la Virgen del Socorro hecha en madera y con ropajes de seda. Posteriormente, otras imágenes que hasta hoy se conservan son la Virgen de las Nieves, en la ciudad de Lo Imperial, en el Sur de Chile; asimismo, la Virgen de la Candelaria, en Angol, otra ciudad sureña, y en Andacollo, ciudad del Norte de Chile, se venera hasta nuestros días la Virgen del Rosario.

También de los albores de la conquista se encuentra en la iglesia de la Merced, en Santiago, una imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, que fue llevada a Chile por un misionero de apellido Correa. La imaginería religiosa, poco a poco, va enriqueciéndose con la traída desde Cuzco, Perú y Sevilla



SERGIO CASTILLO "SATELITE".

de numerosos retablos gracias a la iniciativa del obispo Villarroel. También desde Méjico se llevaron a Chile diversas estatuas religiosas. Los jesuitas mostraban un retablo labrado por el hermano Lázaro, un gran escultor de su época.

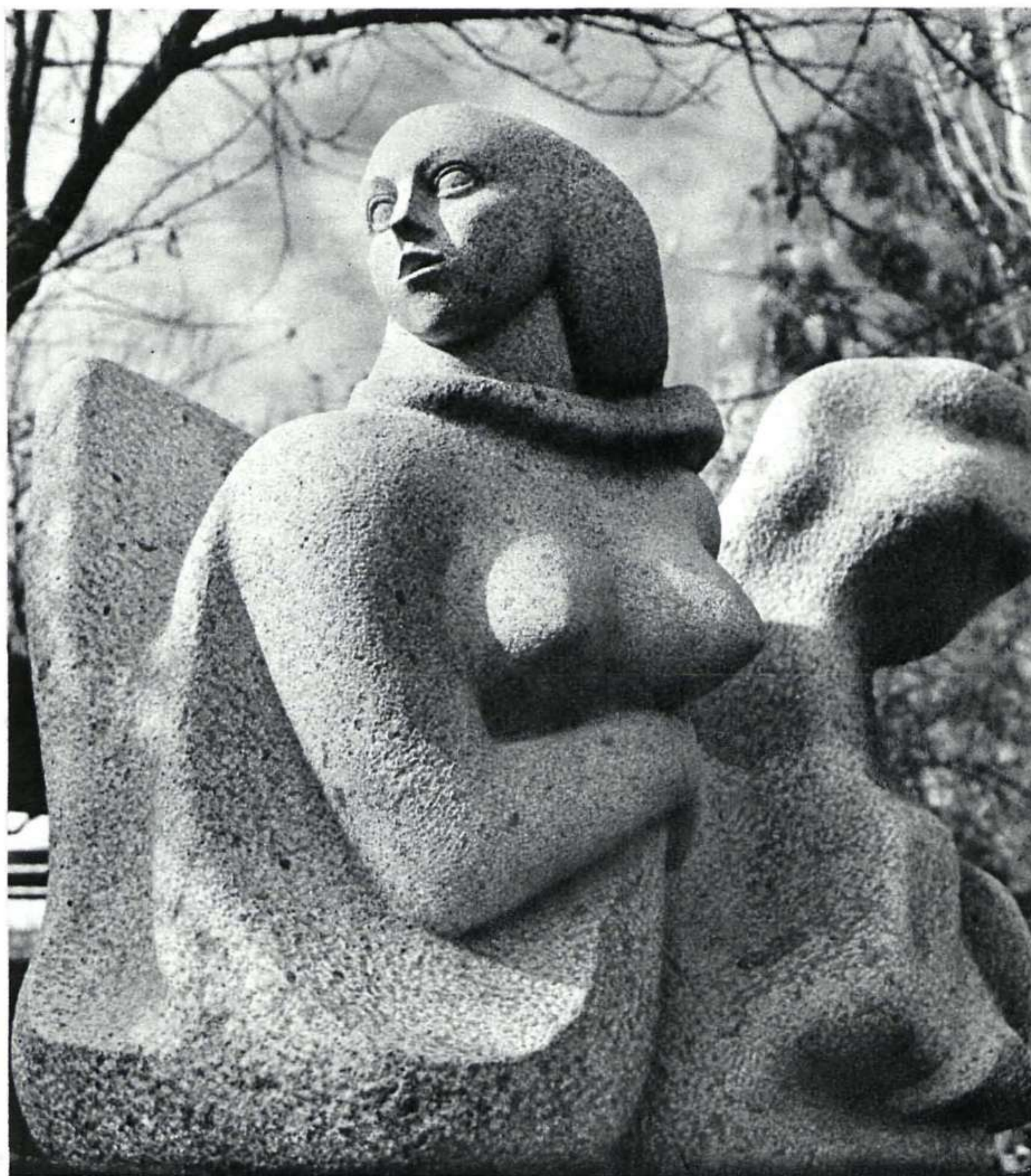
En Chile es muy célebre la imagen del «Cristo de la Agonía», esculpida por un fraile de la orden de los agustinos, don Pedro Figueroa, que fue un artista de notables dotes naturales. Esta imagen está rodeada de leyenda, que si no es del todo verídica tiene especial atractivo. Refiere que la Quintrala, doña Catalina de los Ríos y Lisperguer, célebre personaje de la historia colonial chilena, vecina de la iglesia de San Agustín, era la propietaria de ella, pero al no gustar del ceño adusto y la mirada severa del rostro del Cristo, la dejó abandonada y fue recogida por los padres agustinos. En el terremoto del 13 de mayo de 1641 que asoló la ciudad de Santiago, la corona de espinas del Cristo amaneció rodeando la garganta de la imagen, sin que se haya podido colocar de nuevo en su lugar pese al esfuerzo que se ha hecho para ello en diversas oportunidades.

El desenvolvimiento artístico chileno puede fijarse en el período comprendido entre los años 1647 y 1773, según lo señalan los historiadores. Antes de esa fecha casi todas las obras, como hemos visto, fueron traídas del exterior.

Los padres de la Compañía de Jesús fueron quienes contribuyeron en gran medida al desenvolvimiento artístico chileno. A fines del siglo XVIII, el padre Carlos, de los condes de Haymhausen llevó a Chile algunos artistas alemanes. Este grupo de religiosos convirtió la aldea de Calera de Tango en el centro artístico de la época. Se encomendaron la tarea de decorar los altares con retablos elaborados por ellos. Como uno de los más bellos se conserva el famoso retablo del «Cristo de la Vera-Cruz», ejecutado por Jorge Lunz, natural de Leyden, capitán de las milicias de Santiago. El cabildo pagó la suma de 2.900 pesos oro, que para esa época era algo extraordinario.

La escultura, de todas maneras,

SAMUEL ROMAN ROJAS/"LA SEGADORA".



en esos años era un arte anónimo y colectivo. Esencial y exclusivamente religioso. Participaban en la confección de altares y santos tres órdenes de artífices: el escultor, quien confería el estilo; «el entallador», quien trabajaba los bajo relieves, y «el imaginero o estatuario», que pulía y daba color a los bustos.

A partir de la renovación neoclásica, el artífice siente ya la necesidad de su individualidad y deja huella permanente al estampar su firma en las obras. Es como comienzan a destacarse valores individuales en la escultura chilena tales como Ambrosio Santelices, Ignacio Andía y Valera, Godoy y otros.

Santelices, por ejemplo, quien vivió entre 1734 y 1818, utilizó el modelo desnudo en sus composiciones, hecho sorprendente en su tiempo. A su muerte se encontra-

ron, en su biblioteca obras de autores clásicos y de Euclides y Arquímedes, libros muy extraños y escasos a los chilenos de entonces. De él se conserva en el Museo Histórico de Santiago una estatua de Bernardo O'Higgins, prócer de la independencia chilena.

Ignacio Andía y Varela esculpió su obra maestra con el «escudo de armas españolas» colocada por el intendente Vicuña Mackenna en el pórtico de entrada en el cerro Santa Lucía, en Santiago.

Godoy, José Niño de Figueroa, «El tallador de Petorca», Diego Guzmán, Fermín Morales, etc., ejecutaban sus obras de modo monolítico, usando troncos de perales, espinos, pataguas y alerces.

Debe señalarse, para continuar esta relación histórica, que la época de la independencia chilena fue absorbida por los acontecimientos políticos. Las bellas artes tuvieron

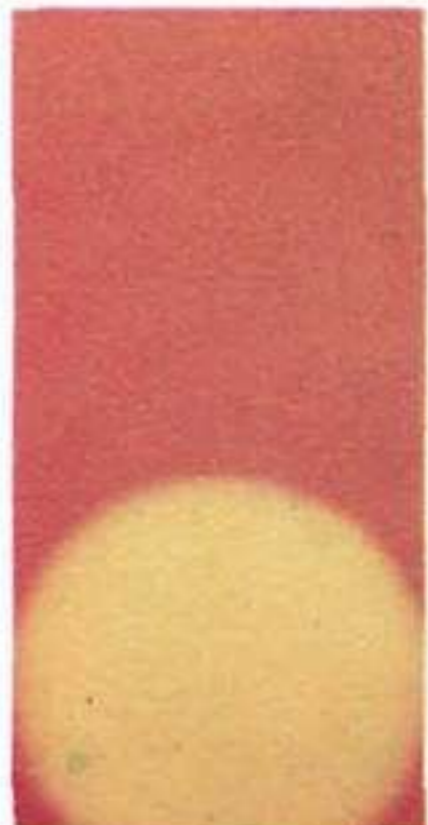
Hoteles Meliá

Reservas: en su Agencia de Viajes o en Edificio MELIA - Princesa, 25 (Hexágono) Tel. 248 58 00

MAÑANAS DE DEPORTE, TARDES DE DESCANSO, NOCHES DE FIESTA.

En los hoteles Meliá
se aprovecha más el tiempo...

Disfrute en ellos
de unas verdaderas vacaciones:
practique su deporte favorito,
lea un buen libro y por
la noche, goce de una tranquila velada
o de una animada fiesta.



HOTELES MELIA
EL PRESTIGIO DE
UN NOMBRE



GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

Tom o I EL TERRITORIO » II EL HOMBRE

Volúmenes de 23,5 × 30,5 cm., con más de 500 páginas cada uno, magníficamente ilustrado con cientos de fotografías en negro y color. Magistral cartografía, realizada expresamente para esta obra, impresa a siete tintas. Lujosa encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada
Precio de cada 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.

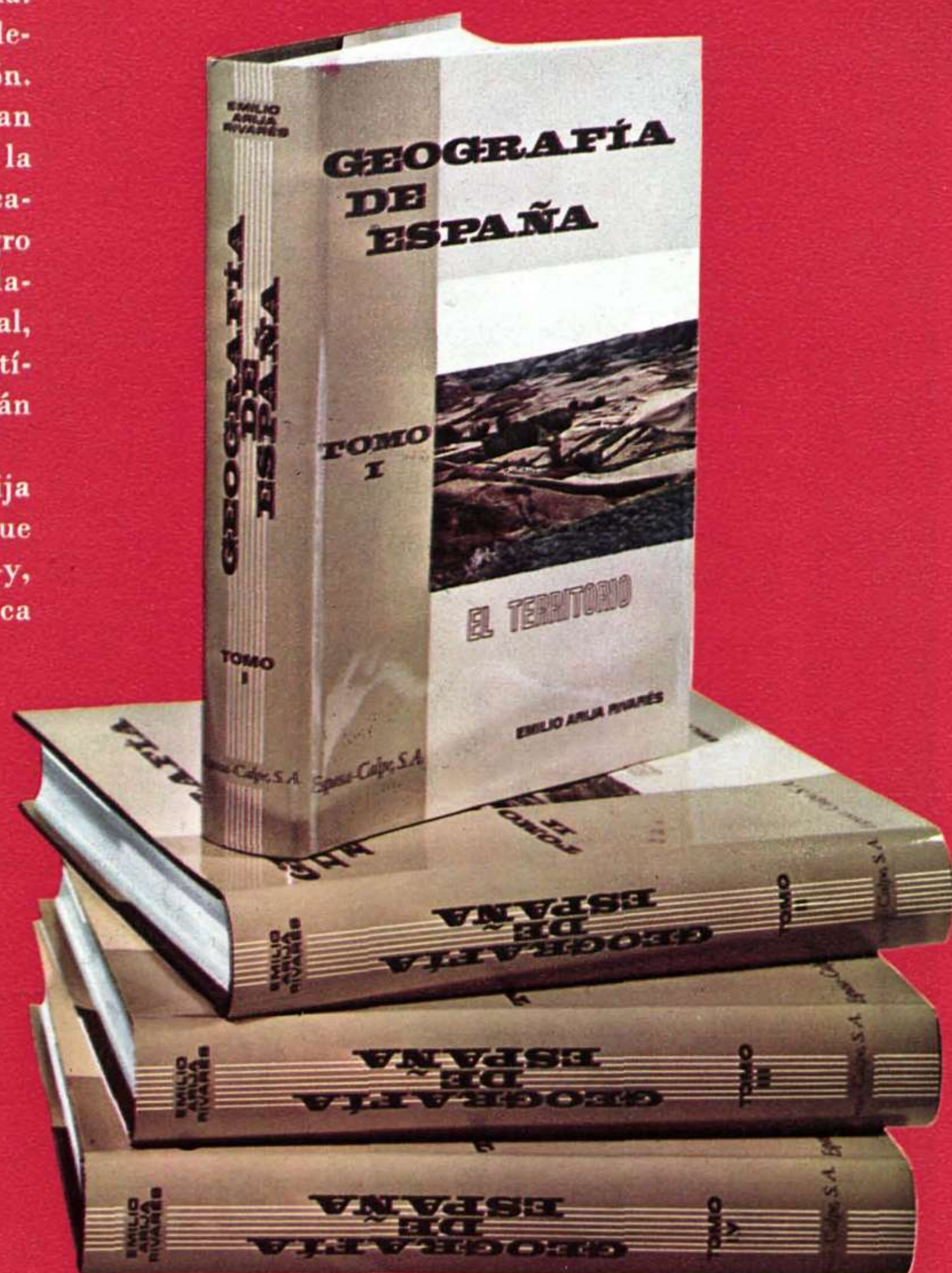
Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía 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.

EN PREPARACIÓN:

Tom o III LA RIQUEZA » IV LAS COMARCAS

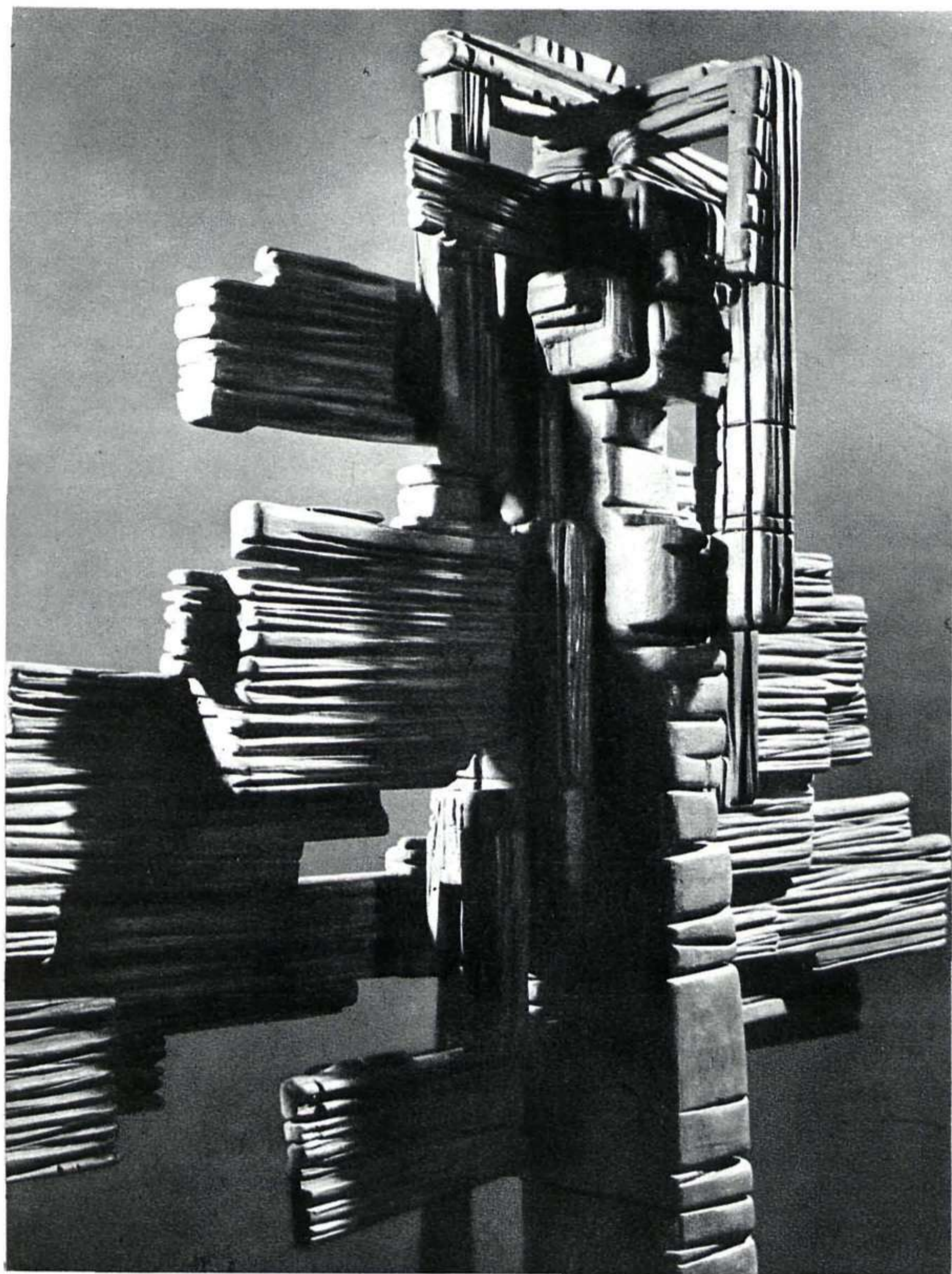
Precio de la obra completa en cuatro volúmenes: 6.200 ptas.



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).



MARTA COLVIN "CORDILLERA".

poco auge. Llegan escultores quiteños, sin gusto, ni personalidades definidas.

Bajo la presidencia de Manuel Bulnes, el año 1842, en Chile se produce un florecimiento de las actividades culturales. Inspiradores de esta eclosión espiritual fueron Andrés Bello, Sarmiento, De Mora, Domeyko, etc. Se inicia la consolidación del estado docente bajo la égida de la Universidad de Chile. Se funda el Conservatorio Nacional de Música y la Academia de Bellas Artes.

El aprendizaje de la escultura en Chile data del año 1854 en que fue confiada al escultor francés Augusto François y cuyos discípulos más sobresalientes fueron Nicanor Pla-

za, Agustín Depassier y Miguel Blanco.

Nicanor Plaza es una de las figuras más importantes de la escultura chilena. Hizo obras alegóricas, de carácter poético, obras históricas, etc. Son célebres su «Quimera», «Susana», «Caupolicán» y «El jugador de chueca», inspirándose en tipos chilenos.

Simón González, en el período cuando se incorporan al ambiente artistas chilenos, produce abundante labor.

Culmina este período con la figura de Virginio Arias, autor de un célebre grupo escultórico llamado «El descendimiento», esculpido en Francia, siendo alumno en el ta-

ller del escultor Jouffroy. También frecuenta en París el taller de Carrière-Belleuse. Debe consignarse que Arias responde al ideal estético de su época: el neoclasicismo, las alegorías y retratos de las personalidades de la época. No fue un revolucionario. Esculpía frente al modelo. Arias partió del ideal helénico, y mantuvo esta posición en toda su producción. Indudablemente que la personalidad de Virginio Arias llena toda una etapa del arte chileno, porque además de su labor creadora como director de la Escuela de Bellas Artes, cargo que ocupó durante once años, introdujo reformas en la docencia de suma trascendencia. Virginio Arias muere en 1942.

A grandes rasgos hemos trazado el antecedente histórico del movimiento escultórico chileno. En seguida señalaremos lo que es la escultura en el momento actual. Cabe señalar de lo expuesto que la escultura chilena ha sufrido los cambios naturales que pueden verificarse en toda América latina y que corresponde al pensamiento estético del hombre de Occidente. De todos modos, en Chile puede comprobarse que la fisonomía que ella adquiere en el presente es acaso la consecuencia de la falta de un sentido dogmático, el haber evitado el enquistamiento en determinados métodos. De todas maneras, y como definición, como hecho real, se nos aparece como signo tangible a través de su desarrollo, la línea de continuidad, es decir, la tradición se viene eslabonando ininterrumpidamente con nexos y lineamientos definidos. Desde luego hay un abandono del tema religioso. A nuestros escultores se les ve abriéndose camino hacia un campo enriquecido con la fantasía, con la facultad de imaginar formas y cosas con el pensamiento, anhelosos de alcanzar y aprovechar todo recurso y ejemplo para posibilitar la expresión de nuevos mensajes y dejar atrás incluso la herencia del pasado. A este respecto, se nos ocurre citar aquí cierto juicio del italiano Arturo Martin, que hemos leído en alguna parte, y que se pregunta: «¿Si ningún confín delimita el dominio de las artes, por qué la escultura no puede hacer una manzana?».

Convengamos en considerar que las artes de cada país en particular no van más allá de la expresión de sus individualidades y que es ulteriormente lo que le da la fisonomía general. Y para ello nada más simple que enfocar algunos artistas y señalar algunos nombres. Siguiendo un orden alfabético comencemos por destacar el nombre de Sergio Castillo. Artista con la voluntad para posibilitar un consumo (llamémoslo así) de la labor de los escultores en el mercado. Para estos fines se vale de una técnica —que en Chile ha tenido numerosos seguidores— del soldado de metales y fierros en desuso para construir formas y ritmos abstractos en el espacio. La jerarquía de su labor se afianza por el hecho de haber conseguido una identificación con los materiales y porque a esa fórmula técnica ha sabido imprimirle un vuelo conceptual de plena validez estética.

Después, destaquemos la obra de Marta Colvin, artista que mantiene su pensamiento dentro de los postulados del nuevo orden. Ganadora del Primer Premio Internacional en la Bienal de Sao Paulo en 1963, esculpe con dos o tres movimientos sencillos relacionados moviéndose en todos los sentidos. Pareciera a veces que vertiera en lo sólido del material una visión pictórica. En cierto modo el carácter de sus esculturas deriva de influencias que parten del cubismo.

María Fuentealba, fallecida prematuramente, esculpe partiendo de conceptos más medidos. En un término medio entre el arte de avanzada y el arte de comienzo de siglo. Sobre esta artista, Diego Rivera, cuando su estancia en Chile, al visitar su taller expresó: «Me recuerda a los mejores escultores de Europa».

Juan Egenau que comenzó su carrera artística como pintor, cultiva en el presente la escultura. De regreso de Estados Unidos, donde realizó estudios de su especialidad, hizo esculturas cuyo valor reside además de su perfección técnica, en el estilo y la unidad de pensamiento como fueron creadas. Formas nuevas se conjugan para ma-

terializar una idea abstracta con el mundo aparential.

Lily Garafulic parte de la Naturaleza para llegar a una abstracción de ella. Representa un momento de las inquietudes espirituales del mundo contemporáneo y son acaso estas mismas inquietudes las que le provocan el cultivo de otras técnicas, tales como el grabado, la cerámica, el mosaico, etcétera, especialidades con las cuales obtiene resultados de señalados atributos estéticos.

Alberto López Ruz y Germán Montero son dos escultores que cultivan temas populares y configuran un aparte en la fisonomía general de la escultura chilena.

Ricardo Meza y Sergio Mallol

son dos nuevos elementos que reúnen atributos como para conquistar lugares de privilegio.

La obra de Samuel Román Rojas en el momento actual es de significación. Se distingue por la amplitud que le ha conferido a su campo creacional y por la superación que a través de los años ha impreso a su obra. Mercedor del Premio Nacional de Arte, máxima distinción otorgada por el Estado chileno, su labor no es adocenada, muy por el contrario, hay en toda su labor última un soplo juvenil y renovado que le añaden una nueva visión estilística a su obra de plena vigencia conceptual.

Del mismo modo su hijo, Héctor Román Latorre, acusa atributos pa-



RAUL VARGAS/RETRATO.



ALFREDO PLOBALES "OLIMPICA FLAMMCA".

ra obtener en esta disciplina valiosas satisfacciones. Alfredo Portales, residente ahora en Madrid, concibe una escultura de formas simples y construye volúmenes y superficies con gran pureza lineal, sus soluciones corresponden a ciertas perspectivas vigentes.

Dentro de la generación de Samuel Román pueden citarse otros nombres. Tótila Albert, José Perotti, Romano de Dominici, Raúl Vargas, Laura Rodig, Julio Antonio Vásquez.

Tótila Albert hizo una escultura

más decorativa al emplear una simbología incidente en lo metafísico. En sus esculturas la masa escultórica se mueve en ritmos densos y estilizados.

José Perotti fue un artista que supo imprimir a su personalidad cierta medida conceptual que por veces se torna audaz cuando deforma y elabora sus imágenes con un vuelo imaginativo de inspiración poética.

Laura Rodig bifurca su quehacer entre la pintura y la escultura. Aborda el tema pueblerino y es-

culpe retratos de gran contenido psicológico.

El escultor Raúl Vargas obtiene una satisfacción consagratoria cuando en 1942 su «Retrato de la bailarina Inés Pizarro» fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Vargas es un artista figurativo que escoge elementos del mundo sensible y se orienta en un como retorno a los grandes clásicos. Su mejor obra, el monumento al poeta Rubén Darío.

Raúl Valdivieso formado en la Escuela de Bellas Artes continúa su experiencia escultórica en Europa, Estados Unidos y España, donde actualmente reside. Su obra se caracteriza por una imaginación desbordante aprovechándose de todo recurso para producir en el espectador un impacto emocional prolongado. Su estilo polémico, sus audaces soluciones, suscitan el mayor interés.

Julio Antonio Vásquez se interesa por desentrañar los valores humanos. Ha incursionado e investigado en las preceptivas del cubismo, modalidad con la cual obtuvo valederos aciertos.

Otro tanto puede decirse de las hermanas Rosa y Teresa Vicuña, que a sus estilos han sabido inteligentemente incorporar elementos que son nuevas conquistas a sus disciplinas.

Finalmente, Matías Vial con su inventiva y la fuerza con la que elabora sus creaciones, Humberto Soto, ejecutor de módulos escultóricos, Lautaro Labbé, etc., confirman la idea de que nuestra escultura posee en los momentos actuales reconfortante vigor.

Mientras algunos incursionan por lo vernacular, como es el caso de López Ruz, Benito Román, Luis Guzmán o Ramón Miranda, enamorados de la tierra chilena, otros ambicionan proyectarse de otro modo con la modernidad de las ideas todavía en discusión. Y es así que, con estos antecedentes, estará cercano el día (si acaso es que ya no ha llegado y lo estamos viviendo) que el movimiento plástico en Chile adquiera validez continental a través de su escultura y que sea por esta especialidad que las artes de Chile se identifiquen en el panorama de América latina.

DIVAGACIONES SOBRE EL ARTE FLAMENCO

MANUEL RIOS RUIZ

Hablar o escribir sobre el arte flamenco se nos antoja cada día bastante más difícil de lo que parece, pese a lo mucho que se ha teorizado al respecto en una abundante bibliografía y en un sinnúmero de conferencias, artículos y reportajes, que desde Estébanez Calderón a esta época se han divulgado sin cesar.

Volver sobre el flamenco de una manera fría, historicista, estadística incluso, nos parece una repetición innecesaria porque, cualquiera que se interese por este arte genuinamente andaluz, puede llegarse a la librería más cercana y adquirir uno de los muchos tratados y manuales que se han publicado en los últimos

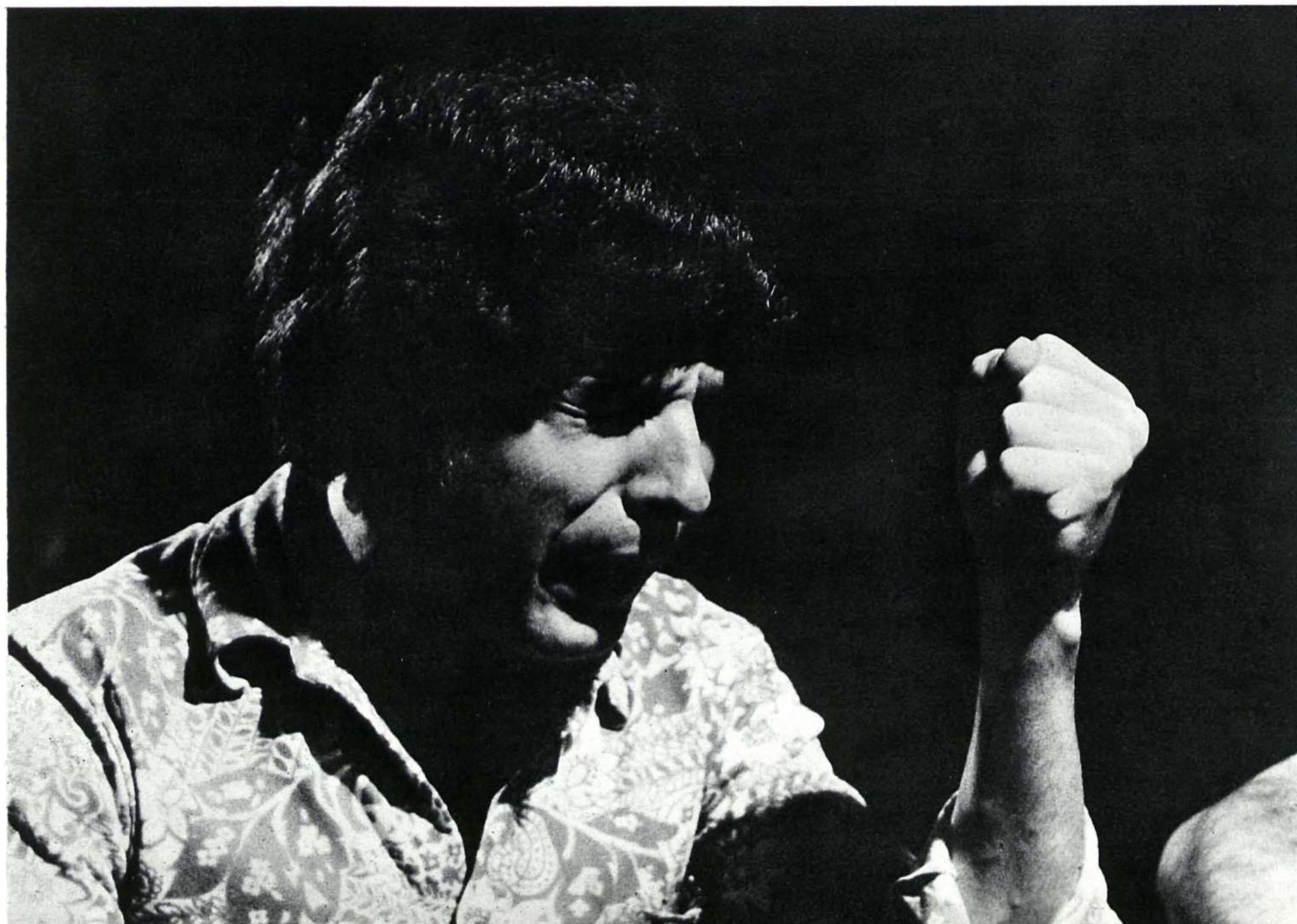
años, donde encontrará las diversas teorías que se han desarrollado sobre sus raíces folklóricas, literarias, musicales, sociales, raciales, etc., sobre los diversos estilos y sus distintas matizaciones, así como las semblanzas humanas y artísticas de sus intérpretes más sobresalientes. Por ello, nos parece más interesante en esta ocasión, divagar sobre el mundo y las formas de lo jondo rehuendo del consabido tópico, del dato erudito, de la afirmación categórica y epatante sobre aspectos totalmente misteriosos de un arte casi inaprensible, de una manifestación artística que responde principalmente a una manera de ser y estar, solamente

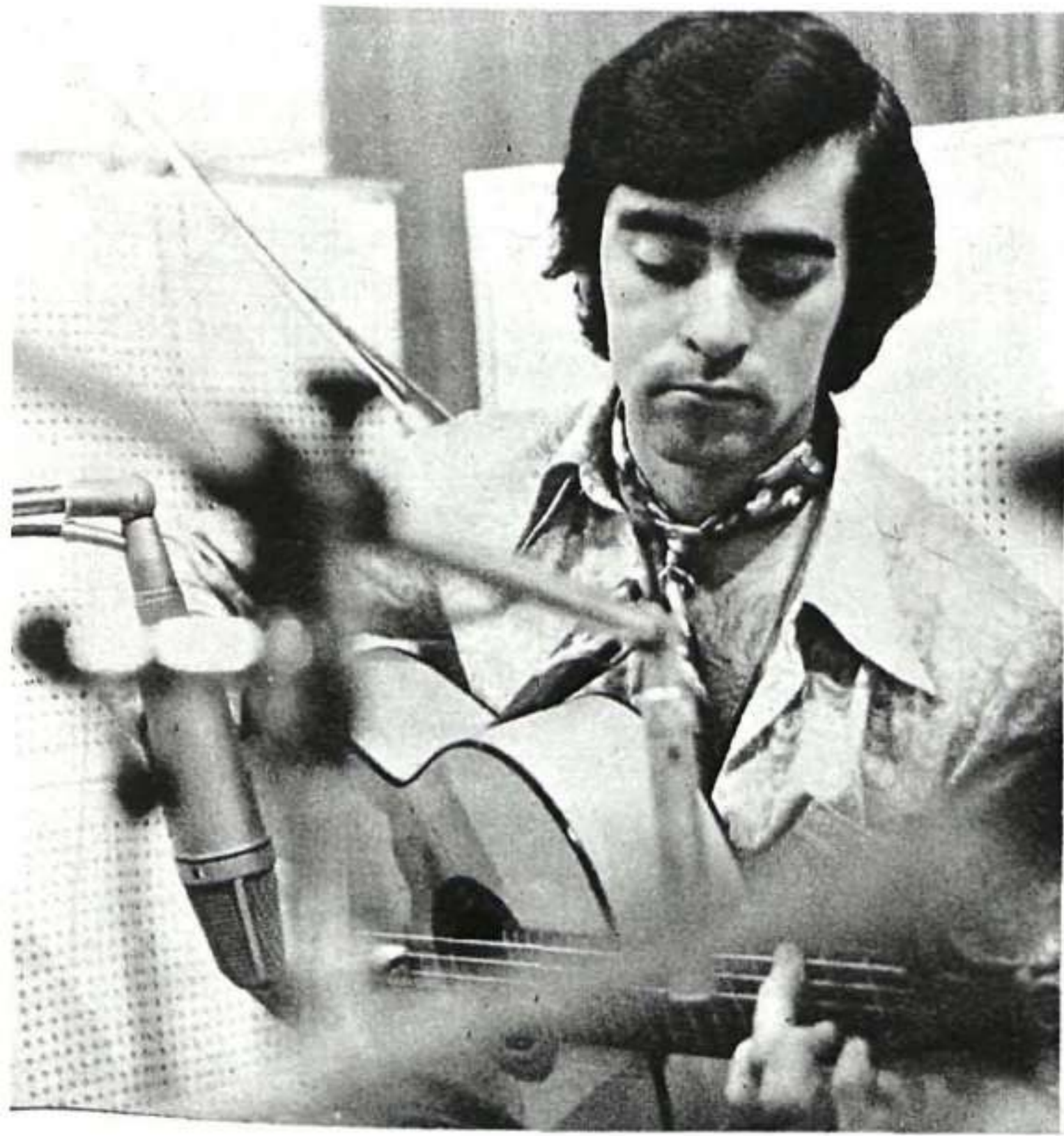
posible en determinadas personas por razones de raza, vivencia o especial sensibilidad.

VIDA Y PASION DE UN ARTE

El flamenco tiene tantas vertientes y variantes que se escapan de una definición al uso y al abuso. Tengamos en cuenta que para unos es tradición, para otros música, para muchos arte y, para los más envueltos en su mundo, es sencilla y puramente vida. Es decir, se trata de una expresión artística en la que no solamente cuenta la inteligencia, el sentimiento, los estudios, las facul-

Uno de los cantaores actuales de más acusada personalidad y conciencia artística es el granadino Enrique Morente, poseedor de unas asombrosas facultades para la interpretación de los viejos estilos, dentro de los cuales intenta una nueva renovación llevado de su ímpetu creador.





Entre las figuras más jóvenes y valiosas del arte flamenco destaca Manolo Sanlúcar, que en muy poco tiempo y en razón de una gran sensibilidad artística y de una gran capacidad creadora, ha dado a la guitarra flamenca una nueva dimensión musical sin perder sus esencias genuinas.



Con «El Agujetas», cantaor jerezano de pura raza gitana, podemos comprobar hoy con lo que el canto tuvo siempre de conciencia sonora del pueblo gitano andaluz. Con «El Agujetas», el canto recobra ecos y melismas originarios para tomar nuevas fuerzas y seguir.

tades, los atributos generales y sustanciales de todo arte, sino también la picaresca, los caracteres, las circunstancias sociales de unos ámbitos, de unas costumbres que han ido adaptándose al discurrir del tiempo, a la evolución natural, de un modo que merecería la atención de los sociólogos, porque si es verdad que el canto flamenco en sus formas básicas no se ha movido nada o casi nada desde hace cincuenta años, sí han aparecido unas llamémoslas seudoformas con atractivo para un público más amplio, y lo que es más significativo: han variado al menos en apariencia las características de los intérpretes, su postura vital, su idiosincrasia, en suma. Los flamencos de hoy, con las naturales excepciones que confirman toda regla, no son como los de antaño, están inmersos en su presente con todas las consecuencias. La historia del flamenco, pues, contiene ya algo más que época hermética-primitiva, edad de oro, tiempo de ópera flamenca, instauración teatral y período de revalorización, intérpretes creadores y conservadores, y todo lo que figura en los citados manuales gracias al celo de unos aficionados investigadores, de unos flamencólogos empeñados en hacer la crónica del flamenco lo más exacta posible en datos y fechas, en descubrir similitudes o diferencias dentro de un mismo estilo. La historia del flamenco camina hoy hacia el futuro, haciendo suyo el adagio de renovarse o morir. Pero lo que sin duda contiene, además, la historia del flamenco en todas sus temporadas o ciclos es el caudal de vida que todo arte lleva implícito. Vida que, a veces, algunos escritores y folkloristas han sublimado y vida que otros han olvidado por completo o apenas han glosado de pasada. Ciertamente existen incluso excelentes estudios antropológicos sobre el cante jondo, pero como en lo histórico toda clase de teorías están basadas en unas reglas generales, viendo y analizando el fenómeno humano del flamenco en conjunto, sin una penetración individualista, sin detenerse en algo primordial: como en todo arte, lo que intrínsecamente valoriza al flamenco es la disparidad de concepción, aunque la escuela se denote latente, las influencias a flor de piel, porque el hombre, como decía Paul Claudel, lleva a toda cosa su liberación asociándola a sí mismo.

Y no es que pretendamos, ni muchísimo menos, declarar un total desacuerdo con el tratamiento teórico que hasta la fecha se le viene aplicando al flamenco en todos los

aspectos, sino llamar la atención en la aventura espiritual y humana que, a paso y trazo individual e intuitivo, forja un arte nacido en una parcela de tierra y costumbres delimitada en un seno social reducido y logra en muy pocos años, esa es la verdad, un reconocimiento universal, porque entendemos que así, deteniéndonos en lo que juzgamos y entendemos esquina y esquena del arte flamenco, su elemento humano, se llegaría a unas conclusiones sustanciales, o al menos sustanciosas, que enriquezcan el conocimiento de un arte con tan propias características, no sin dejar de recordar, pronto y a tiempo, que habría irremediablemente que invocar a la intuición en nombre del raciocinio, porque, como algunos sabios creen, «la imaginación es el verdadero terreno de la germinación científica». Y ya se preguntaba un gran poeta si no teníamos el derecho de considerar al instrumento poético tan válido como el instrumento lógico. Diríamos que sí en el caso del arte flamenco.

SENTIDO Y ENTENDIMIENTO DEL FLAMENCO

Si el arte, como dijo un filósofo, es el devenir y acaecer de la verdad, no cabe duda que el flamenco es auténtico arte, por estar basado en la verdad humana de un pueblo, en sus avatares más íntimos. Y sucede al poetizarse.

Pero, naturalmente, para que así ocurra, para que una verdad se manifieste artísticamente y prenda en los demás, cause admiración y simultáneamente emocione, suscitando algo profundo en nosotros, comprensión al menos, debe ir rodeada esa verdad, adherida, injertada a otros atributos magníficos. Y el flamenco, que se nutre de un dolor ingénito y de un sentido-sentimiento musical singularísimo, donde se han aglutinado una gran variedad de influencias tonales, arranca y aspira, vuela desde ese dolor, por lo que tiene para sus legítimos intérpretes unos valores metafísicos y espirituales que no pueden ser apreciados en toda su dimensión clamorosa por los extraños —¿incluso por los aficionados más apasionados?—, ya que se trata de un arte localista, forjado por unos seres enigmáticos, cuyo talento natural está incurso en un halo primitivo y avivado, encendido por una lúcida intuición poética.

Un arte incomparable, pues, nacido y desarrollado en comunión familiar, trascendido de generación en generación como un rito, en el que difícilmente puede participarse por entero, ni aun ahora que su divulgación alcanza visos de universalidad, sobre todo en el cante, su más genuina y pura expresión, porque siempre nos quedará la sospecha de que no hemos calado totalmente en algo telúrico, en las sutiles pero hondísimas motivaciones anímicas que inspiran y transfiguran al intérprete.

No obstante y meditándolo bien,

esta carencia de total participación no es ninguna entelequia, ya que el cante flamenco tiene originariamente su fuente en la fuerza sentimental de una raza y un país con características muy especiales. Por eso es más fácil pensar en flamenco que sentir flamencamente, razón por la cual personas dotadas de facultades para cantar o bailar flamenco y con plenos conocimientos de los distintos estilos que forman la eurtimia de este arte, no logren de una forma definitiva expresar la emoción, el sentimiento flamenco aun cuando sigan fielmente las formas. Y es que las formas en el arte flamenco son simples esquemas artísticos y el sentimiento ancestral es el lenguaje, el fondo, el quid de sus motivaciones y el directo y único vehículo de su mensaje, de su razón y de sus valores.

Y ha dicho un poeta que el cante no se entiende, se vive. Mas para vivir el flamenco es necesario entenderlo. Y el flamenco se puede entender científica o apasionadamente, que son también dos maneras muy distintas de vivirlo. Pero vayamos por partes, clarifiquemos en lo posible cuanto de paradójico existe en esta capital cuestión en torno al flamenco. Para el aficionado que nace de un seno propicio o crece integrado de hecho y efecto en un núcleo de naturaleza flamenca, como puede ser cualquiera de las localidades cantoras más significativas, el flamenco constituye parte de su etnografía, la vieja manera de expresión de su tierra, y lo entiende y lo siente con la mayor naturalidad, por lo que su aprendizaje del flamenco se efectúa con la misma sencillez con que puede llegar a conocer las calles de su

La juventud flamenca tiene su más claro ejemplo en José Mercé, uno de los últimos cantaores aparecidos. Es toda una promesa, pues demuestra que los sentimientos anímicos del arte flamenco pueden darse todavía.



barrio o las costumbres de sus vecinos, hasta un entendimiento que le aflora sin percibirse y, por consiguiente, sin valorarlo en todo lo que tiene de positivo espiritual y humanamente, hasta que se enfrenta, si alguna vez ocurre, con alguien que al opinar sobre flamenco o al cantar flamenco denota un auténtico desconocimiento de este arte, de un arte que él siente más que entiende y, por consecuencia, las teorías, por regla general, se lo presentan con unas razones estereotipadas que para él no ofrecen valía alguna, tal vez porque está en posesión del más recóndito de sus secretos. Y es entonces cuando el aficionado puro, legítimo, siente de una manera súbita que está obligado a la defensa de lo que por intuición considera que es verdadero en flamenco, aunque por otro lado, este aficionado, por crianza y vivencia, es mucho menos exigente con los intérpretes que quien se aficiona desde fuera, sin duda porque siente más y comprende mejor las dificultades que encierra el cante, y porque le interesa sobre las formas lo que ingénitamente sabe que es más difícil poner de relieve en este arte, eso que se ha dado en llamar duende, sentimiento y jondura.

De ahí que estos entendedores naturales crean que el cante, ante todo, debe lastimar, pegar una especie de pellizco al alma, y que si no es así, aunque esté muy bien hecho y dicho, no tiene interés alguno. El otro tipo de aficionado es el que entiende el flamenco de manera científica, es decir, acogido a una ortodoxia, a unas reglas para cada estilo y para cada variante de cada estilo. Este aficionado suele ser muy exigente con los artistas flamencos, porque su convivencia con ellos y sus contactos con los solares del cante han sido mínimos o realizados a destiempo. Es un tipo de aficionado que hoy abunda. Suelen ser personas de toda índole social, de distinto grado cultural, pero la mayoría gente culta y burguesa que, deslumbrados en un momento dado por las excelencias del arte flamenco, lo estudian más que lo viven, o presumen de entenderlo, y se convierten en verdaderos flamencólogos, coleccionan discos, libros sobre el tema, preguntan, inquietan, se apasionan fanáticamente por el cante, por la guitarra o por el baile, a la vez que se alzan en sus más severos jueces, y discuten, como si de un **penalty** se tratara, un tercio, un cambio, una salfa, una falseta, desde los más rebuscados puntos de vista, llevados de la suficiencia que les presta su cultura flamencológica, adquirida en los libros y en los discos, tal y como se prepara un opositor para la cátedra. Mas de esta manera se mantiene viva la discusión, se fuerza el análisis del arte flamenco, se descubre un cantaor olvidado, se fijan las formas locales de un fandango, por ejemplo. Estos aficionados hacen cuanto pueden por su divulgación e

investigan febrilmente para penetrar en los misterios de un arte que los apresa para siempre y a cuya naturaleza no pertenecen en esencia.

Y mientras el aficionado, por vías de sangre, vivencia auténtica y continua familiaridad, no se preocupa nada más que de vivir el cante por necesidad fisiológica, sin otra incitación que la de emocionarse y divertirse, sentir y disfrutar, el aficionado que hemos denominado científico sigue, además, con su desazón por lo formal y por distinguir las variantes de cada estilo, ya que no puede desprenderse de un complejo subconsciente: el no haber nacido flamenco y que por ello se le pueda escapar lo más esencial del metabolismo del cante, las motivaciones telúricas del sentimiento.

INDIVIDUALIDAD CONTRA UNIFORMIDAD

Y el metabolismo del flamenco habrá que descubrirlo buscándolo a través de un planteamiento metafórico, pero, naturalmente, sin olvidar que es un arte que se nutre de la realidad, pues la imaginación flamenca no va más allá de una comparación o, en todo caso, de una exageración un tanto atrevida. (Esto se puede comprobar echándole una ojeada al cancionero gitano-andaluz, pues en la auténtica copla flamenca es muy difícil hallar una metáfora, si acaso algún ribete de simbolismo.) El cante flamenco es un decir realista y rotundo, una poesía popular sentenciosa, grave y dramática en sus más jondos estilos, y pícaro, bullicioso y satírico en los demás, aunque siempre existe en sus trasfondos una pena traspalabrada en la alegría, o una melancolía fatalista revuelta en gracia. Es lógico que así sea si tenemos presente el origen social donde se incubaron y donde aún continúan ubicadas las coplas flamencas. Sólo los cantares andaluces escritos en los últimos años para estilos propios de fiestas y romerías resultan optimistas y patrióteros, por estar inspirados en el ornato y la pandereta, sacando de quicio —como vulgarmente y bien se dice— los verdaderos sentires y devociones del pueblo andaluz.

Pero si queremos acercarnos a las motivaciones del flamenco, a su nutrición, al amantamiento, a la ubre que le ha inyectado su más pura savia, he aquí que nos cae a mano una teoría poética que le viene como anillo al dedo a nuestro tema, unas palabras de Ezra Pound: «Otra lucha mía ha sido la lucha por conservar el valor de un carácter local y particular de una cultura particular en este horrible **maelstrom**, en este horrible alud hacia la uniformidad. Toda lucha es por la conservación del alma individual. La supresión de la Historia es un enemigo. En contra de nosotros está la propaganda desconcertante y el lavado cerebral, el lujo y la violencia.

»Hace sesenta años, la poesía era

el arte de hombre pobre; de un hombre aislado en un paraje remoto». Todas estas afirmaciones pueden ser aplicadas al arte flamenco, porque en primer lugar hay que reconocer una lucha latente en cada localidad cantaora y en cada una de sus voces particulares, por mantener viva y coleando una sustancia propia. Y no hace falta decir que cada cantaor es un poeta, cuya obligación es huir de esa uniformidad que amenaza a todo arte en cada época. El individualismo es una aspiración en el cante flamenco, tanto en un ámbito comarcal como en un sentido individual; que se logre o no es ya cuestión de poder, de logro artístico en aras de un talento, de una potencia de alma verdaderamente inspirada y cabalmente dirigida por el raciocinio. El artista flamenco que intenta esta postura, esta defensa de la pureza expresiva y telúrica de su arte, tiene que estar asistido de una gran personalidad y, sobre todo, de una total creencia en sí mismo y de una devota admiración por la historia que arrastra al interpretar los estilos genuinos. Todo ello requiere una fuerza de voluntad enorme, metafísica, porque en frente, como el poeta, tiene unos enemigos difíciles a los que tal vez sabe no vencerá, pero que al menos puede resistir; son los nuevos giros de la música folklórica, los éxitos en fama y economía de los flamencos prostituidos que alcanzan una audiencia mayoritaria, mientras él sigue en su paraje remoto con sólo la atención de una minoría, sabiendo que su fama, si la ha conseguido dentro de ese ámbito limitado, sólo puede cifrarse en una especie de respetuosa veneración entre la gente de su casta y que jamás alcanzará la difusión entre las masas ni un estrellato multitudinario, porque su arte interesa en conjunto, como fenómeno artístico, casi nunca como expresión individual.

Es triste, pues, la aventura vital del artista flamenco puro, porque a la par de verse obligado a mantener una dignidad personal, humana, en todos los órdenes, en consecuencia con su condición artística de primera clase, comprueba cómo el pseudo-artista flamenco gana popularidad y dinero mistificado y destruyendo lo que él defiende con su propia vida, una vida que ha dedicado a reivindicar un arte nutrido por la verdad de un pueblo, por su experiencia histórica y racial, por las calamidades de una sociedad marginada que ha encontrado en el cante un consuelo y una interpretación para su existencia aperreada a lo largo de los siglos.

Pero para llegar a comprender la magnitud y las excelencias de este sacrificio que lleva a cabo el artista flamenco puro, para que su lucha tenga, como en el poeta, una razón que podríamos denominar seráfica por no decir divina, hay que remontarse hacia atrás en el tiempo y resucitar a fogonzos de imaginación los sustratos que lo conformaron,

que le nutren ese deseo nato de huir del alud horrible de la uniformidad, esa búsqueda de individualidad sin apartarse de una tradición donde tiene prendidos, enraizados sus atavismos.

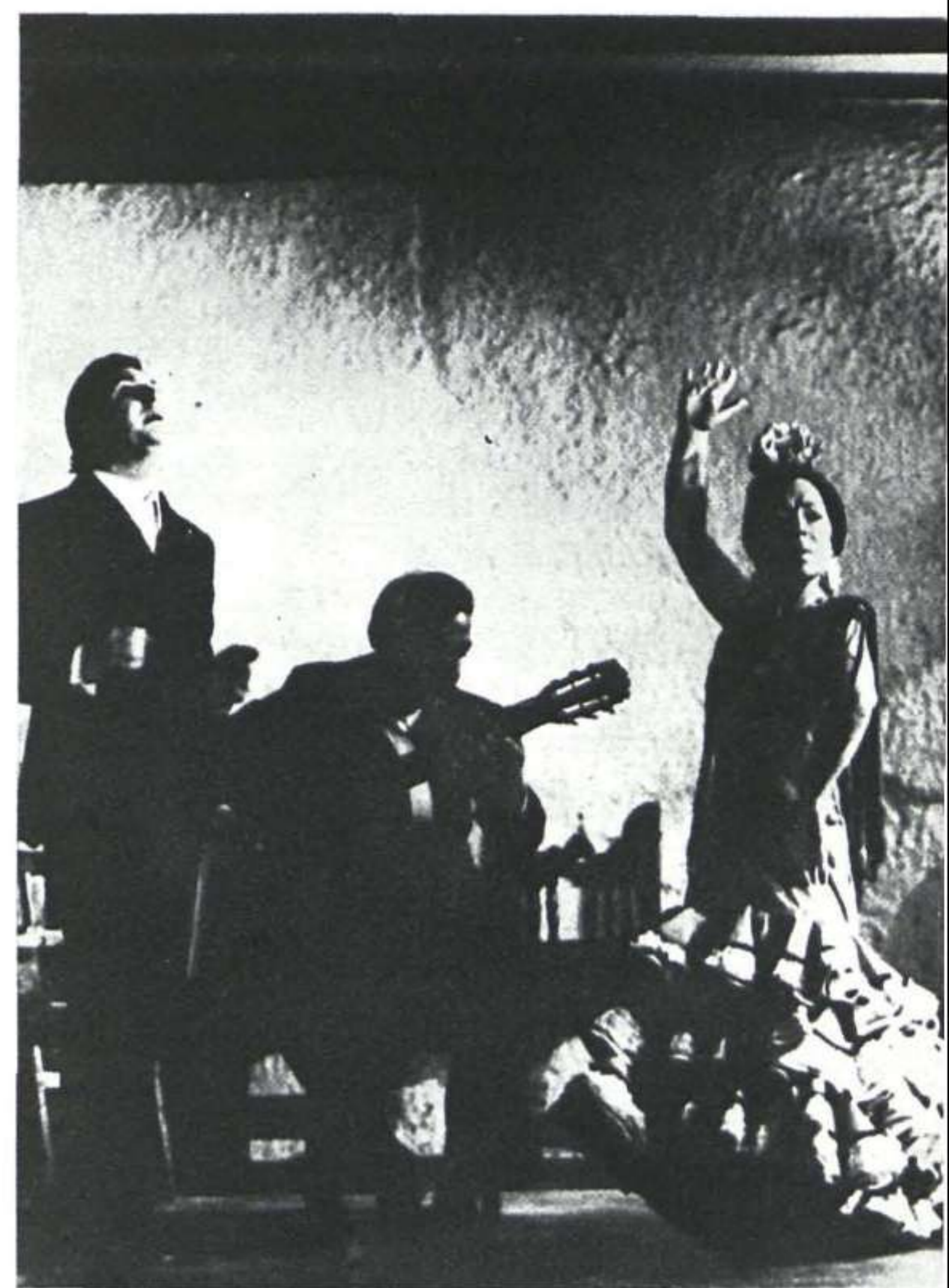
EL CANTAOR, CONCIENCIA SONORA DEL PUEBLO

Es de suponer que el cantaor flamenco, configurado como hoy lo conocemos, fue desde sus principios conciencia sonora de su pueblo. Pero tal vez esa conciencia no fuera originariamente artística, sino que tuviera mucho de sacerdotal en su fondo, de predicador de la vida, pues si admitimos que el cante se estructura sobre la base de un folklore regional vario y brillante, también debemos o podemos creer que el cantaor flamenco, al poner en ello junto a su capacidad mimética su personalidad y su magia racial, puso igualmente el eco, el sonido de la tragedia de su raza, es decir, su oración más íntima.

Y surgió el poeta popular, el andaluz-artista, que entonó su toná propia, la que le salía del alma, brotando su voz en su desventura o en su felicidad, para dar su mensaje más jondo, que en el corro familiar empezó a tener un valor santo, sagrado, hasta ser tomado y esgrimido como canto y cuento de la existencia, de la odisea vital.

El tiempo que pudo transcurrir desde la aparición del cante jondo, desde el primer cantaor que separa la copla de las clásicas entonaciones folklóricas andaluzas, para poner en el aire los primeros sonos propios, hasta que se descubre su existencia para la historia, difícilmente podría precisarse. Y también parece insondable todo un algibe de profundísimos enigmas, descubrir el momento en que el cante flamenco empieza a tener interés para personas que no pertenecen a su ámbito. Lo que hay escrito al respecto, desde tres siglos hasta hoy, no arroja luz clara sobre esta debatida cuestión. No obstante, esos nombres míticos de cantaores que han quedado registrados para la historia no creemos que fueran los primeros flamencos famosos; quizá solamente los que primero adquirieron importancia ante sí mismos y valorizaron su arte en un comienzo de profesionalidad.

¿Y cómo era ese cantaor de antaño?, cabe preguntarse. Ante todo, debió ser un hombre venerado por los suyos, porque alternaba con los señores y ello constituía un orgullo para su clase. Pero este hombre escogido, pese a su éxito, no se separaba de su gente, quizá porque se sentía una especie de educador y símbolo de su pueblo. También porque intuía que en su pueblo tenía su tesoro, sus fuentes de inspiración. Y todavía es así: el cantaor flamenco de nuestros días vuelve en cuanto puede con los suyos a su barrio, a su más entrañable ambiente, porque sabe que lo necesita, que le es vital



Aunque el baile flamenco que, por regla general, se nos ofrece actualmente en los tablaos carece de espontaneidad e individualismo por estar dentro de una línea académica a ultranza, quedan aún bailaoras de gran pureza y personalidad, entre las que destaca Regla Ortega.

para alimentar a su arte y tomar conciencia de su misión reivindicadora, aunque esto lo intuya sin más explicaciones psicológicas.

Sí, aún quedan estos vestigios de conciencia racial en los flamencos de nuestro tiempo, pero en la actualidad se impone en ellos la conciencia artística, el deseo de superación ante la competencia, cierto interés por su desenvolvimiento en la sociedad, por su integración en ella. El artista flamenco de ahora, si está verdaderamente dotado para su arte y es consciente de ello, vive empeñado en conocer su profesión lo mejor posible, en la más completa dimensión y variedad de estilos, porque los flamencólogos de las últimas décadas le han inculcado que no basta la inspiración por sí solo, las cualidades por sí mismas y, por regla general, estudia, ensaya, se deja influir por los aficionados científicos, vive con la preocupación propia del artista de cualquier otro género. Y no sabemos hasta qué punto es esto positivo ni hasta qué punto es negativo, mas nos desazona la sospecha de que el día que el flamenco se intelectualice en la medida de cualquier otro arte habrá perdido lo que se dice su almendra, esa flor repentina de lo espontáneamente bello y misterioso.

MUNDO DE ROMAN VALLES

JUAN EDUARDO CIRLOT

La última tendencia de verdadera y gran pintura, el informalismo, con su agitación de materia herborosa, plantea problemas que tal vez no pueden ser resueltos. Si ha habido quien se ha mofado de los que ven una cosmogonía en una superficie de X cm², trabajada para constituir con ella un fondo subvertido contra la reforma y autosuficiente, no es menos cierto que la **Gestalttheorie**, con mucha más autoridad, ha demostrado que nada carece de expresión (=significación), y, en fechas recientes, Lupasco ha considerado que, desde el momento en que el pintor no figurativo se aparta decidida y absolutamente de toda representación exterior, por fuerza lo que plasma es su mundo interior. Esto, en verdad, no hace más que confirmar el análisis de C. G. Jung sobre la alquimia, a propósito de la cual aseveró que se trataba de proyecciones de contenidos psíquicos inconscientes sobre la materia.

Román Vallés trabaja en el seno del informalismo —tomando este concepto en su acepción más amplia— desde 1955. Tras una primera etapa de trabajo con grueso de pintura, es decir, con «hautes pâtes», pasó a una técnica propia en la cual, los cuadros, sin carecer totalmente de materia, la sugieren en mayor medida que la tienen físicamente. Este cambio tuvo lugar en 1958-1959, originó obras tan bellas como las que constituyen la serie blanca (1960) o permitió al pintor el estudio de



gammas cromáticas muy diversas: ocre y grises, rojos, azules y morados, casi siempre en interacción con blanco muy luminoso. Es decir, un tonalismo de origen barroco a fin de cuentas se imponía en sus pinturas sobre los valores estrictamente cromáticos y los refundía con la gama de luminosidades y penumbras para dar por resultado imágenes atractivas, ambivalentes, a la vez líricas y tenazmente dramáticas. Vallés trabajó en este tipo de obras hasta 1963. Luego produjo **collages**, que más tarde comentaremos, y desde 1968 retornó a la pintura esencialmente informal, aunque introduciendo en ella variaciones, como la antítesis de formas geométricas o la «aclaración» biomórfica provocada por unos centros que no se daban en su segunda etapa, regida por espacios abiertos y por impulsos dinámicos que se esparcen casi siempre según ejes horizontales.

Muchas obras de la segunda etapa presentan formas sigmoides, agitaciones serpentiformes de la materia, nebulosidades más o menos concretas. Todo ello flota en magmas de variable densidad y claridad. Estamos en el mundo de los dos primeros días del Génesis y la «construcción» de la imagen se verifica sólo por la pugna entre diversas tensiones de vapores en conflicto. También vemos ahí el mundo de la «mezcla» de los gnósticos, en el cual la luz, lo claro, son asimilados al bien, mientras que las tinieblas y lo oscuro son el origen del mal y de la materia.

Hemos hablado antes de proyecciones psíquicas inconscientes. Cuando un pintor produce una ingente cantidad de obras durante años dentro de un concepto de imagen determinado y valiéndose de la técnica más idónea para ello es que una fuerza poderosa le obliga a proceder así. Esa fuerza son impulsos provenientes de lo inconsciente, esto es, de lo desconocido. Las «proyecciones psíquicas» no solamente conciernen a las estructuras de la mente —de una mente determinada—, sino también a las inquietudes, al sorbo problematismo existencial que subyace bajo ellas. Román Vallés, al plasmar los avatares de una

eterna lucha entre la luz y las tinieblas, condensada en las imágenes que hemos descrito, confesaba su preocupación por el origen del mundo y desarrollaba su necesidad de establecer relaciones entre el cosmos (un cosmos en nacimiento) y el caos. Tiamat, el monstruo originario; la gran serpiente, informe anterior a todas las diferenciaciones, según la mitología mesopotámica, surgía y resurgía en sus obras, despidiendo chispas, arrojándose en nubes, candentes u opacas, brillantes o frías, pero siempre flotantes entre las dos sugerencias opuestas de la luz y la sombra, del arriba y el abajo.

De pronto, en 1963, inició sus **collages**, introduciendo en un mundo que se bastaba a sí mismo —el de sus nebulosos conflictos tonales informales—, imágenes figurativas. Y las primeras que eligió para ello eran —extrañamente— figuras femeninas tomadas de impresos modernistas, no desprovistas del ambiguo encanto de lo cursi. ¿Por qué esa intromisión? Del segundo día del Génesis, Vallés había pasado al octavo (del que no se habla en la Biblia) y no ya al sexto. Vallés se estaba burlando de la condición humana. No es que pretendiera, con esas intervenciones, una relativa anulación de su obra anterior, no. Fiel a su credo gnóstico, cuando se veía forzado a admitir en su mundo a los seres vivos y al Rey de la Creación, lo hacía ironizando y sin saber de veras por qué. Seguían las proyecciones psíquicas inconscientes. Luego, pronto (1964) se produjo una reacción afirmativa y el artista sustituyó las cartas postales y otras efigies «sentimentales» por fragmentos de revistas (fotografías) dotados de carácter. A veces, esta admisión del mundo real como huésped en su cosmos-caos tonal se orientaba hacia lo erótico y en otras ocasiones hacia lo épico-social. Pero una inquietud evidente impedía, por así decirlo, que todas las obras de esta tercera etapa se constituyeran en sucesoras legítimas de las de la fase anterior. Proseguían manteniendo su tono de intromisión. Roturas, desgarramientos, superposiciones e incluso arrugas patentizaban el carácter «provisio-

nal» de esas figuras sueltas o agrupadas que aparecían entre las olas y las nubes del informalismo conservado a ultranza. O luchaban contra la presión más irracional y oscura de espacios sin determinaciones estéticas. Nunca optó el artista por llevar su aptitud para el trabajo de la materia pictórica a un estado de semi o neofiguración. Siempre conservó el valor, por así decirlo, «artificial» de las adaptaciones que procura el **collage** (método destinado especialmente a plasmar la intersección de diversos mundos espaciales-dimensionales-mentales).

En 1968-1970, probablemente, se produjo en Román Vallés un «crecimiento» del factor consciente en su enfrentamiento con su propia obra, con sus imágenes, técnicas y materias. Resultado de los textos escritos sobre él, de sus meditaciones y de su decisiva experiencia con la ironía, dióse cuenta de que la presencia del hombre en la imagen abstracta no tiene por qué ser forzosamente en «figura» de ese mismo hombre. La geometría, el ángulo recto, la cruz, la cruz de diagonales, el cuadrado eran expresiones perfectamente válidas del lado de la realidad al que no había prestado mucha atención en 1955-1968. Pero su fidelidad a la dualidad cosmos-caos, tan netamente expresada por los magmas informales, no podía ser desmentida. Por tanto, surgieron una serie de composiciones en las que la reflexión era opuesta a la improvisación (como métodos, pero también como esencias). Formas fluctuantes, nebulosas, serpentinas siguieron dominando en sus cuadros. Pero quedaban alojadas en espacios determinados por un criterio geométrico, o, por el contrario, formas geométricas eran situadas en el interior de ese mundo hervoroso que es, por antonomasia, el de Román Vallés.

Paralelamente a estas obras produjo también, principalmente sobre papel, otras que son continuación simple de las de la segunda etapa. Ahí se fue manifestando un nuevo principio, menos racional que el anterior y más biológico. En las siguientes obras, los «centros», concretados en formas redondas u ovals (de contornos no bien precisos) y alojados

a veces en movimientos de materia arremolinada en relación análoga de ritmos, contra espacios neutros vivos de color o no, fueron proliferando. A veces, los óvalos se dilataban en el sentido de su eje principal y daban lugar a formas parecidas a la sección de una lente. Con frecuencia rojos, los centros dirigían misteriosamente el orden de las composiciones y creaban en alguna ocasión conjuntos formales con cierta similitud a formas naturales vivas, aunque sería mejor decir que las evocaban por la fuerza de su propio modo de constituirse.

Pero la necesidad de exponer ruda, sinceramente, la primacía de un cosmos en el que lo vivo no está ausente, pero es potencial y no actual, seguía viva en Vallés. De ahí sus pinturas últimas, que parten de las imágenes en papel de la fase anterior y enlazan con la obra informal de la segunda etapa. Espacios construidos con materia (tan significada como realmente presente) determinan composiciones en las que el ocre, el blanco, el gris son valores determinantes, estimulados por todos los centelleos ocasionales que rastros de rojo, azul o amarillo pueden facilitar. Ciertamente, esta evolución parece, casi, tener el significado de un retorno a las fuentes de una reinmersión en las aguas primordiales (que Otto Rank identificaría con las amnióticas) y de un renacer, por tanto.

La «pintura» se da por añadidura. Y también en este aspecto se justifica el «retorno» aludido. Pues, el informalismo puro ha constituido en occidente la última llamada de la tradición estrictamente artística, antes de las desviaciones socializantes («pop art», «arte pobre») o influidas por la técnica («op art», cinética) anhelantes de acogerse a los registros de las máquinas, como si el cerebro humano no fuera lo mejor de las máquinas que es posible construir o, mejor dicho, que es imposible construir.

La materia, como factor real en el mundo imaginario del arte, nunca (ya lo hemos dicho) es abusiva en la obra de Vallés. Pero tampoco falta. Hay pintores capaces de lograr admirables imágenes con una técnica tan fría que, por



la carencia de valores táctiles, pierden mucho del poder que podrían manifestar y tener. En la obra de Vallés se equilibran imagen, como resultado de la necesidad expresiva, y técnica del uso de la materia, como trabajo a través del cual la imagen adquiere licitud estética y fuerza convincente.

Probablemente, el artista cuya trayectoria hemos analizado, jamás sabrá —como tampoco nadie— qué sucede al final de la pugna cosmos-caos. El proyectar su inquietud orientada en ese sentido tan preferente y obsesivamente no le habrá valido un «conocimiento» (en el cauce de los procesos del conocimiento discursivo, racional). Pero sí le habrá valido, y le vale, la vivencia reiterada, y así «edificada», de esa preocupación que hubiera hecho suya un filósofo presocrático o un alquimista. No se trata tanto de resolver el problema de lo que pasa, como diría Wittgenstein, co-

mo de «disolverlo» a través de la acción consecvente y significativa. Y esto y no otra cosa es lo que obliga a Román Vallés a pintar, y a pintar justamente lo que pinta y no otra cosa cualquiera.

Su satisfacción comienza ya antes de enfrentarse con la desnudez del soporte, cuando se prepara los «colores» o cuando alinea ante él los materiales que usará para convertir en físicas sus «cuestiones metafísicas». Pigmentos en polvo, látex u otros líquidos, poseen la misma elementalidad que las imágenes prehumanas en las que el pintor se complace. Y también por esta causa se justifica que emplee esa técnica, esos procedimientos y no otros. Las refracciones de la luz, las interacciones de los colores son la zona intermedia —con el gesto que determina la paradójica forma informe— entre los materiales y la imagen. Vivir esa imagen es lo único que puede hacer el contemplador, y ya es bastante.

CONSTANTES DE LA PINTURA EXTREMEÑA

MORALES Y ZURBARAN

ANTONIO ZOIDO

AUNQUE a estas alturas tengamos que admitir como muy superados los conceptos, casi vinculantes antaño, para deducir de lo geográfico y lo antropológico un carácter espiritual de una determinada región, no podemos eludir la evidencia de una realidad no aprehensible, pero sí perceptible, en el caso de los grandes pintores extremeños.

En un ensayo, que a propósito de la poesía de Luis Chamizo publicamos no hace mucho, intentábamos adivinar las cualidades convenientes al ser metafísico de Extremadura. Entonces, señalábamos como las grandes coordenadas que envuelven a las gentes de esta tierra, las de sencillez, gravedad, reciedumbre, suspensión dramática y ternura.

Para comprender mejor lo que Extremadura, como conjunto geográfico y humano, pueda ser, se hace necesario pensar que es tierra de **extremos**; tránsito y cruce entre las zonas cristiana y árabe en la larga noche de la Reconquista; parcela fronteriza; signo ta-

chado de borrosos caminos de combate, primero, y de mesta, después; su paisaje variado, sacrativo, amparado de un sol jupiterino bajo los verdes y solemnes toldos de la encina, está transido inevitablemente de ese «suspense», de esa expectación pacífica, de ángelus, de anunciación, propicio a los sobrenaturales mensajes. (No es peregrino hacer observar que, al otro lado de la frontera, se encuentra la Fátima lusitana.)

De todas formas, en la Baja Extremadura, que es la de los más singulares intérpretes pictóricos, la existencia de un indudable clima circundante ha influido notablemente en las grandes decisiones de sus gentes, como la composición de lugar de los ejercicios ignacianos venía a ser factor determinante para las definitivas y costosas resoluciones espirituales.

La decisión aventurera de los extremeños por la hazaña fabulosa de América fue algo más que una exigencia puramente física (prácticamente, todas las regiones de España adolecen de iguales carencias y

MORALES/"LA VIRGEN Y EL NIÑO".

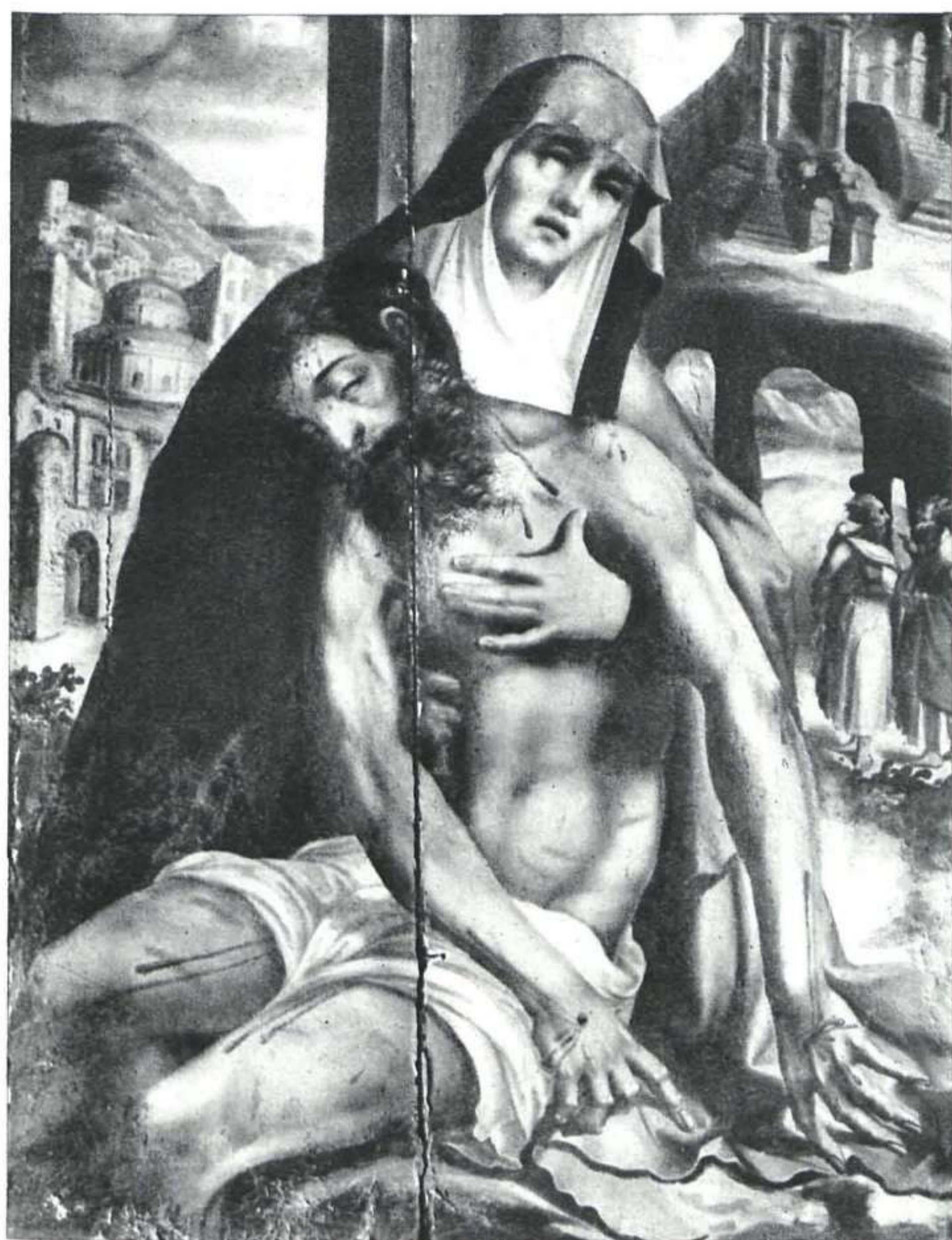


MORALES/"EL BEATO JUAN DE RIBERA".



ZURBARAN | "NACIMIENTO DE LA VIRGEN".





MORALES/"LA PIEDAD"/CATEDRAL DE BADAJOZ.

menesterosidades en aquella época). La meditación, la reflexión, más que oficio o ejercicio en sus hombres, es una actitud superadora hacia una realidad mejor, hacia una verdad de netos relieves, que ellos saben aprisionar en la acción o en el arte, con la simplicidad y rudeza que les caracteriza. Y este sentido de trascendencia, de despegue o vuelo hacia un ideal, se refuerza en la conciencia íntima del extremeño, de encontrarse un tanto disuelto, perdido en el marco sustancial de un paisaje, de un clima espiritual que, a pesar de existir con enorme fuerza de evidencia, se detecta con frecuencia casi constantemente roto, hollado, como lo estuvo su suelo en el pasado, por una especie de desconsideración general en su torno, una falta de aglutinante político que engarce las piezas regionales, metido cada uno en la concha de su propia indiferencia personal, desparramada toda fuerza cohesiva en la irritante diferenciación clasista, la injusta distribución social, el absentismo y la inconsideración de la vitalidad y los valores propios.

Todo ello explica el desconocimiento y aislamiento de Extremadura, que, siendo de las regiones más interesantes en sus contenidos varios, históricos, artísticos, etcétera, y en posibilidades económicas de todo orden, sea quizá la más ignorada entre todas las de España.

Sin que pretendamos simplificar con exceso un tema que tiene hondura y profundidad suficiente para dedicarle pródigo tiempo y atención, las consideraciones que anteceden nos pueden servir para mejor buscar la identificación a esos rasgos comunes, a esas coordenadas que abarcan —aunque sobre latitudes y

zonas pictóricas muy distintas— la producción de los grandes artistas plásticos de Extremadura.

Nos interesa volver a señalar que no pretendemos sugerir la existencia —propiamente— de una escuela extremeña de pintura, pero hemos encontrado, en cambio, **características comunes a los grandes hallazgos de la pintura cultivada por extremeños**. La influencia del medio, no obstante, se remonta más allá de lo puramente circundante y material, si bien atmósfera, luz y paisaje, en una acción de transustanciación plástica, como es el arte de pintar, tenga tan obligada y lógica repercusión en la obra del artista.

¿Y cuáles serían estos incidentes rasgos comunes, sobre producciones tan diversas y específicas como las de nuestros grandes maestros?

En perfecta consonancia con las características de lo extremeño que antes señalábamos, en nuestra producción pictórica afloran estas singulares y distintivas notas, selladas de matices que había que buscar en estadios muy personalizados, pero que denuncian coincidentemente una filosofía, un temperamento, un carácter, un modo de ser. Una acusada expresión vital, en suma.

Posiblemente, la fuente originaria no sea otra que la entrañable autenticidad del hombre extremeño, asentado en profundas raigambres de castidad y limidez cordial.

La fidelidad y el recatado recogimiento con que supieron guardar los artistas extremeños sus vivencias primigenias, el respeto a la mismidad interior, por encima de toda clase de influencias e incluso de enriquecimientos, fue, quizá, la clave humana y sensible del éxito que supieron alcanzar y traducir luego con universal acento.

Tras detenida mirada y análisis, tras amorosa contemplación panorámica en torno a la producción (repetimos que diferenciada, por supuesto, en técnica y obtenciones), cabe señalar ciertas constantes específicamente aplicadas al arte, que son como hijuelas de aquellas genéricas características que hemos asignado a lo extremeño.

En primer lugar, podemos comprobar la patencia en toda la gran pintura extremeña, de **cierto naturalismo o formulación del arte como verdad definitiva**. O lo que es lo mismo, se aproxima siempre y arranca de lo inmediato e incuestionable y es realista hasta la saciedad en sus gérmenes, aunque luego se eleve y transfigure.

Esta transfiguración o elevación conseguida, nunca se convierte en juego baladí, de dialéctica o sutil fantasía. Siempre viene a cifrarse en sobretasa espiritual de formal o tácita religiosidad. De ahí, su propensión a buscar la secreta clave en el propio ambiente (el del hombre de fe en los casos de Morales y Zurbarán, de contemplador avizorante y enamorado en Ortega Muñoz, de contestataria disconformidad en Barjola).

De ahí también, la **común resistencia al exotismo**, a elaborar con mimbres espigados en riberas extrañas, y la inconfundibilidad propia de la obra de cada artista, amasada en vivencias e inspiraciones del intramundo personal.

Por otro lado, es coincidente cualquiera que sea el tema tocado, una cierta **suspensión dramática**, una concurrencia incluso diluida en los medios técnicos empleados para producir las diferentes versiones del arte, que si radicalmente distintas en cuanto concreciones estilísticas, transitan siempre y de consuno, enjutos caminos de ascesis y desprendimiento, a saber: simplicidad y escuetismo de elementos expresivos; austeridad y comedimiento cromáticos, y resolución y

planteamiento de problemas lumínicos —un casi tenebrismo en los clásicos—, que se alía, quizá, al difícil acunamiento en una misma pieza de reciedumbre y melancolía, amalgama típica en toda la obra de las grandes paletas extremeñas.

Aún cabría extender estas notas a aspectos que pueden parecer más superficiales y que, sin embargo, son algo más que meras concomitancias: la preferencia absoluta del artista extremeño por la figura humana como tema, y al lado, de este humano perfil, el de las cosas humildes y objetos pobres o inanimados, y su casi absoluta incapacidad o ignorancia del paisaje abierto. Y esto, a pesar de la existencia de Adelardo Covarsí, que supo captar con gran riqueza poética los recamados ocasos fronterizos, pero que, sin embargo, vienen a ser simple accidentalidad y telón de lejanías en sus escenas de caza mayor, donde los verdaderos protagonistas son los propios ojeadores, los perreros y monteros, símbolos humanos del mismo paisaje en que se insertan.

Otros pintores extremeños del siglo pasado o del presente, Nicolás Mejía, Felipe Checa, Hermoso, etcétera, cultivaron igualmente el bodegón o la figura humana. (En este último, el paisaje constituía para él verdadero problema.) En la propia nómina actual, bastante pingüe y numerosa de pintores extremeños, apenas existen cultivadores estimables del paisaje.

Y, sin embargo, sé que nadie habrá dejado de pensar en el caso que parece contradecir y echar abajo nuestro aserto. En la excepción luminosa de Ortega Muñoz. Pues bien, Ortega, que en sus inicios fue un estupendo retratista —remitimos a las valiosas muestras representativas incluidas en su exposición del Casón—, no se ha apartado de la línea expuesta, aunque como escribió muy bien Gerardo Diego, en Ortega «la Tierra se hace humana y lo humano revela su última y primera condición de Tierra». Pero es tema en el que ahora no vamos a entrar. Aparte de que nos resulta más definitorio comprobar que, aun con radical cambio temático, en el caso del pintor de San Vicente, persisten las coordenadas de extremeñidad que hemos trazado.

En confirmación de lo hasta aquí expuesto, vamos, pues, a analizar brevemente la obra de sólo cuatro de las grandes firmas extremeñas. Firmas indiscutibles, y cuya aceptación es hoy universal. Dos de ellos pertenecen al pasado y otros dos al presente. Los elegimos por juzgarlos paradigmas del mayor valor y por su más honda representatividad, tanto por el rango de sus prestigios respectivos como por la peculiar sustantividad en cada uno de su propio hacer, y a la par, en todos ellos, por la evidencia de las notas que asignamos a la pintura extremeña y de que venimos hablando. No quiere decirse que estas notas sean, por eso, monocordes e iguales en cada caso, pues aunque pertenecientes a igual clave, arrojan un peculiar acento interpretativo. Son estos indiscutibles pintores —y no es difícil adivinarlo— Luis de Morales, Zurbarán, Ortega Muñoz y Barjola.

MORALES: SINGULARIDAD EN SELVA DE INFLUENCIAS

Luis de Morales, por ser de entre los pintores famosos de Extremadura (de la provincia pacense, con mayor precisión), el más antiguo, con el que alborea el prestigio de la región, cuna de insignes creadores del arte, lo incorporamos, como primer ejemplo, a nuestro propósito. De no contar con otras figuras de alto vuelo, difícilmente serviría por sí sola ésta del pintor que fue llamado el «Divino», para apoyar nues-



MORALES/'LA PIEDAD'/REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

tros asertos. Precisamente porque su alusión y testimonio pueden calificarse de remotos y por la dificultad que entrañaba su singularización, su signo personal, en el espacio cronológico en que se desenvuelve su biografía, es preciso que hagamos breve recordación y referencia de su arte.

Epoca de crisis para pintura española la suya, invadida de la exterioridad manierista, Morales no puede ser ajeno a esta atmósfera. Pero en su pintura, triunfa la fuerza expresiva sobre el rebuscamiento; en ella, hay más natural y elegante disposición que intelectualizado preciosismo; hay más subterránea urdimbre con la piedad española neta y sin eufemismos en el trato de los temas religiosos que afán de sutilizar efectos, para adecuarse al «romanismo» en boga.

No sabemos si en este contexto de singularidades que se apartan de la claudicación de la pintura extremeña de su tiempo, pudieran influir como inconscientes elementos y jugar las dotes, al parecer limitadas, del artista, su fantasía ciertamente modesta como creador, pero sí puede afirmarse estar presente en su peculiar fidelidad a la tradición —que lo destaca de sus contemporáneos como pintor distinto—, independientemente de su profundo fervor, que le impidió adoptar aventurados y peligrosos exotismos, su calidad de hombre de la tierra extremeña.

Esta le dicta la sencillez y modestia de los modelos, el enamoramiento por una Humanidad icónica, ceñida a muy limitada inscripción de efigies —Piedades, Vírgenes Dolorosas, Cristos Nazarenos—, una temática reducida, a la que unge de especial devoción.

No podemos negar —y resultaría insólito no encontrarlas cuando todas las escuelas regionales de su época se lucraban de ellas— influencias manieristas, atisbos modélicos de estirpe lombarda y resonancias de goticismo tardío.

Pero debemos considerar que a Morales, pintor fértil y prolífico, no es justo adjudicarle, sin embargo, el sinfín de obras que se le atribuyen —cada día se suceden y multiplican más los falsos Morales—, ya que su taller, cuya casa primitiva aún se conserva en Badajoz, se vio constantemente asediado de aprendices, embriagados de la afición que hacia la pintura hubo y continúa existiendo en la capital de la Baja Extremadura, tal como nos lo describe en una de sus animadas estampas neo-históricas el pintoresco cronista pacense Francisco Vaca Morales. Son sus grandes y admiradas obras las que requieren cuidadoso y pormenorizado estudio en este aspecto. Junto a cierta estilizada longura de rostros y cuerpos, junto a innegables atisbos de adaptación a la moda en boga, hay que hacer resaltar su hondura inspirativa, la auténtica expresión trascendente de sus cuadros, la nobleza y seriedad que desborda por sobre la apariencia de edulcoraciones italianizantes y la tajante búsqueda de la verdad suprema.

La factura material de su obra, como ha dicho un tratadista, parece «lo mismo que en su conterráneo y glorioso Zurbarán», «una aspereza muy distinta, por ejemplo, a la de Juan de Juanes». Esa reciedumbre (aquí ciertamente atenuada) a que apuntábamos, propia de los artistas extremeños, en conjunción con una muy especial ternura, que en el «Divino» Morales adquiere fórmula de saudosa y conmoviente melancolía. Intimidad y ternura, que llega al «máximo acendramiento —en opinión de Jiménez Placer— en su versión de la maternidad, del que es ejemplar muy representativo el exquisito cuadro del Museo del Prado».

La resistencia a una claudicación, a plegarse a lo superficial, se encuentra en Morales como en ningún otro pintor de su época. Su ser de autenticidad y verdad y el afianzamiento de su propia personalidad, le hacen ser artífice de lo que el propio Mayer considera «fracaso de la imitación formal en la pintura española de su tiempo, de los modelos italianos, antes de que llegara a extinguirse la religiosidad nacional». «Luis de Morales —dice el mismo autor— es el principal representante de este género, auténticamente español y, sin duda, el más importante, más personal y, a la vez, más español de los manieristas españoles».

Es el de Morales, pues, un caso de inconfundible versión y cifra de lo español, en virtud del afloramiento espontáneo de esas constantes apreciables en los artistas extremeños. Manifestación, por lo demás, no sólo referible a la faceta plástica de que nos ocupamos, sino que excede de ella y que se ha dado también en otros campos del arte, en la historia literaria, en la lírica, en la dramática y hasta en el terreno del ensayo a través de personalidades de Extremadura. (Así puede servir de ejemplo la anticipación de un teatro español que pudiéramos llamar «lopiano», desprendiéndose de sus tendencias italianizantes, en Torres Naharro; la del mantenimiento de lo nacional en el siglo XVIII, con García de la Huerta y su «Raquel», frente al cerco afrancesado de los Moratines, Forner, etcétera; la personal voz romántica españolista, áspera y desigual quizá, pero distanciada en sus estridencias del seguimiento tan generalizado a lo Byron, y hasta el ensayismo medular de Donoso Cortés, frente a tentaciones de extranjerizante mimetismo).

No sabemos si con todo lo dicho, o por ello quizá,

Morales fue más o menos limitado como pintor. Sí sabemos que fue más español, sin duda, por la impronta innegable de su talante extremeño.

ZURBARAN: UNIVERSALIZACION DE UN MODO DE SER

Sería inútil negar la filiación sevillanista en la pintura de Francisco de Zurbarán, con cuya aceptación queda una vez más descartado nuestro propósito de aspirar a reconstruir las bases de una escuela extremeña de pintura. Y sin embargo, al mismo tiempo, si el caso personal de un pintor puede convencernos más firmemente de unas constantes en la pintura de los extremeños, éste sería, por su elocuencia e irrefutabilidad, el del singular pintor de Fuente de Cantos.

Ya sabemos que la fase zurbaranesca sufrió su «noche oscura» y que no poco habrían de contribuir a su rehabilitación como artista universal —prestigio nacional tuvo en su época y la demanda pródiga de su obra en los ambientes contemporáneos lo pregona— la rapiña de los cuadros del pintor por parte de los generales de Napoleón que hicieron la guerra en Extremadura.

Cuando posteriormente, abastecidos con representaciones de sus obras los museos extranjeros, se producen los elogios desde fuera y su reivindicación entre nuestras grandes firmas históricas se aceptan por muchos, ciertos enjuiciamientos que deben ser rectificados, apurándolos y prestándoles un rigor que les llega precisamente de la apreciación de las constantes de su extremeñidad.

Nadie niega hoy la grandeza inusitada de nuestro pintor, pero aun cuando sea cierto que nunca en técnica llegara al dominio oceánico de Velázquez, se sigue, no obstante, aduciendo acerca de su obra —por muchos tratadistas de antes y de ahora— su limitación de medios inventivos. ¿Y, sin embargo, puede considerarse limitado, en verdad, el arte de Zurbarán, en sentido peyorativo? ¿No podría entenderse más bien esta pretendida limitación como una voluntaria contención en los límites sinceros de su propia y sustancial expresividad?

Esta indudable severidad —que trasciende a la materia pictórica más allá de su espontaneidad inspirativa— no le hizo caer jamás en la tentación preciosista a lo Alonso Cano, de la que quizá, de haberla explotado, pudo haber obtenido sustancioso lucro, y que se oponía a su natural de varón recio, de hombre que se había forjado y tenía un criterio sobre su propio hacer.

Como Morales —salvando distancias—, Zurbarán no es nada sensible a exigencias de raíz exótica, de más o menos cercanía geográfica. (Los periplos viajeros de Zurbarán apenas rebasan el triángulo Llerena-Sevilla-Madrid, y si se apegó con admiración a una tendencia como el «caravaggismo», no pasaría éste de ser un norte al que con reverencial fruición tan sólo inclinó su personal hacer.) Podríase asegurar que su robusta personalidad propia había jurado fidelidad a la primigenia espontaneidad naturalista de la pintura española, tiéndola de su propio carácter y despegándose, con voluntad y ahínco, de otras influencias de la época.

Zurbarán, sujeto biográfico en el que la intimidad lo envuelve todo —no se ha conseguido ni siquiera tras la tenaz prosecución de sus huellas personales en el espacio y el tiempo por María Luisa Caturla desvelar los secretos hondos, quizá vulgares, de su vida—, presenta un solo bache, no sabemos si de inactiva pereza, de tibia indisposición o de insatisfecho rehacimiento

de su vida. El decenio 1640 a 1650, tras la muerte de su primera mujer, Beatriz de Morales.

Sólo tras este desequilibrio y alteración vital, el hueco sentimental de su ánimo se resuelva reblandecer su pintura con reflejos murillescros, a desmoronar un tanto con la suavización de sus pinceles en afabilidad colorista, su terne y valerosa impronta. De esta época es su retablo de Zafra, en cuya valoración fuimos partícipes y en algunos de cuyos cuadros la viveza infrecuente de los colores —rojo vivo en la túnica de San Juan, matizaciones irreales de la veste virginal en la aparición a San Ildefonso— no es suficiente para borrar la indeleble huella fundamental de su carácter.

Carácter, que sin decaer de un sostenido vuelo de universalidad sin descender a ninguna suerte o plano reductor de estirpe localista, involucra, disueltas, las constantes de su tierra nativa y como con sutil puntualización expone un tratadista, «aunque ha de aducirse con la mayor cautela todo cuanto tienda a subrayar una idiosincrasia regional es indudable que Zurbarán aporta a la pintura... un sentido austero y sobrio, muy en consonancia con el matiz espiritual de los paisajes extremeños». Y Gaya Nuño, después de rechazar la existencia de una escuela extremeña de pintura, concluye su breve, pero agudo y bellissimo estudio sobre el extremeñismo en la pintura zurbaranesca, con este bien sopesado juicio: «Se acostumbra a conceder un cometido capital a las fuentes gráficas e inmediatas de inspiración de que haya podido servirse un artista, circunstancia mínima en comparación con la mucho más honda y duradera fuente representada por la tierra, por la niñez, por la circunstancia vital primera, la que imprime carácter y no es fácilmente olvidable. No tengo ninguna duda de que en esa mecánica es imprescindible buscar mucha de la decisión mostrada por Zurbarán a lo largo de su vida».

Pues bien, la transfusión de lo que ha de entenderse como el espíritu de la tierra y el paisaje, conforma a Zurbarán como hombre que traduce en su arte las más hondas llamadas de su propio espíritu y sin quererlo, o queriéndolo —aunque sin plenas voliciones deliberadas—, por una saturación permanente de la inspiración inseparable de su carácter de hombre extremeño, refleja en su arte en toda su obra la faz sensible y la medular esencia de Extremadura

Si Zurbarán fue un hombre sencillo, elemental —y hasta ignorado—, casi desconocido en su biografía, pudo acaecer que lo fuera porque los condicionamientos y circunstancias anecdóticas de suerte o fortuna lo impusieran. Pero tampoco se sabe que luchara por revestirse de oropeles que, en un cien por cien de los casos, son enmascaradores de la propia personalidad y piedra de falsía. Zurbarán vivió ayuno de apetencias de exterioridad, entrometido en su arte, que constituyó, con exclusividad, toda su vida. Con sincero recogimiento y veracidad, hizo transcurrir ésta y su arte. El dramatismo, no por cotidiano y vulgar, de su modestia personal y su pobreza, menos cierto, tuvo como la materia pictórica en sus lienzos, más de **serena hondura** que de patetismo deliberado. Así fue su arte. Como su vida. **Hondo y vero**, al parecer oscuro. (Hubieron de pasar los siglos para hacer surgir de esta oscuridad —sin embargo, tan maravillosamente entendida por sus coetáneos— los destellos de la gloria y el aplauso.)

De esos puntales, podemos deducir el carácter inusitado de la religiosidad zurbaranesca. Varón de profunda fe, nadie supo llevar como él más autenticidad a las escenas religiosas de sus lienzos. Pero éstos, poco tienen de misticismo iluminado. Lo más deleznable de ellos son, precisamente, los rompientes y resplandores



ZURBARÁN/'SANTA CASILDA'/MUSEO DEL PRADO.

celestes, y lo más verídico y edificante, los rostros, las tensiones de facies y actitudes de sus santos varones. El comedimiento severo, la impronta de sacra realidad trascendida a lo humano, de sus escenas sobrenaturalizadas por el imperio de una fe sin escape a la vacilación, se imprime en las luces de los ojos que contemplan el misterio y hasta en las vestes y estameñas, casi táctiles, pero sopladas de un hábito celeste y en las penumbras y claroscuros avaramente dosificados de la atmósfera pesada de sus lienzos.

Si los temas religiosos de Morales, solemnes, parecen imponer silencio, los de Zurbarán, más familiarmente, invitan a una plegaria oral porque acercan y aproximan lo divino. Nada más lejano de la «crueldad», del «tormento religioso» que quiso ver Gautier en las obras de nuestro pintor. Todo en ellos es cercanía —cercanía sobrenatural también—, pero dentro de la serenidad y en la suspensión dramática, tan sin exce-



ZURBARÁN "EL ARCÁNGEL SAN GABRIEL" / MUSEO FABRE.

sos y alharacas, como un atardecer de otoño discutiendo en los severos encinares de la tierra extremeña.

No hay santos menos espiritados, ni más de carne y hueso que los suyos. Personajes escultóricos, con tres dimensiones, porque para él era más fácil centrar la llama sobrenatural, prendiéndola en la materia humilde, en el pabito realista de hombres sencillos, entregados a Dios, con que se tropezaba en los conventos, en las sacristías y en la charla amical de cada día. Se cuenta que, para reflejar el milagro de la hostia goteante de sangre que en Guadalupe protagonizara el padre Cabañuelas, no cesó hasta conseguir que el lego más tosco, pero el más fervoroso, humilde y callado del convento, le hiciera de modelo.

Esta elementalidad y reciedumbre de su arte denuncia, sin embargo, en su envés, una ternura, una sacra dulcedumbre que ponen de relieve, sobre todo, sus temas de las «Virgenes Niñas» y los bodegones.

El ternurismo vital del extremeño se refugia con una sostenida llamada, haciendo contrapeso a su tosquedad aparente, en la infancia y los temas pueriles. Los dos poetas capitales que sintieron a Extremadura —el castellano Gabriel y Galán y Luis Chamizo, el tinajero de Guareña— cantaron las gracias cautivantes del infante en sus más afortunados poemas, y el de Guareña nos dejó en momento esencial de su poesía en su incomparable poema «La Nacencia».

Zurbarán da suelta a la contenida ternura represada en la imponente radical de su pintura, en la temática de la infancia sacra, de la que es excepcional ejemplo el «Niño de la Espina», pero, sobre todo, en sus Virgenes Niñas, caseras y hacendosas, como la de la colección Berruete, en el Museo de Nueva York, la del Museo de Leningrado o la «Virgencita dormida» de la Colegiata, de Jerez de la Frontera. Con igual tierna complacencia se goza en plasmar Inmaculadas Niñas —aún antes que Murillo—, como la deliciosa de Jadraque (Guadalajara) y la célebre del Museo de Budapest; conservándose permanentemente esta válvula ternurística de un maestro, en los ejemplos mentados, como en otros cuadros de este género que van desde los inicios esplendorosos de su arte (década de 1630), a lo que ha sido denunciado como su ocaso (década de los años 60), no aminorándose la gracia y el encanto singular de las obtenciones, lo que permite desecharse la hipótesis de que este género —como se ha apuntado alguna vez— no saliera directamente de sus manos, sino de las de su hijo Juan y otros colaboradores de su taller.

En cuanto a los bodegones, no cabe en ellos mayor majestad en su humildad temática. Son, por lo que hace al diseño, a la ejecución, al primor de la realidad poéticamente aureolada, a la dedicación que el pintor les ofrenda, a la mágica inmersión de cosas sacras, casi de ornamentos eucarísticos, con que en su raída poquedad los encuadra, como una continuación más íntima y más tierna de su visión religiosa total del mundo circundante y su contexto. Jarras, vasos, cestiños de costura, platos con fruta, corderos... ¿Cómo es posible que impongan ese respeto a la par que ese cariñoso reclamo que nos hace contemplarlos cada vez con más gusto y familiar apego, si no tuvieran, además de su formal perfección técnica, ese algo personal del artista, que los dejó prendados del hondo contagio de su alma tierna y buena?

Sinceridad, veracidad a ultranza, honrada y sencilla fe, ternura escondida que se derrama en su obra. He aquí las mejores constantes del alma extremeña, volcadas en sus lienzos de forma indubitable, por el primero de los pintores de la tierra.

**PIEZA PARA
COLGAR EN UNA
AZOTEA DE
LA PUNTILLA***

*En la memoria, el tiempo
aquel se ha transformado
en el mito de alguna
edad solar: mar lleno
de presencias oscuras,
al marchitable oficio
de los días ajenos.
(Si por tu ámbito, barrio,
cruza un perro famélico,
nadie diga: el espectro
de la guerra o del hambre.)*

*Pero la arquitectura
abierta de tu cuadro
(el color de los gallos,
de la ropa tendida;
el rumor de las palomas
abuchándose; el grito
de la madre que llama
al hijo, desde arriba;
el olor de las cabras
y las flores —amado
y familiar—, imagen
de una tibia mañana
de domingo) me acerca
la realidad de viejas
edades. Tu pintura,
qué feria de color,
de sonido, de olor.*

*El cielo por encima
está de la azotea;
el cielo: esa gran taza
de luz donde los hombres,
las flores, las palomas
adquieren su más pura
identidad (ah demiurgo,
pasión de los espejos
infieles y perfectos).
Tampoco por este ámbito
ningún perro famélico
transita. Y, sin embargo,
contigo, perro fiel
de mi infancia, he vivido
durante muchos años
bajo estas azoteas.*

Lázaro Santana

* A Andrea Bizagut, que pintó la azotea.

INTERROGATORIO A LA REALIDAD

LA DOCUMENTA 5 DE KASSEL

Del 30 de junio al 8 de octubre tuvo lugar en Kassel (Alemania) la quinta edición de la famosa Documenta. Amplia muestra internacional que se viene celebrando cada cuatro años en esta ciudad centro-alemana. Desde sus orígenes quiso ser la respuesta germánica a las distintas muestras internacionales de arte que se celebran en el mundo: Venecia, Sao Paulo, Alejandría, etc.

La Documenta nació exactamente en 1955, como iniciativa entusiasta de un grupo de amigos de la ciudad de Kassel (200.000 habitantes), entre los que se encontraban artistas e intelectuales con el propósito de llevar a la Alemania de la posguerra una panorámica viva y actual de las tendencias posteriores a 1945. En aquella ocasión se organizó para que los alemanes, tras dos décadas de aislamiento, pudiesen volver a determinar las coordenadas que en aquellos momentos defendía el arte libre. Se trataba, por así decirlo, de brindar con intención pedagógica una posibilidad de información al público alemán, sobre los hechos, tendencias y evoluciones del arte mundial. En rigor, su primera misión fue retrospectiva y así nos lo demuestran los respectivos títulos de cada edición. 1955: «El arte de los últimos cincuenta años». 1959: «El arte de los últimos veinte años». 1964: «¿Qué entendemos hoy por arte?». Esta exposición estuvo sincronizada con otra de los grandes clásicos modernos e hizo pasar la Documenta al primer plano de la actualidad y la clasificó entre las muestras importantes que se celebran en el mundo de arte moderno.

Agotadas las revisiones históricas y la presentación de las últimas vanguardias, la Documenta empezó a manifestar sus crisis, e incluso contes-

taciones de estudiantes y artistas, en el histórico 1968. En aquella ocasión, la Documenta 4 no se proponía ni interpretar el «cómo», ni el «por qué», sino solamente someter a discusión lo que en ella se exponía; pero empezaron a surgir tensiones respecto a los criterios selectivos que tenían que ser admitidos, ya que la Documenta pretendía ante todo la participación del público y el diálogo con el espectador. En aquella ocasión, las estadísticas hablaban de mil obras seleccionadas, 150 participantes y doce países. La dominante comercial que se acusó en anteriores ediciones y la avalancha multitudinaria de participación norteamericana ha decrecido en esta ocasión, en la que los organizadores y el planteo han sido cambiados de raíz, quizá porque no cabían más revisiones históricas o quizá por que las tendencias netamente «artísticas» ya habían sido presentadas o estaban agotadas. La Documenta 4 fue un magnífico panorama de las nuevas tendencias tipo op-art, pop-art, la nueva abstracción, el minimal art, el cinetismo, el arte electrónico, los ambientes, el erotismo y la ironía.

En 1972 todas estas tendencias tienen un regusto a «ismos» de todos conocidos, por ello esta quinta edición de la Documenta tenía otra meta, dar paso definitivo a los nuevos caminos del arte, que quizá ya no tienen nada de artístico, pero que se interrogan sobre el mundo de las imágenes, la realidad y el entorno.

TEMA DE LA DOCUMENTA 5

La palabra «arte» no aparece en el título de la Documenta 5. Su lema es «Encuesta a la realidad. Mundos de

imágenes hoy». En este título va oculta una decisión previa, la de que el arte transmite realidad, no importa que reproduzca un parecido o no con la realidad misma. Incluso admite también que el cuadro o la imagen no artística (publicidad, kitsch, pornografía, etc.) representan una realidad.

Teniendo en cuenta que el artista contemporáneo tiene entre sus intenciones la de detectar una realidad natural y social dada, se ha tratado de estudiar las relaciones entre la Naturaleza y los productos de la sociedad. Esto explica por qué en el arte actual tantas veces son citados y utilizados elementos de la realidad no artística.

Sistemática e históricamente, las relaciones se han fijado entre: 1) La reproducción de la realidad. 2) La transformación de la realidad por la transformación de su apariencia o representación y 3), la creación de una nueva realidad autónoma.

En todos estos casos, reproducir y representar se citan como formas esenciales del trabajo artístico. Partiendo de las apariencias de la vida social en los diferentes dominios prácticos, el tema de la Documenta se planteó de la siguiente manera: Es imprescindible ponerse de acuerdo, bajo el plano de la esencia de la realidad, porque, cada vez más, la realidad como naturaleza, objetivamente dada, ha sido reemplazada por los hechos de la vida social, llegando a constituir una segunda naturaleza y planteando al hombre problemas más exigentes que la Naturaleza-Naturaleza, dificultándole la distinción entre ambas. Esta segunda naturaleza está compuesta en gran parte por credos, ideas, fantasías, utopías, ritos, órdenes, mandamientos, sentimientos, per-

cepciones, que son aceptados como realidades (árboles, montañas o mares).

La creación de una realidad nueva a partir del conocimiento de la realidad y la transformación de la realidad por la transformación de los elementos de la percepción, dio como estructura de la Documenta los siguientes puntos:

1. La realidad de la imagen.
2. La realidad de lo imaginado.
3. La identidad o la no identidad de la imagen y de lo imaginado, que vinieron a representar algo así como:
 1. El sistema de las imágenes, objetos, signos, como realidad.
 2. La imagen, el significado, lo objetivado, como realidad.
 3. La homogeneidad o heterogeneidad del contenido de la realidad con la imagen y lo imaginado.

Todo este planteamiento teórico, concebido por el nuevo secretario general de la Documenta, el suizo Harald Szeemann y sus colaboradores, es explicado en un «prólogo audiovisual» de dos horas largas de duración, que el visitante debe mirar antes de recorrer las diferentes salas. Este prólogo, en un intrincado alemán, sin traducción a otras lenguas, se nutre de conceptos filosóficos a la moda, herméticos y conceptuales, que nos plantea todo este mundo de relaciones entre el mundo real y el mundo imaginario en los siguientes apartados: el trivial realismo y la emblemática trivial, mundo de imágenes y piedad, iconografía social, publicidad, propaganda política, ciencia-ficción (el hoy visto ayer), utopía (el mañana visto desde hoy), juego y realidad, identidad de la reproducción y lo reproducido en los enfermos mentales, realismo, social realismo, el arte conceptual y las mitologías individuales. No se trata, pues, como en otras ocasiones, de presentar la estela de los artistas contemporáneos de última hora, sino de ofrecernos un amplio panorama de los caminos y las evoluciones del campo que tradicionalmente reconocemos como artístico. Por esto, en este informe, más que dar una relación nominal de artistas y tendencias, preferimos esquematizar la orientación de cada una de las propuestas y explicar sus propósitos, aunque todo ello sea a gran-

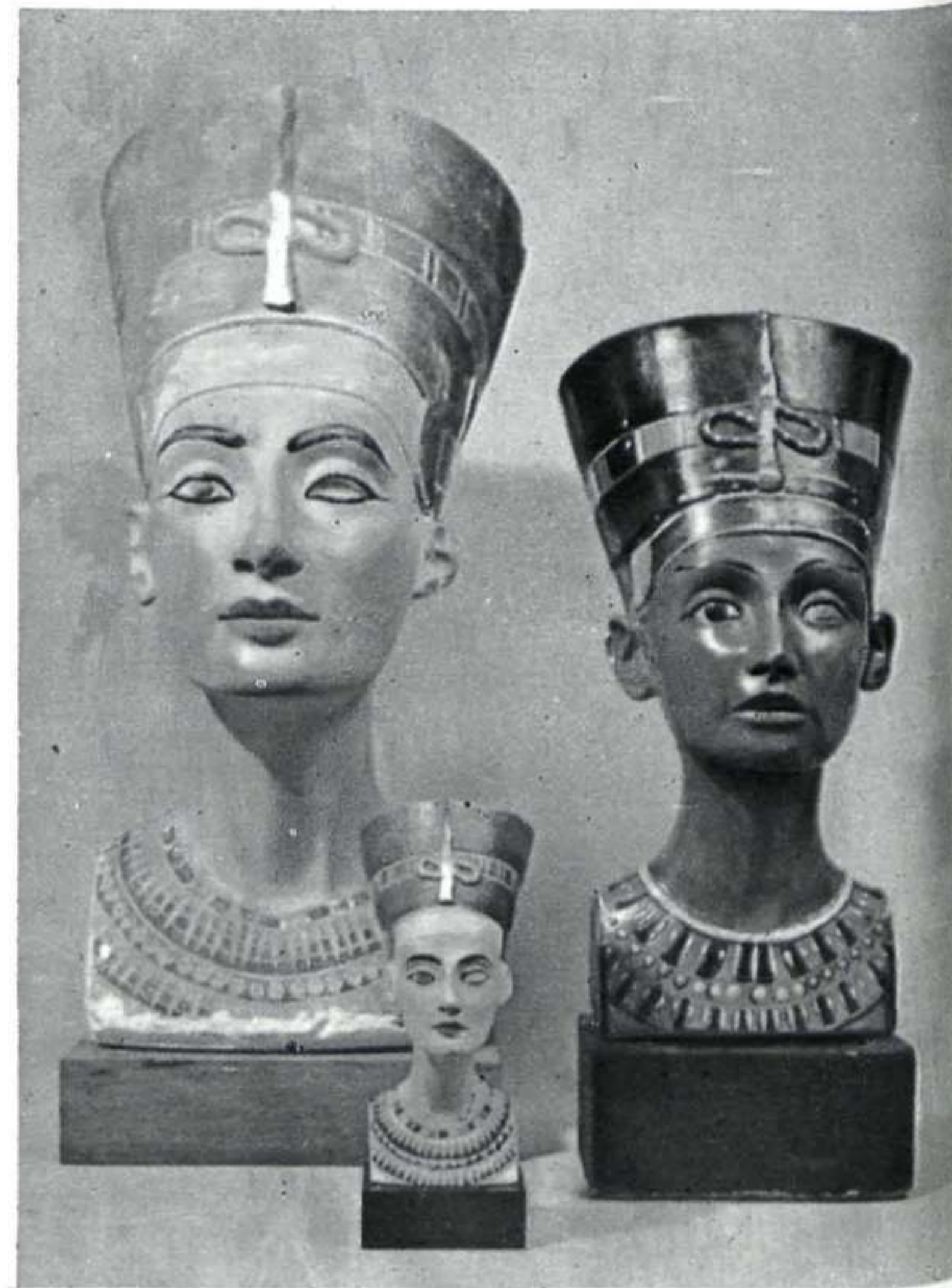
des rasgos. Porque la actual Documenta no pretendía lanzar nada, sino tan sólo quería contribuir estrictamente a coordinar la situación total y globalmente cambiada dentro del ámbito de la actual existencia humana.

Con todo este propósito de subestimar la labor de las «mitologías individuales», la Documenta no ha hecho más que resaltar unas tendencias que se anunciaban como nuevas o por lo menos recientes. Entre ellas, señalamos: el arte conceptual, el realismo fotográfico (o hiperrealismo), el happening transformado en «activismo» y una revaloración del surrealismo.

REALISMO TRIVIAL. EMBLEMÁTICA TRIVIAL (EL MUNDO DEL KITSCH)

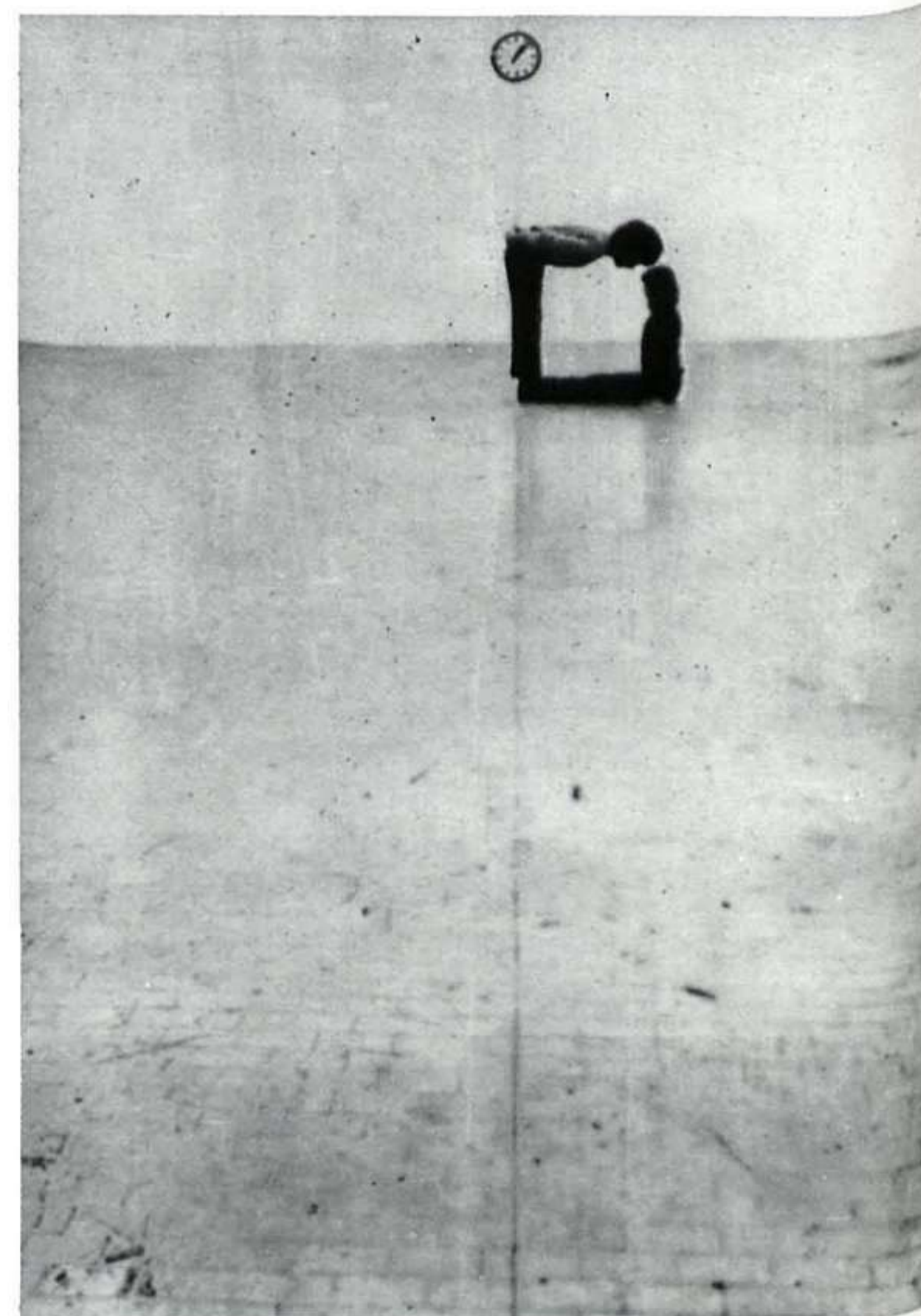
Una Documenta dedicada por completo a analizar el mundo de las imágenes reales o artificiales no podía olvidar el mundo del realismo trivial y la emblemática trivial, entendido desde el campo de la copia, la realización ramplona y el trabajo chabacano, tanto si trata de reproducir la Venus de Milo, un Apolo, la Nefertiti, un enanito alemán, como una obra de arte moderno. El arte tiene una aureola circundante y dentro de ella el público ha afinado lo trivial como residuo de la inventiva artística. La trivialidad es, pues, el reflejo de la relación del Arte con respecto a la realidad de los residuos. El resultado de la polémica entre arte y realidad contiene necesariamente, por lo menos cuando se trata en el sentido iconográfico de la reproducción, una componente simbólica en el sentido de que los diseños fijos para un clisé de imagen son creados por la realidad. Los criterios por los que la Documenta estableció una definición de lo que es el «kitsch» fueron estudiados por Hans Holz, Jean-Christophe Ammann y Eberhard Roters, y lo resumen así en el catálogo:

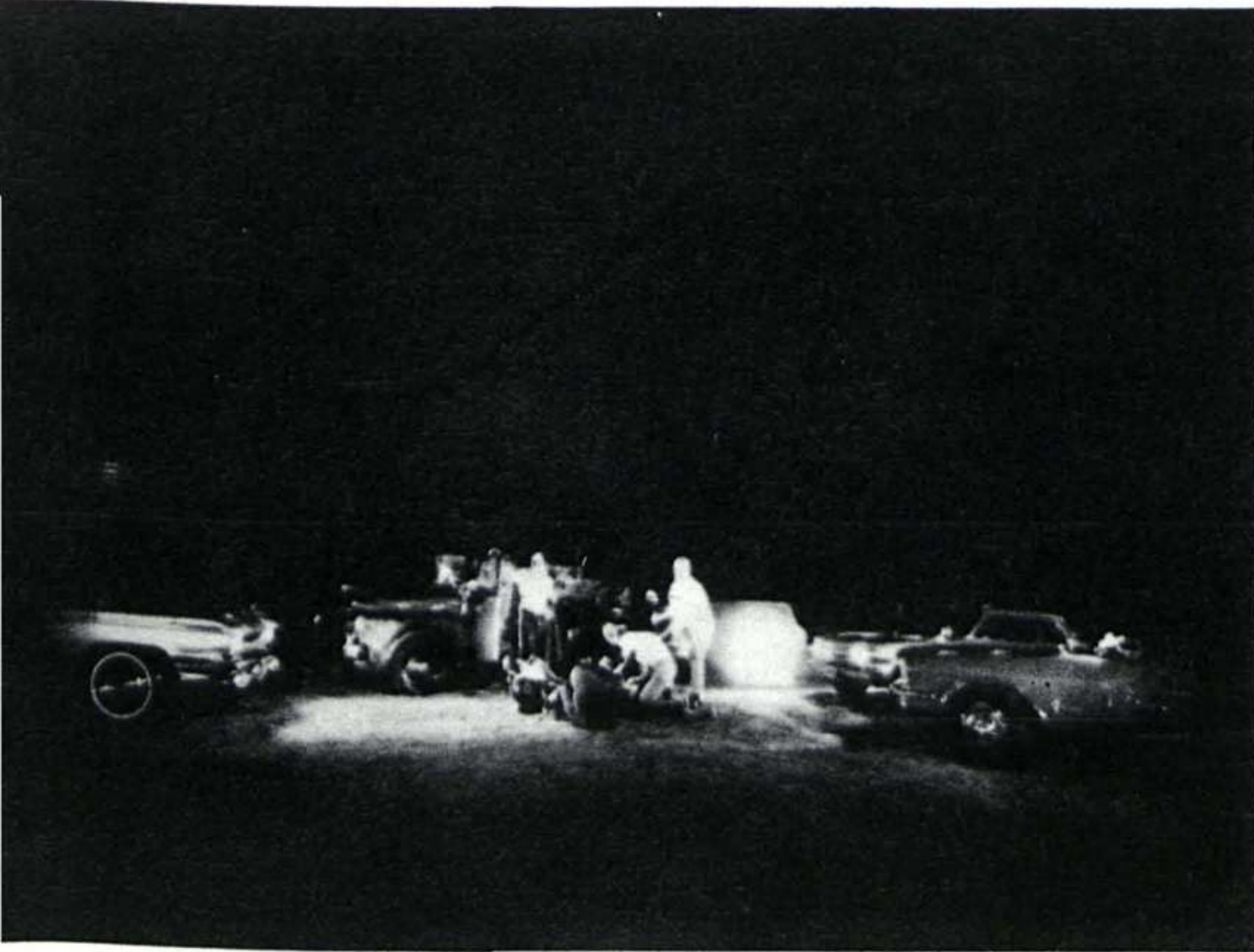
1. Ramplonería o trivialidad son productos de la industria de masas. Lo trivial se produce en grandes cantidades. Los puntos de vista que guían a los productores de trivialidades, dejando aparte que sus productos, en principio, les gusten a ellos mismos, son la venta y el beneficio.
2. La trivialidad es, por lo tanto, un síntoma de la sociedad industrial.



"NEFERTITI" / COPIAS KITSCH DE SU BUSTO.

"DEMOSTRACION PRIMARIA" / VIDEO-ACTION-LIFE.





"FIVE CAR STUD" (1969-1972), OBRA DE EDWARD KIENZHOLZ. TODOS LOS OBJETOS Y PERSONAJES-ESCALA SON DE TAMAÑO NATURAL.



"ROBERT BECHTLE Y SU FAMILIA" (OLEO DE 152,5 x 213,5).

Cuanto más intensa es la industrialización de una sociedad, tanto mayor es el coeficiente de la trivialidad.

3. La relación del creador con respecto al producto que deba fabricarse es negativa. Por consiguiente, el producto le parece, al que está encargado del proceso de fabricación, de una calidad anónima. Este producto anónimo vuelve a encontrarse con el miembro de la sociedad industrial, como mercancía en la oferta a través del consumo, en forma de objeto que tiene vida propia. El consumidor, sin otra alternativa que la de aceptar el objeto extraño, lo recibe con respeto y lo eleva al rango de ídolo. La supresión de la relación creadora con respecto al producto conduce a la perversión de la creatividad, o sea, a la idolatría del producto. El producto se convierte en fetiche. La necesidad de compra neuroticosocial pasa a ocupar, como acción suplente, el lugar de la perdida facultad del pensamiento y su actitud creadora. La actitud consciente que resulta de ello es el reflejo de la actual recesión cultural. Ello motiva una cultura que, para compensar la pérdida de las posibilidades de identificación, crea una aparente sustitución, que consiste en buscar la consumación en la ilusión de unos valores que no existen. Esta sustitución es el Kitsch.

El Kitsch es un producto cultural

de la industria de masas y del consumo de masas.

La forma de producción del Kitsch es mecánica, repetitiva, esquemática y estereotipada. El Kitsch es un producto industrial reproducible, que aparenta ser una obra de Arte y que sugiere al comprador de Kitsch una satisfacción sustitutiva. Las ventas de la industria Kitsch van dirigidas a consumidores que pertenecen a la sociedad industrial y que están sometidos también a un proceso de trabajo que transcurre de forma mecánica, repetitiva, esquemática, y estereotipada.

Las necesidades de estos consumidores son consecuencia de una creatividad pervertida y del fetichismo del producto que se deriva de ella. A los consumidores de productos Kitsch, éstos les parecen portadores de fuerzas mágicas, por ello no lo sienten como Kitsch, sino como un valor que viene al encuentro de sus deseos. El Kitsch es una forma de arte enajenado.

Bajo las premisas de este análisis, y según las explicaciones del prólogo audiovisual, se recogía en este apartado gran colección de objetos del realismo trivial y la emblemática trivial: escultura funeraria, souvenirs, distintas versiones de las manos orantes de Durero, gadgets, enanitos, jarras de cerveza, cromos, reproducio-

nes de las obras de arte, imagería, ex votos, serigrafías, cerámica, esmaltes, etc., conteniendo imágenes de la familia Kennedy, o cualquiera de los astronautas. Todos ellos productos de uso cotidiano que envuelven nuestro entorno visual y que para gran cantidad de consumidores son y representan auténtico arte.

«CONCEPT ART» = MODIFICACION ES CREACION

De esta sección se ha ocupado personalmente el secretario general de la Documenta, Harald Szeemann, quien, en la primavera de 1969, presentó en la Berner Kunsthalle, la primera gran exposición europea dedicada al «Concept Art», con el título: «Live in your head». Esta tendencia antepone la negación de lo objetivo real en favor de lo imaginativo real. Es la renuncia al producto acabado en favor del diseño productivo. El arte se entiende como una forma de comportarse creativamente. Los resultados juegan un papel absolutamente secundario, subordinados al impulso que los produce. Es un arte, ante todo, sintético, que renuncia al principio mimético de construcción formal. Algunos lo han llamado arte de reflexión. En el «Concept Art», la imagen o modelo sólo tiene una función de «acciona-

miento». Su objetividad material puede reducirse a un mínimo, ya que lo realmente válido no es más que la representación de una idea o concepto.

Pregonan los artistas conceptuales que la capacidad creativa es un talento humano generalizado, en el cual puede participar cualquier persona. En el arte tradicional dominaba el objeto sobre la teoría; en las últimas manifestaciones de arte contemporáneo se dio un equilibrio entre objeto y teoría, y ahora en el arte conceptual y en el de sus primos hermanos, los artistas del proceso y la acción, hay un predominio absoluto de la teoría.

Los antecedentes más remotos del arte conceptual los encontramos en los «ready-made» de Duchamp, en el movimiento futurista, el tachismo del Action-Painting, en la participación del espectador en el arte óptico, o en el énfasis que hizo el arte cibernético con referencia al «proceso generativo» que antepone a la misma obra terminada. Es decir, se incluye en aquella tradición de la historia del arte que ha preferido el proceso mental al proceso material, la función a la morfología.

Aunque esta actitud antiformalista y antiobjeto pretende acabar con el soporte material de la obra de arte, no debe confundirse el arte conceptual con un antiarte. La negación del

objeto lleva implícita la condenación del mismo en la sociedad capitalista y su concepción cosificada, incluso nos atreveríamos a decir que el arte conceptual ha surgido como reacción crítica contra la reproducción y conversión en mercancía de la obra de arte más que como un auténtico producto de especulación mental. Pese a su carácter antiobjetual, en el «Concept Art» se han producido ciertos casos de renacimiento romántico, apoyados en una excesiva concentración y puesta en primer plano de la ausencia del soporte físico, aunque ello no indique una renuncia objetual obligatoria, pues veremos cómo algunos artistas utilizan aún el objeto. Pero, ante todo, una de sus metas es alzarse contra el subjetivismo del expresionismo abstracto en defensa de la autoexpresión personal con «proposiciones objetivas». Según uno de sus teóricos, Kosuth, autor del libro **Art after Philosophy**: «Lo que el arte tiene de común con la lógica y las matemáticas es que se trata de una tautología, es decir, que la "idea del arte" o "la obra", y "el arte" son una misma cosa». Aquí se ponen de acuerdo los artistas con el enunciado de la Documenta: el arte encuesta sobre la naturaleza del arte.

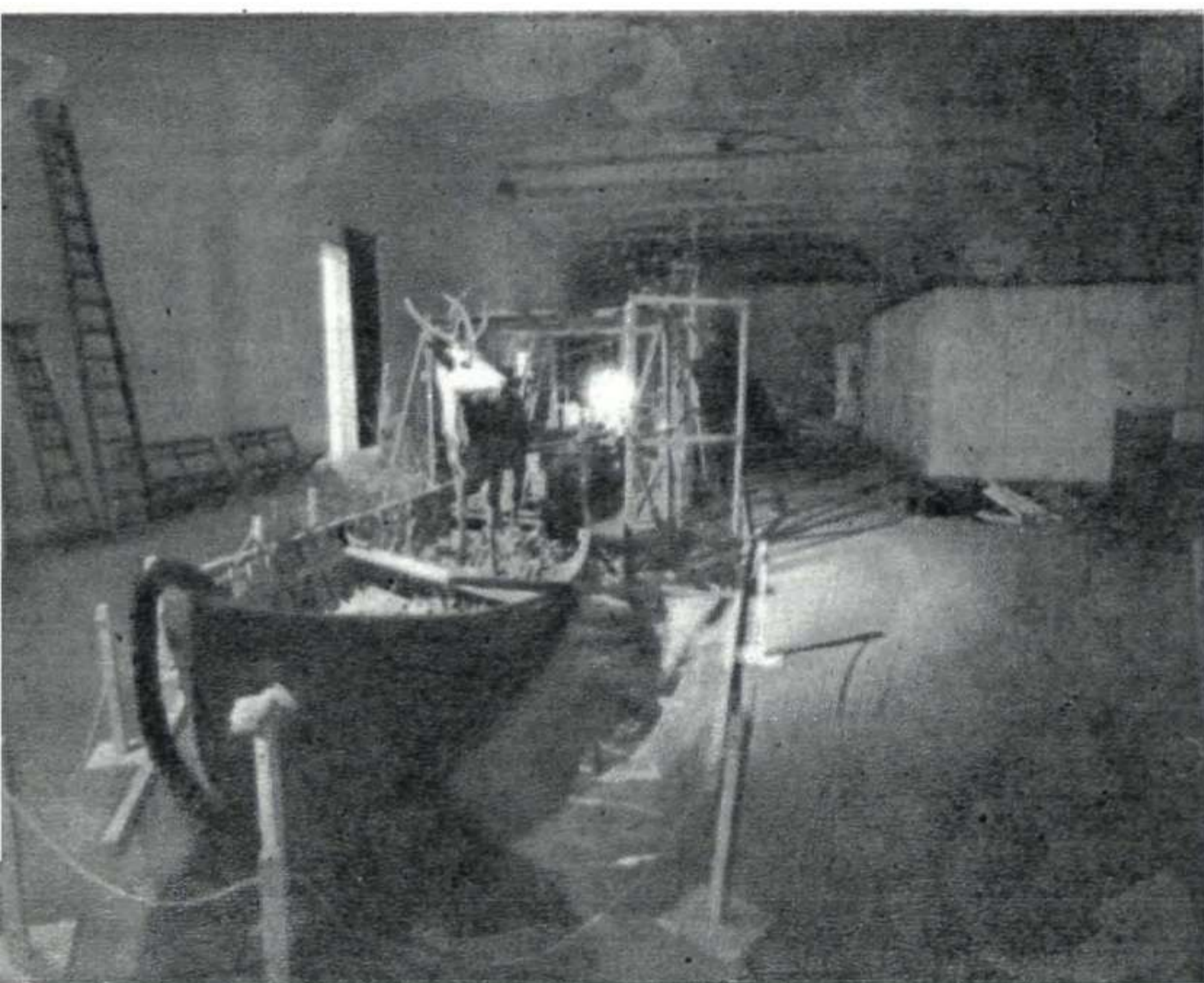
El arte conceptual es la representación en el segundo grado del arte tradicional, que es representación di-

recta, en primer grado, de alguna cosa, en la medida en que su realidad es la obra-imagen, símbolo.

Para los activistas, que mezclan lo conceptual con el «happening», la realidad no es objetivo-condicionada, sino un proceso. No existe, sino que acontece. No están lejos de la desmaterialización abstracta o del tachismo, sólo que se liberan del marco de la tela o de la obra de arte para crear auténticos procesos en el espacio y en el tiempo. Procesos biológicos, procesos sociales (formación y disolución de grupos), etc. El fenómeno tiempo, captable con medios pictóricos o fotográficos, es el autor de estas obras procesuales. El tiempo no sólo juega, sino que actúa como inmediata energía creadora. La fotografía o los elementos puestos en juego, es todo lo material que el arte de concepto nos muestra, pues en ellas desaparece el polo físico en beneficio del factor mental. El espectador se ve integrado y se esfuerza por imaginar el ambiente o la acción, con la que objetos materiales y escenas fotográficas han sido puestos en juego.

Por la gran cantidad de participantes integrados en esta sección, sólo citaremos los más representativos o convincentes por sus propuestas: Dieter Meier, Klaus Rinke, Christian Boltanski, John C. Fernie, Jörg Immerdort, Edwart Kienholz, Rudolf

"PYRAMID"/AMBIENTE REALIZADO POR PAUL THEK.



Schwarzogler, más próximo al arte erótico que al de proceso, Edwart Ruscha, David Medalla, Thomas Kovachevich, Richard Serra, Reiner Ruthenbeck, Mario Merz, P. Calzolari, Ben Vautier, F. E. Walther, V. Pisani, Yoko Ono, Joan Jonas, Joseph Beuys, o las escenas filmadas en video-tape por el grupo catalán Abad, Benito, Llimos, Muntadas, con el título «4 Umformung eines Raums» (4 transformaciones de un espacio).

Uno de los representantes más consecuentes con el arte conceptual es el alemán Joseph Beuys, famoso por su indumentaria habitual, compuesta por un chaleco verde de innumerables bolsillos y por un usado sombrero de fieltro que siempre cubre su cabeza. Para «mostrar» y «exponer» sus ideas, Beuys instaló en la Documenta una oficina de información y discusión, en la que permanecía todo el día dialogando con los visitantes. «Todo hombre es actualmente un estudiante», «Todo hombre es un artista», «Arte igual creatividad, creatividad igual vida». Todo lo que hace Beuys, sus «acciones», sus «obras», su labor como profesor, tienen por fin demostrar que materialismo, técnica y sociedad de producción han arrancado al hombre gran parte de su esencia animicoespiritual. Por eso, en toda su labor mezcla política y pedagogía y hace ambas cosas no «en lugar del arte, sino como arte». Entre sus actividades cuenta con la fundación de un «partido del estudiantado alemán» en 1968, que se disolvió dos años más tarde, y la creación, en 1971, de una «organización para la democracia directa mediante elección popular», que pregona las glorias y ventajas de una democracia directa sin intermediarios ni partidos y que cuenta en la actualidad con dieciséis «círculos de trabajo», con miembros de todas las capas sociales.

REALISMO RADICAL. REALISMO FOTOGRAFICO

Por concesión a la moda, o haciéndose eco de este retorno a la realidad fotográfica que desde hace cinco o seis años vienen pregonando las galerías, la Documenta 5 incluyó como importante capítulo la sección «Realismus».

Siguiendo las teorías predominantes en la actualidad, que demandan

de cada manifestación artística, incluso de las aparentemente espontáneas, un modelo teórico o una imagen existente, el realismo es fruto de nuestros tiempos y una auténtica evolución del programa señalado por el Pop-Art, en especial cuando cita imágenes que son propias de la sociedad en que se encuentra. Gracias al Pop volvió a cobrar importancia el mundo exterior plástico-objetivo, perdido totalmente en el arte abstracto. No hay lugar a dudas de que fue el Pop-Art el que abrió la brecha para el llamado «Nuevo Realismo». Pese a que el término «Realismo» es ambiguo y multívoco, todo el mundo puede comprender su significación de un modo más o menos mediato. En la historia del arte, este concepto aparece por doquier, referido a diferentes épocas, pintores o cuadros. Se le emplea siempre que un mundo de imágenes es consolidado formalmente y de contenido, con referencia a la idea que tenemos de lo «real». Este nuevo uso de la realidad, más que un retorno a ella, representa un modo de trabajar, especular y utilizar lo real.

En América, donde primero fue lanzado el «Neorrealismo» o «Hiperrealismo», se habla de éste como un «Sharp Focus-Realism», lo que significa tanto como foco sobredimensional, cercano, palpable, inmediato. El «Nuevo Realismo» tiene, por tanto, algo que ver en todos sus aspectos con la fotografía, por ello, Kultermann y los mismos organizadores de la Documenta prefieren designarlo como «Realismo fotográfico». Para los realistas, las fotos no sirven sólo de modelo, sino que muchas veces se las proyecta directamente a la pantalla o a la tela. Este procedimiento, en parte, fue utilizado también por los artistas Pop. Pero mientras éstos utilizaban o destruían la imagen fotográfica mediante montajes, desenfoces o velados, los realistas hacen resaltar, por el contrario, su brillantez, su detalle, nitidez y pulcritud.

La mayoría de neorrealistas, en el sentido más literal, el fotográfico, no sólo recurren a los medios auxiliares que la foto les proporciona, sino que copian de la forma más inmediata la visión de una cámara como medio de retener un detalle aislado de la realidad, de modo que cuanto más se enfoque la cámara más pequeño y nítido resultará el detalle. Sucede algo semejante como con la mayoría de fotógrafos «amateurs», que no tie-

nen ambiciones artísticas, y colocan generalmente en sus poses los detalles de la realidad más próxima: la familia (Robert Bechtle, San Francisco), el auto nuevo (Don Eddy, California), el hombre y la mujer (Claudio Bravo, Madrid), los amigos (John de Andrea, Colorado), la «roulotte» (Ralph Goings, California) o la impresionante fotografía de una chabola ampliada a cuatro metros por ocho de Paul Sarkisian, realizada sólo en blanco y negro, como si de una ampliación fotográfica tamaño gigante se tratara. La realidad fotográfica no se limita a la pintura al óleo o sobre tela, sino que también tiene sus manifestaciones escultóricas, sean en figuras de cera, como las del Museo Grévin, o en los nuevos materiales plásticos. La aproximación escultórica al realismo respeta tamaños, superficies cutáneas y vestimenta de los personajes reproducidos. Aquí se inscribe la obra de John de Andrea, que reproduce una pareja totalmente desnuda en una escena de amor, o el autorretrato de Duane Hanson, sentado en una silla, quizá la pieza más real en cuanto a referencia al modelo de toda la Documenta.

Un cruce entre el realismo fotográfico y lo conceptual nos lo presenta el artista francés Boltanski, que ofrece como total información estética los álbumes fotográficos de su familia o los discos y objetos que utilizó en su infancia.

La paradoja que ha producido el Hiperrealismo en el mundo de la crítica y la pintura es grande. ¿Qué propósitos tiene? ¿Qué metas pretende alcanzar? Después de cincuenta años de pintura abstracta, y cuando en el mundo parece ser se acepta totalmente lo informal y no figurativo de forma llana y generalizada, aparece uno de los más reales de todos los realismos de la Historia, se le denomine fotográfico, super, hiper, etcétera. ¿Es un retorno a Meissonnier o es una visión posfotográfica del mundo después de un siglo de uso generalizado de la «cámara negra»?

Para comprender estos interrogantes relacionamos los criterios que el «Realismo fotográfico» considera necesarios para que una obra se inscriba en su área:

a) El modelo está formado siempre por una foto o diapositiva.

b) Mediante la selección del modelo fotográfico proyectado sobre la base de la imagen se sustituye la composición tradicional.

c) Supresión de cualquier característica espontánea o manual.

d) El modelo fotográfico se reproduce con toda precisión.

e) Los motivos deben proceder de la vida cotidiana del artista y su ambiente.

f) El modelo fotográfico no es un medio auxiliar, sino el consciente objetivo inicial para un cuadro.

Dentro de esta idea, el realista alemán Gerhard Richter llega a la formulación extrema de manifestar que «la foto no es el medio auxiliar para la pintura, sino la pintura es medio auxiliar para una foto elaborada con los medios de la pintura».

Ante una visión semejante de la realidad no podemos eludir la pregunta que nos interroga sobre el sentido de una pintura que parte de estas presuposiciones. ¿Se trata de un nuevo academicismo, en el cual se halla en primer plano la mitificación del oficio? ¿Se le da un sentido crítico a la realidad o se la acepta tal cual es? ¿No proporciona el mismo valor informativo una foto ampliada en color que la reproducción pintada en colores? Veamos como veamos la Documenta, el tema del realismo fotográfico encaja perfectamente con sus propósitos de no formular ningún juicio previo sobre las obras de arte, sino que tan sólo se propone encontrar un método de confrontación con las distintas visiones de la realidad, una de las cuales, sin duda, es el arte.

«ACTIVISMO», «AMBIENTES» Y «HAPPENING»

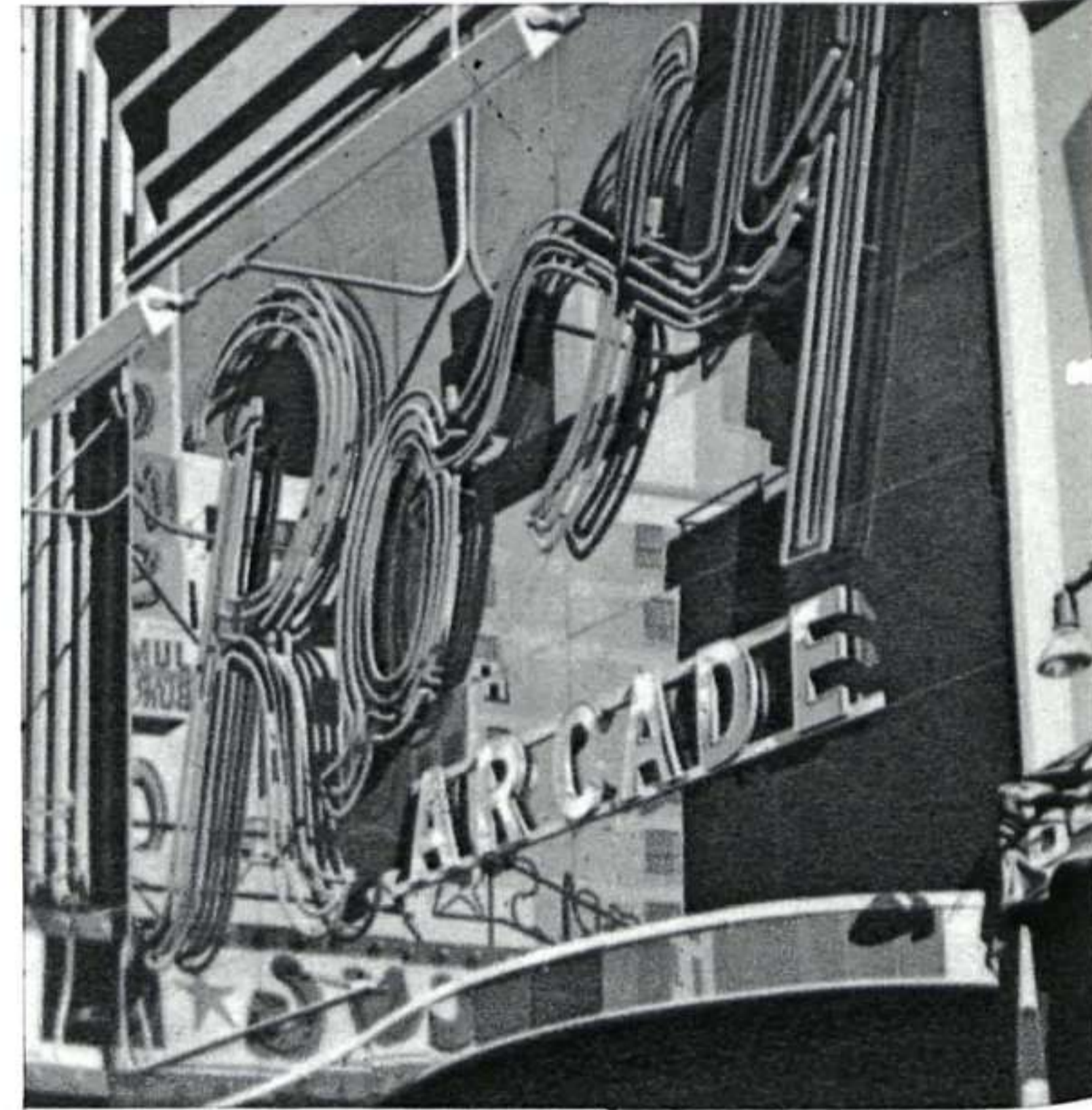
Este grupo de experiencias se ha centrado sobre todo en el antiguo y originario edificio de la Documenta, el neoclásico Museo Fridericianum.

Por doquier, o se ponía en cuestión la utilidad y el sentido del arte en frases panfletarias —«¿Para qué el arte?» (Ben Vautier)—, o se presentaban resultados fotográficos, fílmicos o en video-tape de experiencias y sesiones realizadas por artistas invitados o espontáneos.

Algunos de los ambientes más característicos fueron los creados por el americano Kienholz, con sus conocidas figuras de tamaño natural, exageradamente caracterizadas, en una escena que titula «Five card stud», para la cual la Documenta le ha reservado un espacio especial cubierto por una cúpula de plástico hinchable. La escena está compuesta por varios coches que en la oscuridad iluminan la castración de un negro por parte de miembros del Ku-Klux-Klan cubiertos con máscaras de carnaval y ropas auténticas. En otro lugar, Claes Oldenburg presentaba el «Maus Museum», construcción diseñada por el artista americano que reproduce en planta una proyección de las orejas y la cabeza del rostro de Micky Mouse. En su interior desfilan dentro de un círculo de vitrinas giratorias unos cuatrocientos objetos reales o contruidos, que van desde el juguete infantil hasta las hamburguesas, helados y frutas de plástico. La mayoría del material que expone Oldenburg lo consiguió hace quince años en uno de los almacenes Woolworth, del que se quedó la mayoría del material vendible. Hoy, con un poco más de polvo y ciertas creaciones ambientales, lo presenta como un museo «divino y estúpido» a la vez. El método de trabajo está dentro de lo que ha dado en llamarse el «funk art» o acumulación de objetos. En este punto, el de la ambientación de obras con personajes, hubiera sido interesante poder ver la obra de G. Segal, si bien ya se presentó en la anterior Documenta.

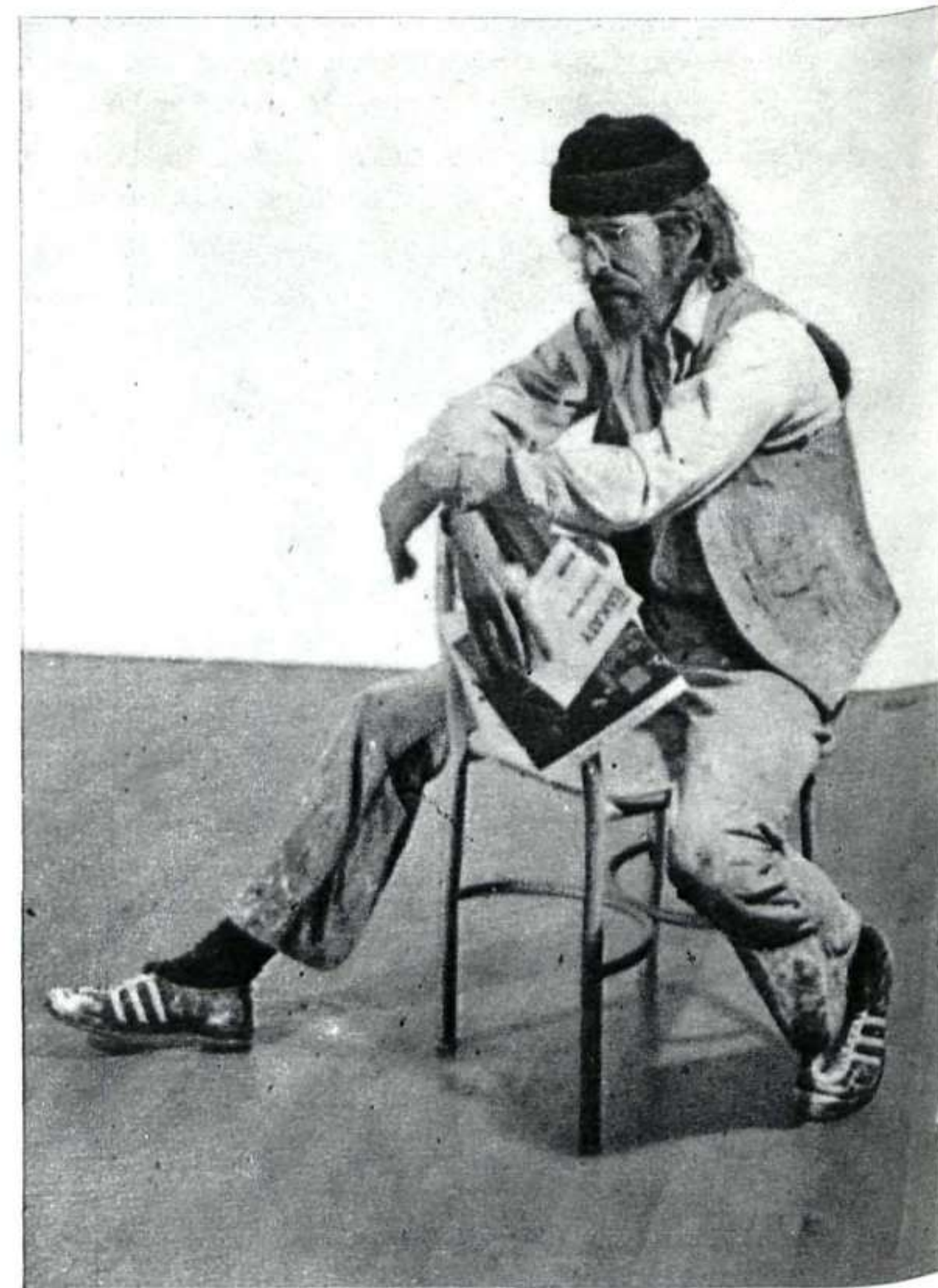
Entre la distinta documentación fotográfica se presenta la del citado Beuys, los elementos textiles que sirven de base para las acciones o «demonstrationen» de Franz Erhard Walther. También son fotográficos los informes y la documentación que ofrece el repugnante sadomasoquismo de la Escuela de Viena, en particular Nitsch, con su mezcla de entrañas y sangre; Rudolf Schwarzkogler, con amputaciones figuradas; Vito Acconci, Brus y Rainer, quienes mezclan excrementos, miembros, intestinos y sangre en la actividad de sus «acciones».

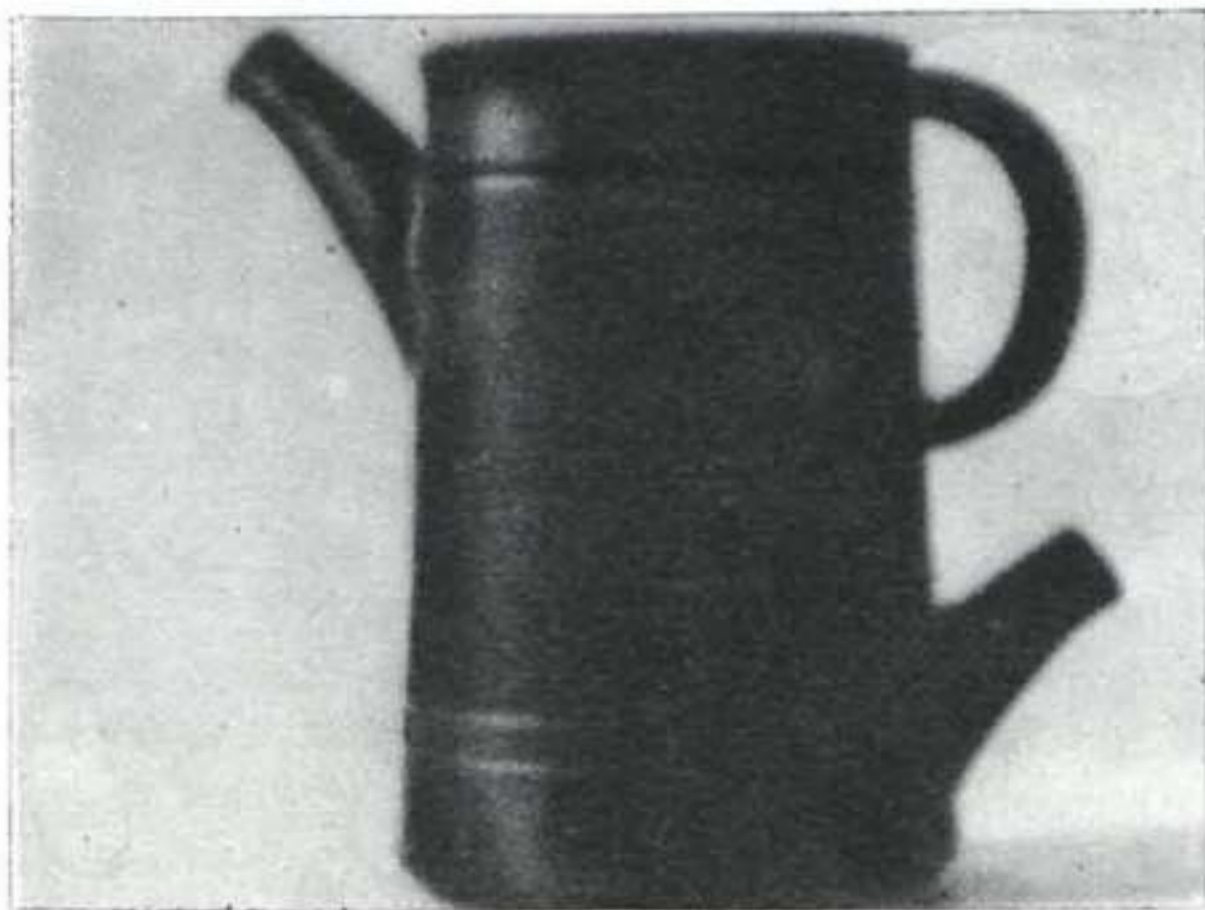
Quizá el más impresionante de todos los ambientes que se presentaron en la Documenta fue la aportación de Paul Thek, de Nueva York, actualmente residente en París, con



“ROXY” JOLEO DE 189 x 189,
REALIZADO POR R. COTTINGHAM,
UNO DE LOS
REPRESENTANTES MAS CONOCIDOS
DEL HIPER-REALISMO.

“DUANE HANSON” | AUTORRETRATO
DEL ARTISTA A TAMAÑO NATURAL,
REALIZADO EN PLASTICO,
POLIESTER Y FIBRA DE CRISTAL.





AESCHLIMANN/OBJETOS DE FICCION.

una ambientación que agrupa elementos mágicos, bucólicos, secretos y espontáneos, en vivo contraste con el material expuesto en la Documenta, en el que con velas, elemento vegetal y papel de periódico, crea un vasto espacio interior de grandes proporciones.

PUBLICIDAD Y PROPAGANDA POLITICA

También de acuerdo con el tema de la exposición, el viejo problema de la realidad no se ataca únicamente con la figuración artística, sino que se analiza en «mundos de imágenes paralelos». La Documenta incluye: publicidad, billetes de Banco, revistas ilustradas, carteles propagandísticos, etcétera. Muchos se preguntaron por qué debían mostrarse ejemplos de propaganda política, pero es innegable que en una exposición que tiene por tema realizar una encuesta sobre la realidad no se excluya este importante medio de comunicación. La relación entre el mundo de las imágenes con el mundo de la realidad es muy íntima en la propaganda política. Se trata de una «agitación visual» capaz de provocar acciones volitivas

en el espectador, imágenes que a través de los ojos y el cerebro influyen en los actos de los hombres, tratando de modificar la realidad social o evitar su modificación. Por esto la Documenta pretende reunir una importante colección de carteles políticos de los distintos partidos alemanes de antes de la guerra y de hoy para demostrar que los medios y los fines no han cambiado mucho desde los días de la República de Weimar. Analizando el material expuesto se deduce que los frentes políticos de entonces, aunque de forma algo variada, son los mismos de hoy.

También se quiso confrontar la propaganda política con la publicidad para distinguir los mecanismos comunicativos que utiliza cada una para demostrar que la publicidad pretende influir de forma soterrada y discreta promoviendo y estimulando falsas «acciones propias». En la propaganda política no se ocultan ni la persona ni los fines del emisor; en este sentido es la representación subjetiva máxima, con lo que se demuestra que en la propaganda electoral no se puede hablar de publicidad en sentido estricto, siempre que quiera contribuir a ser un razonamiento de información de primer orden.

El semanario «Der Spiegel» aportó una de las secciones más visitadas, comentadas y discutidas de la Documenta. Presentó cincuenta cubiertas del último año, descubriendo el proceso de selección de cada una de ellas sobre una propuesta de seis o siete proyectos gráficos o fotográficos. Se trataba de que el visitante rellenara una encuesta dando su opinión sobre las más acertadas o las que le satisfacían más. «Der Spiegel», con esta exposición, ha dado todo su apoyo entusiasta a la difusión de la Documenta frente al boicot informativo del monopolio periodístico «Springer-Press». Un semanario independiente ha demostrado la potencia de acción y de opinión que puede tener una portada de revista en la sociedad.

Aparte eran expuestos los nuevos billetes de la Banca nacional suiza, como forma poco convencional de crear un billete de Banco, según las nuevas exigencias e imperativos del mundo de las imágenes.

MITOLOGIAS INDIVIDUALES

Bajo este epígrafe, ambiguo y personalizador, se agrupaba todo lo referente al «Mundo plástico de individualidades». Cuando en el arte contemporáneo y en la misma Documenta se discute el papel de las individualidades, esta sección viene a demostrar que la obra de arte, aun cuando aparece como objeto independiente, permanece dentro del margen de las formas experimentables individualmente. Como máximo representante se presentan los mantones del francés Etienne Martin, las obras de Günter Brus, los objetos de Joseph Cornell, las colgaduras de Nancy Graves, las planificaciones de Will In-sely, etcétera.

A lo largo de las distintas secciones, el visitante tropieza con creaciones monumentales, como con realizaciones artísticas mínimas, con estímulos racionales como con propuestas irracionales. Así podemos comparar el campo de fragmentos de vidrio de Le Va con el magnífico espacio, gigantesco en proporciones, de Richard Serra, seccionado por grandes parámetros de acero, el círculo de piedras de Long, de más de veinte metros de diámetro, con las semidesnudas paredes con pálidas líneas de color de Buren. También se pueden contraponer las realizaciones en alambre extremadamente fino de Tuttle con las delicadas alineaciones de Le Witt.

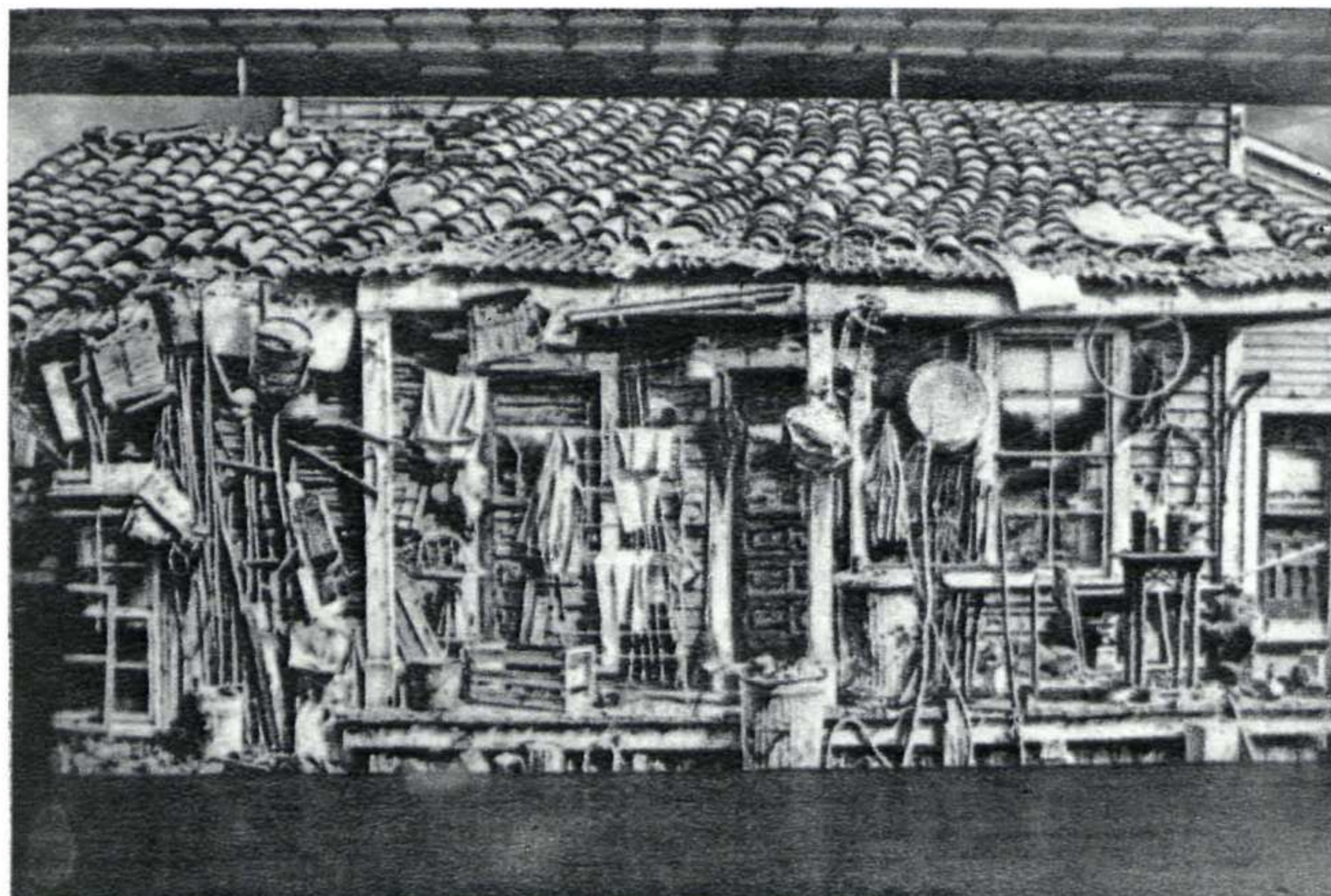
Otra sección clave era la entrada a la «Vieja Galería», que tenía por tema «Museo de artistas». En ella, el artista era el que aparecía como coleccionista. Eran colecciones puramente temáticas ordenadas con arreglo a motivos concretos, como, por ejemplo, una antología de representaciones del águila, o bien el «Museo de Gavetas del siglo xx», obra de Herbert Distel. En esta sección estaban representados Broodthaers, Duchamp, Daniel Spoerri, Ben Vautier.

Un capítulo interesante, que se anunciaba dentro del tema general «Mundos de imágenes paralelos», fue el apartado dedicado a la «Identidad de la reproducción y lo reproducido en la obra de los enfermos mentales». En ella se trataba de ofrecer un cor

trapunto por parte de quienes consideramos locos a los que hacen un tipo de creación racional dentro de los códigos establecidos por todos. Entre los distintos objetos expuestos, calcetines con dos bocas, llaves sin dentadura, mundos imaginarios, ilustraciones irreales, etcétera, destacaba la pintura y realizaciones de Adolf Wölfli's, de quien se mostraba no sólo su producción, sino también el ambiente de su celda en el manicomio, manuscritos tautológicos interminables o de grafías fonéticamente inexistentes.

Las restantes secciones de la Documenta, dentro de su propósito de estudiar y analizar los mundos de imágenes hasta el final, se dedicaban a tratar de la ciencia-ficción, «El hoy visto como ayer», la utopía, «El mañana visto desde hoy» y la sección pedagógica «Juego y realidad». Cuantitativamente, a estos apartados no se las dio el volumen ni la importancia que a los demás temas que hemos expuesto con relativa amplitud. El francés Pierre Versins seleccionó para el mundo de la ciencia-ficción gran cantidad de láminas, libros y objetos que trataban de constituir algo así como una antología de la ficción desde el siglo XIX hasta nuestros días. Quizá el artista más representado fuera el creador de objetos Aeschlimann, conocido por sus tazas, teteras, tijeras, cerámicas de uso imposible. El mundo de la utopía se limitaba casi por completo a ofrecernos planes futurológicos de vivienda y urbanismo, todos ellos de muy poca viabilidad. La perspectiva también era histórica y alcanzaba desde la reproducción fantástica de la «Torre de Babel» por Pieter Brueghel a las «Metamorfosis» del grupo Archigram.

Bajo el lema «Juego y realidad», la Documenta ofrecía una respuesta a las relaciones entre la creación infantil y el juego, entrelazando íntimamente la noción pedagógica de éste con la creatividad artística. Como aplicación de los criterios que se exponían, un excelente audiovisual de pantalla múltiple nos presentaba las experiencias de un jardín de infancia de Berlín bajo los postulados propuestos.



PINTURA ACRILICA DE 4,06 x 8,26, REALIZADA EN BLANCO Y NEGRO, RESPETANDO LAS CALIDADES DE LA FOTOGRAFIA.

«BESSER SEHEN DURCH DOCUMENTA 5!»

Sin lugar a dudas, la Documenta ha sido el museo iconoclasta más importante del mundo, que durante cien días ha tratado de demostrar nuevamente que no todo en arte es hermosura, belleza, ilusión o apariencia. Demostró que la calidad y cualidad en arte no radica en la cosa misma, sino en el comportamiento con respecto a la cosa. En otras palabras, que el arte es una forma de conducta y comportamiento mundial. Que la diferencia entre el arte y la vida no está condicionada por motivos ontológicos sino históricos, lo que a la práctica quiere decir que el arte es lo que la sociedad determina.

¿Nos ayuda a algo este planteamiento? En el fondo, para el artista resulta defraudante, pues le despoja de su situación excepcional, que él, sin embargo, jamás ha exigido, pero que por otra parte hace los mayores y más fantásticos esfuerzos para conservar frente a la sociedad. Aquí está su dilema. El arte actual, y precisamente el de las manifestaciones extremas (conceptual y accionismo), se puede entender como expresión de este fundamental conflicto de papeles sociales. Se descarga en agresiones conscientes o se evade hacia reservas cada vez más distantes.

En la Documenta 5, si dejamos de lado el hiper-realismo, que relaciona en el sentido más primitivo concepto e idea, se favorece a los artistas para los cuales el crear arte es vida, y la cuestión de la realidad existencial y social. Quizá dependa de esto que los resultados presentes en la Documenta hayan sido tan modestos o banales para todos aquellos que no han querido entenderlo así.

En un momento en que el arte-arte está entre la vida y la muerte, la Documenta ha dado una respuesta valiente, nos ha ofrecido un desafío intrépido e inquietante sobre la percepción de la realidad, en el caso concreto de las manifestaciones artísticas. Porque arte es confrontación constante con la realidad, sin condiciones ni límites.

¿Es el arte superfluo?, preguntaban las pancartas. «L'art est inutile?», nos interrogaba el francés Ben. ¿Tiene algún valor todo esto?, se preguntaban los campesinos de la provinciana Kassel el día inaugural. Pese a todas estas opiniones, la Documenta ha logrado su propósito inicial, confrontarnos con la realidad, enfrentarnos a ella y abrirnos los ojos.

«Besser sehen durch Documenta 5!». Para un mejor ver a través de la Documenta 5.

DANIEL GIRALT-MIRACLE

LA NAVIDAD EN EL ARTE

Si la fiesta de la Natividad del Señor nace a la liturgia cristiana en el siglo IV de nuestra era, sin embargo, mucho antes los cristianos dejaron manifestaciones plásticas de este culto, de esta devoción por tan gran misterio. En las catacumbas, primero en la de Priscilia de Roma (siglo II), en la de los santos Pedro y Marcelino (siglo III) y en la de Domitila (siglo IV); en las iglesias paleocristianas, después: Santamaría la Mayor, Santa Sabina de Roma (siglo V); en el ambón de Salónica, del Museo de Estambul (siglo V); en el mosaico de San Apolinar el Nuevo, de Ravenna (siglo VI), etcétera, no faltan representaciones de la manifestación del Niño-Dios a los pastores y a los Magos, como recuerdo hecho figura, como prueba de fe de aquellas gentes primeras de la comunidad cristiana.

Pero es a partir de la Edad Media cuando escultores y pintores dejan constancia de estas escenas del nacimiento de Dios y adoración de magos y pastores esculpidos en multitud de tímpanos y capiteles de monasterios y catedrales, pintados en retablos y frontales de altares, en frescos de ábsides y muros, en vidrieras multicolores de ventanales, entre las afiligranadas mayúsculas de códices y breviarios, de misales y santorales litúrgicos, en las delicadas y policromas miniaturas de los libros de horas de Reyes y magnates...

Hay que advertir que en aquellos tiempos estas representaciones plásticas del nacimiento del Señor y demás misterios, simbolismos y verdades evangélicas no fueron obra del vulgo, sino de hombres doctos para enseñanza y orientación de las sencillas gentes en estos misterios divinos tan interesantes, tan consoladores siempre para el corazón humano. Después, ya en la Edad Moderna, la necesidad se hizo costumbre y siguieron los escultores y canteros, los vidrieros y pintores, los herreros y tallistas, miniaturistas y orfebres llenando con sus representaciones figuradas todos los elementos de la arquitectura, del mobiliario y de los ornamentos de la religión cristiana de Occidente.

Sin embargo, el pueblo, cautivado por la emoción del Dios hecho Niño, ya en la Edad Media quiso gozar el placer de revivir lo más verosímelmente posible

este gran acontecimiento. Tal deseo se vio pronto encauzado en dos corrientes distintas: por un lado, San Francisco de Asís, en 1213, quiso gozar la noche de Navidad con la organización del primer belén en el campo de Greccio, consiguiendo la visión celestial del Niño-Dios como premio a su fe, a su amor y a su humildad. Este primer nacimiento se acoplaba tan bien al alma sencilla de aquellas gentes de la campiña de Umbria, que cundió el ejemplo de construir belenes en los hogares de los más entusiastas.

Por otro lado, nos quedan noticias de las primeras manifestaciones de festejos navideños no litúrgicos en las representaciones dramáticas de los llamados «misterios» o «autos», como el nuestro de los Reyes Magos, escrito a fines del siglo XII; festejos a los que también aluden las Partidas del Rey Sabio, donde se trata «de representaciones que pueden los clérigos hacer, así como de la Nascencia de Nuestro Señor Jesu Christo en que muestren cómo el Angel vino a los pastores y cómo les dixo cómo era Jesu Christo nascido...».

Tenemos, pues, dos corrientes de participación del pueblo fiel en la conmemoración de la Navidad. Una, erudita: las representaciones dramáticas sobre textos escritos a propósito y llevadas a cabo bajo la dirección de algún clérigo o letrado. Otra, la inclinación ingenua y popular, de acuerdo con el espíritu del santo de Asís, hacia la concepción personal y subjetiva del belén o nacimiento, escenario donde cada raza, cada región, cada pueblo imprime el sello de su personalidad en la manera de concebir y presentar el mundo, el ambiente, el paisaje de la cuna de Cristo.

De ambas tendencias, la dramática y la plástica, es esta última de la organización de nacimientos la que más se popularizó en Occidente, a cuyo auge contribuyó en los tiempos modernos el entusiasmo que por las bellas figuras napolitanas sintió Carlos de Borbón, Rey de Nápoles, antes que de España. Acá trajo ese entusiasmo y ese amor por la representación plástica del misterio de Belén, que tan bien encajaba en el temperamento de los artistas italianos, si bien en España se habían ya modelado figuras de este tipo por artistas de

tan buen gusto y sensibilidad como el padre Torices y la Roldana en los últimos años de la monarquía de los Austrias.

Después, en el siglo XVIII, el gran imaginero Salzillo, italiano por herencia paterna y barroco por temperamento, modeló también infinidad de figuras de belén, destacando el nacimiento que hoy tiene instalado el Museo de Salzillo en Murcia, con pleno acierto de su director, y que es una maravilla de expresión y modelado.

Carlos III nos trae de Nápoles la admiración por las figurillas de porcelana, a veces verdaderas miniesculturitas, que salían de la Real Fábrica de Porcelana montada, primero, en Capodimonte y trasladada con el Rey a Madrid, después. Y también el amor por aquellas otras llenas de encanto y expresión que suelen ser las de los nacimientos. Para ampliar un belén del príncipe, que vino con ellos desde Italia, encargó este Rey al valenciano José Esteve el modelado de nuevas figuras, que fueron completadas en tiempos de Carlos IV por José Ginés, también valenciano y de gusto neoclásico. Parece que este belén llegó a contar hasta cinco mil piezas, algunas de las cuales se conservan hoy en el Palacio Real y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Del siglo XVIII también, y al parecer portugués, hemos de citar aquí el belén al que pertenecieron unos cuantos grupos y figuras de pastores oferentes y adoradores de tamaño bastante grande, algunas hasta de 70 centímetros. De terracota policromada, parecen talladas en madera por su maravillosa ejecución; tienen el interés de estar vestidas a la manera dieciochesca hasta en los menores detalles de su indumentaria, peinados y aderezos, y son asombrosas la actitud y expresión de cada personaje. Pertenecen a las colecciones del Museo Arqueológico Nacional y se hallan expuestas sobre pedestales en una de sus salas.

A partir del siglo XVIII es cuando muchas familias españolas, siguiendo la costumbre establecida por el Rey, comienzan a celebrar la Navidad con la organización del nacimiento o belén en sus hogares. Cada día es mayor el entusiasmo, aumentando en diversos pun-

tos de la Península los diversos grupos familiares de artesanos dedicados a la creación de infinidad de personajes: además de la Sagrada Familia y su corte de ángeles pululan por Belén cantidad de pastores, labriegos, herreros, molineros, aguadores, lavanderas, pescadores, arrieros, soldados, corderos, animales domésticos y de carga, etcétera, un sinnúmero de figuras, entre las que destacan, por su fastuosidad y riqueza, las de los tres Reyes Magos con su gran cortejo de personajes importantes, viajeros desde las tierras más lejanas en misión de reconocimiento, ofrenda y pleitesía al Niño-Dios.

Tienen todas estas figuras populares la belleza de su ingenuidad y el mérito de la ternura con que han sido hechas. Aparte los grandes artistas citados, como la Roldana y Salzillo, Torices, Ginés o Amadéu, cuyas figuras pueden catalogarse como verdaderas obras de arte de los siglos XVII y XVIII, los belenes populares tienen gran interés como elemento etnográfico, ya que reflejan siempre el ambiente, el clima, las costumbres, el sistema de vida en general de las distintas comarcas en que se fabrican y levantan. Puede decirse que cuanto más sencillo e ingenuo es el artífice o montador de un belén, tanto más cerca le pone de su mundo, de su entorno, de su paisaje. No hay más que recordar los distintos nacimientos que los madrileños hemos podido contemplar en los varios años que han sido expuestos en el Museo Nacional de Artes Decorativas, procedentes de tan distintos pueblos y comarcas, países y continentes, tan bien ambientados todos ellos y tan representativos cada uno del alma y del sentir de su lugar de origen.

Aun en las diversas regiones españolas son bien diferentes los nacimientos hogareños: en la zona cantábrica abundan los musgos, los desniveles y las casas solitarias y esparcidas entre el verdor de los campos; en Castilla predomina el color de la tierra en los campos y en las casas de los pueblos, reunidas siempre en conjunto urbano; en Cataluña influirán también las montañas y los valles de esa región al montar la geografía del belén; paisaje que será alegre con la blancura de los cortijos diseminados por el risueño campo andaluz en los de la región meridional de España. Dentro de tan dispares ambientes y paisajes, siempre las figuras y los elementos más variados encontrarán adecuada ubicación, apoyada en la buena voluntad, en la ilusión infantil que preside siempre su montaje.

El Museo del Pueblo Español presentó el año pasado, recién abierto al público, una serie de cinco conjuntos belenísticos, de distinto mérito y procedencia, que figuran en sus fondos. A su sola contemplación, el visitante pudo comprobar cómo en un nacimiento pro-

cedente de Cataluña todos los pastores y las gentes de Belén usan barretina; cómo en Cádiz, ciudad de gran tradición artesana belenista, se hacían figuras de labriegos ofreciendo al Niño-Dios los productos de cada región española vestidos con sus trajes típicos; cómo las monjitas de algún convento de clausura adornaron la pequeña gruta de Belén con grupos de minúsculas florecillas que hacían el coro al cántico de los ángeles junto a la cuna del Niño.

Y hasta pudieron comprobar cómo un hombre culto, un artista como el malogrado Luis Buendía, ha dejado en dicho museo su visión personal del Belén escenario del nacimiento de Cristo en sus figuras, todas vestidas a la usanza oriental, con muy diversos tipos y caracteres, entre las que hay algunas verdaderas esculturas dignas de haber sido modeladas en mayor tamaño. Destacan en el conjunto los Magos y sus pajes o palafreneros, por la dignidad de sus estampas señoriales, los unos, y la precisión de caracteres, en los otros, y aun por la discriminación en cuanto a las razas y vestidos de todos.

Buendía sigue en su visión de los Reyes Magos la tradición, basada en razones evangélicas y simbólicas, ya adoptada por la Iglesia desde hace muchos siglos y aceptada por la mayoría de los artistas en la representación de estos personajes. Las razones tradicionales aceptadas por la Iglesia son más bien de tipo simbólico y lógico. Por ejemplo, el número tres con el que desde hace muchos siglos se les representa se debe a varias consideraciones: primero, que si, según la tradición, estos Magos ofrecieron al Señor oro, incienso y mirra, parece lógico que, al ser tres los dones ofrecidos, fueran también tres los donantes, correspondiendo una ofrenda a cada uno. Segunda, considerando que son tres las edades básicas del hombre, parece natural que estuvieran representadas las tres ante su Creador. Y tercera, puesto que al nacer Dios había de ser reconocido como tal por todo el orbe sobre el que vino a reinar, nadie mejor que estos tres extranjeros llegados a Belén para representar al mundo hasta entonces conocido.

Todas estas razones encontraron su fundamento en las reliquias de los tres Magos, halladas, según la tradición, por Santa Elena, a la vez que la cruz de Cristo; donadas por Constantino al obispo de Milán, San Eustorgio, y trasladadas desde su iglesia de esa diócesis a la catedral de Colonia, en el siglo XI, donde se veneran como restos pertenecientes a tres distintas personas.

Quedó desde entonces decididamente establecido el número tres para los Magos; más tarde, con el descubrimiento del Nuevo Mundo en el siglo XV, no pareció oportuno alterar este número, tan bien acordado con tradiciones y



TIPOS POPULARES (MANCHEGO Y VALENCIANA) OFERENTES DE UN BELEN HECHO EN CADIZ|MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL.

simbolismos, y así no tuvo éxito ni seguidores el autor de un retablo del siglo XVI en la catedral portuguesa de Viseu, el cual sustituyó, en la representación de la Epifanía, al Rey Negro por un jefe indio brasileño armado con una jabalina empenachada.

Siguiendo nuestro artista contemporáneo estas tradiciones en cuanto a los Magos se refiere, a uno le presenta anciano, calvo y barbado; al otro, de edad madura, y al tercero, en edad más juvenil. En cuanto a su lugar de procedencia, ha vestido al más anciano con la majestuosa sencillez de los clásicos, y a su paje, con el traje típico de la ribera del Mediterráneo oriental, que bien pudiera ser de Grecia; el otro, de rasgos faciales marcadamente orientales, como los de su palafrenero, lleva casco y turbante, a la manera de los guerreros asiáticos, y el tercero, de tez morena, notablemente más oscura que la de sus compañeros de peregrinación, tan negra como la de su servidor y como la de tantos pueblos que habitan en el África.

Bonita escena de Belén este nacimiento visto por un hombre que hace constancia de su saber bíblico y tradicional. Sus figuras están trabajadas con amor, y muchas de ellas son verdaderos aciertos de gracia y modelado.

Belenes madrileños, plaza de Santa Cruz, antes, y Plaza Mayor, ahora, llenas de figuritas de barro, de casas, puentes, norias y molinos de cartón, estrellas y campanitas «de plata», corderos blancos de nieve, musgo y escarcha, muérdago y acebo, abetos en montón... Perfume de alegría y fiesta grande que todos los madrileños íbamos a respirar prendidos de nuestros hijos, ayer; con la nostalgia de ellos, después, y con la ilusión de volver algún día con la tercera generación.

Lástima que, por los motivos que sea —reducción espacial de las viviendas modernas para su instalación, falta de tiempo en el ajetreo actual de vida para su organización o afán simple de seguir corrientes extranjeras más cómodas y con el aliciente del regalo colgando del arbolito—, son, por desgracia, cada día menos los nacimientos que se implantan en los hogares modernos, y son también más pequeños, menos adornados, más exigüos de figuras los Misterios que aún presentan las iglesias y conventos, y, como consecuencia de todo esto, son menos alegres y ruidosas las fiestas de la Navidad.

De ello hemos de lamentarnos por dos razones: la primera, porque a toda alegría el hombre debe darle su expresión más sincera, y la segunda, porque esas manifestaciones populares de belenes, villancicos y bailes propios de las fiestas navideñas son un elemento de etnología popular digno del mayor

cuidado y cuyo estudio ha de aportar siempre nuevos elementos para el conocimiento del alma de los pueblos.

En España es grande el interés que despiertan estas manifestaciones, ya casi exclusivamente museísticas, en la Asociación de Pesebristas de Barcelona, primero, y en la Sociedad de Belenistas, después, procurando ambas la divulgación y arraigo de los nacimientos. Esta presentó el año pasado, en el Palacio de Exposiciones madrileño, una variedad extensísima de nacimientos, con infinidad de gustos y tendencias y obra de muchos expositores, que contribuyeron con sus creaciones personales y su entusiasmo a dar brillantez al certamen. Entre todos merece destacar el gran belén llamado hispano-americano, con figuras vestidas a la usanza de las distintas regiones españolas y de los países hispano-americanos. Resultó una obra magistral de artesanía y de ingenio.

La instalación del nacimiento o belén en una casa fue siempre un acontecimiento familiar, que unía a todos los miembros del hogar en colaboración entusiasta, donde las opiniones, las iniciativas de los más pequeños son llevadas a cabo por la experiencia y la comprensión de los mayores, dirigentes de la tarea. Por eso la Navidad siempre nos supone tiempo de nostalgia, de recuerdos infantiles, de añoranzas familiares y domésticas, que nos llevan a la meditación, a la oración y a la esperanza, para un día no lejano, en la unión definitiva con todos aquellos que nos van faltando.

La Navidad del Señor nos pone también humanamente alegres, y de ahí esa necesidad, sentida desde siempre por el hombre cristiano, de manifestar su alegría con cánticos populares, salidos directamente del corazón en todos los idiomas y con todos los acentos de la Tierra, y no siempre, por desgracia, recogidos en letra escrita; sus músicas también se fueron apagando a lo largo de los años sin dejar huellas más que de algunos pocos.

Porque es indudable que, antes de las representaciones plásticas y dramáticas del nacimiento de Cristo, y antes de que los poetas dejaran constancia por escrito de sus canciones líricas dedicadas a este misterio y recitadas en los palacios de los Reyes y grandes señores, el pueblo sencillo e ignorante, el pastor en su collado, el villano en su lugar, el artesano en su taller, etc., cumplirían inconscientemente el mandato del profeta Isaías: «Gritad de júbilo, exultad juntamente, ruinas de Jerusalén, pues Jahveh se ha compadecido de su pueblo...», y cantarían con la mayor alegría y algazara cánticos de amor y de esperanza al Niño-Dios.

Cánticos populares, recogidos unas veces íntegros por hombres cultos; motivos de inspiración, otras, de grandes poetas, han llegado hasta nuestros días en tropel de canciones navideñas; con paternidad bien ilustre por cierto y a través de todos los tiempos, unos, y arropados en el mayor anonimato y contribuyendo, otros, al más rico acervo de nuestro folklore popular.

Sólo como homenaje a la genial inspiración y fervoroso acento con que compusieron sus cánticos navideños citaremos algunos nombres de nuestros grandes poetas, como Gómez Manrique, Santillana, Gil Vicente, Encina, Valdivielso, Montesinos, Lope, Góngora, Calderón, Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, entre los clásicos. Y la lista se haría interminable hasta nuestros días, en los que ninguno de nuestros mejores poetas contemporáneos ha dejado de cantar con ternura y galanía coplas al Niño-Dios.

Y hablando de coplas y canciones navideñas, quede aquí constancia del mérito y la gran labor de unos cuantos, jóvenes hoy, pero que siendo aún niños sintieron un gran entusiasmo por las canciones que cantaban y tocaban en las fiestas navideñas del colegio; entusiasmo que les llevó más tarde a constituir la Agrupación pro Música Antigua de Madrid, buscando por archivos y legajos las notas musicales durante siglos olvidadas, y en antiguas pinturas, grabados y retablos los instrumentos adecuados para aquellas maravillosas melodías. Hoy forman un conjunto musical de altos vuelos, por la exquisitez y variedad de sus programas y por la maestría y amor que ponen en la ejecución de esas sonatas.

El Museo del Pueblo Español, en su fiesta navideña del año pasado, tuvo el honor de escucharlos en un magnífico recital de canciones de Navidad, después de una magistral conferencia de Julio Caro Baroja sobre la Navidad en los pueblos de España.

Este año, dicho museo celebrará la Navidad con un concurso de villancicos, buscando en las voces infantiles de los escolares madrileños el rastro de nuestra mejor poesía, erudita o popular, dedicada a este Misterio; nacida siempre desde los más puros arcanos del alma hispana como ofrenda entusiasta, como homenaje de pleitesía popular al Dios hecho hombre. La música de los villancicos, siempre alegre y ligera como sus letras, al sonar constantemente como preludio de las fiestas navideñas, nos comunicará esa alegría, ese optimismo, esa limpieza de corazón, esa paz, en una palabra, que con el ángel de los pastores deseamos en estos días a todos los hombres de buena voluntad.

MARIA LUISA HERRERA

VI CURSO DE ARTE

EN LA UNIVERSIDAD MENENDEZ PELAYO

Los encuentros de arte del palacio de la Magdalena han conseguido, a lo largo de sus seis años de ininterrumpida continuidad, la suficiente calidad y altura como para considerarlos como una actividad cultural decididamente importante dentro del panorama que ofrece hoy el mundo del arte, tanto en su aspecto crítico como en el de la pura creación. Las razones entitativas y cualificadoras interesan tanto como esas otras más humanas de la convivencia, que constituyen un importantísimo aspecto sociológico. Artistas, escritores, profesores, becarios y cursillistas totalizan un ambiente en el que se mezcla el saber, la contrastación de opiniones y una confraternización heterogénea de edades, posiciones críticas, ideológicas y estéticas de todo orden, que no solamente conviven humanamente, sino con los factores estéticos del paisaje, que ya constituye un hecho próximo, patente y deleitoso por razón del lugar de emplazamiento del palacio de la Reina Victoria Eugenia, sin contar las variadas excursiones colectivas que se llevan a cabo por la provincia de Santander. Cine, teatro, conciertos y la obligada asiduidad a la playa constituyen el complemento.

El tema genérico del VI Curso fue «El arte ante el hombre de hoy». «Nunca hasta ahora se había planteado el problema de la incompreensión del arte», afirmó el profesor Camón Aznar en la lección inaugural, después de aceptar como legítima esa misma incompreensión que provoca el arte de nuestros días. Como tal problema, expuso acertadamente sus factores esenciales derivados de la dicotomía hombre-arte. El hombre propende desde su raíz a un subjetivismo casi cruel en su aislamiento, y el arte moderno se produce en una desintegración de las formas que se inicia en el impresionismo, que es, en cierto modo, una consecuencia de la luz que pasa. Luz que, en el concepto de Camón, segrega una concienciación de tiempo y una motivación

metafísica del alma. Es justo convenir con Camón Aznar en la argumentación del hecho artístico y la lógica incompreensión que de él emana, pues no hay duda de que el mundo se debate en un caos heteróclito de motivaciones y actitudes dispares, congruentes por su propia incongruencia, como ocurre con la moda actual y con la propia dispersión ideológica.

Guillermo Díaz-Plaja disertó sobre el tema «Literatura y arte», ofreciendo una visión esquemática sobre la relación entre lo literario y lo artístico, estableciendo para ello dos posiciones radicales: una, dimanante del concepto «en el principio era el verbo», y la otra, referida a «en el principio era la acción». Entre esos dos polos de la realidad y la metafísica se puede cifrar la relación que existe entre la literatura y el arte. La conferencia de Díaz-Plaja fue una conferencia bien educada, aséptica y sugestiva, de gran profesor.

El arquitecto Antonio Lamela desarrolló el tema «Naturalismo, urbanismo y arquitectura ante el hombre de hoy». La tesis del conferenciante se orientó en un sentido de búsqueda de la felicidad y la paz de la especie humana en una intención de utopía social de sana convivencia. Afirmó Lamela que «el hombre ha superado la ciudad como base segura de asentamiento», por cuanto una elemental intuición del futuro y una simple revisión del presente nos revela la tendencia hacia una «ecumenópolis» o, mejor, a un enfrentamiento con la Naturaleza como elemento directo de la habitación humana.

El poeta y crítico de arte José Hierro intervino con su lección «Versiones poéticas del arte», que aseguró equivaldría a «un coloquio al revés», dada la perplejidad que le producía el no poder ofrecer soluciones por la especial naturaleza del tema de su conferencia, que iba a convertirse en una indefinida formulación de nuevas cuestiones. La reacción del poeta ante la obra de arte no es asunto que admita precisiones, y Hierro lo

afrontó ilustrando su disertación con versos de Céspedes, en los que se hace una peregrina descripción epidérmica de las mezclas de color. Baudelaire fue el ejemplo que sirvió de contrapunto y como base para demostrar una inteligente apreciación crítica de la obra de arte. La poesía se halla, sin duda, en la desvelación de los valores ocultos de la creación, por cuanto es algo que está más allá de la razón.

Emilio Orozco, catedrático de Literatura de la Universidad de Granada, crítico de arte y museólogo, disertó sobre «Novedades temáticas en el arte, desde el Renacimiento», observando la interpretación del fenómeno artístico en el hecho literario y significando que en este último se logra la fijación de los géneros en el barroco —o quizá en el manierismo—, en cuyo estilo se incorpora el descriptivismo poemático, surgiendo, a la vez, la novela moderna y el teatro como espectáculo, que se configuran definitivamente en el Romanticismo y el modernismo. Alude al sentido plástico del teatro clásico y al sentido pictórico del color en los poetas del barroco; la matización asombrosa de los cromatismos de Herrera y Góngora en colores análogos y complementarios; el sentido visual de Quevedo y El Bosco; el plasticismo de Víctor Hugo y el duque de Rivas, que establecen auténtica correlación con la pintura de género. No escapó a la apreciación de Orozco la fuerza comunicativa de la poesía de Bécquer y el sentido temporal machadiano.

Elena Flórez defendió el tema «El artista, hoy». Su postura parecía entrañar una acerba crítica contra el arte actual por sus procedimientos de deshumanización y por lo que ella estima escasez de nobleza temática, empleo de materias y actitudes confusas en orden al fenómeno social y político. Censuró el «body-art» por su narcisismo y a la introspección y al negativo expresivismo de los pintores que inundan las galerías de arte.

«Aspectos decorativos del arte de hoy» fue el tema de la disertación de Julián Gállego, profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Puso de relieve el conferenciante las suspicacias que existen ante el arte decorativo, según las cuales el arte puro representa la actitud abierta a la belleza, y el arte aplicado trata únicamente de disimular la fealdad. Sin embargo, los mosaicos, los bordados, los tapices, las miniaturas y tantas otras expresiones de esta índole son, hasta el siglo xv, un arte grande por su caracterología y dimensión. Pero en dicho siglo se produce la escisión que impone la pintura de caballete como arte mayor. Esto no será óbice para que El Greco no dude en la ornamentación de sus propios retablos y, con él, Pacheco, Julio Clovio, Benvenuto Cellini, Iñigo Jones, en la decoración de interiores, y el mismo Rubens, que dejará la impronta de su personalidad en la decoración de sus carrozas. El Romanticismo se encargará de embrollar estos conceptos que Gállego resume en la afirmación de que el arte real es el aplicado, y por eso los alicatados de piezas de cerámica en la Alhambra de Granada son tan interesantes y dignos de admiración como los leones de su célebre fuente.

Enrique Azcoaga es un hombre tímidamente polémico. Le asustan sus propias intenciones, pero no se resigna a dejar de poner el cascabel al gato. Habló sobre el tema «El hombre de hoy ante la promoción del arte». Ha sido la suya una intervención brillante, apretada de ideas que denotan una gran experiencia directa del mundo del arte, de su confusión, de las promociones a contrapelo de aquellos valores que, por una u otra razón, se cotizan en el mercado. Analizó el aspecto puramente mercantil del problema enjuiciando las obras de arte «como materia de inversión»; la tiranía que supone para una libre apreciación del crítico la naturaleza del ardid publicitario, el vértigo incesante de las galerías de arte y las fórmulas al uso de sabia sofisticación. Tales manejos dan por resultado una subversión de valores realmente lamentable y una yugulación de esperanzas que provocan injusticias flagrantes.

Antonio Iglesias Alvarez, subsecretario técnico de la Música, disertó sobre el tema «Música profana y música sacra, hoy». Esta-

bleció la distinción musical entre lo profano, lo sacro y lo religioso. Se refirió a la música aleatoria y a los recursos instrumentales y extrainstrumentales en la ejecución; a la creación intuitiva y participante sobre los textos pautados. Se refirió también a la música concreta, a las nuevas incorporaciones de la técnica, a la necesidad de promover nuevos enfoques, al cálculo matemático de espacios y ritmos, a la problemática de la música litúrgica, a la postergación de los cantos gregorianos, de la polifonía y de los cantos populares, al pesimismo y a la tristeza que se aprecia en los nuevos estilos que la gente joven lleva a los actos litúrgicos. Detrás de este análisis objetivo y riguroso, se adivinó la esperanza de Iglesias Alvarez en la consecución de nuevos caminos.

El padre Alfonso Gutiérrez Ceballos abordó el tema «Iglesia y arte, hoy». Señaló la especial relevancia que los problemas de la Iglesia con respecto al arte han tenido como consecuencia inmediata de la normativa emanada del Concilio Vaticano II. Los nuevos modos litúrgicos han desplazado no solamente costumbres y modos, sino objetos de arte. Gutiérrez Ceballos opta por una inclinación hacia lo social como renunciando a la magnificencia del arte y magnificando, al propio tiempo, la intención definitiva y salvadora de la comunidad. Es antes el hombre que el arte, es antes la función que el escenario. La conferencia de Gutiérrez Ceballos fue estricta y rigurosa, de acuerdo con la responsabilidad exigente de su temática.

El crítico José de Castro Arines, especializado en arquitectura y perfecto conocedor de todas las innovaciones que en este arte se vienen produciendo en los últimos tiempos, tenía a su cargo un informe, como él llamó a su conferencia, sobre «Los nuevos materiales». Castro Arines no desmintió sus proposiciones, dando a conocer todo cuanto en el orden matérico sirve a las realizaciones artísticas del hombre de hoy.

Juan José Martín González, catedrático de Historia del Arte, de Valladolid, se formuló, por encargo, la siguiente pregunta: «¿Qué entenderemos por urbanismo?». Esa pregunta fue respondida desde varios aspectos. Martín González se mostró partidario de la urbe como conquista humana de

asombrosa proyección. Lamentó la asfixia de las ciudades de hoy como consecuencia de la anarquía y de la imprevisión. Citó, como ejemplo digno de imitación, la ciudad Olímpica de Munich, previó muchos de los aspectos futuroológicos factibles en materia arquitectónica y señaló la gran proyección para la urbanística y la arquitectura de la nueva civilización del ocio.

Rafael Manzano, catedrático de la Escuela de Arquitectura, expuso el tema «La ciudad como espejo del arte de cada época». Su conferencia tuvo dos partes. En la primera, definió el proceso de creación y desarrollo de las ciudades griegas y romanas, pasando por las distintas etapas históricas hasta llegar a nuestros días. Su conferencia se resolvió en un tono de información objetiva.

Lamentable por todos conceptos me parece la circunstancia de no tener espacio suficiente para glosar y analizar el contenido de la conferencia de Santiago Amón, «Arte y juego en el hombre de hoy»; porque, lo mismo en el contenido que en la forma, su lección de inventiva, de documentación, de criterio, de enfoque y de estilo hizo que su disertación pasara de ser brillante a ser definitivamente ejemplar. Me resigno a no hacer una exégesis, aunque deje constancia de las sucesivas cotas marcadas por el conferenciante. Una fue la revelación proyectiva de Picasso; otra, la aventura del arte como capacidad de riesgo. Otra, la conceptuación que del arte hace el hombre moderno, condicionado por distintos imperativos de contemplación. Otra, su teoría del juego —riesgo— de acuerdo con las formulaciones bergsonianas y prustianas. Otra, la intuición como forma suprema del conocimiento resultante del instinto más la inteligencia. Pero, en fin, debemos limitarnos, y lo hacemos dejando al arbitrio del lector el orden de reflexión sobre tan peregrinas sugerencias.

Santiago Alcolea, profesor de la Universidad de Barcelona, habló de «Lo catalán en el arte moderno», expresando unas suspicacias sobre el conocimiento que de este arte se tiene, que le fueron rebatidas en el coloquio, e informando docta y profesoralmente sobre el arte catalán desde el siglo xviii hasta nuestros días.

Cristóbal Halffter situó la realidad del hombre de hoy ante la

música, partiendo de la observación de que existe una música esencial, que es la que corresponde a nuestro momento histórico, y una música estancial, que es la que se nos impone por razones más o menos aleatorias o bastardas. Señaló el fenómeno curioso de que la ahistoricidad que hoy se produce en la música, utilizando y consumiendo las creaciones de los clásicos sin apertura para las nuevas formulaciones de la música moderna, es algo que no ha ocurrido jamás. Halffter ofreció la audición de su «Nocturno de 30 de mayo de 1972», obra encargada expresamente por Radio Nacional de España para concurrir al premio de música «Italia».

Ramón Sáez, crítico del diario «Arriba», fijó la conceptualización del arte en 1972. Habló del nuevo realismo de la pintura actual y de los factores determinantes de nuestra realidad que influyen decididamente en el artista de hoy.

Adolfo Prego, crítico teatral de «ABC», disertó sobre el tema «El teatro frente a los hombres de hoy», defendiendo el hecho dramático como algo capaz de transformarse en agresión y disputa. Para Prego, el teatro es un reflejo sustancial de la realidad, y sus principales síntomas de crisis son un apartamiento violento del drama, unas fórmulas añejas sin evolución y una penosa inercia que hace que la obra dramática actual se encuentre enquistada en una fase de ahistoricidad. Fueron puntos reveladores de la agudeza de su criterio la afirmación de que el concepto de resignación se está desmoronando como virtud colectiva y que, después del teatro experimental surgido en la ecuación de formas e ideologías, aparece el teatro psicoanalítico, al que ha de suceder el surrealista y, más tarde, el del absurdo.

La representación en el Paraninfo de la Magdalena de la pieza cómica de Pío Baroja, «Arlequín, mancebo de botica», constituyó la contribución del Curso de Arte al centenario del nacimiento de Pío Baroja. Manuel Riancho, director de la Red de Emisoras de Radio Nacional de España, recogiendo la sugestión de Miguel Pérez Ferrero, propuso la elevación a los medios oficiales de la posibilidad de representar en un teatro nacional la pieza que allí se había representado en unión de las otras dos de parecido corte y duración escritas por Baroja, «Chinchín, comediante o las ninfas del Bidasoa»

y «Adiós a la bohemia», con lo cual se conseguiría un espectáculo de suficiente entidad como contribución oficial al centenario. Miguel Pérez Ferrero leyó unas cuartillas estudiando a Baroja en su aspecto de autor teatral y de crítico de teatro.

«Un cine para una sociedad y una época» fue el título de la conferencia de Lorenzo López Sancho, quien se mostró pesimista respecto al cine por estimarlo como un producto subcultural. Negó la pretendida decadencia de la industria cinematográfica. Señaló la importancia del cine estético por sus plásticas consecuciones y por el conceptualismo y simbolismo que «nos divierte más que nos admira». Señaló la influencia grave y condicionadora del neocapitalismo en una civilización industrial que influye, en general, en todo el arte. Analizó, también, los problemas que convierten al cine en un instrumento de trivialización.

El profesor Simón Marchán dictó su lección sobre el tema «Nuestra sociedad y el arte». Señaló las relaciones entre una y otra, contemplando la situación del objeto de arte tradicional y analizando la relación que existe entre el predominio del valor de cambio sobre el menos definible y concreto de la utilidad estética o del uso social. No escapó tampoco a la percepción de Marchán la vinculación de la obra de arte a la sociedad industrial y a sus lógicos condicionamientos mermadores de la calidad del objeto y de la ambición creadora de su autor.

Antonio Iglesias Laguna tuvo a su cargo un tema complejo y múltiple: «La novela, el arte de hoy y el influjo de la mujer». A través de su disertación, dejó claramente fijadas las motivaciones históricas en que se produce el género literario de la novelística. El arranque de sus antecedentes lo sitúa Iglesias en la aparición del hombre sobre la Tierra, revisando cada una de sus actividades y examinando la valoración de la palabra hasta su inserción en el hecho literario. El tema alcanzó un grado polémico, polarizando el interés del importante núcleo femenino asistente a los Cursos, cuando Iglesias Laguna fue analizando la aparición de la mujer en la literatura y su acceso a la sociedad, reivindicando muchos de sus valores potenciales, que no habían tenido oportunidad de expresión. Hemos de decir que la mujer salió bien parada en esta estimación del agudo crítico

de libros que es Iglesias Laguna, quien une a su vasta cultura su peculiar desenfado.

La erudición cinematológica de Alfonso Sánchez impresionó, una vez más, al auditorio, al tener la oportunidad de revivir cada uno de los grandes hitos correspondientes a la producción cinematográfica de los años 1971 y 72. Analizó cada una de estas producciones con espíritu crítico y claro discernimiento de la problemática que el cine actual tiene planteada. Afirmó que la experimentación se halla abocada a extinguirse y que es hora ya de consolidar los hallazgos que, como consecuencia de un cine de tanteo, se hayan podido lograr.

La extensa conferencia de Manuel Riancho, dictada en la sesión de clausura, que abarcaba los temas «Hombre, arte y sociedad», fue un tanto comprometida por las correlaciones suscitadas en su triple vertiente. Después de señaladas todas ellas, centró su atención en la importancia que revisiten estos encuentros de arte, que sirven precisamente para condensar en una unidad de tiempo y de paisaje estos tres elementos. La convivencia es tan necesaria para el hombre como la propia necesidad de expresarse a través de su actitud creadora.

El profesor José Camón Aznar, después de cumplir con las formalidades académicas que impone la clausura del Curso y de recapitular y decantar la experiencia obtenida en la dirección y coordinación de todos los actos académicos, se refirió muy concretamente a las incógnitas que plantea un concepto tan etéreo como el arte referido a la condición humana que lo provoca e impone a la sociedad. El hecho de que el hombre de hoy viva enmarañado en la inmensa red de sus servidumbres y compromisos, no obsta para que se sienta unas veces creador del arte y otras contemplador o perceptor de sus efectos. El arte es una necesidad y el hombre la siente y consiente. Terminó Camón Aznar con una convocatoria cordial y humana para sucesivos encuentros, donde pesquisar las últimas consecuencias del arte y tener ocasión, una vez más, de sentirnos en comunidad rodeados por un paisaje, como es el de la península de la Magdalena, digno de la motivación de estos encuentros.

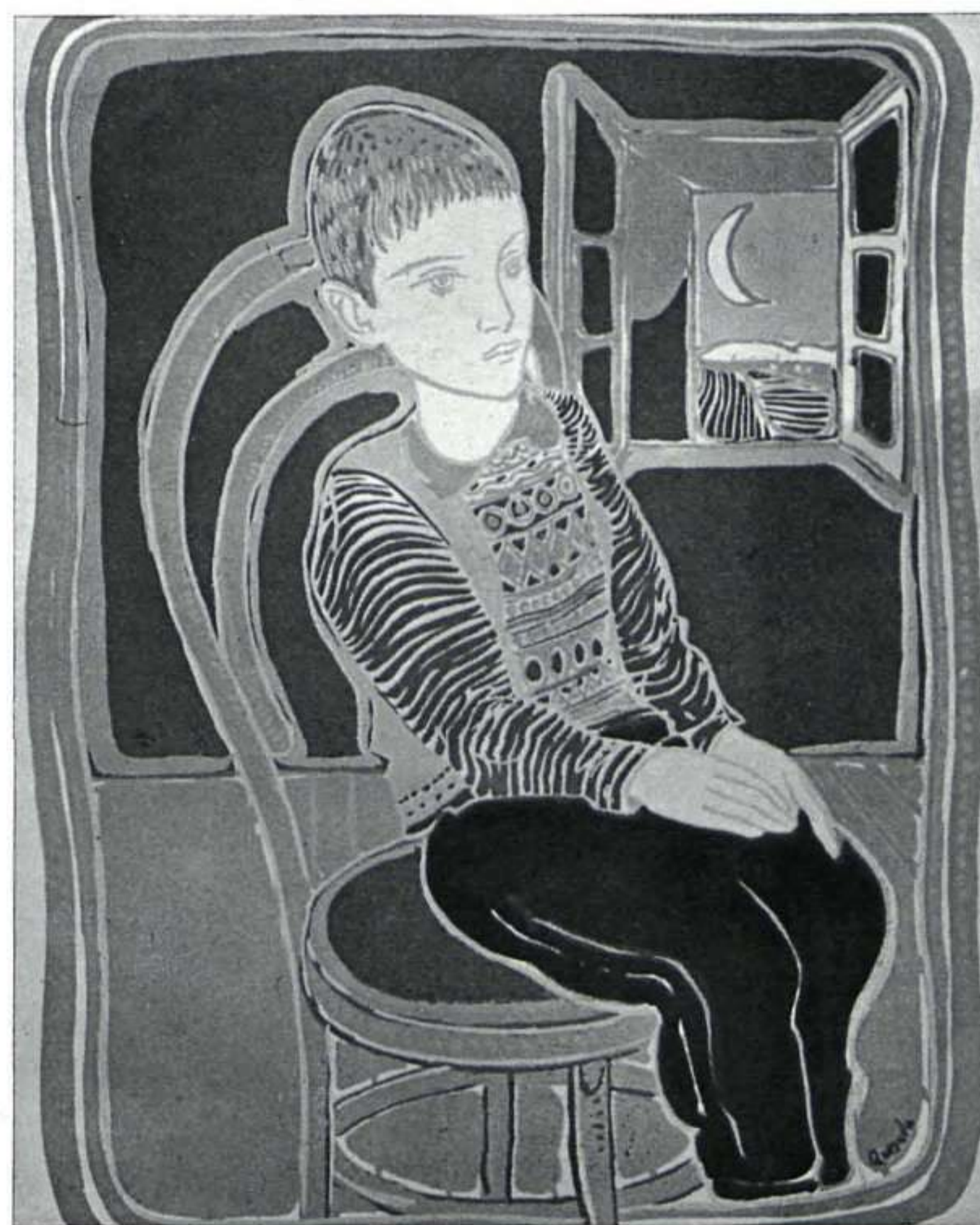
JOSE GERARDO
MANRIQUE DE LARA

Los pintores gallegos en las serigrafías de Alvarez Blázquez

La pintura gallega es, desgraciadamente, poco conocida en las restantes regiones de España. Ello tiene una fácil explicación. Nuestra pintura regional es una pintura peregrina. Nuestros mejores artistas han emigrado en su juventud y han cosechado sus más resonantes éxitos en Buenos Aires o en Ciudad de Méjico. Algunos de ellos regresaron a Europa, pero se quedaron por poco tiempo en tierra española. Fue entonces, tras su triunfo americano y no tras el aprendizaje escolar, cuando hicieron el clásico viaje a París y allí se quedaron muy a menudo. No es preciso multiplicar los ejemplos. Basta con recordar que uno de los intelectuales y artistas españoles más completos del siglo XX, el complejo y aleccionador Alfonso Rodríguez Castelao, puede ser mejor estudiado hoy en Buenos Aires que en cualquier ciudad de Galicia. Lo mismo cabe decir de Souto, que aunque tuvo una brillante etapa madrileña, dio lo mejor de su genio en Méjico, o de Colmeiro, cuya gran obra se ha realizado en París y no entre nosotros. Incluso el gran pintor intelectual, Luis Seoane, no sólo realiza la mayor parte de sus lienzos en Buenos Aires, sino que ha publicado más escritos en la otra orilla del Atlántico que en esta nuestra.

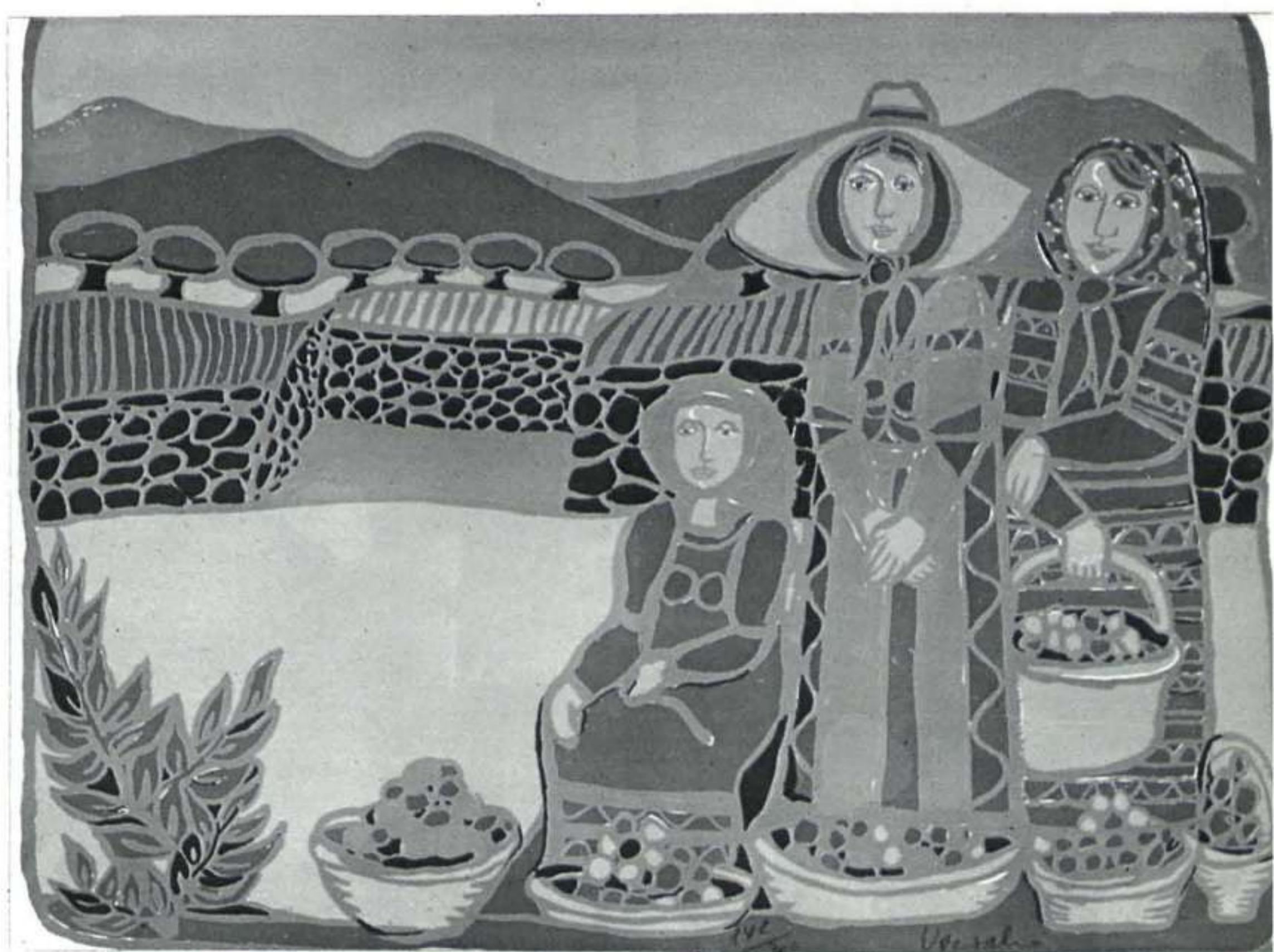
En las últimas promociones, es decir, entre los artistas que se dieron a conocer después de la renovación de 1948, la emigración fue mucho menos abundante. Casi todos ellos, ya que ello es una constante gallega a la que se renuncia difícilmente, han hecho frecuentes viajes a la América hispánica, pero lo habitual es que residan en su terruño originario. Ello plantea un segundo problema. Los que se vinieron a vivir a Madrid, caso de José María de Labra, Manuel Mampaso, María Antonia Dans, Alberto Datas, Enrique Ortiz e incluso Laxeiro, ya que ahora vive y tiene estudio en las orillas del Manzanares, son lo suficientemente conocidos en casi todo el ámbito nacional. Para los que se quedaron en Galicia, la difusión de la obra es, en cambio, muy difícil. Ello se debe a particularidades muy concretas de nuestra estructura sociológica, a las que no es posible aludir aquí pormenorizadamente, pero que en lo que al arte se refiere concluyen todas ellas en la insuficiencia de nuestros medios de información. No tenemos ni grandes revistas especializadas, ni grandes galerías de arte, ni tan siquiera agentes que lleven por el mundo las obras de nuestros jóvenes maestros. El artista gallego, en Galicia, se halla, por tanto, en peligro de acabar por reducirse a una fama puramente local y a unas ventas también locales, casi siempre insuficientes para permitirle vivir con el debido decoro. Esta situación verdaderamente dolorosa hizo meditar muy largamente a Alvaro Alvarez Blázquez, quien llegó a la conclusión, que a mí me parece acertadísima, de que la mejor manera de conseguir que las obras de estos artistas fuesen conocidas en círculos mucho más amplios consistía en ofrecerlas primero en toda España, y luego en todo el mundo, a un precio asequible, en estampaciones serigráficas.

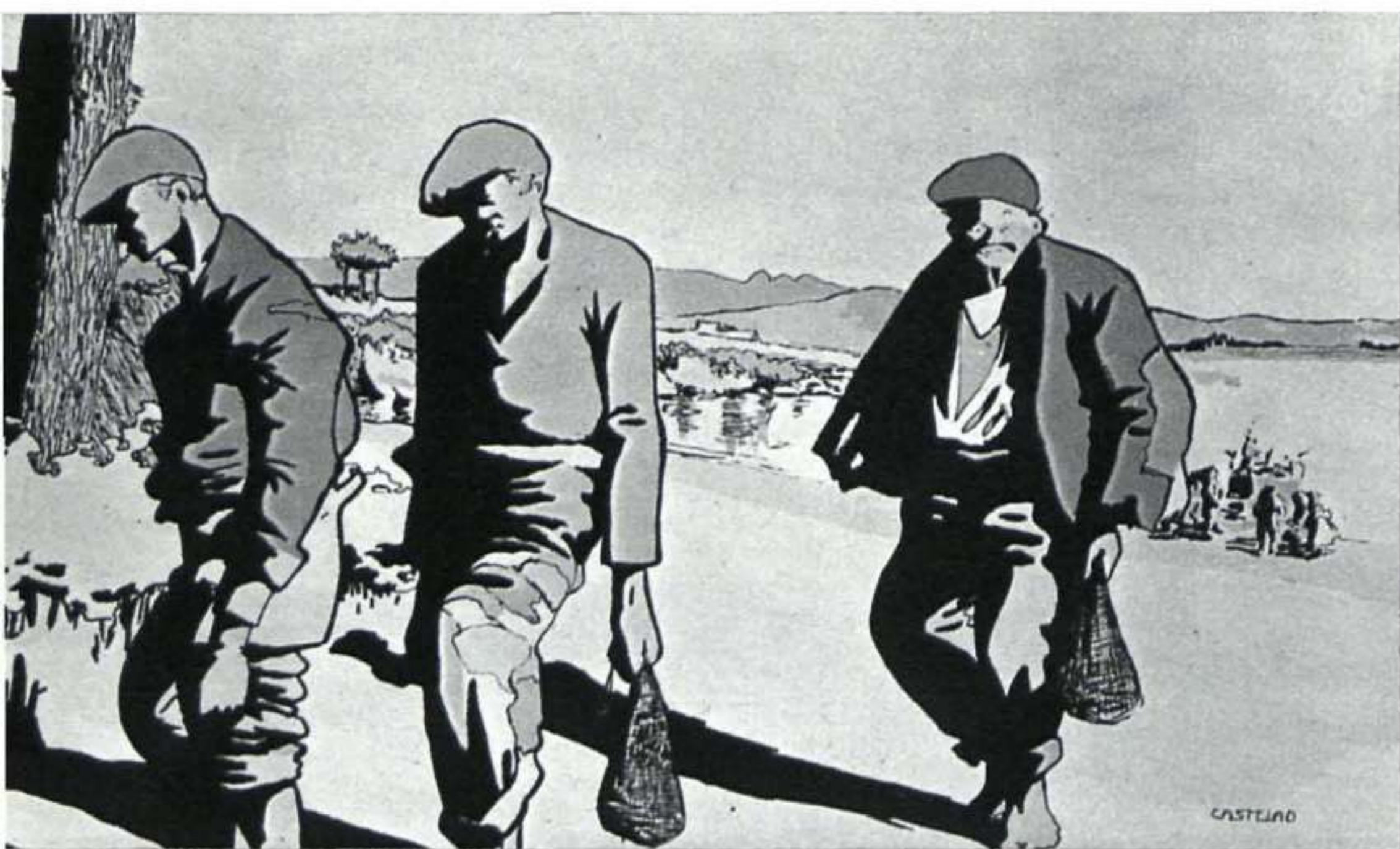
El problema era de que si Alvarez Blázquez en sus exposiciones de serigrafías de arte de la serigrafía gallega (Sega), por él fundada, se limitaba a los artistas menos



XAIME QUESADA.

VIRXILIO.





CASTELAO.



SESTO NOVAS.

conocidos, la exposición quedaba, tal como se dice en el argot de las galerías, «sin arropar». La solución fue incluir con las obras de los jóvenes maestros residentes en Galicia varias otras de los ya triunfantes en Madrid, y en incorporar, incluso, en la última de dichas muestras al maestro de todos nosotros, a nuestro entrañablemente recordado Castelao.

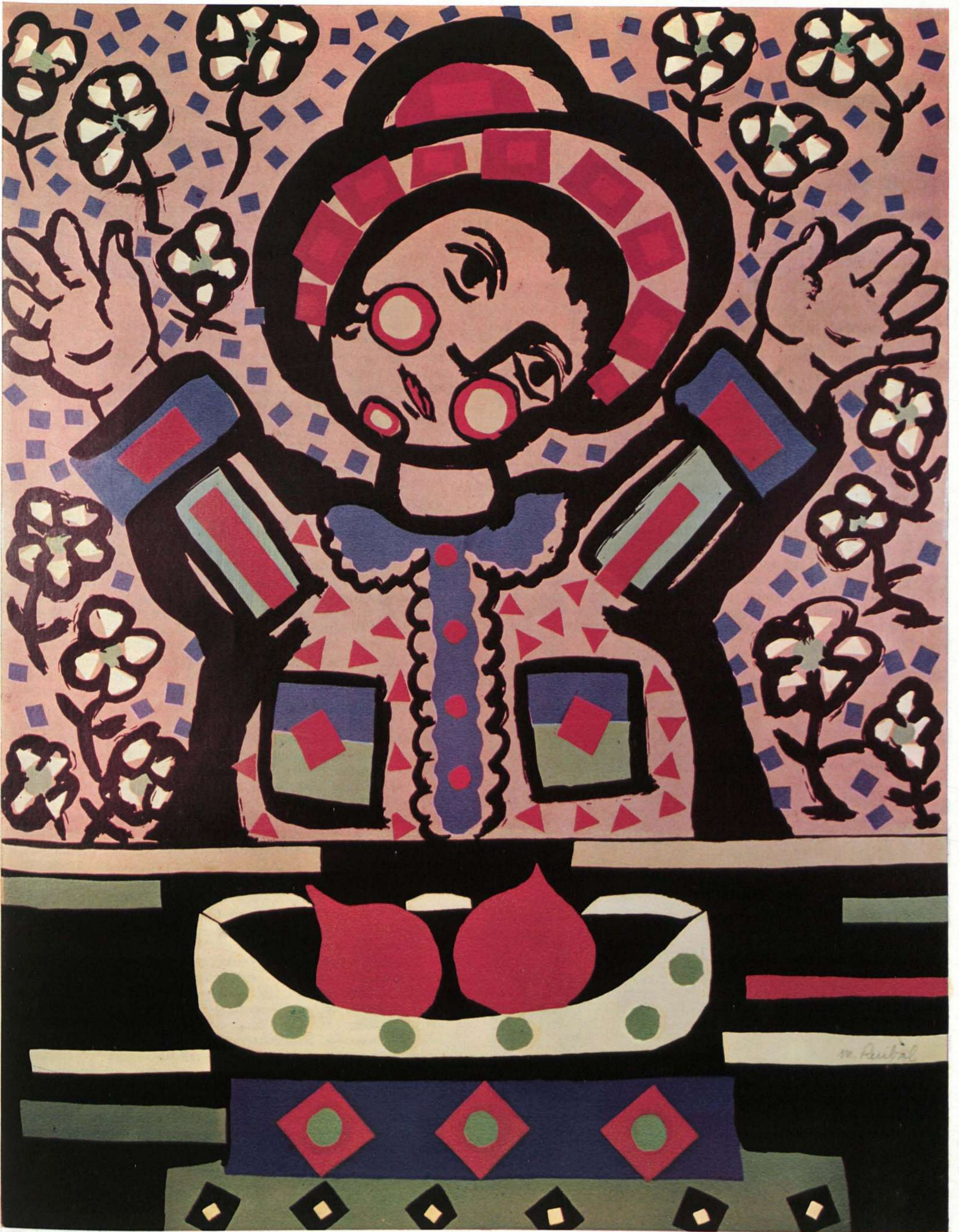
Lo primero que hizo Alvaro Alvarez Blázquez fue aglutinar a un grupo de pintores. Para quienes vivimos habitualmente en medio de estos problemas, la proeza que Alvaro Alvarez Blázquez realizó es inimaginable. Formar un grupo permanente de cuatro artistas es tarea casi imposible que, cuando se consigue, no sobrevive ni tan siquiera tres años. Ejemplos clásicos: Dau-al-Set, El Paso, etcétera. Una exposición colectiva de cincuenta o sesenta artistas puede realizarse una sola vez, pero si se la quiere repetir al año siguiente, comienzan las rencillas y las labores de zapa. Alvarez Blázquez consiguió, no obstante, coordinar una veintena larga de artistas que exponen conjuntamente en sus muestras de la serigrafía gallega desde hace ya más de un año. Para indicar hasta qué punto esta tarea es importante, conviene subrayar que no se trata, en ningún caso, de artistas mediocres, sino de los que gozan de un más justo prestigio en nuestra región. Baste, para ello, recordar que entre los que habitualmente concurren a todas las muestras figuran, citados por orden de realización de las serigrafías, los siguientes maestros: Virxilio, Seoane, Mercedes Ruibal, Pérez Bellas, María Antonia Dans, Díaz Pardo, Xaime Quesada, Antonio Quesada, Ventura Cores, Xulio Maside, X. Luis de Dios, Vidal Souto, Sesto Novas, A. Sevillano, M. Prego, Bofill, María Victoria Lafuente, Rafael Alonso, Datas y Laxeiro. A todos estos artistas, todos ellos jóvenes y a los que cabe augurarles largos años de producción en progreso acelerado, hay que añadir en la última de las muestras la incorporación de dos espléndidas serigrafías de nuestro inolvidable Castelao: «Home dos boix» y «Mariñeiros na praia».

Esta iniciativa, que puede ser trascendental para la difusión de nuestro arte, tuvo, como todas las grandes cosas, orígenes humildes. Alvarez Blázquez es uno de esos serigrafos para quienes el procedimiento no posee un solo secreto técnico. Cabe recordar, a este respecto, que la recién citada serigrafía sobre la obra de Castelao «Mariñeiros na praia», la realizó a dieciocho tintas. Quienes

se hallen familiarizados con el procedimiento no necesitan, en este caso, ninguna explicación ulterior. Para quienes no lo conozcan, basta recordarles que las serigrafías habituales en el mercado se realizan a tres, cuatro o cinco tintas. La fidelidad a los originales es total y Alvarez Blázquez insiste ante sus colaboradores en que el buen serigrafo, reproductor de obras, debe renunciar a toda vanidad personal y limitarse a la reinterpretación de un original, que debe seguir siendo el mismo, aunque ofrecido mediante un nuevo procedimiento. En su taller formó Alvarez Blázquez a un grupo de nueve colaboradores, jóvenes artistas todos ellos y entusiasmados de esta contribución suya a la popularización del mejor arte de Galicia.

Este equipo altamente compenetrado que constituye la serigrafía gallega suele tirar alrededor de 300 copias de cada uno de los originales que para esta finalidad adquiere Alvarez Blázquez. Dichos originales son retirados del mercado de arte, o sea, que la obra en cuestión, y de acuerdo con el artista realizador, puede ser conocida tan sólo a través de las 300 recreaciones serigráficas. Ello permite una venta de una obra que tiene ya un valor original, a un precio muy asequible. Lo habitual es que cada una de estas estampaciones numeradas pueda ser vendida a un precio no superior a mil pesetas. Conseguir originales de obras de grandes artistas a un precio tan reducido es algo casi inimaginable. Piénsese que hay fotografías grandes, en colores, que no resultan tal vez mucho más baratas, o que pueden incluso resultar más caras. Piénsese también que litografías de tirada inmensa se venden a precios entre tres y diez veces más elevados. Esta iniciativa de Alvarez Blázquez permite, por tanto, llevar el gran arte, el arte de verdad y con mayúscula, en estampaciones originales, a los hogares de los económicamente débiles. Su misión social y educativa es, por tanto, tan importante como la estrictamente artística. Alvarez Blázquez y su equipo realizan así patria y consiguen no sólo hacer que nuestros artistas sean mejor conocidos, sino también, cosa todavía más importante, que en varios millares de hogares españoles pueda haber una obra de arte original, sueño imposible que no habrían podido realizar sus propietarios sin la existencia de esta benemérita serigrafía gallega (Sega), cuya ejemplaridad nos seduce y nos conforta.

CARLOS AREAN



MERCEDES RUIBAL.



The page contains extremely faint and illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the document. The text is scattered across the page and is not readable.

INFORME SOBRE MANOLO MILLARES

AÑOS DE APRENDIZAJE

"Hay una personalidad que podríamos llamar serena, pero existe otro tipo de personalidad, posiblemente fenómeno de nuestra época, que se puede calificar de desorbitada (la de Picasso, por ejemplo), y que siente el placer de dar rienda suelta a las más dispares fuerzas del interior. Con toda humildad, ante la cita del maestro, me creo colocado en este último tipo".

MANOLO MILLARES, 1954

A partir de su integración en **El paso** (febrero, 1957), la obra de Manolo Millares ha sido suficientemente conocida y estudiada. Pero tal conocimiento y estudio no incluye la obra realizada con anterioridad a esa fecha. Se alude en todo caso, y no por extenso, a las **Pictografías canarias**, producidas entre 1950 y 1953. El resto de su labor ha sido sistemáticamente soslayado. El mismo Millares no gustaba de referirse a sus años de aprendizaje, y la crítica ha seguido en eso los gustos del pintor, no tanto —suponemos— por respeto a ese gusto cuanto por la imposibilidad de contemplar y enjuiciar esa etapa primera de su trabajo; las obras que aún subsisten del temprano Millares se encuentran casi todas en Gran Canaria, y esta isla es propicia para el desplazamiento del turista, mas no del investigador. Así, la imagen divulgada de Millares es una imagen monolítica, nacida cuando descubre la arpillera. Su réquiem —por él y por nosotros— en negro, rojo y blanco no parece tener precedente. Mi propósito es corregir esa imagen presentando al lector un Millares distinto. Y enriquecido, sin duda. Pues aunque toda esa obra anterior a las realizadas en arpilleras no tenga en sí misma un interés considerable, dan muestra de la inquietud y afán constante de experimentación que animaba al artista. Dos cualidades estas que constituían el fundamento de su personalidad.

Manolo Millares nació en Las Palmas, el 17 de febrero de 1926. Durante varias generaciones la familia Millares ha sido el núcleo de la intelectualidad canaria. No pocos de esos intelectuales especializados en las más diversas dedicaciones —música, historia, poesía, novela, etcétera—, procedían de tal familia. Escritores españoles de divergentes simpatías —desde Unamuno a García Sanchiz— pusieron de relieve en algunos trabajos suyos la singularidad de esta familia, auténtico «hogar de espíritus» como la llamó Unamuno. El padre de Manolo —Juan Millares Carló— era catedrático de Instituto y desempeñaba, en el de Las Palmas, la cátedra de Lengua y Literatura Españolas. Los azares de la guerra civil le apartaron de su puesto docente en Las Palmas y le llevaron, en 1937, a uno similar en Arrecife, capital de la isla de Lanzarote. Las primeras inquietudes pictóricas de Manolo Millares surgieron a partir de ese año y en aquella isla. Un

amigo de la infancia le recuerda «jugando en la playa y haciendo con sus manos dibujos sobre la arena», jugando a dibujar con lápices baratos de colores en el patio del viejo caserón de la Plazuela donde sus padres vivieron, hoy cuartel de la Guardia Civil de Arrecife (1). Millares ha dicho —aunque en francés— que «dans l'île de Lanzarote, où il vit en exil avec les siens, il commence à dessiner d'après nature» (2).

La vocación de Manolo se vio estimulada por su padre, quien sentía una gran pasión por la pintura (dos hermanos de Manolo, Jane y Eduardo, son también pintores). El interés del joven artista era cursar los estudios adecuados a sus aficiones, pero la falta de escuelas especializadas en las islas y la precaria situación económica de la familia le convirtieron en un «autodidacte forcé», según su propia expresión.

La estancia de la familia Millares en Lanzarote no se prolongó mucho tiempo. A fines de 1937 ya estaba de regreso en Las Palmas. Pocos años después —quizá en 1941 ó 1942—, Manolo comenzó a frecuentar la escuela de Luján Pérez, una institución de carácter ex-



"AUTORRETRATO" (1948) COLECCION P. FLEITAS.

perimental donde se ha llevado a cabo la mayor parte del movimiento del arte de vanguardia en Gran Canaria. En la escuela, Manolo se vio agasajado por el grupo de artistas que la animaban: Felo Monzón, Juan Ismael, Plácido Fleitas, etcétera, y se dedicó con fervor creciente y constante a su trabajo. Los primeros resultados de éste pudieron estimarse en las tres exposiciones individuales que organizó, en 1945, 1947 y 1948, en el Círculo Mercantil, Gabinete Literario y «El Museo Canario», respectivamente, todas ellas en Las Palmas. Dichas exposiciones estuvieron integradas por acuarelas; su motivo era el paisaje de Lanzarote y Gran Canaria, con alguna estampa del Puerto de la Luz. Estas obras, aunque tradicionales en su concepción, no reflejan fotográficamente el modelo (tal como imponía la tradición de la práctica de la acuarela en las islas a través de su máximo cultivador, Bonnin); mediante trazos rápidos y largos se insinúa —perfectamente reconocible— la realidad; se valora el blanco del papel; y los colores, sin ser estridentes, están fuertemente marcados. Una intención expresionista preside la ejecución de estas obras, especialmente las realizadas a partir de 1948. Manolo siempre tuvo escasa simpatía por sus producciones como acuarelista y procuró destruirlas con persistente empeño.

Paralelamente a ese trabajo expuesto, Millares realiza múltiples experiencias con las más diversas técnicas y estilos. «El signo que preside la existencia de Millares es la fervorosa inquietud», nos dice un crítico suyo en esos años. El artista lo prueba todo; cualquier posibilidad que fuera nueva para él —aunque en la práctica del arte ya estuviera agotada desde

hacia años— le induce a perseguirla y a experimentarla. Su facilidad para la asimilación es grande, mucha parte de los lienzos pintados antes de 1949 detectan influencias de Van Gogh, de Gauguin e incluso de Zabaleta, artista que entonces recibía de la crítica más elogios de los que por su obra se había hecho acreedor. Quizá la experiencia más interesante ocurrida a Millares en los años a que me refiero sea la lectura del Manifiesto surrealista y la consiguiente práctica del arte allí propugnado. En las islas existía ya, desde antes de la guerra civil, una tradición de arte surrealista. La labor de *Gaceta de Arte* y de los artistas relacionados con ella, Domínguez, Juan Ismael, Gutiérrez Albelo, García Cabrera, etcétera, había hecho del surrealismo una constante habitual tanto en literatura como en pintura. Pero entre Domínguez o Juan Ismael y Millares existen más diferencias que afinidades. Millares no se entregó nunca —como sí hizo Domínguez— a la creación automática; sus pinturas obedecen a una intención premeditada, donde una arbitrariedad razonable o razonada interviene más que la impresión onírica. Millares, por otra parte, dejó sin explorar los hallazgos más fértiles del surrealismo (por ejemplo, la «decalcomanía sin objeto preconcebido», invención de Domínguez, pero sólo realmente aprovechada por Max Ernst). ¿Influencia de un Dalí tardío? La sugerencia parece verosímil. Sentido con más intensidad y trabajado con mayor fortuna, el surrealismo significó para Millares sólo una etapa más de las que venía atravesando con tanta celeridad. «No es que el pintor —decía certeramente Ventura Doreste al reseñar la única exposición surrealista realizada por Millares («El Museo Canario», 1948)— pretenda seguir definitivamente las enseñanzas o los sueños de esa escuela; sino que, simplemente, acuciado por su inquietud, ha querido revivir en sí mismo cuanto la pintura superrealista persigue (3). Años después, sus experiencias surrealistas, asociadas al conocimiento de la obra de Miró y del escaso arte aborigen de las islas Canarias que se conserva, daría lugar al nacimiento de las *Pictografías canarias*, sin duda, sus obras más estimables hasta el descubrimiento de la arpillera.

Tras su exposición surrealista, Manolo, con sus hermanos José María y Agustín —ambos poetas— funda *Planas de Poesía* (1949). Esta colección literaria, muy bien orientada, contribuyó eficazmente a la renovación del ambiente intelectual de Las Palmas, tan enmohecido como despistado. Algunas de sus publicaciones tuvieron un gran interés, entre ellas: *Crucifixión*, de García Lorca; *Smoking-Room*, de Alonso Quesada; *El hombre de la pipa* (una serie de retratos muy influidos por Van Gogh realizados por Manolo Millares), etcétera. Los libros —se publicaron una veintena de títulos— llevaban todos ilustraciones de diversos pintores canarios, principalmente del mismo Millares y de Felo Monzón.

En 1950 ocurre en Las Palmas un hecho que Areán califica de «curioso» y yo de interesante: la constitución del grupo *Ladac* (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). El grupo lo componían: Millares, Felo Monzón, Juan Ismael, Elvireta Escobio, Alberto Manrique, José Julio y Plácido Fleitas (4). No es cierto, como se ha afirmado, que este grupo practicara un arte riguroso y sistemáticamente abstracto. Sólo el pintor José Julio lo hacía. El resto —excluido Plácido Fleitas que continuaba realizando sus esculturas de figuración muy estilizada— elaboraba una pintura claramente surrealista. El propósito que animaba a los componentes de *Ladac* era el de revitalizar el arte en las islas desde una posición independiente. Estos propósitos estaban, en parte, inspirados por los del grupo *Dau al set*; Fleitas,

PORTADA DEL CATALOGO DE LA EXPOSICION SUPERREALISTA "EL MUSEO CANARIO" / LAS PALMAS/NOVIEMBRE, 1948.

MUSEO CANARIO



AUTORETRATO



EXPOSICION SUPERREALISTA
DE
MANOLO MILLARES

durante su estancia en Barcelona en 1949, había entrado en contacto con algunos miembros de aquel grupo (Tapiés, Cuixart, Pons). Y a su regreso a Las Palmas trajo consigo una valiosa documentación relativa al arte que se hacía en Barcelona, y el propósito de llevar a cabo aquí algo semejante a lo que allí se realizaba. Por lo que respecta a Millares, el hecho es importante: por vez primera tuvo ocasión de estudiar —aunque en reproducciones— unas obras realizadas en gran parte con materiales no tradicionales y totalmente abstractas. Sin embargo, de momento, estas posibilidades no parecieron tentarle suficientemente; trabaja por entonces en los precedentes de sus **pictografías**: una serie titulada **Aborígen**, y, sin pausa, en las **pictografías** mismas. Una y otra serie tienen como elemento básico de su composición, los dibujos geométricos de los aborígenes de Canarias y los signos rupestres del barranco de Balos. Los dibujos primitivos se conservan en unas llamadas «pintaderas», una especie de sellos realizados en barro y cuya utilización es incierta: pintar el cuerpo, o clausurar graneros o marcar pertenencias, etcétera, y que se guardan en «El Museo Canario». Tales dibujos son de una simpleza extrema: triángulos o ángulos agudos dispuestos en formas diversas. Millares los desarrolla y complica, incluyendo también otros signos no existentes en las pintaderas ni en Balos. En esta serie de tablas, el color suele ser muy vivo y contrastado: rojo, negro, blanco, verde. El grafismo, a pesar de su antecedente autóctono insular, no puede dejar de recordarnos a Miró. Sin embargo, la intención de revitalizar un pasado artístico isleño debe ser considerada con independencia a la influencia mironiana. Desde su fundación en 1918, la escuela de Luján Pérez había propugnado la revalorización de las características exclusivas del arte insular directamente implicado con un tipo étnico determinado y con una geografía peculiar. Si Fleitas, Felo Monzón o Santiago Santana tuvieron en cuenta para su trabajo la realidad cotidiana y actual, Millares acudió a las mismas fuentes de aquel arte, dándole una representación mágica y juvenil. (De hecho, el motivo de las pintaderas había sido utilizado por Fleitas veinte años antes de que lo redescubriera Millares, pero indudablemente en otro contexto.) Las **pictografías** fueron exhibidas por vez primera en la Sala Syra, de Barcelona, en 1951, con ocasión de celebrar allí una exposición colectiva el grupo **Ladac**.

Al propio tiempo que realizaba las **pictografías**, Millares se ocupa de elaborar una serie de lienzos de tijo constructivista cuyos temas son las máquinas, el puerto, la fábrica, la refinería, etcétera. Son los cuadros que expone en la sala Clan (Madrid) y en la galería El Jardín (Barcelona) (5). Rodríguez Doreste, en el prefacio del catálogo de **Clan**, indica que «sus figuraciones plásticas tienen una nota de vida coloración y de rigor esquemático»; «recogen los rasgos formales de esta inquietud de colmena y taller que es el signo más específico de nuestro tiempo». Estos cuadros, aun contando con la influencia de Torres-García, poseen el atractivo de mostrarnos ya a un Millares con preocupaciones de índole social, preocupaciones que se acentuarían en años sucesivos. En esa fecha estima como bueno «un arte social con el aire y el pulso de la pintura contemporánea y una gran dosis de creación personal, como en el caso de nuestro Guinovart» (6). Que es, obviamente, el arte que él intentaba hacer. Otra directa consecuencia de ese arte social que entonces le atraía la constituyen unos dibujos acuarelados que recogen escenas y tipos populares: pescadores, vendedores, tabernas, etcétera. Tales dibujos no están exentos de cierta intención satírica, y llegan, en ocasiones, a la caricatura. Su posterior exposición en Buchholz (Ma-

drid, 1953) se nutrió principalmente de su obra constructivista.

Con la marcha de Fleitas a París, en 1951, el grupo **Ladac** se disuelve. Millares prosigue la publicación de **Los Arqueros**, una colección de monografías de arte proyectada por el grupo. En dicha colección aparecieron cuadernos dedicados a Fleitas, Planasdurá, Ferrant, Pettoruti y otros. Aunque su opinión sobre el público y la crítica de Las Palmas no era nada benévola, Millares intervino activamente en todos los actos culturales de algún relieve —recitales de poesía, conferencias, exposiciones— que se organizaban en la ciudad —cuando no los proyectaba él mismo—. Enviaba sus cuadros a muestras colectivas nacionales e internacionales (I-II y II Bienal Hispanoamericana, Zurich, Barcelona, etcétera) y su nombre y obra comenzaron a trascender los límites de la geografía insular. Aquí, en su espíritu rebelde y agresivo y su forma de ser introvertida y cautelosa, no le hacían quedar como persona grata, especialmente en opinión de cierto sector de la población; pero su rigor intelectual y su honestidad hacían que su conducta y juicio fueran tan respetados como temidos.

En 1955 comienza sus experiencias con la arpillera y se instala definitivamente en Madrid. Dos años antes había contraído matrimonio con Elvireta Escobio.

Reiteradas a lo largo del presente trabajo, el lector habrá encontrado expresiones como «paralelamente», «al mismo tiempo» y otras similares, queriendo indicar ellas la simultaneidad de Millares en la práctica de diferentes estilos artísticos. No es posible señalar en el artista el fin y el comienzo de una etapa. Expresionismo, surrealismo, pictografías y constructivismo relatan un desarrollo progresivo. Pero ninguna de esas formas de entender el arte se dan en exclusiva y de una sola vez. En fecha relativamente tardía —1953— están fechadas algunas acuarelas expresionistas, varias pictografías y diversas telas constructivistas. Esta inquisidora manera de expresarse es la característica más peculiar de los años de aprendizaje de Millares. Su personalidad artística en ese tiempo nadie la ha formulado mejor que el propio artista en las líneas que abren este escrito: un ser desorbitado que da rienda suelta, de mil formas distintas, a las más dispares fuerzas del interior. Desde 1955, Millares canaliza esa potencia creadora suya en una sola dirección. Ese fue su mérito, y también fue su riesgo.

LAZARO SANTANA

(1) Leandro Perdomo: **Cuando se siente la muerte**. «Diario de Las Palmas», 24 de agosto de 1972.

(2) **Millares**. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1971.

(3) Ventura Doreste: **Manuel Millares y el superrealismo**. Revista «El Museo Canario». Las Palmas, 1948.

(4) En su libro **30 años de arte español** (Guadarrama. Madrid, 1972), Areán incurre en diversas inexactitudes al hablar de **Ladac**. Lo califica de «grupo interisleño», «auspiciado por Eduardo Westerdahl» y cuenta entre sus miembros a Elvireta Escobio, Juan Ismael, Felo Monzón, Manolo Millares, Alberto Manrique y José Julio. Sobre estas afirmaciones hay que tener en cuenta: a) **Ladac** fue sólo insular (de Las Palmas), b) Westerdahl no «auspició» al grupo, sus relaciones con él fueron similares a la de otros críticos (Doreste, Gaya Nuño, Sartoris, etcétera) que intervinieron en las publicaciones que **Ladac** realizó, c) Fleitas —a quien Areán inexplicablemente no menciona— fue uno de los principales animadores de **Ladac**. Baste recordar que las reuniones de trabajo del grupo se hacían en su estudio.

(5) Ambas exposiciones fueron organizadas por Plácido Fleitas. (Vid. «Diario de Las Palmas», 15 de agosto de 1972.)

(6) Cesáreo Rodríguez Aguilera: **Antología Española de Arte Contemporáneo**. Editorial Barna. Barcelona, 1955.

EXPOSICIONES EN MADRID

El Museo de Arte Contemporáneo abrió sus puertas esta temporada con cuatro exposiciones, cuatro muestras de los artistas Gómez Raba, Waldo Balart, Francisco Castillo y Senén Ubiña. El punto de conexión de estas cuatro muestras, conexión que no tiene por qué existir, podría ser muy bien el de unas formas conseguidas tras muchas horas de esfuerzo e investigación en las que cada artista trabaja la materia, las formas, el color, dentro de un mundo, de un juego planteado previamente y que en todo momento es respetado.

Las obras de Gómez Raba se distinguen por el trato de la materia. Son obras muy trabajadas, cuyas superficies pulidas o rotas violentamente, astilladas, sugieren aspectos e imágenes. Masas y huecos, roturas, rugosidades, erosiones en la madera sometida a elaboración, trasladan al contemplador a escenarios submarinos, volcánicos, a visiones de desguace o de materiales olvidados. Gómez Raba ha llegado a un instante interesante en su quehacer después de sus etapas de informalismo y de búsquedas continuas en las que siempre destacaba la inquietud. En esta exposición hay que destacar algo que parece ajeno a las obras en sí, pero que es sustancial, sobre todo para ayudar a ver el valor de esa estética de Manuel Gómez Raba. Me refiero a su mensaje, pues las obras aparecen como si estuviesen colocadas ya como murales integrados a la arquitectura, función para la que han nacido estas piezas a las que no se les puede denominar pintura o esculturas porque en realidad son una fusión de ambas artes integradas en la arquitectura.

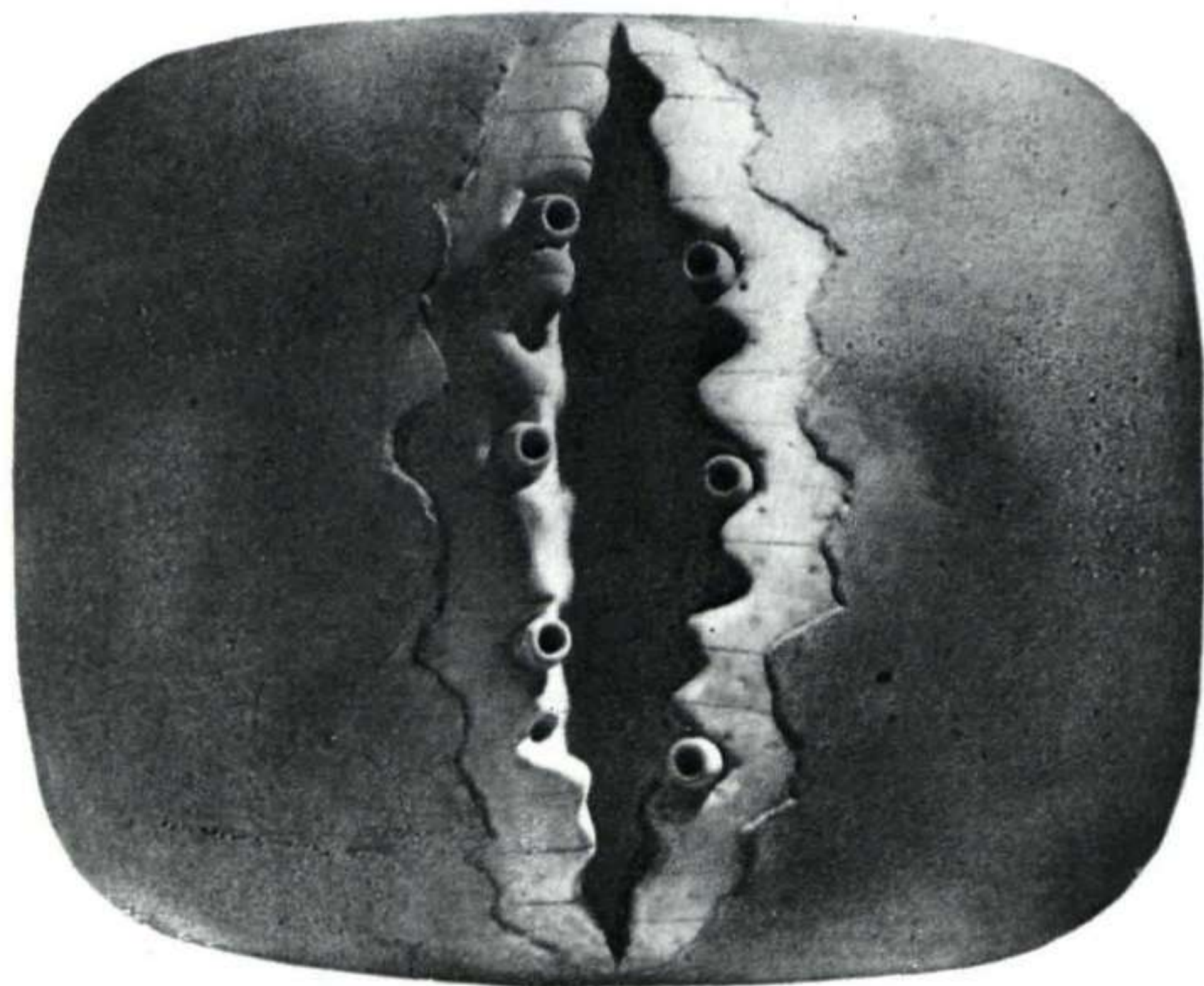
La muestra de Francisco Castillo, artista filipino, aunque está realizada sobre tablas rectangulares al modo tradicional de los cuadros, nos hace considerar dos aspectos, dos partes de su realización bien distintas, pero que en el conjunto de cada obra se complementan. Los fondos, como fragmentos de ventanales, enfrentan colores claros y oscuros en amplias zonas por las que atraviesan líneas divisorias. Por otra parte,

consideramos esos módulos geométricos que navegan en el espacio considerado ocupando siempre la parte central del cuadro. Se diría que esas figuras geométricas son idénticas en unas y otras obras. Una mirada más detenida y comparativa de esos fragmentos nucleicos nos descubren las variantes, tanto de formas como de distribución en ese mundo compositivo.

A Senén Ubiña, los valores cromáticos, tal como los presenta la materia misma, se le han quedado cortos para lo que de investigación tienen sus cuadros. El artista considera el cromatismo del pigmento y el de los materiales —metales— sometidos a la observación directamente o a través de cristales o plásticos translúcidos. Con ello obtiene contrastes y matices muy sutiles. Se dirá, tal vez, que esa riqueza de matices podría obtenerse de forma directa, con pintura en una rica gama de color, pero Senén Ubiña, junto al problema del color, se propone también estudiar el espacio. De ahí la presencia de planos, de superposición de materiales que, a la vez que constituye un juego de formas, son también juego de color.

No acertaría a pronunciarme sobre si en la obra de Waldo Balart es más importante el color que la forma o viceversa. Creo que existe un equilibrio conjuntado. El artista da a cada color un valor determinado. Igualmente hace con los volúmenes. Al someter a comparación estos valores y al equilibrarlos, Balart crea unas escenografías que son verdaderos estudios de espacios habitables, como decoración ambiental, podría achacarse cierta exageración colorista, pero todo es cuestión de habituarse a esos tonos subidos, cargados, ante los que todo parece paliceder. En definitiva, no es este o aquel color, tal o cual tonalidad lo que interesa, sino el equilibrio existente entre colores y masas, entre tonalidades y volúmenes geométricos. Nos parece sumamente interesante —sobre todo conociendo la trayectoria última seguida por Waldo Balart— la obra «Liberación del cubo», en la que el artista ha jugado con el enfrentamiento de las aristas rectilíneas de la forma cúbica con las aristas curvas y superficiales esféricas del cilindro y de la esfera, siempre en un equivalente volumétrico.

Otra muestra artística colectiva que queremos reseñar es el XLII Salón de Otoño de la Asociación Española de Pintores y Escultores que se instaló en el palacio de Cristal del Retiro madrileño al comenzar octubre. La apertura a todas las tendencias, iniciada en este tradicional salón de la artes plásticas continuó en esta edición, tan generosa como otras en cuanto a medallas y recompensas, aspecto elogiado, ya que en el Salón de Otoño hay muchos artistas jóvenes poco introducidos en el mundo de las exposiciones, y necesitados de estos datos del reconocimiento unánime de Jurados y visitantes. De entre la larga lista de primeras, segundas y terceras medallas y otras recompensas, citemos las más importantes: las primeras medallas correspondieron a Vera Callejo, en acuarela; a Muriedas, en escultura, y a López Tablada y a López Herrera, en óleo. En las demás secciones, dibujo, grabado y artes decorativas, se declararon desiertas. La medalla Prados López, en recuerdo del que fue secretario de la Asociación Española de Pintores y Es-



GOMEZ RABA.

cultores, ilustre crítico de arte, correspondió a Vicente Mora; la medalla Eduardo Chicharro, a Marcos Bustamante; la medalla Mateo Inurria, a José Barragán, y la medalla Princesa Sofía, a Manuel de Iñigo, que también fue noticia al comenzar el otoño, con ocasión de su exposición presentada en la galería Grifé y Escoda. Una muestra, resultado de las últimas experiencias del artista, que se basa en el dibujo y en la gran facilidad para tratar el óleo. Ambas cosas le valen a Manuel de Iñigo para construir sus composiciones.

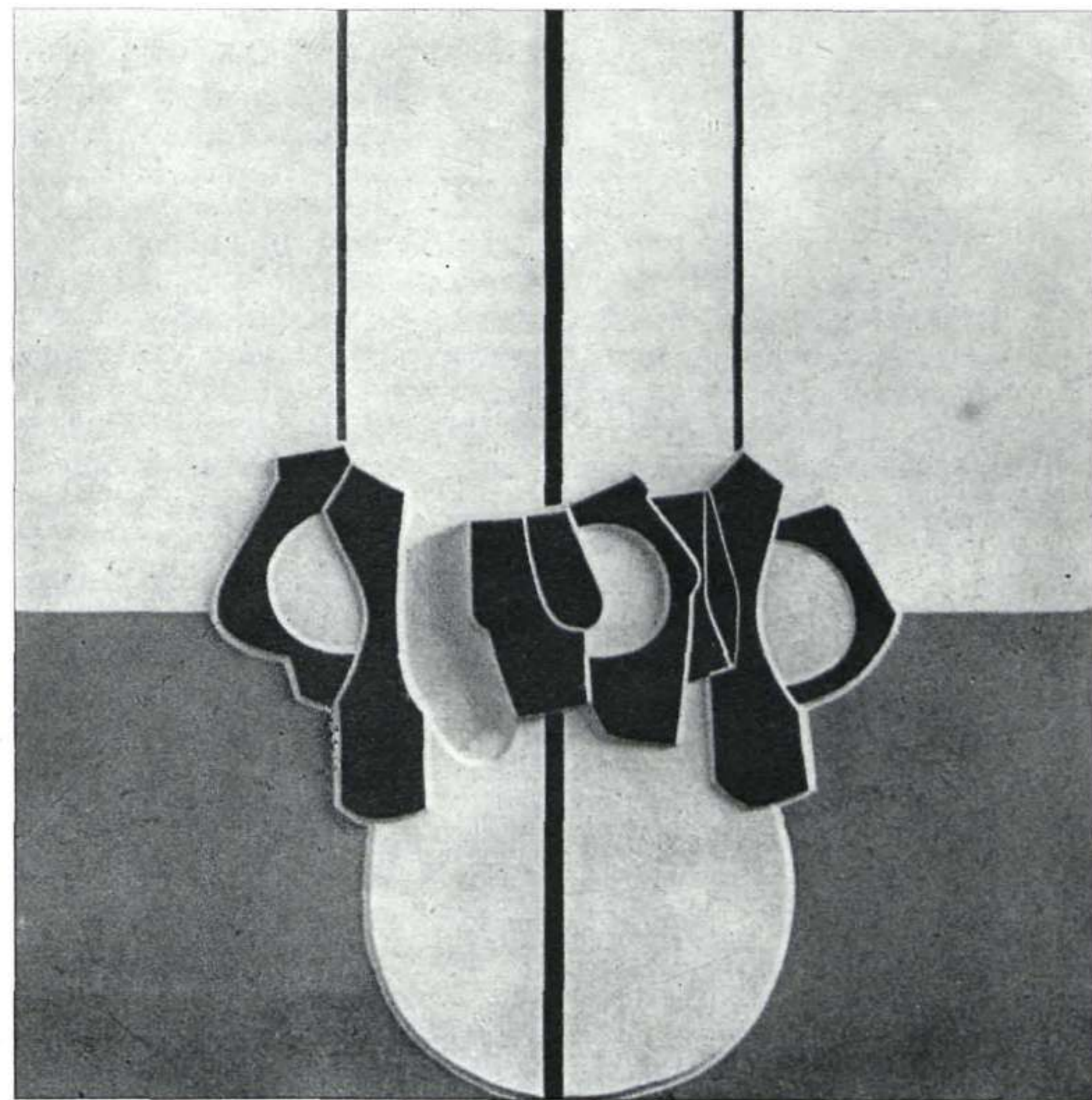
José Frau presenta en Madrid una colección de acuarelas. Es la primera vez que este pintor presenta al público obras realizadas a la acuarela, y lo hace con éxito, porque el resultado conserva la personalidad del artista, manifiesta tantas y tantas veces en los óleos. Frau, al enfrentarse con el procedimiento de la acuarela, no se vale de esos efectos, casuales muchas veces, surgidos de la unión del pigmento con el agua y el papel poroso.

Tuvimos también ocasión de ver una exposición de Tapiés, obra gráfica por la que, desde luego, no se llega a conocer al gran artista, aunque sí conserva esos valores de calidades ricas. Empastes, materiales de desecho, materia pura se traducen en la obra grabada en matices de grises muy ricos. Las rugosidades de la materia en los cuadros de Tapiés, se manifiestan en su obra grabada con profundos mordidos, que en las estampaciones presentan oscuridades.

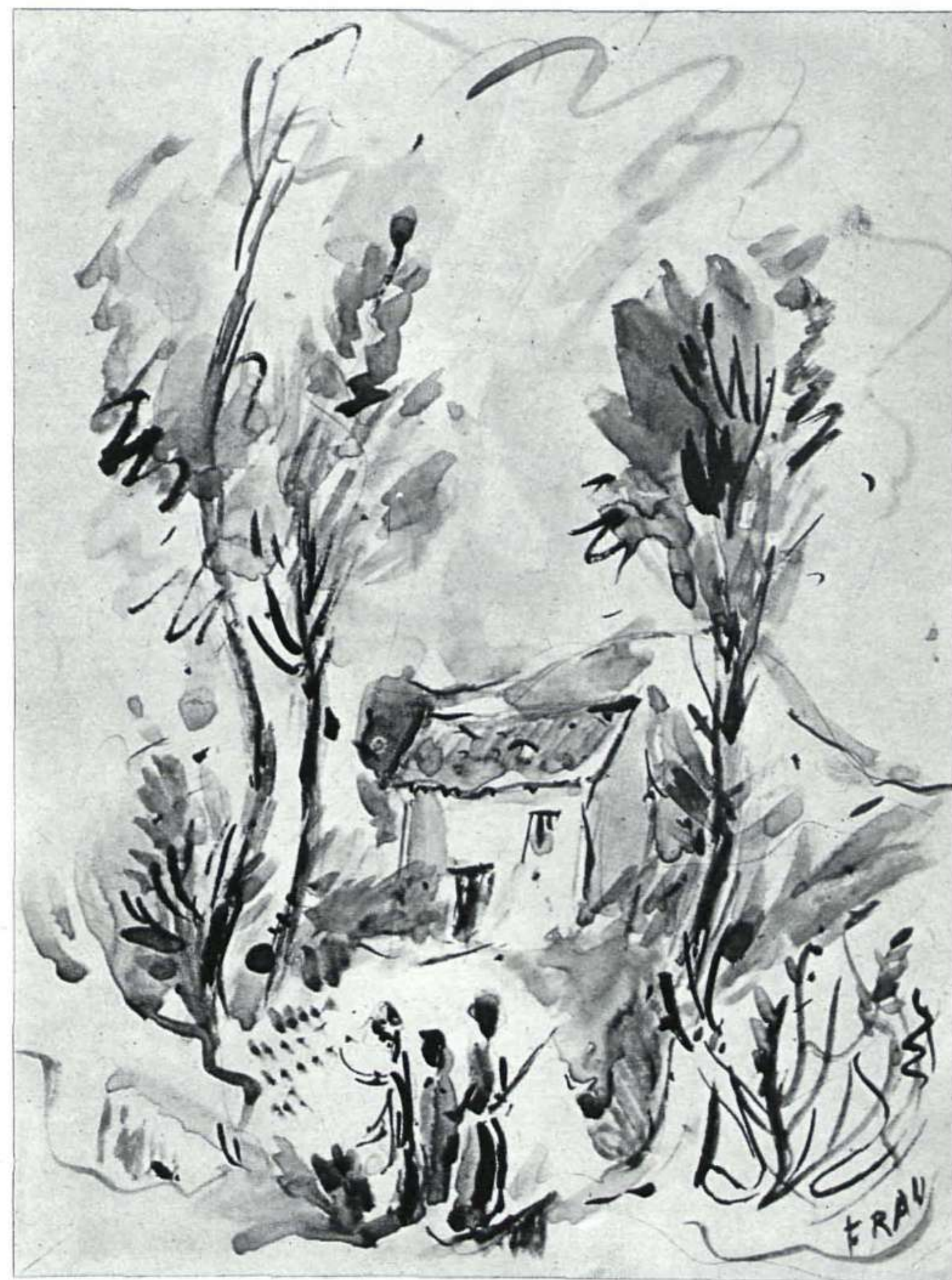
Sin duda, una de las mejores exposiciones de toda la temporada que ahora comenzamos a comentar será la que presenta Eusebio Sempere en la galería Juana Mordó. Es el fruto de algo que lleva fraguando en la mente del artista desde hace años y que le ocupa y preocupa. La consideración simultánea de la luz, de las formas, de la materia y del movimiento en la obra plástica. Eusebio Sempere no se contenta con una pintura o una escultura; para él no existen las fronteras de una y otra sección, y así, el color deja de tener por fuerza que ser pigmento para ser luz sobre un material, en este caso un material de gran poder de reflexión; el acero recoge el foco de luz más o menos directamente dirigido al material de que está hecha la obra, recoge la luz ambiental más o menos pronunciada, tal como esté integrada en el ambiente en cada instante. Recoge y refleja, devuelve lo luminoso en una sinfonía de destellos que tienen lugar merced al movimiento y que es tanto más rápida, pero siempre igualmente rítmica cuanto más violento es el impulso que causa ese movimiento. Ver una obra de Sempere estática es ya hermoso, sus dibujos y pinturas son representación instantánea de sus teorías, pero verlas en plena acción, sometidas a ese conjunto de acciones, es algo realmente maravilloso, pleno de fuerza de impulso, de potencia, de vida.

María Dolores Andreo presentó una colección de cuadros en la galería Ramón Durán. Se trata de una obra muy variada respecto a la realizada anteriormente en etapas pasadas. Andreo quiere decir cosas y las dice. Las dijo en esos momentos cubistas y expresionistas por los que pasó. Las dijo también en aquellos «collages» de riquísimas sugerencias, y las dice ahora, en unos cuadros de ejecución serena, a base de tintas planas, con colores sedantes que invitan a la detenida contemplación, en los que los objetos dibujados son síntesis ambientales de escenarios que tienen mucho de expresionismo, algo de surrealismo y la huella presente de la geometría y de lo simétrico, como un recuerdo de aquel cubismo que cultivara María Dolores Andreo.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA



FRANCISCO CASTILLO.



JOSE FRAU.

EXPOSICIONES EN BARCELONA

En estos primeros días de octubre, la temporada artística de Barcelona ha empezado en algunas salas de exposiciones y está a punto de iniciarse en otras. La avanzada la constituyó la galería Adriá, con una exposición de dibujos de Vicente Escudero, celebrada en la primera quincena de septiembre. La fecha le perjudicó para el éxito público, pero el acontecimiento artístico resultó singular. Un bailarín de excepcional categoría, ahora retirado por razones de edad, demostró que mantiene viva su fina sensibilidad, con una obra suya reciente —dibujos al pastel en color— realizados con gran libertad y espontaneidad. Temas casi todos referidos a su actividad profesional, realizados en formas esquemáticas, con un sorprendente sentido del ritmo y del color. Nada de extraño tiene para quien, conociendo a Vicente Escudero, sabe de la gran relación que siempre ha tenido su arte con la plástica de la gran amistad y admiración que ha sentido hacia muchos de nuestros grandes pintores; de su inagotable espíritu creador. En los dibujos, en los que en ocasiones se llegaba a la abstracción, no puede hablarse de infantilismo ni de torpeza técnica, sino de una vocación sentida y de una sensibilidad que necesita expresarse sin cesar.

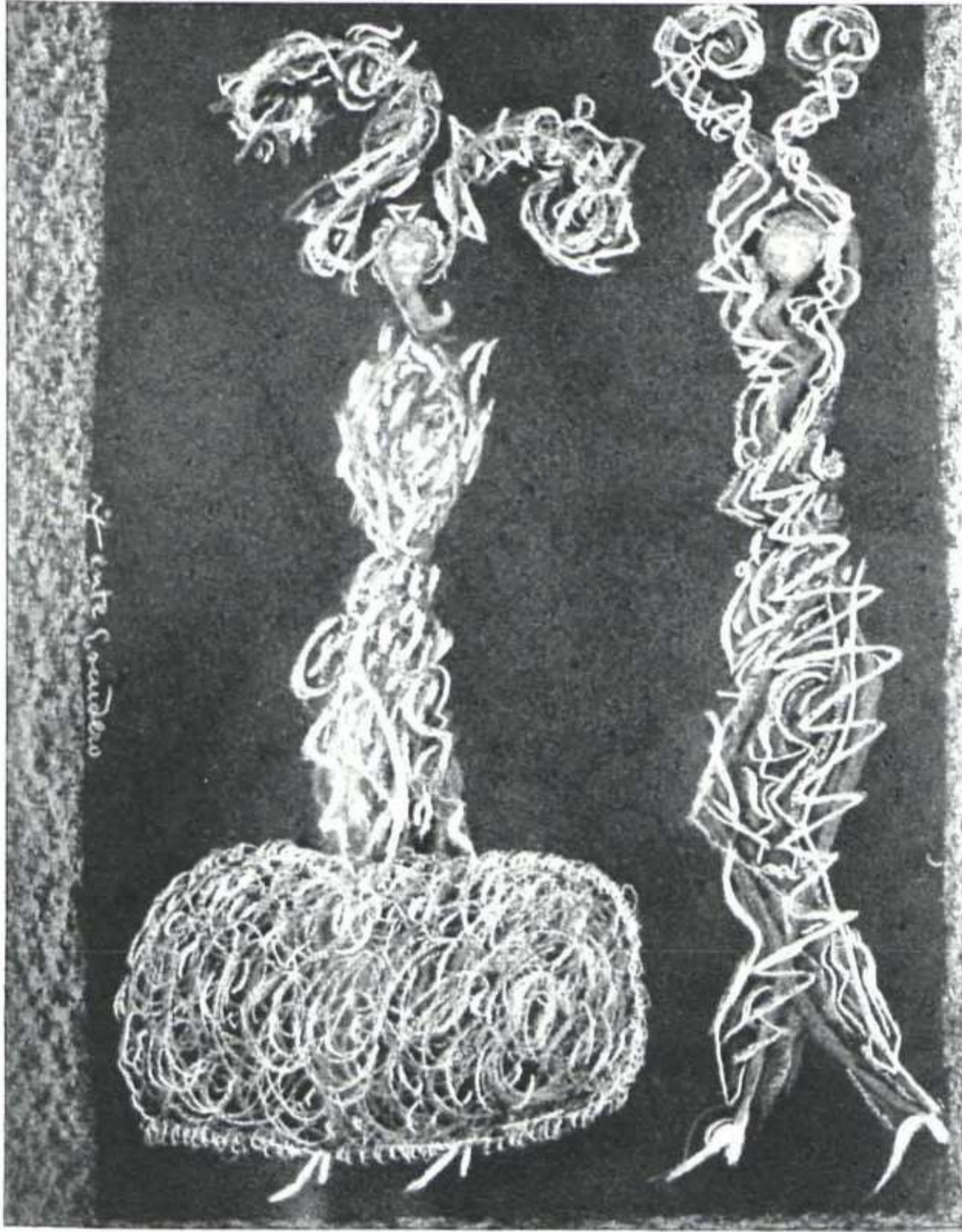
A la exposición de Vicente Escudero siguió la importante exposición de Cardona Torrandell. Tal vez la más importante de todas las exposiciones realizadas en su ya larga vida profesional. La obra de Cardona ha alcanzado la expresión de su mayor madurez. Adop-

tada una actitud, logrado un mundo propio a través de una técnica determinada, firme y apasionado en la realización de sus series cíclicas, Cardona Torrandell nos ofrece hoy el ejemplo de los momentos culminantes de algunas de ellas: miradas, masacres, retratos imaginarios, retablos numantinos. Una pintura llena de contenido e intención. Una pintura polémica. Un instrumento de combate frente a la injusticia y al absurdo de nuestra circunstancia, y frente al eco de determinados acontecimientos históricos, convertidos en símbolo. Ante esta importante obra hay que decir, una y mil veces, que la esencia de la pintura es la pintura misma, y que, desde el punto de vista plástico, la obra de Cardona Torrandell no tiene que envidiar, en cuanto a valores, a muchas de las que se consideran representativas del arte por el arte, porque el contenido o la intención, expresados o utilizados por el artista de modo adecuado no perjudican, ni lastran, en modo alguno, la obra. Antes al contrario, la enriquecen, como ocurre con esos densos, dramáticos y expresivos rostros que, como una obsesión de Humanidad, se repiten una y otra vez, de mil modos diferentes, en esta gran obra de Cardona Torrandell.

Con el XIV Premio a la pintura joven, comienza la sala Parés la nueva temporada. Con la emoción propia de la juventud, una numerosa concurrencia exhibe los inicios de su creación artística. No hay en el conjunto una gran variedad de tendencias, al predominar una actitud figurativa de carácter tradicional.



JUAN JOSE
BALZI.



VICENTE ESCUDERO.

Tal vez se deba el hecho no sólo a la posible presión que en el ánimo de los participantes haya podido ejercer el tradicionalismo de la sala organizadora, sino el hecho mismo de que toda iniciación se mueve siempre en torno a la actitud creadora predominante. El conjunto revela la amplitud y firme vocación artística de la juventud barcelonesa.

En una galería en la que sólo escasas exposiciones se celebran durante la temporada, la galería Prócer nos ha ofrecido un conjunto de acuarelas el pintor García Vilella, quien desde hacía muchos años no exponía entre nosotros. Sin embargo, su obra nos trae el recuerdo de aquellos primeros años de la década de los cincuenta, en los que, con entusiasmo, una juventud de grandes innovadores se abrió paso en Barcelona, en el mundo del arte. Estaba presente la labor de la revista «Dau al Set», «Los ciclos de arte experimental», «Los Salones de octubre», «Los Salones del Jazz», y tantas otras actividades que, en nuestra posguerra, fueron tan decisivas para la evolución constructiva de las artes plásticas. Muchos de los nombres de entonces son hoy maestros consagrados en el orden nacional e internacional. García Vilella, que por aquel entonces figuraba en aquel grupo de los apasionados innovadores, y al que llevé a uno de mis primeros ensayos sobre «La pintura contemporánea catalana», nos sorprendía entonces con su fina sensibilidad, a través de un mundo de formas en las que predominaba lo imaginativo y un certero sentido del color. Han pasado los años y García Vilella no ha dejado de trabajar en el mundo silencioso de su estudio. Su obra, que ha recorrido distintos países de Europa, vuelve ahora a la ciudad, donde hace tantos años se presentó como una joven promesa. El mundo plástico de hoy de García Vilella enlaza, de modo directo, con aquel suyo de los años cincuenta. Hay en él un predominio de las esencias plásticas por encima de todo. La técnica de la aguada la matiza con grafismo y raspados

en el papel. En su mundo formal, las referencias a la realidad quedan tan sólo apuntadas o insinuadas de manera sumaria, para que el logro sea un objeto propio e independiente.

En la joven galería Matisse expone la también joven pintora Claude Collet, un importante conjunto de óleos, en los que se afirma una trayectoria de austeridad y de vigor expresivo, Claude Collet es un curioso ejemplo de la contradicción psicológica de la obra de arte: una fina sensibilidad produciendo una obra ruda, vigorosa, extremadamente expresiva. Ciertamente que esta rudeza no llega, en la obra de Collet, a un dramatismo expresivo, pero sí refleja una fuerza rotunda. En ella, en su obra más reciente, Claude Collet alcanza su plenitud, tanto en sus sencillos bodegones como en sus imaginativos seres.

A veces basta un pequeño dibujo para revelar la importancia de un espíritu creador. Tal es el caso de Balzi, en la galería Xot, donde presenta una serie de dibujos a lápiz, sencillos, entusiastas y apasionados, que ofrecen la madurez de una conciencia inquieta, alerta a la problemática de nuestro tiempo. De esta obra, de su sobriedad, de su palpitación, de su autenticidad, se desprende la realidad de una larga experiencia en el autor y, probablemente, de una obra importante de la que, los dibujos expuestos, son como un breve y excelente eco.

En galería Nova, una escultora noruega, Ynguild Fagerheim, utiliza la cerámica como un vehículo para la realización de esculturas y relieves, en un lenguaje y con una intención nueva y plena de originalidad; a veces reflejando determinada actitud psicológica; otras, mediante la réplica irónica de formas populares. En suma, logrando de la cerámica unas posibilidades de realización poco comunes.

Y estos son, en sumaria noticia, los inicios de la temporada artística barcelonesa. Las noticias sobre el desarrollo de la misma son alentadoras. Nombres importantes, proyectos de muy diversa índole, hacen pensar en un prometedor período, lleno de positivas realidades, que procuraremos ir reflejando.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA



CARDONA TORRANDELL.

LA EDAD NEOCLASICA

Bajo el título «La edad neoclásica», se ha inaugurado en Londres la XIV Exposición del Consejo de Europa y la más importante, sin duda, de las organizadas por este organismo desde 1954. La exposición exhibe un muestrario de mayor jerarquía de las artes europeas influidas por el redescubrimiento del arte clásico familiar bajo el nombre de «Neoclasicismo». El Consejo artístico de Gran Bretaña, que ha asumido la realización de la muestra, no se ha limitado en ella a exponer obras de pintura, sino que se completa con la exhibición de maquetas, dibujos, proyectos arquitectónicos, esculturas, muebles y decoración interior, etcétera. Francia, Alemania e Italia contribuyeron con magníficas piezas al esplendor de la muestra londinense, y entre otros artistas figuran en ella, Goya, David, Canova, Ingres, Adam, Reynolds, Greuze, etcétera.



GOYA, EN NUEVA YORK

El Museo Metropolitano de Nueva York ha sumado el undécimo cuadro de Goya a su actual colección pictórica con la adquisición de un retrato —cuyas dimensiones son, aproximadamente, cincuenta por cincuenta y cinco centímetros— representando al niño Pepito Costa y Bonella, uno de los nietos del

médico personal de la duquesa de Alba. El cuadro está valorado en una cantidad que oscila entre dos y tres millones de dólares. La pintura fue donada al museo neoyorquino por la señora Umberto de Martini, de nacionalidad norteamericana, residente en París y coleccionista de obras de arte. El lienzo será colocado junto a otro de Goya, titulado «Retrato de don Manuel Osorio de Zúñiga», más conocido usualmente por «Muchacho en rojo».

FERIA DE ARTE Y ANTIGÜEDADES

La próxima Feria suiza de Arte y Antigüedades se celebrará en Basilea del 22 de febrero al 4 de marzo de 1973, en los salones de la Feria de Muestras. A este acontecimiento artístico, que se celebra todos los años, no son admitidos como expositores más que los miembros del Sindicato Suizo de Anticuarios y Comerciantes de Objetos de Arte, del Sindicato de Libreros de Antiguo y del Comercio de la Estampa en Suiza, o de la Asociación del Comercio Suizo del Arte. Los vendedores y expositores garantizan la autenticidad de los objetos exhibidos, examinados previamente por un Jurado profesional de expertos.

EXCAVACIONES EN SIRIA

El profesor André Perrot, que dirige las excavaciones del lago de Mari, en las áreas sirias del Eufrates medio, ha informado sobre la última de las campañas efectuadas en dicho lugar y cuyos resultados han sido la exhumación, en Mari, de las murallas de varios palacios y de numerosos objetos y vestigios. Los arqueólogos de la expedición han excavado la zona sagrada del palacio preargónico, correspondiente al tercer milenio, y más exactamente, el gran patio interior de este conjunto. Han descubierto varios altares superpuestos por encima de un área equipada con instalaciones rituales: cofres, mesas de ofrendas y mesas de libaciones. Han descubierto, igualmente, avenidas de ladrillos asfaltadas, que delimitaban los recorridos de las procesiones. Al desenterrar los largos pasillos que rodeaban ese patio, ha aparecido un edificio: se trata de un conjunto gigantesco, intacto, cuyas murallas miden casi siete metros de altura. Se cree que este conjunto pertenecía a un palacio anterior, el tercer edificio

preargónico descubierto en Mari, y cuya construcción se puede fechar a fines del IV milenio.

Las últimas excavaciones han hecho que se descubriesen un centenar de tablillas pertenecientes a los archivos históricos de la ciudad: cinco son tablillas reales; tres, pertenecen a la correspondencia de Ziarilin, Rey de Mari; dos, a la de su suegro Xarilin, Rey de Alep, hacia 1700 antes de nuestra Era.

ARTE ESPAÑOL EN BUENOS AIRES

Bajo el lema de «El arte de España sobre el papel», fue presentado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Buenos Aires una importante exposición de 115 obras de artistas españoles, entre los que figuraban Picasso, Miró, Dalí, Tapiés, Clavés, Tharrats, Cuixart, Millares, Ferreras, Rivera, Sempere, Feito, etcétera. «Por la cantidad y variedad de las obras que componen la exposición —escribió la crítica bonaerense—, ofrece ésta, sin agotarlo, un panorama de la plástica hispana de este siglo, que permite apreciar una gran variedad de técnicas, que van desde los múltiples procedimientos para el estampado, hasta el dibujo, la pintura, el collage». Los comentarios destacan que esta exposición ha sido una de las más sensacionales del arte español en la Plata, no sólo por la calidad de las obras exhibidas, sino, a la par, por figurar en la exposición muchos artistas desconocidos en la Argentina.

Al tiempo de esta exposición, también fue abierta en Buenos Aires una muestra del arte español clásico, con obras de Berruguete, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Mateo Cerezo, Martínez Montañés, José de Ribera, Murillo, el Greco, Zurbarán, entre otros artistas de las escuelas primitivas castellana, catalana y aragonesa. La exposición se presentó en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta.

NUEVA YORK: DOS NOTICIAS SINGULARES

El Metropolitan Museum de Nueva York ha vendido, en una «reorganización de sus colecciones», cuatro obras valiosas, realizadas por el Aduanero Rousseau, Vincent van Gogh, Amadeo Modigliani y el español Juan Gris. Las ventas, algunas de ellas realizadas de manera casi clandestina, han provocado una gran polémica en el mundo artísti-

co neoyorquino. Las pinturas de Rousseau y Van Gogh se estima que no bajan en su precio, cada una de ellas, de un millón de dólares. El comprador de las cuatro obras ha sido la famosa compañía de galerías de arte Marlborough.

Lawrence Condon, pintor, de cuarenta años de edad, ha ganado el primer premio de la Grand Galleria, dotado con 5.000 dólares, en un concurso de pintura nacional para artistas norteamericanos. La pintura se titula «Escena de prisión y un estudio de mi amigo y compañero artista Joel Gainer ante la puerta de su pequeña celda». En efecto, Condon ha pintado el tema que mejor conoce: la cárcel, en donde ha pasado casi la mitad de sus cuarenta años cumpliendo una condena por asalto a mano armada. El artista es autodidacta y, naturalmente, ha aprendido a pintar en la prisión.



COLISEO DE ROMA

El Coliseo de Roma, el más famoso monumento del imperio romano, ha sido cerrado al público y suspendido el tráfico rodado por sus alrededores para realizar en él una serie de reparaciones. La decisión se tomó después de que una comisión municipal inspeccionara el antiguo anfiteatro. Un ingeniero del municipio de Roma ha declarado oficialmente que aunque el Coliseo, cuyos cimientos está en perfecto estado de conservación, no se encuentra amenazado de derrumbamiento total o parcial, la erosión ha causado, en cambio, junto con los accidentes climatológicos, daños que necesitan una reparación inmediata. Según la comisión municipal romana, las claves y columnas de piedra de las galerías superiores se han visto afectadas por el mal tiempo y las muchas lluvias. En las semanas anteriores al cierre del monumento, muchas piedras, de apro-

ximadamente veinte kilos de peso, se han desprendido de la gran fábrica del anfiteatro.

El Coliseo, cuyo nombre actual procede de la Edad Media, se denominó originalmente Anfiteatro de Flavio, y su construcción se comenzó bajo el reinado del Emperador Vespasiano, en el año 75 antes de Cristo; el conjunto fue inaugurado por el Emperador Tito cinco años más tarde. A causa de su tamaño se ha considerado desde entonces al Coliseo como símbolo de la eternidad de Roma. Un antiguo proverbio romano dice que «si el Coliseo se hunde, a Roma le habrá llegado su fin».

Pero aparte de este monumento, otros quinientos de la antigua Roma, incluidos la magnífica escultura en bronce de Marco Aurelio en la colina Capitolina, los Baños de Caracalla y el grandioso Acueducto de Claudio, se encuentran amenazados de ruina. De hecho, en toda Italia numerosos monumentos están en iguales condiciones de ruina, entre otros, las Puertas del Paraíso, en el baptisterio de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti; los cuatro Caballos de bronce de San Marcos, en Venecia, y toda la estructura de la catedral de Milán.

Fuentes autorizadas afirman que tanto la estatua de Marco Aurelio como los Caballos venecianos han desarrollado un «cáncer» que se está comiendo el bronce. Es muy probable que esta estatua no se llegue a tocar. Pero los Caballos serán descendidos, pese a las protestas de los venecianos supersticiosos, que creen que Venecia se hundirá si se bajan los Caballos situados en la parte alta de la basilica, como los romanos la destrucción de Roma con el hundimiento del Coliseo.

PREMIO DE ARQUITECTURA A ESPAÑA

La revista «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», que edita en Barcelona el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, ha resultado premiada por la UIA —Unión Internacional de Arquitectos— por los temas que ha publicado en los dos últimos años sobre el esparcimiento. Dicho premio ha sido otorgado con ocasión del XI Congreso Mundial de la citada Unión Internacional, que, sobre el tema «Arquitectura y Esparcimiento», se acaba de celebrar en la localidad búlgara de Varna.

QUINTO CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE CRANACH

Con una gran exposición de homenaje a Lucas Cranach, el Viejo, Weimar ha celebrado el V centenario del gran pintor alemán, una de las figuras mayormente representativas del arte gótico-renacentista en la Europa de los siglos XV y XVI. La historia le coloca cronológicamente entre Durero, Altdor-

fer y Grünewald, pintores cuya nombradía no necesita ser explicada. Cranach nació en Kronach de Franconia en 1472 y murió en Weimar en 1553, a los ochenta y un años. Trabajó buena porción de su vida para los Electores de Sajonia, en Wittenberg, y su arte se puede muy bien entender comprendido en los más diversos temas: retratista, paisajista, pintor religioso y mitológico, costumbrista... Su obra ocupa lugar de excepción en los grandes museos del mundo, estando representado en el Museo del Prado con dos pinturas de tema cinegético.

DE NUEVO LE CORBUSIER

De acuerdo con los deseos expresados por Le Corbusier, se ha creado en París la Fundación Le Corbusier, con domicilio en el 10 Doctor Blanche, la villa que el arquitecto galo-suizo construyó en 1923 para Raoul La Roche. Un legado ha permitido comprar la casa contigua y transformar el inmueble, dando ocasión a una intensa labor educativa y expositiva de la Fundación desde que fue ella constituida. Su finalidad principal consiste en recibir y conservar los documentos de toda índole referidos a Le Corbusier y dar a conocer su obra.

En cumplimiento de tal exigencia, la Fundación ha presentado una exposición consagrada a la Ciudad Obrera de Pessac, próxima a Burdeos, construida por Le Corbusier en 1924, exhibiéndose proyectos, textos, planos, cartas, fotografías y otros documentos relacionados con esta ciudad, que fue sujeta en su momento a todas las oposiciones posibles. «En Possac —señala uno de los biógrafos del famoso arquitecto—, como en otros muchos sitios, Le Corbusier encontraría una violenta oposición de las autoridades, y sus edificios quedaron sin ocupar más de tres años después de terminados, porque algunos funcionarios se negaban a extender los respectivos permisos de habilitación, objetando la desnuda geometría de Le Corbusier y sus cubos abiertos y cerrados».



SEVILLA: DESCUBRIMIENTO EN LA CASA DE PILATOS

Al efectuarse unas obras en una de las cubiertas de la Casa de Pilatos, en Sevilla, ha podido hallarse un valioso artesonado del siglo XVI, oculto antes por unas pinturas de Francisco Pacheco, pintor y tratadista de arte, suegro de Velázquez, que, circunstancialmente, habían sido trasladadas a Madrid para su restauración. Según los expertos sevillanos, la pieza descubierta, de estilo mudéjar, responde a los principios de la «carpintería de lo blanco», y antiguamente cubría el llamado Salón de Pacheco o antecámara ducal, construida a principios del siglo XVII.

Las pinturas de Pacheco, que tapaban el artesonado puesto ahora al descubierto, representan a Faeton, Icaro, Pegaso y otras figuras de la mitología greco-romana. Se hallan realizadas sobre gruesos tablones, que, al desmontarse para reparar las cubiertas de la estancia, han permitido descubrir el primitivo alfarje mudéjar.

Según parece, una vez devueltas a Sevilla desde los talleres madrileños de

restauración, las pinturas de Francisco Pacheco serán instaladas en otro lugar de la Casa de Pilatos, al objeto de dejar visible el rico artesonado oculto hasta ahora por ellas.

PROFESOR ANTONIO GARCIA Y BELLIDO

Ha fallecido en la capital española el prestigioso arqueólogo y catedrático de la Universidad Complutense, profesor Antonio García y Bellido, a los sesenta y nueve años de edad, víctima de un infarto de miocardio. Como académico de la Real de la Historia y profesor universitario, las aportaciones científicas y artísticas del doctor García y Bellido han sido fundamentales para la investigación y el conocimiento de las grandes civilizaciones hispánicas. Su labor al frente del Instituto Rodrigo Caro, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y como director de la revista «Archivo Español de Arqueología», ha sido unánimemente reconocida como fundamental para la dimensión histórica de los temas arqueológicos. Entre sus obras principales merecen recordarse «La historia del arte romano»,

«La escultura romana en España y Portugal», «España griega», «España y los españoles hace dos mil años, según la geografía de Strabon», «Veinticinco estampas de la España antigua», «Urbanismo de las grandes ciudades del mundo antiguo», «La España del siglo I de nuestra Era, según Mela y Plinio», etcétera.

DEFENSA DEL PAISAJE

Un concurso nacional dotado con tres millones de pesetas y sin precedentes entre nosotros ha sido convocado por la Fundación santanderina Marcelino Botín para la redacción de un estudio de defensa del medio ambiente en la zona urbana y rural de Santander, bahía y alrededores. Para ello, la Junta Rectora de la Fundación ha estimado que el instrumento más eficaz para llevar a cabo esta imperiosa tarea comunitaria sería poner a disposición de las autoridades, tanto locales como provinciales y nacionales, un vasto y exhaustivo estudio de las posibilidades de conservación de la zona mencionada. Dicho estudio tendría como objetivos los siguientes:

1.º Investigar los efectos ecológicos ocasionados por los asentamientos

EL PALAU DE LA MUSICA, RESTAURADO

El Palau de la Música barcelonés ha sido restaurado. Declarado recientemente Monumento Artístico Nacional, y siguiendo el criterio de la Dirección General de Bellas Artes de que estas declaraciones no sean decisiones meramente honoríficas, era preciso que volviera a adquirir toda su vieja prestancia y todo el significado que en 1908 fueron los objetivos de su constructor, Luis Domenech y Montaner.

La Dirección General de Bellas Artes, a petición del Orfeo Catalá, tomó a su cargo la realización de las obras y la limpieza de

todos los motivos, tanto arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, así como la limpieza de las vidrieras y mosaicos en situación de abandono casi desde su inauguración.

El propósito de esta gran labor, y del equipo dirigido por los arquitectos Juan Bassegoda Nonell y José Villagarda Roig, era reintegrar este notable exponente del modernismo catalán, en todo lo posible, a sus calidades originarias. Ha sido necesario levantar capas de pintura que se habían aplicado en distintos lugares, como columnas, paramentos, estucados, etc., y proceder a limpiar todo cuanto el tiempo había hecho poco menos que invisible.

Dadas las características del Palau, que son las del modernismo, con su multiplicidad de motivos, elementos y materiales ornamentales, estas obras de restauración del edificio se presentaban como empresa de titanes, por cuanto representaban no sólo la limpieza total del mismo, sino también, y principalmente, la reparación de los paramentos, la reposición de cerámicas, vidrios, mosaicos, esculturas y de todo cuanto se integra en las dos excepcionales fachadas, con sus numerosas variantes de planos, niveles, terrazas, galerías y balcones, todo lo cual contiene una riqueza de artesanía, casi desconocida, que ahora se pondrá totalmente en valor.

La restauración de los mosaicos situados en los muros y pavimentos del vestíbulo y del rellano del primer piso, en gran parte destruidos, así como el gran escudo del Orfeo colocado en la puerta de la calle de Amadeo Vives, han podido ser reparados totalmente y gracias a una providencial previsión: el señor Bru, nieto de Luis Bru, que en 1908 fue el autor de dichos mosaicos, guardaba celosamente las piezas originales que sobraron para esta posible restauración.

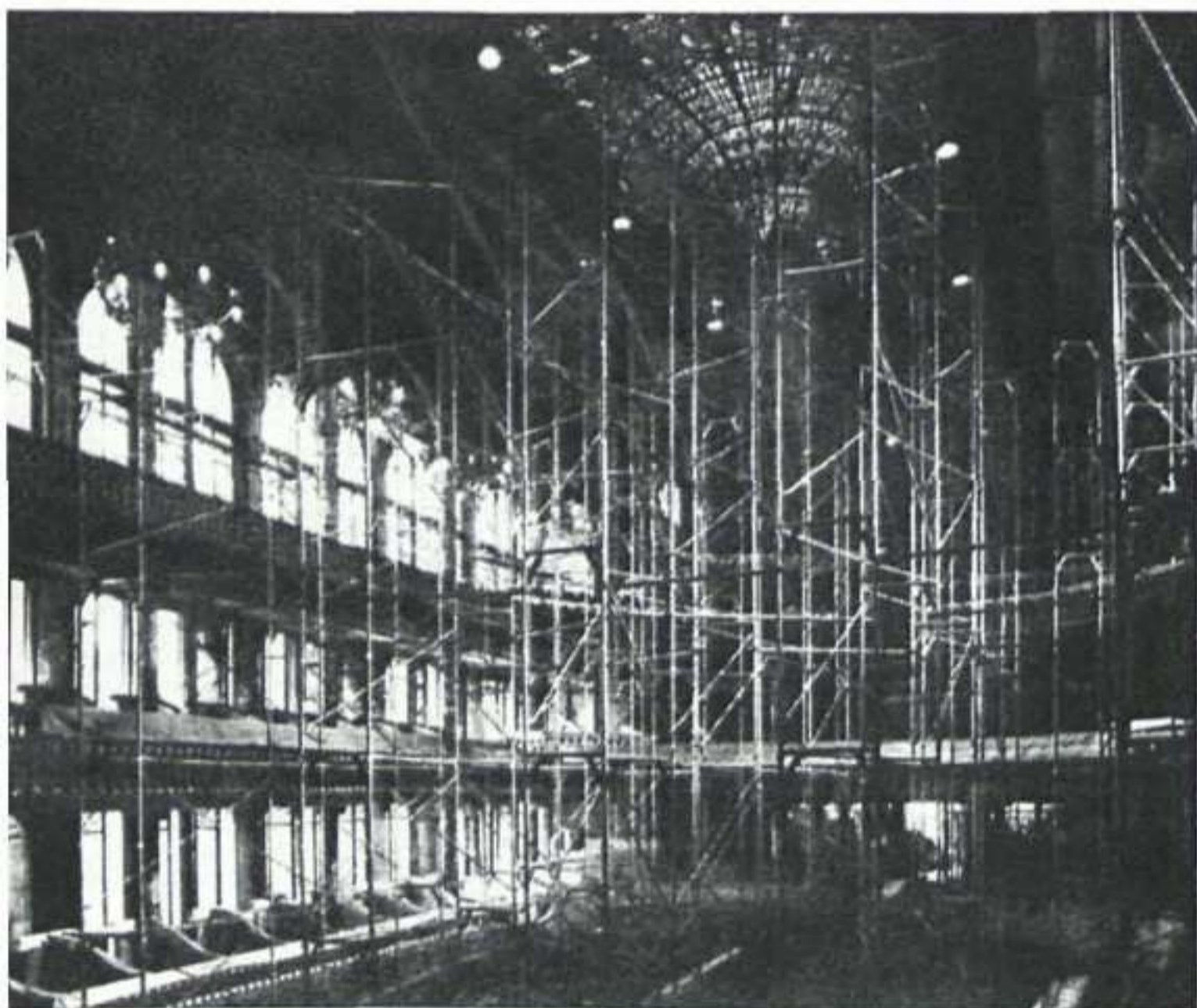
También se registra un caso curioso en las cerámicas. Estas aparecen totalmente cambia-

das de color al procederse a su limpieza. Muchas de ellas no se habían limpiado desde 1908, y su oscurecimiento era tal que aparecían como grises o terráceas, cuando en realidad eran, y son nuevamente, azules, rosadas, amarillas, verdes y de otros colores. Las piezas y capiteles que se hallan esparcidas por todo el edificio han sido, pues, limpiadas hasta que han recobrado su calidad original, y las que estaban dañadas han sido sustituidas por otras que se conservaban en el Palau o que han sido cocidas nuevamente. Todo ello ha permitido descubrir en las bóvedas, techos y paredes del edificio una serie de motivos ornamentales, que eran casi imperceptibles por la acción del tiempo.

Las esculturas y piedras se limpiaron por procedimientos idóneos, alcanzando resultados sorprendentes; el elemento cristal y vidriería hizo necesaria la delicada intervención de los artesanos del vidrio; se han sustituido o colocado de nuevo los balustros que faltaban en cada una de las plantas del edificio, elemento esencial en la decoración de Domenech y Montaner al construirlo; y, finalmente, los estucados, que habían sido tapados o repintados, han vuelto a su primitivo estado.

Se está procediendo igualmente a la reparación del órgano de la sala de conciertos, por encargo de la Comisaría General de la Música. Las obras tendrán una duración de varios meses, ya que afectan a la totalidad de su mecanismo y estructura, habiéndose proyectado una consola móvil, muy adecuada y necesaria en una sala de conciertos.

Por otra parte, hay que destacar la valiosa colaboración de la Banca catalana en la financiación desinteresada de las obras de sustitución y reparación de aquellos elementos—tapicerías, muebles, alfombras, cortinas, instalación eléctrica y cuanto hace referencia a servicios públicos— llevada a cabo por el Orfeo Catalá.



turísticos y otros de diversa naturaleza en la ciudad de Santander, su bahía y alrededores, en una extensión que se estima de 15.000 hectáreas aproximadamente.

2.º Conservar y mejorar los lugares objeto de estudio por medio de la ordenación necesaria.

3.º Impedir las degradaciones cualitativas que puedan producirse en los lugares de recreo y ocio a causa del desarrollo anárquico de la edificación. Impedir asimismo los daños ocasionados al paisaje, evitar la contaminación de las aguas de la bahía y playas de Santander, con la consiguiente destrucción de su fauna y flora.

4.º Embellecer las aglomeraciones, teniendo en cuenta que la integración de todos los edificios de un lugar o paraje, dentro de un paisaje natural, ha de constituir un criterio esencial.

La investigación de todos estos factores y la consecuente redacción de un estudio en profundidad de las posibles soluciones al problema deberán representar un esfuerzo singular por parte del equipo científico que acometa la tarea de llevarlo a cabo. Por tanto, la ayuda económica que permita la realización ha de ser importante. En consecuencia, la Fundación Marcelino Botín ha acordado convocar un concurso nacional entre científicos y especialistas españoles para llevar a cabo este proyecto. Una vez concluido el estudio objeto de concurso, dicho estudio será ofrecido por la Fundación a las autoridades municipales de las zonas comprendidas en el mismo, así como a las provinciales y nacionales, como contribución desinteresada y entusiasta a una tarea que incumbe no sólo a Santander, sino al país entero.

MURALES DE SERT

De nuevo están en Barcelona los murales que José María Sert pintó, en 1930, para el hotel Waldorf Astoria, de Nueva York, adquiridos recientemente por unos anticuarios barceloneses y trasladados desde los Estados Unidos a la Ciudad Condal. El conjunto se compone de quince pinturas de gran tamaño, cuyos títulos son: «Interpretación de los "castellers"», «La siesta», «El saltocarnero», «Los borrachos», «Caballerías», «Funámbulos», «Guitarras y bandurrias», «La charanga», «El astrólogo», «La buena-ventura», «El forzado», «Bailarines», «Los trapezios», «Los toros» y «Las bodas de Camacho». Las pinturas responden en todo su poder conceptual a las acostumbradas coberturas escenográficas de Sert, y han sido realizadas, como también era habitual en el pintor, sobre tela plateada, en negro y carmín. Por ellas fue pagada ya en su tiempo la nada despreciable cantidad de 150.000 dólares, que traducidos a pesetas de entonces, eran menos pesetas que las de hoy, pero valían ellas lo suficiente para estimar el precio pagado por estas pinturas como muy respetable.

Sobre su futuro no se han dado todavía noticias concretas, pero cabe pen-



sar, puesto que han sido ellas adquiridas por el comercio de las antigüedades, que serán destinadas a la venta.

DOS NUEVOS GOYA EN ZARAGOZA

Han sido recibidos, en el Museo Provincial de Bellas Artes, de Zaragoza, y procedentes del Museo del Prado, de Madrid, dos nuevos cuadros de Goya, representando a los Reyes Carlos IV y María Luisa. El director del Museo zaragozano, señor Beltrán Martínez, ha declarado que en los próximos tres años se realizarán importantes obras en la infraestructura del Museo, calculándose su costo en cincuenta millones de pesetas. A la vez indicó que la Dirección General de Bellas Artes ha autorizado la restauración y el paso a lienzo de los óleos sobre pared que Goya pintó durante su juventud en la cartuja de Aula Dei, cercana a la capital aragonesa. En la cartuja zaragozana se pueden contemplar siete paneles goyescos, el menor de los cuales mide siete metros de largo por tres de alto.

Sumadas las anteriores obras pictóricas existentes en Zaragoza del pintor de Fuendetodos, la ciudad contará, en metros cuadrados, con la mayor producción pictórica goyesca.

CENTRO DE ESTUDIOS JOAN MIRO

Las obras que se efectuarán en Barcelona, destinadas al Centro de Estudios de Arte Contemporáneo Joan Miró, darán comienzo inmediatamente, según el proyecto realizado por el famoso arquitecto José Luis Sert, barcelonés y antiguo decano de la Facultad de Arqui-

tectura de la Universidad de Harvard. «La Fundación debe ser capaz de desarrollar todas las actividades que puedan ayudar a la vocación artística de los jóvenes —señaló el propio Miró— y renovar continuamente los medios de expresión artística».

La idea del Centro de Estudios de Barcelona, inspirado quizá en la Fundación Maeght, de la localidad francesa de Saint-Paul-de-Vence, proyectada también por Sert, data de 1968; dos años después se hizo donación de los terrenos por parte del Ayuntamiento de la Ciudad Condal para albergar la Fundación Miró, en la montaña de Montjuich, en conexión con los antiguos jardines de Forestier. El proyecto arquitectónico se desarrollará básicamente en sentido horizontal. Los sótanos se destinarán a almacén de pinturas, esculturas, zonas de restauración y depósito de libros y películas, con una amplia zona dedicada a taller y embalaje. La planta baja ofrecerá una sala con el nombre de Joan Prats, el sombrerero famoso, amigo entrañable de Miró, y se destinará a la exhibición de las obras que Prats poseía del pintor. Otra de las zonas de la planta albergará esculturas y tapices mironianos. Se crearán a la vez salas expositivas para artistas invitados, movimientos artísticos y estudios monográficos correspondientes a las actividades desarrolladas en el mismo centro, que es uno de sus objetivos principales. La obra de Miró, por otra parte, no se exhibirá permanentemente, sino de modo alterno, según las conveniencias del momento y de sus exigencias artísticas y culturales.

El Patronato de la Institución —declarada también por una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia como benéfico-docente de carácter particular— ha quedado constituido por don Joaquín Gomis Serdanóns, como presidente, y vocales, doña Pilar Juncosa Iglesias, don José Luis Sert López, don José Luis de Sicart Quer, don Juan Ainaud de Lasarte, don Ramón Noguera Guzmán, don José Blajot Pena, don Antonio Tapiés Puig, don Francisco Vicéns Giralt, don Juan Brosá Cuervo, doña María Luisa Borrás González, don José María Fargas Salp, don Oriol Bohigas Guardiola, don Juan Lloréns Gardy, don Jaime Maeght, don Jacques Dupin, don Daniel Lelong, don James John Sweeny y sir. Roland Penrose.

YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS DE UTILIDAD PUBLICA

El Ministerio de Educación y Ciencia ha declarado de utilidad pública cuatro importantes yacimientos arqueológicos. Son éstos el de «Los Millares» y «Cabeza de Almizaraque», en Almería; «Sepulcro de Toya», en Jaén, y el teatro romano de Regina, en Badajoz. En estos momentos de sensibilización mundial en torno a la protección del patrimonio natural y artístico de los países comprendidos en las áreas de nuestra cultura, las Ordenes del Ministerio de Educación y Ciencia significan un importante logro

PROGRAMA DE LA ORQUESTA NACIONAL

La Comisaría General de la Música ha dado a conocer el avance de programa para la temporada 1972-1973 del ciclo de conciertos de la Orquesta Nacional, dentro del marco del Teatro Real, de Madrid.

Dicho ciclo comenzó el 20 de octubre con la **Obertura trágica**, de J. Brahms. Destacamos a continuación aquellas obras que en esta temporada serán interpretadas por primera vez por la Orquesta Nacional o que se presentan por primera vez, en versión original, por la misma:

22 de octubre: D. Shostakowitch, **Décima Sinfonía**.

Solista: Ekaterina Novitskaya.
Director: Kiril Kondrachin.

28 de octubre: A. García Abril, **Cadenas** (para violín y orquesta).

(Encargo de la O. N. E.)
Solista: Víctor Martín.
Director: Witold Rowicki.

3 de noviembre: Tadeus Baird, **Cuatro Novellen**.

Solista: Eduardo del Pueyo.
Director: Witold Rowicki.

17 de noviembre: O. Esplá, **Nochebuena del Diablo**.

(Primera vez en versión original.)
Coro de Cámara del Orfeón Donostiarra.
Director: Frühbeck de Burgos.

2 de diciembre: J. Guridi, **Así cantan los niños** (tres escenas infantiles). **Amaya** (fragmentos del drama lírico).

Coro de la Escuela Superior de Canto.
Director: Frühbeck de Burgos.

15 de diciembre: F. Mendelssohn, **Paulus** (Oratorio).

Coro de la Escuela Superior de Canto.
Organista: Montserrat Torrent.
Director: Frühbeck de Burgos.

12 de enero: J. Haydn, **Primera Sinfonía en Re mayor**. **Sinfonía número 104, en Re mayor, «Londres»**.

Solista: Jessye Norman, soprano.
Director: Frühbeck de Burgos.

3 de febrero: C. Halffter, **Concierto para órgano y orquesta**.

(Encargo de la O. N. E.)
Cantata de los derechos humanos.
Orfeón Pamplonés.
Directores: Cristóbal Halffter y Carmelo Llorente.

9 de febrero: J. Martinon, **Obertura para una tragedia griega**.

Solista: Nikita Magaloff.
Director: Jean Martinon.

16 de febrero: A. Webern, **Sels plezas para orquesta**.

Solista: Horacio Gutiérrez.
Director: Zubin Mehta.

23 de febrero: A. Bruckner, **Te Deum. Misa en Fa menor**.

Coro de la Escuela Superior de Canto.
Director: Jesús López Cobos.

2 de marzo: Y. V. Sviridov, **Pequeño tríptico**.

Solista: Alicia de Larrocha.
Director: Eugenio Svetlanov.

17 de marzo: R. M. Glière, **Concierto para trompa y orquesta**.

Solista: Miguel A. Colmenero.
Director: Yuri Temirkanov.

23 de marzo: X. Benguerel, **(Encargo de la O. N. E.) W. A. Mozart**.

Sinfonía concertante.
(Para oboe, clarinete, fagot, trompa y orquesta.)

Director: Vicente Spiteri.

27 de abril: L. de Pablo, **(Encargo de la O. N. E.)**

Solista: André Watts.
Director: Frühbeck de Burgos.

5 de mayo: W. Walton, **El festín de Baltasar**.

Director: Frühbeck de Burgos.

rescatando para la propiedad común tan importantes monumentos, asegurando su debida protección y revalorización.

Tres épocas históricas están representadas en estos yacimientos eneolíticos, la arquitectura ibera y la cultura romana en nuestro país. Sin duda, reviste particular importancia el yacimiento de «Los Millares», denominación que se aplica para distinguir a un período cultural de la Edad del Bronce inicial española. Consta el yacimiento de poblado y necrópolis megalíticas, situadas en la cima de una colina, junto al río Andarax. Está formado por interesantes construcciones de piedra, sin utilización de mortero y de disposición irregular y tosca, estructuradas de forma casi urbana, presentándose ya canalizaciones de agua. Todo el recinto se encuentra rodeado por un sistema de murallas defensivas. Junto al poblado se encuentra la necrópolis con distintos tipos de tumbas megalíticas subterráneas, entre las que destacan los sepulcros de corredor y los de falsa cúpula.

ELECTRICIDAD Y PAISAJE

También en defensa de la belleza del paisaje, el Plan Eléctrico Nacional, que programará el desarrollo de la industria eléctrica española entre el 1 de enero de 1974 y el 31 de diciembre de 1983, va a abordar, por vez primera, una legislación que limitará la instalación de centrales eléctricas o líneas, cuando concluyan razones paisajísticas o de protección de la Naturaleza. En estos momentos existe limitación exclusivamente en los casos de parques nacionales.

Según se ha informado, en la legislación ahora en estudio se señalará que el conjunto arquitectónico de las nuevas centrales que se construyan, así como sus edificios auxiliares, deberán estar en armonía con el paisaje donde se instalen, y su recinto deberá estar rodeado de un perímetro ajardinado.

BANCO DE DATOS ARTISTICOS

Según informes competentes, existe el proyecto de poner en marcha un Banco de datos sistematizados sobre los conjuntos histórico-artísticos, monumentos nacionales declarados e inventariados, edificios, en general, de interés histórico-artístico y arte mueble, integrado o no en edificios monumentales. Este Banco de datos, dentro de los proyectos del Plan de Desarrollo, tenderá a facilitar una máxima adecuación de los programas de actuación a las necesidades reales del país o un correcto establecimiento de orden de prioridades.

La labor de este Banco de datos comprenderá las etapas siguientes: encuesta y toma de datos, análisis de los datos, elaboración de estudios históricos y arquitectónicos y traducción de los mismos a esquemas; ordenación sistematizada de los datos con el empleo de técnicas informativas avanzadas y di-

fusión de la información. El nuevo Banco de datos potenciaría, ampliaría y sistematizaría los servicios actuales de Información de la Dirección General de Bellas Artes.

La utilización de nuevas técnicas de tratamiento de datos permitiría la sistematización necesaria en la compleja información precisa para la salvaguardia de nuestro patrimonio cultural y para la actuación sobre el mismo dentro del marco de una política regional coordinada.

CRUZ HERRERA

En la ciudad marroquí de Casablanca, y a la edad de ochenta y un años, ha fallecido a consecuencia de un fallo cardíaco el pintor de la Línea de la Concepción, José Cruz Herrera. En 1926 había obtenido la primera medalla en la Nacional de Bellas Artes por su lienzo «Ofrenda de la cosecha». Su línea estética se correspondía con la de los maestros del realismo, dedicando cariñosa atención a los temas marroquíes, tierra que visitó por vez primera en 1927, y a la que desde entonces se sintió sentimentalmente vinculado y en donde murió. La Línea de la Concepción dedicará un museo a su memoria en la Casa de la Cultura.

CONGRESOS ARTISTICOS

Se han celebrado en Madrid, en los salones del Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Información y Turismo, las reuniones del Comité para la Conservación de Bienes Culturales del Consejo Internacional de Museos de la UNESCO. Las reuniones han tenido por objeto ocuparse de algo tan importante como es la salud del arte. Especialistas de diferentes países con categoría internacional, conservadores y restauradores han estudiado en la capital española la problemática artística, no sólo contemporánea, sino también histórica, en un afán de mantener en activo todo el inmenso tesoro artístico llegado a nosotros y exhibido con mayor o menor fortuna en cuanto a su conservación por el mundo adelante. Fue ésta de Madrid la III Gran Asamblea Plenaria del Comité de Conservación, a la que, por vez primera, se incorporó un grupo etnográfico que entiende de las culturas primitivas de los pueblos subdesarrollados. Otros grupos importantes presentes en la Asamblea, entre los veintiocho asistentes, fueron los relacionados con la arqueología y pintura. A las reuniones asistieron unos cuatrocientos expertos, que constituyó un record, pensando en la naturaleza del congreso, de tan acusada especialización. Gran parte de estos expertos han sido españoles.

En Segovia también se ha celebrado el III Curso Internacional Sobre Problemas de Conservación y Restauración de Conjuntos Histórico-Artísticos y Monumentos, organizado por la Fundación Enrique IV de Castilla, del Centro Segovia. El curso fue dirigido por el ar-

EXPOSICIONES EN MADRID

Durante el curso 1972-73, la Dirección General de Bellas Artes tiene programadas las siguientes exposiciones:

Octubre: Manuel G. Raba, Waldo BALART, Francisco CASTILLO y Senén UBIÑA. «El simbolismo en la pintura francesa».

Noviembre: Antonio SACRAMENTO, Enrique BRINKMANN, Oswaldo GUAYASAMIN y Arturo PACHECO ALTAMIRANO. «El simbolismo en la pintura francesa».

Diciembre: «Objetos artísticos actuales de Norteamérica» (colección Johnson). José María YTURRALDE y Carmelo CAPPELLO. «Exposición nacional de arte contemporáneo».

Enero: Zoran MUSIC, Joaquín RUBIO CAMIN y Antonio LOPEZ. «Juguetes diseñados por artistas». Francisco MATEOS.

Febrero: Pablo SERRANO. «España vista por Ortiz de Echagüe». «Pintura contemporánea de Pakistán». «Aguafuertes de Salvador DALI». Agustín RIANCHO (1841-1929).

Marzo: César MONTAÑA, Eufemiano SANCHEZ, José AGUIAR y Joaquín TORRES GARCIA.

Abril: Antonio QUIROS, José HERNANDEZ CRUZ y Elvira ALFAGEME. «Tapices de colecciones españolas» (siglos xv al xviii).

Mayo: Eduardo SANZ, Francisco CRUZ DE CASTRO y José IRANZO ANZO. «El magicismo en el grabado». «Tapices de colecciones españolas» (siglos xv al xviii).

Junio: Leonardo NIERMAN, Emilio PRIETO. «Concursos nacionales». Angel UBEDA. «Tapices y muebles en colecciones españolas» (siglos xv al xviii).

* * *

En esta programación se ha procurado amalgamar la exposición de figuras señeras de nuestro arte con las obras más recientes de artistas jóvenes, pero de trayectoria definida y consistente. También se presentarán obras de artistas de universal renombre, no españoles, como el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el austriaco Music o el italiano Carmelo Cappello. Exposi-

ciones monográficas, como «El simbolismo en la pintura francesa», en cumplimiento del convenio cultural hispano-francés, o «Tapices de colecciones españolas» (siglos xv al xviii), que nos permitirán un acercamiento a formas de arte, siempre presentes en el devenir de los estilos.

Repasando el programa, encontramos nombres ilustres, como el académico de Bellas Artes de San Fernando, José Aguiar; nuestro gran pintor expresionista, Francisco Mateos, y el escultor de universal renombre, Pablo Serrano, junto a los jóvenes, pero contrastados valores, que integran el ciclo «Formas expresivas de hoy».

Las exposiciones dedicadas a Agustín Riancho y a Joaquín Torres García darán oportunidad de conocer o recordar a dos artistas pioneros en su momento, auténticos adelantados de formas de arte, que posteriormente se mostrarían en todo su vigor.

Se ha tratado de estructurar un programa equilibrado y coherente. La presentación de las exposiciones tendrá, por otra parte, el cariz didáctico e informativo, que tan buenos resultados ha venido proporcionando en cursos anteriores.

arquitecto Alberto García Gil, subcomisario del Patrimonio Nacional de la Dirección General de Bellas Artes, y fueron motivo de estudio los siguientes temas segovianos: «El barrio de San Lorenzo», «Las murallas», «El valle del Eresma» y «Puentes y molinos del Eresma». Al III Curso asistieron arquitectos y especialistas españoles, italianos, rumanos, norteamericanos, etcétera.

MERCADOS DE ARTESANIA

Nuevos mercados concertados de artesanía serán abiertos en el curso del presente año en diversas ciudades españolas. La Empresa Nacional de Artesanía ha suscrito ya conciertos para el establecimiento de mercados artesanos con el Cabildo Insular de Tenerife, el Ayuntamiento de Córdoba y la Diputación y el Ayuntamiento de Cáceres, y están muy avanzadas las conversaciones con las autoridades de Cuenca, Almería, Santiago de Compostela, Málaga y Gerona.

El primer mercado de artesanía fue creado en Teruel, donde la Empresa Nacional de Artesanía suscribió concierto con la Diputación. Por otra parte, la Em-



presa Nacional de Artesanía y la Organización Sindical suscribieron un concierto, merced al cual y en atención al desarrollo de la Ley Sindical, respecto al sector artesano, la Empresa Artesana y la Obra Sindical de Artesanía coordinarían sus acciones en orden a la promoción comercial de los productos artesanos.

Como resultado de estos conciertos, al concluir el presente año, la artesanía española contará con una red de 23 pun-

tos específicos de exhibición y venta, con una superficie total de exposición de unos 12.000 metros cuadrados.

BARCELONA: MERCADO DEL BORNE

Según últimos informes, no va a ser derribado el mercado barcelonés del Borne, como se temió durante algún tiempo. El Borne va a cumplir muy pronto su primer siglo de vida, y es él, sin duda, exponente admirable de la gran constructiva tecnológica española, al igual que lo fue el desaparecido mercado madrileño de la Cebada. Cuando hace algún tiempo se pensó derribar el Borne, se levantaron en señal de protesta las instituciones arquitectónicas y estéticas catalanas de más alto prestigio. El arquitecto Antonio Bonet señaló al propósito: «Debería mantenerse la estructura del Borne y derribar los elementos secundarios, creándose con ello una gran plaza medio cubierta, medio descubierta, con enormes posibilidades culturales».

Los últimos informes parecen coincidir en estas estimaciones en torno al Borne.

XAVIER BENGUEREL

DE entre los compositores españoles de la actual escuela catalana, no hay ninguna duda de que Xavier Benguerel es el que ha alcanzado una mayor difusión nacional e internacional. Recientemente, el Festival Internacional de Música de Barcelona dedicaba un concierto monográfico a su obra, una obra que ya observa un panorama amplio y suficiente en su torno. Xavier Benguerel nació en Barcelona el 9 de febrero de 1931, y en 1940 se traslada con sus padres a Santiago de Chile, donde realizará sus primeros estudios musicales. En 1954 vuelve a Barcelona, donde sigue estudios con Cristóbal Taltabull. Ya en Chile había estrenado su «Sonata para violín y piano», así como a su regreso a Barcelona el «Cuarteto de cuerda núm. 1», pero el propio compositor indica que su obra más personal es la desarrollada a partir de 1959.

—En mis primeras obras extraigo las enseñanzas de Strawinsky y Bartók, las de la escuela de Viena, de las que se genera la música más vital de nuestro siglo. Sin embargo, no he querido justificar nunca una obra por razones de tipo técnico. Quiero ser claro en mis planteamientos y me gustaría que mi música fuese considerada no únicamente como el resultado de un proceso únicamente intelectual o especulativo, sino como el producto de un músico.

En 1959 compone Benguerel su «Cantata d'Amic i Amat», para contralto, coro y conjunto instrumental. La audición de esta obra en 1960 en el Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Colonia, determinará el comienzo de la carrera internacional del autor. Esta obra es la primera de Benguerel en que se aplican postulados actuales a un conjunto complejo y es rigurosamente contemporánea de todos los primeros intentos realizados en España para renovar el lenguaje musical. Benguerel desarrolla un serialismo personal, sin dogmatismos, de modo que le sirva, sobre todo, para lograr la coherencia expresiva de su obra. Otro tanto ocurre en su «Estructura II», para flauta, también de 1959, y en las obras inmediatamente posteriores, como las «Dos polifonías», para orquesta, el quinteto de viento «Sucessions», el «Trío» o la «Sonata para cuerdas», todas, obras de 1960.

—Tengo terror de toda aquella música nacida de una preocupación por parecer el resultado de un programa preestablecido y destinado de antemano a ser revolucionario.

El año 1961 ve aparecer una obra notable del autor, el «Concierto para dos flautas y orquesta de cuerda», que estrenara Jean-Pierre Rampal. La obra es un ejemplo importante porque viene a demostrar en un momento en que el serialismo estructural negaba su posibilidad, la viabilidad del tratamiento de solistas

y orquesta en una obra con lenguaje actual. Benguerel deja en claro que la escritura concertante puede valer al compositor actual y que una estructura melódica-temática es susceptible de ser encarada con ideas nuevas.

En 1962 compone Benguerel la «Sinfonía continua», que será póstumo de interesantes obras en 1963. Estas son: el «Dúo para clarinete y piano» y, especialmente, «Nocturno de los avisos» y «La creación del mundo según Pablo de Santa María». La primera de ambas, sobre texto de Pedro Salinas, trata, como «Cantata d'Amic i Amat», la voz, en solo y a coro, con instrumentos. Pero para Benguerel la voz no es sólo un cómodo refugio para un texto literario ni tampoco se basa en su natural expresividad, sino que la voz es a la vez un instrumento y una voz, y su tratamiento está inserto en el cuadro general de la música como elemento de un todo interrelacionado creativamente, cuya expresividad viene de esa creación y esas relaciones.

En 1964 encontramos una obra muy equilibrada, cuya estructuración está sumamente acabada, la «Estructura III», para cello solo. En el mismo año ven su aparición dos obras vocales, el oratorio «De la fi del temps» y la «Balada de la dona que canta en la nit», estrenada en Berlín. Pero en 1965 veremos la continuación del mundo esbozado en el «Concierto para dos flautas y orquesta de cuerda». Se trata del «Concierto para violín y orquesta», estrenado por André Gertler.

La «Estructura IV» está compuesta en 1966, año que ve nacer la «Sinfonía para un festival», la «Sinfonía para pequeña orquesta» y la obra de cámara «Arguments», piezas todas a las que se podría aplicar lo dicho para las anteriores, transmutándolo al mundo más complejo de las obras con formación instrumental más nutrida.

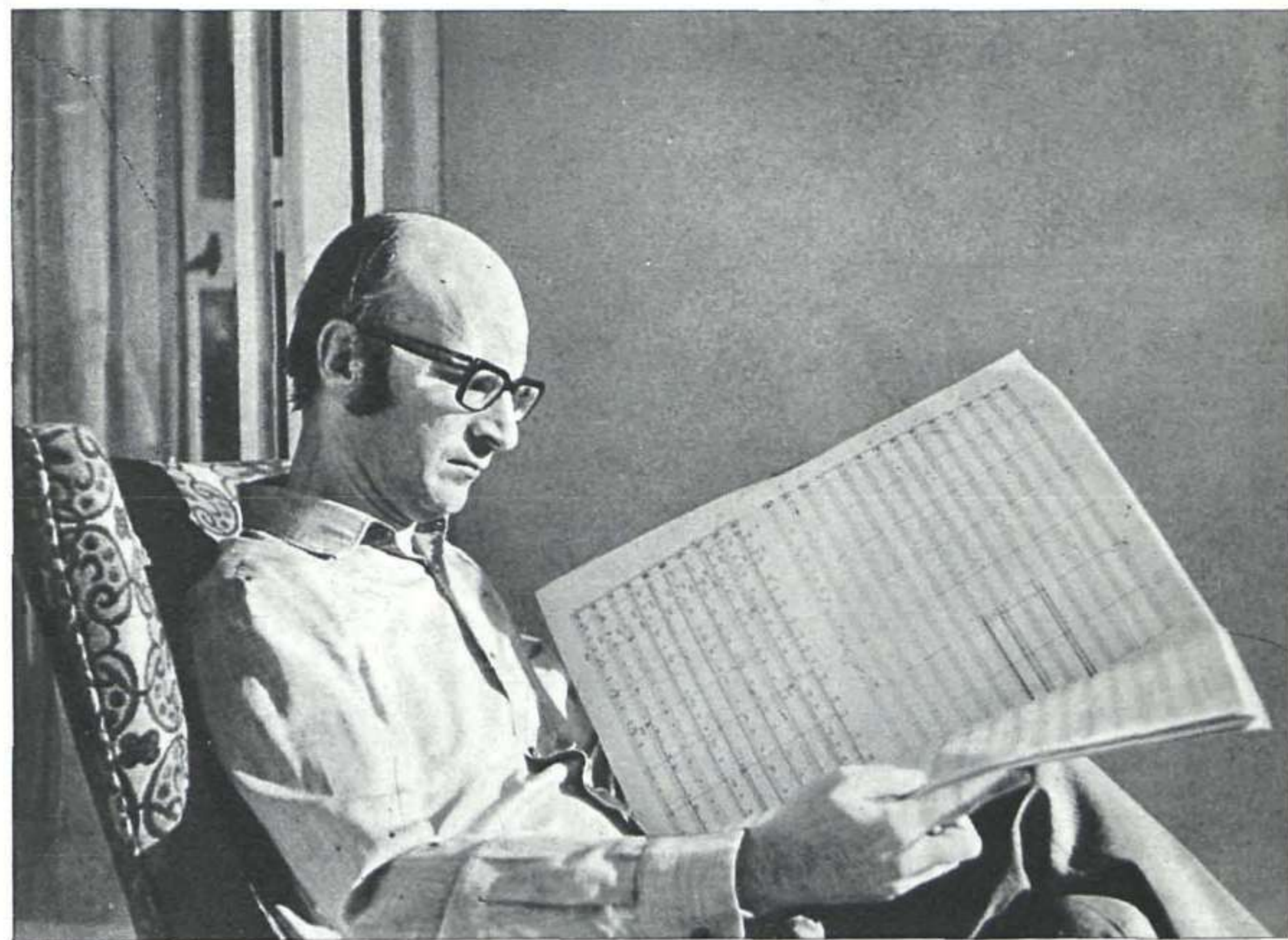
La obra siguiente se nos aparece como una de las más importantes de Benguerel. Se trata de «Paraules de cada día», compuesta en 1967 para mezzoprano y conjunto instrumental, sobre textos del padre del compositor. La obra fue estrenada por el Domaine Musical, dirigido por Gilbert Amy, y en sus tres concisos movimientos ilustra un pensamiento musical muy concreto, en el que cualquier chispa bouleziana es negada por un afán de no distorsionar la línea ni añadir lo superfluo, dejando que el serialismo sea una fuente de libertad creativa y no una coacción. En otro sentido podríamos hablar en términos similares de la «Música para tres percussionistas», escrita en el mismo año por el autor y estrenada por el Conjunto Siegfried Fink. La percusión no es aquí un mundo incontrolado que se justifique por la propia capacidad de atractivo de su instrumental, como muchas sucede, sino campo abonado para un desarrollo formal.

Todos los elementos esbozados en las obras anteriores van a encontrar su síntesis en la «Sinfonía para

gran orquesta», escrita en 1968 y estrenada por Václav Smetacek con la Orquesta Filarmónica Checa. La obra no es una sinfonía en el sentido formal clásico de la palabra, sino una pieza de música orquestal pura, a la que conviene bien el título por su talante y dimensiones. Benguerel divide el conjunto en tres grupos no usuales, y esta disposición orquestal le lleva a encontrar el estímulo imaginativo para desarrollar la imaginación. Esta especie de desafío, de chispa iniciadora de la imaginación musical, se ve claramente en otra obra del mismo año, «Test sonata», para conjunto de cámara, en la que se parte de la base de una prueba de los métodos modernos de grabación discográfica. La obra parte de ahí y, por supuesto, que sirve para sus fines, pero también los desborda, y es mucho más que eso sólo. En el mismo año registramos la «Música para oboe y orquesta de cámara», en la que continúa desarrollando su particular visión de la música concertante.

El año 1969 ve nacer «Música reservata», composición para cuerdas escrita para I Solisti Veneti. Aquí, como también en alguna obra anterior, Benguerel flexibiliza su método de escritura, permitiendo ciertas libertades de interpretación dentro de unos esquemas temporales. El intérprete es asociado a la terminación de la obra, pero la decisión de la misma queda siempre en las manos del compositor. Este modo de escritura pasa en el mismo año a la obra camerística «Joc», pieza que hace honor a su título lúdico. En esta obra existe un real equilibrio entre la idea y la forma, entre creación y material. La obra está trabajada hasta su más nimio detalle para superar la dicotomía libertad-control, y la escritura lineal y vertical forma un todo indisolublemente unido. También de 1969 es la obra «Diálogo orquestal», estrenada en Kassel, en la que la obra se desarrolla por la puesta en confrontación de diversos grupos de la orquesta hacia una síntesis general.

En 1970 surge, por encargo de la Südwestfunk de Baden-Baden, el «Concierto para órgano y orquesta». Se trata de un nuevo intento de explotar las relaciones entre el solista y la orquesta, así como de desarrollar a mayor escala las posibilidades formales y expresivas contenidas en «Joc». El órgano está tratado con una gran libertad y al propio tiempo con mucha precisión de escritura, de tal modo que si tiene opciones de registración, en cambio, está muy pensado en sus resultantes tímbricas. Benguerel juega, además, con la dualidad del tiempo en pasajes en los que órgano y viento desarrollan un discurso libre, mientras la cuerda se pliega a uno muy estricto. También de 1970 es «Consort Music», escrita para Los Solistas de Zagreb. Esta composición es casi un desafío, ya que por formación coincide con otra tan próxima en el tiempo como es «Música reservata». No se trata, sin embargo, de una repetición, ni siquiera de una glosa de elementos similares, sino de una obra en la que el compositor parte de formación y elementos similares para dar su respuesta desde otro ángulo igualmente personal. Aún mencionaremos en 1970 el «Crescendo», para órgano, que es una consecuencia del «Concierto para órgano y orquesta», aunque distinta y basada en una acumulación de efectos dinámicos



por gradación de tensiones. El año concluye con «Intento a dos», para guitarra y un percusionista», obra muy libre en la que se desarrollan dos solos instrumentales, coordinados en una unidad indisoluble.

«Intento a dos» puede considerarse como un ensayo general para el «Concierto para guitarra y orquesta», escrito en 1971 y estrenado en Kassel por Siegfried Behrend. El concierto guitarrístico guarda similitudes de escritura con el de órgano, pero Benguerel tiene en cuenta las enormes diferencias de articulación y sonoridad existentes entre el órgano y la guitarra. Cuida a ésta delicadamente, engrosando sus mejores sonoridades, haciéndola sonar a solo o sobre transparencias instrumentales y llegando a la utilización de timbres nuevos no de una manera caprichosa, sino por la necesidad de la estructura musical. Puede hablarse de dos modos distintos de entender una misma manera concertante en las dos obras para guitarra y órgano. Y en 1971 mismo encontraremos un punto de síntesis en «Quasi una fantasía», para violoncello y conjunto de cámara, estrenada por Siegfried Palm. Síntesis en cuanto es un punto de encuentro medio de la sonoridad del órgano y la guitarra, de la orquesta compacta de uno y ligera de otro, pero totalmente independiente en cuanto a creación musical.

En 1972 encontramos un encargo de la Comisaría General de la Música, «Metamorphosis», sobre Ovidio, para coro a cappella, que aún no ha sido estrenada, y una gran cantata para solistas, coro y orquesta, «Arbor», encargada por Radio Nacional de España.

—Estoy escribiendo una obra instrumental por encargo de la Orquesta Nacional. Sin embargo, soy un compositor lento; para una obra de regulares dimensiones suelo emplear de tres a cuatro meses.

Las palabras modestas de Benguerel tienen el sostén de una obra que ya es numerosa y variada, y, a no dudar, importante.

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

MARIA LUISA HERRERA. *EL MUSEO EN LA EDUCACION.*

EDIT. INDEX. MADRID, 1972.

No es frecuente ni amplia, y tampoco data de antiguo, la bibliografía dedicada al tema museístico. Y menos entre nosotros, pese a ser España, como se expone en este libro, uno de los países pioneros en la instalación de museos. «En España, sin embargo, antes de que los Estados Unidos desplegaran su gran actividad museística como instrumento de educación en este siglo, y antes de que Rusia, a partir de su revolución bolchevique, declarase su preocupación por hacer con el museo una función de educación más social... el preámbulo de un Real Decreto del año 1901 comienza por definir los museos como **centros docentes** y sostiene que es menester fomentar el amor a tales centros de riqueza intelectual, procurando, en primer término, que la masa general del país encuentre libre y gratuita la entrada en ellos..., **que los museos dejen de ser depósitos de meras curiosidades para ser laboratorios de enseñanza...** Queden estas frases como testimonio de la prioridad de nuestra patria en la concepción moderna de la función educadora del museo...».

Hay en España 209 museos dedicados a la Historia y a las artes. Menor es el número de los consagrados a ciencias y técnicas. Igual debe ser la concepción de unos y otros y, por consiguiente, su función: «Estudio, clasificación, ordenación y exposición de sus fondos, de manera clara y precisa». La autora ha explicado ya el origen y necesidad de los museos, su concepto y su historia, dedicando capítulo aparte a historiar los museos españoles, y llega al apartado, para nosotros más importante, de las funciones que ha de desempeñar el museo en nuestros días, deteniéndose en el estudio de los problemas museológicos medios de enseñanza, información y propaganda. Inciso lógico es el estudio de la labor y formación del conservador de museos, personaje clave en el tema, «alma y artífice del museo», como bien dice la autora, quien resalta —y aboga por su ampliación— las funciones de clasificación y tasación de objetos de arte, arqueología y costumbres populares.

Reveladores son los capítulos dedicados a la misión educadora de los museos, a su organización y al futuro de los museos en España (visitas explicadas, colecciones rotativas, exposiciones itinerantes, el «museo a distancia» y la instalación de más museos de ciencias).

Cierra el libro un capítulo de futurología con casi un pie en el presente. «Automatismo e informática» y una «Alabanza y loa de los museos», antología de textos que arranca en Platón.

Diversas láminas explican y amplían el contenido del texto, impreso con algún descuido, pequeño descuido que no afecta a su trascendental importancia.

L. S.

CARLOS AREAN. *TREINTA AÑOS DE ARTE ESPAÑOL.*

GUADARRAMA. MADRID, 1972.

Denso texto, tenso libro, sin más ilustraciones que las que el lector ponga porque de antemano las tenga.

Comienza Areán su aventurada singladura con una vindicación seguida de una división. Areán reclama para España la paternidad del arte abstracto: «... si bien el arte abstracto, descontados los precedentes de Tsurlianis, dados a conocer en Budapest en 1903, no nace oficialmente hasta que Kandinsky pinta la primera acuarela abstracta en 1910, España tiene un precedente sin limitación inmediata en

los mosaicos y esculturas del gran arquitecto moderno Gaudí, a partir de 1889». Y divide el autor los treinta años que historia (1943-1972) en tres décadas: «Primera: Decenio de reentronque con la vieja tradición nacional. Segunda: Decenio de triunfo del arte no imitativo. Tercera: Decenio de las tendencias en lucha».

La historia empieza en Benjamín Palencia y Eugenio d'Ors, a los que pronto secundaron Buchholz, el grupo Indaliano y Pórtico, hasta llegar al año 48, «fundamental para la renovación artística». En 1951 se funda el grupo Ladac, «el más rigurosamente vanguardista, actual y abstracto de cuantos habían existido hasta entonces en España». Después..., después sucedieron tantas cosas que es imposible resumirlas más de lo que ha hecho Carlos Areán. En 1958 Chillida obtiene el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia. Aquel año, «seleccionados por Luis González Robles, figuraban (en el elenco español, totalmente diferente a los que hasta entonces habían representado a nuestro país) Saura, Millares, Chillida, Tapies y otros muchos artistas todavía no suficientemente valorados, pero que pronto conquistarían un prestigio internacional indiscutido... El retraso que había perseguido a nuestro arte, desde la muerte de Goya hasta hace tan sólo veinte años, parece estar ya definitivamente superado».

Capítulos importantes dedica el autor a la arquitectura, al urbanismo, a la escultura, a la escultopintura, «pop-art», neodadaísmo, «op-art», serialismo y computadoras... «La principal misión de los artistas parece que había de ser, por tanto, en el futuro... colaborar con urbanistas, sociólogos, estadistas e incluso psiquiatras a crear un ámbito habitable digno y humano».

Complementos del libro son el capítulo consagrado a los artistas extranjeros que laboran en España y el índice onomástico, guía fundamental de este gran tratado, encerrado en formato de bolsillo en pro de su más amplia divulgación.

L. S.

ROMAN GUBERN. *EL LENGUAJE DE LOS COMICS.*

EDICIONES DE BOLSILLO. EDICIONES PENINSULA. BARCELONA, 1972.

El mundo de los comics se ha puesto de actualidad durante la última década. A ello ha contribuido eficazmente el «pop-art» y el gusto por lo «camp». Y la influencia ha sido recíproca. Román Gubern, que actualmente reside en Estados Unidos ocupado en la investigación de los medios de comunicación social en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, tiene en su haber una gran labor teórica y práctica (autor entre otros libros y abundantes colaboraciones de una *Historia del cine*, 1969) en el campo del cinema y en cuanto se relaciona con la cultura de la imagen. En la ya muy apreciable bibliografía que en los últimos años se le ha dedicado al tema de los comics, el libro de Román Gubern es una de las exposiciones y análisis más agudos, que une al rigor de los datos una amenidad nacida del interés y conocimiento del tema, y cuanto con él se relaciona.

Dejando aparte otras cuestiones, los comics están sobre todo íntimamente relacionados con las artes plásticas, ya que es a través de la imagen como más decisivamente se expresan, y la palabra, comúnmente encerrada en los característicos balones, se ofrece al consumidor integrada dentro de un elemento plástico que frecuentemente, por sus formas y los signos que encierra o le rodean, potencia su valor expresivo.

La lectura del libro es muy sugerente. En él abundan las noticias y las observaciones que tienen relación con la pintura, y se leen noticias y conceptos como los siguientes: «La maestría de Caniff en el uso del pincel bien puede deberse a su aplicado estudio de las artes orientales, pues sabemos las prolongadas y minuciosas consultas que Caniff efectuó en la Biblioteca Pública de Nueva York para documentarse sobre los ambientes asiáticos en que se desarrollan las aventuras de Terry Lee. Y es bien conocida la maestría caligráfica que los artistas del Extremo Oriente han conseguido con el pincel, técnica, no está por demás señalarlo, que introdujeron en Occidente el pintor belga Henri Michaux (que recorrió el Extremo Oriente en 1933) y los pintores norteamericanos Mark Tobey (que lo hizo en 1934) y Morris Graves (que visitó Japón en 1930). Es decir, que de ser cierta nuestra hipótesis, Caniff sería un descubridor del arte extremo-oriental contemporáneo de estos tres grandes pintores».

Además de las relaciones que pueden existir entre algunas viñetas de los comics y obras de artistas de la categoría de Klee, en el libro se señalan otras tan evidentes y positivas como las que hay en algunos dibujos de Steinberg, donde los balones ilegibles que incorpora alcanzan una expresividad que multiplica las posibilidades de comunicación tomada a los comics.

Este mundo ofrece una amplísima gama de métodos y de realizaciones plásticas. Y muchas veces, por sus características especiales, de una responsabilidad artística aparentemente mucho más limitada, ello da ocasión para que el dibujante se exprese con una mayor libertad. Y a veces de una manera que puede considerarse anticipadora de realizaciones similares en las artes mayores, que llegan a ellas después. Así en este libro nos enteramos de cómo el americano Gustave Verbeek, ya en 1903, en su serie «The Upside Downs» utilizó un «grafismo expresionista predadaísta» y la atrevida circunstancia de que haya que invertirse cada página para leer los textos de las viñetas al tiempo que así se realiza una nueva lectura de las imágenes dibujadas para obtener este resultado.

De la actual atención hacia los comics, sin duda se derivarán positivas consecuencias en relación a las artes plásticas, como puede deducirse de la lectura de este libro que se abre con un atinado prólogo de Luis Gasca.

A. F. MOLINA

RAUL CHAVARRI. NUEVOS MAESTROS DE LA PINTURA ESPAÑOLA.

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. MADRID, 1972.

Raúl Chávarri es uno de nuestros más sagaces críticos de arte actuales. El libro que ahora ha escrito entraña un gran riesgo, pero yo he dicho siempre que un crítico tiene el deber de arriesgarse, incluso si el futuro a veces no ratifica sus previsiones. En esa aceptación del riesgo, Raúl Chávarri riza literalmente el rizo en este trabajo suyo. Se limita a estudiar única y exclusivamente a aquellos artistas que, según él, aportan una dicción totalmente nueva en este concreto año de 1972 en el que realiza su investigación. No le importa la edad de estos artistas, y así, al lado del veterano Francisco Mateos, figuran el relativamente joven Vicente Vela y el más joven todavía, Juan Gomila. No incluye, en cambio, a ningún artista, por muy famoso que pueda ser, cuya obra, aunque teóricamente se deromine abstracta o neodadaísta, se haya convertido en académica o en copia de anteriores momentos del artista en cuestión. Son, por tanto, tan interesantes las inclusiones como las exclusiones, pero sobre estas últimas no me extenderé ahora. Si considero, en cambio, interesante indicar cuáles son los artistas en cuyas posibilidades de futuro insiste Chávarri. Me limitaré a dar los títulos de los capítulos correspondientes, ya que las razones de la elección figuran en los mismos de manera esquemática, las razones de su elección. Dichos capítulos son: en la tercera parte el titulado, «Francisco Mateos. La pintura como decisión» (segundo de dicha parte); en la cuarta parte los titulados, «El ultrarrealismo: Agudo y Méndez Ruiz», «La figuración tradicional: Demetrio Salgado», «La neofiguración: Alvaro Delgado, García Ochoa, Qui-

rós, Gomila, Ramírez», «El ingenuismo: Evaristo Guerra», «La crítica de la sociedad de consumo: Morrás, Cillero, Vallejo» y «El testimonio social en la pintura: Verdes, Garayo, Prieto» (capítulos primero, segundo, tercero, cuarto, sexto y séptimo de dicha cuarta parte).

Hay además capítulos sobre surrealismo, nuevo muralismo, abstracción, materiales, nuevas formas y nuevas expresiones, pero sin indicar de manera especial los artistas más eminentemente representativos. Este sistema de ordenar no tiene precedentes, y menos todavía si tenemos en cuenta que un autor como Labra, uno de los estudiados con más cariño y entusiasmo, no figura en el índice como ejemplo típico de una manera determinada. Ello puede deberse, en parte, a que Labra, por su misma arriesgada dificultad, no se halla en camino de crear escuela. El propio Chávarri se extraña, con razón, de que eso le haya ocurrido también a otros grandes artistas, y muy concretamente a Picasso, del que nos dice en su capítulo «Maestros y Magisterios en el arte español contemporáneo»: «El caso Picasso es altamente representativo. Durante años, los aficionados al arte español, y entre ellos los pintores que no viajaban al extranjero, se han limitado a conocer la obra del maestro por reproducciones, con lo que la más rica de las creaciones plásticas de nuestra época ha sido fragmentaria y desigualmente conocida, dando lugar a exaltaciones proselitistas y a imitaciones temáticas y formales que, en ocasiones, han constituido una pesada carga en la evolución de algunos artistas españoles».

Después de este justo elogio de lo que Picasso pudo ser, Chávarri nos hace ver que, precisamente a causa de su ya definitivo clasicismo, Picasso, modelo en cuanto ejemplo de lo que debe ser un artista, no lo puede ser para un hombre de 1972 en la sugerencia de estructuras formales. «Esto nos revela —añade Chávarri— que aun cuando la obra pictórica o gráfica de Picasso coexista en las galerías con la de los pintores modernos, Picasso ya no es un contemporáneo, porque ni en lo artístico ni en lo cultural se puede mantener relación de contemporaneidad con una figura dotada de semejante talante histórico y por ello lo que hay de vivo en Picasso, para la pintura contemporánea española, es su actitud, su trayectoria de constante renovación y de realización de objetivos diversos, su posibilidad de producir una serie de rupturas, tanto con el pasado inmediato, como con su propio pasado».

Los dos párrafos recién citados nos explican mejor que cualquier largo comentario las razones que ha seguido Chávarri para seleccionar a sus nuevos maestros. El criterio diferencial ha sido ese precisamente: su novedad, por muy viejos que sean en edad o por muchos años que lleven pintando, algunos de esos artistas. Nada que huela a apolillado o a museable es incluido, en cambio, en esta selección. La novedad está para Chávarri en hablar en el lenguaje de 1972 y no en el de 1958. A partir de entonces creció frondosamente una nueva academia. Chávarri la alude con nombres y apellidos en su texto. Coincido con él, pero lo importante no es ya lo que es preciso olvidar, sino, más bien, las posibilidades de lo que todavía tiene vigencia. Lo que Chávarri ha hecho es una especie de apuesta. Me congratula que haya aceptado el riesgo de equivocarse. Nadie podrá saberlo hasta que haya pasado otra docena de años, pero confío en que sus valoraciones actuales, en sus líneas generales, al menos, serán ratificadas.

C. A.

XESUS ALONSO MONTERO. ROSALIA DE CASTRO.

EDICIONES JUCAR. COLECCION LOS POETAS. MADRID, 1972.

Biografía, antología, bibliografía de y sobre Rosalía de Castro ha recogido Alonso Montero en este libro, estremecedor y esclarecedor.

Conocida es la labor ya realizada por Alonso Montero en pro de la cultura gallega: editor de Curros Rodríguez, traductor al castellano de Celso Emilio Ferreiro y Castelao, antólogo, ensayista y crítico.

En esta ocasión ha sabido acercarse, nueva vez y con nuevos ojos, a Rosalía. Nace Rosalía en 1837, año en que muere Mariano José de Larra, redentor en drama y novela de Macías, **O Namorado**, último trovador que en gallego lloró sus cuitas, que vivió y sufrió en Padrón, de donde también era Juan Rodríguez, quien un siglo después, en el xv prefiere amasar la lengua castellana. En Padrón, casi cinco siglos después, Rosalía recupera para la literatura la lengua gallega. La importancia del escenario es decisiva... Rosalía expone, en el prólogo a **Cantares gallegos** (1863), los propósitos que la guían, entre los que sobresalen su afán —repetido de múltiples formas— por demostrar que el gallego es idioma suave y mimoso... y no el que **bastardean en las más ilustradas provincias con una risa de mofa... para demostrar, a los que sin razón ni conocimientos nos desprecian, que nuestra tierra es tierra digna de alabanzas...**

A los hombres del 98 debe Rosalía las primeras y mejores lanzadas en su defensa, aunque no falten, como en el caso de Unamuno, reproches a su anticastellanismo feroz, fruto claro de una incomprensión. Alonso Montero explica perfectamente lo que de oscuro hay en tal reacción, precisando, incluso, que Castilla era para Rosalía una «incitación poética». El camino de la sensibilidad a la expresión poética, aunque resumido, se comprende sin dificultad.

Importantes son también las aclaraciones que el autor hace en torno al habla que Rosalía convierte en lengua y hasta metafísica: «No sólo carecía de tratados gramaticales, códigos idiomáticos y preceptivas ortográficas, sino de textos literarios anteriores que pudieran ejercer sobre ella alguna forma de magisterio u orientación».

En la parte antológica —equilibrada y bien medida— se acompaña la traducción al castellano cuando procede. Las ilustraciones, alguna inédita, completan el texto. Dignifica al libro entero un logrado afán de divulgación y un amor a la lengua poco frecuentes.

L. S.

HENRY BEHAR. *SOBRE EL TEATRO DADA Y SURREALISTA.*

BARRAL EDITORES. BARCELONA, 1971. 250 PAGINAS.

El autor de este libro, Henry Behar, nació en París el año 1940; con su ensayo, «Robert Vitrac, un réprobo del surrealismo», se situó en un primer plano de la crítica francesa. Especializado en dadaísmo y surrealismo, el presente ensayo constituye un magnífico estudio sobre el teatro, nacido en y con una y otra tendencia.

El método seguido en la exposición de los temas es el histórico, y de este modo se dota a las diversas cuestiones plantadas de una nervadura temporal, y con el orden cronológico se elude la grave cuestión de aportar un punto de vista que abra paso a un sistema y a un esclarecimiento ordenador de la materia tratada.

Con este procedimiento se le provee al lector de una serie de datos y de argumentos de obras teatrales de indudable interés, nacidas bajo el signo de estos dos importantes movimientos artísticos, y se hacen los oportunos distinguos entre dadaísmo y surrealismo. El gran valor de este libro es constituir un acopio de materiales organizados con arreglo a la sucesiva aparición de los autores y obras estudiadas que conduzca a un posterior estudio más profundo y sistemático.

Se inicia con una introducción, en la que se declara por el autor que: «Resulta, sin duda, paradójico hablar de teatro dadá, sabiendo que dicho movimiento, considerado por algunos como absolutamente nihilista, rechazaba toda noción de arte y, con mayor motivo, toda distinción entre unos géneros, que según él sólo tenían el inconveniente de perpetuar una noción caduca de la vida». Resalta la finalidad que movió a Tzara, en la primera velada dada, el 14 de julio de 1916 y el propósito de este autor de crear entre los espectadores un movimiento colectivo de protesta por lo chocante y el desafío de todas las convenciones vigentes de lo que se veía en el escenario. Y a fe que lo consiguió.

«Así, pues, los organizadores alcanzaron su objetivo. Ha-

cer reaccionar al público, inducirle a manifestarse y luego, a fuerza de labia iconoclasta, ruido, insultos, gritos, sonidos y gestos desprovistos de significado, idiotizarle, cretinizarle por completo, hacerle perder toda noción de lo bello y lo bueno».

Jacques Riviere, ya en 1920, perfiló con gran sagacidad los mecanismos y motivaciones estéticas, por los que se regía el movimiento dadá en su manifestación artística: «Captar el ser antes de que se rinda a la contabilidad, alcanzarlo en su incoherencia o, mejor dicho, en su coherencia primitiva, antes de que aparezca la idea de contradicción, forzándole a reducirse, a construirse; sustituir su unidad lógica, necesariamente adquirida, por su unidad absurda, la única original».

Para Behar, la noción de teatro surrealista es casi tan paradójica como la de teatro dadá, aunque a partir de Apollinaire se aplicase con toda normalidad. La confusión en este punto era enorme en la crítica de los años veinte, tanto en lo que había de comprender por teatro surrealista como por «textos surrealistas»: Se confunden «éstos con el monólogo interior», concepción errónea que se inicia en Valery Larbaud. El deslinde no adquirió cierta claridad hasta la aparición del primer manifiesto surrealista en 1924. Breton, autor del mismo, fue quien logró imponer algo de orden y principio en lo que había surgido como una emanación de lo caótico y lo subversivo.

Breton condenó implícitamente el teatro como vehículo expresivo del mensaje surrealista; para él dar vida a un personaje era hacerle entrar en el círculo vicioso de las convenciones. Por la misma razón condena la novela surrealista; esto no le impidió tomar parte en los primeros años de las actividades y representaciones dadá ni el escribir varias obras en colaboración para el teatro surrealista.

Behar termina su introducción: «¿Cómo reconocer la huella surrealista en un teatro? ¿Consistirá, como en el caso de dadá, en el espectáculo provocación?, parcialmente tan sólo; ya que este criterio no es aplicable a obras no representadas». Se decide por el enfoque que los autores de textos escénicos daban a las cuestiones de lenguaje, como pasaba ya con los dadaístas. La explotación de las posibilidades del automatismo verbal y la creación de imágenes a cuál más arbitrarias, con autonomía plena de la voluntad. Para Behar «consistirá también en la presencia o la búsqueda de lo maravilloso, en la evolución de las fuerzas del sueño y la explosión del humor. Habrá que renunciar a descubrir el rostro del personaje surrealista, ya que es muy posible que haya desaparecido el "héroe" al morir el teatro psicológico, y que sólo queden gestos y palabras desprovistos de realidad carnal, pero desencadenando los torrentes de la poesía».

En la primera parte de su estudio y ateniéndose al criterio cronológico, que tiene el indudable atractivo de mostrarnos el surgir y el encadenamiento en las secuencias temporales de autores y obras, se ocupa de «precursores y marginales».

El antecedente más claro del surrealismo en lo teatral es para Behar, «Ubú Roi», de Alfred Jarry, representada por primera vez el 10 de diciembre de 1896. Y que produjo un efecto de repulsa en los espectadores, de acuerdo en la carga de provocación que se contenía deliberadamente en la obra: «El espectáculo estaba en la sala». «Ubú Roi» es, sobre todo, algo independiente, que abrió el camino a los delirios, desafíos, extravagancias y anticonvencionalismos, que había de caracterizar a lo dadá y a lo surrealista. Este capítulo se subtitula «o lo horroríficamente bello».

Es Apollinaire quien en 1917 recoge el guante arrojado por Jarry veintitrés años antes. La primera guerra mundial prepara el clima, Apollinaire volvía del frente. Y puso los jalones de la actitud y obra de Vitrac, quien dotó a lo dadá de un instrumento teatral idóneo y al servicio de sus objetivos en un grado más convincente y estructurado que Apollinaire. Entonces se comprendió que este último, «gracias a la sorpresa, abría el camino hacia una nueva estética teatral, que, reaccionando contra el teatro de costumbres y teatro libre, sería ilustrada por Aragon, Ribemont-Dessaignes, etcétera; en adelante el teatro estaría hecho de asombro y poesía...».

Entre los seguidores de Apollinaire hay que citar a Albert-Birot, fundador del «Nunisme», «especie de doctrina presentista, que alentaba la ambición de crear un huma-

nismo basado en el conocimiento del pretérito, y hubiera podido armonizar las letras y las artes con el progreso de las disciplinas científicas y los nuevos medios técnicos puestos a disposición del hombre». El otro seguidor de Apollinaire que merece la pena destacar es Yvan Goll, con su obra «Matusalén o el eterno burgués», lleva a la escena sus consignas de hacer aparecer la realidad bajo la máscara de la apariencia, poniendo al desnudo los instintos y la ausencia de toda lógica. Su aportación estriba en actuar de enlace entre ciertas formas de expresionismo y un tipo de espectáculo que adopta los aspectos más visibles de lo grotesco.

El inefable y original pintor, que fue el aduanero Rousseau, dejó tres obras de teatro, prefiguradoras de lo que había de ser el surrealismo y caracterizadas por su seriedad, su ingenuidad y el prurito de perfección.

Raymond Roussel se manifiesta con una personalidad que descuella sobremanera en el ámbito de lo escénico; su influjo es evidente sobre Picabia, Duchamp y otros. Muy por encima de la crítica de su tiempo padeció el efecto inevitable de esta discordancia: la incompreensión.

La segunda parte de este libro, «Lo dadá», la inicia Behar con la actividad teatral de Erik Satie, el singular compositor impresionista que reveló un formidable talento irónico en «Le piège de Méduse», comedia lírica en un acto, con ilustraciones musicales del mismo autor, en ella plantea el problema de la comunicación humana, clave de la gran problemática teatral contemporánea. A los cincuenta años de ser escrita (1913) asombra todavía por la crítica del lenguaje que lleva a cabo y que había de constituir la clave de lo dadá y lo surrealista.

El teatro de Pansaers se sitúa en la línea de «Ubú Roi» en «Les saltimbanques», única obra suya conocida. Ribemont-Dessaignes aporta una plasticidad y gracia poética que revela una interesante personalidad en su obra «Le Serin muet» y en «Les larmes de le couteau».

A continuación se ocupa de Tzara, creador del movimiento dadá y que tan importante innovación lingüística realizó en lo teatral y en lo poético. Para Behar, paralela a la que se llevó a cabo en lo científico por Ferdinand de Saussure, muy difundido en esta época.

Interesa la palabra emitida por absurda que parezca, ya que al hombre «le es imposible decir algo que no tenga sentido». La aportación máxima de Tzara al teatro dadá es «Muchoir, de Nuages», calificada por Aragon «como la imagen dramática más notable del arte moderno». La clave de esta obra es el humor y, según el mismo autor, es una obra poética, «lleva al teatro la relatividad de las cosas, los sentimientos y los hechos».

En la tercera parte, dedicada al surrealismo, Behar alude a los antecedentes del primer manifiesto surrealista.

La crítica de Breton al teatro dadá, repetir siempre un mismo esquema, puede aplicarse al suyo y al que representaba con sus amigos. La obra corta «L'Armoire a glace un beausoir» (1922 a 1923) va dedicada a Vitrac, y está fuertemente marcada por la influencia de este actor. Que llega hasta las puertas del surrealismo, con la postergación del dandy ante los misterios de la vida. Para Behar, Aragon es el último dandy.

El nombre de Antonin Artaud está ligado para siempre a la profunda renovación de la escenografía, y sus ideas han repercutido sobre todos los grandes escenógrafos del teatro contemporáneo. En este punto es uno de los más brillantes y con ideas más originales y profundas de este siglo.

Vitrac es el dramaturgo que se vale por primera vez de lo absurdo para dar interés a una situación teatral, y por ende un planteamiento más trascendente a los habituales de su época. Su anticipación a Ionesco, a Bécquet y a los grandes cultivadores de este género en el teatro contemporáneo es evidente.

Robert Desnos se caracteriza por su lirismo y su poderosa fantasía en la construcción de las situaciones; así en «La place de l'Etoile»: «cinco puntas, cinco dedos en una mano, cinco sentidos, esto no es querer decir nada, pero tampoco no es una tontería».

Huidobro, el fundador del creacionismo, se inserta en el teatro surrealista con su drama «Gilles de Rais», «que no ofrece ninguna innovación dramática, resulta larga y difícil y carece de fuerza teatral».

Picasso aparece asimismo en esta panorámica con su obra «Le désir attrapé par la queue»; según Breton, Picasso se orientó espontáneamente hacia el surrealismo, y en esta obra teatral aparece en ocasiones la clásica escritura automática, con frases y palabras de curso generativo libre, en asociaciones arbitrarias.

Este drama se basa en el hambre y el frío que pasó Picasso en el París de la segunda guerra mundial. Se ocupa asimismo Behar del sueño actualizado, tal y como lo llama concretando en Neveux y Hugnet, y pasa a ocuparse de la nueva generación surrealista, integrada por Gracq y Schehadé. En cuanto al primero, en su obra «Le Roi pecheur», trata de lo maravilloso a través de la leyenda del Santo Grial, y el segundo, que hoy es uno de los grandes nombres del teatro de lo absurdo, se inscribe en la órbita surrealista, con su primera obra, «Monsieur Boble», representada en 1951 y provista de un aliento poético, basado en la sencillez, «a flor de piel sin artificios verbales». «Comprendemos que se trata de una búsqueda confusa e imprecisa de la propia verdad, de la juventud o, mejor aún, de la inocencia».

J. A. MARIN MORALES

MICHEL SEUPHOR. *EL ESTILO Y EL GRITO.*

MONTE AVILA EDITORES. CARACAS, 1970.

Michel Seuphor, que ha sido pintor, ceramista y autor de tapicerías y colaborador, en ocasiones, de Arp, es sobre todo conocido por sus monografías dedicadas a pintores y por sus ensayos sobre temas fundamentales del arte de nuestro tiempo. Fundador, con Joaquín Torres-García, en 1929, del famoso grupo Cerclé et Carré fue amigo de grandes creadores como Mondrian, Léger, Delaunay y ha vivido situaciones privilegiadas para el conocimiento de personas y movimientos fundamentales. Su libro refleja, además de la pasión por el arte, la experiencia de los hechos y el conocimiento de unos artistas que, si no muy alejados en el tiempo, pertenecen ya a la historia del arte.

El título del libro alude a los dos grandes impulsos que han puesto en marcha el arte de nuestro siglo. El «estilo», o lo construido, y el «grito», o lo informal. Y en él queda de manifiesto que las preferencias del fundador de Cerclé et Carré están de parte de la orientación que el arte tiene hacia el estilo. Pero en modo alguno desdeña las manifestaciones del arte que pueden adscribirse en el grupo del «grito», y sus observaciones al respecto están llenas de comprensión y sutileza.

Dividido el libro en tres partes, en la primera se estudian movimientos fundamentales, Futurismo (italiano y ruso), suprematismo, concretismo, sincronismo, dadaísmo, Stijl Cerclé et Carré, analizados en simpatía. El autor advierte, en el prólogo del libro que: «Si el cubismo y el surrealismo están ausentes de él, es porque existen obras muy buenas sobre estos movimientos». Pero esta razón, luego de la lectura del volumen, no resulta convincente y hace pensar que, al no sentir una especial predilección hacia estos movimientos, el autor ha preferido guardar silencio sobre ellos.

En la segunda parte destacan sus estudios dedicados a la obra y la personalidad de artistas que, como Arp y Mondrian, fueron sus amigos. La silueta que traza de ellos es sin duda, al tiempo que de una aguda penetración, de una gran belleza emotiva. También agrupa estudios sobre la arquitectura y la pintura en los que muestra su predilección por aquellas manifestaciones que cultivan el «estilo».

En la tercera y última parte reúne treinta y una reflexiones sobre el «estilo» y el «grito» que constituyen una meditación estética, moral y filosófica sobre el tema, afirmando su predilección por aquellas manifestaciones estéticas y vitales que presuponen la primacía del «estilo».

Al mismo tiempo el libro toca otros temas que salen al paso de la exposición de los principales, y aparecen esbozadas o aludidas las siluetas de otros artistas, con cálida humanidad, moviéndose en el apasionado ambiente de la prodigiosa aventura del arte de nuestro tiempo.

A. F. M.

DISCOGRAFIA

L'INFEDELTA DELUSA, OPERA DE FRANZ JOSEF HAYDN.

SOLISTAS Y ORQUESTA DE LA FUNDACION HAYDN, DE ROMA. DIRECTOR: ANTONIO DE ALMEIDA. LE CHANT DU MONDE-HISPAVOX. ALBUM DE TRES DISCOS, HCS 40-41/42/43. ESTEREO. PRIMERA GRABACION MUNDIAL.

Si Haydn ha sido siempre considerado justamente como padre del cuarteto y de la sinfonía —no por haberlos inventado, sino por haberlos llevado a su perfección formal— y como autor de grandes oratorios de sublime belleza, su fama como operista puede decirse que ha sido nula. Y, sin embargo, el compositor escribió un buen número de obras de este género, unas para personajes de carne y hueso, y otras para un teatro de marionetas que había en el palacio de los de Esterhazy. Sabemos que el príncipe Nicolás era un gran aficionado a la «ópera buffa» italiana y tenía entre sus músicos algunos cantantes de esa nacionalidad. Las representaciones operísticas en el teatrillo de 500 butacas de Esterhazy debieron llegar a una perfección extraordinaria. Haydn era allí el director de todas las manifestaciones musicales. Y en lo que se refiere a la ópera, como en sus demás obras se veía, según sus propias palabras, forzado a ser original, no sólo por su relativo aislamiento de los demás músicos que trabajaban en su tiempo, sino también porque presentaba sus producciones ante gente realmente entendida y refinada.

No es difícil explicar por qué las óperas de Haydn no salieron del marco para el que habían sido escritas. El mismo autor, según cita Marc Vignal en los comentarios que acompañan a estos discos, pensaba que sus obras de este género habían sido concebidas especialmente para Esterhazy y no producirían efecto en otro lugar. Además, siempre recto y generoso —y en este caso justo—, consideraba a las óperas de Mozart muy superiores a las suyas. Es cierto que la música haydniana de ópera no llega al genio mozartiano, pero es injusto que desconozcamos este capítulo en el trabajo del compositor de Rohrau; pues, por ejemplo, «L'Infedelta delusa», de la que comentamos la primera grabación mundial, es una joya verdadera.

Haydn, que había escrito óperas sobre libretos de Goldoni y Metastasio, además de otros autores menos ilustres, utilizó en esta ocasión la nueva redacción de un libreto de Coltellini, que bien pudo haber sido hecha por el mismo poeta. El autor calificó la obra de «burletta», y verdaderamente es un delicioso «divertimento» cantado en el que un reducido grupo de personajes —sólo cinco— realizan un juego de amores y matrimonios en el que al fin todo termina bien para los enamorados y mal para los que actúan por el material interés.

El día del cumpleaños de la princesa María Ana Luisa, en julio de 1773, se representó por primera vez «L'Infedelta delusa». La ópera se repetía en septiembre del mismo año, durante los festivales organizados por la visita de la Emperatriz María Teresa. Entonces se ofreció un verdadero muestrario del genio de Haydn, del que el príncipe Esterhazy estaba, naturalmente, orgulloso. La compañía de ópera ofreció «L'Infedelta delusa», la de marionetas, «Filemon y Baucis», y la orquesta, una nueva sinfonía, la que lleva el número 48 y el nombre de «María Teresa». La Emperatriz debió quedar muy satisfecha de aquella visita, pues se refirió luego a la buena música que se escuchaba

en el palacio de los príncipes. En el único ejemplar conocido del libreto de «L'Infedelta delusa», que se conserva en la Biblioteca de Santa Cecilia, de Roma, se hace mención de la visita de la soberana. Mucho debían apreciar el príncipe y el propio compositor esta obra, cuando la eligieron para repetirla en ocasión tan importante.

Al escuchar esta música alegre y luminosa, recordábamos las conmovedoras palabras de Haydn a un grupo de admiradores ingleses: «Hay aquí abajo tan pocos hombres felices y contentos —por todas partes les acosan la preocupación y la tristeza—, que quizá mi obra pueda ser algún día una corriente a la que lleguen llenos de angustia y cargados de penas, para encontrar unos momentos de descanso. Este es el poderoso motivo que me ha hecho perseverar y es también la razón por la que puedo mirar atrás satisfecho por lo que he realizado en mi arte».

De la calidad de los intérpretes que actuaban en Esterhazy, podemos juzgar por el virtuosismo vocal necesario para expresar como es debido las arias de «L'Infedelta delusa». Es de suponer que Haydn, siempre cuidadoso, siempre atento a la perfección y a la novedad, no consentiría nada de baja calidad en la presentación de su música. Al modo típico de la época, arias, dúos y escenas de conjunto se unen mediante un hábil recitativo. Es muy graciosa el aria primera de Nanni, con su efecto de notas repetidas en la región grave, que sólo puede abordar un bajo de gran voz. Larga, de ritmo acariciador, es el aria de tenor de Nencio, «Chi s'impaccia» y menos atractiva la que comienza con las palabras «oh che gusto!», que tiene un efecto de risa parecido al de otras páginas de aquellos años. Si Nencio canta riendo, una de las sopranos canta tosiendo, lo que es más difícil y complicado. La tos de Vespina es la única que no nos ha molestado durante una interpretación musical. Este personaje tiene momentos de un gran lucimiento, con bellísima línea melódica e impresionante juego vocal de agudos. Además, como Vespina sale con diferentes disfraces, tiene que imitar el acento alemán de un criado o la voz cascada de un notario. Uno de los momentos en que sentimos más cercano a Mozart es en el aria «Tu, tu sposarti», indignada intervención del enfadadísimo Filippo. Son magistrales los finales de los dos actos, pero más aún el que cierra la obra.

En la grabación se ha cuidado todo con los más pequeños detalles. Se han fabricado especialmente trompas agudas y timbales pequeños. Los recitativos no se acompañan sólo con el clave, sino también con violoncello y contrabajo. El número de músicos se ha reducido a lo justo. Antonio de Almeida, nacido en París hace cuarenta y cuatro años y educado con los mejores maestros en la Argentina y los Estados Unidos, demuestra su exquisita comprensión de esta música. La grabación, irreprochable, ha sido realizada en el Aula Magna de San Antonio, de Roma. Pero sobre todo nos sorprende el arte de los cantantes, que no se limitan a decir musicalmente a la perfección, sino que son verdaderos actores. De esta forma, los discos no nos transmiten sólo la música, sino los sentimientos de los personajes, logrando el verdadero ambiente en que éstos se mueven. Se debe señalar sobre todo a la soprano Emilia Ravaglia, el tenor Giorgio Grimaldi y el bajo Robert El Hage, pero también cumplen su misión perfectamente la soprano Elisabeth Speiser y el tenor Umberto Grilli.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

YTURRALDE (José María LOPEZ YTURRALDE) (pintor y grabador).

Nace en Cuenca el 29 de mayo de 1942; vive y trabaja en Valencia. En 1958 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y, dos años más tarde, realiza una serie de viajes de estudio por Francia, Alemania y Suiza que le conducirán a interesarse por los programas didácticos de la «Bauhaus». Al contacto de Vasarely, en 1956, evoluciona su estilo hacia la abstracción geométrica y a la incorporación de nuevos materiales en su obra. Miembro fundador del grupo Antes del Arte, becario del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y participante activo del Seminario Generación de Formas Plásticas, de la misma entidad, desde su iniciación en 1968.

Exposiciones individuales: 1965, Valencia (Diputación Provincial); 1966, Valencia (galería Mateu); 1967, Madrid (galería Edurne); 1968, Madrid (galería Eurocasa); 1970, Pamplona (Caja de Ahorros Municipal), Barcelona (galería René Metrás); 1971, Valencia (galería Val i 30), Madrid (galería Sen), Zaragoza (galería Kalos), Bilbao (galería Grises); 1972, Pamplona (Caja de Ahorros Municipal).

Exposiciones colectivas más importantes: 1966, Salón Senyera de Valencia; 1967, IX Bial de Sao Paulo, X Premio Lissone Internazionale de Italia, Nueva Generación II en galería Edurne de Madrid, Arte Objetivo, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, Universiade de Tokio, Artistas Españoles, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro; 1968, Pintura Española Contemporánea en la Universidad de Mayagüez de Puerto Rico, Antes del Arte I en el Colegio de Arquitectos de Valencia, Premio A. V. I. S. de Italia, Dibujos y Grabados Españoles, en Méjico, Antes del Arte II en Eurocasa de Madrid; 1969, Antes del Arte III en la galería As de Barcelona, Nueva Generación en el Ateneo de Madrid, X Salón de Marzo de Valencia, Formas Computables en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, Panorama 69 en Eurocasa de Madrid, Pictograma I de Barcelona, X Bial de Sao Paulo, Mente IV en Bilbao; 1970, Situazioni 70 en la galería AL 2 de Roma, Man-70 de Barcelona, Mente V en Pamplona, Internationale Kunstmesse de Basilea; 1971, Testimonio 70 en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Man 71

MUXART DOMENECH, Jaime (pintor).

Nace en Martorell, provincia de Barcelona, el 3 de junio de 1922. Asiste a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y a la Escuela Superior de Bellas Artes de París. Los pintores Santasugana y Vila Arrufet son sus maestros que más han influenciado en su formación definitiva. Está en posesión de los títulos de profesor mercantil y profesor de dibujo.

Premios conseguidos: Medalla Torres García en el I Salón de Mayo de Barcelona, 1957; Premio Juan Gris en el III Salón de Mayo de Barcelona, 1959; Premio San Pol de Mar, 1963; Premio de la Diputación de Barcelona en la exposición El Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1965; Medalla de Honor en la I Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1967; medalla de oro en la exposición Señal 67 de Barcelona, 1967; Premio Mariano Pidelaserra, 1970; Premio de la Diputación de Barcelona en la Exposición de Arte Contemporáneo —Fase Regional— de Barcelona, 1970; Premio Ciudad de Barcelona de dicha ciudad, 1971.

Exposiciones individuales: 1947, Barcelona (galería Pictoria); 1950, Barcelona (sala Van Gogh, conjunta con Joan Ponç); 1951, Barcelona (galerías Layetanas); 1952, Barcelona (sala Caralt), Roma (galería La Casapanca); 1953, Roma (galería La Casapanca); 1954, Milán (galería del Grattacielo), Barcelona (galería Syra); 1955, Barcelona (sala Gaspar), Alejandría (Centro Cultural Hispano); 1956, El Cairo (Museo de Arte Moderno), Beirut (Centro Cultural Hispano); 1957, Roma (galería Portonovo), Barcelona (sala Gaspar); 1958, Estocolmo (sala Strand H.), Barcelona (sala Gaspar), Sabadell; 1959, Bilbao (galería Illescas), Barcelona (sala Gaspar); 1962, Copenhague (galería American Art), Barcelona (sala Gaspar); 1963, Odense (galería Westing); 1965, Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1966, Barcelona (galería Grifé & Escoda), Madrid (salas de la Dirección General de Bellas Artes); 1967, Nueva York (galería Dache), Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1968, Madrid (galería Kreisler); 1969, Barcelona (galería Grifé & Escoda), Zaragoza (galería N'Art); 1971, Barcelona (Instituto Franciscano,

DELAPUENTE, Fernando (pintor y dibujante).

Nace el 25 abril 1909 en Santander. En 1932 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, no terminando sus estudios hasta 1940, en que obtiene el título de profesor de dibujo. Completa su formación fuera de España: Centro Internazionale dei Pittori en la Via Marguta de Roma, Académie Julienne y Académie de la Grande Chaumière, de París. Al mismo tiempo se doctora en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales. Ha viajado y residido en distintas naciones europeas, principalmente en Francia, Italia e Inglaterra. En la actualidad es catedrático de dibujo, por oposición, en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales y profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Premios conseguidos: Placa de Honor en la I Exposición de Pintura de Ingenieros en Barcelona, 1955; tercera medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1968; tercer premio de Pintura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional de Madrid, 1970.

Exposiciones individuales: 1955, Barcelona (galerías Layetanas); 1956, París (Galerie Duma); 1957, París (galerie Bénézit), Santander (Museo de Bellas Artes), Torrelavega (Biblioteca José María de Pereda), Reinosa (Casa de Cultura); 1958, París (galerías Durand-Ruel), Madrid (galería Neblí); 1962, Madrid (galería Quixote); 1965, Madrid (galería Neblí); 1967, Gotemburgo (Suecia) (Motonave Patricia), Bilbao (sala de arte Albia); 1968, Marbella (hotel Don Pepe); 1970, Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo); 1971, San Sebastián (galería El Pez), Santander (galería Sur); 1972, Barcelona (galería Camarote Granados).

Exposiciones colectivas: III Bial de Arte Hispanoamericano en Barcelona, 1955; I Exposición de Pintura de Ingenieros, en Barcelona, 1955; XLVIII Salón de L'Ecole Française de París, 1956; Exposición Arte Actual en la galería Neblí de Madrid, 1960; Exposición Temas Taurinos en el Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Exposición 7 Pintores y 7 Escultores

PITTALUGA, Gustavo (compositor).

Nació en Madrid el 8 de febrero de 1906. Licenciado en Derecho y diplomático. Estudió el violín con Julio Francés y la composición con Oscar Esplá. Amplió sus conocimientos en París después de haber obtenido una beca en 1931. Formó parte de la llamada «generación de la República», con los Halffter, Bacarisse, Bautista y Remacha. Sin embargo, siguió corrientes personales en las que, según él, huía tanto de lo étnico como del romanticismo, pero la influencia de lo uno y de lo otro se manifiesta en muchas de sus obras. Se ha dicho que la suya es una música natural y de acuerdo con las tendencias de su tiempo.

Premio Nacional de Música (1934).

Ejerció la crítica musical y publicó ensayos en numerosos periódicos y revistas españoles y extranjeros. Ha dirigido orquestas en España, Francia y varios países americanos.

Durante su larga permanencia en América ha sido director musical del Museum of Modern Art de Nueva York. En Méjico, Perú, Chile y Brasil, realizó una importante labor músico-didáctica.

Obras principales: Ballet: «La romería de los cornudos» (libreto de García Lorca y Rivas Cherif, 1933); reorquestación y revisión de «Agua, azucarillos y aguardiente» de Chueca (1934). Lírica: «El loro» («zarzuela antigua», libreto de Manuel Abril, 1933). Solista y orquesta: «Concerto militare» (violín y orquesta, 1933); «Capriccio all'romántica» (piano y orquesta, 1936). Cámara: «Petite suite» (diez instrumentos, 1934); «Cuarteto de cuerda»; «Ricerca» (1934); «Divertimento» (violín y piano, 1932); «Berceuse» (violín y piano, 1936). Piano: «Six Dances espagnoles» (1936). Guitarra: «Elegía a Murnau» (1935); «Homenaje a Mateo Albéniz (1931). Voz: «Cinco canciones populares» (1938); «Metamorfosis del clavel» (texto de Alberti); «Vocalise-etude» (1932); «Llanto por Federico García Lorca»; «Canciones del teatro de Federico García Lorca». Música para los films de Luis Buñuel, «Los olvidados» (Premio de la crítica del Festival de Cannes), «Subida al cielo» y «Viridiana».

en Torremolinos, 1964; Exposición XXV Años de Arte Español en Madrid, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1965; Participación en el pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1966; Exposición 9 Pintores y 3 Escultores, en la galería Céspedes de Córdoba, 1968; Exposición en The Art Gallery, de Toronto, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid, 1968; III Concurso de Pintura Repesa, de Madrid, 1969; Exposición Pintores Figurativos de la España Actual, en Madrid, San Diego, San Luis, 1969; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional, de Madrid y final de Bilbao, 1970; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, en Barcelona, 1971; Exposición V Premio Círculo 2, de Madrid, 1971; Exposición Dibujos de Pintores Montañeses Actuales, en la Cámara de Comercio de Santander, 1971...

Se encuentra representado: en el Museo de Arte Moderno, de París, en el Museo de Arte Moderno, de Estocolmo, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid y en numerosas colecciones particulares de España, Suecia, Irlanda, Estados Unidos, Francia e Inglaterra.

XI-72.

Discos: «La romería de los cornudos» (Voz de su Amo y Odeon, 78 r. p. m.); «Cinco canciones populares» (Le chant du monde); «Danza de la Morquera», Nicanor Zabaleta (Everest-Movieplay).

XI-72.

de Barcelona, Arteonica en Sao Paulo, Espace, Mouvement et Couleur en la galerie Empain de Bruselas, Jonge Spaanse Kunst en el Museo Voor Kunsten de Bélgica, Formas Computadas del Ateneo de Madrid; 1972, Exposición en la inauguración del Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, Homenaje a José Luis Sert en Tenerife, Fira del Gravat en la galería As de Barcelona...

Trabajos didácticos en forma de conferencia, pronunciadas en Bilbao, Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia... y en forma de libros, de los que podemos destacar: «Sistematización del análisis pictórico con vistas a la generación plástica con generador», «Empleo de una aplicación metodológica continuando un trabajo sobre estructuras geométricas» o «Programas de análisis de figuras imposibles de J. M. Yturralde», todos ellos publicados en el año 1969 por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

Sus obras figuran en: Museo de Arte Abstracto de Cuenca, Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de Arte Moderno de Espíritu Santo (Brasil), Brooklyn Museum de Nueva York, Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, P. R. Collections de Nueva Orleans y en el Centre de Recherches Visueles de Empain (Bruselas).

XI-72.

conjunta con Roser Agell); 1972, Roma (galería Della Balduina), Madrid (galería Skira), Madrid (galería Kreisler).

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; I Bienal Hispanoamericana de Madrid, 1951; IX Salón de los Once en Madrid, 1952; III Bienal Hispanoamericana de Barcelona, 1955; I Bienal de Alejandría, 1955; I, II y III Salón de Mayo de Barcelona, 1957, 1958 y 1959; V Bienal de Sao Paulo, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; VII Bienal de Tokio, 1961; Tapices de Pintores Catalanes Actuales, en la galería Biosca de Madrid, 1962; VII Bienal de Sao Paulo, 1963; Premio San Pol de Mar, 1963; Tres Artistas Actuales, en París, Londres, La Haya, Gante, Mónaco y Bremen, 1965; El Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1965; Premio San Jorge de Barcelona, 1966; I Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1967; Señal 67 de Barcelona, 1967; Pictorama I, de Barcelona, 1969; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; Panorama de la Plástica Catalana en Barcelona, 1971; Premio Ciudad de Barcelona, 1971.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; San Pol, Museo de Arte Contemporáneo; Palamós, Museo de Arte Contemporáneo, y en el Museo de Martorell.

XI-72.

DE VARGAS (Ramón de VARGAS Y LEZAMA-LEGUIZAMON) (pintor).

Nace en Guecho, provincia de Vizcaya, el 13 de noviembre de 1934. Su formación artística se desarrolla en el taller de Daniel Vázquez Díaz, que no dudó en hacer la presentación de su exposición en Madrid de 1958; al siguiente año, se instala en París. Medaille d'Honneur de la Société d'Encouragement au Progrès de Francia (1969), Medalla de Plata de Arts, Science et Lettres de Francia (1970) y Miembro «honoris causa» de la Academia Tommaso Campanella de Roma (1970).

Premios conseguidos: Mención de Honor en el III Certamen Nacional de Córdoba, 1958; Primer Accésit de Pintura en el Premio Sésamo de Madrid, 1958; Primer Premio de Pintura en el Premio Sésamo de Madrid, 1959; Segundo Premio en el Grand Prix d'Hiver de París, 1959; Diploma de Honor de la Confédération Française de l'Art Libre, 1960; Tercer Premio en el Salon du Portrait de París, 1960; Primer Diploma de Honor en el Salon de l'Art Libre de París, 1962; Diploma de Honor con Mención Especial del Jurado en la Palme d'Or des Beaux-Arts de Montecarlo, 1969; medalla de plata de Roma, 1970.

Exposiciones individuales: 1956, Salamanca; 1958, Madrid (galería Biosca), Bilbao (Artesanía); 1960, Bilbao (galería Illescas), Dauberville (galerie Bernhein-Jeune), París (Museo de Arte Moderno); 1962, Madrid (galería Biosca), Bilbao (galería Illescas), París (galerie La Glacière); 1963, Bilbao (galería Illescas); 1964, Bilbao (galería Illescas); 1967, París (galerie Marcel Lenoir), Barcelona (galería Ten); 1968, París (Museo de Arte Moderno), París (Festival Internacional de Pintura - Sala Especial), Sydney, Nueva York; 1969, Bilbao (galería Illescas), San Diego de California, San Antonio de Missouri, Madrid (Biblioteca Nacional - «Iglesia de Pedro Abad» con Venancio Blanco), París (Museo de Arte Moderno); 1970, Madrid (Biblioteca Nacional - «Viacrucis definitivo para la Iglesia de Pedro Abad»); 1971, Bilbao (galería Illescas), Barcelona (galería Ten), Helsinki, Montecarlo; 1972, Barcelona (galería Ten)...

Exposiciones colectivas: Trienal de Milán, 1957; Premio Sésamo de Madrid, 1958 y 1959; Arte Abs-

KAYDEDA, José María CALZADO DE DALMASES (pintor, escultor y ceramista).

Nace en Barcelona el 8 de septiembre de 1920. Su formación artística se ha desarrollado en talleres artesanos de toda índole, como alfareros, forjadores, tallistas, fundidores, vidrieristas, etc., cuyas técnicas conoce y utiliza a la perfección. Cultiva, además de la obra artística, la poesía, el ensayo literario y la conferencia.

Premios conseguidos: Primer Premio de Pintura en la IV Exposición Nacional de Arte Sacro de Barcelona, 1964; Primer Premio de Escultura en el I Salón Internacional del Toro, en Soria, 1966; Segundo Premio de Pintura Tina del Port, en Port de la Selva, 1967; Segundo Premio Internacional de Escultura en la I Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1967.

Exposiciones individuales: 1941, Santiago de Compostela (Círculo Artesano); 1946, El Ferrol del Caudillo (casino); 1955, Barcelona (galerías de Arte), Santander (galería Dintel); 1956, Valladolid (Rincón de Arte Meseta), Barcelona (galerías de Arte), Palencia (galería Jorge Manrique); 1958, Bilbao (galería Artesanía Española), Santander (galería Dintel); 1959, Salamanca (sala Miranda); 1963, Madrid (galería Amadís); 1964, Formentor —Mallorca— (Club de los Poetas); 1965, Madrid (Ateneo), 1966, Barcelona (Cercle Artístic de Sant Lluc); 1967, Soria (sala de la S. A. A. S.), Zaragoza (galería Libros); 1970, Barcelona (galería de Arte Sennacheribbo) y otras celebradas en la Casa de la Cultura de Quito, en la Casa de la Cultura de Latacunga (Ecuador) y en el Ayuntamiento de La Coruña.

Exposiciones colectivas: Cien Años de Pintura, en el Ayuntamiento de La Coruña, 1947; Cien Años de Arte, en la Real Academia Provincial de Bellas Artes de La Coruña, 1949; grupo Altamira, en El Ferrol del Caudillo, 1949; I Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid y Doce Artistas de la Bienal Hispanoamericana en La Coruña, 1951; Agrupación Vanguardista Hispana, en Barcelona, 1954; Centenario de Telecomunicaciones y Temas Wagnerianos, en Barcelona, 1955; Premio San Jorge de Barcelona, 1956; I Salón de Septiembre de Sitges y Catedrales de Cataluña, en Barcelona, 1958; III Salón Internacional

EVARISTO (Evaristo GUERRA ZAMORA) (pintor).

Nace en Vélez-Málaga, el 5 de septiembre de 1942. En 1963 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, realizando un solo curso, por lo que se considera autodidacta.

Premios conseguidos: Premio Unico en el II Concurso Nacional de Pintura Joven «Blanco y Negro», en Sevilla, 1972.

Exposiciones individuales: 1961, Vélez-Málaga (Caja de Ahorros); 1962, Madrid (Casa de Málaga), Málaga (Caja de Ahorros de Ronda); 1963, Vélez-Málaga (bar Plata), Madrid (salones Macarrón); 1964, Málaga (Casa del Consulado); 1965, Córdoba (sala Municipal de Arte); 1966, Madrid (salones Macarrón); 1967, Málaga (Delegación de Información y Turismo); 1968, Madrid (salones Macarrón), Avila (Casa de la Cultura), Valladolid (galería Castilla); 1969, Málaga (galería Picasso); 1970, Madrid (salones Macarrón); 1971, Barcelona (galerías As), Figueras (sala Vallés), Madrid (salones Macarrón).

Exposiciones colectivas: en Vélez-Málaga, 1961, 1962, 1963, 1966, 1969; Premio Francisco Alcántara, del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1966; II Salón de Invierno de Málaga, 1966; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1966, 1968; II Bienal del Deporte en las Bellas Artes, en Madrid, 1969; XIX Exposición de Pintores de Africa, de Madrid, 1969; Exposición Quince pintores y una pintora, en Madrid, 1969; VIII Bienal de Alejandría, 1970; I Concurso Nacional de Pintura Joven «Blanco y Negro», en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, fase regional de Madrid y final de Bilbao, 1970; I Bienal Ciudad de Avila, 1971; I Bienal Provincia de León, 1971; Exposición El Paisaje Español, itinerante por Iberoamérica, 1971; II Concurso Nacional de Pintura Joven «Blanco y Negro», en Sevilla, 1972...

Se encuentra representado: en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga y en numerosas colecciones particulares de toda España.

XI-72.

ECHEVARRIA, Victorino (compositor y director).

Nació en Becerril de Campos (Palencia), el 29 de marzo de 1898, y murió en Madrid el año 1965. Desde muy joven estudió en el Real Conservatorio de Madrid, donde trabajó el violín con Fernández Bordas, el piano con Cardona, la armonía con Rogelio del Villar y Calés Pina, y la composición con Conrado del Campo. Luego fue pensionado por el Estado para ampliar sus estudios en el extranjero. Recibió clases de Hindemith en la Hochschule für Musik de Berlín y de Koechlin en la Schola Cantorum de París. A su regreso a España ganó una cátedra de armonía en el Conservatorio madrileño. Ingresó en el Cuerpo de Directores de Bandas, dentro del cual ocupó varios puestos hasta llegar al de director de la Banda Municipal de Madrid, que desempeñó hasta su muerte.

Premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes (1948). Premio Ciudad de Barcelona (1955). Premio Nacional de Música (1955). Premio de Radio Nacional de España (1947). Premio Samuel Ros y del Centro Gallego de Buenos Aires.

Como compositor cultivó los géneros más variados: teatral, sinfónico, de cámara, etc. Su estilo se caracteriza por un ambiente de técnica tradicional, con aire nacionalista no muy acusado y que pocas veces utiliza el documento folklórico. En las obras de sus últimos años, dejó traslucir la influencia de las tendencias europeas modernas.

Obras principales: Líricas: «El anillo de Polícrates» (ópera de cámara), «Pierrot» (comedia lírica), «La musa de Embajadores» y «El clavel del altozano» (sainetes líricos). Ballet: «Música para muñecos de trapo». Orquesta: «Preludio» (1935), «Suite fantasía» (1940), «Obertura bética» (1949), «Sinfonía de Hesperia», «Impresiones sinfónicas» (1952), «Suite Cataluña» (1955), «Divertimento para flauta y orquesta», «Scherzo para violín y orquesta». Cámara: «Cuarteto» (1948), «Quinteto con piano» (1950), «Quinteto para instrumentos de viento» (1955). Piano: «Sonata ibérica» (1948), «Nocturno en el ambiente del Sur». Obras corales, canciones, etc.

tracto Español en París, 1958; XX Años de Pintura Española Contemporánea en Lisboa y Oporto, 1959; Grand Prix d'Hiver de París, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960, 1962 y 1968; Salon du Nue de París, 1960; Salon du Portrait de París, 1960; Salon des Laureats de París, 1960; Salon des Independants de París, 1960; Prix Bossio de París, 1964; Concurso-Exposición del Metropolitan Museum de Nueva York, 1965; Bienal de Arte Español Contemporáneo del Museo Galiera de París, 1968; Exhibition of Contemporary European Painters in USA de Nueva York, 1968; I Bienal de Arte de Bilbao, 1968; Pintores Figurativos de la España Actual en Madrid, 1969; Arte Contemporáneo en el Casón del Buen Retiro de Madrid, 1970; International Arts Guild, 1971; Bienal de Marbella, 1971...

Interviene junto con Picasso, Dalí y Bernard Buffet en la ilustración de *Avant que ne chutent les cathedrales*. Edición de Paul Varlaine en Lieja, 1969.

Se encuentra representada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de París, en el Visual Arts Museum y Winona Museum de Estados Unidos.

XI-72.

Discos: «Interludio», Banda Municipal de Madrid-Arámbarri (Regal); «Canciones asturianas», Antonio Campó (Hispanvox); «Canciones mallorquinas», Magdalena Durán (Hispanvox); «Villancicos de España», coros y orquesta Echevarría (Hispanvox). «Zapateado flamenco» y «El vito», Orquesta Típica-Echevarría (Hispanvox).

XI-72.

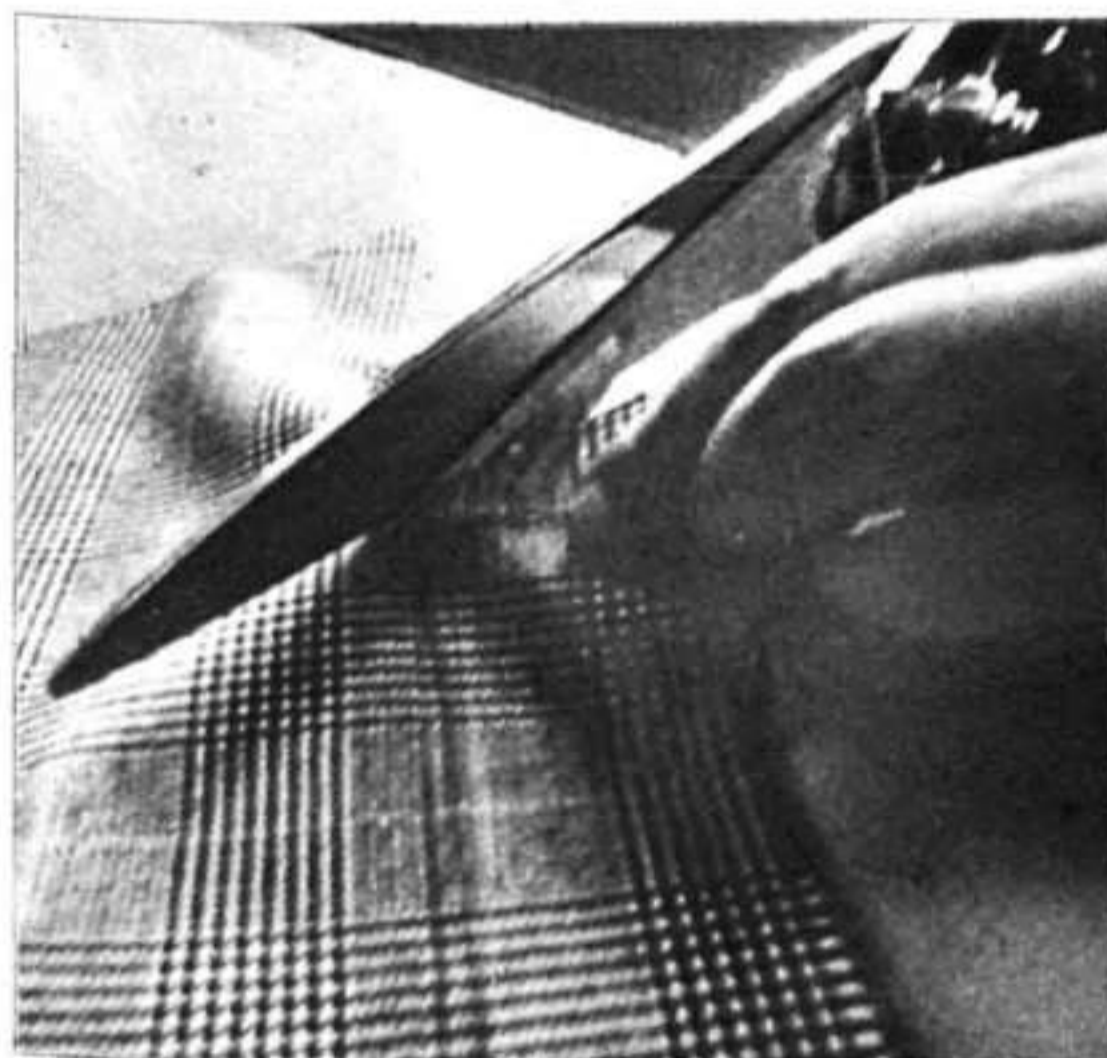
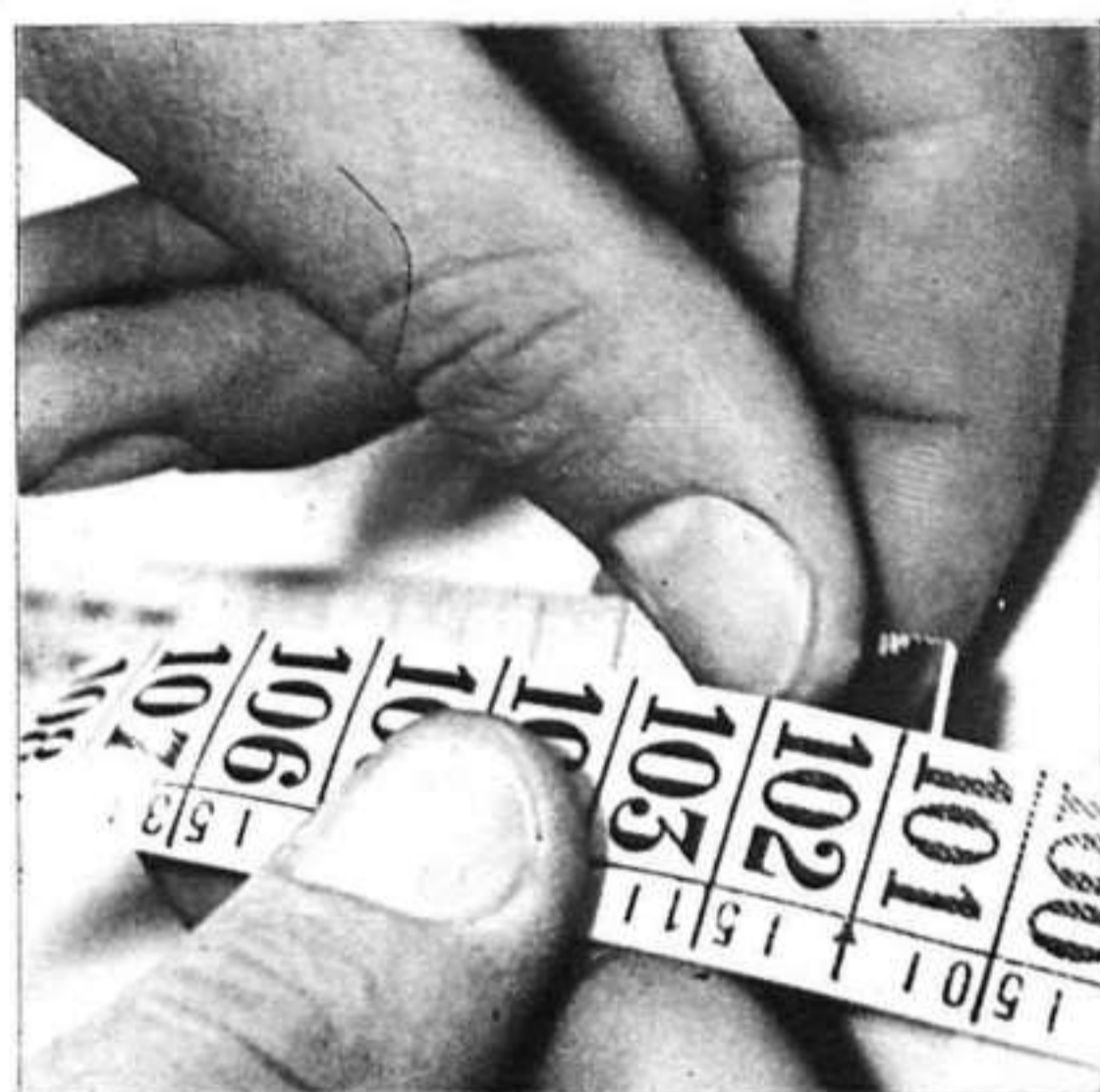
Bosio de Montecarlo, 1962; Salones de Mayo de Barcelona, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969 y 1970; Premio Internacional de Dibujo Joan Miró en Barcelona, 1964, 1965, 1967 y 1968; Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1964, 1966, 1967, 1968 y 1971; IV Exposición Nacional de Arte Sacro, en Barcelona, 1964; XXV Años de Arte Español, en Madrid, 1964; Exposición Internacional El Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1965; Exposición Internacional de Arte Sacro en Barcelona, 1965; Artistas del Cercle Maillol, en Barcelona, 1966; I Salón Internacional del Toro de Soria, 1966; Concurso Tina del Port, de Port de la Selva, 1967; VIII Salón de Marzo de Valencia, 1967.

Escenografías y murales: Como escenógrafo ha realizado las siguientes obras: *El sueño de una noche de verano* para el teatro Colón de La Coruña (1951), Primer Presepio de Arte Moderno del Mundo en el palacio de la Virreina de Barcelona (1953), y su participación en el III Congreso Pesebrista Internacional celebrado en Barcelona (1957). Su obra mural se ha desarrollado en Tossa del Mar, hotel Excelsior (1955); Barcelona, residencia de los señores de Sennacheribbo (1956); Lloret de Mar, hotel Copacabana (1964), y en Barcelona, Hispania Internacional (1967).

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo; La Coruña, Museo del Ayuntamiento; Soria, Museo de los Condes de Gómara; Ecuador, Museo de Arte Latinoamericano y Museo de la Ciudad de Quito; Sant Pol, Museo de Arte Contemporáneo.

XI-72.

**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.

ANTONIO SAURA

Diciembre



**GALERÍA
JUANA MORDÓ, S. A.**

Villanueva, 7

Teléf. 225 11 72

MADRID-1

galería frontera

moreto, 10 • madrid-14

**JAIME
MERCADÉ**

EXPOSICION HOMENAJE

Del 12 de diciembre al 1 de enero



GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 223 55 40 - MADRID - 10

EXPOSICIONES DICIEMBRE

**GUERRERO
MALAGON
ALCARAZ**

**GALERIA
C I D**

Núñez de Balboa, 119

MADRID-6

Teléf. 261 15 46

EXPOSICION
REGALOS DE NAVIDAD,
OLEOS, GOUACHES
ACUARELAS, DIBUJO

Meses diciembre 1972 - enero 1973

fauna's

galería de arte

Ortega y Gasset, 23

MADRID-6

Teléf. 275 44 71

COLECTIVA DE PEQUEÑO FORMATO

- ALBERTO CLAROS
- MARIA ANTONIA DANS
- MARIA VICTORIA DE LA FUENTE
- JESUS GONZALEZ DE LA TORRE
- MARUJA MOUTAS
- LUIS PINTO COELHO
- MERCEDES RUIBAL
- CRISTOBAL TORAL

Diciembre

MALLOL-SUAZO

EXPOSICION DE PINTURAS

Del 28 de noviembre al 18 de diciembre de 1972



GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID

**GALERIA
SEIQUER**

6.º ANIVERSARIO

de

Santa Catalina, 3 - Teléf. 221 96 91

con

LUIS PEREZ VICENTE

Próxima exposición: EDUARDO NAVARRO

INAUGURACION

de

Españoleto, 23 - Teléf. 419 60 20

con

JOANET GARDY ARTIGAS

Próxima exposición: ELISA SEIQUER



GALERIA BETICA

GENERAL GODED. 12

Diciembre 1972. Primera exposición en Madrid de COMPAÑIA DE INDIAS



SOPERA Y FUENTE SIGLO XVIII

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



URCULO

TERESA EGUIBAR
Hasta el 13 de diciembre

URCULO
Desde el 14 de diciembre

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

GALERIA HELLER

MADRID

SAN FRANCISCO

Claudio Coello, 13 - Tel. 225 03 92 - Madrid-1

2128 Market Street (415) 626-4225

ADOLFO
ADRIAENSENS
CASTAÑER
CLAVE
DALI
DISDIER
ILUNDAIN
KOLDRECK
MAIA
MIRO
PICAÏSSO
SANTAMARIA
RUBIO FIGUEROA

Diciembre
JOSE MENDEZ RUIZ

J. J. Rottenburg
Galeria de Arte

EXPONE

EMERIC

Del 27 de noviembre al 23 de diciembre

Próxima exposición:

— COMPRESIONES DE CESAR

— ACUMULACIONES Y COLERA DE ARMAN

— LITOGRAFIAS Y SERIGRAFIAS

Firmadas por orden alfabético:

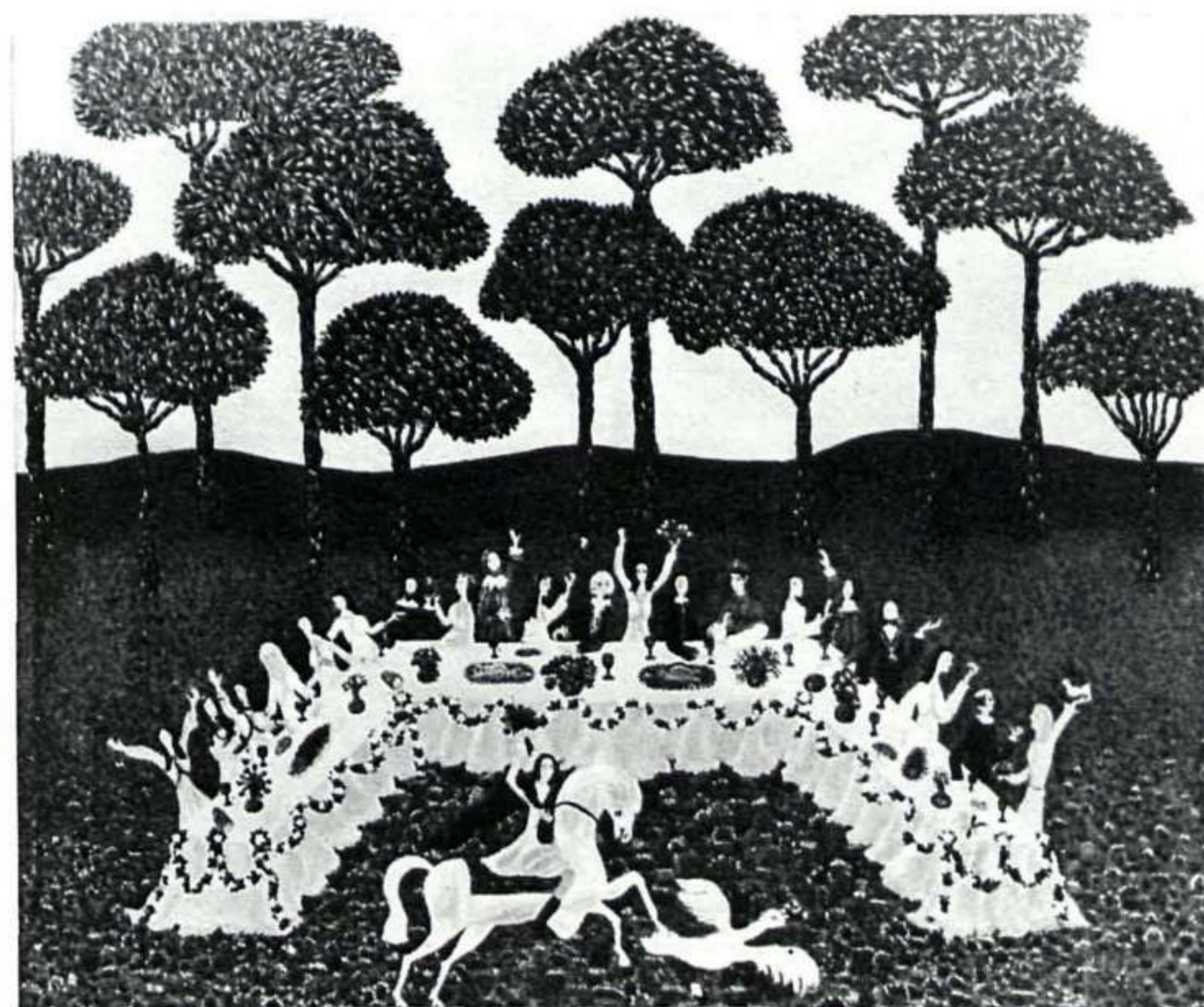
ARMAN - BELLMER - CESAR - DMITRIENKO
ERNST - GOVAERTS - JACQUET - JORN
LANSKOY - MAGRITTE - MAN RAY - SAINT
PHALLE - SOMVILLE - TABUCHI - VAN LINT

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

RAMON DURAN

GALERIA DE ARTE CONTEMPORANEO

SERRANO, 36 - TELEF. 225 00 24 - MADRID-1



OLEOS

BELEN SARO

HASTA EL 16 DE DICIEMBRE

EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA FRANCESA



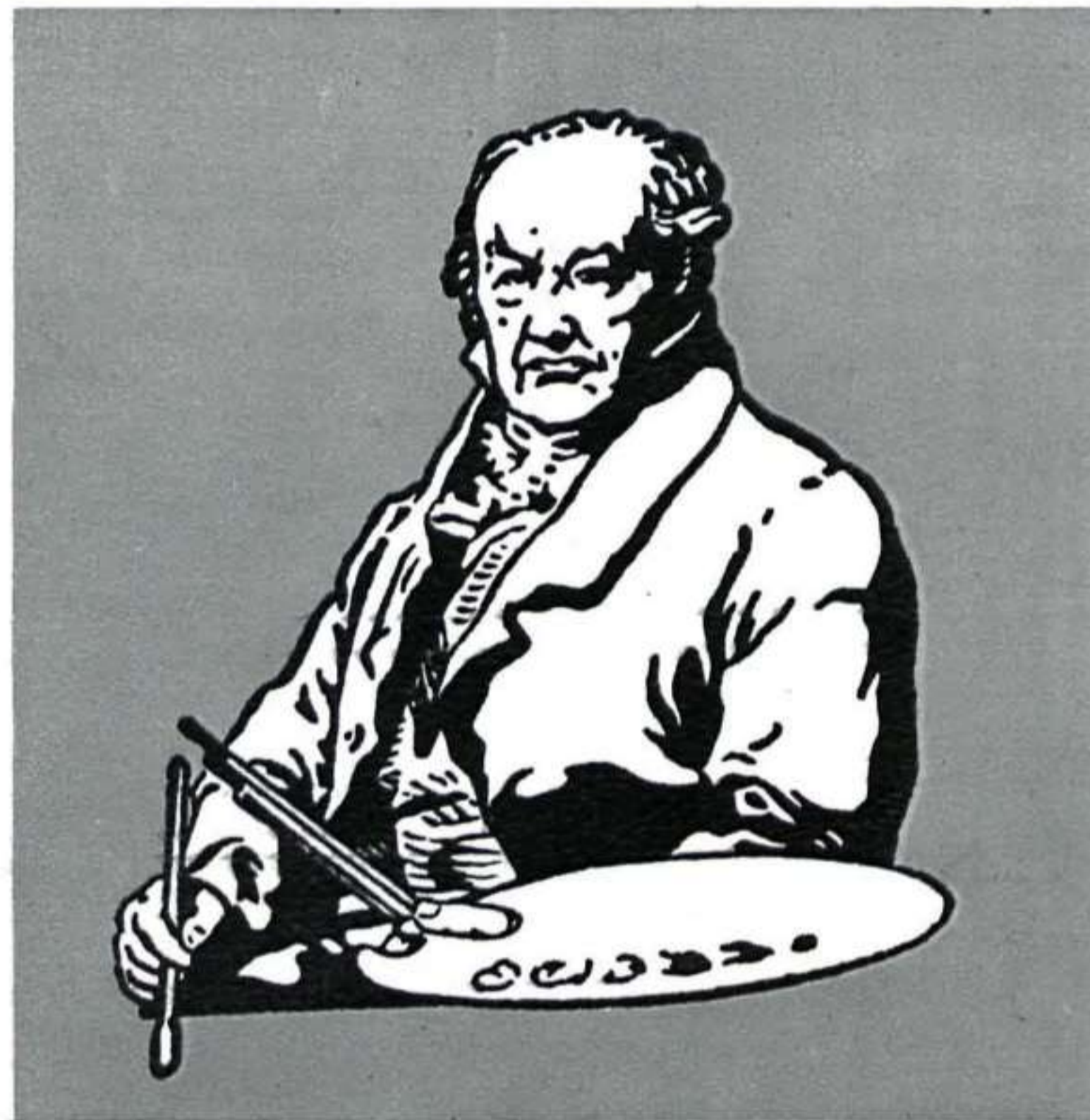
FEURE: 59. «LA VOZ DEL MAL» (1895)



MOREAU: 121. «EDIPO Y LA ESFINGE» (hacia 1864)

Con la colaboración de los Ministerios de Negocios Extranjeros y Asuntos Culturales de Francia.

Museo Español de Arte Contemporáneo.




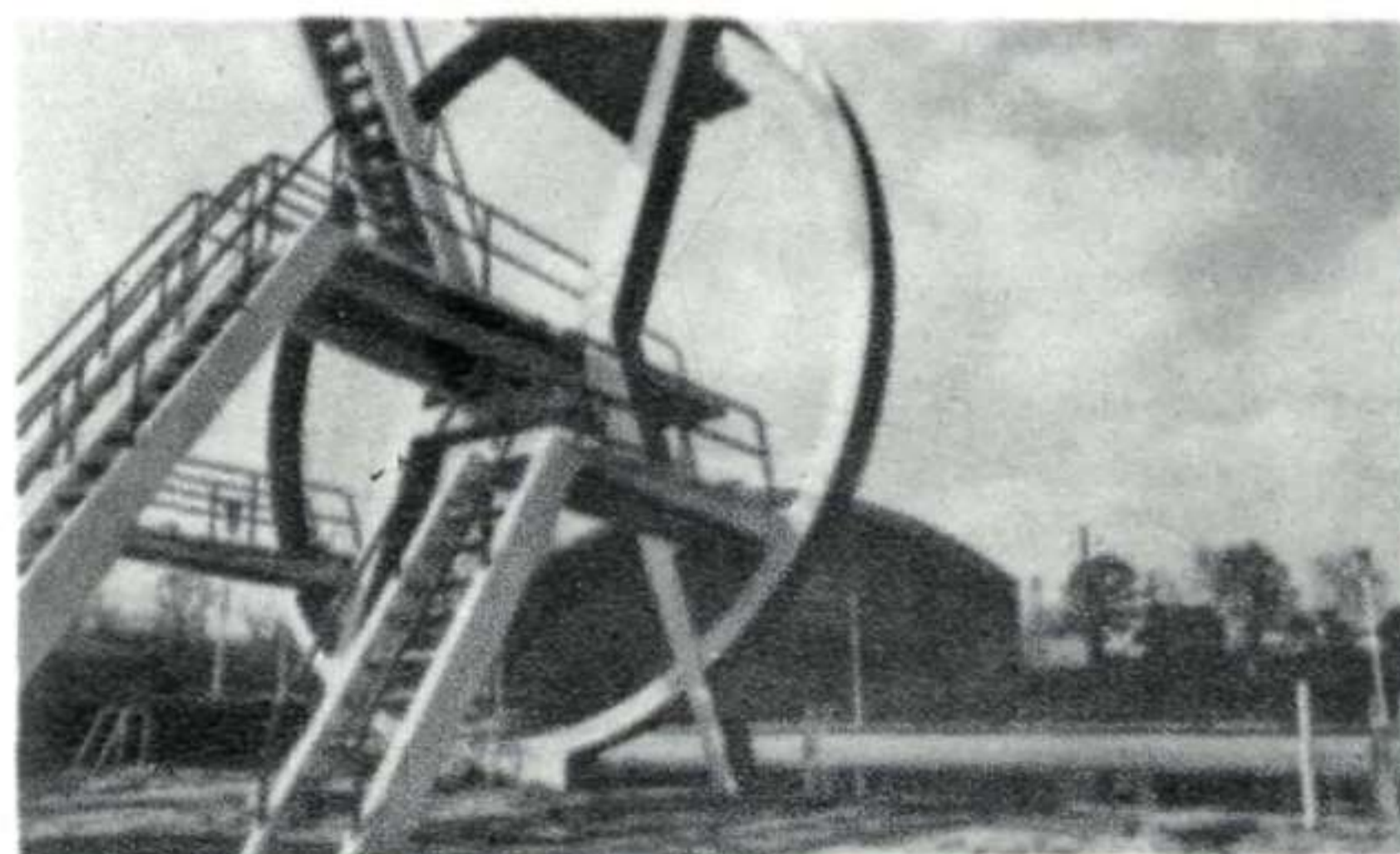
MACARRON S.A

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



Su proyecto realizado, con los créditos de las Cajas de Ahorros Confederadas

Cuando un cliente de las Cajas de Ahorros tiene un proyecto fundamentado, sabe que puede realizarlo con un crédito. Estos créditos pueden destinarse a la compra o construcción de viviendas, a inversiones industriales, a empresas comerciales, a la agricultura, a la adquisición de maquinaria..., Lleve un buen proyecto a su caja, y... realícelo. Hay créditos para Usted ● Las Cajas de Ahorros Confederadas se distinguen fácilmente. Porque ofrecen: créditos, servicio de intercambio, transferencias, domiciliación de pagos, cheques de viaje, 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, restauraciones artísticas,... (4.000 millones se destinaron a estas obras el año pasado).



Por ejemplo, en esta Piscina-Gimnasio, las Cajas de Ahorros, con la colaboración de Usted, forjan hombres sanos y futuros campeones.

¡Aquí están los beneficios!

Cajas de Ahorros Confederadas 

"Eficacia para Usted, progreso para España"

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES BAYO
San Prudencio, 10
VITORIA

AYER
Jorge Juan, 3
ALICANTE

MIGUEL DOMINGUEZ CAZORLA
Segura, 3
ALMERIA

HERNANDEZ DE VASCONCELOS
Donoso Cortés, 14
BADAJOZ

ANTIGÜEDADES JAIME
GELABERT
Arabi, 3
PALMA DE MALLORCA

ANGLADA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

ANTIGÜEDADES VASCO
Pasaje Campos Elíseos, 2
BARCELONA

ARNALDO ANTIGÜEDADES
Paja, 29
BARCELONA

CASA YELMO
Travesera de Gracia, 123
BARCELONA

FREIXAS
Aviñó, 29
BARCELONA

GALERIAS APELLANIZ
General Alava, 8
VITORIA

SOTANO MEDIEVAL
18 de Julio, 8
POLOP (Alicante)

GARCIA CARRERAS
Jesús del Gran Poder, 9
AVILA

LA ALMOYNA
Plaza de la Almoyna, 4
PALMA DE MALLORCA

VERD
Santa Clara, 7
PALMA DE MALLORCA

ANTIGÜEDADES SANTA CLARA
Bajada Santa Clara, 2
BARCELONA

ARCA
Valencia, 203
BARCELONA

EL CANDIL
Urgel, 280
BARCELONA

LA ESCALERA
Daguería, 13
BARCELONA

GALERIAS SANT JORDI
Plaza del Rey, 9
BARCELONA

GRASAS CODINA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

MASSOT SERON
Paja, 27
BARCELONA

RELICARIO ANTIGÜEDADES
Valencia, 263
BARCELONA

SAN SEVERO
San Severo, 11
BARCELONA

VALENTI
Provenza, 308
BARCELONA

ARTE ANTIGÜEDADES
Paloma, 12
BURGOS

BOTO LAFUENTE
Beato Diego de Cádiz, 8
CADIZ

FORCADELL
Zaragoza, 24
CASTELLON

ADARVE
González Francés, 11
CORDOBA

GALERIAS GOYA
San Andrés, 33
LA CORUÑA

JOSE MORATE IÑIGO
Tintes, 25
CUENCA

DANIEL
Galligáns, 3
GERONA

GRECA
Baños Nuevos, 14
BARCELONA

PORTOBELLO
Tuset, 38
BARCELONA

SALA VAYREDA
Rambla de Cataluña, 116
BARCELONA

SAQUERO NAVARRO
Plaza San José Oriol, 6
BARCELONA

TOLEDO
Paja, 13-15
BARCELONA

EL ARCA DE NOE
Laín Calvo, 15
BURGOS

GONZALEZ RAMOS
Vea Murguía, 8
CADIZ

TOMAS Y MARTI
Mártires, 17
CASTELLON

GALERIAS LINARES
Torrijos, 6
CORDOBA

TENDA - GALERIA DE ARTE
Rúa del Villar, 1
SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANTIGÜEDADES RIMBAU
Dr. Carreras Peralta, 4
GERONA

PERA PLANELLS
Ciudadanos, 11
GERONA

ANTIGÜEDADES FORTUNY
Fortuny, 26
GRANADA

ANTIGÜEDADES KIROS
Urbietta, 1
SAN SEBASTIAN

RODRIGO GAMON
Avenida Ejército Español, 5
BARBASTRO (Huesca)

SANTA ELENA
Caudillo Franco, 78
JAEN

ALVAREZ PASCUAL
Avenida de los Cubos, 6
LEON

ERRASTI
Vara del Rey, 36
LOGROÑO

ABOLENGO
Galerías Piquer, tienda 4
Ribera de Curtidores, 29
MADRID

LA RESERVA
Almirante, 23
MADRID

ANTIGÜEDADES M. GONZALEZ
Velázquez, 40
MADRID

ATELIER
Ribera de Curtidores, 15
Galerías Ribera, tienda 10
MADRID

CACHEIRO
Puebla, 15
MADRID

ARRUFAT RODRIGUEZ
Plaza Nueva, 1
GRANADA

ARANAZ-DARRAS
San Marcial, 25
SAN SEBASTIAN

ANTAÑO
Virgen de la Capilla, 7
JAEN

ALONSO
Avenida de los Cubos, 32
LEON

OLIVA
San Antonio, 42
LERIDA

MARTIN
Queipo de Llano, 41
LOGROÑO

ALCOCER - ANTICUARIOS
Santa Catalina, 5
Pelayo, 68
MADRID

LOS ANDES
Galerías Piquer, tienda 24
Ribera de Curtidores, 29
MADRID

ARENAZA Y BASANTA
Avenida Generalísimo, 24
MADRID

BERALIA
Barquillo, 20
MADRID

CEBRA
Columela, 4
MADRID

CORTES OLIVER
Plaza de la Cebada, 7
MADRID

DIAZ DIEZ
Génova, 18
MADRID

FERRERES SERRANO
Echegaray, 25
MADRID

GRIFFE & ESCODA
Los Madrazo, 6
MADRID

LOS TRES LUISES
Belén, 15
MADRID

ANTIGÜEDADES VENTOLERA
Avenida Generalísimo, 21
MALAGA

CHYS
Trapería, 11
MURCIA

CARLOS III EL NOBLE
Avenida Carlos III, 36
PAMPLONA

ANGEL
Lamas Carvajal, 8
ORENSE

ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

EL MUSEO
Corral de la Cerera, 2
PALENCIA

DEZA MORA
Plaza General Vara del Rey, 10
MADRID

ESTHER
Castelló, 3
MADRID

GARCIA SARO
Serrano, 48
MADRID

LAFORA GARCIA
Carrera San Jerónimo, 40
MADRID

EL PARTENON
Prado, 25
MADRID

HISPANIAN
Ramón y Cajal, 8
FUENGIROLA (Málaga)

LLORENTE
San José, 34
MURCIA

EL HALCON DE HIERRO
Olite, 26
PAMPLONA

FERREIRO PEREZ
Avenida de Portugal, 96
ORENSE

FELGUEROSO FERNANDEZ
Moros, 43
OVIEDO

ANTIGÜEDADES H. DEL TORO
León y Castillo, 70
LAS PALMAS

OCCASIONAL STORE
León y Castillo, 77
LAS PALMAS

ARTE
Plaza de la Constitución, 6
VIGO (Pontevedra)

ZAFIRO
Meléndez, 21
SALAMANCA

ATENAS
Somorrostro, 3
SANTANDER

ANTIGÜEDADES
LA FUENCISLA
Isabel la Católica, 12
SEGOVIA

CASTILLO
Harinas, 34
SEVILLA

CONRADO
Claustrilla, 2
SORIA

CASTELLARNAU
Caballeros, 11
TARRAGONA

CASA BALAGUER
Pasadizo Ayuntamiento
TOLEDO

ARTESANIA PUERTO
Tejedores, 5
VALENCIA

GALERIA DE ARTE CASTILLA
Portugalete, 1
VALLADOLID

COFRE
Barón, 12
PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES REYES
Plaza del Peso
SALAMANCA

ALMONEDA
MELHAN Y LUPO
Santo Domingo, 23
SANTA CRUZ DE TENERIFE

CRIADO GARCIA
Vía Cornelia, 13
SANTANDER

VILORIA
Plaza de los Huertos, 2
SEGOVIA

PIÑANES DE TENA
Alemanes, 13
SEVILLA

RUIZ
Avenida Navarra, 4
SORIA

RIGAU
Bajada Misericordia, 14
TARRAGONA

DIAZ MOYA
San Miguel, 3
TOLEDO

COT CASANOVA
Correjería, 29
VALENCIA

AZCONA
Marina Escobar, 1
VALLADOLID

CASA LUCRECIA
General Concha, 13
BILBAO

COLODRON
Castelar, 7
ZAMORA

ALMACENES SELA
Mayor, 51
ZARAGOZA

EL MERCADO PERSA
Vda. de Epalza, 1
BILBAO

FERNANDO
Esquina Plaza Mayor
ZAMORA

CESARAUGUSTA
Fray Cebrián, 8
ZARAGOZA

**Anticuarios
por especialidades**

Alfombras y tapices

ALFOMBRAS TURKESTAN
Rambla de Cataluña, 76
BARCELONA

MONCLOA
Hermosilla, 116
MADRID

LAS MENINAS, S. A.
París, 205
BARCELONA

ISPAHAN
Serrano, 11
MADRID

Armas

GALERIAS ESPAÑOLAS
Rosellón, 238
BARCELONA

ESEX
Marqués de Cubas, 19
MADRID

BALDRICH BARBIE, S. L.
Baños Nuevos, 19
BARCELONA

ALFONSO
Nuevas Galerías
Ribera de Curtidores, 12
MADRID

Arte oriental

CASA MARIA ESCLASANS
Piedad, 10
BARCELONA

MITZOU
Serrano, 27
MADRID

NILO
Mallorca, 252
BARCELONA

SUGESA
Darro, 11 y Prado, 10
MADRID

Bronces

ANTIQUITES L'ART
Jaime I, 3 bis
BARCELONA

LOPEZ REIZ
Huertas, 6 y
Ribera de Curtidores, 29
MADRID

MASSOT SERON
Paja, 27
BARCELONA

LAUREANO PINTO
Galerías Piquer, tienda 63
Ribera de Curtidores, 29
MADRID

Cerámica y porcelanas

ANTIGÜEDADES URGELL
Piedad, 8
BARCELONA

GALERIAS VELAZQUEZ
Velázquez, 40
MADRID

GALERIAS SYRA
Paseo de Gracia, 43
BARCELONA

VINDEL
Prado, 7
MADRID

Esmaltes

MAURICIO LINEAL LEAL
Carnero, 4
MADRID

SEVRES
Carral, 8
VIGO (Pontevedra)

TALLERES DE ARTE
GRANDA, S. A.
Serrano, 56
MADRID

RUIZ LINARES
Avenida de los Manantiales, 6
TORREMOLINOS (Málaga)

Estaños

NORIJEAN
San Severo, 9
BARCELONA

ADARVE
M. González Francés, 11
CORDOBA

RETABLO
Vía Augusta, 25 y 27
BARCELONA

EL REY DE ORO
Paseo de Reding, 23
MALAGA

Grabados

CROMEX
Sans, 17
BARCELONA

ORTEGA
Avenida José Antonio, 19
SEVILLA

MANUEL GONZALEZ
Velázquez, 40
MADRID

ARTESANIA PUERTO
Tejedores, 5
VALENCIA

Marfiles

GRIFE & ESCODA
Avenida Jaime III, 130
PALMA DE MALLORCA

ALEÇONS, S. A.
Prado, 29
MADRID

SAÑES ART COLLECTIONS
ANTIQUES
Avenida Generalísimo, 580
BARCELONA

DON PELAYO
Goya, 27
MADRID

Muebles

OBJETOS DE ARTE
Dato, 27
VITORIA

ANDREE & HIPOLA
Serrano, 16 y 28
MADRID

RETABLO
Vía Augusta, 25 y 27
BARCELONA

DOÑA URRACA, S. A.
Velázquez, 86
MADRID

Numismática

R. & F. CALICO
Plaza del Angel, 2
BARCELONA

DIEZ MONSALVE
Santa María, 10
VALLADOLID

MADRID
JUAN MADRID
Ribera de Curtidores, 15
MADRID

BELANCHE
Santiago, 24 y
Don Jaime I, 44
ZARAGOZA

SERVICIOS

Doradores

T. PRIU MARINE
Arco de San Ramón del Call, 11
BARCELONA

SENDER
Aragón, 351
BARCELONA

ALFONSO
Virtudes, 11 y
Margaritas, 22
MADRID

JOSE PALLEROLA
Eloy Gonzalo, 18
MADRID

FIDEL FERNANDEZ
Olite, 14
MADRID

EUGENIO HERRANZ
Casado de Alisal, 6
MADRID

LALDUMET
Vicente Pachón, 15
MADRID

SANTOS OÑEDERRA, S. A.
Caudillo de España, 85
MADRID

Embalajes, mudanzas y transportes

A. CERDA
Aviñó, 29
BARCELONA

EMBALAJES CASADEVALL
San Quintín, 30
BARCELONA

JOSE FARO VIU
Avenida Carlos I, 191
BARCELONA

AGUSTIN FILLOL
Avenida Carlos I, 199
BARCELONA

PEDRO IBORRA LOPEZ
Viladomat, 189
BARCELONA

AJO EMBALADORES
Sagasta, 15
MADRID

CARLOS DIEZ
Pelayo, 72
MADRID

EMBALADORA
INTERNACIONAL MARESA
Moratines, 23
MADRID

GIL STAUFFER, F.
Avenida Menéndez Pelayo, 3
MADRID

IBERIATRANS
Marqués de Cubas, 18
MADRID

Tasadores

ALCALA FREIXAS
Dante Alighieri, 17
BARCELONA

J. CANALDA FISH
Dr. Ibáñez, 26
BARCELONA

RICARDO REVUELTA
Vía Layetana, 28
BARCELONA

MANUEL DE ARTE Y RETAMINO
Víctor de la Serna, 28
MADRID

M. LOZANO
Miguel Arredondo, 3
MADRID

F. CUADRO
Atocha, 96
MADRID

MANUEL LOPEZ GIL
Avenida Donostiarra, 12, 5.º
MADRID

J. L. DOMINGUEZ ALONSO
Ponzano, 47
MADRID

VICTOR DOMINGUEZ BARROSO
Lucio del Valle, 12, 2.º
MADRID

MATO
Arenal, 9
MADRID

Exportación-Importación

GUNTER POMMERENCKE
Camp, 41
BARCELONA

IBETSA
Consejo de Ciento, 301
BARCELONA

RENAEX, S. L.
Avenida Catedral, 9, 3.º
BARCELONA

JAIME BATCHILLERIA GILBERT
Paseo Isabel II, 8
BARCELONA

BUGAEX
Ribera de Curtidores, 33
MADRID

ESEX
Marqués de Cubas, 19
MADRID

GUGGENTHUL
Avenida de José Antonio, 27
MADRID

PEDRO ALARCON, S. A.
Ribera de Curtidores, 25
MADRID

Restauraciones

ANTONIO MARMOL PLAZA
Barlovento, 2
MADRID

SANTI VALLVE
Valencia, 391
BARCELONA

EXPERTICIAS
General Goded, 9 y 11
BARCELONA

CARLOS MIRANDA VALDES
San Paciano, 19, pral.
BARCELONA

FRANCISCO TORRAN DURAN
Felipe Moratilla, 8
MADRID

SALA PARES
Petritxol, 5 y 8
BARCELONA

FRANCISCO ALCARAZ GONZALEZ
Prim, 17, 5.º
MADRID

MIRO
Floridablanca, 108-110
BARCELONA

GALERIAS TIZIANO
Diputación, 286
BARCELONA

TRAQUISA
Quintana, 16
MADRID

RESTAURACIONES
ARTISTICAS
Fomento, 6
MADRID

ENCUADERNACIONES AGUSTI
Galileo, 282
BARCELONA

J. SANTOS RAMOS
Ambrós, 28
MADRID

R. LLUIS MONLLAO
Plaza San Justo, 3
BARCELONA

**SALAS Y
GALERIAS DE ARTE**

GRIN-GHO
Serrano, 100
MADRID

SALA CELINI
Bárbara de Braganza, 8
MADRID

GALERIAS SKIRA
Lista, 23
MADRID

FAUNA'S
Lagasca, 86
MADRID

GALERIA GROSVENOR
Lista, 21
MADRID

GALERIA VANDRES
Don Ramón de la Cruz, 26
MADRID

GALERIA LEGAR
Plaza de Santa Ana, 10
MADRID

ART GALERY
Ramón y Cajal, 1
MADRID

GALERIA INTERNACIONAL
DE ARTE MADRID
Fernández de la Hoz, 59
MADRID

GALERIA DEL CISNE
Eduardo Dato, 17
MADRID

GALERIA MECENAS
Los Madrazos, 34
MADRID

GALERIA BIOSCA
Génova, 11
MADRID

GALERIA MODENA
Moreto, 17
MADRID

SALA MONZON
Velázquez, 119
MADRID

GRIFE & ESCODA
Los Madrazo, 7
MADRID

QUIXOTE
Plaza de España, 11
MADRID

ELIPA
Alcalá, 43
MADRID

GALERIA CID
Núñez de Balboa, 119
MADRID

GALERIA JUANA MORDO
Villanueva, 7
MADRID

GALERIA ARTE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA EL COLECCIONISTA
Gaztambide, 26
MADRID

GALERIA SEN
Núñez de Balboa, 37
MADRID

ALCON
Infantas, 27
MADRID

ARTELUZ
Luchana, 4
MADRID

DELTA
Fuencarral, 55
MADRID

GALERIA ANTONIO MACHADO
Fernando VI, 17
MADRID

SALA MACARRON
Jovellanos, 2
MADRID

GALERIA LAZARO
Carlos III, 3 (plaza Oriente)
MADRID

STUDIO MADRID
Génova, 18
MADRID

EDAF
Jorge Juan, 30
MADRID

NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA KREISLER
Serrano, 19
MADRID

RAYUELA
Tutor, 19
MADRID

GALERIA LORING
Castellana, 28
MADRID

GALERIA CIRCULO
Manuel Silvela, 2
MADRID

OLD-HOME
Serrano, 118
MADRID

SEIQUER
Santa Catalina, 3
MADRID

GALERIA GASSO
García de Paredes, 78
MADRID

DURAN
Serrano, 36
MADRID

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA FRONTERA
Moreto, 10
MADRID

GALERIA TOLMO
Santa Isabel, 14
TOLEDO

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA THEO
General Castaños, 15
MADRID

MARINO AMAYA
Antonio Leyva, 33
MADRID

GALERIA TARTESSOS
Serrano, 63
MADRID

ISA
Conde Aranda, 14
MADRID

GALERIA IOLAS-VELASCO
Zurbano, 88
MADRID

GALERIA DANIEL
Los Madrazo, 16
MADRID

GALERIA KARMA
Paseo de la Castellana, 21
MADRID

GALERIA TOLMO
Santa Isabel, 14
MADRID

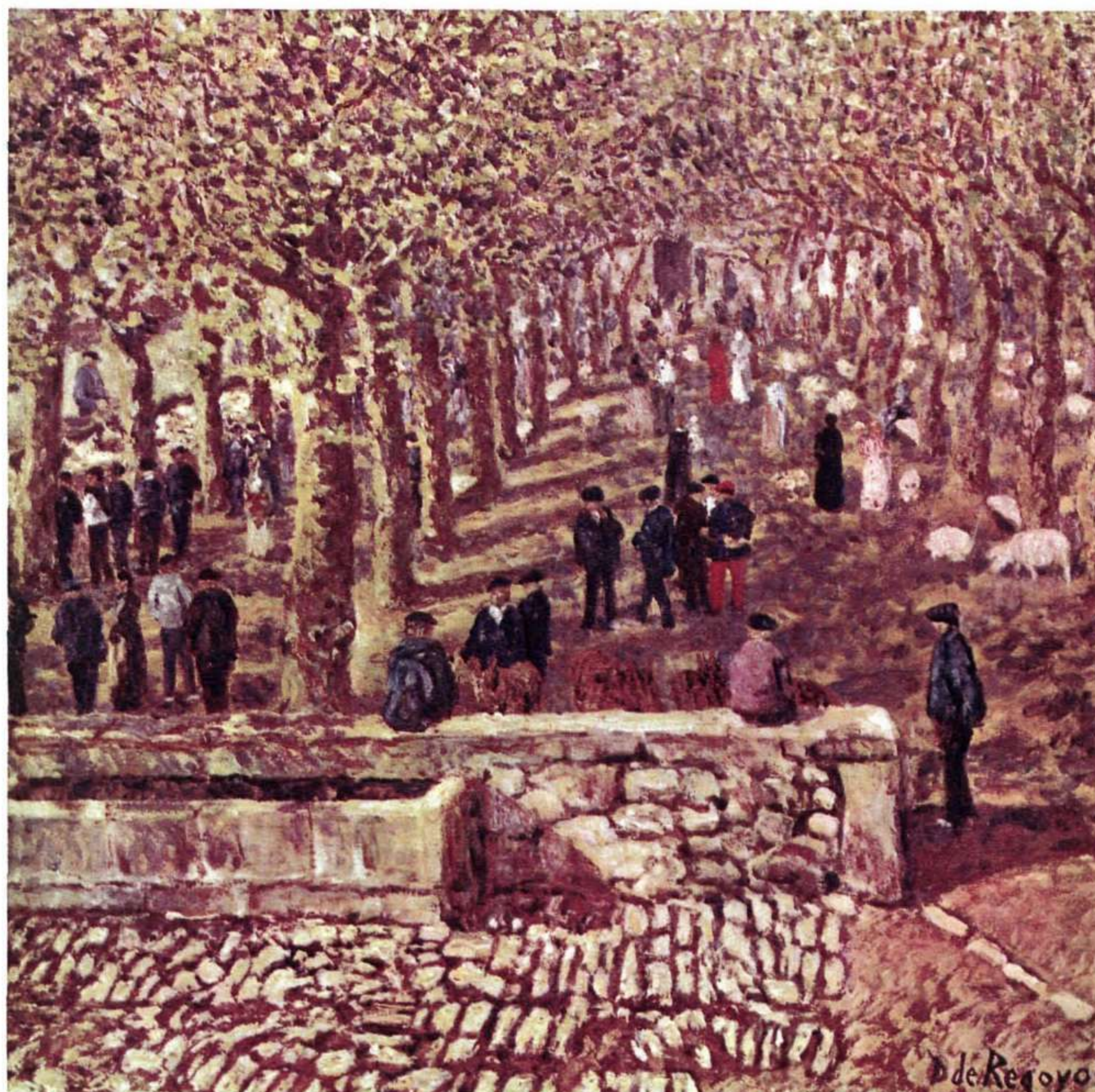
GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11
MADRID

ISPAHAN
Serrano, 11
MADRID



subastas de arte



DARIO DE REGOYOS

PROXIMA SUBASTA

EXTRAORDINARIA DE DICIEMBRE

Día 14

PINTURAS ● PLATA ANTIGUA ● RELOJES DE CONSOLA Y BOLSILLO
BRONCES ● TABLAS Y TALLAS ● ARTE ORIENTAL ● PORCELANA
Y CERAMICA ● MUEBLES ● MONEDAS

Admitimos objetos de arte para próximas subastas

VISITE LA EXPOSICION

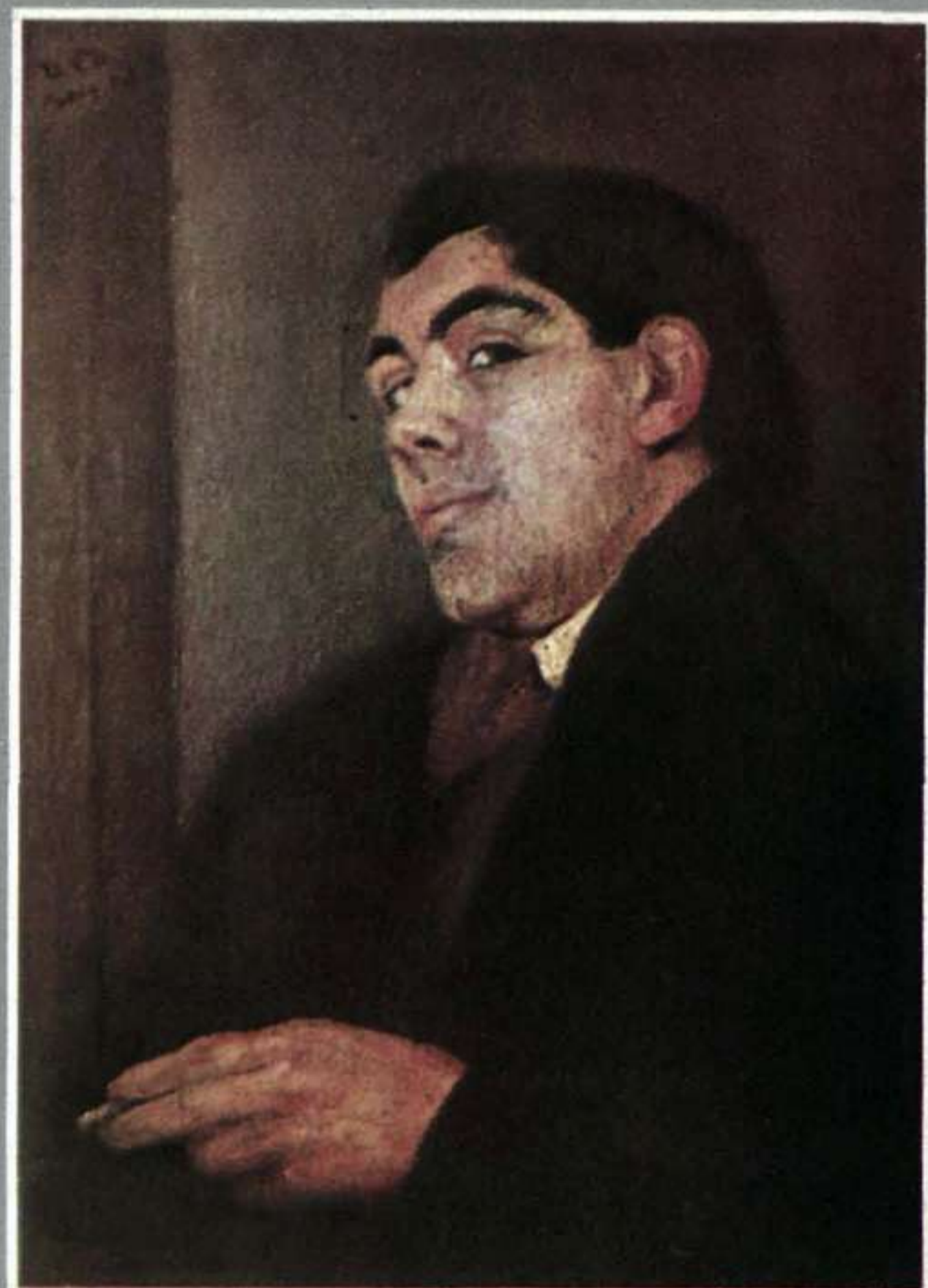
Solicite la suscripción a nuestros catálogos

DURAN

SUBASTAS DE ARTE

Serrano, 30, Madrid-1

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO



Vázquez Díaz, Vida y Pintura, de Angel Benito Jaén, encabeza la serie **Arte de España**, colección 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 volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

Juan Gris, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas, es el segundo volumen aparecido en esta colección; su autor es Daniel-Henry Kahnweiler. El último título publicado es **La música en el Museo del Prado**, original del académico Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, Antonio Gallego Gallego.

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



ARTE POPULAR ESPAÑOL

Los menesteres artesanos, enriquecidos por la tradición de los oficios y por el constante reflejo del alma popular, son en definitiva un signo característico de la historia, de la sensibilidad y del espíritu de cada país.

Pocas naciones, en un mundo acometido por la civilización industrial, conservan como España tanta belleza viva y paciente. Pocos reductos quedan ya sobre este planeta donde las manos y la destreza del hombre alcancen y sostengan tanta categoría.

Don Nicanor, sencillo, gracioso, pimpante, desenfadado, toca a rebato en su tambor de sueños. Porque la Artesanía, también, es una fábrica de sueños.



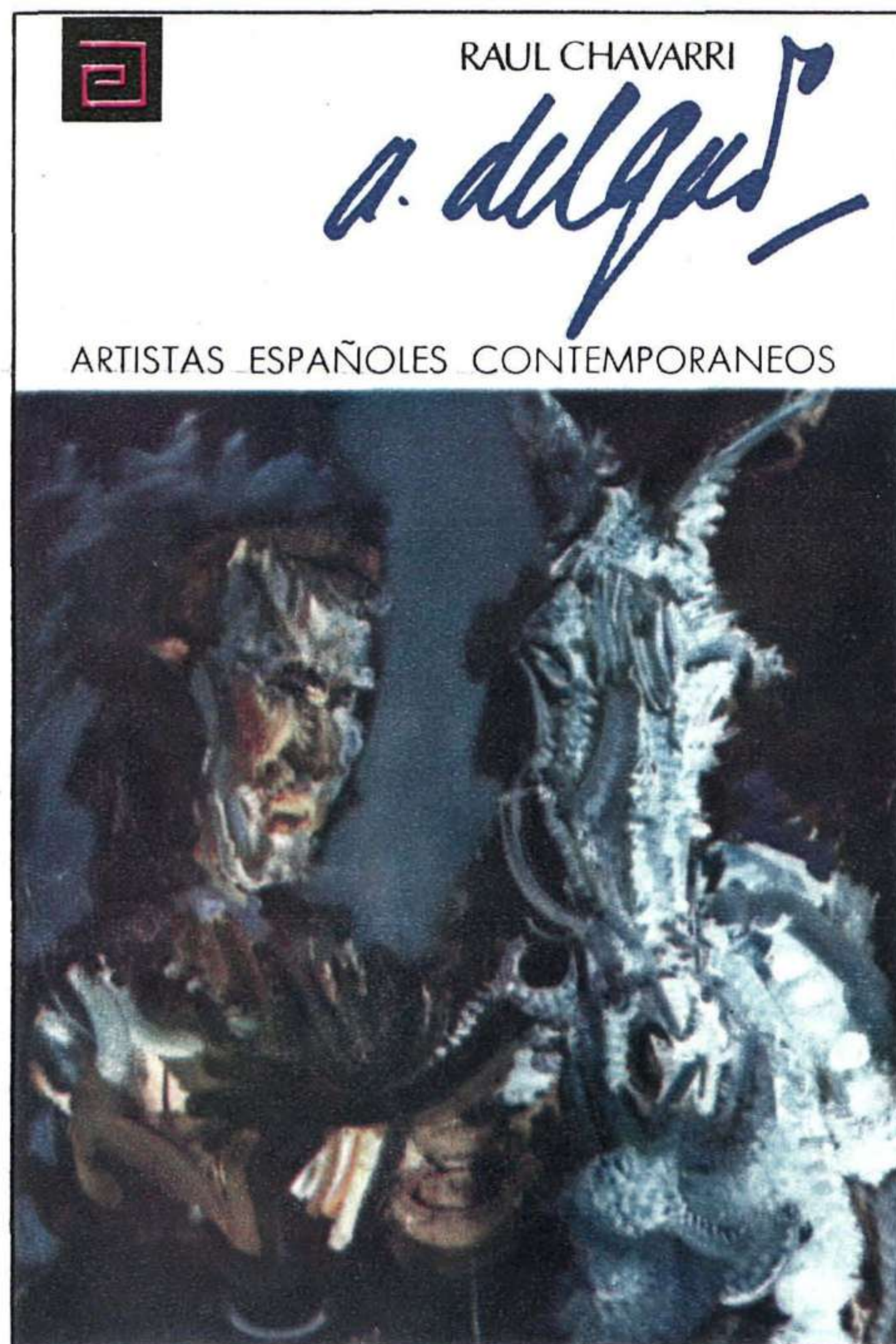
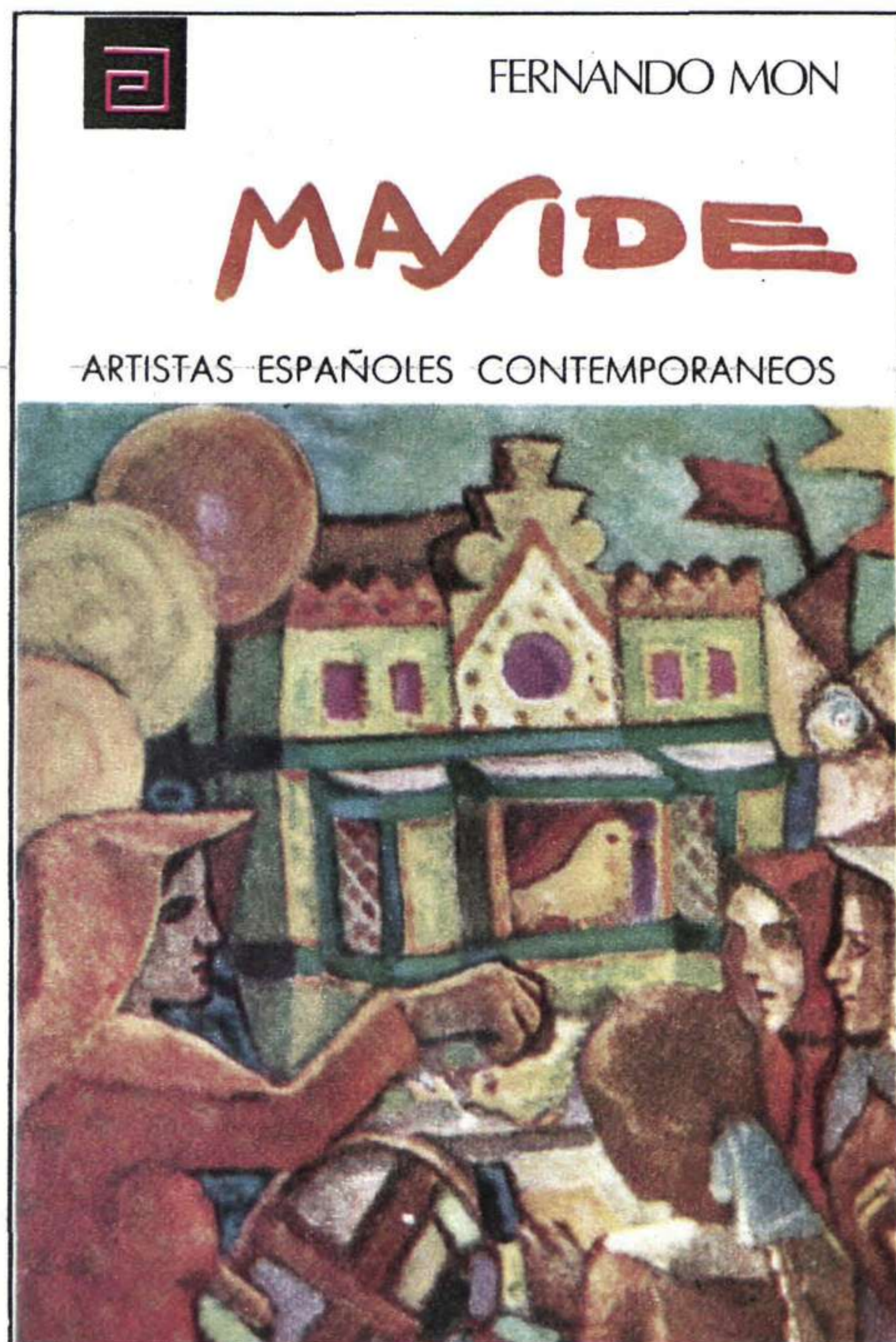
LA EMPRESA NACIONAL DE ARTESANIA ES EL EJE Y EL MOTOR DEL RENACIMIENTO ARTESANO ESPAÑOL

UNA NUEVA COLECCION

DE LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



1. Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
3. José Lloréns, por Salvador ALDANA.
4. Argentá, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
5. Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
6. Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
7. Victorio Macho, por Fernando MON.
8. Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.
9. Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
10. Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
11. Villaseñor, por Fernando PONCE.
12. Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
13. Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
14. Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
15. Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
16. Tharrats, por Carlos AREÁN.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
18. Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
19. Failde, por Luis TRABAZO.
20. Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
21. Chirino, por Manuel CONDE.
22. Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
23. Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.

24. Tápies, por Sebastián GASCH.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
26. Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
27. Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
28. Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
29. Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
30. Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
31. Millares, por Carlos AREÁN.
32. Alvaro Delgado, por Raúl CHÁVARRI.
33. Carlos Maside, por Fernando MON.

En preparación:

- Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.
 Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.
 José M.^a de Labra, por Raúl CHÁVARRI.
 Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
 Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.
 Pérez Casas, por Odón ALONSO.
 Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
 Pancho Cossío, por José HIERRO.
 César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.



**deseamos una feliz navidad
a todos nuestros amigos y colaboradores**
hauser y menet, s.a.

PLOMO, 19. - MADRID-5. - TELEFONOS 239 58 07 - 227 39 78

Time in Gold

18kt

**Omega certifica
precisión revestida de oro macizo.**

Estos dos cronómetros Constellation, son la más alta expresión del arte relojero de hoy. El corazón de cada uno de ellos es un cronómetro ultrapreciso, certificado oficialmente y calificado con el máximo galardón suizo "Resultados Sobresalientes".

Para completar esta belleza interior de precisión OMEGA

creó una caja y pulsera en oro macizo de 18 quilates. La pulsera fluye suavemente de la caja y está formada por engarces articulados de seguridad para ceñirse a su muñeca. En su concesionario OMEGA, le mostrarán estos fabulosos relojes y una valiosísima colección de otros OMEGA de oro.

BA 768.014;
BA 368.047;

*Cronómetro Constellation
de señora y caballero en oro
amarillo de 18 quilates.
Certificado oficialmente.
Cambio automático de
fecha, movimiento de alta
frecuencia, con brazalete
integrado. También en acero.*



Ω
OMEGA

JOC

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto (Clarinet), Percussione (Percussion), Pianoforte (Piano), Violino (Violin), Viola, and Cello. The second system includes parts for Flauto (Flute), Oboe, Clarinetto (Clarinet), Percussione (Percussion), Pianoforte (Piano), Violino (Violin), Viola, and Cello. The score is marked with dynamics such as *ppp*, *pp*, *Pt m*, *Pt g*, and *pp*. It also includes performance instructions like *Sord*, *simile*, *non vibr.*, and *Ped.*. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in circles. The bottom right of the score shows first and second endings marked with *1°* and *2°*.

PARAULES DE CADA DIA

I

♩ = 54

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top, the tempo is marked as ♩ = 54. The instruments and their parts are as follows:

- Flautes I, II, III:** Each staff contains a whole rest, indicating they are silent for this section.
- Clarinets in Sib I, II:** Each staff contains a whole rest, indicating they are silent.
- Arpa:** The right hand plays a melodic line with triplets and slurs. The left hand plays a bass line with notes and rests. The notes are labeled with their names: *Do^b, Si^b, La, Sol, Fa, Re^b, Mi^b*. A *Fa[#]* is also indicated at the end of the piece.
- Vibrafo:** Plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a *pp* dynamic.
- Piano:** Plays a complex accompaniment with many beamed notes and slurs, starting with a *pp* dynamic.
- Celesta:** Both staves contain whole rests, indicating it is silent.
- Percussió:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pp* dynamic and a *Mar.* (March) marking.
- Veü:** The staff contains whole rests, indicating the vocal part is silent.

The score concludes with a double bar line and a 3/8 time signature on the right side of each staff.

INTENTO A DOS

für Gitarre und Schlaginstrumente
(1970)

GITARRE

SCHLAGZEUG

2"

sempre pp

mp

secco

Molto vibr.

pp

pp

ppp

fregare

CRESCENDO
für Orgel

MANUAL II

MANUAL I

PEDAL

9'' 5'' 6''

ppp

8

ppp

8

ppp

9

3'' 1'' 7'' 3'' 1''

3'' 1'' 8''

pp

pp

pp

9