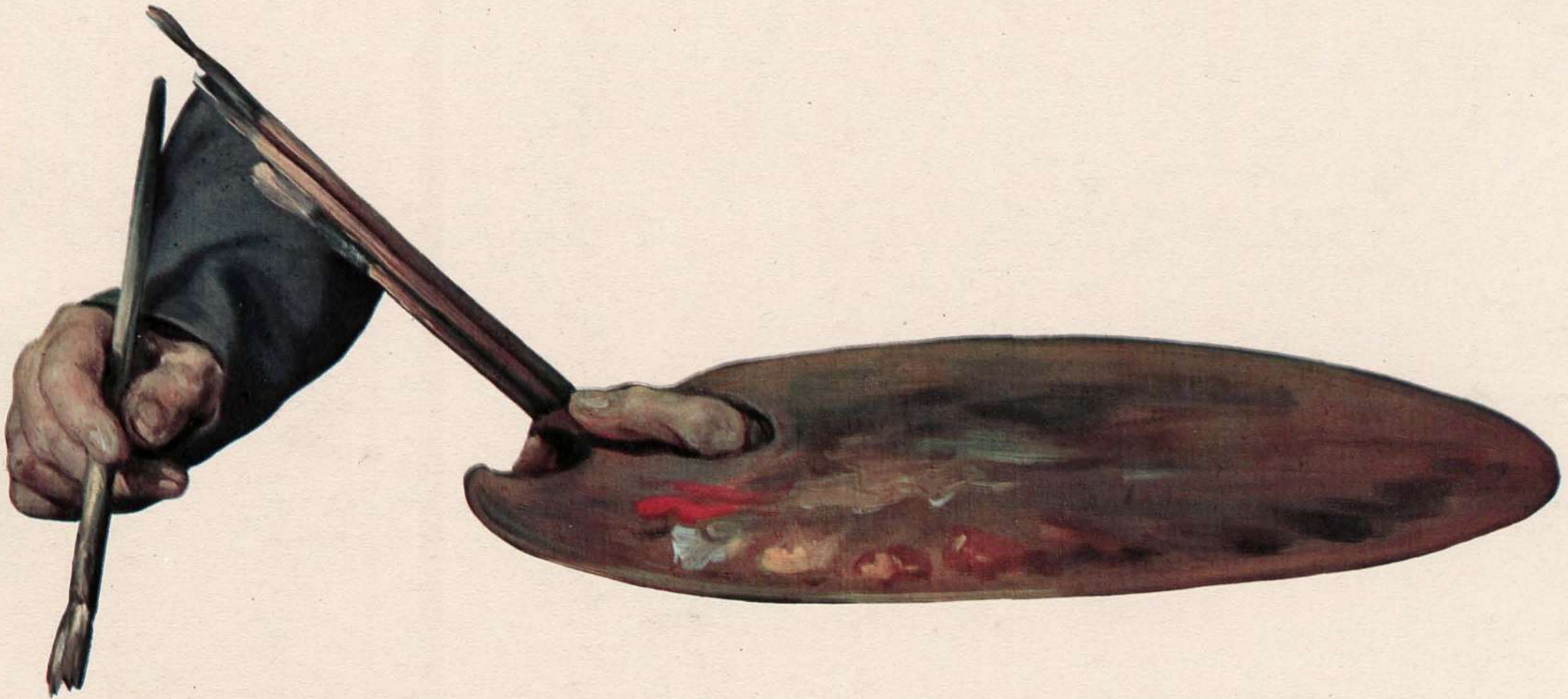
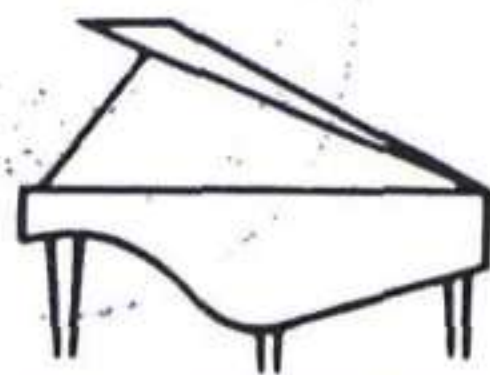


Bellas Artes 73





HAZEN

FUENCARRAL, 43

MADRID-4

JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Biosca



Z. 389

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



COSSIO

MARZO 1973

Artistas Españoles

Contemporáneos

Publicados

1. Joaquín Rodrigo
2. Ortega Muñoz
3. Lloréns Artigas
4. Aulfo Argenta
5. Eduardo Chillida
6. Luis de Pablo
7. Victorio Macho
8. Pablo Serrano
9. Francisco Mateos
10. Guinovart
11. Villaseñor
12. Rivera
13. Barjola
14. Julio González
15. Pepi Sánchez
16. Tharrats
17. Oscar Domínguez
18. Zabaleta
19. Failde
20. Joan Miró
21. Chirino
22. Dalí
23. Gaudí
24. Tàpies
25. Antonio Fernández Alba
26. Benjamín Palencia
27. Amadeo Gabino
28. Fernando Higuera
29. Fisac
30. Antoni Cumella
31. Millares
32. Alvaro Delgado
33. Carlos Maside
34. Cristóbal Halffter
35. Eusebio Sempere
36. Cirilo Martínez Novillo
37. José María Labra

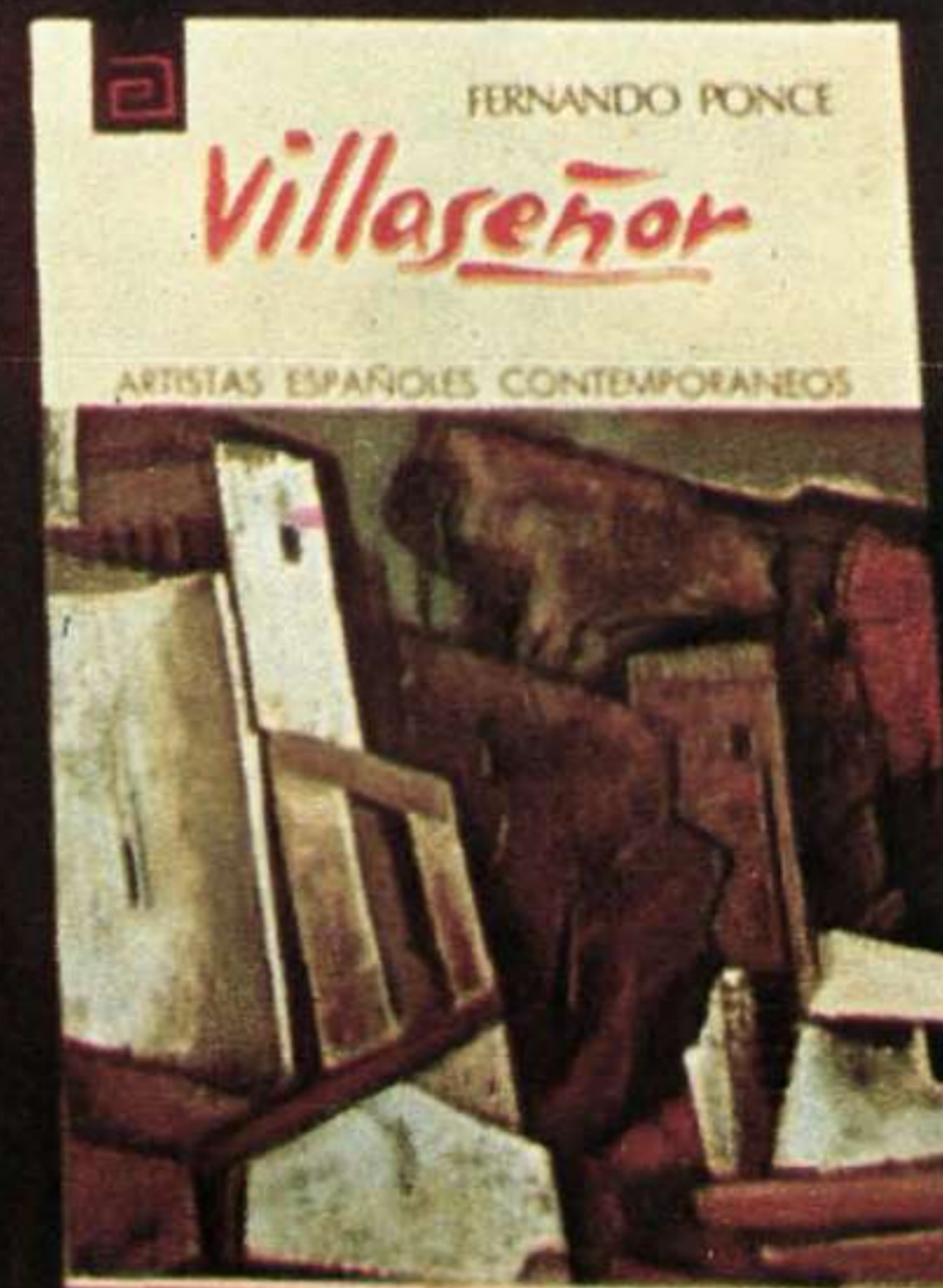
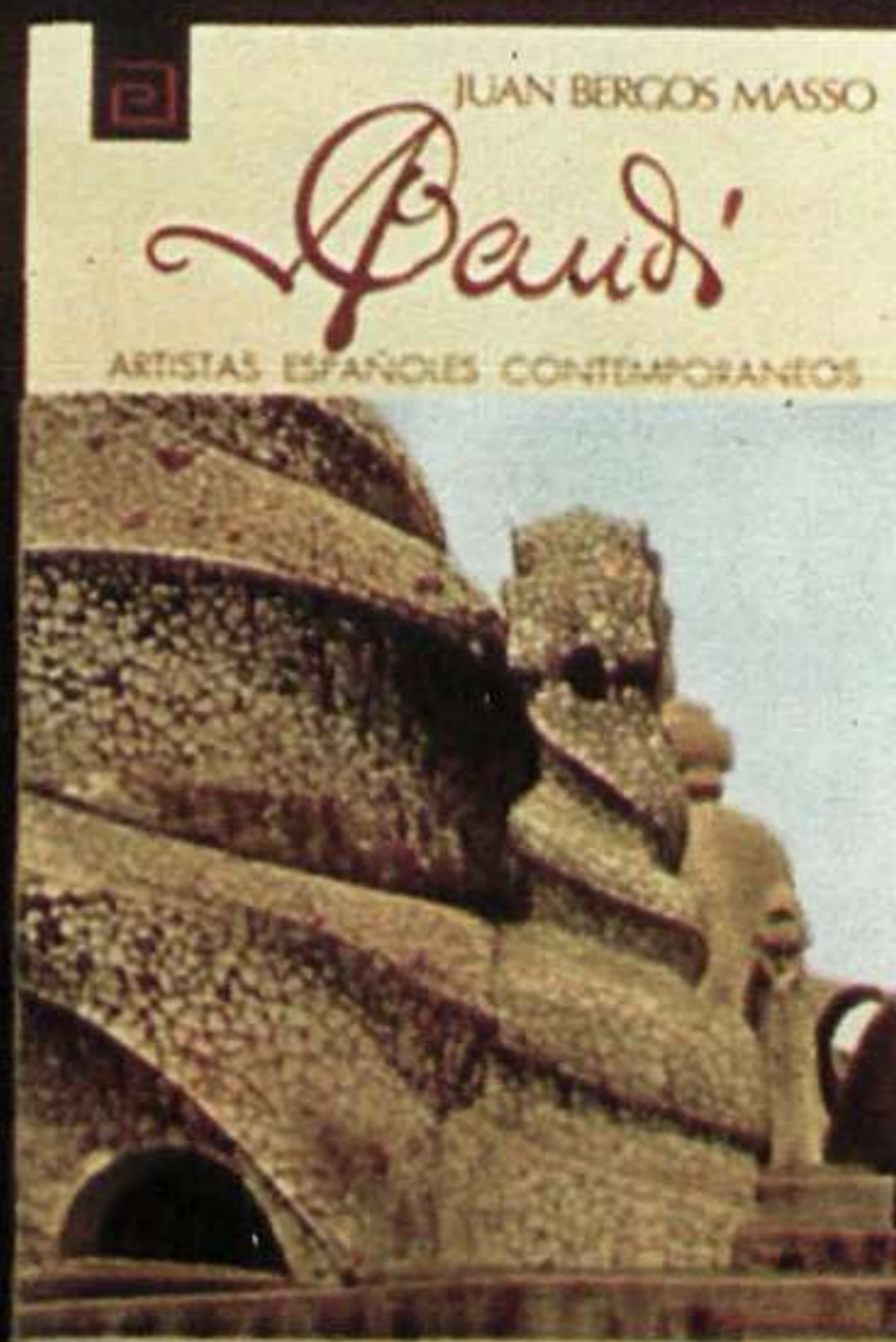
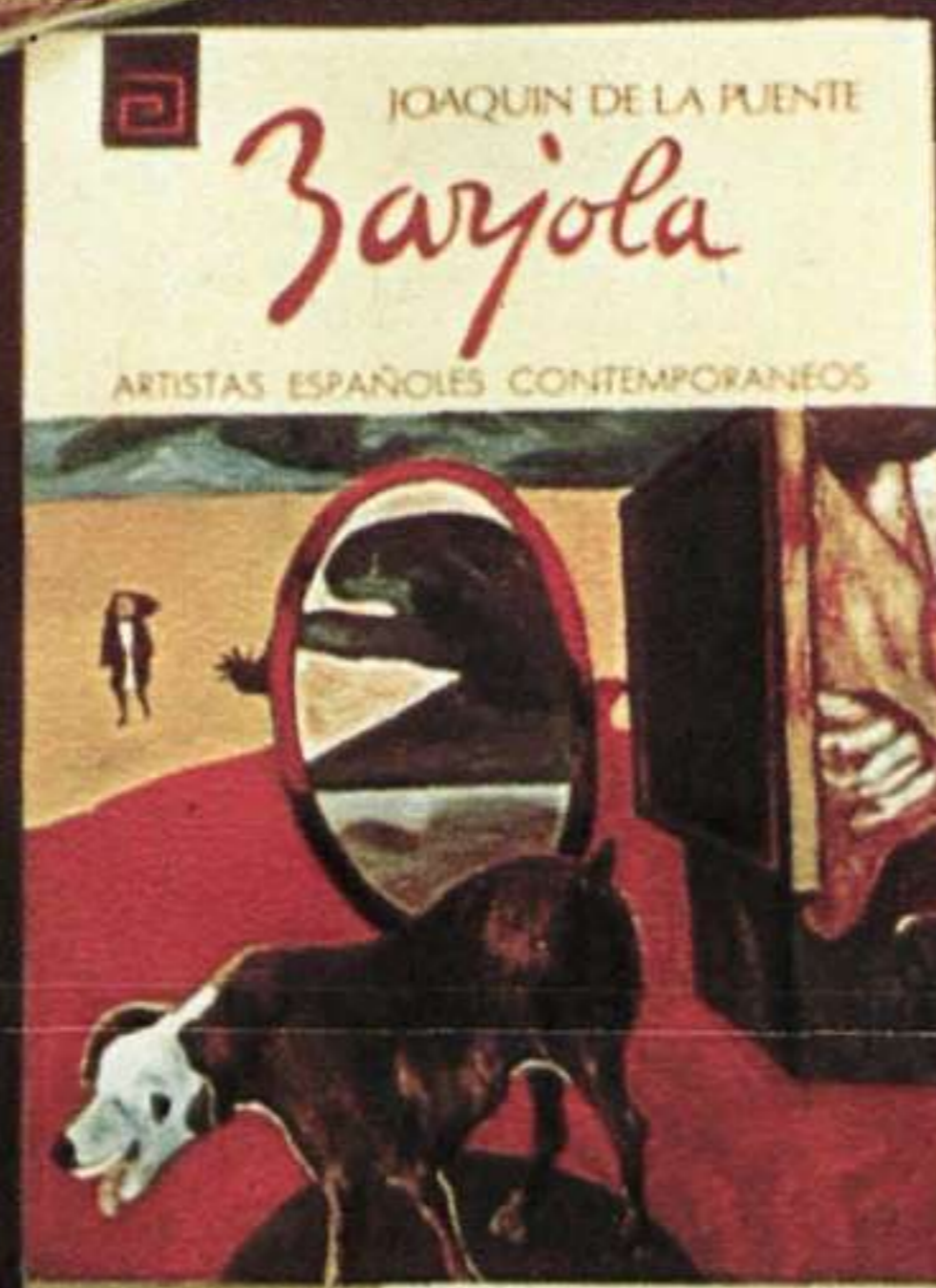
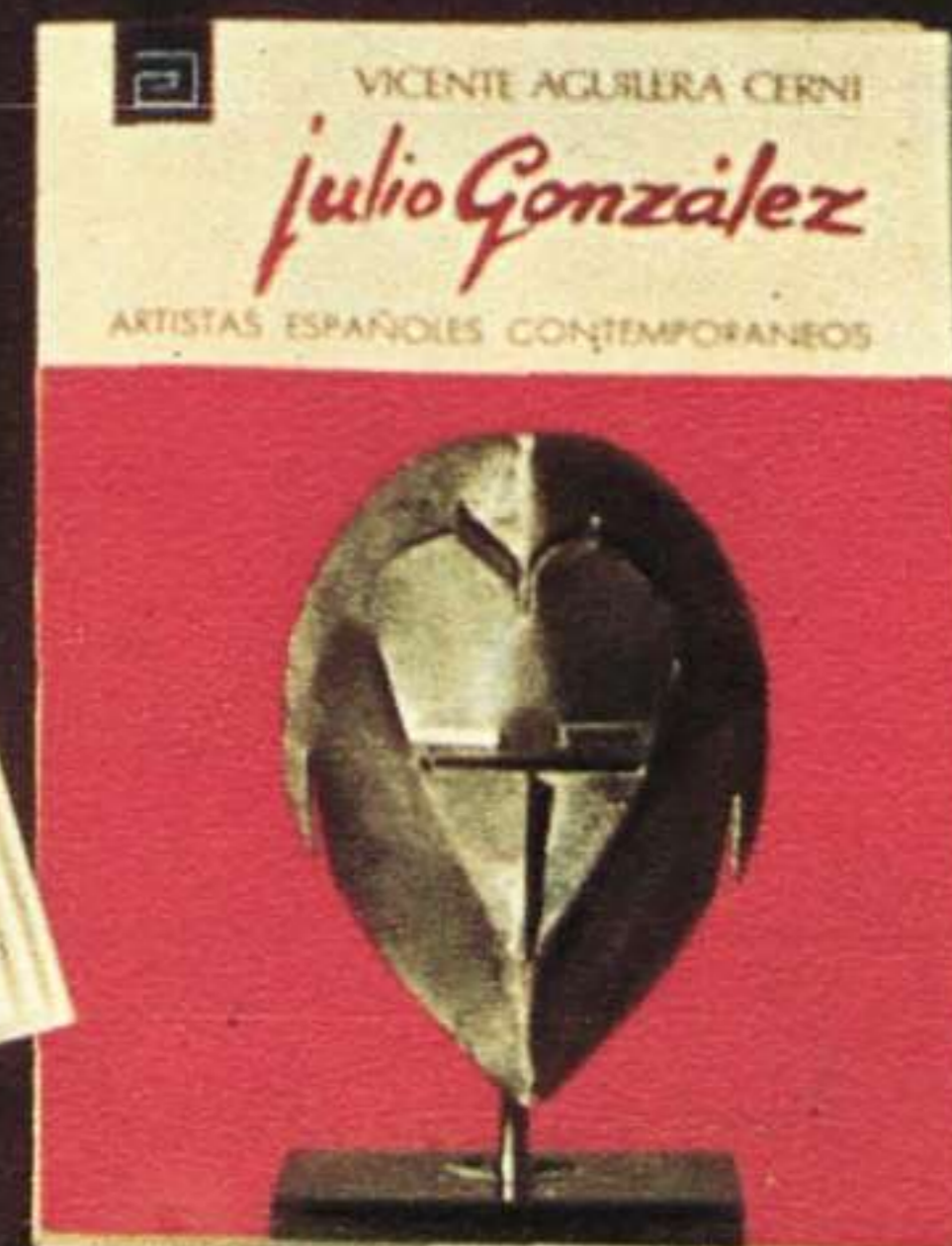
En preparación

38. Gutiérrez Soto
39. Arcadio Blasco
40. Francisco Lozano
41. Plácido Fleitas
42. J. Vaquero
43. Vaquero Turcios
44. Prieto Nespereira
45. Delapiente
46. Román Vallés

Precio de cada ejemplar: 60 ptas.

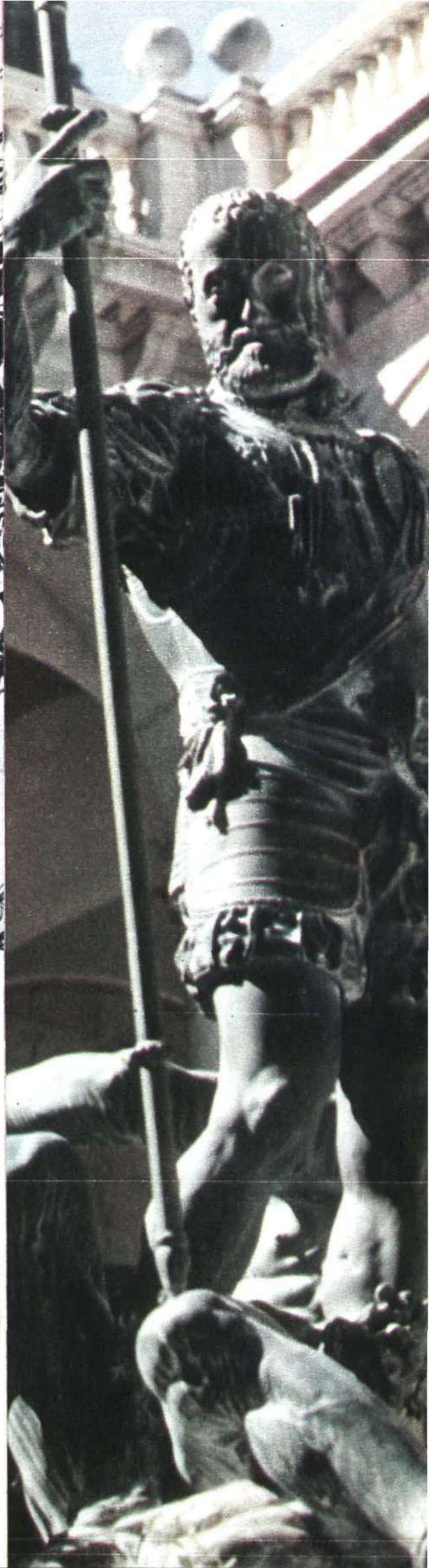
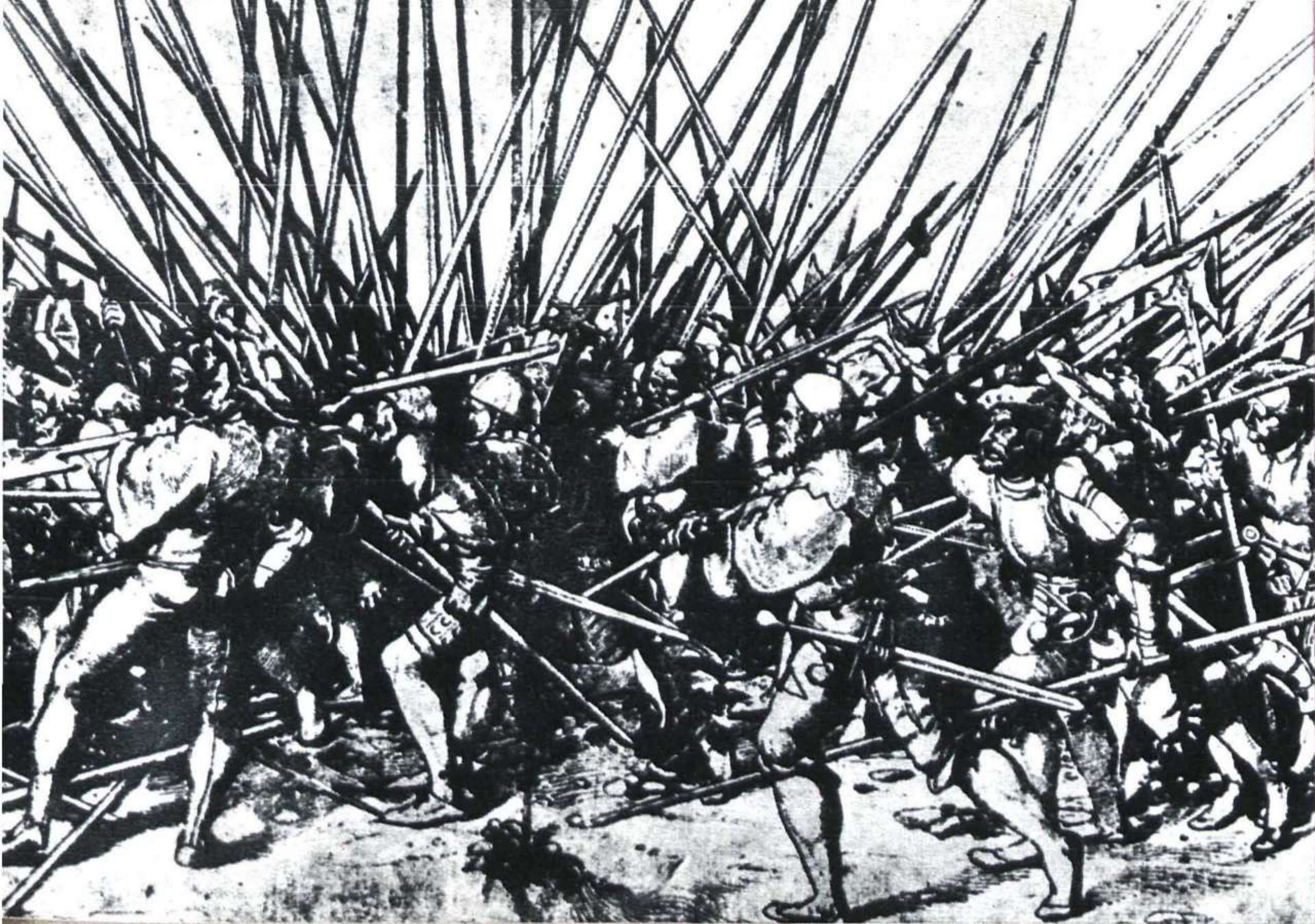
Suscripción por
10 números: 500 ptas.

Solicite los ejemplares o la
suscripción al:



Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia
Ciudad Universitaria, Madrid-3 Tel. 449 77 00

Diseño gráfico: Rebull



CARLOS I.
SOLERA ESPECIAL.
PEDRO DOMECCQ.

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

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.

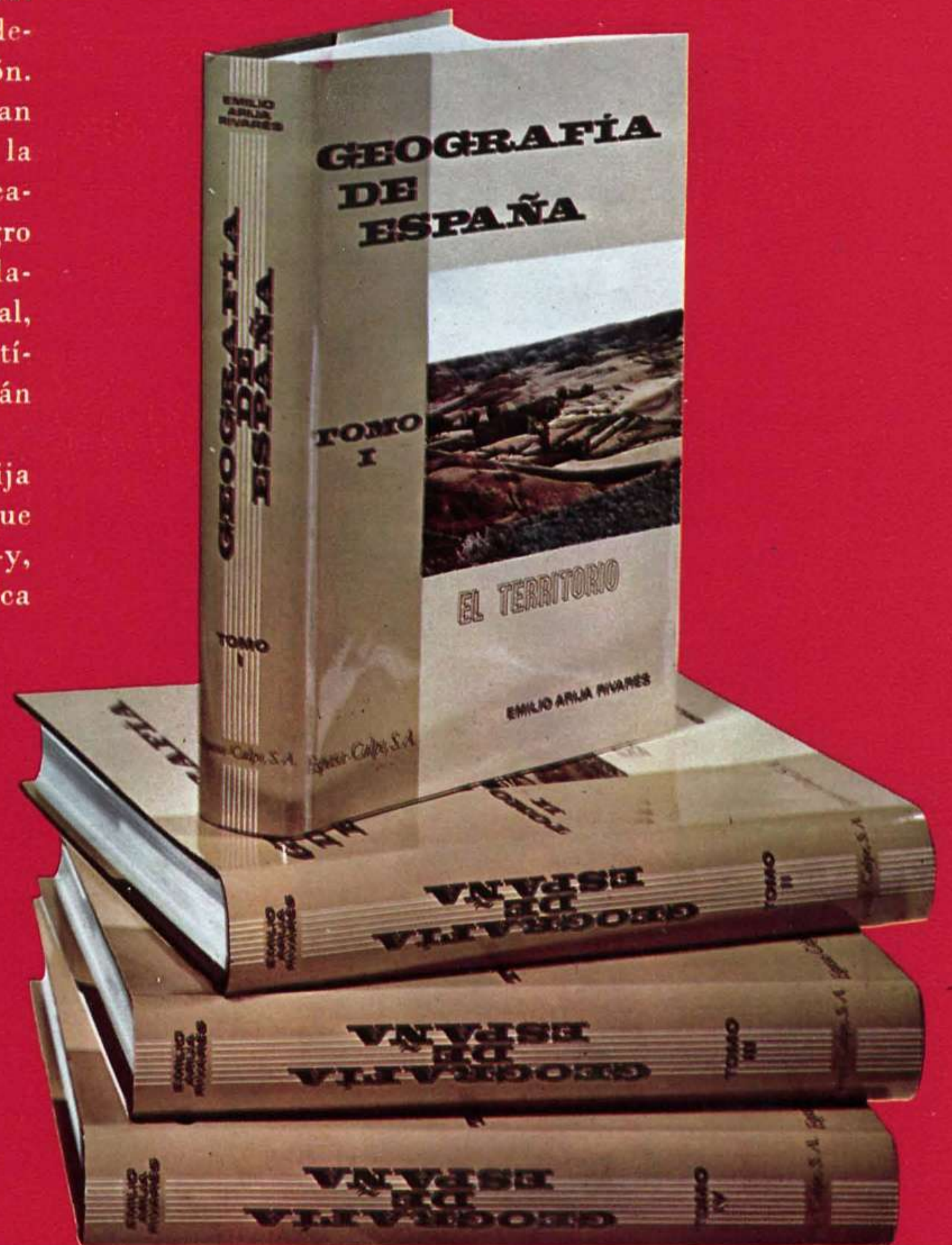
Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía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



ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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

Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 21 • MARZO 1973

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 General 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 MARQUES DE LOZOYA: Don Gaspar Melchor de Jovellanos, crítico y coleccionista de arte.

NOTAS

7 JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA: Pintores naifs españoles: Vivancos y Blasco.
15 CARLOS GOMEZ AMAT: Felipe Pedrell.
20 RAFAEL SOTO VERGES: La idea de lenguaje en la búsqueda de un arte comunicativo.

POEMA

25 EL GRECO, EN TOLEDO, por Francisco Garfias.

ENTREVISTA

26 ALVARO DELGADO HABLA DEL RETRATO, por Raúl Chávarri.

ACTUALIDAD

29 VICENTE LOPEZ, UN BICENTENARIO, por Florencio de Santa-Ana.
38 FRANCISCO MATEOS: DE LO VIVO A LO PINTADO, por José María Carrascal.
42 EL TEMPLO DE DIANA (MERIDA), por José María Alvarez Martínez.
43 LOS TAPICES DE GRAU-GARRIGA, por María Fortunata Prieto Barral.
45 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.
48 I SEMANA DE MUSICA MEDITERRANEA, por Juan Guinjoán.

CRONICAS

50 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
53 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
55 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

NOTICIARIOS

58 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

65 ROBERTO GERHARD, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Roberto Gerhard.

67 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

71 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA

La paleta y los pinceles de Goya, fragmento del retrato que del artista aragonés pintara Vicente López.
FOTOGRAFIAS: Oronoz/Hans/Zardoya/Balmes/Emerita/Camprubi/J. González/J. M. de la Encarnación.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.
Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

COLABORADORES EN ESTE NUMERO

MARQUÉS DE LOZOYA.—Crítico e historiador de arte. Director del Instituto de España.

RAFAEL SOTO VERGÉS.—Poeta y crítico de arte. Premio Adonais de poesía.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Licenciado en Filosofía y Letras. Crítico musical de la Cadena SER.

FRANCISCO GARFIAS.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

FLORENCIO DE SANTA-ANA Y ALVAREZ-OSSORIO.—Profesor en la Cátedra de Arte, siglos XIX y XX, en la Universidad de Madrid.

MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL.—Periodista. Crítico de arte.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JULIÁN GÁLLEGO, MANUEL MANZANO MONÍS, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, XAVIER FÁBREGAS, JUAN GUINJOÁN, JOSÉ INFANTE, MANUEL RÍOS RUIZ, LEOPOLDO AZANCOT, JOSÉ LEDESMA CRIADO, CARLOS MANZANARES, ENRIQUE AZCOAGA, RAFAEL FLÓREZ, MARÍA BRAÑA, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, FERNANDO MON, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, RICARDO BINDIS, VICENTE AGUILERA CERNI, etcétera.

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

DON GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, CRITICO Y COLECCIONISTA DE ARTE

MARQUES DE LOZOYA

HE sentido siempre admiración y respeto hacia el breve elenco de intelectuales cuya actividad se desarrolla en el reinado de Carlos IV; los hombres que intentan dar un sentido inteligente a la política, a la economía, a la cultura, al arte desde la muerte de Carlos III en 1788 a la invasión francesa en 1808.

Las circunstancias no podían ser más adversas. El nuevo Rey, que asciende al trono ya en su madurez, ha recibido la terrible herencia de su padre, el monarca más adulado en su vida y más exaltado por los historiadores, cuyo reinado fue una guerra interminable. La política del «despotismo ilustrado» había sido muy brillante, pero muy costosa y, a la muerte del Rey, el Estado estaba al borde de la bancarrota.

En estas circunstancias, con el gravísimo problema que para todos los reinos de Europa suponía el carácter expansivo de la Revolución de Francia, son exonerados los grandes ministros de Carlos III y sustituidos por un muchacho sin historia, cuya vertiginosa carrera de ascensos era una vergüenza. Un Rey bondadoso y recto, pero de escasísima inteligencia, dominado por su esposa. En defensa de Manuel Godoy, listo más que inteligente, cuya política consiste en conservar a toda costa su situación en palacio y en «salir del paso», hay que aducir el fracaso de los Gobiernos de toda Europa ante el poder arrollador de las nuevas ideas y la voluntad sin cortapisas de un hombre genial y sin escrúpulos: Napoleón Bonaparte. Solamente Inglaterra se preserva del desastre

por su situación insular, por su escuadra invencible y por su solidez política.

Todo va mal en España: el desconcierto y la versatilidad en el Gobierno; la ruina económica, los desastres militares. Y, sin embargo, el equipo de intelectuales y de artistas, demasiado inteligentes para acariciar el más leve optimismo, sigue trabajando para mantener el prestigio cultural de su patria y para que las cosas vayan mejor. Eruditos y literatos como don Leandro Fernández de Moratín, como don Juan Antonio Conde, como don Agustín Ceán Bermúdez, como Meléndez Valdés, artistas, artesanos de bellos oficios, militares y marinos distinguidos crean uno de los períodos más brillantes en la cultura española. Parece, a veces, como si el derrumbamiento político y económico crease un clima favorable a la literatura y a las artes. Siglo y medio antes se había dado un fenómeno semejante en el reinado de Felipe IV y, un siglo después, en el derrumbamiento del imperio de Ultramar, surgiría la «Generación del 98».

Dos nombres relumbran en los anales de estos dos decenios, que serían suficientes para dar gloria a un siglo: don Francisco de Goya y don Gaspar Melchor de Jovellanos, absolutamente diversos en todo —don Gaspar Melchor es un aristócrata refinado en sus gustos, cristiano ejemplar; don Francisco es un hombre del pueblo: bronco, escéptico en religión, procaz a veces—, pero ambos se entendieron y se compenetraron perfectamente porque se encontraron en el mismo nivel, en la cumbre del genio. Ante Jovellanos, el más ilustre en esta genera-

FRANCISCO DE GOYA PINTO A JOVELLANOS EN DOS OCASIONES.
LA PRIMERA DE ELLAS, EN 1797, ES LA QUE REPRODUCIMOS. ES
UN OLEO DE 2,05 x 1,33.



ción de intelectuales, es preciso rendir un tributo de admiración. Hombre de esos que la Providencia envía a una nación en el espacio de un siglo. De excelsas cualidades morales, de clarísima inteligencia, de exquisita sensibilidad, de capacidad de trabajo inverosímil, de voluntad tan firme que le hacía seguir trabajando en las circunstancias más difíciles: en el destierro, en la prisión, en penosas peregrinaciones por las más inhóspitas tierras de España. Para enjuiciar la obra de Jovellanos sería preciso un equipo de juristas, de economistas, de historiadores del arte y de la literatura. Voy a ocuparme solamente en este artículo, y muy someramente, de don Gaspar Melchor en relación con las Bellas Artes.

No practicó, que sepamos, ninguna actividad de carácter artístico, pero poseía dotes excepcionales para captar la belleza de un cuadro, de un edificio, de una escultura. En primer lugar, su sensibilidad. Jovellanos es, para mí, el mejor poeta del siglo XVIII, y la Epístola desde el Paular y la sátira a Armesto son los mejores poemas escritos en España en su tiempo. Era, además, un erudito capaz de sentir el encanto que da el tiempo a las cosas y de compenetrarse con el espíritu de las diversas épocas. La historia del arte, con el sentido de valoración de la labor de los artistas de todos los tiempos, era una novedad que amanecía en Inglaterra en los escritos de Horacio Walpole. Tres hombres en España procuraban dotar a esta disciplina de un rigor científico de que carecen los viejos anecdóticos: el valenciano don Antonio Ponz, el catalán don Antonio Capmany y el asturiano don Gaspar Melchor de Jovellanos.

Intentaré una rápida ojeada sobre la evolución de las ideas estéticas del polígrafo astur. Nace en Gijón el 4 de enero de 1744, en el reinado del primer Borbón. Durante su infancia y su primera juventud, en el reinado pacífico y glorioso de Fernando VI, todavía en provincias persevera el barroco hispánico, alterado a veces por la corriente del rococó que viene de Francia. En otra ocasión hemos expuesto la teoría de los dos barrocos: el «Hispanico» (la Península y los países ultramarinos que dependen de ella) y el «Académico» o «Internacional», que predomina en toda Europa. A partir del segundo reinado de Felipe V penetra en las obras reales de España, tan importantes en este tiempo, la corriente del barroco «internacional», alabada aquí como resurrección del arte grecorromano. Fernando VI crea la Real Academia, patrocinada por el santo de su nombre. Carlos III trae a España al bohemio Antonio Rafael Mengs, furioso panegirista del arte antiguo, para el cual es abominable todo lo que no sea dórico, jónico o corintio, ni hay otra fuente de belleza que la procedente de la estatuaria griega. Mengs reniega hasta de Rafael, su ídolo, cuando Rafael se aproxima demasiado a la realidad.

Jovellanos es elegido miembro de la Real Academia de San Fernando en 1780. Forzosamente ha de identificarse con el espíritu neoclasicista de la Academia. En su *Elogio a Ventura Rodríguez*, el romano que nunca estuvo en Roma, se manifiesta entusiasta de la «razonable arquitectura» y de la escultura griega, helenística y romana. Pero se puede vislumbrar en el fondo de la obra literaria y científica del escritor algo que no es ya neoclasicismo académico.

A mediados del siglo XVIII se advierte en Europa la humilde y silenciosa floración del germen del romanti-

cismo, que había de explotar en la cultura europea hacia el año de 1830. Jovellanos, que puede leer lo escrito en inglés, leyó, sin duda, las *Noches lúgubres*, de Young, los poemas del falso Ossian y los escritos de Horacio Walpole, en los cuales se exalta el gótico. En sus cartas a don Antonio Ponz se entusiasma ante la belleza y la grandiosidad de las sierras entre Asturias y León: «Si viera usted cuán sublimes son por su forma y su altura las dos enormes rocas de cuarzo, escarpadas, perpendicularmente al camino nunca pasado sin angustia por la gente medrosa e inexperta.» Es, además, un gran historiador del Arte. Don Antonio Ponz está realizando su viaje por España y pide a su amigo asturiano información sobre el antiguo principado. Don Gaspar Melchor atiende a su requerimiento con nueve cartas que don Antonio, que muere en 1792, no pudo aprovechar, y que constituyen un importante arsenal de datos. La carta segunda es una de las más notables. En ella se estudia el convento de San Marcos, de León. Es de notar la importancia que concede a un monumento apartado ya de los cánones clásicos, lleno todavía de reminiscencias góticas. Jovellanos repudia el término «plateesco», que comenzaba a sonar en su tiempo y que ha prevalecido después, y prefiere el de «tiempo medio» o de transición. No solamente describe exactamente el magnífico edificio, sino que cita, con admiración, los nombres de Guillermo Doncel, tan gótico todavía; de Juan de Badajoz, de Horozco.

Esta finura de percepción, obtenida mediante una larga experiencia, le permite darse cuenta del valor de la gran pintura barroca del siglo XVII español. Aun cuando reconoce, ante *Las meninas*, de Velázquez, que el pintor no tiene el «genio filosófico de la pintura» —esto es, que no ha podido conocer los escritos de Mengs—, sostiene que don Diego Velázquez es el mayor entre los pintores de todos los tiempos. Este romanticismo intuitivo se acentúa en los años (1800-1808) en que permanece encerrado en la cartuja de Valldemosa o en el castillo de Bellver. Han salido a Godoy, como a todos los personajes históricos de dudosa reputación en la Historia, reivindicadores y panegiristas, pero no sé cómo estos benévolos historiadores pueden explicar el que el omnipotente Príncipe de la Paz, a quien describen como un protector de las Ciencias y de las Artes, tuviese por espacio de ocho años encerrado en un monasterio o en un castillo, con dureza que a veces tiene el carácter de ensañamiento, al escritor más insigne de su tiempo, que era además, moralmente intachable, al cual llegó a negar el uso de pluma y papel. El único precedente del maltrato de un gran hombre por un privado hay que buscarlo en el conde-duque con don Francisco de Quevedo. Pero en Jovellanos, como en tantos otros, la desventura fue una gran maestra. El espíritu religioso, que nunca estuvo ausente en don Gaspar Melchor, se exalta con el ejemplo de los cartujos de Valldemosa. Esta intensificación del cristianismo en su alma le hizo comprender mejor la espiritualidad de la Edad Media, expresada en los monumentos góticos de Mallorca: la parte más antigua de la Cartuja, el castillo de Bellver, la catedral, el claustro de San Francisco. Jovellanos es uno de los primeros, entre los intelectuales de Europa, que sintió en su alma la emoción estética del arte medieval.

A pesar de la amplitud de su criterio en este aspecto, Jovellanos se manifiesta respecto al barroco, que encon-

traba por todas partes en la España del siglo XVIII, con la más cerrada intransigencia académica. Es cierto que si en la estimación del arte medieval se adelanta solamente en algunos años, para comprender cuánto hay de belleza en una obra de los Churriguera o de Pedro de Ribera tenía que avanzar ante más de un siglo. Todavía a fines del XIX, Menéndez Pelayo era tan ciego ante las escenografías de lo que entonces se llamaba «borrominesco» como el mismo don Antonio Ponz. Un ejemplo en don Gaspar Melchor es su reacción ante la obra de insuperable grandiosidad de Luca Giordano —nuestro «Lucas Jordán»— en El Escorial. Se da el caso curioso de que el gran polígrafo asturiano pudiese comprender el arte difícil de Goya y despreciase el de Jordán, su inmediato antecedente. Es cierto que, involuntariamente, le confiere el honor de compararle nada menos que con Lope de Vega. «Lope —escribe— llenó nuestros teatros de dramas irregulares y monstruosos que desterraron de la escena el orden, la verdad y el decoro. Jordán llenó nuestros palacios y nuestros templos de composiciones recargadas, donde el decoro, la verdad y la exactitud se ven sacrificados a la abundancia y vana ostentación. El uno hizo de sus imitadores unos poetas insulsos, afectados y charlatanes; el otro, de los suyos unos pintores atrevidos, incorrectos y amanerados. Finalmente, los dos desterraron la regularidad y la decencia de la poesía y de la pintura».

En algún otro lugar hemos ponderado el caso singular del éxito del arte difícil, revolucionario, de Goya en el mundo cortesano y académico de finales del siglo XVIII. Es, sobre todo, sorprendente la apasionada admiración de Jovellanos, que se escandaliza ante las decoraciones murales de Giordano por la pintura del aragonés, tan lejana del ideal académico como de la del napolitano. Hubo entre ambos una gran amistad. Goya, bronco y castizo, era devoto admirador de los cenáculos enciclopedistas del Madrid de Carlos IV. El maravilloso repertorio de *Los Caprichos*, cumbre en la historia internacional del grabado, no es otra cosa que la ilustración gráfica de los moralistas contemporáneos: del Moratín de *El sí de las niñas*; de las sátiras antifrailunas de Samaniego y, sobre todo, del Jovellanos de *El delincuente honrado* y de la epístola a Armesto. Nadie podrá fijar los ojos en muchas de las figuras femeninas de *Los Caprichos* sin que se le venga a las mientes el nombre de Alcinda:

*La que, olvidando su orgullosa suerte
baja vestida al Prado, cual pudiera
una maja, con trueno y rascamoño
alta la ropa, erguida la caramba,
cubierta de un cendal, más transparente
que la intención...*

Los hombres que las contemplan rendidos, o que las cortejan con aire torvo, evocan al majo de buena casa:

*... en siete varas
de pardomonte envuelto, con patillas
de dos pulgadas afeado el rostro
magro, pálido y sucio...*

O bien el petimetre de empolvada peluca, envuelto en joyantes sedas de vivos colores, que camina al compás

del tintineo de innumerables dijes y perendengues; en fin:

*un alfeñique perfumado y lindo
de noble traje y ruines pensamientos.*

La admiración de Goya hacia el prócer se revela en los dos retratos que de él hizo, sobre todo el realizado en Jadraque, en los días angustiosos del 1808. No cabe mayor nobleza y más delicada espiritualidad que en la actitud melancólica y preocupada del gran hombre, abrumado por la terrible responsabilidad ante la catástrofe de España.

Esto es comprensible, pero más difícil de comprender es la actitud del intelectual, penetrado hasta los huesos de academicismo, ante el arte de Goya. Se podrían citar diversos textos, pero ninguno tan expresivo como el que figura en su diario de viaje, camino de su prisión en Mallorca, en las páginas que se refieren a la estancia del desterrado en Zaragoza, en abril de 1801. El redactor del *Diario*, que se limita a consignar fielmente las impresiones de Jovellanos, relata la visita que hace el escritor a la capilla del Canal de Aragón, junto al monte Torrero. Hay en este local tres lunetos que sirven de capillas. "En ellos hay tres altares con tres bellísimos cuadros originales de don Francisco de Goya. El mayor representa a san..., péndulo en el aire, con vestiduras pontificales, como protegiendo al Rey don Jaime para la conquista de Valencia. El monarca le contempla admirado, mientras un mancebo le ofrece la corona, y en torno de él están algunos de sus soldados, que juegan admirablemente en la escena. Al lado del Evangelio, Santa Isabel, curando la llaga de una pobre enferma; y al de la Epístola, San Hermenegildo en la cárcel recibiendo las prisiones. Obras admirables, no tanto por su composición, como por la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido, y una cierta magia de luces y tintas, a donde parece no puede llegar otro pincel. Dejamos de mala gana estos bellos objetos". Estos «bellos objetos» se perdieron en el drama del 1808. Quedan los bocetos en el Museo de Lázaro Galdiano y en el Nacional de México. Goya se valió, sin duda, de estos bocetos para la composición de sus dos grisallas, pintadas en 1816 para el palacio real de Madrid, y que representan a Santa Isabel de Hungría y a San Hermenegildo. Es maravilloso que el fervoroso académico pudiese captar la belleza del impresionismo de Goya y valorar su arte «a donde parece no puede llegar otro pincel», como lo valora la crítica actual.

Amante del arte, Jovellanos es el prototipo del «buen coleccionista»: el que no atesora obras de arte con codicia de avaro para su propio goce, sino que contribuye con su colección a la cultura artística de su país. Además de los cuadros que adornaban su casa y su Instituto de Gijón, entre los cuales había lienzos de Goya, de Zurbarán, de los Bayeu con los de otros insignes pintores, tuvo el singular acierto de reunir una de las más copiosas colecciones de dibujos originales de grandes pintores, importantes por su propia calidad artística y que son, además, documentos fundamentales para conocer la génesis de composiciones pictóricas. La pérdida de la colección, durante la guerra civil, es una de las más sensibles en la gran catástrofe de la riqueza artística de España. Afortunadamente, la colección había sido fotografiada y permanece su valor estético y documental, como un testimonio de la fina sensibilidad artística de uno de los más grandes valores culturales de España.

PINTORES NAIIFS ESPAÑOLES

VIVANCOS Y BLASCO

JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA

En nuestro número anterior publicábamos, a modo de introducción, las precisiones que el doctor Vallejo-Nágera traza sobre la pintura y los pintores naifs. "El arte —se decía— es, entre otras cosas, una forma de comunicación. El artista comunica su mensaje; el naif no llega a tanto; simplemente cuenta un relato, pero lo hace de forma encantadora... El artista crea un clima, un ambiente, y lo hace de modo premeditado; el naif lo produce sin saber cómo ni por qué..."

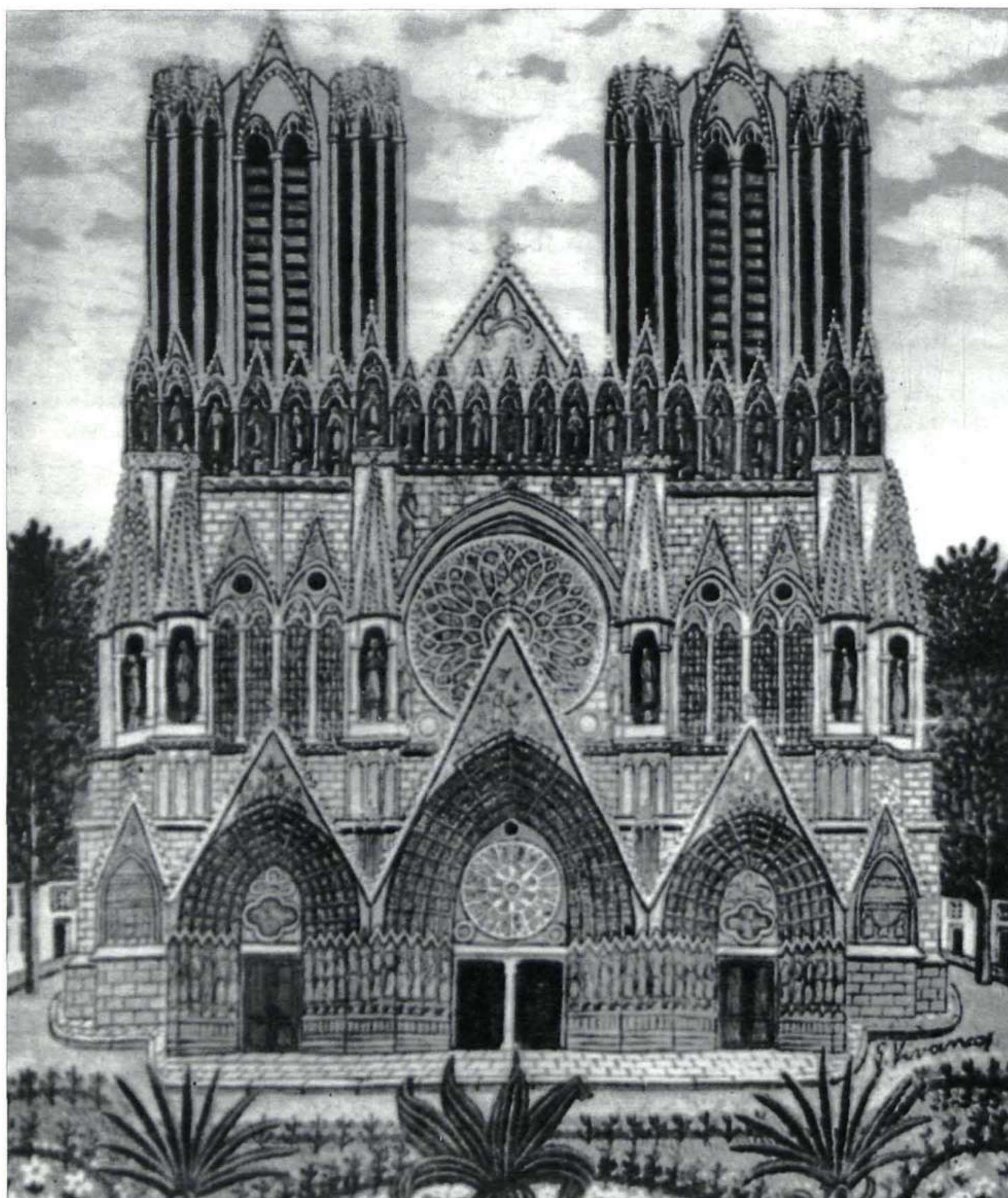
"El naif nunca distorsiona deliberadamente la realidad; intenta con afán reproducirla 'lo mejor que puede'. Muchas veces, el empeño es superior a sus fuerzas, y uno de los atractivos del cuadro es la huella palpable de esa lucha enconada y entusiasta en la que el naif 'se las arregla a pesar de todo...'"

Se preguntaba una y otra vez el doctor Vallejo-Nágera qué se entiende por pintor naif, para llegar a la siguiente descripción: "En esencia, una persona que pinta sin tener formación académica; es, por tanto, autodidacta. Analizado desde el punto de vista académico, 'no sabe pintar'; su intuición le permite lograr un estilo, un modo de expresión propio, pero no logra redescubrir más que en muy pequeña medida las normas 'técnicas' de la pintura".

En este primer capítulo, nuestro colaborador analiza acertadamente la vida y obra de dos destacados pintores naifs: Vivanco y Blasco.

Vivanco destaca como el naif español más conocido internacionalmente. Es el único que figura en todos los libros sobre el tema.

Los libros sobre pintura son de dos tipos claramente diferenciados: libros para leer y libros para mirar, siendo estos últimos la inmensa mayoría, auténticos «libros objeto», que se compran para «regalar» y se colocan de modo que puedan verlos las visitas, un poco como las porcelanas de la casa. Es curioso comprobar que existe una relación inversa entre lujo editorial y precio del libro, por un lado, y la atención y tiempo dedicado a su lectura, por otro; cuanto más caro es el libro, menos se lee. Las magníficas ilustraciones se ojean distraídamente el día de recibirlos como regalo, y el libro pasa a cumplir su triste misión de objeto ornamental y «status simbol» cultural y econó-



VIVANCOS. «CATEDRAL».

mico. En ocasiones el texto del «libro-objeto» es interesante, o se trata de la edición de lujo de un «libro-libro» muy leído, pero parece como si existiese una maldición para las ediciones espectaculares que les priva de lectores.

MIGUEL GARCIA VIVANCOS

En la creciente literatura sobre arte naif se dan los dos tipos de libro. Pues bien, en todos ellos figura Miguel García Vivancos, y en la mayoría es el único español. A. Jakovsky le dedicó una monografía («Vivancos») en 1961, con prefacio de Charles Moulin (prefacio del que, he notado, todos

copiamos los datos biográficos) y ya le citaba (Jakovsky) en su libro sobre pintores naifs, de 1956, y por supuesto lo ha seguido haciendo en todos los posteriores de los que su «Lexique des peintres naifs du monde entier», de 1967, es una especie de «quién es quién» del mundo naif. André Breton además de dedicarle espacio en «Le surrealisme et la peinture» (1965), hizo la introducción a una de sus exposiciones. Oto Bihalji-Merin, desde 1959, reproduce cuadros de Vivancos en las sucesivas ediciones de su obra, de la que la última (1971) con el nombre de «Modern Primitives» ha logrado colocarse en la cumbre del lujo editorial, con sus impresiones simultáneas en Ingla-

terra, U. S. A., Alemania y Francia. El otro alarde editorial en torno a la pintura naif es la «Exegese de la peinture naive», de Albert Dasnoy (Laconti, Bruselas, 1970) y también trae en página llena la foto de un cuadro de Vivancos, pero con la siguiente nota al pie: «Miguel García Vivancos (Espagne-France)»; en ese «France» está la clave de muchas cosas.

¿Por qué es Vivancos el más conocido de nuestros naifs?, ¿es tan superior a todos los demás? Creo que, sin duda, es uno de los mejores y, sobre esta base de calidad, debe su fama precisamente a no haber vivido en España, sino en París durante toda su vida pictórica. Es triste comprobar que lo que ocurre artísticamente dentro de nuestras fronteras, sea del nivel que sea, no trasciende internacionalmente mientras no queda el artista contratado por un marchante de París, Londres o Nueva York; el triunfo local, por resonante que sea, se queda en eso, en local. Si el artista exiliado lo es también políticamente, su lanzamiento tiene colaboración entusiasta asegurada, dentro de cierto sector sumamente influyente. Por fortuna, en el caso Vivancos todo coincide con un auténtico valor estético de excepción, que por sí solo debería imponerse. Su apasionante biografía, como la de tantos naifs, es un engranaje de desventuras en la que la pintura aparece como tabla de salvación y remanso de paz.

Nace Miguel García Vivancos en Mazarrón (Murcia) en 1895. Su padre, agobiado por la pobreza de la familia, emigra a América, falleciendo a poco de llegar; la familia había quedado en España y en total desamparo; Miguel se coloca, a los trece años, como aprendiz de mecánico en Cartagena. Murcia es una región deprimida económicamente en aquellos años, y la familia de Vivancos, como tantas otras de su zona, marcha a Barcelona en busca de mejores oportunidades laborales.

Durante nuestra guerra civil, Vivancos tiene cuarenta y tantos años, lucha en el lado rojo y cae herido en la batalla del Ebro, formando parte después de la triste procesión que busca refugio en Francia a la caída de Cataluña. Es muy pinto-

resco ver cómo sus comentaristas franceses describen esta etapa: Sin excepción, nos dicen: «... internado en un campo de concentración nazi, es liberado por el maquis francés y pelea junto a éste», olvidándose siempre de que el campo «nazi» había sido previamente un campo de concentración francés, en el que nuestros desdichados compatriotas sufrieron penalidades y privaciones sin número, hasta que lo conquistaron los «nazis», quienes remataron la etapa de opresión contra los españoles internados.

SUS COMIENZOS PICTORICOS

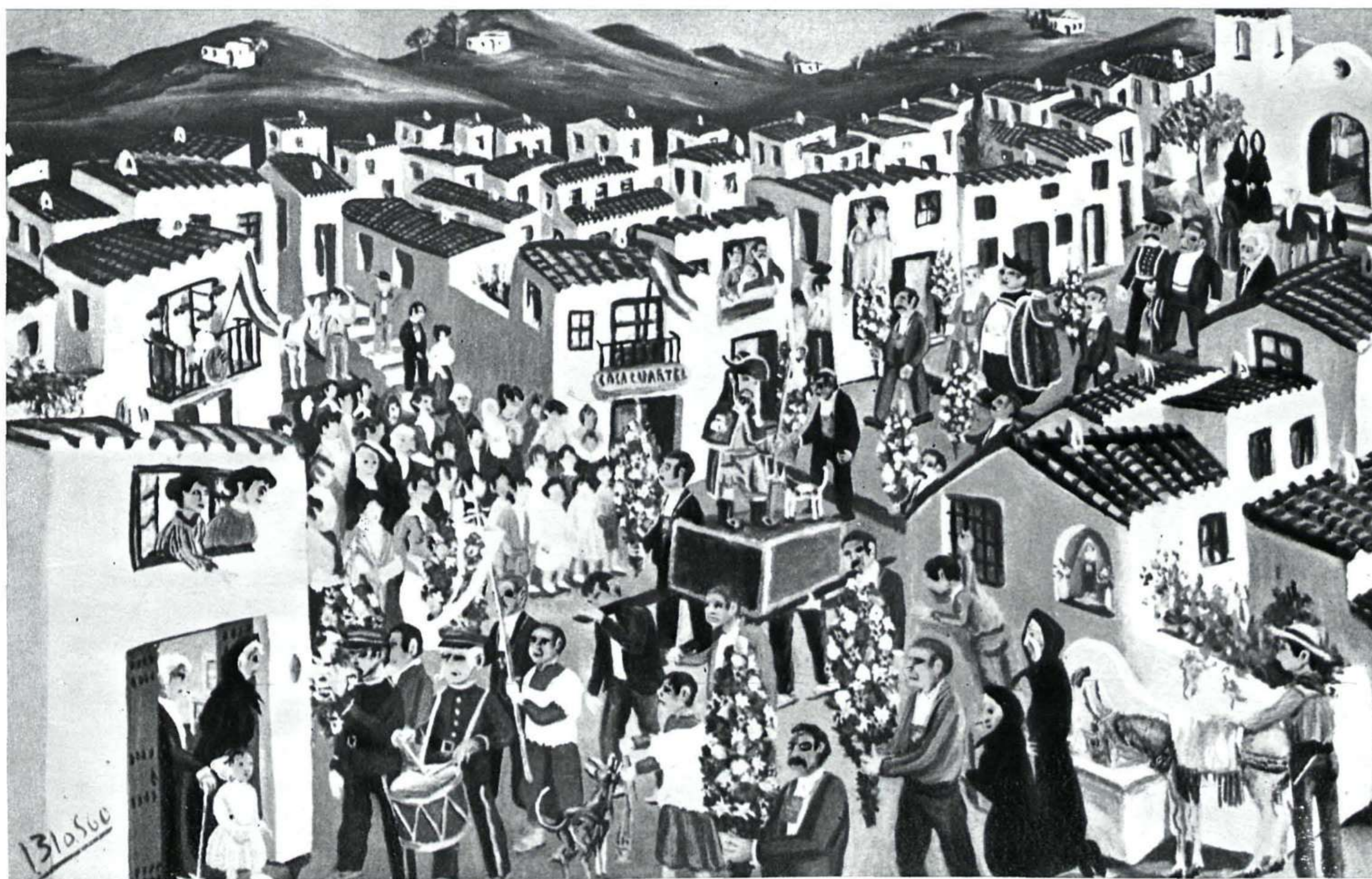
Es, al parecer, en la fase de la posguerra cuando comienza a pintar, sin éxito de venta hasta que se le ocurre ir a ver a Picasso, al que no conoce; éste le compra un cuadro y le brinda cierta pro-

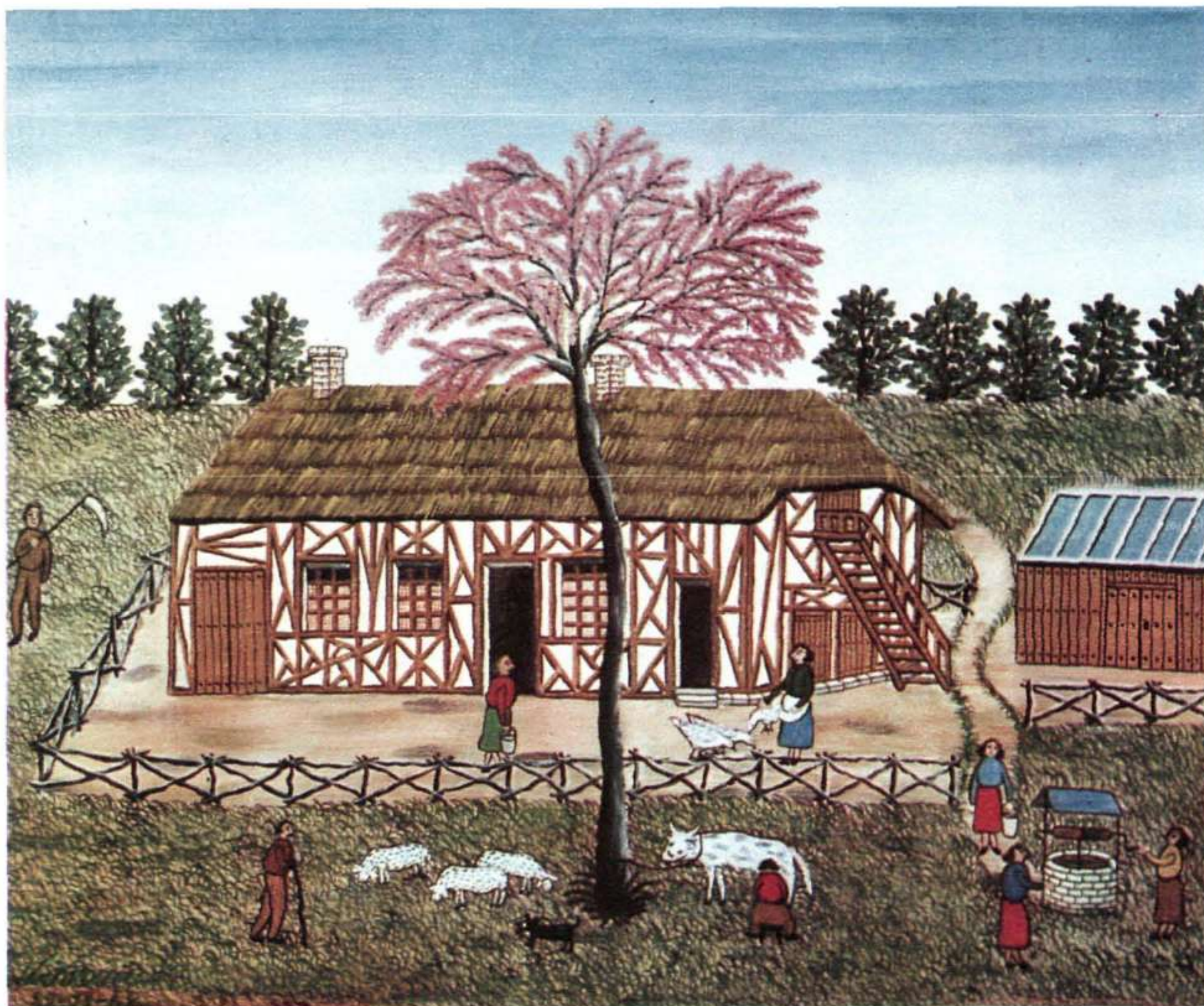
tección que, dado el enorme peso de Picasso, basta para lanzar a Vivancos. Charles Moulin nos describe así el episodio: «Un día del año 47 (finales de junio) toma unos cuadros (Vivancos) y llama a la puerta de Pablo Ruiz Picasso (rue des Grands-Agustins). Da su nombre al secretario de Picasso y le dice que quiere enseñarle sus cuadros al maestro. El secretario duda si el maestro le recibirá. La espera es corta. El propio Picasso aparece con gesto amigable, le abraza, nunca le ha visto, pero ha oído hablar mucho del arrojo combativo de Vivancos. Pasan al estudio. Picasso examina en silencio los cuadros. Cuando se decide a hablar es para animar a su nuevo amigo, llama a María Cuttoli para que lance a Vivancos. Este quiere agradecer a Picasso el interés, le ofrece sus cuadros como favor. Picasso acepta uno (paisaje de Curson-les-Carrières) con la condición de

que se lo venda. Le paga un buen precio».

La simpática anécdota de su feliz entrevista con Picasso trae la buena estrella a la atribulada vida de Vivancos, quien, aunque con las lógicas dificultades y esperas del principio, va subiendo peldaño a peldaño la escala del triunfo artístico y económico. Tras la primera exposición en 1948, viene una larga serie, cuyo ritmo se marca sólo por la producción del pintor que se vende íntegra; André Breton presenta una de sus exposiciones, y dice de él: «El duende que Vivancos manifiesta en su pintura, es el don del que se place en descubrir el arte por sí mismo; es la invirginal consagración de la vida acaso vencida de antemano, pero junto a la posibilidad de recomenzarla cada vez». Pablo Neruda figura posteriormente entre sus entusiastas, cuyo número va aumentando con los años.

BLASCO. «LA PROCESION DE LOS RAMOS EN 1910».





VIVANCOS. «LA POMMIER».

Vivancos tiene una técnica suelta y fácil que le permite ser sumamente prolífico. En los diecisiete años que van de 1950 a 1967, realiza nada menos que 31 exposiciones.

Hay cuadros suyos en los Museos de Arte Moderno de París, Nueva York, Estocolmo, Río de Janeiro y Skopje (Yugoslavia) y la lista de sus clientes parece un índice de personajes de la revista «Hola»; sus promotores comerciales anuncian complacidos que hay obras de Vivancos en las colecciones de seres tan notorios y diversos como los mencionados Picasso y Neruda, toda la familia Rothschild, Greta Garbo y Kirk Douglas, Helena Rubinstein y François Mitterrand, etcétera. Por cierto, es muy singular y equívoca la tendencia actual a confundir las «colecciones famosas» con las «colecciones de los famosos», que no es lo mismo, ni mucho menos; y, sin embargo,

BLASCO. «FIESTA DE AEROSTATOS».



con frecuencia creciente tienden las galerías de arte a incluir en el «curriculum vitae» de sus pintores las personas de nombre sonoro que poseen obra suya. No creo que sea argumento válido en favor de un pintor el que le haya comprado un cuadro Brigitte Bardot, por ejemplo: pero, en el caso concreto de Vivancos, algunos de sus clientes tienen merecido prestigio de grandes conocedores.

La encantadora obra de Vivancos tiene matiz muy estable (como tantas veces ocurre con los naifs) con modo de ejecución y temática definidos. Diluye los colores en aguarrás, lo que da a sus telas ese tono mate y escasez de materia que le es típico. Parece preocuparle poco la matización cromática, interesado en el «relato» de escenas de la vida cotidiana; con temas favoritos, como los jarrones con paisaje al fondo y otro pintado en la panza del barrigudo jarrón; los tapetes de encaje de sus naturalezas muertas; los pueblos con casitas como de juguete, pintadas ladrillo a ladrillo, poblados por multitud de simpáticos personajes que pinta con una relativa fidelidad anatómica de frente o de espaldas, pero con el tórax en forma de bola cuando están de perfil, logrando en todo ello ese matiz de realidad irreal, de mundo propio, encantado y encantador que es uno de los rasgos más definitorios del auténtico naif. El estilo y temática de Vivancos recuerda inevitablemente a otros naifs (especialmente a Louis Vivin, y, ya con menos similitud, a Ernst Vanderdriesche y Stephanie de Wilde), pero con acento absolutamente personal y calidad excepcional. La pintura de Vivancos primero divierte, luego interesa y, al fin, enamora.

Vivancos ha hecho en los últimos meses de su vida dos exposiciones en España. La primera en la galería Ramón Durán de Madrid, en marzo de 1971, con fracaso de venta (creo que le compraron dos cuadros, cuando cualquier exposición suya en el extranjero estaba vendida en precios superiores a las pocas horas de inaugurarse). ¿Por qué? Creo que porque no existía en Madrid interés por lo naif, más que como «algo diver-



BLASCO. «LA VISITA».

VIVANCOS. «ANEMONAS».



tido que se compra muy barato», y los precios de Vivancos (entre 25 y 50.000 pesetas) eran muy superiores a lo que previamente se había pagado, o pensado pagar, a ningún naif. Es curioso cómo sólo en unos meses ha variado el «clima comercial» del mundo naif en Madrid: En enero de 1972, varios compradores se desplazaron a Bilbao para adquirir los cuadros de Vivancos que nueve meses antes se dejaron escapar, pues en esa fecha abre una exposición de cincuenta de sus lienzos en la galería Arteta de Bilbao, cuyo director, Juan Elúa, se toma molestias poco comunes en prepararla y darla a conocer, edita un precioso librito con reproducción de toda la obra presentada y un texto de José Luis Merino, escrito con sensibilidad e inteligencia. Triunfa esta vez Vivancos en todos los terrenos y es, al fin, «profeta en su tierra».

Espero que este triunfo en su patria le haya servido de última satisfacción, pues cuando intenté entrevistarme con él para la redacción de este capítulo, sus amigos Juan Elúa y el pintor Díaz Caneja me dieron la triste noticia del fallecimiento de Miguel García Vivancos, a los setenta y siete años de edad, dejando una obra que merece lugar destacado e imperecedero en el arte naif.

MANUEL BLASCO ALARCON

«El de Palma del Río», «El de Ronda»... Nunca he comprendido por qué la prensa española pretende someternos a la servidumbre de memorizar por triplicado cada torero, con nombre y apellido, apodo y lugar de nacimiento. Los intentos, en esta dirección, con boxeadores y ciclistas, nunca tuvieron tanto eco en el público. Es curioso que nunca se haya ensayado con pintores famosos. Las mismas personas que están pagando grandes sumas por obras de Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Tapies, etc., no sabrían localizar el pueblo de origen, ni comprenderían por qué se les pregunta. El mismo Dalí, el más constantemente jaleado por nuestros medios masivos de información, quedaría en el aire, o sería errónea-

mente empadronado en Cadaqués (nació en Figueras). La única salvedad parece ser Picasso, pero se debe exclusivamente a que nos molesta que se lo quieran atribuir los franceses. Los pintores naif son una aparente excepción; con frecuencia, se les identifica geográficamente: «El ordenanza de Valencia» (Pérez Bueno), «El marmolista de Barcelona» (Mallebrera), «El albañil de Móstoles» (Carrascal), etc. Parece halagadora tal actitud, similar a la que se adopta para héroes tan populares como los toreros, pero resulta que de nuestros maltratados naifs no se rememora además el nombre y apellido; no, se trata solamente de una argucia nemotécnica de quienes desean identificar al pintor sin tomarse la molestia de recordar el nombre (equivocando, además, el origen, pues ni Pérez Bueno es de Valencia —nació en Fuentelaencina, Guadalajara—, ni Mallebrera de Barcelona, ni de Móstoles Carrascal). Viene todo este preámbulo a colación porque Manuel Blasco era «El de Torremolinos», y también «El primo de Picasso que vive en Torremolinos y pinta naif».

Hoy, con once exposiciones individuales y abundante literatura sobre él, la situación se ha modificado. Para mí, resultaba una incómoda laguna no haber tomado contacto con Blasco. En una conversación con Camón Aznar, éste se extrañó de que no conociese «a Blasco, el primo de Picasso» y le dedicó comentarios muy elogiosos. Por extraña coincidencia, al día siguiente, en el taller de Antolín Palomino, nuestro prodigio de la encuadernación, sobre un montón de incunables a medio restaurar, revueltos con maravillosas encuadernaciones «casi» terminadas y cachivaches del oficio (como está siempre el estudio de Palomino), explotaba en color un cuadro divertidísimo con infinidad de personajes de feria de pueblo y estilo naif. No conozco artista más entusiasta y protector de sus amigos que Antolín Palomino; la reacción a mi interés fue inmediata:

—Es de un amigo mío; pinta unos cuadros sensacionales, se los quitan de las manos, tienes que escribir de él; le voy a escribir ahora mismo para que te mande fotos de sus cuadros.

—¿Dónde vive?

—En Torremolinos.

—¿No será el primo de Picasso?

Pese a estar acostumbrado a que, cuando defiende un amigo, Palomino no tenga freno ni límite, la respuesta fue excitante:

—Sí, creo que es pariente de Picasso, pero... ¡mucho mejor!

Con las fotos, Palomino pidió al pintor que enviase su autobiografía. ¡Gran acierto!: Pocos días después llegaba el relato de Manuel Blasco Alarcón, con el mismo irónico encanto y garra envuelta en gracejo de sus cuadros. Creo obligado reproducirlo íntegramente, pues interesará a cualquier lector a quien importe la relación entre la personalidad de un artista y su pintura.

VIDA Y OBRA

«Nací en Málaga en mayo de 1899, en la agonía del siglo pasado, de ahí mi tufillo decimonónico. Hijo de padres en buena posición, rodeado de hermanos cariñosos, encantadores y cultos, yo era el benjamín y mi infancia fue grata y dichosa. No puedo presumir de haber vendido periódicos, ni de haberme criado en la Inclusa. Vivíamos en casa entera, demasiados criados y coche. El sencillo bienestar de aquella época. La única tragedia de mi infancia fue el internado en el lujoso colegio de los jesuitas de "El Palo". Las vacaciones eran la liberación, la entrada en el paraíso, pues el verano, entonces, en la Málaga de principios de siglo, de espaldas al mar, se pasaba bucólicamente en los montes donde teníamos una finca y lagar, y allí, con muchos parientes e invitados, disfrutábamos la gran temporada. Montes, diversos cultivos, huertos abancalados y el arroyo corriendo por cañadas y cajorros entre adelfas y cañaverales, hicieron las delicias de mi infancia y primera juventud. Yo no soy ciudadano de río, soy hombre de arroyo y por eso mis paisajes, los que llevo a mis cuadros, son aquellos de mi infancia revividos por la varita mágica de las añoranzas. Volvíamos a la ciudad para darnos quince baños en los balnearios cerrados por esteras, después de

purgarnos, y con cuidado de no tomar el sol. Estos balnearios los he recordado varias veces en mis cuadros.

»Mi juventud: Ahorqué la carrera de Filosofía y Letras, tuve algunos destinos y me entregué a la vida provinciana de aquella época, aventuras, tertulia de café, prostíbulos, varietés, queridas, juergas. La supervivencia de esos recuerdos, lúdicos y populares, dibujan el trasunto de mis cuadros.

»Fui soldado cuando la liquidación del desastre de Annual. Los horrores de aquella guerra con cuatro mil muertos en el campo del monte Arruit, profanados y mutilados, tendidos en el campo, las miserias de la campaña desastrosa, la disminución de la personalidad, las injusticias, amargaron mis sentimientos, quebrando mis ideas.

»De vuelta a Málaga hice negocios, gané dinero, tuve una fábrica de muñecas de cartón (Peponas) en el barrio gitano de Málaga. Fundé, con mi hermano, gran periodista, tres periódicos, por los años treinta; fueron tan literarios y honestos que fueron ruinosos, y entonces marché a Barcelona e hice vida bohemia en el barrio chino ganándome la vida haciendo *puzzles*. De allí pasé a Tetuán y viví una temporada de aventuras en el barrio moro. Mi hermano era catedrático en Ceuta. Volví a Málaga pocos meses antes de la guerra civil. Sentí toda la amargura, la angustia de ser hombre viviendo entre fieras que se despedazaban. Odié la civilización, la cultura... en mis cuadros "Prometeo encadenado", "La civilización", "Autorretrato" y otros, sin proponérmelo, sin darme cuenta, he reflejado mis sentimientos.

»Por los años cuarenta me casé y monté un negocio de antigüedades y hace once años lo liquidé y me trasladé a Torremolinos, donde vivo.

»Nunca había cogido un pincel, pero cambiada mi vida en tranquila, con tiempo para todo, un amigo, el gran orfebre Frank Rebajes, me dijo:

—¿Por qué no pintas?

—Porque no sé.

—Prueba.

»Y me regaló un lienzo, unos pinceles y colores. Le pregunté a un amigo pintor cómo se disolvían los colores y empecé a pintar el mismo

día que cumplía sesenta y dos años.

»El primer cuadro fue un autorretrato realista y el segundo cuadro el mismo autorretrato descompuesto en planos y trazos influenciado por el cubismo. Este retrato, sin yo saberlo, ha estado figurando mucho tiempo en la televisión como cabecera de un programa. Después, el tercero fue un cuadro expresionista, crudo y desgarrado, "Ajuste de cuentas". Escena de un prostíbulo de pueblo que, por cierto, a mi primo Picasso, cuando lo vio el año 1968, le gustó mucho y me preguntó:

—¿Por qué no pintas así?

Y yo le contesté:

—Porque pintando así sólo lograría ser un imitador bueno, malo o regular, y en cambio los cuadros que pinto de mis recuerdos presumo que tienen personalidad.

—Sí, mucha personalidad —me contestó.

»El primer año, alentado por los elogios de amigos, de entendidos y pintores, cogí la carrerilla y pinté cien cuadros, cada uno hijo de su padre y de su madre, de todos los estilos, tendencias y asuntos, pero un día empecé a recordar mi infancia y, con la alegría del que revive una época pasada que fue alegre o que ya perdió las aristas del dolor, la crudeza de la realidad, fui creando cuadros, creando, en realidad, la realidad de mi vida pasada. Dejé todos los demás motivos y estilos y seguí pintando mis recuerdos.

»Cuando Camón Aznar me visitó el primer año de pintor, quedé asombrado de la cantidad de cuadros y diversidad de estilos. El esperaba encontrar la obra de un viejo, una marinita, un jarrón de flores o un paisajito y, al encontrar aquella obra mía, la calificó de "juventud exuberante". Me dijo (yo añadiré que guardando las distancias) que era un Solana jocundo y el entronque de mis cuadros había que buscarlo en El Bosco. Después, otro escritor con ese regusto de hoy por la palabra popular y ordinaria, me ha llamado "un Bosco cachondo".

»Tal vez me he extendido más de la cuenta, pero he querido conjugar mis cuadros con los aconteceres y escenas de mi vida para dar fe de la sinceridad de mi pintura, tal vez falta de otras virtudes. Y si yo,

por formación o por los avatares de la vida, no soy un ingenuo como el maravilloso Rousseau, mi pintura puede apellidarse ingenua o figurar entre los naifs, o pintores de domingo, por mi falta de academia, y sobre todo, por el sabor romántico que le presta al asunto del cuadro la poesía del recuerdo».

Hasta aquí, la autobiografía de Blasco. Imposible un relato más sabroso y revelador. Mucho se ha escrito ya sobre Manuel Blasco y su pintura: Alfonso Canales, Ramón Faraldo, Angel Marsá, Santos Torroella, J. R. Alfaro, Salvador Jiménez, A. Campoy, E. Gavilán, etcétera, le han dedicado comentarios sumamente certeros, con un matiz común, el del elogio unánime a Blasco, y con chocante disparidad de criterios al llegar el momento de juzgar si es o no un «naif»: «... no una ingenuidad gentil como Rousseau, Grandma Moses, etcétera, sino una ingenuidad florida... el pintor aporta su consciente sabiduría a un género que ya se podía presumir trillado». «... Sus fragmentos —los de los cuadros de Blasco— están más cerca de Wateau, Goya o Dufy que del aduanero Rousseau o la «abuela Moses»... nada tiene de ingenua y primitiva...». «Lo contrario de un naif, este malagueño socarrón es un senequista...». «... lo

es de hombre culto y, por consiguiente, nada naif...». «... Hay en ellas —las obras de Blasco— una ironía, un ameno humorismo, que nunca suelen existir en el naif auténtico...». «... Lo hace —pintar— con un encanto tan ingenuo y un poder de idealización...». «Pero no hay torpeza ni hay ingenuidad...». «... Está más cerca de la calle de verdad que de la estampa de ningún aduanero». «... No se puede señalar en Blasco la influencia de alguno de los naifs conocidos, pues la influencia es general de todos ellos...».

Todos estos comentarios contradictorios salen de críticas y estudios muy certeros de la obra de Blasco; el motivo de la diversidad de juicios en cuanto a su naivismo es doble: por una parte, el concepto de naif es confuso y dispar y, por otra, el «caso Blasco» presenta singularidades que hacen más difícil aún su catalogación. En realidad, la propiedad del adjetivo «naif» aplicado a una pintura resulta secundario si se está conforme en que dicha pintura es interesante, y en ello están de acuerdo todos los comentaristas cuando de la de Blasco se trata. El pintor, en su deliciosa reseña autobiográfica, (a «vuelapluma»), aclara muchas cosas (la primera que se hace evidente es que, además de resultar interesante como pintor, lo

es como persona), y entre ellas la de su «ingenuidad» reencontrada, buscada con afán tras navegar por aguas turbulentas para anclar definitivamente en apacible remanso. La inocencia reconquistada no es un regalo que se obtiene gratuitamente; es un tesoro que hay que merecer cada nuevo día pues, en caso contrario, se esfuma. Tal empeño supone renunciaciones. ¿Renunciar a qué?, podrá preguntarse el lector. Blasco nos cuenta un ejemplo en la renuncia a seguir pintando como en el cuadro que le elogia Picasso («Ajuste de cuentas. Prostíbulo de pueblo») «... porque así sólo lograría ser un imitador..., y, en cambio, los cuadros que pinto de mis recuerdos...».

Desde un punto de vista puramente artístico, ¿ha sido acertada su elección?, ¿no habría alcanzado una talla superior por el camino de «Ajuste de cuentas»? No lo sé, quizá tendríamos «un pintor más importante», pero nos faltaría este Blasco entrañable a quien mentalmente damos las gracias cada vez que vemos uno de sus cuadros, no habría brotado el comentario de Joaquín de Entrambasaguas cuando, interrogado por Concha Lagos en una exposición de Blasco sobre si le gustaban los cuadros de éste, respondió: «Me gustan tanto que quisiera estar dentro de ellos».

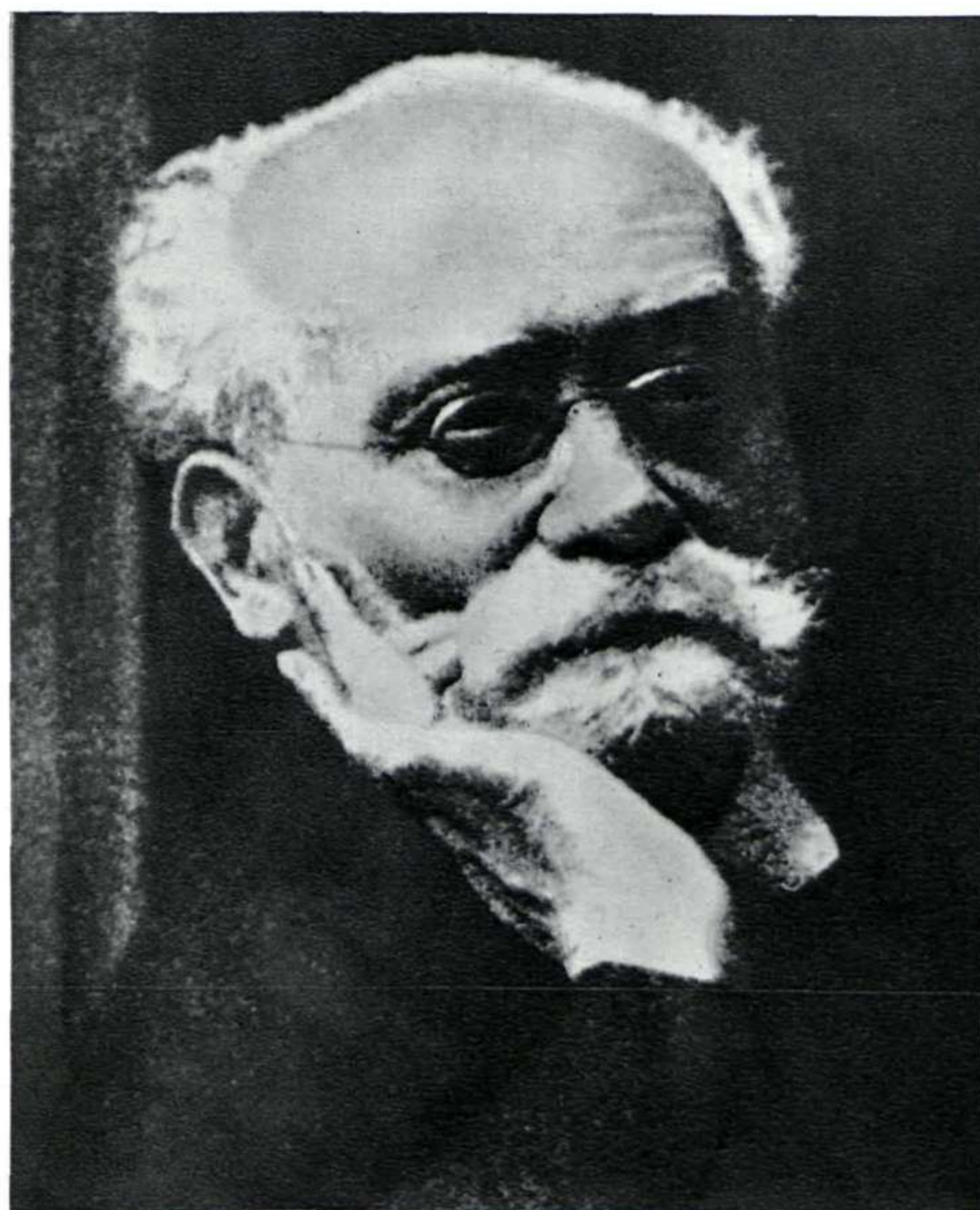
FELIPE PEDRELL

CARLOS GOMEZ AMAT

LA figura de Felipe Pedrell ha sido una de las que más controversias ha causado en la historia de la música española. Desde la devoción de su discípulo Manuel de Falla hasta la dura frase de quien asegura que «el de Pedrell fue uno de tantos prestigios falsos que se han dado entre nosotros», hay, a través de los años, una escala de opiniones realmente variadas y algunas sorprendentes. Debemos suponer que muchos de los que expresan su parecer conocen la obra de Pedrell, no sólo la literaria, sino la musical. Y, sin embargo, no es así. Es fácil citar al maestro tortosí como «creador de la moderna escuela nacionalista española» o asegurar, con la misma firmeza, que fue «un mal compositor». Habría que fundar todo esto en cuidadosos análisis.

CON CONOCIMIENTO Y SIN PASION

Han pasado cincuenta años desde la muerte de Pedrell. Decayó definitivamente la denostada zarzuela y quedó en el limbo la «ópera nacional española», hasta unos años —los actuales— en que la ópera lleva una vida lánguida en el mundo entero en cuanto se refiere al aspecto creativo. Esta decadencia de la ópera no quiere decir que se encuentre moribundo sólo ese género, sino toda una forma de concebir la música, donde la lírica tradicional era sólo una parte. Mientras se sigue considerando como el más avanzado ejemplo de lo operístico alguna obra compuesta hace cincuenta años, en España la única ópera «española» que se va manteniendo en el repertorio es la vieja «Marina», de Arrieta, que, dicho sea de paso, tiene más fantasía y mejor línea que las obras escritas por Ponchielli. Y cito al autor de la apollada «Gioconda»,



FELIPE PEDRELL EN SUS ULTIMOS AÑOS.

porque Arrieta y él fueron condiscípulos en Milán. De todos los italianizantes españoles, el más italiano de fondo fue Pascual Arrieta, conocido por el eufónico nombre de Emilio, y al que su fraternal amigo López de Ayala llamó en una oda «queridísimo Emiliano», por necesidades del consonante.

Sí; han pasado los años y los problemas que quitaban el sueño a Pedrell han sido archivados, sin resolver, en las grandes estanterías de la Historia. Esto no quiere decir que la música en España no siga teniendo sus asuntos difíciles. Pero son otros. Pedrell clamaba por el nacionalismo, y el nacionalismo ya «no se lleva», atacaba a molinos que ya dejaron de moler y se esforzaba por cosas que hoy no preocupan a casi nadie.

En nuestros días un crítico, un musicólogo, un compositor han de ver a Pedrell sin apasionamiento alguno. Pero uno de los males que persisten en la música española es el desconocimiento de nuestros artistas, y Pedrell sigue siendo un desconocido, como lo son otros maestros que después vinieron. Si esto es verdad, como yo lo creo, hay muchas preguntas que siguen en pie: ¿fue un creador de escuela?, ¿fue el fundador de nuestra gran musicología?, ¿fue, como él decía con desesperada amargura, «un buen compositor»?

En el artículo necrológico publicado por Falla en la «Revue Musicale» en febrero de 1923, el maestro gaditano se declara discípulo de Pedrell, pero no sólo en un aspecto teórico. Dice textualmente: «Nosotros, los que hemos sido estimulados y guiados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar que ella, por sí sola, habría bastado para provocar el renacimiento del arte musical español». Después escribe: «No pretendo hacer un estudio de las obras de Pedrell; mis pretensiones, por el momento, se reducen a demostrar su alta significación dentro de nuestro arte contemporáneo. Esa significación es tan evidente, que sólo podrá negarla la ignorancia o la mala fe». Como se ve, el gran compositor quería demostrar lo evidente, cosa innecesaria, y veía sólo cualidades negativas en los que se atrevían a dudar de esa evidencia. ¡Lástima grande que Falla no hiciera ese estudio de las obras! Quizá nos hubiera convencido de la grandeza de esas composiciones, que han sido tan discutidas y que, con suficientes razones, pueden seguir siéndolo. En el mismo trabajo exalta el gran maestro la figura de Barbieri y reconoce su fisonomía nacionalista, que llega a influir hasta en Albéniz y Granados. ¿Por qué sólo Barbieri? Simplemente, creo yo, por cuestiones de formación indiscutible, y porque entre Pedrell y Barbieri hubo un contacto amistoso y cordial. El segundo, en cartas que el primero publica en sus libros, le anima y estimula con continuas muestras de estimación. Debemos preguntarnos, como hace Federico Sopena, la causa de que Falla no cite su propia admiración por una gran parte del género chico y, sobre todo, por Chueca. Pedrell despreciaba todo eso, y, con la visión hipermétrope —o, más bien, telescópica— de los musicólogos, sabía apreciar en su justo valor, e incluso descubrir con un esfuerzo al que no se ha de regatear el elogio la obra de nuestros viejos compositores; con claro criterio, planteaba la posibilidad de utilizar sus temas tal como se han usado los del folklore, pero no podía apreciar en su justo valor a quien, como Chueca, estaba «fabricando» sin esfuerzo un folklore «ciudadano». Según Rafael Mirjana, uno de los más entusiastas pedrellistas, Chueca era «un músico populachero de muy poco valor artístico».

Sin citar nombres, afirma Falla que «algunos de los que fueron discípulos de Pedrell dejan entender que no lograron gran fruto de aquellas enseñanzas», y continúa suponiendo que tal vez no supieron aprovecharlas o que iban sin la preparación técnica suficiente. Sabemos que

Albéniz era uno de los que no llegó a comprender el alcance de las lecciones pedrellianas. Esto nos hace empezar a dudar, pero, por otra parte, con el generoso entusiasmo de Falla es imposible rebajar la influencia que tuvieron en él los consejos de su maestro. En las palabras de Falla hay seguramente mucho de bondad, de gratitud, propia de un hombre siempre recto, incapaz no ya de atacar, sino de disminuir a alguien, y de sincera admiración por el artista que tenía una preparación cultural y una información muy superiores a las de los músicos de su tiempo. Pahissa, en su biografía de Falla, se contradice en este tema, pues primero asegura que las clases eran conversaciones de carácter estético más que verdaderas lecciones académicas, y después, que Falla estudió con Pedrell las formas musicales con gran seriedad y a fondo, «pues Pedrell era extraordinariamente exigente y severo respecto a la perfección y a la corrección de la escritura musical, aunque dentro, siempre, de la mayor simplicidad».

PEDRELL Y FALLA

Si nos preguntamos qué hay en realidad de Pedrell en Falla, quizá se puedan señalar ciertos coros de «La vida breve», de un raro estatismo, y, sobre todo, el empeño en componer «La Atlántida», tal como su maestro había hecho con otras obras monumentales. «La Atlántida», hay que decirlo con el mayor de los respetos para el gran Falla, no es la obra que «no terminó», sino la obra que «no le salía», sencillamente, porque no tenía nada que ver con su propia concepción del arte sonoro. Las ideas de Pedrell fueron aplicadas ya de una forma indirecta, en «El retablo de maese Pedro» y hasta en el «Concerto de clavicémbalo», pero es porque se hizo con sentimientos verdaderamente artísticos, sin mezcla de arqueología alguna. El «Concerto» no le hubiera gustado nada a Pedrell. Quizá le satisficieran ciertos elementos wagnerianos de «La vida breve», pero en esa obra también hay detalles puccinianos, y Pedrell escribió en cierta ocasión: «Sin ambages ni rodeos hube de decir que Puccini era otro ejemplo vivo de lo que en música llamo yo, como las aleluyas de marras, juntarse con malas compañías, y que su talento, positivo y real, pero descarriado, me inspiraba verdadera conmiseración».

Mitjana se refería así a los músicos españoles del siglo XVIII: «La mayor parte de ellos se contaminó con las elucubraciones de los Bocherinni (sic) y Scarlatti, sucesores de Farinelli». El «scarlattismo» ha sido luego una de las líneas fecundas en la música de la España del siglo XX; en cuanto a la «sucesión» de Farinelli, mejor es no comentar. Otro elemento de nuestra verdadera escuela nacionalista es, como indicaba Salazar, la depuración de los elementos que Pedrell creía encanallados. Con todo esto y lo que va a seguir inmediatamente, Pedrell se nos presenta cada vez más como un impulsor hacia caminos que luego no resultan ser los que él pensaba. Otros discípulos: Albéniz, Granados, Millet, Vives... Se puede afirmar rotundamente que, a no ser quizá en algunas armonizaciones de Millet, no hay ni un resto pedrelliano en todos estos grandes nombres. Leamos al mismo Pedrell en sus opiniones sobre Albéniz, recién muerto en 1909: «Todos fuimos, más o menos, sus maestros, y a mí me tocó serlo durante varias temporadas. No tuve jamás el mal gusto de llamarle mi discípulo, porque temperamentos como el suyo no son enseñables... son solamente dirigibles, y esto con cierta mesura, a fin de no contener ni enturbiar jamás el hilito de agua cristalina de su in-

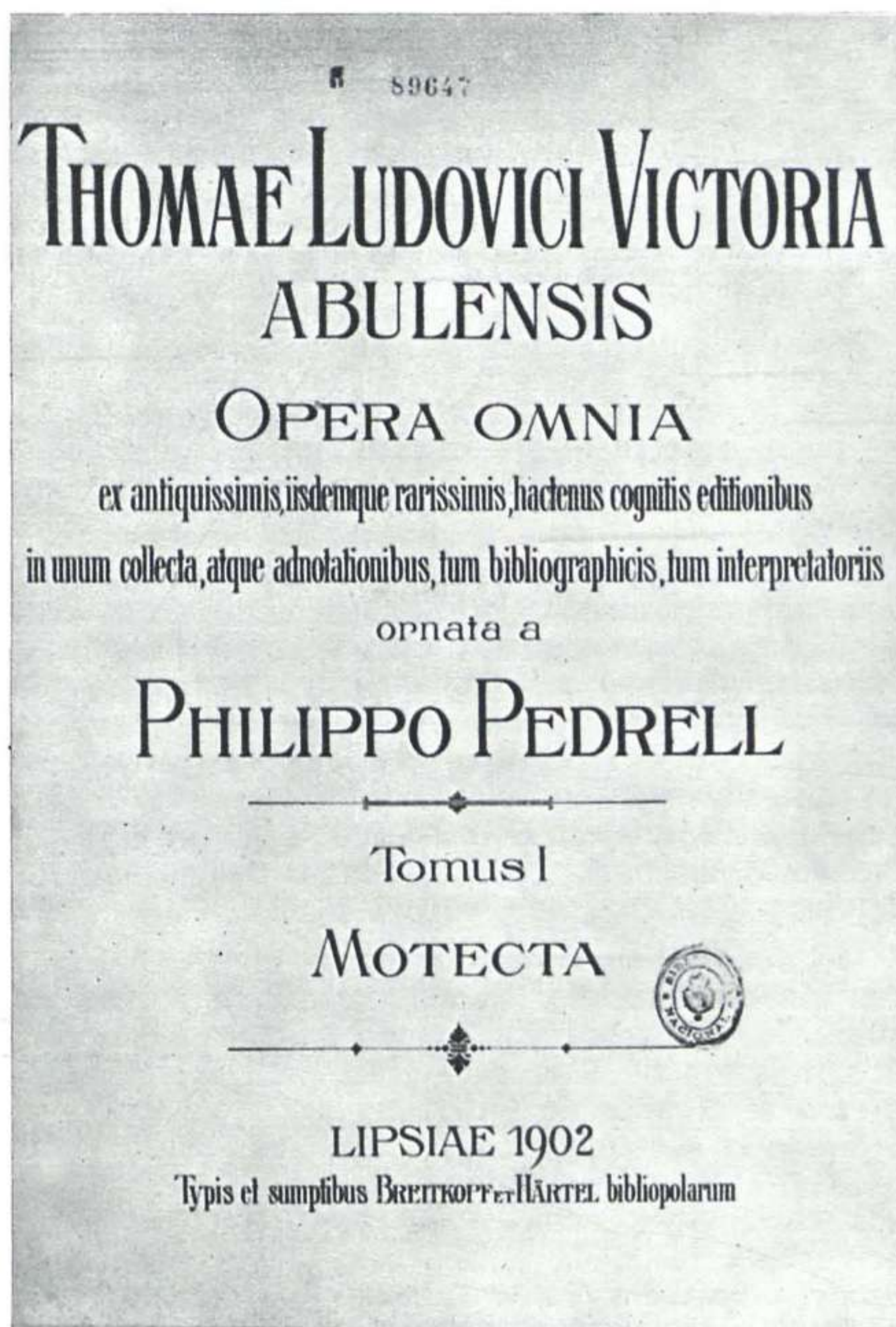
tuición nativa. Esto hacía que nuestras especulaciones sobre puntos de arte, más que lecciones fuesen conversaciones, menos que esto aún, simples charlas de amigos camaradas». Continúa diciendo que Albéniz no tenía ni idea de técnica musical: «Reglas, acordes, resoluciones y demás monsergas». «De la concentración, de las audiciones de la música que suena por dentro y entra por los oídos del alma, él no sabía nada». Cita a los críticos belgas y franceses —quejándose del tópico socorrido de los «moritos» en España, cuando él utilizaba tanto los moritos en sus propias obras y aceptaba las alusiones moriscas en sus críticos favorables— y asegura que lo que quedaría de Albéniz eran «las inolvidables "Suite morisca", "Barcarola", "Serenata", "Pavana", "Capricho cubano"...». Causa asombro conocer estas preferencias. Sobre las últimas páginas de Albéniz hace la impresión de que sabe de ellas más por referencias que directamente, aunque no deja de alabarlas con cierta tibieza. Añadamos a esto ahora un fundamental párrafo de Falla en un artículo dedicado a Debussy: «Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos —se refiere a los fenómenos armónicos naturales de la guitarra—, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales; Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos. Las consecuencias han sido inmediatas: basta para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el nombre de "Iberia" nos legó Isaac Albéniz». No nos puede extrañar que este último desdeñase las lecciones de Pedrell, que a su vez le clasificó como «ignorante e intuitivo», aunque «genial y pianista macho».

El último de los alumnos de Pedrell, Roberto Gerhard, injustamente desconocido entre nosotros, pero bien reconocido en Europa. Ya no puede decirse que pertenece, a no ser en sus principios, a la «escuela nacionalista». Sus propias frases son poco precisas: «Creo que podría aprender algo incluso de los más humildes. Pero supongo que tengo una deuda especial con Felipe Pedrell y Arnold Schönberg». Volvamos a Falla: «La música de Schönberg es atonal, y a ese gravísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen». El embrollo es de tamaño natural. Resulta que los discípulos de Pedrell fueron quienes fueron por cosas completamente ajenas a Pedrell: Scarlatti, la tonadilla, los odiados zarzueleros, Debussy y hasta, por último, Schönberg. Con esto llegamos a un punto en el que podemos preguntarnos si Pedrell fue un profesor «estético» o un profesor «técnico». Podemos pensar que era más bien un maestro «estético», esto es, un guía de estilo, de fuentes y de fines, un orientador, aunque luego sus discípulos extrajeran su estilo nacionalista de otros orígenes. Aun en los que hicieron «nacionalismo» se comprende el culto a Pedrell. En Gerhard no se comprende, aunque bien es verdad que él habla solamente de «deuda».

Los pedrellianos de primera hora elevaban a su ídolo hasta las nubes, pero también le ponían un poco en ridículo. Rafael Mitjana escribía: «Es un músico que tiene un laúd», y el padre Eustoquio de Uriarte —el mismo que, según Mitjana, había muerto, «por desgracia, no ha mucho tiempo en plena vida»— le dedica también frases un tanto extrañas. Muchos otros panegiristas tuvo Pedrell. A todos los conocemos, pues son citados repetidas veces en los propios libros del maestro. Quizá no exista músico en el mundo que haya escrito más sobre sí mismo, contando y explicando su historia, sus ideas, las de sus detractores, reproduciendo los artículos en su favor y en contra, polémicas, homenajes y denuestos, estrenos, éxitos y desengaños... todo, en fin. De Pedrell lo sabemos todo, porque él mismo nos lo cuenta.

En su tiempo ya se habló de él como «jefe de escue-

MONUMENTAL EDICION DE LAS OBRAS COMPLETAS DE TOMAS LUIS DE VICTORIA.



PORTADA DEL «CATALOGO DE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA DIPUTACION DE BARCELONA».



la», cuando todavía sus discípulos no habían dado sus más importantes frutos, y algunos no habían hecho más que empezar. Ya hemos visto lo que se refiere a Albéniz y Falla. Granados estudió con él muy poco tiempo. Jaime Pahissa parece dar en el clavo: «Yo recuerdo cómo en mi temprana juventud, en una época en que las ilusiones más doradas no se han concretado aún... leía el folleto de Pedrell "Por nuestra música", sobre su obra "Los Pirineos", con una ilusión y unas imágenes maravillosas que hacía nacer en mí, a las que no respondió, ni lejanamente, la realidad de la obra cuando la conocí. Pero lo que no pudo, o no supo, realizar Pedrell, el profeta..., lo llevaron al mundo Albéniz... y Granados..., y, más que nadie, Falla».

Es un extranjero, el francés Albert Soubies, el que señala a Pedrell como «jefe de escuela». Otro, el crítico Alejandro Mozkowsky, del «Berliner Tageblatt», quien le llama «el Wagner español». Otros críticos de diversos países muestran su entusiasmo ante la partitura de «Los Pirineos», entre ellos el ruso César Cui, al que se llama en las citas que consultamos, «compositor eminente». Tebaldini hace ejecutar en Venecia el prólogo de «Los Pirineos», con buen éxito, según las noticias que se conservan.

Al mismo tiempo, por lo menos en España, se producen efectos contrarios. El simpático Peña y Goñi, escritor sobre música, toros y juego de pelota, se sorprende de la afirmación de Soubies —pues para él sólo podía ser Bretón el creador de un drama lírico español— y toma a broma la «escuela», cuyo «cabo» es Pedrell y los «soldados», el padre Uriarte, el «hermano» Mitjana y Granados, «el Grieg español». Para completar el número y que la escuela responda a la frase «cuatro soldados y un cabo», propone al señor Albéniz (Isaac) o al señor Fernández Arbós... «Wagner **habemus** y no sólo lo **habemus**, sino que lo **tenemus** a la cabeza de la joven escuela musical española». Estas ingeniosidades provocan la indignación de los pedrellistas. En Cataluña se ataca a Pedrell con fuertes dudas sobre sus posibilidades de compositor, hablando de «la seva afició a galvanisar cadavres artístics», y añadiendo: «Pels seus entusiastes, el professor tortosí és un continuador d'en Beethoven i d'en Wagner; pels seus enemics és un recopilador actiu, diligent, aprofitat... Pedrell és un artista crític, no un artista creador». Como se ve, todo el mundo ha estado de acuerdo en considerar a Pedrell como un musicólogo de gran magnitud, aunque quizá no sea justo asegurar —como hace el P. Anglés, otro discípulo eminente y entusiasta— que fue el creador de la musicología española. Sus obras musicológicas son grandes monumentos. Admirable es esa fuente de la que todos hemos bebido alguna vez, el «Cancionero musical popular español», fruto de un hombre que busca la «aplicación» de ese material, y por eso lleva la intención de extraer de la propia canción popular su fundamento armónico. El mismo Pedrell advierte humorísticamente, citando a otro armonizador, que al que le molesten los pentagramas de armonía «los puede tapar con el dedo».

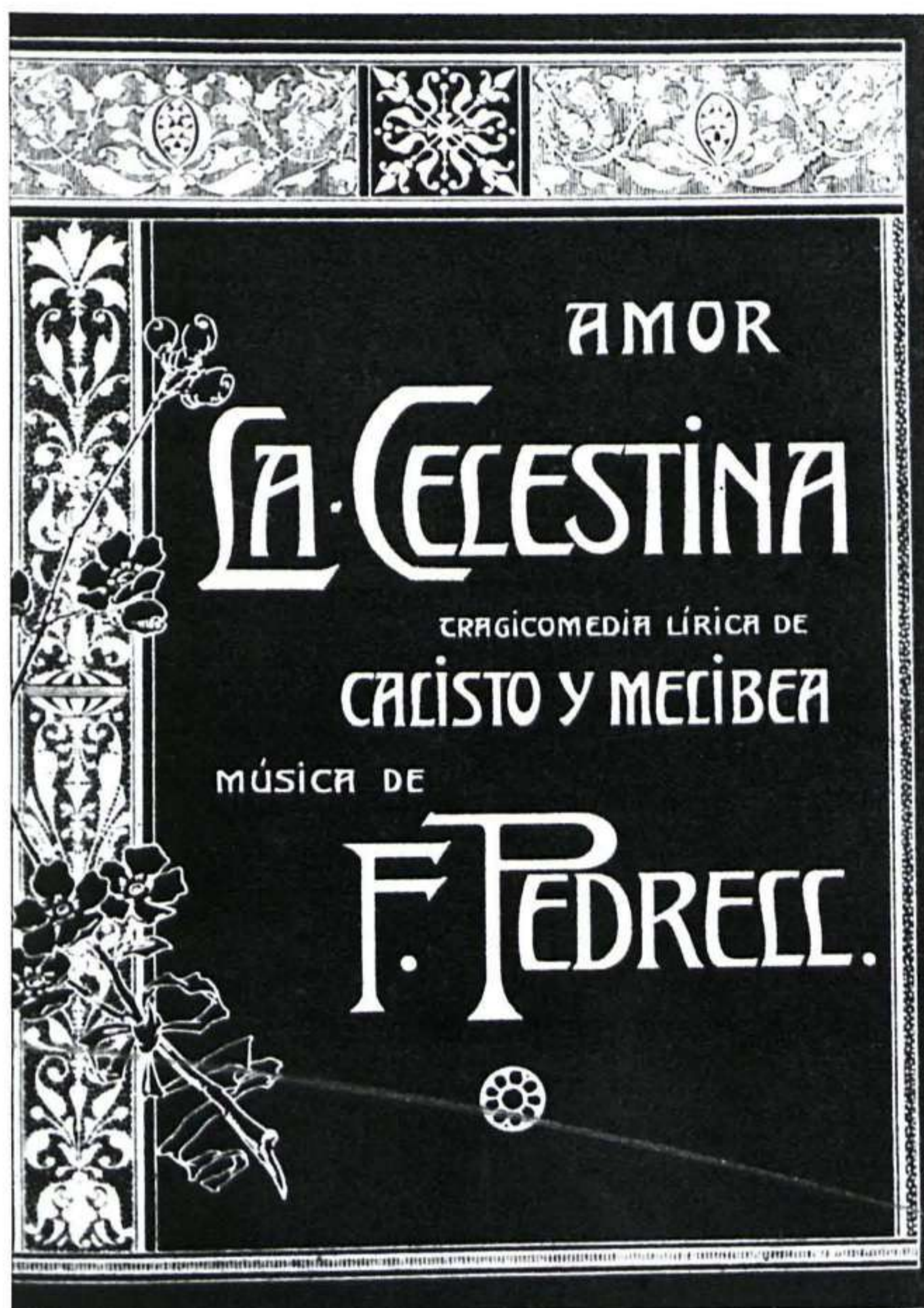
SUS IDEAS ESTÉTICAS

En el aspecto de compositor, se debe uno referir, como hace Falla, a la producción musical a partir de «Los Pirineos», que es donde Pedrell aplica realmente sus ideas estéticas, partiendo de la célebre frase de Eximeno: «Sobre la base del canto nacional debía construir cada pue-

blo su sistema». Tal frase, que se cita muchas veces modificada, aparece por primera vez en Menéndez y Pelayo y, según Salazar y Julio Gómez, no ha sido hallada por nadie más en las obras del sabio jesuita. Esas palabras sirven en esta ocasión como fundamento de un nacionalismo al estilo decimonónico, mezclado con las teorías lírico-dramáticas de Gluck o de Wagner. Pedrell no utiliza sólo el tema folklórico, sino también motivos de antiguos autores españoles. ¿Cuál es el resultado? El antipedrelliano Julio Gómez se muestra muy prudente en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, limitándose a la «originalidad» de Pedrell, su parentesco con los antiguos polifonistas y la propia preferencia por «El Comte Arnau», precisamente porque se aleja por completo de la forma del drama musical, para adoptar la de poema sinfónico coral. Pero al final muestra su verdadero pensamiento, al afirmar: «Nuestra música será nacional, libre y espontáneamente hasta en contra de nuestra voluntad, si a eso llegase alguien en su insensatez, sin teorías, sin Eximeno, sin fórmulas de botica, por la gracia de Dios y de la inmortalidad del arte español».

No hay ni un solo crítico moderno que defienda a Pedrell como creador. Todos dan a entender que si sus ideas eran buenas en general —aunque ahora no se pueda decir que «el drama lírico es el lied convenientemente engrandecido», no deja de ser «Por nuestra música» una obra magnífica para su tiempo—, el artista no las pudo llevar a la práctica. Es duro Henri Collet, que parece haber estudiado mejor que otros la obra musical pedrelliana: «En Pedrell no hay desarrollo musical, sino una simple sucesión de temas populares; armonizados con un gusto exquisito, pero con un excesivo abuso de pedales y de duplicaciones en el bajo; orquestados con ligereza y transparencia, pero sin relación en las tonalidades... Pedrell se subleva contra el procedimiento fácil de escribir un drama lírico y sembrar en él temas populares..., pero su procedimiento no es distinto... ¡Si todavía los temas se refiriesen a la región donde la acción ocurre! ¡Pero, no!, vemos un mosaico disparatado donde un tema catalán, andaluz, aragonés, valenciano, se encuentra al lado de un motivo de Castilla... No hay soldadura musical que mejore el efecto. No existe inspiración surgida del corazón que nos saque de la monótona marquetaría. Y la ausencia total de oficio nos consterna».

Dejando aparte que Collet fuera lo suficientemente erudito sobre folklore español y música antigua para reconocer todos esos temas, la verdad es que el mismo Pedrell nos los indica, por lo menos en gran parte. Es cierto que Pedrell, en sus obras grandes, nos ofrece un extraño trabajo de recopilador arqueológico, y en las pequeñas, nos da la sensación de un maestro menor. Las únicas páginas que están recientes en los oídos del público, al menos en Madrid y Barcelona, son el preludio de «El cant de la muntanya», que es una pequeña composición simplemente agradable con cierto desvaído sabor regional —y que fue atacada con inusitada seña en su tiempo por ciertos críticos catalanes— y la «Pedrelliana», de la suite «Homenajes», donde Falla rinde tributo a su maestro, utilizando los más destacados temas de la tragicomedia lírica «La Celestina». «Pedrelliana», a pesar de la elaboración de Falla, es de una sosería tremenda. El público acogió muy bien en Madrid «La sinfonía de las Montañas» cuando se interpretó hace cuatro años. Se trata de un tiempo perteneciente a una obra que el compositor escribió para la inauguración del Palau de la Música de Barcelona. Intervienen en ella soprano y barítono solistas. Logra buen efecto con una gran sonoridad y está más ligada al romanticismo centroeuropeo que a los nacionalismos folkloristas.



«LA CELESTINA», EN EDICIÓN DE DOTESIO.

UN AGITADOR DE LAS IDEAS

Mientras César Cui —que no era un gran compositor, sino un mediano creador de obras fáciles— pudo en Rusia, como crítico, defender ardiente y polémicamente las obras de sus grandes compañeros y las de su antecesor Glinka; mientras Grieg hizo música nacional desde Noruega, y lo mismo Smetana en su tierra; Pedrell en España sólo pudo defenderse a sí mismo, porque fue la suya una fuerte individualidad que seguramente influyó en sus discípulos con sus ideas, la mayoría de ellas acertadas, pero, diga lo que diga Falla, no lo pudo hacer con sus obras. Los verdaderos fundadores de escuela son los que ofrecen su creación artística, no los que dan una línea teórica. Obsesionado por el nacimiento del drama lírico español, Pedrell se extrañaba de la frase de Antón Rubinstein, que consideraba la ópera «como un género secundario». Y, sin embargo, es patente su inhabilidad teatral, que curiosamente legó, de una manera u otra, a sus más ilustres discípulos. De esto hay que exceptuar a Vives, que siguió, claramente y sin disimulos, el camino de la zarzuela. La existencia de la zarzuela grande y el género chico no era un mal en sí, puesto que ahí había un teatro lírico que, en sus mejores muestras, es de muy alta calidad. Lo malo es que no hubiera otra cosa, ni lírica, ni sinfónica, ni de cámara. Casi todo lo que se produjo en ese sentido no ha merecido la supervivencia. Pero si los zarzueleros y similares no acertaron, tampoco acertó Pedrell, con la agravante que quizá para él y para otros fuera una gloria, de que no era capaz de dar a luz una «Revoltosa», una «Verbena de la Paloma», una «Gran

Vía», un «Dúo de la Africana» o una «Tempranica». Fue la de Pedrell una «vox clamantis in deserto» —lo diremos así, ya que él era tan aficionado a adornar sus escritos con escogidos latinajos—, una de esas en las que tan rica ha sido nuestra pobre España. Hombres verdaderamente grandes, unos acertados, otros con sus equivocaciones, pero todos animados por un tremendo impulso, que han venido chocando contra la indiferencia de unas clases sociales rutinarias y aborregadas. Pedrell, por lo menos, si no enseñó la técnica a sus discípulos, se empeñó en conducirles por un camino que resultó, al cabo, ser el mejor cuando éstos lo recorrieron por su cuenta. Sus intenciones fueron nobles y nunca interesadas. Su amargura era justificada, puesto que él quiso enaltecer el arte español, volviéndole a un siglo áureo. Quizá fue el maestro un compositor equivocado, pero no merece el silencio. Ahora, sin embargo, si sus obras se pudieran oír, como muchos desearíamos, encontrarían esa barrera de tiempo que es tan perjudicial para un fruto artístico. Estos deben conocerse en su momento. El público los aceptará o no. Luego, cambiará o no de opinión en cualquiera de los dos sentidos, a más o a menos, pero la obra debe estar ahí, para sufrir el juicio. Cuando una producción artística aparece al cabo de los años, está desfasada, y la comunicación que deseó el autor se hace más difícil.

Partiendo de premisas muy parecidas a las que yo he expuesto aquí, Adolfo Salazar, hace más de cuarenta años, llegaba a una conclusión pesimista: «A mi juicio, será imposible hacer revivir la obra musical de Pedrell. Otra cosa sería un nuevo milagro lazarino». Yo no soy de esa opinión. Pedrell, como otros, debe ser estudiado en serio. Revisemos su obra. Escuchémosla. Yo creo que a Pedrell no se le puede llamar «creador de escuela», sino agitador de ideas, lo que ya es bastante. No podemos adherirnos a estas alturas a sus sorprendentes mezclas Gluck-Wagner-Uriarte. Nos hacen sonreír sus reproches a los operistas italianos del siglo XIX por no seguir los principios de Monteverdi, lo mismo que los españoles no habían seguido los de sus viejos maestros. No somos tan ingenuos para decir, con Mitjana, que las escuelas nacionalistas europeas se habían creado «quizá sin conocer la frase de Eximeno». Pero debemos admirar con todo nuestro corazón a quien editó las obras de Victoria y de Cabezón, a quien sacó del olvido muchos tesoros. Hoy, afortunadamente, esas viejas páginas se escuchan, no como piezas de museo, sino como «música viva», y Pedrell tuvo su buena parte en esta resurrección. Engolfado en lo lejano, se equivocaba junto a Suárez Bravo, su amigo y sucesor en la crítica del «Diario de Barcelona», al comunicar a Prod'homme las fechas de estreno de las sinfonías de Beethoven en España, cosa para él bastante reciente, puesto que las habían estrenado Monasterio, Barbieri y Vázquez en Madrid, excepto la «Pastoral», presentada antes en Barcelona. Sin embargo, el hecho de que estaba informado del movimiento musical europeo, lo demuestra el que escribiese en 1906 sobre figuras que aún hoy siguen siendo discutidas, como las de Bruckner o Mahler. Se quejaba de su fama de «sabio musicólogo», resucitador de lo antiguo. Yo creo que «Los Pirineos» o «La Celestina» no podrían tener ya vida en un escenario. Y sin embargo, Pedrell, a pesar de todo, merece nuestra atención como compositor. Es posible que la imagen que debemos conservar de Pedrell sea la del musicólogo y la del crítico malhumorado, defensor a ultranza de sus propias ideas. Pero también puede que esa imagen deba ser retocada. Si estas notas no reflejan más que dudas, eso quiere decir que es necesario volver sobre el tema y ahondar en él. Hagamos entre todos algo que nos dé una seguridad definitiva.

LA IDEA DE LENGUAJE EN LA BUSQUEDA DE UN ARTE COMUNICATIVO

RAFAEL SOTO VERGES

La evidencia, no sólo conceptual, sino preceptiva del actual divorcio entre arte y sociedad, es uno de nuestros escasos patrimonios y quizá el más perentorio de nuestros instrumentos de trabajo. Este conocimiento negativo, en el sentido dewesiano de poseer una creencia que no proporciona éxito, no debería desanimarnos. Contrariamente, deberíamos aceptarlo como una imagen recurrente, creadora de estímulos. Esta conflagración, nacida en el seno de las dos evidencias, debería dar lugar a un doble plan de acciones. En lo conceptual, analizando las posibles relaciones del arte con el mundo. Y en el convencimiento perceptivo, movilizándolo nuestras apetencias de un arte vivo, en sus transacciones con la realidad exterior.

Pero estas gestiones tienden a aunarse en aquel punto en que las teorías sobre la coherencia y el instrumentalismo del conocimiento pueden ser consideradas como teorías sobre la verdad. Y la verdad del arte tenemos que buscarla en la condición intrínseca de su ser necesario, esto es, concebido ya el arte como un lenguaje de comunicación.

La viabilidad del arte, dentro de nuestras sociedades actuales, es el terreno conflictivo adonde van a converger las preocupaciones críticas de más alto nivel. Ello es lógico, pues la misma razón de la existencia crítica, como una intermediaria de la tramitación lingüística del arte, viene a tambalearse subsiguientemente a su evidente crisis de valores. Así, a un lenguaje artístico «cifrado» se le viene aplicando, con un aumento obvio de esta terrible confusión, una terminología crítica de muy dudosa validez explicativa. La axiología del arte, puesta hoy en entredicho, habría de responder seguidamente a los valores de inteligibilidad, funcionalidad y necesidad a que, tradicionalmente, parece haber estado cuestionada. Pero la relatividad del cuestionario es fácilmente demostrable, si se impone como método previo la tasación de esos conceptos, y no sólo en sí mismos, sino también dentro del arte y en

el seno de nuestra sociedad. Una derivación de estas cuestiones podría hacerse en *a*, en *b* o en *c*, supuestas variables de hecho para su estimación dentro del arte, y en *d*, en *e* o en *f*, para su valoración desde la sociedad. A su vez, las asociaciones de *a* y *d*, *b* y *e*, *c* y *f*, como posibles relaciones lingüísticas entre el arte y el mundo, exigirían una nueva tasación. El cuestionario se complicaría así progresivamente, hasta un punto perdido en el infinito; la complejidad revierte en entelequia, adentrándose en la esfera de las ideas abstractas y de la lógica más pura. Se impone, pues, la marcha atrás, la remisión a las cuestiones axiológicas en los estrictos términos de la acepción de comunicabilidad. Este incubo del problema, a todas luces imperfecto, por su burda restricción filosófica, podría acercarnos, sin embargo, a la razón vital del arte, reuniendo las disquisiciones de conocimiento en el estrecho círculo de las creencias biológicas.

Eventualmente, pues, sea un hecho independiente la certidumbre del lenguaje artístico. Examinemos luego su existencia, y sólo en el aspecto de su ejercicio comunicativo. En líneas generales, seguiremos desde ahora el pensamiento russelliano. Si el individuo *Alfa*, al despertarse un día cualquiera, se lanzara a la calle, se llevaría una lamentable sorpresa al comprobar que sus cuestiones más primarias le son desatendidas. Le resultará imposible así adquirir su periódico o su pan. Podría pensar entonces que sus palabras fueron desoídas por general crueldad. Examinada su conciencia, opinará en seguida, sin un gran optimismo, que él no es merecedor de ese coincidente mal trato. Tampoco le satisfará, por ilógica, su transitoria reflexión acerca de la maldad universal. Llegará luego a la postrera conclusión de que sus palabras no fueron entendidas. Sin él proponérselo, estará ya enfrentándose, y por pura emergencia, con una simple cuestión de semiótica. Una doctrina de los signos, que se plantea en plena calle.



PIERRE BONNARD.

La ineficacia de sus signos fonéticos, cuando pedía su pan o su periódico, la relaciona a la semántica, o al significado de una emisión de signos. Si su problema fuese estructural, caso improbable, pues aprendió muy pronto, y aun antes que a pedir su periódico, a pedir su pan dentro de unos significantes ordenados, estaría ante un conflicto, ya más leve y subsanable, de sintaxis. Pero la verdad es que la excepcionabilidad, desagradablemente comprobada, de sus usos fonéticos con relación al medio, viene a constituir una crasa materia de pragmática.

El individuo *Alfa*, ante la gravedad de su conflicto, que implicado a otras cuestiones metafísicas pondrían en peligro no sólo la conservación de su estructura biológica (su pan, sus alimentos), sino también la de su estructura psicológica y aun el sentido y dirección de su ser en el mundo, deberá tomar pronto alguna

decisión. Podría pensar en adaptar el habla de la calle, cambiando su lenguaje general e imponiéndole sus personales signos. Desechará muy pronto tal idea, ante la abrumadora mayoría de oponentes parlantes. Por otra parte, sin hacerse entender, su proselitismo sería irrealizable. La agudización creciente de su aislamiento psicológico, que iniciará bien rápidamente un proceso desintegrador de su persona, le decidirá angustiadamente por la única *practicable* solución: aprender el lenguaje de los otros, movilizándolo así la viabilidad de su comunicación.

El término *practicable* mencionado ahora mismo, denota obviamente la intrínseca condición del lenguaje, su simple ser pragmático. El individuo *Alfa*, sin analizar demasiado las causas del fenómeno, sin malgastar el tiempo del naufragio en el acampamento cerebral de premisas y de conclusiones, o bien de causas y de efec-

tos, ha optado por esa tabla salvadora. Y lo mismo que un niño, por virtud de asociaciones, reflejos condicionados, recogerá lo noticiable del ambiente, convirtiendo sus sensaciones públicas (según los términos de Russell) en unos nuevos signos tramitables en el común lenguaje.

Nosotros proponemos la practicabilidad del conocimiento hegeliano para la aceptación de esta crisis del arte. Ganaríamos tiempo olvidándonos de premisas y de conclusiones. No debería importarnos si la inviabilidad de sus comunicados son el fruto de una transformación de los signos artísticos del mundo, o de los signos expresivos del arte. La verdad es que sociedad y arte están incomunicados en la actualidad. Y la coherencia de nuestras creencias al respecto, constituye en sí misma algún conocimiento válido. Pero nosotros proponemos la discusión pragmática, y sólo ésta, del asunto.

El individuo *Alfa*, denotado anteriormente, simulaba parabólicamente la asimilaridad de dos lenguajes: el del arte y el de la sociedad. Se nos podría presentar objeciones a esta comparación. Pero téngase en cuenta que nosotros postulamos la evolución pragmática y mediata de la expresión artística, considerada ésta como un mero vehículo de entes noticiables. Y en este punto, que es el meollo mismo de la semiótica, los problemas de *Alfa* y los problemas de la artísticidad se nos aparecen coincidentes. Permitásenos, pues, la utilización de aquella fábula.

La petición de gracia sería innecesaria, si nunca descortés, si se considerase la expresión artística *a nativitate*. Efectivamente, en los orígenes de la humana información, los modos prelingüísticos del arte se confunden con los modos prelingüísticos del idioma. El pensador francés Laborit, en su interpretación biológica del arte, nos define la producción artística como una sustitución *expresiva* de la liberación de la energía del individuo y de la acción de ese individuo sobre el medio: *imaginemos que esta acción sea imposible. Tal fue posiblemente el caso, durante los largos meses del invierno, para el hombre de las cavernas, que hallaba en ellas un clima termostatzado. La energía de acción debía crearse entonces un mundo para liberarse: el mundo de la caza, el peligro bestial pintado sobre las paredes de las cavernas por el hombre de las primeras edades* (H. Laborit: *Del sol al hombre*. Cap. 6. *Arte, invención y biología*). Aquella información rudimentaria, cuya actividad parecía encaminada a la conservación de la estructura psicológica, comporta, pues, una *expresión* y una *comunicación*, constituyendo una manera de lenguaje.

Desde las pinturas rupestres de Altamira hasta el lenguaje ortográfico o escrito, corre todo un proceso de sustitución del signo plástico por la grafía de la lengua escrita. La ciencia del lenguaje, por una paulatina abstracción de los signos, fue privando a éstos de su primitiva calidad representativa (mejor diríamos iconográfica), alejando progresivamente a aquellos signos de sus analogías con el *denotatum*.

Sin embargo, las comunes fuentes sígnicas y la misma intencionalidad expresiva, prevalecen a través de los tiempos. El arte de estos días nos las presentan nuevamente en aleccionadora concurrencia. Existe hoy una pintura de los signos icónicos, reconocibles por su semejanza con la entidad representada. Con frecuencia, se habla de una pintura sígnica, de ejecutoria controlada y reflexiva. Y es de dominio público que la llamada pintura gestual utiliza un peculiar grafismo, subjetivo, automático, en la invención de sus lenguajes individuales.

Nuestras recalcitrantes incursiones por el país de la signografía no tiene otro objeto que el de asignar a ésta su real importancia, ya sea en el orden del lenguaje, ya sea en el de la expresión artística.

Si su existencia estriba, en ambos casos, en transmitir información, a nadie podría extrañarle ya que un pragmatismo de los signos nos pudiera traer un arte nuevo y un lenguaje estético de verdadera comunicación.

Y ésta es nuestra proposición. Estamos observando la disfunción del arte y estableciendo su diagnóstico en virtud de unas leyes causales. La sociedad no entiende al arte, porque la sociedad o el arte han cambiado sus signos a destiempo. La diacronía se ha producido, inevitablemente. Ahora no vamos a perdernos en un juego de infinitas variables dialécticas sobre qué sector del arte es comunicativo a cuál sector social.

Tampoco meditemos sobre qué causas incidieron en un sector u otro para que se cambiasen los supuestos de aquella previa intelección. Más que una posesión, reconocible y manejable por el pensamiento, una creencia es un estado de ánimo, en el cual el individuo actúa con referencia a una razón biológica. Si el arte es un lenguaje, éste tiene que ser comunicable, hagamos que así sea y el arte no tendrá que morir.

No quisiéramos entonar ahora ningún canto de cisne. Pero hoy miramos con nostalgia las pretéritas, las gloriosas culturas del artesanado en las que todo un pueblo conocía, ya fuera creadora o receptivamente, una técnica artística a través de la cual era verificable el inmediato contenido del mundo. La religión, los sentimientos y los acopios gnoseológicos eran el patrimonio de un lenguaje por el que se dictaba la existencia, su condición comunicable.

Alguien dijo que en la decrepitud del estilo se refleja la soledad del artista. Ello será cierto en tanto que una conciencia unánime del arte, como antes lo fuera la conciencia artesana, pueda considerarse como sinónimo de estilo. La verdad es que, en términos generales, estamos presenciando los gestos egocéntricos de un arte solitario y de un lenguaje, el suyo, ensimismado. La condición pluránime del arte, que bien podría tomarse como un síntoma de su enriquecimiento, adviene ya en inopia y hasta en decrepitud, si se consideran consecutivamente la disfunción e ineficacia de sus alfabetos individuales.

El conocimiento y difusión de las causas sensibles del mundo configuran ante nuestro criterio la actividad *lingüística* del arte. En el origen de esta actividad, el contenido del lenguaje se presenta como un acopio previo de entes noticiables. La axiología del vocablo *noticiable* juega aquí la función universal asignada por B. Russell, al diferenciar en su estudio acerca del saber filosófico en la lengua, todo el ancho campo de los por él llamados *datos públicos*.

Pero en este opulento granero, al par que misterioso tabernáculo, que constituye el arte de hoy, quisiéramos inscribir ahora mismo aquel *nosce te ipsum* lapidario que, en nuestro corazón, ya dirigimos a todos los que hacen del arte un ininteligible documento. Conócete a ti mismo, artista —hoy diremos—, y mira si tu amor por la vida (segura traducción de tu amor por el arte) no habrá de conducirte al suicidio estético. La axiología de la existencia no puede estar interesada más que en ese lugar de la experiencia pura y personal. Pero no hay que olvidar que las sensaciones privativas no constituyen por sí mismas el objeto del arte. En términos de filosofía estética y siguiendo las líneas russellianas acerca del lenguaje, conviene esclarecer que las transacciones del producto artístico con la realidad

deben de tramitarse en base de un lenguaje que transforme la sensación privada en pública. Corresponde al artista la responsabilidad, ciertamente onerosa, de recoger en su laboratorio estético tan sólo sensaciones de indudable capacidad *publicitaria*.

Para los fines psicológicos de su autoevidencia, no podemos negar al artista su sagrado derecho a la estructuración de sus privadas sensaciones. En cuanto hombre, su conocimiento será obra de una memoria asociativa, en viva relación con aquéllas. Ciertamente es que todo documento artístico ha de nacer de la experiencia. Mas solamente sus sensaciones públicas (esto es, los asuntos extensivos al interés universal del hombre), constitutivas del quehacer lingüístico del arte, confirmarán su ser de artista sobre el mundo. La terminología tradicional, cuando llamaba intuición universal a este segundo grado, o público de nuestras sensaciones, no hacía más que confirmar su inexcusable carácter oferente.

Generosidad, destinación: henos aquí con la materia volitiva y con la trayectoria teleológica de la expresión artística.

Pero hemos construido los humanos un arte de convenciones comunicativas a partir de unos signos situados en el espacio y en el tiempo. Su manifiesta servidumbre al caos no hace sino referenciar la misma vaguedad tempoespacial de que proceden.

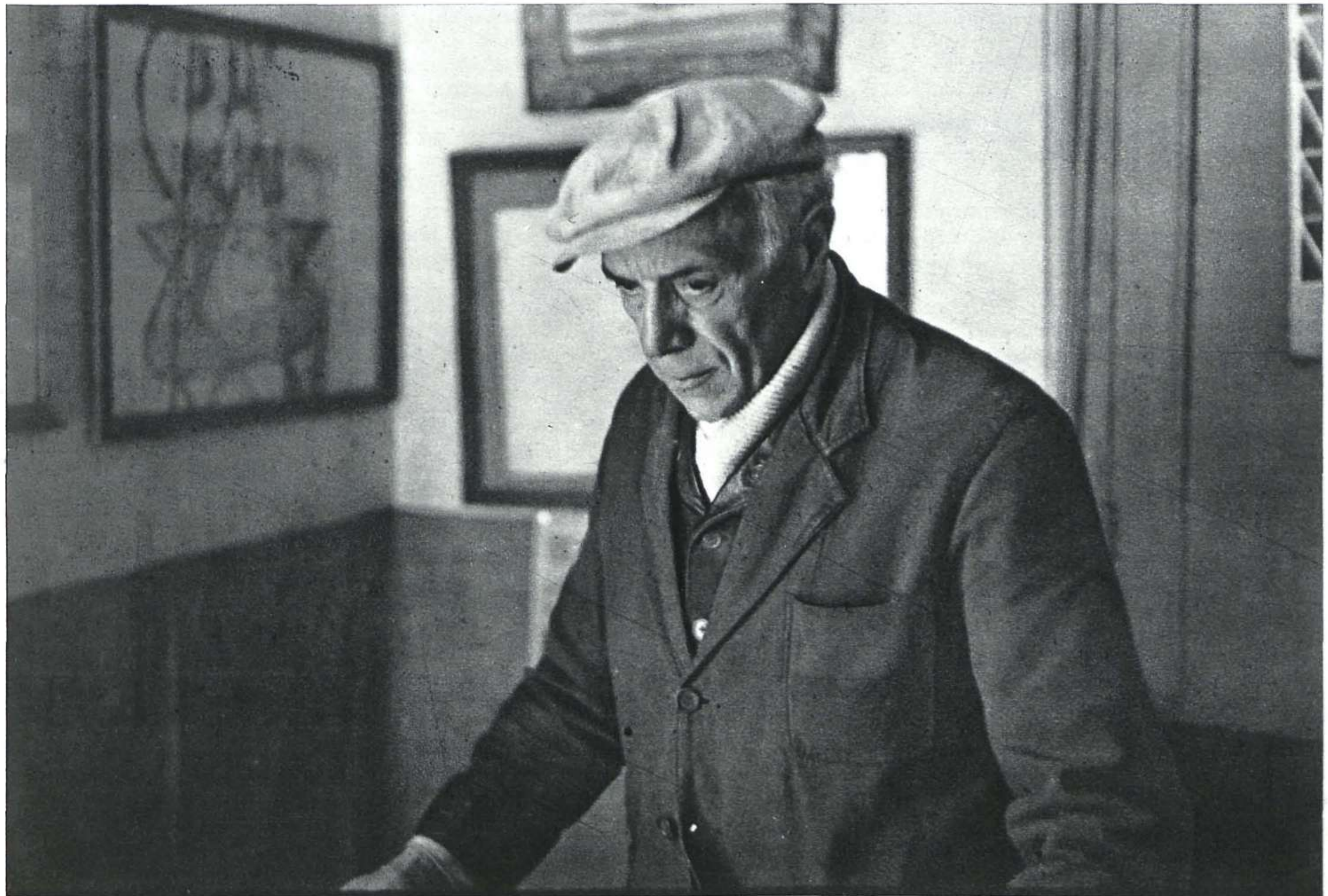
Famosa es la negativa filosófica de que el nominativo de un lugar no puede ser sustituido por el punto de encuentro de sus dos coordenadas. Estas coordenadas ten-

drían que estar referenciadas por otro nombre de lugar. En esta encrucijada filosófica, recogida por nosotros, de Russell, hallamos una estación aleccionante: henos aquí con la entidad representada, con el significado, con el signo, fatalmente inmersos en unas vaguedades metafísicas. Al hablar de lenguaje y al hablar del lenguaje del arte, encontraremos siempre la relación de signo, de este signo recurrente, difuso y sumergido en la total ambigüedad de la existencia. Y al ser, representado por el arte, lo encontraremos siempre situado entre la aspiración definitoria y la transitoriedad de los precarios términos expresivos.

La ambigüedad del mundo signico es terreno abonado para la libertad romántica del arte. Pero el periplo abstracto, al desatar aquella libertad, relacionando individualmente al hombre con el cosmos, perpetró la violenta escisión de su lenguaje, produciendo un abisal abismo entre la sociedad y el arte. Sería totalmente condenable pretender ignorar la realidad indiscutible y viva de las últimas tendencias expresivas (expresionismo abstracto, informalismo, «op-art», «pop-art», etcétera). Pero a los intermediarios, a los estudiosos y críticos de arte, corresponde el trabajo de aceptar, comprobar, esclarecer y difundir la posible validez y vigencia de todas y de cada una de las manifestaciones artísticas actuales.

A veces, necesario es ahora denunciarlo, la ambigüedad y confusión provienen de los propios comunicados del artista, que utiliza un lenguaje francamente críptico.

No deberíamos olvidar, y parece ser que pocas veces



GEORGE BRAQUE.

se recuerda, que la expresión artística no es autónoma, sino que se relaciona con los hechos sensibles del mundo. La expresión alimentada por la dialéctica cointerna de sus signos, se asemeja peligrosamente a la especulación de la lógica pura que, en sus trámites finales, conduce al establecimiento de verdades que nada tienen ya que ver con la entidad de que provienen.

Durante años de creación abstracta, pudo decirse lamentablemente que gran parte del arte había degenerado hacia un mero ejercicio de virtuosismo. Se estuvo haciendo estética, no arte. Este es un argumento capital para que propugnemos la evolución pragmática del lenguaje del arte; lenguaje cuyos signos son ahora inservibles, latentes. La abstracción *matemática* de un «arte por el arte» nos parece de todo punto inhumana y condenable.

El idioma expresivo del arte pudiera concebirse como una solución de continuidad entre los dos términos o extremos de una creencia compartida. A menudo se olvida que estos términos son también relacionables por la acción que el lenguaje libera. Participar en un lenguaje no es, exactamente, entender aquellos signos que el lenguaje transporta. Estar en el lenguaje es vivir en él. A partir de ahora, no aceptemos otros argumentos. Conozcamos, de una vez para siempre, las verdaderas leyes causales del lenguaje. Aquí surge de nuevo Bertrand Russell. De acuerdo con su meridiano pensamiento, veamos que vivir en el lenguaje es reaccionar con *efectos consecuentes* al captarlo, y por *causas suficientes*, al comunicarlo.

«El arte por la idea» quizá pretenda hacer de la expresión artística un simple receptáculo de sus significados. Mas la razón biológica del arte desborda esta acepción tan restringida. La comunicación contiene una semántica, pero también es cierto que es mucho más que eso. Vivir en el lenguaje no es exactamente interpretar sus tesis, corroborar sus ideales o asimilar sus significaciones. Una pintura amanerada, literaria, denota, por ejemplo, que algo no vital ni *suficiente* se ha introducido allí. Y la repulsa del espectador también demuestra una ausencia de *efectos consecuentes*. Hagamos, pues, no un arte por el arte, o un arte por la idea, sino, sencillamente, un arte por el hombre.

El establecimiento de este arte *pro hominen*, nos lleva a otras cuestiones, acerca del conocimiento social que origina el lenguaje. El reconocimiento del lenguaje artístico implica necesariamente una fe en la permanencia del sujeto emisor. Nos explica B. Russell que, en la niñez, cobramos algún conocimiento del idioma sólo por la constancia de la expresión materna. Paralelamente, una cultura de los signos estables, posibilita la eficacia de una expresión artística. Los convencionalismos de un lenguaje estético no son establecidos en una convención, en un simposio o un congreso de arte. Sino que se originan en la calle, frente a un paisaje hermoso o junto al fuego del hogar: en cualquier sitio en que hayan dos hombres y una tercera presencia *ponderable*.

Un signo artístico se asocia a alguna característica del medio, quedando normalmente asociado a una idea estética de esa característica. Durante siglos, la cultura artística ha venido elaborando ese vocabulario de los signos vivos, y así lo hemos heredado. La educación estética mantiene la universal equivalencia de esos signos en el seno de una misma cultura.

En resumen, y para un entendimiento de las artes desde el punto de vista sociológico, hagamos hincapié en que el atestado artístico deberá ser diligenciado, y siempre, en función de la experiencia receptora. Actualmente, la proliferación de los lenguajes individuales

ha desestimado la universalidad de esa experiencia. En este nuevo arte, por desgracia, cada hombre es un extraño para el hombre.

Pero ese lenguaje genérico asediado hoy por las iniciativas personales del artista, está también sujeto a modificaciones profundas en el mismo. La evolución genética de la percepción, cuyo contenido fenoménico recoge la semántica, nos descubre la alteración constante de los significados y sus signos.

Aquello que entendemos *contemporáneamente* por expresión artística de comunicación, esto es, por un estado lingüístico concreto, no es sino sólo un concepto asignado a esa rodaja o sección convencional que constituye un momento del lenguaje. Dicha sección sincrónica podría compararse, para un mejor entendimiento, con una especie de generación dentro de la cual otras generaciones (tantas como distintas edades hallamos en los hombres) están cumpliendo su proceso biológico. Unas generaciones viven en desarrollo, otras caminan hacia su destrucción.

Simultáneamente, a ese estado o momento lingüístico del arte podemos asignarle muchas *generaciones* de significados y de signos estéticos, de variada vida y suerte. Las leyes del lenguaje, además, al tener su contexto en unos hechos de naturaleza cultural, que no son repetidos espontánea y mecánicamente, como ocurre con los hechos de la geología, o de la flora, por ejemplo, se encuentran fatalmente sujetos a unos factores singulares como pueden ser las servidumbres a la técnica, a las variaciones de la moda y a los procedimientos de la publicidad, en nuestros días. Todo ello viene a consumir así la condición aleatoria del lenguaje del arte, sus innatas tendencias al cambio y a la confusión.

Pero volvamos al origen de nuestras reflexiones. El individuo *Alfa*, nuestro arte se halla sólo en la calle, ineficaz e incomunicado. Mas seamos optimistas: no le veamos muerto, sino, distintamente, como un nuevo Adán, que nace al mundo sin lenguaje. A cada hora, a cada instante, un universo por hacer se nos ofrece. Vayamos todos, con amor, a esta urgente tarea de restaurar, signo a signo, el mensaje del arte.

Eventualmente, estas son nuestras proposiciones:

a) Ajustar el lenguaje del arte a la normal evolución de sus significados. Esta acción exigirá una enérgica toma de contacto, a gran altura de visión y de fines, con la semántica fundamental.

b) Establecer, fijar, los más profundos caracteres de este mismo momento del lenguaje artístico. No podemos ignorar el matiz convencional de cualquier método seguido. Mas el valor pragmático de nuestra decisión compensará las deficiencias, excusándolas al menos. Interesa conocer, por ejemplo, la dudosa importancia de ciertos alfabetos individuales en curso, tal vez parasitarios con relación al devenir fundamental de los significados.

c) En el plano ideal, la expresión se localizaría idóneamente en un lenguaje artístico de selección. Muchos signos latentes deberán ser desestimados. Por principio, el albedrío creador no vendrá en menoscabo, pues no existe libertad en el arte que no conduzca a la comunicación.

Y esta es nuestra propuesta programática. Una labor que deberemos emprender entre todos, artistas, profesores, espectadores y críticos, y en toda la medida de nuestras creencias y de nuestras fuerzas. Más atrás argüimos que los convencimientos son, ante todo, biológicos. Nosotros tenemos mucha fe en el arte. Sabemos bien que éste, antes de dejarse morir, buscará su lenguaje, ese nuevo lenguaje que le hará hablar alegremente en las conversaciones de los seres vivos.

EL GRECO, EN TOLEDO

*Bate el aire, tarpeyo, el cimienta.
Abre el Tajo su pecho sombrío.
El azufre, la llama y el viento.
Y el escalofrío.*

*No de Creta el vidente. No era
veneciano tampoco.
Y Toledo modela en la cera
su celda de loco.*

*Candelabro que prende el delirio.
Cirial ya gastado.
Le miraron sus ojos y el cirio
ardió presto al mirar inmantado.*

*Toledo es la frente,
el ladrillo sin cal, la candela.
La mudez porque suene a torrente
el color y el dolor en la tela.*

*Basamento, columna, brocado.
Un venablo de amor y de celos.
Y hasta el roce espectral, desvelado,
de los terciopelos.*

*Cardenal lividez de infinito.
Imperial claridad que domeña.
Purgatorio del sueño y del grito.
Y de la estameña.*

*Es la prueba del fuego en el hombre.
El sinfín que el confín prolongaba.
Es la gloria que olvida su nombre.
Que empieza y no acaba.*

*Toledo es lo erguido,
el pliegue violento de luz en las togas.
La arista del aire transido
de las sinagogas.*

*El escorzo agudo.
El amor inventando tonsura.
El milagro mudo
de un apostolado resuelto en locura.*

*Las pasiones silbantes, dantescas.
La tormenta morada del miedo.
De Toledo girando hasta Illescas,
de Orgaz a Toledo.*

*Y él vio, visionario,
las torres en ascuas, la carne encendida.
Y el estrafalario
incienso en la noche casi amanecida.*

*Vio los ceños, los leños, los rudos
brillos aljamiados de antiguos aceros.
Vio los dedos helados, cuajados, menudos,
de los caballeros.*

*Goterón de altivez en la sombra.
Palidez conciliar frente al mito.
La cerilla en el lirio que asombra.
La nariz que levanta su grito.*

*Mates desnudeces.
Cenizar con las alas muy dentro.
Un helor de amarillo en las heces.
Una avispa de lumbre en el centro.*

*Es la muerte rampante que ordena.
El latín que se enciende y oscila.
Es el limbo, rodante, que estrena
su extraña pupila.*

*El muslo que alarga sus cárdenas luces.
La dalmática que alza la duda.
El aire en sus cruces
de tormenta que todo lo muda.*

*No de Creta el vidente. No era
veneciano tampoco.
Un arcángel con ángel que el Tajo sintiera
fluir poco a poco.*

*Y Toledo campanas le prende
con luz de gumia.
Y la noche con cabos de luna le enciende
su postrimeria.*

*El dogma, el atisbo, la gema.
Carne en brasa. Rompiente de gloria.
Y una mano que hiela, que quema.
Que resume y consume, Toledo, tu historia.*

*Sobre una casulla de estofa, la bresca
que endulza el vitral que la empaña.
Y sobre la bresca, la yesca.
La yesca de España.*

Francisco Garfias

ENTREVISTA

ALVARO DELGADO HABLA DEL RETRATO

Entre el 21 de febrero y el 30 de marzo, el Club Urbis, de Madrid, de tan dilatada trayectoria en la promoción del arte, presenta una exposición de retratos de Alvaro Delgado, modalidad artística en la que el pintor madrileño se ha mantenido en una indiscutible posición de magisterio a lo largo del tiempo y llevando a cabo

aportaciones de extraordinario valor. Buena ocasión es ésta para hablar de un tema tan interesante en nuestra pintura de ayer y de hoy, con un pintor al que, por otra parte, no le faltan ni ideas ni capacidad de expresión.

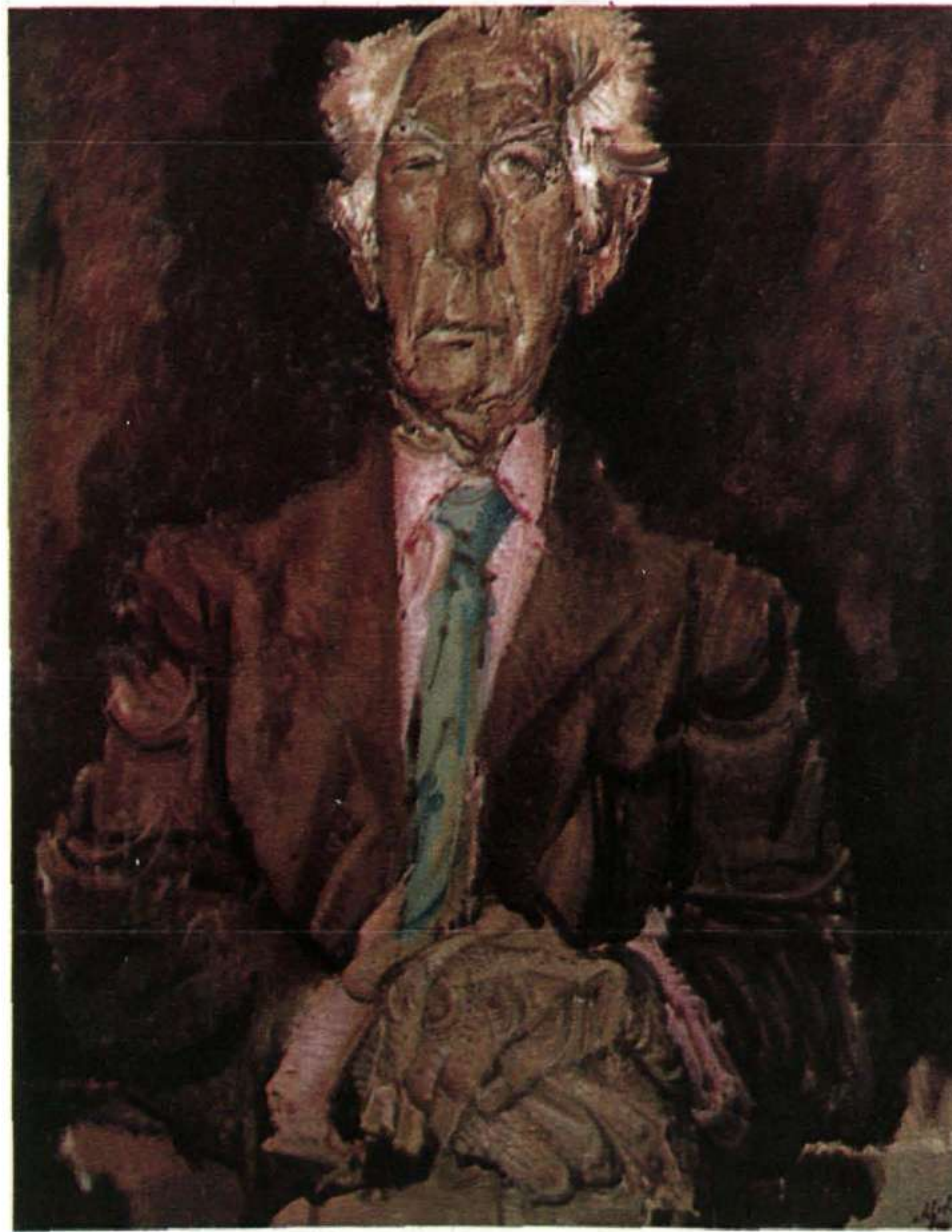
—¿Cuál es a su juicio el significado del retrato en el conjunto de su obra?

—Como pintor y como ser humano, creo principalmente en la experiencia viva; por eso, mis últimas obras están basadas en algo que he aprendido directamente de la propia realidad, a la que obedecen la serie «Bichos para matar» y el conjunto «Tipos de la Olmeda». En unos y otros he expresado mi obsesión y repudio frente a la violencia,

AUTORRETRATO.



BENJAMIN PALENCIA.





EL «CARDENAL», DE RAFAEL.

mi denuncia del hombre abandonado por los demás hombres y mi confianza en una existencia mejor para todos.

»Es en este mismo sentido en donde se instala mi concepto del retrato, que se basa en la idea de que en todo lo que hago hay una experiencia, y que jamás busco imágenes que no hayan pertenecido antes a la experiencia de los sentidos, al mundo de las preferencias, o incluso de las disensiones. Para mí, el retrato es principalmente una dimensión de vivencia.

—¿Podría hablarnos de los retratos que va a exhibir en su próxima exposición?

—Pertenecen a dos series diferentes; por un lado, retratos de personas a las que conozco y admiro y de otras a las que no conocí, pero igualmente fueron responsables de mis preferencias literarias o estéticas, y una segunda serie, que titulo «Retratos

de retratos», que vienen a ser el testimonio de mi admiración hacia algunos maestros del Museo del Prado, en un doble compromiso, cordial, intelectual y también de retribución de lo que creo deber al magisterio de estas obras.

—¿Quiénes son las personas y personajes retratados?

—En cuanto a los retratos que constituyen mis interpretaciones directas, están en primer lugar las figuras de Pío Baroja, Unamuno, Machado y Gutiérrez Solana, y entre los propiamente contemporáneos, los políticos Manuel Fraga y Silva Muñoz, el académico Camón Aznar, los periodistas Luis M. Ansón y Francisco Umbral, el promotor artístico Agustín Rodríguez Sahagún, el guitarrista Regino Sainz de la Maza, los pintores Cristino de Vera, Agustín Redondela, Joaquín Peinado y Benjamín Palencia y uno que tiene para mí un sentido entrañable y un significado que va más allá del tópico y del lugar común, el de mi padre, realizado cuando él ya no estaba entre nosotros. Como verá por la lista, familia, amigos, colegas, hombres sobre los que sopla el viento de la historia, forman esta galería de personas a cuya imagen me acerco directamente, sin intermediaciones.

»A su lado, los «Retratos de retratos» son mis queridos y antiguos contertulios del Museo, entre ellos, la reinterpretación del «Felipe IV» de Velázquez; la recreación de «María de Medicis», de Rubens; la imagen vuelta a entender del «Cardenal», de Rafael, y una revisión de una de los más formidables retratos de Goya, el general Ricardos. Con ello no pretendo realizar ese juego de estilismo que los franceses llaman «d'après», ni tampoco esta otra tarea emprendida por

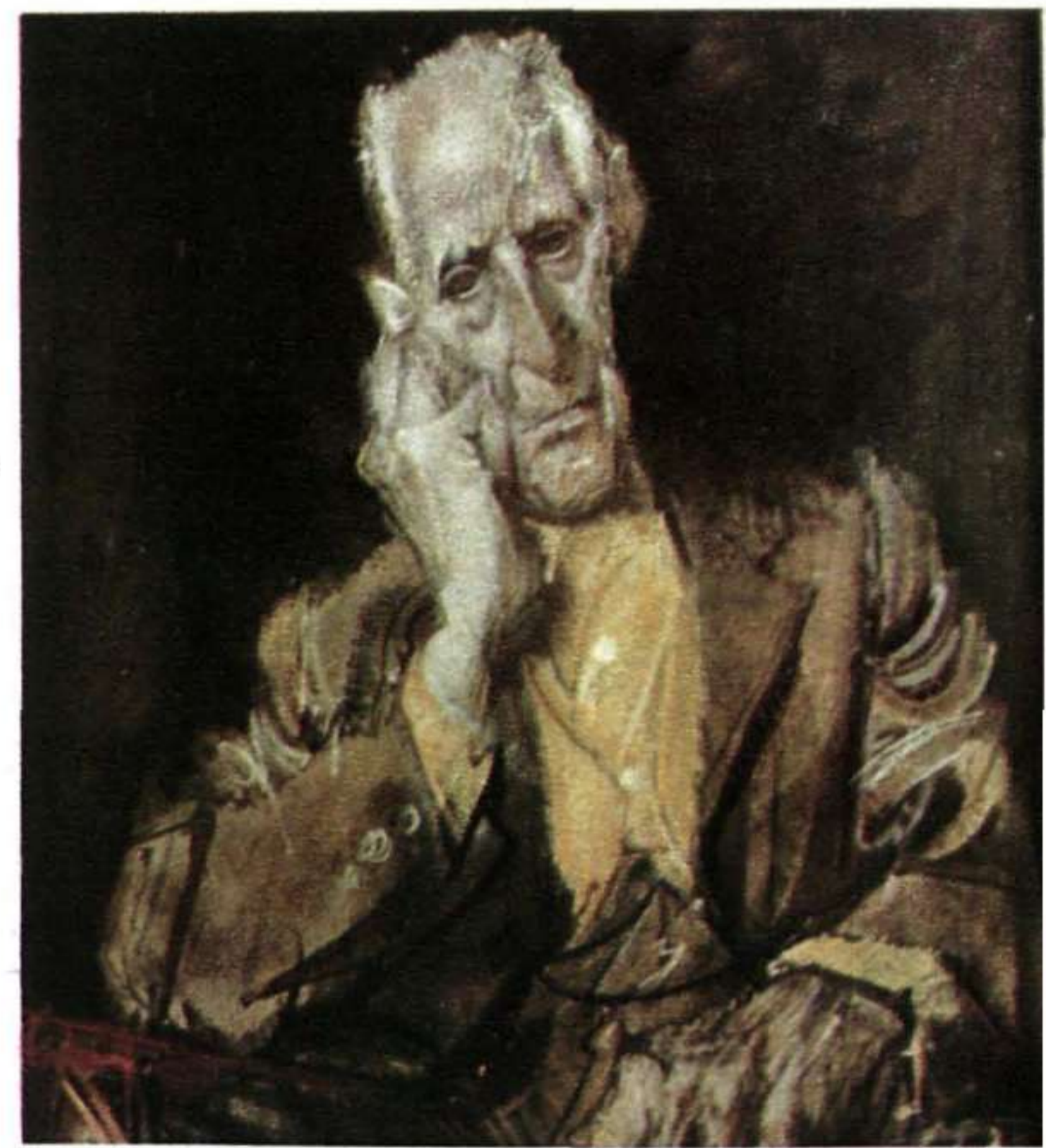
algunos artistas «pop», a la que dan el nombre de «recuperación»; es, sencillamente, mi manera de hacer una personal autobiografía a través de los cuadros y los seres que han convocado mi atención en una u otra época.

—Ya que usted se refiere a su autobiografía, recordemos también que en estos días se exhibe en la galería Frontera, de Madrid, su autorretrato, realizado en tres imágenes distintas, una frontal y dos de perfil. ¿Podría indicarnos cuál es la razón de esta manera de autorretratarse?

—El autorretrato es para mí una ficha antropométrica en cuanto me siento reo de delitos desde mi pequeña altura de modesto hombre histórico, y yo que a la hora de retratar no soy nunca excesivamente benévolo con los defectos de los demás, quiero de esta forma hacer la pública penitencia de los míos.

—También vemos entre estas obras algunos cuadros que plantean directamente perfiles críticos, ¿podría explicarnos a qué obedecen?

EL PADRE DEL ARTISTA.



—Todo retrato es una interpretación, y al llevarla a cabo no podemos prescindir de nuestros datos de biología, cultura y experiencia, toda visión del interlocutor y el retratado lo es siempre bajo el prisma de nuestra visión, toma perfiles críticos, de los que nunca se puede prescindir.

—¿Cree usted que esta visión personal es la que da valor al retrato?

—De manera fundamental, por cuanto los seres humanos son siempre polidimensionales y la misión del retratista es siempre evidenciar el mayor número de facetas, hacer de cualquier detalle o de cualquier interpretación del rasgo o de la expresión una evidencia desde la que se comunique, en todo o en parte, nuestra interpretación del personaje; por ello, el verdadero retrato, o sea, el que se realiza con «intención retratística», es siempre superior a la fotografía, ya que ésta se queda en un solo momento, y el retrato potencia y evidencia muchos momentos distintos. Se me dirá que la fotografía es objetiva, pero yo creo que en realidad no existe nada objetivo, todo está interpretado, y cuando la máquina nos da una interpretación aséptica, que podría llegar a la objetividad, son ya nuestros propios ojos los que se encargan de modificarla.

—¿Cuál considera el personaje más interesante que ha retratado?

—En cuanto a su propia naturaleza y en cuanto a los resultados, creo que mi experiencia más interesante fue la de enfrentarme al Negus Haile Selasie, y considero que algunas de las interpretaciones que realicé son, por ahora, mis mejores obras en este sentido.

—Siempre hemos observado que ha retratado pocas mujeres, ¿podría explicarnos la razón?

—El retratar a la mujer exige un ejercicio más halagador, menos inquisitivo; la belleza o la gracia constituyen un compromiso directo que el artista no puede rehuir y que elude cualquier tarea indagatoria, que es siempre para mí mucho más apasionante.

—¿Cree usted que el retrato es una constante en España?

—En la actualidad hay un cierto abandono, pocas figuras, y puede hablarse de un género escasamente cultivado, aspecto que produce un contraste en España, donde incluso la literatura es arte de retratos: «La Celestina», el «Quijote», pero también la Dama de Elche, «Las Meninas», incluso la recién hallada Dama de Baza son fundamentalmente retratos de los que una trayectoria, que va desde los maestros románicos hasta Vázquez Díaz y Pancho Cossío, imprime su huella, no sólo en nuestra Patria, sino en los creadores extranjeros; los españoles hemos prodigado el retrato como doble proceso en torno a unos personajes que han sido vistos en la realidad y apreciados en su diversidad, de los que uno de los claros ejemplos lo tenemos en la literatura, recuerde «El Buscón». Quizá la confirmación de esta constante sea Velázquez, que no sólo retrata, sino que en la mayoría de las ocasiones hace arquetipos, cuando lleva a cabo el retrato como versión de la realidad, su penetración es asombrosa. Goya influye a Bacon, pero también a Soutine y a Kokoschka, y, a partir de ellos, a todos los que en el mundo de hoy hacen retratos con el propósito de plasmar el doble juego de lo muta-

ble y lo permanente que coexiste en cada sujeto.

—¿Podría indicarnos su retrato favorito en esta exposición?

—Mis preferencias van, en primer lugar, por el retrato de mi padre, en el que se unen otras consideraciones y significados, y también el de mi gran amigo, el catedrático y académico José Camón Aznar, que es una de mis realizaciones más afortunadas. También, en un sentido analítico y crítico, el retrato de Benjamín Palencia.

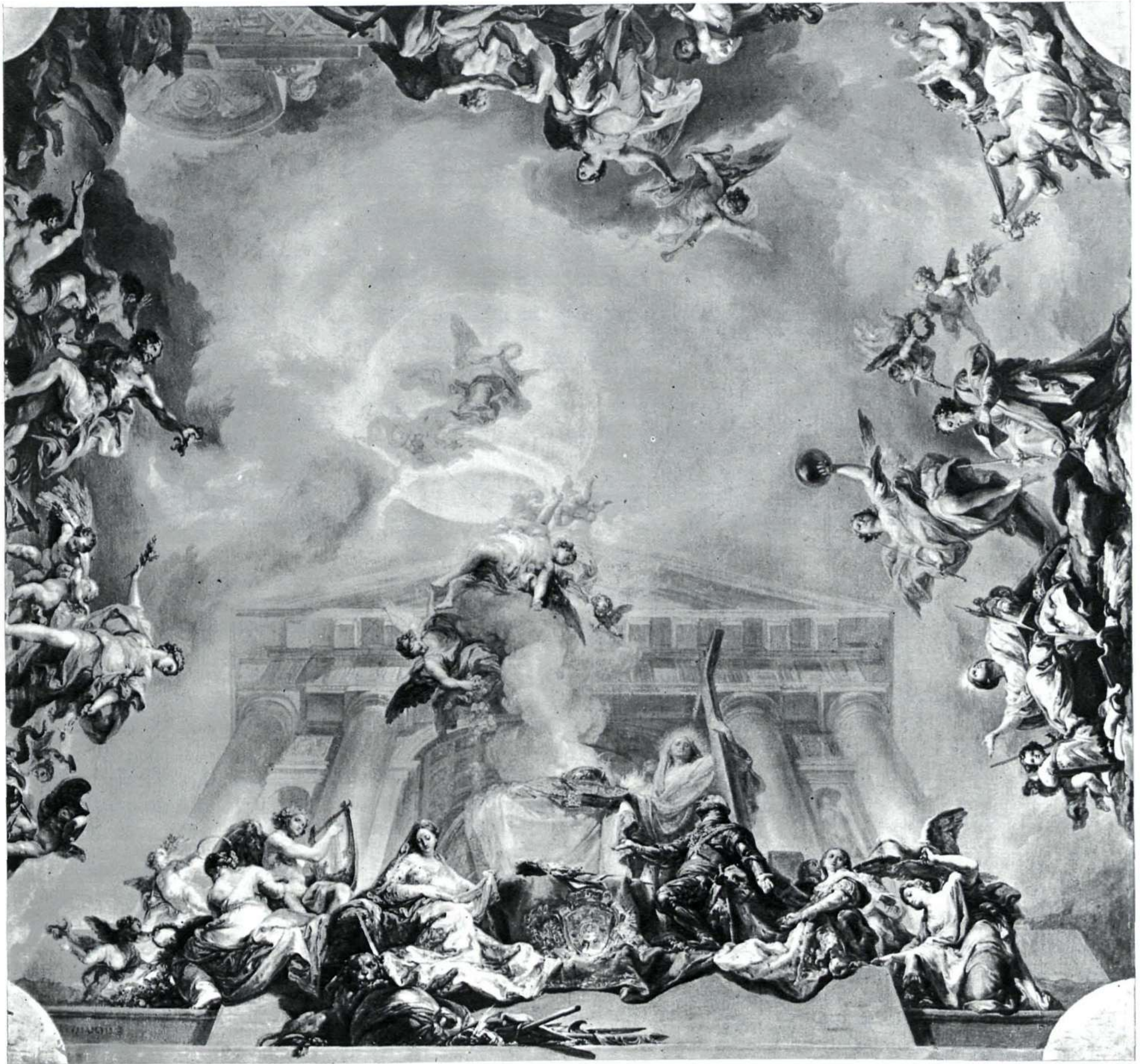
—¿Qué puede decirnos de su evolución como retratista?

—Creo que ha sido paralela a mi evolución en otros géneros, y sobre todo a mi evolución como hombre, como consecuencia de la posibilidad de plantearme ante las situaciones y ante las personas de una forma más objetiva, en cuanto separada de apasionamientos líricos y desde una posición que hace posible la acentuación del análisis crítico. Otros retratistas se esfuerzan por subrayar en el interlocutor-retratado sus aspectos más amables; yo, consciente de la imposibilidad de reflejar al hombre en su diversa complejidad, intento y creo que mis retratos traducen este progresivo esfuerzo en tender a interpretar y comunicar más de lo que la figura trasciende.

»En otro ángulo, mi evolución está marcada por la propia evolución de mi lenguaje y mi cultura pictórica, sumando, incorporando y valorando la singularidad del bagaje, de lo vivido y conocido, construyendo, a partir de ello, no una teoría general del retrato y de la persona, sino algo más modesto y que creo más eficaz: una pequeña teoría de la comprensión de cada personaje.

RAUL CHAVARRI

VICENTE LOPEZ, UN BICENTENARIO



BOCETO PARA EL TECHO DE LA INSTITUCION DE LA ORDEN DE CARLOS III. CASON DEL BUEN RETIRO.

EL último 19 de septiembre se ha cumplido el segundo centenario del nacimiento de don Vicente López Portaña, primer pintor de cámara de Su Majestad Fernando VII. A pesar de la gran notoriedad de que gozó en su tiempo, en el presente nadie, o casi nadie, ha recordado la fecha de su aniversario. Las presentes líneas tienen por intención primaria recordar la existencia de este conocido y eximio pintor decimonónico.

Nace en Valencia en la citada fecha, hijo de una familia de artesanos pintores, compuesta por Cristóbal López Sanchordi y Manuela Portaña y Miró, ambos naturales de Valencia. Vivían en una casa de la parroquia de los Santos Juanes, donde sería bautizado al día siguiente, 20 de septiembre de 1772. Sus abuelos paternos, don Cristóbal López y Planells y doña Mariana Sanchordi Planells, además de valencianos, también eran pintores, lo que no ocurría con sus abuelos maternos, don Agustín Portaña Roig y doña Manuela Miró Segarra, mercader de sedas, natural de Vinaroz, actual provincia de Castellón, el primero, y valenciana sin oficio determinado, la segunda.

Por todo lo dicho anteriormente, podemos entrever la entidad social a la que pertenecía este pintor, encuadrado en una familia acomodada de tipo artesanal que bien podía cubrir sus necesidades económicas, y no a una gran familia señorial como se ha querido encuadrarle después. Las razones que podemos aducir en contra de esta última posición las encontramos en lo antes dicho y en la visión que tenemos de la ciudad de Valencia a finales del siglo XVIII, donde dominaba un estrato que bien podríamos denominar popular, basada su economía en la artesanía o en la agricultura y con una organización de tipo gremial, frente a una reducida aristocracia que se encontraba prácticamente dominada por la anterior.

Pocas son las noticias conservadas de su infancia. En el año 1778 ya había fallecido su madre, Manuela Portaña y Miró, y su padre había contraído segundas nupcias con Isabel Inglés, también de familia de pintores. Quizá ese mismo año o al siguiente muriese su progenitor. Su testamento lleva la fecha de 1 de abril, y en el mismo deja a sus dos hijos, nuestro artista y su hermanastro José López Inglés, bajo la tutela de sus abuelos paternos. Estos, según la leyenda tradicional, son los que influirán en el ánimo de Vicente López para que se dedique a la pintura, frente al intento paterno de dedicarle a la carrera de Leyes. Posición absurda por ambas partes, ya que el niño no podía contar más de siete años cuando muere su padre y a esta edad no se está en condiciones de plantearse seriamente el futuro. Por otra parte, Orellana (1), contemporáneo de López, nos relata lo siguiente:

«Siendo de seis años le acia pintar su padre dosenas de liensos; a los diez años, ya copiaba cosas del Pe. Villanueva, Vergara, Camaron y Planes, pero sin conocer el dibujo; pero como pintaba tanto y tan aprisa, adquirio mucho manejo en el color y practica con mucha limpieza».

Del presente texto sacamos las siguientes conclusiones: que al padre no le pareció mal que su hijo continuara su oficio y el hecho de que ya se hable de su gran facilidad para la pintura, que posteriormente admirará a otras muchas personas.

Hasta 1785 no poseemos ningún dato. En este año ingresa en la Real Academia de San Carlos, de la ciudad de Valencia. Esta institución hacía siete años que había cambiado su primitiva denominación de Santa Bárbara, en honor de la Reina Bárbara de Braganza, al adquirir carácter real e igualarse a la de San Fernando de Madrid, por la corriente enciclopedista del Rey Carlos III, del cual tomará su nuevo nombre, al igual que la de Madrid lo había hecho con Fernando VI.

El padre franciscano Antonio Villanueva, profesor de pintura y académico de mérito de la Real de San Carlos, será su principal maestro en la ciudad del Turia. De él nos cuentan sus contemporáneos que sus horas libres como religioso las dedicaba al dibujo y a la enseñanza de numerosos alumnos en su propia celda del convento. Podemos imaginarnos perfectamente a Vicente López asistiendo a la misma, pero su formación valenciana no puede quedar reducida simplemente a esta asistencia, tenemos que tener presente también las enseñanzas que recibe en la Academia de San Carlos.

Como más adelante veremos en Madrid, a Valencia también han llegado por estos años los ecos del clasicismo derivados de la supuesta dictadura de Mengs, y fue causa directa de que se implantasen nuevas enseñanzas en el ámbito académico, como el estudio a fondo del dibujo a través de los modelos en yeso o del natural y la perspectiva. En relación con estas novedades, hay que hacer destacar, según Ponz (2), la meritoria labor del conde de Carlet, en pro de la nueva orientación en la educación artística, al hacer una valiosa donación a la máxima institución valenciana consistente en numerosos modelos en yeso traídos de Italia, algunas copias de cuadros famosos y una gran porción de estampas. Sin embargo, en esta academia va a mantenerse aún viva por mucho tiempo la llama de la pintura barroca del siglo XVIII y Vicente López no podrá evadirse de ella a lo largo de toda su vida.

En el transcurso de su estancia en la academia valenciana será recompensado con los máximos galardones y causará asombro su gran facilidad para la pintura entre profesores y discípulos. De ello nos informa un expediente del director de la clase de pintura, don José Zapatero, recogido por el marqués de Lozoya (3), que dice lo siguiente:

«... que dicho Vicente López desde los primeros años de su juventud ya manifestó una fuerte inclinación al bello y noble arte de la pintura, dando demostraciones y esperanzas de su gran disposición».

De sus recompensas podemos destacar el primer premio de pintura por **«Tobías el joven restablece la vista a su padre»** (Museo de Bellas Artes de Valencia),



DON ANTONIO UGARTE Y SU ESPOSA, DOÑA MARIA ANTONIA LARRAZABAL. CASON DEL BUEN RETIRO.

obra primeriza de tradición dieciochesca con fallos en el dibujo, y el premio de primera clase concedido a «El Rey Ezequiel hace ostentación de sus tesoros a los legados del Rey de Babilonia» (en el mismo museo), con iguales características que el anterior. Por una de estas dos obras es pensionado, con seis reales diarios, para trasladarse a Madrid a ampliar estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la tutela de Manuel Monfort, artista valenciano afincado en la Villa y Corte, que, desde 1784, era tesorero-administrador de la Real Biblioteca y director de la imprenta real. Seis años antes había sido nombrado académico de mérito de la Real de San Fernando.

El comienzo del neoclasicismo en España tiene lugar con la llegada del bohemio Antonio Rafael Mengs a la Corte en el año 1761. Viene llamado por el Rey Carlos III, que le había conocido en Nápoles, recién nombrado sucesor de su hermanastro Fernando VI en la corona de España. El pintor llegó con

su familia al puerto de Alicante el 7 de septiembre del citado año, aunque desconocemos la fecha exacta de su arribo a Madrid, la podemos situar a finales del mismo mes. Pasados casi dos años, Mengs ingresa en la Academia, aceptado en la Junta ordinaria de 5 de junio de 1763, y es nombrado académico de honor, a petición suya, el 18 de diciembre del mismo año (4). Desde este instante su intervención en la Academia va a ser incesante, y su primera participación estuvo encaminada a resolver los problemas que la creación de unos nuevos estatutos planteaba. Con la aprobación de los mismos se inicia el estudio del modelo vivo, el de perspectiva, el de anatomía, el del modelo del yeso, el del colorido y el de copia de estampas, que fueron poniéndose en vigor según las posibilidades económicas de la institución.

Al llegar Vicente López a Madrid, el bohemio ya había fallecido en Roma, pero su ideario estético estaba flotando en toda la institución a través de la

efervescencia del clasicismo que cobra un mayor auge a su muerte. Dos discípulos suyos, principalmente, son los encargados de mantener este culto a la belleza de la estatuaria greco-romana, según palabras del propio Mengs, en el recinto académico: Mariano Salvador Maella y Gregorio Ferro. El primero siguiendo muy de cerca la forma de pintar del bohemio, el segundo intentando poner en vigor, y al pie de la letra, toda su doctrina, que ya era conocida en España antes de su llegada y motivo de sucesivas traducciones, de las que quizá la más importante sea la de Azara (5), aunque algo posterior al momento que aquí nos preocupa.

Por otra parte, hay que tener también presente que la intelectualidad del momento, siempre innovadora, presionó insistentemente sobre los artistas para que se produjera una renovación, traducida hacia un excesivo interés por el dibujo propugnado por Mengs, y al resurgimiento del tema de historia. Trajo como consecuencia un duro ataque contra los pintores franceses e italianos traídos por los primeros monarcas de la casa de Borbón por su exaltado barroquismo, pidiendo, al mismo tiempo, que fueran sustituidos por otros de la nación, más correctos y clasicistas. Causa inmediata fue el aumento de los modelos de yeso de la Academia, unos traídos por Carlos III de Italia en 1777, otros conseguidos por las donaciones de Mengs y Felipe de Castro, y la introducción de la Filosofía y la Historia en la formación de los nuevos artistas, porque se les exige un superior conocimiento humanista. Esta forma de sentir originará la creación de pequeñas bibliotecas y museos en los recintos académicos.

Al ingresar Vicente López en la Academia se acoge a la protección de Mariano Salvador Maella, valenciano como él, pintor de cámara y teniente-director en San Fernando. A pesar de la muerte del bohemio, nuestro pintor puede ser considerado como discípulo suyo, al seguir las enseñanzas de Maella y no las doctrinarias de Gregorio Ferro. Sus líneas generales de composición, su estilo eminentemente dibujístico, los esforzados intentos, la mayoría de las veces fallidos, de refrenar el barroquismo sentido hasta lo profundo de su espíritu, o el mismo color, frío y agrio, de la casi totalidad de sus obras, coinciden prácticamente en Vicente López y en Mengs, al igual que la forma preciosista de tratar algunos elementos, como manos, rostros, telas, joyas y encajes (6), que nos demuestra que ambos nunca fueron auténticos artistas neoclásicos, en el sentido habitual de la palabra, a pesar de que el bohemio intentara implantar un clasicismo estético que él personalmente no llevó a la práctica. Por otra parte, el interés de López por la forma de hacer de Mengs nos lo demuestra muy claramente en las dos copias que de este maestro realiza y que envía a la Academia de San Carlos como testimonio de sus adelantos (7).

Lo que había ocurrido en la Academia de San Carlos se repite en la de San Fernando, en cuanto a re-

compensas se refiere. El premio general del año 1792 es concedido a su obra **«Los Reyes Católicos recibiendo a una embajada del Rey de Fez»** (Museo de la Real Academia de San Fernando, boceto preparatorio en el de Bellas Artes de Valencia), de técnica muy dieciochesca y composición barroca. Aureolado del suficiente prestigio, regresa a su ciudad natal a finales del mismo año, donde va a ser recibido con la consideración de maestro ya consagrado.

Su vida la podemos seguir desde este momento a través de hechos esporádicos que no nos permiten darnos exacta cuenta de su evolución. Nada más llegar, el Cabildo de la catedral le hace el encargo de un lienzo de **«San Antonio Abad»**, que causará gran admiración. De este mismo año o del siguiente debe ser el retrato de **«Don Joaquín Pareja y Obregón»**, presidente de la Academia de San Carlos, por el que se le nombra académico de mérito de la misma el 10 de noviembre de 1793. A los dos años contrae matrimonio con María Vicenta Piquer, hija del médico don Jacinto Piquer y de su mujer, María Vicenta Grafián. Hasta 1799 no tendrán descendencia. Este año nace su hijo Bernardo y tres años más tarde Luis, ambos pintores y seguidores de su padre y maestro.

Su actividad académica prosigue de forma ascendente durante estos años en que es nombrado teniente-director de pintura, en 1799, y presidente de la Academia, en 1801, al ser jubilado don José Camarón. Pero, quizá, el momento más importante sea la visita oficial de Carlos IV y su familia a la ciudad de Valencia en 1802. Para ella se le encarga la creación de dos arcos triunfales, levantados por la Universidad Literaria y por la Real Academia de San Carlos, desconocidos hasta el momento, y un gran **«Cuadro conmemorativo de la visita de la familia de Carlos IV a la Universidad de Valencia»**, encargado por don Vicente Blasco, rector en estos instantes de la citada Universidad y que había sido preceptor del Rey visitante. El boceto preparatorio, de técnica mucho más suelta, perteneció a la colección de don Félix Boix y actualmente se encuentra en una colección madrileña; el original, en el Casón del Buen Retiro (sección del siglo XIX del Museo del Prado) (8). La composición está concebida siguiendo muy de cerca el arte de Mengs, que no es propiamente clasicismo, sino barroco reprimido, también cercano a la obra de Maella, del que parece seguir el esquema de su dibujo preparatorio para un lienzo de la **«Familia del príncipe de Asturias»** existente en la colección Cardenera de Madrid (9). La obra la describe el propio artista de la siguiente forma:

«... Un cuadro de la familia Real del Sr. Dn. Carlos IV que representa a Minerva anunciando al Príncipe que por la protección de las ciencias en la tierra vienen del cielo la paz la abundancia y la victoria; alto 12 pies, ancho 9 ps. con marco dorado» (10).



SEÑORA DE CARVALLO, DE NIÑA.

La realización de dicha obra conduce a López a ser nombrado pintor honorario de cámara sin retribución de ningún tipo. Su labor como tal va a quedar reducida a la de mero copista de numerosas obras de la escuela valenciana, muy escasamente representada en las colecciones reales, compradas o donadas al Rey Carlos IV. Es por ello muy posible que la relación de Vicente López con el monarca español sea anterior a este año de 1802, porque la serie de San Esteban, del altar mayor de la iglesia del mismo nombre, es

adquirida en 1801 por mediación del arzobispo don Juan del Río (11), aunque cabe la posibilidad de que las copias fuesen encargadas un año más tarde.

Es importante tener en cuenta esta labor de copista de don Vicente. Aunque documentalmente sólo sabemos que la realizó con obras de Juan de Juanes y Francisco Ribalta, podemos apreciar cómo del primero saca gran provecho, principalmente del estudio de la línea y tendencia por los colores claros de corte manierista, a su vez relacionado con la alta valoración



LA REINA MARIA ISABEL DE BRAGANZA.
CASON DEL BUEN RETIRO.

que el arte de Rafael adquiere por estos años, y con el que podríamos llamar desprecio por el arte tenebrista de Ribalta, del que realizó dos copias seguras: «**San Francisco confortado por un ángel músico**» (Museo de Bellas Artes de Valencia) y «**Cristo muerto sostenido por dos ángeles**».

Por estos años comienza en Valencia su actividad como retratista, acabada de demostrar ampliamente su aptitud en el cuadro regio. Son todos estos retratos obras un tanto distantes por su excesivo realismo y con una tendencia muy barroca que recuerda a Maella e indirectamente a Mengs. La forma de realización de los mismos es eminentemente dibujística, no despreciando un preciosismo en el color y en las formas que le emparentan con la pintura barroca italiana. Méndez Casal (12) dice, al referirse a ellos, que existe una preocupación de corporeidad casi escultórica y un dibujo muy preciso. Podemos destacar el retrato de «**Fernando VII**» del Ayuntamiento de Valencia, fechado en 1808.

A la misma época pertenece toda una serie de temas religiosos. Me refiero a los cuadros de la «**Inmaculada**» (colección de don Bernardo López de Antequera y Real Colegio del Corpus Christi de Valencia), «**Coronación de la Virgen**» (Museo Romántico de Madrid),

«**Virgen de los Desamparados**» (colección de los duques de Hernani), «**Virgen de la Misericordia**» (Diputación Provincial de Valencia), «**Extasis de Santa Filomena**» (colección Lacuadra, de Valencia) y «**Nacimiento de San Vicente Ferrer**» (Casa Natalicia del Santo en Valencia), que seguramente es anterior a esta fecha por la dureza de toda la composición (13). Todos ellos tienen en común la composición de corte barroco, al igual que los plegados de las telas, muy infladas para poderse admitir como neoclásicas, según la concepción del mismo imperante en Europa, que busca figuras y telas más macizas, más escultóricas.

Los años de la guerra napoleónica son para Vicente López de incertidumbre, al no poderse decidir abiertamente por un bando u otro. Según las circunstancias políticas por las que atravesará su ciudad natal le inclinarán hacia una u otra parte. En 1808, ante el rechazo de las tropas francesas por la guarnición valenciana, le llevará hacia el grupo español tradicional, para el que realiza una serie de dibujos que, posteriormente, grabará su primo Tomás López Enguídanos, para la obra del padre Martínez Colomer, «**Sucesos de Valencia, desde el día 23 de mayo hasta el 28 de junio de 1808**», publicada en Valencia el año 1810, y la viñeta, «**España e Inglaterra, aliadas contra Francia y su caudillo, Napoleón Bonaparte**» en el mapa de España y Portugal dedicado a su amigo el marqués de la Romana de 1809, también grabado por López Enguídanos (14).

De 1811 a 1813 Valencia es ocupada por el Ejército francés al mando del mariscal Luis Gabriel Suchet, más tarde duque de la Albufera, que realizó como gobernante una importante actividad para el desarrollo económico y cultural de la ciudad. Desde el punto que a nosotros más nos interesa, llevó a cabo una misión importante dentro de la museografía valenciana, al intentar la creación de un gran museo de la escuela valenciana con las obras incautadas a los conventos. Para ello nombró una comisión, al frente de la cual estuvo don Vicente, pero el intento se vino abajo con la precipitada salida de los franceses de la ciudad y nuestro valenciano no podía demostrar posteriormente gran interés en hacer destacar la labor realizada entonces (15), como también ocultaría los dos retratos del propio mariscal Suchet (16).

En 1814, una vez finalizada la guerra de Independencia, Fernando VII regresa a España. El 16 de abril es recibido apoteósicamente por la ciudad de Valencia. No tenemos exactas noticias de que Vicente López se entrevistara con el Rey en su estancia valenciana, pero sí de que lo hiciera con algunas personas allegadas a la real majestad, a las que insinuó su deseo de marchar a la Corte. El 26 de junio de este mismo año, el monarca ordena lacónicamente «**enviar a llamar a López el pintor**», y éste no se presenta hasta el mes de octubre pretextando una serie de asuntos personales causados por la muerte de su mujer, segura-

mente acaecida en los primeros meses de este mismo año. Su llegada no puede ser más provechosa: el 22 de octubre se hace efectivo su cargo de pintor de cámara con un sueldo de 15.000 reales anuales, el 4 de diciembre se le nombra académico de mérito de la Real de San Fernando.

Al año siguiente, el 1 de marzo, Fernando VII le concede el nombramiento de primer pintor de cámara, tras la destitución de Mariano Salvador Maella por colaboracionista con los franceses, pues había recibido de José Napoleón la llamada Orden de la Berenjena, así conocida por el color de su banda. Los motivos que impulsaron al monarca a tal decisión los ignoramos, pero seguramente se debieron a alguna intriga palaciega encaminada al encumbramiento de López, pese a la colaboración de éste con el mariscal Suchet. Hay que tener presente, por otra parte, las relaciones que tenía por estas fechas con el duque de San Carlos, primer ministro de Estado, a través de su amigo Martín de los Heros, que bien pudo inclinar el ánimo real hacia esta decisión.

A partir de este momento comienza la desenfrenada carrera hacia la acaparación de cargos y distinciones: maestro de pintura y dibujo de tres Reinas: María

LA REINA MARIA JOSEFA AMALIA DE SAJONIA.
CASON DEL BUEN RETIRO.



Isabel de Braganza, María Josefa Amalia de Sajonia e Isabel II; director de Estudios de la Real Academia de San Fernando de Madrid (2 de octubre de 1817); director de la misma institución (9 de diciembre del citado año y ratificado el 7 de septiembre de 1822); individuo de mérito y director general honorífico de la Academia de San Luis, de Zaragoza (7 de marzo de 1819)...

En 1815 se inicia prácticamente su actividad como retratista de la Corte, con la consiguiente formación de un gran taller que le ayude a la realización de los numerosos encargos que recibe. Siguiendo a González Martí (17) podemos distinguir tres tipos distintos de retratos. El primero es el relativo a los miembros de la familia real o regios, obras bastante personales, al ser tomadas directamente del natural y sin que la intervención del taller sea grande. Con preferencia a sus retratos anteriores, éstos son más comedidos, menos exaltados, aunque siga complaciéndose en el uso de líneas sinuosas y rizadas, en la perfecta plasmación de las telas, que disimulan la anatomía con sus excesivas arrugas, en las joyas y condecoraciones representadas con todo verismo que lo relacionan, cómo no, con su otro oficio de miniaturista. Por ello sus retratos siguen siendo enteramente barrocos, algo más escultóricos que los de su época precedente. Pueden servir de ejemplo los siguientes: «**Infante Carlos María Isidro**» (Academia de San Fernando), «**Fernando VII vestido de general**» (Casón del Buen Retiro), «**Fernando VII vestido de frac**» (palacio de Oriente), «**Francisco I de Nápoles**» y su mujer «**María Isabel de Borbón**» (Academia de San Fernando) y las Reinas «**María Isabel de Braganza**», «**María Josefa Amalia de Sajonia**» y «**María Cristina de Nápoles**», segunda, tercera y cuarta mujer del Rey Fernando VII (Casón del Buen Retiro).

El segundo grupo está formado por los retratos que González Martí denomina oficiales, con escasa intervención del maestro. Son los que se realizan para los centros oficiales y la mayoría de las veces consisten en réplicas de los reales. Las características de los mismos son prácticamente similares a los anteriores, y solamente una observación muy aguda y comparativa permitiría distinguirlos, pues no podemos admitir que don Vicente sólo se limitara a determinadas partes del retrato, como manos o rostros, que ha sido la tesis tradicional hasta ahora. Los toques del maestro llegan a otros lugares, o sus discípulos asimilaron perfectamente su técnica y enseñanzas. Numerosos son los nombres de los seguidores que intervinieron en su taller: sus hijos Bernardo y Luis, el segoviano Mariano Quintanilla, del que se conserva una copiosa correspondencia con su maestro; el aragonés Manuel Aguirre Monsalve o el valenciano Antonio Gómez Cros (18).

El tercer tipo encuadra a los retratos de particulares, aristócratas cortesanos y miembros de la alta burguesía que pretenden competir en boato y riqueza con la nobleza y la propia familia real. En este tipo, López se desenvuelve más libremente, al imponer su criterio realista, que no ahonda en el carácter del representado, sino que se limita a reflejar los rasgos fisiognómicos con toda meticulosidad, al igual que el ambiente que los rodea. Los rostros están como soporados por masas de ricas telas, joyas y condecoraciones como un elemento más, tan detallado y minucioso como los demás objetos. Las aptitudes son afectadas y las superficies muy lamidas y monótonas por la utilización de gamas de color muy similares. Como obras características de este grupo tenemos que destacar el **«Retrato de Goya»** (Casón del Buen Retiro), que es seguramente una de sus obras más sinceras y mejor realizada; los retratos de la **«Familia Ugarte»** (Casón del Buen Retiro), uno de los pocos retratos pareados de López; **«Isidro González Velázquez»** y **«Manuel Fernández Varela»** (Academia de San Fernando), **«Duquesa y Duque de San Carlos»** (colección de sus descendientes), **«Félix Máximo López»** (Casón del Buen Retiro) o los de **«Calomarde»** y del **«Duque del Infantado»**.

En 1818, el Ayuntamiento de Madrid regaló un palacete a la segunda esposa de Fernando VII, cercano a la puerta de Embajadores. En el salón central se le encargó a Vicente López la decoración del techo con una alegoría de la donación del Casino, porque así se denominó el palacete. Antes de ser derribado, el fresco fue trasladado al Museo del Prado, en cuya sala XXXIX se conserva (19). Don Vicente ya había realizado otras obras al fresco en Valencia, como las bóvedas del altar mayor de San Esteban y en la casa del Vestuario. En 1825 vuelve a intervenir como fresquista, esta vez en el palacio nuevo, hoy conocido por Oriente, pintando una alegoría de **«La Potestad Sobrana en el ejercicio de sus facultades»** y, tres años más tarde, 1828, la **«Institución de la Orden de Carlos III»** (20). Toda su pintura mural se caracteriza por su exuberancia barroca, y en este caso demuestra cómo, cuando no está sujeto a normas y su imaginación puede correr libremente, es capaz de lograr una obra mucho más personal, aunque sea dentro de un estilo ya superado por los años. La comparación del techo de Carlos III con cualquier otro de Mengs en el mismo palacio nos marca claramente las diferencias entre uno y otro: Mengs, más reprimido; López, más exaltado. En este techo utiliza elementos propios de los decoradores italianos, como las arquitecturas o la tendencia ascendente de las figuras, pero precisamente en ello se encuentra su grandeza. El boceto preparatorio, más logrado todavía, puede admirarse en el Casón del Buen Retiro. La obra fue acogida con tal

entusiasmo, que Fernando VII le otorgó por ella la Gran Cruz de Carlos III el 14 de octubre del mismo año de su ejecución.

A finales de 1823, el Rey Fernando VII reemplaza como director del Museo del Prado al príncipe de Anglona por el marqués de Ariza, «inédito en cuestiones de arte como de administración», dice Gaya Nuño (21). El monarca colocó a su lado a Vicente López como director artístico, pero en realidad fue la única cabeza del mismo, porque Ariza prácticamente se desentendió de todos los asuntos. Su labor como director efectivo quedó reducida a un proyecto de reinstalación de los cuadros que tenía como idea principal la colocación de las obras italianas y españolas en la galería central. El proyecto no prosperó por considerarse muy costoso. Apartado Ariza del cargo de director, fue sustituido por su sobrino, el duque de Híjar, en el mes de junio de 1826. López volvió entonces a su primitivo cargo de director artístico hasta el 20 de agosto de 1838, en que se nombra como único director a José de Madrazo.

En los alrededores del año 1840 comienza a desarrollarse en la mayoría de sus retratos una cierta tendencia romántica a través de interpretaciones más subjetivas, logradas con la eliminación de algunos detalles y la acentuación de otros, persiguiendo efectos más expresivos. Al mismo tiempo se plantea la valoración de la luz, que modela más fuertemente a las figuras. Quizá, lo primero se deba a una posible influencia, como dice Lafuente, de los retratistas ingleses, como Reynolds o Lawrence, que se conocen en España desde principios del siglo XIX. Quizá tenga como finalidad poner más al día su estilo, como ocurre con los pintores neoclásicos José de Madrazo y Juan Antonio Ribera, que cambian las sequedades propias de su estilo inicial por un arte más evocador y lleno de ensueño. Ejemplos característicos de esta última época pueden ser **«La señora de Carvallo»** y **«José Gutiérrez de los Ríos»** (Casón del Buen Retiro), **«Marqués de Remisa»** (Museo Romántico de Madrid), **«Duquesa de Vistahermosa»** (colección del marqués de Lema), **«Marquesa de Sentmenat»** (colección de los descendientes), **«Condesa viuda de Calderón»** (colección de los descendientes); dos retratos de personas fallecidas: **«José Ferraz y Power»** (colección Ferraz) y **«Doña Concepción de Elvira de Escofet»** (colección Vergés), ambos con un aire melancólico lleno de expresión; dos retratos sin terminar: **«Marqués de Labrador»** (Museo de Bellas Artes de Barcelona) y **«Señora de Vargas Machuca»** (Museo Romántico), más sueltas y jugosas; y para terminar su último retrato: el **«General Narváez»** (palacio de Oriente), realizado en 1849.

En 1844 reside durante cuatro meses en París para ponerse en tratamiento, pues sus fuerzas físicas flaquean. A partir de 1847 se lamenta insistentemente

de su enfermedad en las cartas a sus amigos. El 22 de junio de 1850 fallece en Madrid, lejos de su querida Valencia, de la que se despide en la carta a su amigo José María Settler unos días antes de su muerte. Fue enterrado en la Sacramental de San Andrés.

Ossorio y Bernard hace una valoración crítica de la obra y estilo de Vicente López en las siguientes palabras:

«Muy discutida ha sido y continúa siendo la importancia artística de don Vicente López. Sin embargo, la crítica sensata e imparcial no puede menos de concedérsela, aunque tenga que protestar de algunos defectos que, sin oscurecer su mérito, la aminoran en parte. Tuvo este artista una facilidad asombrosa para la composición, y dominó como muy pocos el dibujo, que se complacía en detallar, y con el que vencía las dificultades que, acaso, él mismo se creaba. Las posturas violentas, y sin embargo posibles, de muchas de sus figuras lo acreditan. En concepto de colorista puede censurársele de agrio y falso; la Naturaleza retrocedía siempre ante su manera convencional...» (22).

FLORENCIO DE SANTA-ANA



DON JUAN JOSE BONEL Y ORBE.
ARZOBISPO DE TOLEDO.

(1) ORELLANA, Marcos Antonio. "Biografía pictórica valenciana". Valencia, 1967. Pág. 503.

(2) PONZ, Antonio. "Viage de España". T. IV. Madrid, 1789. Página 12.

(3) LOZOYA, Marqués de. "Estudio biográfico en la Exposición de Barcelona en 1943". Pág. 17.

(4) AGUEDA, Mercedes. "Menga en España". Memoria de Licenciatura presentada en la Universidad de Madrid en febrero de 1971.

(5) AZARA, J. N. "Obras de don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey". Madrid, 1797.

(6) LOZOYA, Marqués de. Op. cit. Pág. 23.

(7) Se trata de los cuadros de San Juan Bautista y la Magdalena, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

(8) TORMO, Elías. "Don Vicente López y la Universidad de Valencia". Madrid, 1914.

(9) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Escultura y pintura del siglo XVIII", Colección Ars Hispaniae, T. XVII. Madrid, 1965. Pág. 418.

(10) Archivo del Museo del Prado. Reales Ordenes 1839-1840. Legajo 180.

(11) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. "Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas". Madrid, 1972. Pág. 342.

(12) MÉNDEZ CASAL, A. "Conferencia en la Exposición de Valencia en 1926". Madrid, 1928. Pág. 16.

(13) Orellana afirma que su colocación tuvo lugar en el mes de mayo de 1796.

(14) CASTAÑEDA, V. "Don Vicente López Portaña. Ilustrador del libro". Madrid, 1943.

(15) GAYA NUÑO, J. A. "Historia y guía de los museos de España". Madrid, 1955. Pág. 718.

(16) GAYA NUÑO, J. A. "Arte del siglo XIX". Colección Ars Hispaniae, T. XIX. Madrid, 1966. Pág. 106.

(17) GONZÁLEZ MARTÍ, M. "Conferencia en la Exposición de Valencia en 1926". Madrid, 1928. Pág. 68.

(18) LAFUENTE FERRARI, E. "Breve historia de la pintura española". Madrid, 1953. Pág. 438.

(19) SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. Op. cit. Pág. 369.

(20) FABRE, F. J. "Descripción de las alegorías pintadas en las bodas del Real Palacio". Madrid, 1829. Págs. 210-221.

(21) GAYA NUÑO, J. A. "Historia del Museo del Prado". Madrid, 1969. Pág. 71.

(22) OSSORIO Y BERNARD, M. "Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX". Madrid, 1883-1884. Pág. 389.

FRANCISCO MATEOS: DE LO VIVO A LO PINTADO



LA NOVIA.

En las salas de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes se ha celebrado la exposición antológica del pintor sevillano Francisco Mateos.

QUISIERAMOS imaginar la impresión o, mejor, la sucesión encadenada de reacciones de quien, sin conocer algo de la pintura de Mateos, se perdiera a solas por entre sus cuadros en las inmensas salas de esta exposición. Quisiéramos haber sido nosotros mismos los que, con menos carga literaria y menos ideas aprendidas sobre la pintura y los pintores, sobre la vida y los hombres, hubiésemos corrido esa aventura, ventura, buenaventura, de descubrir el mundo de golpe, de lo vivo a lo pintado, en la pintura de Francisco Mateos. Pero no se puede borrar la huella de lo leído: vamos allí sabiendo que Mateos es un pintor expresionista, con hondas raíces en Solana y en Goya; pintor de estirpe que se remonta a *El Bosco*; pintor irónico, sarcástico, mordaz, cruel, incluso despiadado en la caricatura de ese lento morir que llaman vida.

Pensamos que todo esto condiciona y limita nuestro diálogo contemplativo. Pero, de momento, nos cohibe más saber que Mateos, con la incisiva y lapidaria rotundidad de nuestros clásicos, ha dicho: «En el mundo que yo pinto se perderán todos los que quieran ver más allá de lo que vieron mis ojos» (1).

Y, sin embargo, no queremos entender esta frase con una intención avasalladora, sino, más bien, defensiva. No es que el pintor pretenda arrebatarnos la libertad de soñar ante su obra; lo que desea es advertirnos contra la catalogación frívola, contra el malévolos prejuicio. Mateos sabe muy bien —«nadie puede correr el riesgo de decir que un pintor no es un poeta»— hasta qué punto la metáfora va más allá de lo que el poeta pretende y con qué retozona agilidad se encarama sobre la personalidad de quien la contempla hasta hacerse en uno dardo, en otro flor, sueño en aquél y en aquel otro lágrima. Y cuando nos acercamos a la pintura con la mirada y el corazón limpios, también podemos decir: ha pintado lo que ven mis ojos.

¿Y qué ven nuestros ojos en la pintura de Fran-

cisco Mateos? Aquí habría que poner un gran silencio. Y luego, a media voz, como una confidencia: ven la vida o, mejor, el vivo amor a la vida por el que la vida merece ser vivida. Y ahora en voz alta, sin miedo: la pintura de Mateos es un canto de amor. Ya lo hemos dicho. No ha saltado nuestra pluma hecha pedazos. Lo releemos y estamos seguros de haber escrito exactamente lo que queríamos.

Pero, ¿y la mordaz ironía?, ¿y la crueldad? Perdón, lo mordaz, lo cruel, no hemos podido verlo. La ironía, ¡cuidado!, es una virtud. La ironía es el producto del amor consciente y reflexivo; del amor que, conociendo la limitada pequeñez de sí mismo y de lo que ama, la acepta, se llena de ternura y crece en amor.

No es Mateos un loco capaz de encalabrarse con cualquier guiño de la vida, sino un muy cuerdo domador de locuras, un lúcido creador de desvaríos que todo lo inventa porque sabe que sólo inventando a solas una vida «se llega a sus entrañas».

Mateos es un pintor expresionista. Sí; nos gusta la palabra para aplicársela. Hasta íbamos a decir que, de no existir, habría que inventarla para él. Y nos gusta, sobre todo, porque es el único vocablo no limitativo entre los ya excesivamente numerosos que terminan

en *ismo*. Decimos manierismo y estamos encadenando la soberana libertad creadora; le colgamos a un pintor el adjetivo fauvista y parece como si quisiéramos excluir la reflexión serena o la construcción equilibrada; el cubismo, ¡ay!, deja fuera la amorosa curva, tan humana; pero expresionismo es un término que viene bien al hombre: ¿no es la expresión, la capacidad y el ansia de expresión, la nota característica de lo humano?

¿Y qué expresa la expresiva pintura de Mateos? Expresa, exprime, a Mateos. Malo sería que expresase otra cosa. Y, claro está, si expresa a Mateos expresa también el mundo que ve Mateos. Quizá lo exprese mejor porque no lo hace con pretensiones metafísicas ni con afanes de grandes horizontes definitivos y definitorios. Cuando uno pretende abarcar todo el mundo con las manos, sean éstas pinceles o estrofas, se termina escapando entre los dedos helado y chorreante como una bola de nieve. Por el contrario, si se conforma con aprehender, cada vez, con humildad de espejo, una faceta, acaso termine encontrándose con todo el arco iris. Y la pintura de Mateos se detiene sabiamente en la anécdota a la que —entienda quien pueda esta paradoja— poda de todo lo anecdótico.

LA MUÑECA ROTA.



Los cuadros de Mateos, y seguimos con afirmaciones rotundas, son estados del alma: ahí está su infinita variedad. Son estados de *un* alma que la modifican sin cambiarla: ahí está su esencial unidad. Y reflejan todas las pasiones elementales, todos los sentimientos primarios, todos los deseos cotidianos, todas las diarias zancadillas, todas las irritaciones, todas las sonrisas. La ilusión y la desesperanza. ¿Que son más los renuncios, más las pequeñas bajezas, más las desilusiones? Pero, señor nuestro, ¿qué culpa tienen Mateos y sus personajes de que así sea la naturaleza humana? Bastante hacen con no perder su voluntad de vivir, su gracia sonriente —sí, hemos dicho sonriente—, con revestirse de los más cantarines colores, con no demandarse, con saber estar en esa digna contención, tan popular, de quien ya ha pasado por todo. ¡Bastante hacen con ser sinceros!

¿Sinceros? ¡Valiente sinceridad que se esconde tras una máscara! Pero las máscaras de Mateos no tapan, destapan; caricaturizan, es decir, cargan, destacan los rasgos esenciales. Vamos a ver: ¿se atreve usted a decirnos que sale sin máscara a la calle? ¿Es usted más usted cuando le vemos con su dura careta de carne y de pellejo o cuando Mateos le pone la tierna máscara de cartón que le ha sacado de entre los entresijos del alma? Acaso el pintor quiera decirnos que, a fuerza de vivir en perpetuo carnaval, nos creemos disfrazados al contemplarnos desnudos en la cuaresma de sus cuadros. Tal vez, como en el teatro clásico, la máscara esconda a un hombre para que pueda verse al Hombre. Somos nosotros los que nos identificamos con el cuadro. El cuadro se limita a estar ahí. Si nos duele *La muñeca rota*, Ofelia rural y analfabeta, es porque somos capaces de creer que las mismas plañideras que la lloran la han empujado a ese mar telonero y vertical. Pero podemos también enamoriscarnos de *La novia*, eterna en su pudor palurdo, o unirnos gustosos a los estáticos personajes que, en *El jardín de los locos*, pierden la cordura por la rotunda insensatez de la belleza.

Cuando un párrafo más arriba hemos hablado del teatro clásico, pensábamos —claro está— en el griego. Y nos ha quedado la preocupación de averiguar por qué hemos relacionado a Mateos con Grecia. Parece lógico que no sea por la perfección corporal de sus personajes; pero sí, tal vez, por su profundo y sentidísimo humanismo, por su antropocentrismo, por el equilibrio perfecto, por la solemne contención. Más de una vez hemos oído hablar de sus personajes vocingleros. ¿Vocingleros? Mateos nos dice: «Tengo cuidado de no confundir el gorjeo del ruiseñor con el graznido del cuervo». Y, por cierto, ya que nos hemos escapado por los cerros de la más alta antigüedad, anotemos también que en muchos gestos, en muchos perfiles pintados por Mateos, nos encontramos con la presencia de lo egipcio, que es clarísima, por ejemplo, en *La guitarra*.

Pero todo esto es buscarle cinco pies al gato, animal, acaso el más humano, que curiosamente no recordamos haber visto en los cuadros de Mateos. Conviene buscar resonancias más cercanas. Mateos confiesa «el encuentro, la inquietud, el hallazgo de la pintura de Jerónimo Bosch... Aquello era el anuncio genial de un arte liberado: un arte para los hombres esperanzados en otro mundo que iba a llegar, y a Bosch le había tocado el destino de abrir la primera ventana a la luz». Y en otra ocasión: «Yo he tenido buena amistad con *El Bosco*, con Brueghel, Goya y hasta con Ensor, pero nunca metí mi cuchara en sus platos, que nunca fue mi sopa boba». Y es verdad. Resulta exacta esta honrada confesión que no hace depender

a Mateos de estos maestros, sino que los empareja, con una comunión personal e intransferible, en un mismo cielo poético.

Hay, en esta extensísima exposición que comentamos, extensísima y gloriosa como la vida creadora de quien la hizo posible, un cuadro que nos ha conmovido especialmente. Nos referimos a *Los ciegos*, donde, de una manera instintiva se reconocen los personajes de Peter Brueghel en el Museo de Nápoles y donde Mateos riza el rizo de su libérrima interpretación personal. Mientras Brueghel, con descarnada crueldad, nos presenta el momento en que el primer ciego —que sirve de guía— cae al río y provoca la caída de los otros, Mateos, con ternura, pinta a tres ciegos que se orientan por el perfume invisible de una flor que sostiene amorosamente el primero. ¿Cómo interpretar este cuadro? El visitante pesimista y amargado pensará en la injusticia de que los ciegos no puedan ver la flor. Nosotros, y creemos que también Francisco Mateos, veremos la expresión plástica de aquella frase del zorro en *El pequeño príncipe* de Saint-Exupéry: «Sólo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos».

Ni un solo cuadro de Mateos es desabrido o cruel. Sus males, sus desgracias, sus pecadillos, son veniales, diarios, familiares. La apelación a la conciencia, el clima tenso, se consiguen con medios puramente plásticos.

Merece la pena, al llegar a este punto, recoger las frases de un crítico que pueden ilustrar —y, a nuestro parecer, extraordinariamente— la pintura de Mateos: «Para poder conseguir que las figuras se desprendan realmente del fondo, se procura aislarlas con fuertes contornos y con ello se evitan las sombras que unen los cuerpos con los objetos del paisaje... Se ofrecen todos los objetos cuya proyección da en la superficie una mancha unitaria y terminada en sí misma. Es decir, todos los objetos que se asemejan a una forma fundamental geométrica: círculo, esfera, óvalo, cilindro, cono y cubo... Su número es inmenso: ruedas y llantas, cazuelas, platos y sartenes, botes y marmitas, cedazos y cubos, gaitas y sombreros... espejos, esferas de relojes, ventanas redondas... huevos, moluscos, toneles, dados... Para favorecer la composición de las figuras, cada una de las partes debe estar en lo posible separada de las demás. Por esto dichas figuras, ya por naturaleza, se componen de diversas partes unidas mecánicamente que tienden a descomponerse. Así, cada una de las piezas de los vestidos... no ha sido escogida según un gusto unitario, sino reunidas de una forma casual para producir esta especie de vestidos de carnaval improvisados y compuestos de los trozos más diversos... Otra característica es la de procurar que los cuerpos estén en posturas en las que parezca como si los miembros se desprendieran, como si se hicieran independientes... La separación de las figuras... la dureza de sus contornos, constituye el equivalente sensible de su aislamiento espiritual... Los niños, en medio del jolgorio de los juegos infantiles, juegan en realidad cada uno por sí mismo... El conjunto de las manchas de colores es desordenado... parece que se mueven irregularmente o se deslizan entremezclándose en todas direcciones... La máscara es algo así como la esencia de este proceso de alejamiento, que ha tomado una forma corpórea y que puede referirse a todos los objetos y a todos los sucesos. Existe también una conducta activa en la que las cosas cotidianas, sin necesidad de las máscaras, son tan fantásticas y cómicas, sospechosas e impenetrables como los actores disfrazados... Sólo entonces el mundo de los sucesos diarios descubre toda su reprimida fantasía».





LOS CIEGOS.

Estamos seguros de que el lector, buen conocedor de Mateos, nos perdonará esta larguísima cita cuando le confesemos que no se refiere a él. Resulta curioso que este detallado estudio de su pintura, que parece haber meditado profundamente en sus características esenciales, está hecho con fragmentos del sagaz análisis que Hans Sedlmayr dedica a la pintura de Brueghel (2). Nos ha parecido interesante recogerlo. Y es también muy atractiva la idea de que Brueghel, que empezó dibujando temas de *El Bosco*, se diferencia luego esencialmente de él. «En los cuadros de *El Bosco* nos encontramos con una realidad sangrienta y tomada como tal, pero no inventada. Los vicios de Brueghel son alegorías inventadas; por eso su aplicación al mundo cotidiano sólo tiene un valor heurístico, que consiste en saber apreciar la visión de las cosas teniendo presentes las categorías de lo extraño, lo grotesco y lo fantástico» (Sedlmayr, p. 290 s.). A nuestro entender, Mateos, con personalidad propia e inconfundible, está más en el camino de Brueghel que en el de *El Bosco*.

De Ensor y de Solana le separa la alienación que es fundamental en estos pintores. El mundo de Solana no es inventado, ha salido directamente de la misma frontera de lo infrahumano. El mundo de Mateos se mueve en el terreno de la parábola, ha surgido por igual de la experiencia y de la fantasía. Lo que en

Solana es simple testimonio, en Mateos es poética disculpa. Solana, mira; Mateos, ve, convive, conleva, compadece. Oigámosle: «Tomé, pues, el camino duro: pintar tierras en las que aún quedaban rincones donde cultivar, entre zarzas punzantes, un poco de trigo de pan blanco. Este camino, esta obra, hace sangrar, pero deja en la cabeza fiebre de esperanza».

Por eso tal vez, porque «mi pintura no es una ciencia, ni un oficio; mi pintura es pasión y una vida viva», sus pinceles siguen milagrosamente jóvenes cuando la mano que los sostiene está a punto de cumplir setenta y nueve años.

Vamos a terminar y pensamos que no hemos definido el puesto de Francisco Mateos en la pintura española. Recurrimos a un símil literario: Goya, es *El Buscón*; Solana, *Mingo Revulgo*; Mateos, *El Lazarillo*. ¿Y qué pensará Mateos de todo esto?

No importa lo que piensa. Importa lo que pinta.

JOSE MARIA CARRASCAL

(1) Todas las frases del pintor que citamos proceden del libro de M. GARCÍA-VIÑÓ, *Francisco Mateos*, Dirección General de Bellas Artes. Colección Artistas Españoles Contemporáneos, número 9 (Madrid, 1971).

(2) H. SEDLMAYR, la «macchia» de Brueghel, en *Epocas y obras artísticas*, I (Madrid, Rialp, 1965), páginas 267-347.

EL TEMPLO DE DIANA (MERIDA)

RECIENTEMENTE, el Estado español ha adquirido, en Mérida, el palacio del conde de los Corbos, donde se encuentra el llamado templo de Diana, objeto actualmente de una campaña de excavaciones en su entorno, subvencionadas por la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes.

Este interesante monumento se halla ubicado en una pequeña elevación, junto a la *via decumana*, arteria principal de la colonia Augusta Emérita. La zona es una de las más importantes, en cuanto a hallazgos se refiere, de la antigua capital de la Lusitania.

El templo es exástilo y períptero. Todo él está construido en granito, revestido de estuco, del que todavía quedan muestras en los fustes estriados de sus majestuosas columnas, que llegan a alcanzar los diez metros de altura, y en un bello capitel de estilo corintio, hallado en las excavaciones. Su planta es rectangular y ofrece un alto basamento sobre el que van asentadas las columnas, en número de treinta. La altura total, incluyendo los frontones, cuyos restos aún no han aparecido en la excavación, sería de unos quince o dieciséis metros.

Este singular monumento fue objeto de atención por parte de gran número de historiadores y viajeros. Uno de ellos, Alejandro de Laborde, nos legó bellísimos grabados, a principios del siglo XIX.

Mucho se ha debatido acerca de su dedicación. Un historiador local del siglo XVII, Bernabé Moreno de Vargas, siguiendo la corriente de aquellos tiempos, por la influencia quizá del templo de Efeso, lo creyó dedicado a Diana, nombre con el que se le conoce. Otros pensaron que pudiera tratarse de un templo dedicado a Júpiter. Creemos que la opinión que emitió acerca de esta cuestión el conocido epigrafista Fita, atribuyéndolo al culto imperial, opinión en la que abundan acertadamente Robert Étienne y Martín Almagro, es la más correcta. Sería, efectivamente, el templo de los Augustos o emperadores divinizados. Sabemos que este tipo de templos, elevados

sobre un basamento, solían levantarse en la zona del foro, venerándose en ellos al **Genius** de un emperador, tal vez identificado con el genio de la colonia, que velaba por los destinos de la ciudad, a la que protegía desde su altura. Del templo emeritense debe proceder un busto de mármol, aparecido como a unos cincuenta metros de distancia, que representa al genio.

En cuanto a la fecha de su construcción, es pronto para emitir un juicio exacto acerca de ella, aunque creemos que debe pertenecer al siglo I o II d. C.

En el siglo XVI, al parecer, aprovechando las ruinas de tan soberbio edificio, el señor de Villamesía, cuyos descendientes alcanzaron, a partir de 1752, el título de condes de los Corbos, habilitó allí su mansión, la Casa de los Milagros, como la llamara el vulgo, tan dado a dar apelativos a construcciones fuera de serie, al igual que sucedió en el templo de Nimes, bautizado con el nombre popular de Casa Cuadrada o en la misma Mérida con el acueducto de Los Milagros, cuyos altos pilares, lo mismo que las columnas de nuestro templo, causaban asombro a los emeritenses porque era un milagro que se mantuvieran enhiestos. Del extraño palacio embutido

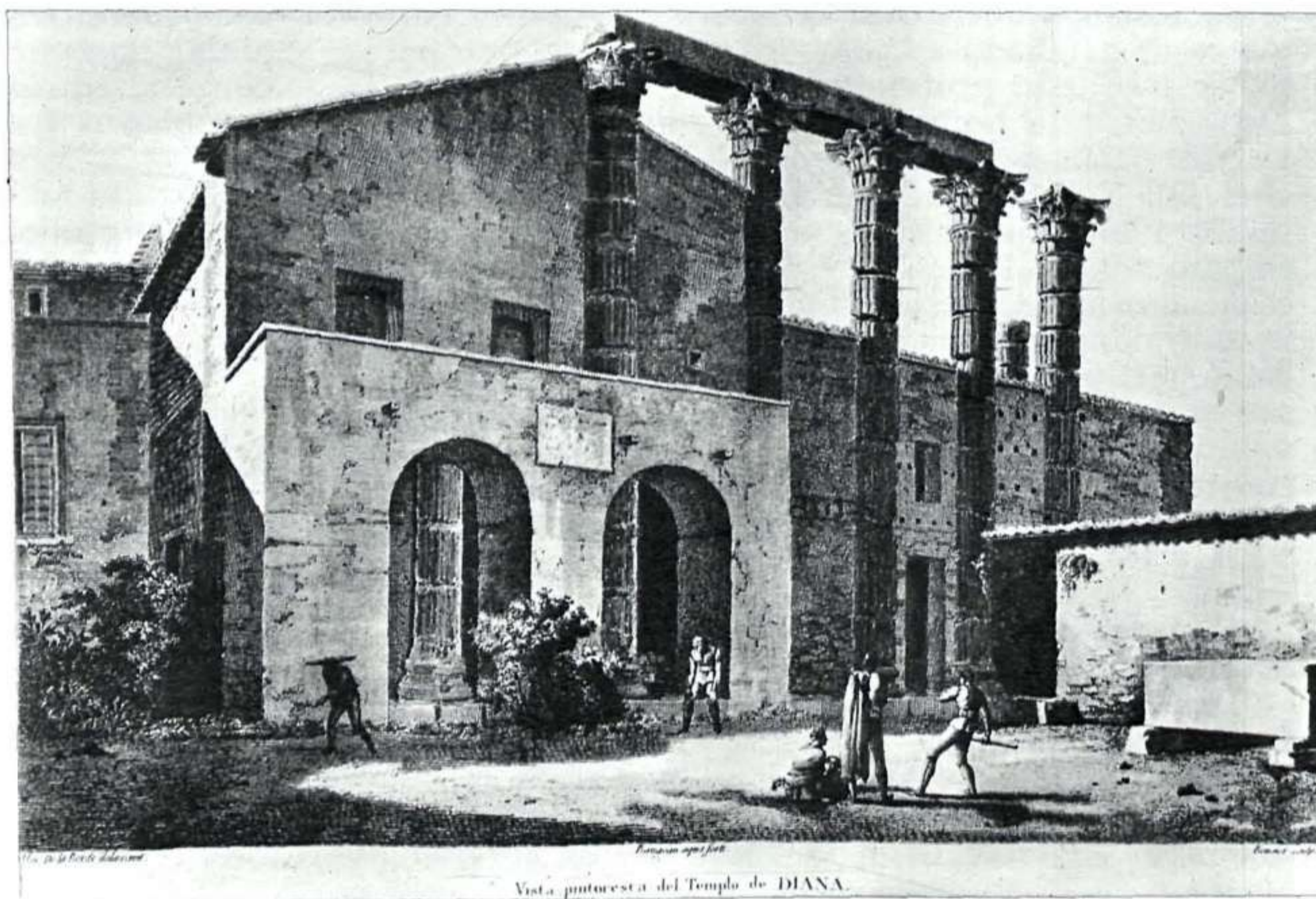
en el templo, que debió sufrir con estas obras considerablemente, dijo Larra que era como un vivo atado a un cadáver. Su derribo nos dejará ver y conocer mejor la edificación romana.

Las excavaciones han dado, hasta el momento, numerosos tambores de columnas, capiteles de las mismas y elementos del arquitrabe. Sabemos también que eran once las que había en los costados, gracias al descubrimiento total del **podium** y no menos, como se venía diciendo, por no verse éste en toda su extensión.

El templo de Diana será, el día que se restaure, el más importante de la Península y completará la impresionante lista monumental de Mérida.

La Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Educación y Ciencia, consciente de la importancia y grandeza del edificio, está poniendo, por otra parte, los medios para que el día de mañana pueda ser contemplado convenientemente y no esté exento de perspectiva. Para ello, en reciente Consejo de Ministros, se ha declarado de utilidad pública la expropiación de varias fincas urbanas de sus inmediaciones.

JOSE MARIA ALVAREZ MARTINEZ



Vista pintoresca del Templo de DIANA.

LOS TAPICES DE GRAU-GARRIGA

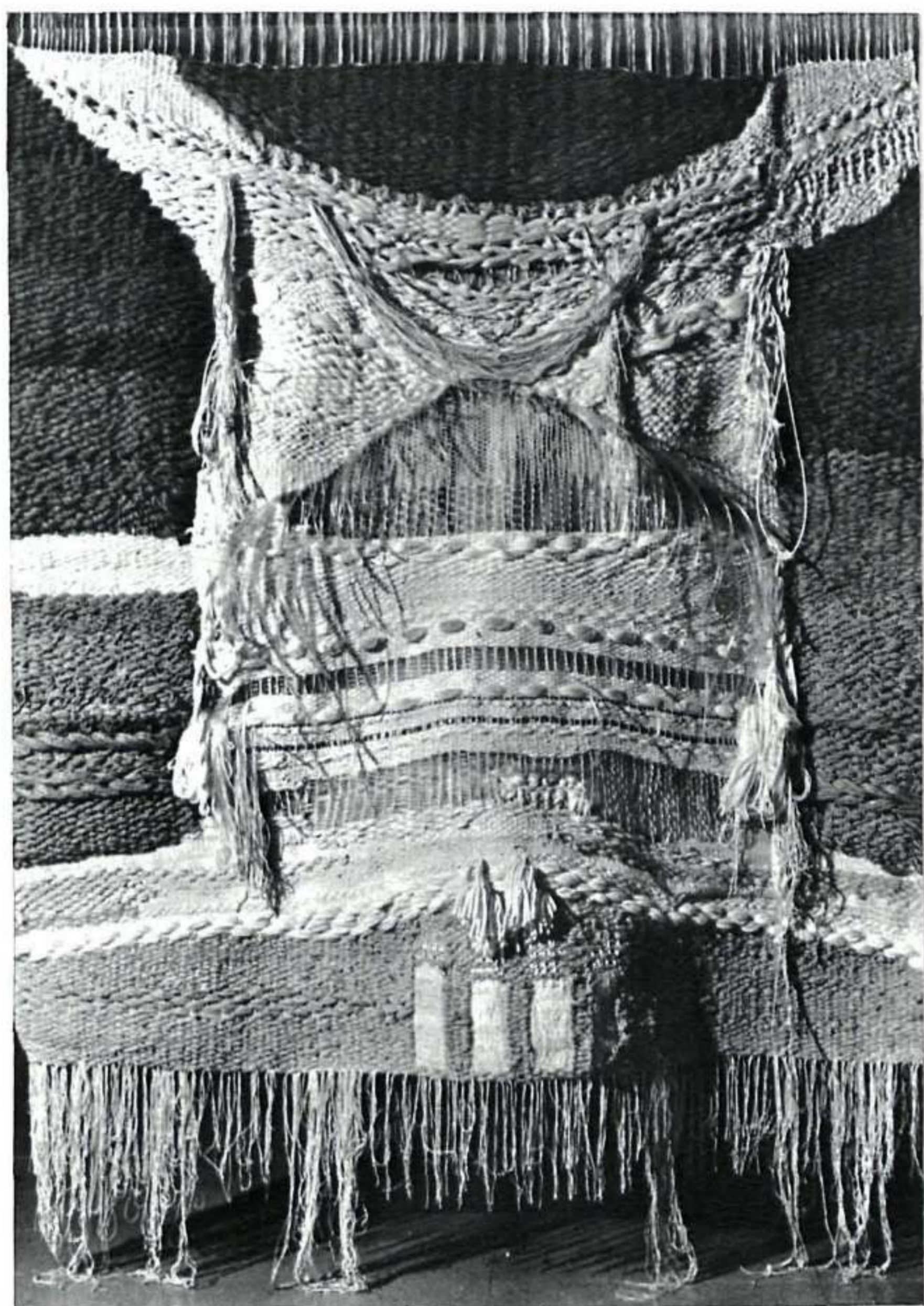
EL arte moderno entra en las salas de Justicia. La tapicería, esa artesanía noble que algunos de los más puros y vanguardistas creadores han adoptado como renovada expresión plástica, acaba de ser entronizada con todos los honores en el nuevo Palacio de Justicia de Beauvais. Decidido desde el primer momento por esta forma de decoración, el arquitecto que ha construido el edificio, Georges Noel, convocó un concurso de cartones, y explicó así su decisión: «He tratado de permitir una evasión a la severidad arquitectural de estas salas. Los inmensos muros de lana van a transformar no sólo la acústica —a veces difícil en los grandes locales—, sino también participarán, por la presencia de sus materiales y su colorido, al combate por la Verdad que aquí debe librarse». La ciudad de Beauvais, célebre precisamente por sus manufacturas de tapices desde el siglo xv, reanuda así con la tradición que la hizo famosa.

Cuatro han sido los proyectos elegidos para ornar las salas más importantes, firmados por los siguientes artistas: Borderie, Foujino, Jorj Morin y nuestro com-

patriota Grau-Garriga, bien conocido en los medios artísticos internacionales por su brillante participación en las Bienales de Lausana y Madrid, sus exposiciones aquí en París, en la galería La Demeure, dedicada exclusivamente a esta especialidad del tapiz moderno, y en Estados Unidos, donde los Museos de Denver, Houston, Chicago, le han hecho encargos de piezas importantes. Temo parecer poco objetiva si afirmo que Grau-Garriga es el más interesante de estos *tapicistas*, y si apunto que su obra ha sido saludada como la de mayor empeño (lo cual no se debe sólo a su tamaño extraordinario de 27 metros cuadrados), enteramente realizada por él en su taller de San Cugat del Vallés. Porque, en efecto, el español Grau-Garriga está mundialmente reconocido como uno de los grandes renovadores en esta difícil técnica de la urdimbre y la trama, que crea con los colores en el cartón-proyecto y en el telar de alto lizo con las materias más diversas. Ya la crítica anotó en París, cuando expuso hace un par de años: «De Grau-Garriga parte una nueva etapa en el tapiz, una valiente tentativa plenamente conseguida, que abre horizontes en el arte».

Els seus standards —como él los llama— enarbolan gallardamente la barroca modernidad, muy española, del color y la materia, exaltando las calidades insospechadas de las fibras naturales en toda su densa plasticidad: algodones y lanas de hilaturas, cáñamo de cuerdas, esparto de serones, sisal de sogas, yute de sacos, lino de las más finas telas; productos con el olor y el regusto de familiar artesanía, a los que viene a añadirse de vez en cuando, acá y allá, una hebra de tieso plástico funcional o el brillo suntuario de la seda. Gammas de cien blancos diferentes traspasadas por finos canutillos transparentes; morena rusticidad entreverada de matices refinados; granas espléndidas, amaratados trágicos y azules misteriosos, trabajados en grueso nudo y remodelados luego a punta de tijera; doble o triple urdimbre, que permite un volumen tridimensional; texturas diferentes con aberturas, ahuecados, tensiones, combas, relieves.

Con la originalidad de su técnica, Grau-Garriga ha hecho escuela, y su generoso magisterio atrae a numerosos discípulos al taller de San Cugat, su ciudad natal, a la sección de tapicería de la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y también, ahora, a Marsella, desde que se ha creado en la nueva Universidad una asignatura dedicada al tapiz, con varios telares de alto lizo, de la que ha sido nombrado profesor titular a petición de los mismos alumnos. (Yo no sé cómo puede Josep Grau-Garriga desplegar tal actividad y con tan seguros aciertos. Nunca produce sensación de atosigante prisa, y su mirada clara está siempre serena... Cuando le



«ESTANDARTE».



GRAU-GARRIGA TRABAJANDO EN EL GRAN TAPIZ DESTINADO A BEAUVAIS.

pregunto amistosamente, me dice que, en el fondo, es perezoso y por eso trabaja muy de prisa, para que le quede tiempo de pasar algún rato de amable ocio, charlando con los amigos, viajando, leyendo, soñando.)

Despojado de toda ganga funcional e incluso utilitaria, el tapiz ya no es sólo aquel muro de nómadas, pared que separa, ornato que abriga, decoración que ilustra; hoy tiene categoría de arte mayor, con toda su problemática estética y una infinita gama de posibilidades. El tapiz no es tampoco únicamente —aunque puede serlo, y ello bastaría— un cuadro hecho en un telar y no en un caballete con otro material plástico tan válido como los pigmentos diluidos en aceite de linaza, sino que participa y determina de su entorno como elemento arquitectural y proyección de color y volumen en el espacio, también ya a tres dimensiones.

No deja de ser significativo que en nuestra época mecanizada, cuando todo se hace por series y mediante procedimientos industriales, haya renacido esta artesa-

nía, que requiere un aprendizaje minucioso y una paciencia sin límites. A veces se tarda más de un mes en resolver un metro cuadrado. Son incontables los pintores que se sienten tentados por este procedimiento: del amable Dufy al «fauve» Matisse, del cubista Braque al poético Miró, el abstracto Feito, el singular Gaunsé, el dramático Pelayo, arquitectos como Le Corbusier y escultores como Adam, una gran mayoría de los artistas plásticos han abordado la tapicería en estos últimos decenios, y algunos de ellos se han convertido en verdaderos profesionales del telar, cambiando definitivamente los pinceles por la lanzadera. Tal es el caso de Pierre Daquin, que también expone en La Demeure, ejemplo magnífico de adaptación total, y nuestro Grau-Garriga, que, si bien enreda asimismo con las pinturas acrílicas, ha conseguido su renombre y sus más sonados éxitos con el arte del tapiz.

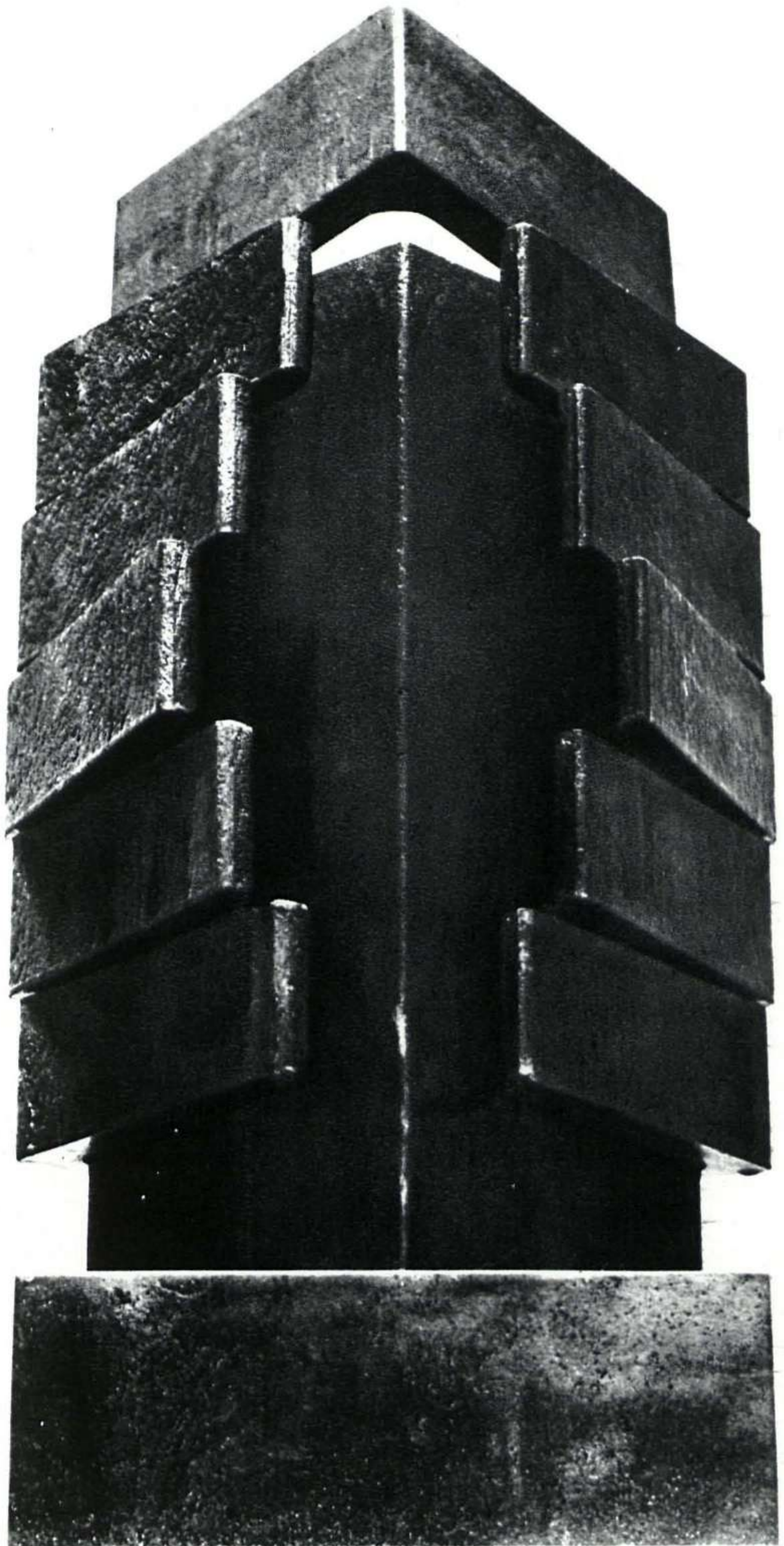
MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL

EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

Las tres exposiciones que se agrupan en las salas de la Dirección General de Bellas Artes poseen características dispares y hasta opuestas teniendo en común su pertenencia a aspectos muy actuales de la creación artística. Si la escultura de Camín, lograda mediante el empleo de angulares de hierro, se inscribe con pleno derecho en corrientes europeas de avanzada, la pintura de Antonio López Torres, su peculiar realismo, puede ser reclamada como antecedente entre nosotros de ciertos nuevos realismos, bien entendido que la obra de López Torres posee una factura pictórica más grata, al menos para nuestra sensibilidad, que la despersonalizada manera de los «hiperrealistas». En cuanto al tercer expositor, Music, podemos seguir su trayectoria a través de la retrospectiva que se nos ofrece; trayectoria que coincide en buena parte con la del arte de las épocas que aquí se nos muestran. Especialmente referidas al hasta hace poco influyente meridiano parisién.

CAMIN

Como muy bien señala Miguel Logroño en el texto del catálogo de la exposición Camín, cuando éste aborda una de sus piezas parte ya de una forma escultórica: el angular. La materia prima, podríamos decir, es en este caso algo más que eso. Se convierte, por una parte, en íntima colaboradora del artista y, por otra, en su enemigo. Ha de aceptar éste el desafío que supone una forma tan perfecta como el ángulo recto. Es difícil conseguir algo más puro y definido que el punto de partida. Quebrar la continuidad del angular puede ser quebrantar la ley espacial que debe dar vida a toda



CAMIN.

la escultura. Camín vertebrata el espacio, lo modula con el juego de cortes y torsiones de sus obras. Establece una dialéctica de ángulos en la que reside en muchas ocasiones el «argumento» de la pieza. Una obra que voluntariamente se plantea desde supuestos tan estrictos y restringidos como ésta debe poseer necesariamente una gran riqueza en lo que pudiera denominarse imagen virtual, pero esta imagen virtual es, al mismo tiempo, algo con que el espectador y el mismo escultor cuenta. Quiero decir que la innegable belleza formal del angular desaparece en cierto modo como cualidad, y el escultor debe rescatar su material mediante el empleo que de él haga. Desde la columna al reptil. Así es de extenso el lenguaje escultórico de Camín. Lenguaje extenso con medios voluntariamente cortos. Poco, y por añadidura enemigo, como hemos visto, es el angular. Pocas las manipulaciones que Camín se permite para no vulnerar el material elegido. Pero el mundo formal que despliega ante nosotros es amplio y exigente. Exigente porque precisa toda la atención del contemplador que intenta penetrar en la pureza formal, en la precisa mo-

dulación del espacio que se despliega ante nosotros. Pero no es solamente esta modulación espacial el objeto de estas obras. Poseen algunas de estas piezas una cualidad de imagen viva, de presencia casi animal, superando o rebasando la mera estructura.

La superación del informalismo trajo para buena parte de la escultura una fuerte dosis de orden constructivo, tal vez por reacción. Desaparecieron las chatarras, las soldaduras vistas, los clavos roñosos, etcétera, y fueron substituidos, a veces en los mismos autores, por superficies pulimentadas y composiciones casi pueriles muchas veces. El elemento subjetivo, típico del informalismo, fue substituido por elementos objetivos y hasta meramente objectuales. Camín ha venido realizando su obra de modo que la geometría imperante no sea de orden estricto, sino flexible, dúctil, superando de esta manera las limitaciones enfatizadamente estructurales del material de la obra. No, no está exenta de emoción; esta obra, que por la sencillez de los medios roza el arte de estructuras primarias, por la elección del material se aproxima en algunas obras al arte modular y que podemos comprobar en la ins-

talación de esta muestra, posee un marcado poder de ambientación.

Por todo lo dicho no debe entenderse la escultura de Camín como el resultado de aglutinar facetas de diversas tendencias, sino que nuestro escultor posee en su obra rasgos muy definidos de tendencias contemporáneas.

Una leve inflexión en el discorrir del angular, un giro, una permuta, son los leves elementos que permiten definir y domeñar por igual el espacio y la imagen resultante. Una escultura en la que la economía de los medios, la voluntaria limitación material y la sencillez con que cada obra es encarada y resuelta convierten en una de las expresiones más puras y desnuda de grandilocuencia del panorama escultórico.

ZORAN MUSIC

Music presenta una amplia exposición antológica. Podemos ver, a través de los numerosos ejemplos que se nos ofrecen, la evolución del artista y la persistencia a través de su evolución de ciertas constantes que se encuentran desde las obras más antiguas a las más recientes. La primera impresión que una visión de conjunto de la exposición nos produce es la unidad que cada cuadro es. Es difícil separar partes en una misma obra. La superficie aparece como un todo. Casi podríamos hablar de una pintura monocroma, pero un más detenido examen nos convence de que estamos precisamente ante un colorista. Refinadísimo en el tratamiento cromático de sus obras, adelgazando la materia hasta lo inverosímil en muchas ocasiones, una como especie de neblina cubre el todo. En obras antiguas, las figuras aparecen tratadas de una forma esquemática, estilizadas de manera decorativa en exceso, rozando casi lo ornamental; pero el color es, desde las obras más tempranas, elemento definitorio de esta pintura. Pintura de tonos múltiples, de amplio registro. Sea cual sea el tema se puede apreciar cómo se llega a él a través de la delectación, de una sensibilidad exquisita que, sin embargo, no queda en eso solamente, sino que ahonda y profundiza en

ZORAN MUSIC.



estratos a los que solamente mediante el arte se puede acceder. En una obra como ésta, tan sutil y tan repleta de silencios, tan desprovista de elementos accesorios y en donde todo se coordina y se acopla en función de la totalidad, es difícil hallar predominio de componentes. Así de compacta y de maciza es la pintura de Music.

Tal vez, los cuadros más hermosos sean los menos propios del artista. Son obras del final de los años cincuenta. Las referencias son inmediatas. Sam Francis, Mannezier, Bazaine... aparecen tratados por Music, filtrados por la sensibilidad y el color de Music. Son obras hermosas, pero las menos encarnadas de todas. Deslumbrantes en su belleza pero sin la hondura acostumbrada. Hondura, tremenda, que vuelve en la serie «No somos los últimos». Las figuras humanas amontonadas, muertos, heridos, extenuados. Todo un terrible tema de pesadilla si no fuera porque sabemos que existe a lo largo y ancho del mundo. Music, que vivió la experiencia de Dachau, sabe y puede hacernos sentir el registro del horror. Estas obras nos sirven para comprobar de qué manera el pintor aflora por encima de cualquier temática. La simplicidad, el refinamiento, persisten en estas obras tan poco gratas, tan terribles en su temática. El mejor De Pisis viene a nuestra memoria ante el tratamiento tan simple, de leves toques de materia para definir y resumir una figura.

Los recientes motivos vegetales, marañas de ramas y hojas muertas, sacudidas por el vendaval, poseen el mismo peso dramático que los muertos, los heridos. El mismo peso plástico que toda la obra de Music, que, desplegada en ejemplos desde 1946 hasta 1972, se nos ofrece como una de las creaciones más sólidas y sensibles del arte europeo de la posguerra.

LOPEZ TORRES

El realismo está de moda. Vamos a decirlo en extenso, aun a riesgo de inexactos. El realismo está de moda o se pretende que esté. Algo en Venecia, mucho más en Kassel, se ha podido apreciar el apoyo que ciertas galerías nor-



A. LOPEZ TORRES.

teamericanas están prestando a la tendencia. Con diversas etiquetas —hiperrealismo, superrealismo...— se nos presenta como el último grito de la vanguardia. Simón Marchán, en su interesantísimo libro «Del arte objectual al arte de concepto 1960-1972», se ocupa extensamente del fenómeno. Entresaco algunos asertos: «El superrealismo, como pretendida vanguardia, es una tendencia regresiva en sus diversas dimensiones semióticas. Es irónico y ganas de tomar el pelo vociferar que el superrealismo es la última manifestación representativa de la cultura artística. Sería mucho menos hipócrita proclamarla uno de los últimos artículos mercantiles del mercado artístico. Impulsada desde América, se trata de una "vanguardia" artificialmente montada. No sería criticable tanto la tendencia en sí como sus pretensiones de imponerse, como vanguardia, de un modo culturalista y descontextualizado. Asistimos a un fichaje artístico con más implicaciones socioeconómicas que culturales y artísticas.

A nivel sintáctico y formal, en especial su ala más conservadora,

renuncia a la mayor parte de innovaciones lingüísticas desde hace un siglo. Como lenguaje es un oportunismo, pues no responde a necesidades sociales concretas y sus aspectos informativos quedan ampliamente superados por otros medios, sobre todo por su punto de partida: la fotografía».

Al principio ha quedado señalado que la pintura de Antonio López Torres posee otros ingredientes que la de los «realismos» comentados. Posee, en primer lugar, su cualidad de pintura. Posee, también, casi siempre, una temática la vida en el campo y en el pueblo, el paisaje que la circunda; tratado todo con un amor infinito y dejando que la tierra y el cielo, el color y la luz sean los protagonistas únicos de muchas de sus obras. La pincelada es corta y acariciante. Hay pincelada, se nota, en la obra de este realista solitario y callado. Es una diferencia muy estimable y de agradecer, pues quita al cuadro su aspecto fotográfico, tan buscado por otros.

Desde su voluntario retiro de Tomelloso nos llega el artista y sus obras, tan poco conocidas y tan dignas de serlo.

JOSE MARIA IGLESIAS

I SEMANA DE MUSICA MEDITERRANEA

Desde sus inicios, la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación y Ciencia) se propuso emprender una fecunda labor de divulgación musical por España. Esta ardua tarea e importante actividad para el desarrollo musical de nuestro país ha dado hasta el momento presente óptimos resultados mediante una proyección a gran escala de manifestaciones musicales con la creación de Decenas, Semanas y los más variados ciclos organizados y patrocinados por la referida Comisaría, entidad que además presta su colaboración en diversos festivales, tales como el de Granada y Barcelona, entre otros.

Gracias a esta iniciativa, Alicante ha vivido últimamente una intensa actividad musical con la celebración de la I Semana de Música Mediterránea, en homenaje al ilustre compositor alicantino, maestro Oscar Esplá.

A razón de un concierto diario, el ciclo empezó con dos audiciones de la Orquesta Nacional, en cuyos programas figuraban la "Sinfonía Aitana" y la "Sonata del Sur", de Esplá, siguiendo un concierto de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, una sesión dedicada a "La música de la batalla de Lepanto", otra a la música barroca italiana con la actuación del conjunto *Complesso Settecentesco Italiano* dirigido por Luciano Bettarini, un programa formado por música contemporánea francesa de Milhaud, Francaix, Jolivet y Xenakis, traducido por el famoso Octeto de París, y un recital de órgano a cargo de la

joven solista catalana María Teresa Martínez Carbonell, celebrado en la catedral de Orihuela. Invitado por la Comisaría General de la Música, tuve la oportunidad de oír tres de las mencionadas audiciones.

Las dos agrupaciones sinfónicas madrileñas han actuado con frecuencia en Barcelona y su respectivo nivel artístico ha sido ampliamente comentado y apreciado en la Ciudad Condal. En los programas presentados en Alicante figuraban varias obras para el gran público; sin embargo, algunas de estas partituras tan divulgadas como pueden serlo el "Bolero" de Ravel y "Los pinos de Roma", de Respighi, siempre son interesantes para analizar los distintos planteamientos interpretativos según la concepción del director que las aborda. Por ejemplo, el maestro Frühbeck nos propuso una traducción del "Bolero" que probablemente se apartaba bastante de la idea raveliana. Efectivamente, la partitura fue llevada con un "tempo" rápido y cada vez más acelerado, adquiriendo un carácter mucho más rítmico que sensual y persuasivo, y produciendo su espectacular final un verdadero impacto en el auditorio que llenaba el teatro Principal. Mucho más convincente fue la interpretación de "Dafnis y Cloe" (segunda suite) del mismo autor, donde Frühbeck exhibió sus grandes medios técnicos y un criterio interpretativo que halla siempre su mejor aplicación en los fragmentos brillantes que requieren una perfecta sincronización de grandes masas, ya sean instrumentales o vocales. También la

"Sonata del Sur" se benefició de una magnífica versión, y esta obra, que constituye uno de los ejemplos más representativos del estilo y la estética del maestro Esplá, tuvo con la presencia del pianista Eduardo del Pueyo a un feliz solista que no se limitó a resolver con la mayor seguridad y desenvoltura los no pocos problemas de virtuosismo que entraña la "particela", sino que además hizo gala de una profunda inteligencia musical y de unas facultades técnicas siempre unidas al factor expresivo, consiguiendo un ritmo incisivo y una variadísima gama de planos sonoros, a veces de carácter orquestal.

Si la Orquesta Nacional continúa ostentando la gran solera de su propia tradición, resulta muy interesante seguir la trayectoria de la joven Orquesta de la Radiotelevisión Española, ya que últimamente ha dado un gran paso, particularmente en la sección de cuerda, sin olvidar el volumen y empaste del metal. Estas calidades fueron puestas de manifiesto en la excelente versión de "La fuerza del destino" (obertura), de Verdi, y en la magistral traducción que el maestro Odón Alonso nos ofreció de la "Sinfonía sevillana", de Turina, obra en la que apreciamos todo el casticismo, el carácter hispano de raíz folklórica y la transparencia de colorido del discurso musical. En el "Concierto en La menor", de Saint-Saëns, la ejecución del violoncelista-solista Enrique Correa acusó en determinados momentos ciertas imprecisiones y no tuvo la brillantez de virtuosismo exigido por estas páginas de lucimiento instrumental. En cam-

bio, Enrique Correa estuvo a la altura de las circunstancias en el aspecto interpretativo, haciendo alarde de un recto criterio estilístico y de acentuada musicalidad. El poema sinfónico "Los pinos de Roma", que completaba el repertorio, es una obra idónea para juzgar el volumen y el potencial ambiental de una orquesta. En su versión, Odón Alonso tuvo los mejores aciertos y las crecientes líneas de tensión fueron dosificadas con recto criterio artístico, sobresaliendo el exuberante y apoteósico final.

El imponente cuartel de Felipe II (castillo de Santa Bárbara) fue escenario de una sugestiva audición de música antigua, en la que apreciamos unas excelentes condiciones acústicas. Actuaron el Cuarteto y Grupo de Instrumentos Antiguos Renacimiento y el cuarteto vocal Tomás Luis de Victoria, que interpretaron varias obras pertenecientes a "La música de la batalla de Lepanto". Al principio, la parte vocal quedó un tanto destemplada, pero a medida que se desarrolló la audición, la calidad creció progresivamente, y bajo la dirección de Ramón Perales, el numeroso público asistente pudo oír algunas versiones realmente extraordinarias, como las impecables traducciones de las deliciosas canciones italianas de Gastoldi.

Uno de los aspectos más importantes de las manifestaciones patrocinadas por la Comisaría General de la Música radica precisamente en organizar seminarios e incluirlos en cada ciclo. Siguiendo esta línea, se desarrolló, en Alicante, el seminario sobre "El compositor en España y su problemática", celebrado en una de las salas de la Diputación Provincial. Para estudiar a fondo este tema fueron invitados compositores y críticos que presentaron sus respectivas ponencias seguidas de coloquios. Cristóbal Halffter disertó sobre "El compositor en la sociedad española actual"; Xavier Montsalvatge ofreció una visión de su propia problemática como compositor, crítico y pedagogo; el padre Miguel Alonso abordó el delicado tema de la música litúrgica; Francisco Escudero habló sobre la personalidad del compositor espa-

ñol y el autor de esta crónica presentó un comentario basado en la trayectoria internacional seguida por los compositores de la llamada generación del 51, quienes han vivido todas las problemáticas que comportan las múltiples tendencias de última hora. El seminario fue dirigido por Antonio Iglesias, y además de los mencionados participantes, asistieron a las sesiones los siguientes músicos y críticos musicales: Antonio Fernández-Cid, Isidoro Guede, Octavio de Juan, Fernando L. y Lerdo de Tejada, Eduardo López Chávarrri, José María Perea, Tomás Rocamora, Sabino Ruiz Jalón, Josefina Salvador y María Asunción Valdés.

Aunque según las generaciones la problemática de los compositores españoles puede ser de distintos órdenes, creo sinceramente que en el referido seminario se trataron algunos problemas fundamentales. Por ejemplo, el de la música litúrgica es tan complejo, ante la falta de calidad musical que acusan la mayor parte de las obras que acompañan las funciones religiosas, que el profundo análisis del padre Miguel Alonso fue objeto de muchos comentarios, llegándose por unanimidad a la conclusión de que se hace indispensable la creación de un nuevo seminario dedicado exclusivamente a la problemática de la música litúrgica. Las demás ponencias también exponían temas de interés; sin embargo, cabe señalar el profundo estudio realizado por Cristóbal Halffter con relación a las retribuciones de la Sociedad General de Autores, las cuales, ante una serie de anomalías existentes, deben ser revisadas. En el escrito dirigido al director general de Bellas Artes, en el que se recogen, a modo de conclusiones, los acuerdos adoptados por todos los participantes al seminario, también se solicita que las obras de autores españoles sean editadas en partituras y en discos, a la vez que España posea un estudio de música electrónica al servicio de todos los compositores españoles. Este estudio deberá ser proyectado en estrecho contacto con las Facultades de Ciencias, Instituto Leonardo Torres Quevedo, del C. S. I. C.,



EL MAESTRO OSCAR ESPLA.

Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid y demás entidades científicas vinculadas con la materia.

Aun reconociendo que las dificultades para resolver estos problemas son numerosas, es evidente que todo cuanto se expuso y se acordó en el referido seminario se basa en fundamentos muy sólidos. Por otra parte, todo ello demuestra que, lejos de buscar los triunfalismos fáciles, las actividades organizadas por la Comisaría General de la Música siguen una línea muy bien definida y encauzada hacia el desarrollo, la divulgación y la protección del patrimonio cultural musical de nuestro país.

JUAN GUINJOAN

CRONICAS

EXPOSICIONES EN MADRID

Las exposiciones-homenajes siempre tienen una razón más o menos justificada, porque sirven para reconsiderar los valores del homenajeado. Que las exposiciones-homenajes se originen muchas veces atendiendo a intereses crematísticos es otra cosa, pero, aun así, el merecimiento del homenaje justifica y dignifica el acontecimiento. Entre las varias exposiciones-homenajes de esta temporada destacamos una: la exposición de obras de Jaime Mercadé en la galería Frontera, que, si bien no fue demasiado cuantiosa en obras significativas del pintor catalán, era interesante y cumplía con esa deuda que el arte tiene con el pintor desaparecido hace poco más de cinco años. Esta muestra parecía reunida urgentemente, y su propósito no era otro que el de despertar la atención que merece la obra de Mercadé, que, dentro de la figuración, supo dar a la Escuela de Barcelona, más enlazada con Europa que cualquier otra escuela de nuestro país, visos de modernidad respetando el entronque con la tradición. Esta muestra fue un llamamiento a ese homenaje nacional que, sin duda alguna, hay que dar a esta figura del paisajismo español. La aportación de los dibujos fue muy interesante, pues los apuntes del paisaje dicen mucho y ayudan a comprender esas interpretaciones planas de los volúmenes en donde la geometría hace su aparición en la obra de Jaime Mercadé.

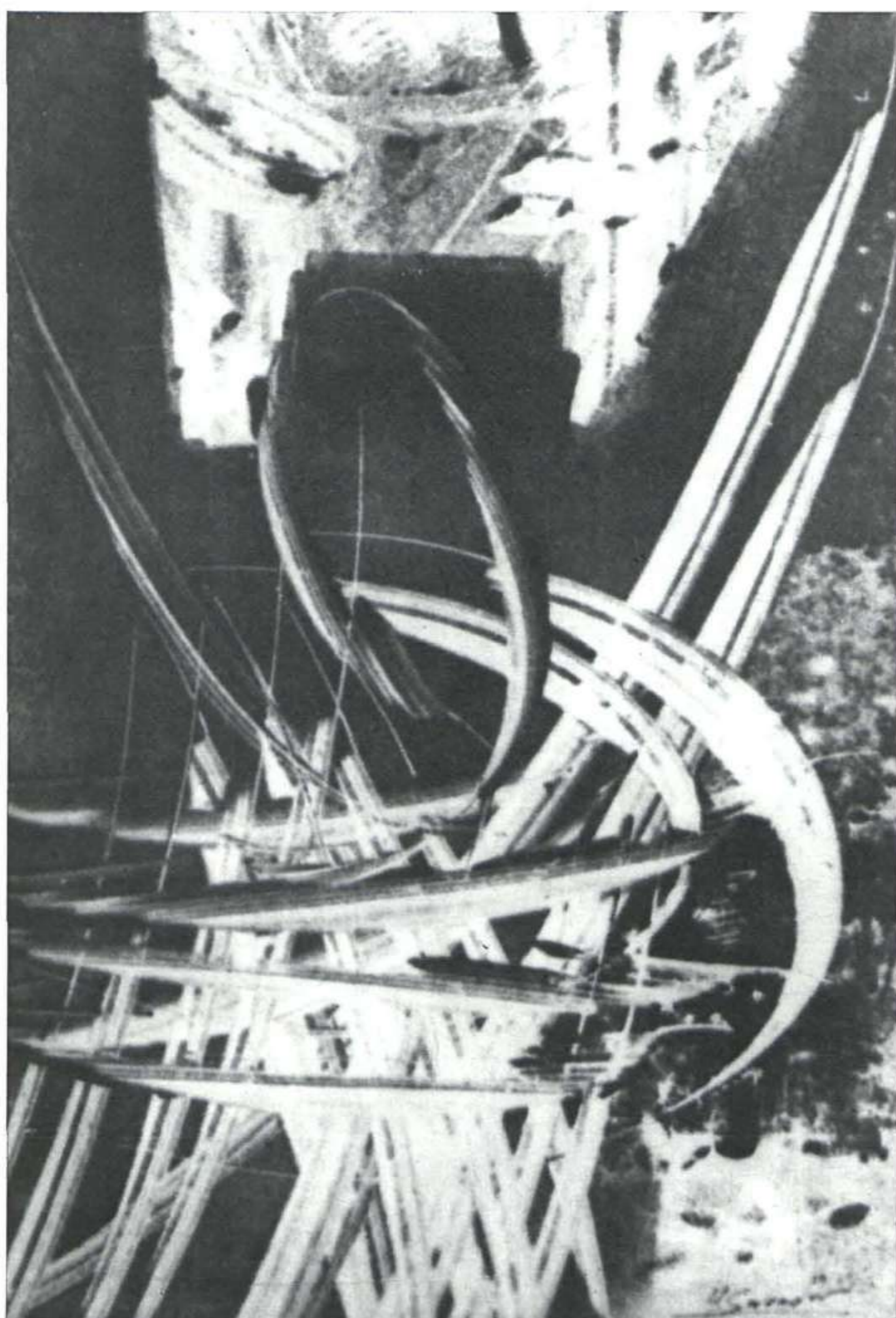
En más de una ocasión hemos destacado la importancia que tiene la obra dibujada, esbozada, de un artista. Son algo así como estudios, tanteos en los que es fácil leer los motivos de esos intentos de renovación que, cuando se logran plenamente, se incorporan ya con todo derecho al aspecto de esa parte de la producción artística que se considera de antemano apta para la inmortalidad. Así, aunque los dibujos no parece que tengan compradores —al menos no encuentra compradores entre esa clase de adquirentes que buscan en los cuadros su fin decorativo nada más—, vemos exposiciones de dibujo con cierta frecuencia. Ello se explica porque, en este tiempo en que las formas preocupan poco a buena parte de los pintores y escultores, más interesados por las calidades o por la representación simbólica o sugerente, aquellos artistas que siguen prestando atención al dibujo en el contexto de sus producciones se proponen, y hacen bien, reivindicar la atención que se merece este aspecto plástico de sus dibujos. Así, últimamente vimos en Madrid dos exposiciones de dibujos. Una de Luis Sáez, Premio Nacional de Dibujo Pancho Cossío 1972, en la que, al igual que se apreciaba en su anterior muestra de dibujos, también en la galería Egam, hace poco menos de un año, hay gran riqueza de elementos simbólicos, sugerentes, que, sabiamente movidos en composiciones atrevidas, crean todo un ámbito de enjuiciamientos que unas veces son protesta y otras simples consideraciones de aspectos reales. Ante un dibujo de Luis Sáez, lo que se ve no es todo lo que el artista ha dicho. Su contenido temático no se agota, incita a las consideraciones que siempre ofrecen la posibilidad de ampliarse. Son algo así como ensayos, literariamente hablando, en su versión plástica.

Nos referíamos a dos exposiciones de dibujos. La

otra es la que el artista Díaz Castilla nos presentó en enero pasado en la galería Frontera. Díaz Castilla es pintor abulense (presentó dibujos del valle de Corneja) que mira a la realidad de los campos y de los objetos con profundidad vivida. Díaz Castilla, con un trazo interrumpido, de líneas independientes que, apreciadas en su conjunto, se ofrecen integradas en cuerpos y aire, espacio, tiene cierta semejanza en este aspecto del dibujo captado del natural a Gregorio Prieto en sus ilustraciones de lugares y situaciones humanas.

Al decir semejanza, no acertamos a entender cómo puede esta palabra ser captada, interpretada, por el lector. Para aclarar el asunto, añadamos que «influencia», aquí, no está escrita con la intención del menosprecio. Es lógico que un artista de la talla de Gregorio Prieto influya en artistas que, como él, sienten la pintura. Así ocurre con otras obras de la exposición del artista Hernández Salvador, presentadas en una exposición de la galería Amadís. En esta ocasión, la influencia venía de Manuel Viola, ese defensor de la abstracción que tanto ha conseguido y que tanto ha enseñado en ese aspecto de la pintura, tanto a ejecutores como a estudiosos de las ejecuciones plásticas. En el caso de Hernández Salvador, y hablando de influencias, queremos también dejar constancia de la existencia de un grafismo insistente en donde se identifica menos a Viola y más al francés Mathieu. En este caso también, las posibilidades que advertimos en este artista, teniendo en cuenta su juventud, son grandes y esperanzadoras. Si a todo lo dicho añadimos su afición a los procedimientos de grabación, los afanes de investigación del artista hacen presumir un más pronto hallazgo de su personalidad que ya acusa actualmente.

También la galería Amadís, en el mes de enero, nos presentó una nueva exposición de otros dos jóvenes artistas: Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano. Bajo el título «Juegos cerrados», la novedad consistía en considerar más que nunca el espacio de la propia galería como protagonista de la muestra. Ya no es considerada la galería en sí, como ambiente decorativo, con las exigencias espaciales de tiro de vista, de distancia necesaria para apreciar bien una obra de arte. La consideración espacial en este caso era en sus tres dimensiones. No se trata de extravagancia ni de rareza efectista, como con cierta razón podría pensarse al ver esas escenas de una mesa con sus comensales o sin ellos, depende del instante, de advertir como muestra expuesta el ambiente masivo de espectadores dedicados a otros menesteres del de apreciar unas obras de arte expuestas. Las escenas de una fiesta de sociedad o «guateque» de inauguración, formaban parte de la exposición, muchas veces ignorado por los que, merced a un concepto de Pablo Pérez Mínguez y Carlos Serrano, eran protagonistas de la exposición en un determinado instante en el tiempo: el de la inauguración. Para considerar en serio esta muestra plástica viviente hay que situarse en unos orígenes teóricos que nada tienen que ver con el concepto imperante de exposición de arte en el sentido en que éstas han sido justificables. La muestra de estos dos jóvenes artistas



HERNANDEZ SALVADOR.

puede entenderse como estudios, investigación de algo dinámico, en desarrollo. Es algo así como si los espectadores, más o menos implicados en lo expuesto, fuesen testigos de gran parte del proceso mental del artista al hacer lo que expone; en este caso concreto, de los artistas al crear sus «Juegos cerrados».

Este tremendo salto en la consideración de los valores ambientales como parte integrante de una exposición no ayuda, desde luego, a entender todo su contenido. En otras ocasiones el salto es menor y, aunque nada tengan que ver ciertas obras actuales con las que se denominaron igualmente con la misma palabra desde hace muchísimos años, se entienden mejor. Ello nos lleva a recordar la exposición mostrada en la galería Iolas Velasco, entre enero y febrero pasados, sobre el tapiz. Su título, «Tres formas nuevas en el tapiz»; los autores de las «tres formas nuevas» son Grau Garriga, Carola Torres y Luis Garrido.

Si el tapiz tradicional se miraba en las formas y escenas del arte pictórico, era también lógico que en el tapiz de antaño siguiera presente el concepto decorador del muro y la mayor fidelidad posible de formas y cromatismos. Las formas y los colores, la valoración de la materia y tantos otros conceptos presentes hoy en la consideración de los artistas plásticos dan lugar a obras que muchas veces no se aciertan a denominar siquiera pinturas o esculturas, quizá porque son otra cosa que aún no encontró su nombre. Es lógico

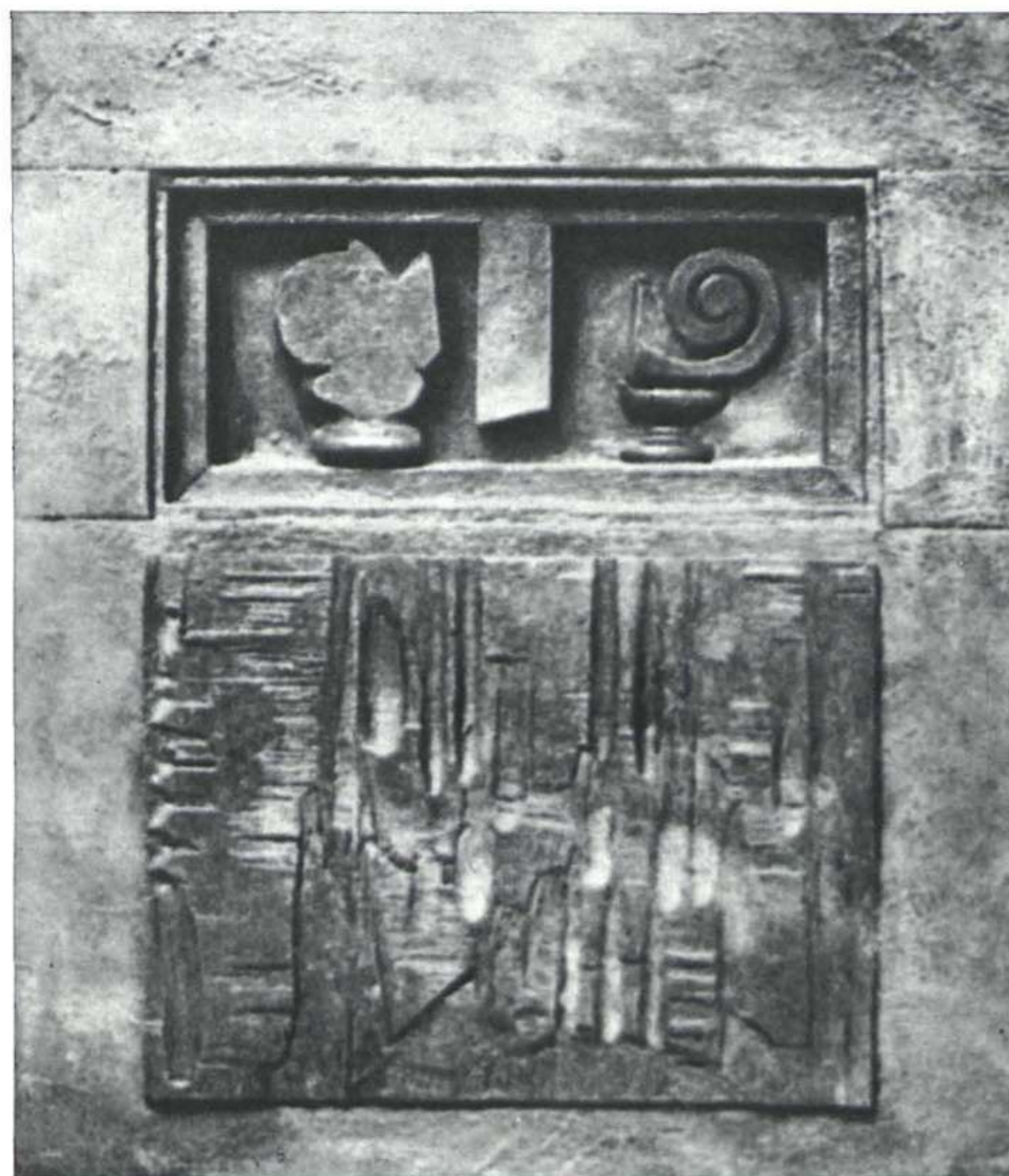
que el tapiz haya cambiado de aspecto de tal manera que algunas veces nos haga pensar si esas obras deberían o no llamarse tapices. Mientras no demos con la palabra válida que las denomine y las defina mejor, habrá que seguir llamándolas tapices. En estos tres artistas, como en otros artistas del tapiz actual, la obra ya no se limita a decorar una estancia, sino a ser parte misma de la estancia. Ya no se piensa en un complemento de la arquitectura, sino en la arquitectura misma. Los tapices de Grau Garriga, que desde hace años mostró el afán de los abultamientos como conatos o avisos de lo que las formas serían más tarde, son ahora un ejemplo de su aplicación, como separación visual y decorativa a la vez de un habitáculo. Si a esta consideración de las formas añadimos la belleza, simbolismo y atrevimiento del colorido, el arte estalla aún más triunfante, más sobrecogedor, más sugerente.

Carola Torres, fiel a ese concepto tradicional del tapiz, sigue la explotación del oficio aprendido con sus propias obras en la realización de tapices partiendo de cuadros y dibujos de otros artistas contemporáneos.

Luis Garrido, la tercera «forma» de la exposición que comentamos, parte de unos escenarios espaciales donde la simetría, lo geométrico, se unen al colorismo entonado en un tejido uniformemente plano.

Dentro de esta línea de ruptura, o más que de ruptura, de salto, con el natural entronque que el arte establece aun por encima de materiales, de formas y de expresiones, hay que traer a esta crónica la muestra que Ignacio Yraola presentó en la galería Zodíaco. Decir que la obra de Yraola está entre la pintura y la escultura es decir poco. Hay que tener en cuenta el decidido propósito del artista de romper con tópicos del arte. De ahí esas formas, esos relieves, esas ma-

IGNACIO YRAOLA.





PUIG BENLLOCH.

deras, no exentas de sus valores coloristas, esa dignificación de materiales de desecho, todo ello con un trato un tanto irónico en ocasiones, crítico otras veces. Recuerdo opiniones verbales del artista para explicar, con la mayor claridad posible, su postura, su razón estética. En esas opiniones sobresalen las palabras que dan lugar a enjuiciamientos muchas veces erróneos, «ruptura de moldes», «evasión de condicionamientos» u otras frases parecidas. Hay que destacar, ante este juego de expresiones, que no hay necesariamente que haber escuchado del propio Yraola, porque están expresadas en las propias obras suyas, que esas «rupturas» no suponen ataque porque sí, ni mucho menos negación de la valía, posible, pero que tiene que ser demostrada en cada caso, de esos «moldes» o de esos «condicionamientos».

La cronología de la celebración de exposiciones nos vuelve ahora al tema del paisaje, con ocasión de la muestra que presentó, en la galería Edaf, el pintor Antonio Sedano. Ante los cuadros, los paisajes santanderinos de Sedano, pienso que el realismo lo consideramos en los cuadros más en su aspecto lineal, del dibujo, que en el aspecto del color. Lo identificado como realidad entra más por los ojos a través de las formas que a través del cromatismo. En el caso de Antonio Sedano no ocurre así, el artista identifica los escenarios del paisaje, marítimo, campestre o urbano, a través de la realidad vista por el color, por la luz, hasta el punto de que si las formas se perdieran del todo, o casi del todo, sería posible identificar los lugares captados por el pintor, en el caso de que éstos fuesen conocidos por el contemplador, o, en caso contrario, sería posible identificar esas otras realidades que son el ambiente, la hora que envuelve el paisaje.

Francisco Badía presentó una muestra de sus esculturas en la galería Fauna's. Hay en la escultura de Badía dos clases de obras distintas en sus aspectos finales, pero que responden ambas al concepto de va-

lorar tanto los volúmenes como el espacio que los envuelve. En unas, los cuerpos parecen haberse conseguido a base de ir añadiendo materia a la masa y dando lugar a unas esculturas de líneas libres y superficies rugosas. Otras veces, los cuerpos —humanos también como en el primer caso citado— se muestran taladrados, como en estructuras huesosas, de líneas y superficies lisas, concretas. La escultura de Badía responde a ese doble elemento, aire-masa, en constante juego de penetración, de dominio, de conjunción.

La nueva Casa Regional de Andalucía Occidental (Sevilla, Cádiz y Huelva), recientemente fusionadas e instaladas en Madrid, presentó una exposición de interés: la de Martín Blázquez, un joven artista que trabaja, de momento, en una amplia variedad temática con procedimientos distintos que saben, en cada caso, adecuarse a la idea que lleva a su obra. Martín Blázquez es un artista abierto a cualquier tendencia o procedimiento. Desde los cuadros construidos a base de manchas hasta esos otros sometidos a las rígidas líneas geométricas realizados a tinta plana. Encuentro un doble concepto en la obra de este artista: el sentido interpretativo de las formas y de los ambientes y la utilidad, en los carteles, que son llamadas de atención publicitaria. En toda la obra de Martín Blázquez hay una abierta tendencia muy de acuerdo con la necesaria presencia del artista en el diseño industrial, en la publicidad y en otras esferas donde el artista tiene mucho que decir y no siempre va a ser necesariamente invitado a ello.

Antes de finalizar esta crónica del arte en Madrid nos referiremos (no con la extensión que desearíamos) a la muestra que Ramón Puig Benlloch presentó en la galería Círculo 2. Ramón Puig Benlloch posee algo importantísimo en los artistas: sinceridad y humanidad. Su arte es sentimiento puro de unas vivencias arraigadas en el artista y sinceramente expresadas en una pintura consciente, bien hecha, artísticamente y en su otra vertiente del oficio, pues Puig Benlloch sabe lo importante que es que la materia no se desprenda ni altere su colorido al paso de los años. Para ello, como otros buenos artistas, él hace, fabrica el color con el que trabaja. Hace tiempo que sigo el desarrollo plástico de este pintor levantino, nacional por su valía, representante de la nueva figuración. Muchas veces me he preguntado el porqué tantos artistas retornan en esta hora a la figuración después de una etapa, más o menos brillante y duradera, de abstracción. Creo que la respuesta más convincente me la ha dado el caso de Puig Benlloch, que también investigó en el trato de la materia, de las calidades de la pintura informal. Lo que le ocurrió es que la abstracción para Puig Benlloch le resultaba insincera. Su espíritu, su sentimiento, su seguridad misma en lo que hace, se basa no en abstracciones ni en sueños, sino en vivencias, en sentimiento puro, humano, afectivo. Por eso, con frecuencia nos ofrece esas colecciones, esas series de cuadros en torno a un tema, a un asunto o a un episodio de sus vivencias personales. Son como estallidos, como floración de algo contenido que necesita imperiosamente plasmarse, perpetuarse en unos cuadros siempre distintos. En esta ocasión, la temática fueron los signos del Zodíaco, un mundo investigado dato a dato, meditado por Puig Benlloch, por su sensibilidad, por su intelecto. Encuentro a Puig Benlloch en un momento interesante de su producción artística, ya madura y experta, en plena investigación al hacer la pintura, al mismo tiempo, que dice cosas nuevas en cada cuadro.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Si quisiéramos clasificar por amplios grupos las exposiciones más destacadas entre las celebradas en Barcelona, en el período de la segunda quincena de diciembre y la primera de enero, podrían reunirse tres: caracterizados por la espectacularidad y el exceso, en uno de ellos; la moderación lírica, en otro, y por el impulso firme de asentar una personalidad bien definida, en el tercero.

Corresponde la exposición de Guayasamin, en primer término, al grupo de lo espectacular y grandioso. La obra expuesta, aunque como antecedente figuren en ella varios ejemplos de etapas anteriores a la fase actual del pintor, se caracteriza por la teatralidad de las figuras, dicho sea sin el menor ánimo peyorativo; la acentuación de ciertos aspectos del gesto y de la forma, su distorsión; el deseo de inquietar, de gritar,

EQUIPO CRONICA.



de golpear la atención del espectador. La serie de cuadros de gran tamaño, de grandes rostros, de miradas de alucinación y de horror, acentúa sus caracteres dramáticos con la casi ausencia del color. Los negros, los grises y los blancos son una orquestación de matices que contribuyen al propósito representativo del autor. Y no es, precisamente, este aspecto el único que enlaza esta obra (los comentaristas lo han reconocido de modo casi unánime) con el «Guernica» de Picasso, sino también el predominio de la línea, la gesticulación, la acentuación de los caracteres. Pero así como en la obra cuya asistencia claramente se percibe la contención da a las formas distorsionadas un vigor incomparable, en la de Guayasamin, el aparato, la espectacularidad va mucho más allá del contenido. Ciertamente que, en ocasiones, se logran resultados de honda penetración, que el conjunto constituye una orquestación trágica de gran significado, pero lo externo de la forma, el teatro inevitable de toda representación supera aquí, con exceso, al contenido. La importancia del autor, que entre nosotros quedó marcada con la concesión del Gran Premio de la III Bienal, en 1955, convierte esta exposición en un espectáculo de excepcional interés para seguir la marcha de una figura de destacado relieve en la plástica iberoamericana.

Aunque con apariencia totalmente opuesta, la pintura de Montserrat Gudiol se puede caracterizar también por el gran efectismo de unos personajes en actitudes pensativas o dolientes, realizados con precisión miniaturista, en los que se destaca especialmente el rostro o las manos, cuyas evocaciones arqueológicas no los excluyen de otras realizaciones contemporáneas, como ciertos aspectos o actitudes de la pintura de Dalí, cuando olvida o abandona su mundo surrealista. Montserrat Gudiol dispone, ante todo y por encima de todo, de una técnica; técnica que pone al servicio de gestos y símbolos tradicionales con un carácter intemporal; técnica preciosista que se concentra, como decimos, en limitados aspectos del cuadro para contrastar la minuciosidad de su realización y de su forma sobre un espacio amplio y desnudo.

La espectacularidad de la pintura del norteamericano Ritch Miller radica en sus excelentes calidades, propias de un pintor neoclásico, al servicio de una constante e irónica crítica social. Elegido el tema, en el que tanto puede aparecer el personaje de la sociedad actual como el niño o el abuelo de viejos retratos familiares, la figura representativa o la figura tópica, Miller deforma moderadamente la concepción del personaje, lo caricaturiza, en parte, y lo realiza posteriormente de modo minucioso y austero. El resultado puede acabar convirtiendo al personaje en un muñeco grotesco, pero como la excelente realización está puesta al servicio del propósito intencional, el resultado es siempre elocuente y positivo.

La obra del Equipo Crónica sorprende siempre, a primera vista, por la audacia del tema y del color. Apoyada inicialmente en algunos de los aspectos de

la pintura «pop», recoge e incorpora múltiples formas populares, empezando por el realismo fotográfico, por el color cartelístico, por la incorporación de elementos usuales; pero el contenido de la obra del Equipo Crónica se carga rápidamente de intención y de densidad. Hay, desde un principio, un propósito crítico en toda su creación, que no sólo va progresivamente acentuándose, sino que se enriquece considerablemente y adquiere nuevos e inesperados sesgos al introducir, junto a elementos históricos de la plástica tradicional, aspectos de la obra de pintores contemporáneos, deliberadamente identificados y curiosamente contrastados. En su reciente exposición no puede decirse que se hayan aportado cambios de importancia en relación con la celebrada últimamente en el Colegio de Arquitectos. Más bien parece centrada en la presentación de una carpeta de serigrafías, de excelente calidad, y del libro de Tomás Lloréns, agudo estudio, análisis histórico y conceptual de la obra del Equipo Crónica. En todo caso, la exposición resulta un excelente motivo de satisfacción, porque satisfactoria resulta siempre esta obra vital, alegre y entusiasta, además de tan certeramente intencionada.

Durante algún tiempo, Esther Boix nos ha tenido pendiente del desarrollo de su obra. La sabíamos detenida, reflexiva y madurando, tras aquel intenso e interesante capítulo expresionista que supuso la obra suya de muchos años. Ahora nos presenta una obra en la que, salvo algunos casos de representación directa, los personajes son, en su mayor parte, símbolos: de las circunstancias de nuestro tiempo, de la problemática de nuestra sociedad, del vacío y de la estupidez en algunos casos, del horror y de la indignación en otros. Estos seres símbolo se esquematizan y geometrizan. En el conjunto de la obra aparecen, a veces, como objetos, deliberadamente constructivistas, con unas palpitantes vibraciones de color. Todo lo cual nos ofrece una perspectiva bien sugestiva de la obra de una pintora que siempre se ha caracterizado por su preocupación intelectual y social.

En el capítulo de la sencillez y de la moderación podrían agruparse las exposiciones de Cardellá, pintor catalán residente en París, que periódicamente nos ofrece su obra, compuesta en esta ocasión de una serie de cuadros de pequeño formato, con figuras cargadas de ternura y humildad, realizadas con una ex-

cepcional calidad, tanto en la libre delimitación de la forma como en la realización de la materia, y en la ternura de los colores, que contrastan adecuadamente con firmeza, en un ejemplo de bello lirismo expresionista.

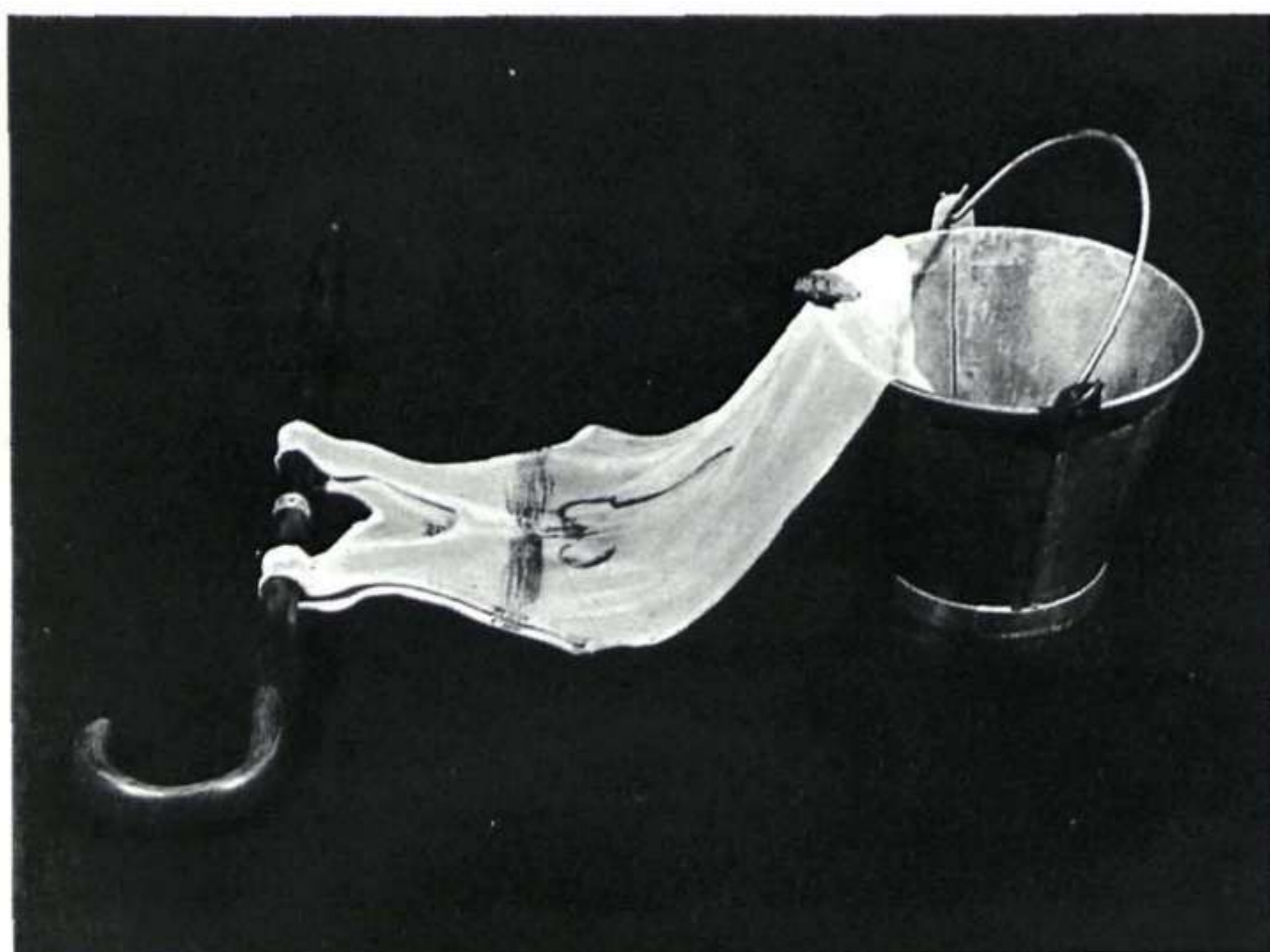
La exposición de Domenech Farré (1917-1962) tiene el carácter de antológica y de homenaje. El expresionismo, aparentemente rudo, de algunas de sus obras supone más bien contención formal y austeridad para la realización de las mismas. La minuciosa realización material de otras, que lo enlaza con los mejores momentos de Pi de la Serra, supone otro capítulo que, aun siendo cronológicamente el primero de la realización, se nos antoja el más sugestivo y el que tal vez no debió ser abandonado. En todo caso, se trata de un paisajismo en que el vigor y la fuerza de carácter le evitan caer en la trivialidad en que con tanta facilidad se ha caído (y se cae) al seguir análogo camino.

Ripollés, el moderadamente alucinado pintor castellonense, ha presentado una bella exposición. En ella sigue reflejando, a su modo, la Naturaleza; inventándole colores, añadiéndole animales o monstruos, dándole en todo caso un lirismo o un vuelo poético, que hacen de la obra de este pintor un capítulo singular dentro del predominante dramatismo de la pintura contemporánea. La obra de Ripollés sigue viviendo la misma pureza y la misma inocencia de sus primeros momentos, aunque en la actualidad se aprecien una mayor perfección técnica y una más amplia desenvoltura. El carácter universal de la pintura de Ripollés lo revelan sus éxitos por distintos lugares de Europa y América y el entendimiento y asimilación de la misma, en cuantas ocasiones la ofrece.

Como representativas de dos fuerzas poderosas que tratan de imponer en el mundo de la plástica una acusada personalidad, se encuentran las exposiciones celebradas por Viladecáns y Manuel Castro. Aquél, tras un proceso de gran audacia y probidad intelectual, que comienza enlazando con los mejores momentos del grupo Dau al Set, marcha hoy a través de una múltiple y diversa serie de ensayos y creaciones, en los que el objeto usual y cotidiano se transforma, poética y plásticamente, en objeto de creación. Una gran capacidad para la ordenación de los materiales, un fino instinto para la percepción de los seleccionables y una excelente disposición para la distribución de las formas y elementos hacen de la obra de Viladecáns un mundo sugestivo y rico para la imaginación, realizado con elementos usuales: una vieja camisa, una taza usada, un cepillo de dientes, un sombrero, un tenedor, una cáscara de huevo. Estos, y otros muchos objetos más, son utilizados con un hábil sentido plástico y con una sugestiva intención.

El joven Manuel Castro comienza los pasos de su creación artística como corresponde a un auténtico creador: sirviéndose de muchos de los elementos creadores de los últimos capítulos de la plástica contemporánea. También aquí se utilizan los objetos más dispares para la creación del cuadro-objeto, que tanto da pueda ser concebido como pintura, «collage» o escultura. En definitiva, se trata de dar formas nuevas, de sugerir ideas, de irrumpir con un mundo propio en el mundo ya existente, utilizando los elementos válidos de lo que con más acierto se viene realizando. La obra de Castro me parece un gran esfuerzo para imponer una joven personalidad, en pleno período de ebullición creadora, en el mundo de la plástica, incluso con esas espléndidas y humanas desigualdades de quien se manifiesta con plena autenticidad.

VILADECANS.



CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Empieza el año con muy prometedoras perspectivas. Los acontecimientos que afectan al mundo apasionante del coleccionismo se suceden sin interrupción. Hoy tenemos que recoger noticias muy dispares: bibliofilia, iconos y subastas.

EXPOSICION DE INCUNABLES ESPAÑOLES

El Patrimonio Nacional ha organizado en la biblioteca de Palacio una exposición de 140 incunables españoles pertenecientes a las colecciones escurialense y palatina. Difícilmente encontrará el bibliófilo mejor ocasión para conocer y comparar las primeras obras de nuestras prensas. Como indica el catálogo, realizado por Matilde López Serrano y Pilar García Morenos: «El conjunto no resulta muy numeroso, pero, no obstante, la rareza, curiosidad e importancia de los textos o de las ediciones, belleza en ilustraciones, composición y buena conservación son por demás notables, y muchas veces excepcionales por poseer varios ejemplares únicos, muy raros o únicos completos».

A partir del **Sinodal de Aguilafuente**, impreso en Segovia o en sus cercanías a fines del año 1472, se conocen 856 incunables españoles. La tercera parte corresponde a los primeros veinte años; el resto, a la última década del siglo xv.

Los impresos castellanos son casi todos de nombre español; los aragoneses, catalanes y valencianos, extranjeros en su mayor parte. El **Sinodal** fue impreso con caracteres romanos, pero inmediatamente se generalizó la tipografía gótica.

Es habitual el uso de papeles recios y agarbanzados, salvo en los libros más modernos y en los más cuidados. La filigrana más corriente es la mano con la estrella o la cabeza de toro, de procedencia italiana. Excepcionalmente se imprime en vitela.

La composición puede ser a dos columnas o a línea tirada, con predominio de esta última en los libros más modernos. Las primeras iniciales son manuscritas; posteriormente se hacen xilográficas. En la ilustración puede apreciarse una clara influencia germánica, que deriva luego a los estilos flamenco e italiano. Sin embargo, se encuentra la impronta española a través de la constante de mudejarismo, en la representación de famosos monumentos regionales y en el sentido realista de las escenas.

Los temas principales son, por orden decreciente de frecuencia: Teología, religión y moral; clásicos griegos y latinos; ciencias aplicadas; Astronomía, Geografía y viajes; obras de creación literaria; filología clásica e hispana; Historia y Derecho hispanos.

Entre los ejemplares expuestos nos han llamado especialmente la atención aquellos muy ilustrados, como el **Viaje de la Tierra Santa**, de Bernardus de Breyden-

bach, impreso por Pablo Hurus en Zaragoza (1498), ejemplar en folio con numerosas ilustraciones y único con láminas desplegadas. Por ser el primero grabado por un artista español resulta muy interesante el de **Los doce trabajos de Hércules**, de Enrique de Villena, impreso en Zaragoza por Antonio de Centenera (1483). Deliciosas y expresivas las xilografías que animan profusamente las **Fábulas**, de Esopo (Zaragoza, Juan Hurus, 1489). Las series de oficios del **Espejo de la vida humana**, de Sánchez de Arévalo (Zaragoza, Pablo Hurus, 1491), y las escenas de la vida cotidiana en las **Mujeres ilustres**, de Boccaccio (Zaragoza, Pablo Hurus, 1494) son documentos inestimables para el conocimiento social de la época.

Algunos de los libros ilustrados a mano son de gran belleza: entre ellos, el **Dialogus Ecclesiae et Synagogae** (Zaragoza, Pablo Hurus, 1497), impreso en vitela, y el ejemplar de las **Siete Partidas**, realizado en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono en 1491. A través de muchos de estos libros puede seguirse la evolución experimentada por el escudo de los Reyes Católicos hasta culminar con la inclusión de la granada.

En cuanto al contenido, resultan especialmente interesantes la **Gramática castellana** y las **Introducciones latinae**, de Antonio de Nebrija; **La novella di Gismonda e Guiscardo**, de Boccaccio, traducida al latín por el Arentino; el **Cancionero**, de Juan del Encina; **La Coronación** y **Las Trescientas**, de Juan de Mena; la **Cosmographia**, del gaditano Pomponio Mela, con un curioso grabado de mapamundi, y el rarísimo **Psalterium cum canticis**, comentado en los márgenes y con interpolaciones interlineales. No podemos dejar de citar, por último, la **Glosa de las coplas de Mingo Rebulgo**, de Fernando del Pulgar, ejemplar único en España.

Como curiosidades, y entre muchos ejemplos posibles, señalemos el titulado **Cura de la piedra y dolor de la hijada y cólica renal**, puesto bajo la advocación de los santos Cosme y Damián e impreso en Toledo por Pedro Hagenbach en 1498. La **Repetición de amores e Arte de axedrez**, de Luis Ramírez de Lucena (Salamanca, Lope Sanz, 1494-1497), lleva las ilustraciones de las jugadas.

En resumen, una exposición logradísima que nos permitió, además, examinar algunas de las extraordinarias encuadernaciones que alberga la biblioteca de Palacio y formarnos una idea cabal del arte de imprimir cuando comenzó a ser la lengua «compañera del Imperio».

SUBASTAS

El mes de enero fue, como suele serlo tradicionalmente, poco pródigo en subastas. Muchas salas se han reservado, y las que decidieron abrir sus puertas —Ma-



ALONSO DEL ARCO. «INMACULADA».

mino, Hispanoamérica y El Anticuario— lo hicieron con piezas de calidad mínima. Esperamos, pues, a que estas casas inicien su actividad normal para dedicarles nuestros comentarios. Y la verdad es que no comprendemos este retraimiento, pues Durán, que después de su excepcional subasta de Navidad se decidió a continuar con otra tan extensa como importante y variada, vio compensado su esfuerzo con numerosas ventas. De un total de 343 lotes se retiraron sólo 78, casi todos ellos por razones justificadas relacionadas con el precio o con la calidad.

En pintura antigua hemos visto con alegría que parece irse superando el absurdo prejuicio existente entre gran parte de los coleccionistas contra las obras religiosas, como si en esta temática no se hubiera hecho mucha de la mejor pintura. Se vendió, por el precio de 125.000 pesetas (la base), un estupendo cuadro de Alonso del Arco (1625-1700), presentado con el título «La Inmaculada y el Padre Eterno» y publicado en «AEA» por Natividad Galindo. Alonso del Arco, pintor sordomudo y pródigo de su arte, del que, sin embargo,

se conocen hoy pocas obras, aparece en el **Diccionario**, de Ceán, y en el **Viaje**, de Ponz. Si hemos de creer al primero de estos autores, sólo en sus cuadros juveniles tenía un dibujo correcto, pues lo descuidó mucho en su madurez. El subastado era de buen dibujo e interesante composición. No hemos tenido ocasión, por premuras de tiempo, para consultar el artículo de Natividad Galindo. Permítasenos señalar, sin embargo, que el cuadro no representa exactamente una Inmaculada. Es mucho más que eso. Es, al mismo tiempo, una Inmaculada, una Coronación (obsérvese el ángel que porta la corona), y, sobre todo, una Encarnación. En el cuadro aparecen el Padre y el Espíritu Santo, pero no el Hijo, lo que es teológicamente imposible. La persona del Hijo no puede faltar en la Santísima Trinidad. Esto nos hace pensar que está presente, ya encarnado, en el seno de su Madre. Y parece confirmarlo la actitud reverente y ensimismada de María, cuya silueta se redondea como una fruta en sazón. Aunque el gran tamaño de este cuadro (2,40 x 1,70) es un grave inconveniente para muchos coleccionistas, creemos que su precio fue muy bajo.

Un bonito «Nacimiento» hispano-francés del xvi pasó de las 60.000 a las 75.000 pesetas.

Se retiró un «Cristo atado a la columna con San Pedro arrodillado», que el catálogo describía como **en torno a Morales**. En nuestra opinión es una obra inspirada en algún grabado flamenco, muy semejante a una de las tablas de las puertas de los relicarios en la Capilla Real de Granada, de las que dice Gallego Burín que son «obras todas mal proporcionadas e incorrectas».

Dos pequeños bodegones del siglo xvii (19,5 x 26,5) saltaron de 12.000 a 85.000 y 50.000 pesetas, respectivamente.

Anotemos también un dibujo del valenciano Juan Conchillos (1641-1711), que tenía de base 10.000 pesetas y se vendió por 19.000. Otro, espléndido, de Pedro Orrente (1570-1644), que había salido en 6.000 pesetas, subió con toda justicia a las 22.000 pesetas.

En pintura contemporánea, nuestras preferencias estaban con un cuadro de Zabaleta, «Trofeos de caza», que alcanzó la cifra de 600.000 pesetas, con una base de 490.000.

Como el espacio nos obliga, dispéñenos el lector de comentar los Regoyos, Baroja, Pla (y los maestros menores que vemos junto a ellos casi diariamente en las subastas madrileñas), pues no dieron sorpresa alguna y se mantuvieron en los precios estelares a que nos tienen acostumbrados, aun tratándose de obras que no sean de primera magnitud. Requiere comentario la nueva subida de un Romero de Torres —un buen Romero de Torres—, que alcanzó las 900.000 pesetas. No somos de los que nos escandalizamos por estas alzas de un pintor que, independientemente de nuestros gustos particulares, poseyó una gran personalidad, un acento propio, y representó, quizá con más altura poética que pictórica, toda una época y una región españolas. Pero nos extraña la manera irregular con que asciende y cae, como si estuviese movido por intereses ajenos a los puramente estéticos. Esta vez había salido en la «modesta» base de 300.000 pesetas.

En el capítulo de objetos, la subasta estuvo variada e interesante. Para nuestro gusto, destacó una pareja de morillos pequeños, franceses y del siglo xviii, verdaderamente deliciosos. Salieron en 25.000 pesetas y se adjudicaron en 31.000. Un elefante de porcelana de Derby, 19 centímetros, se ofreció en 5.000 pesetas y alcanzó las 11.000. Aunque pieza menor, está muy bien modelada y decorada. Además es perfectamente identificable. En la obra de John Haslem, **The Old**

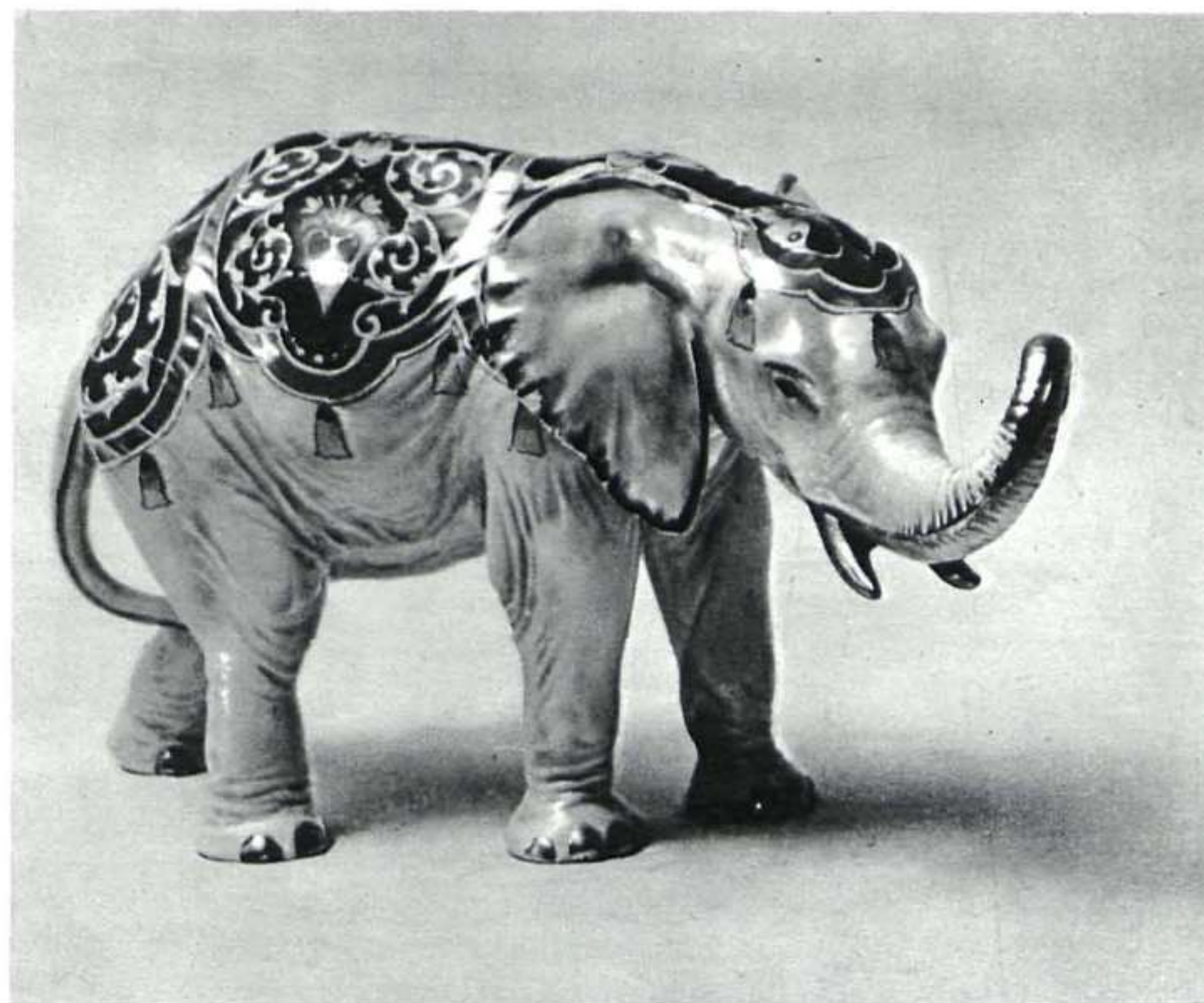
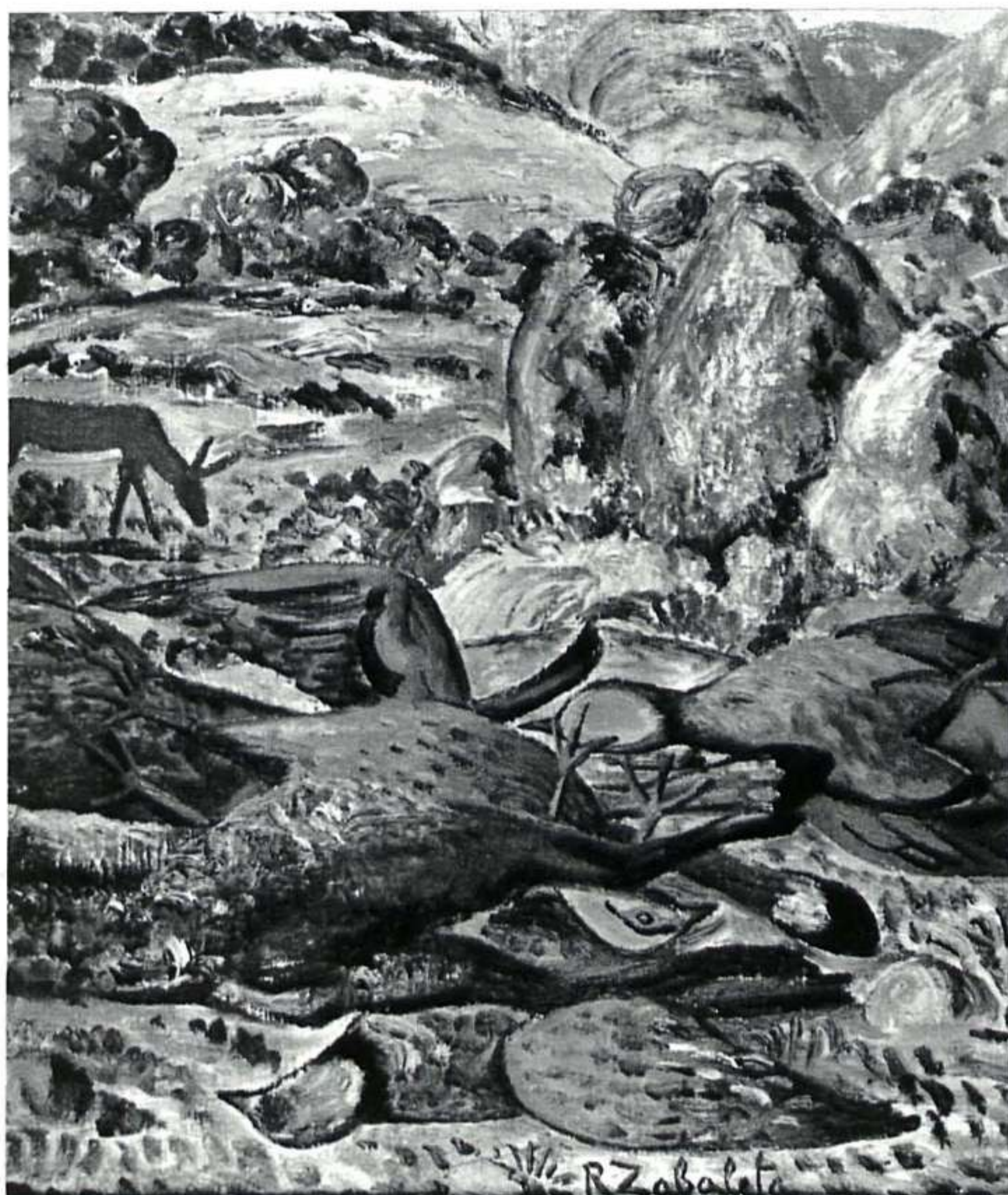
Derby China Factory Workmen and Their Productions (ed. 1876) se publica la lista completa de los modelos realizados en Derby. Los únicos elefantes que aparecen son obra de Edward Keys, que trabajó en la manufactura desde un año indeterminado, que se supone a comienzos del siglo XIX, hasta 1826. La pieza es concretamente la que, sin número, aparece descrita como «Large Elephant, with cloths, no Driver» («Elefante grande, con mantilla, sin conductor»). Nos extendemos en este asunto para proponer un ejemplo de cómo con un pequeño esfuerzo es posible documentar bien, en la mayoría de los casos, cualquier pieza auténtica. Estos datos, publicados después de la subasta, benefician al comprador y perjudican al cedente. Son datos que deben constar en un catálogo cuidado.

Se ofrecieron también magníficas piezas de plata colonial y de orfebrería europea. Una soberbia pareja de atriles, con punzones de J. Sanz y fechados en 1789, no encontraron comprador. Tal vez su salida fuera demasiado alta: 300.000 pesetas.

ICONOS RUSOS

La galería Tartessos presentó, a partir del 25 de enero, una exposición de iconos rusos de los siglos XVII-XVIII, recientemente importados. Como bien sabe el coleccionista, los iconos de esta época corresponden al período de decadencia que se inició precisamente con Simón Ushakov (1626-1686) y culminó con las reformas introducidas por Pedro el Grande. Puede decirse que los iconos son, a partir de esas fechas, repeticiones incansables de las grandes creaciones realizadas por las escuelas de Novgorod, Vladimir, Pskov

RAFAEL ZABALETA. «TROFEOS DE CAZA».



PORCELANA DE DERBY.

y Moscú, que alcanzan su culminación en el genio de Andrei Rubliov, durante el siglo XV. Naturalmente, esas obras maestras nunca fueron exportables, y puede decirse que en Europa no existen iconos de primera categoría. Sin embargo, Madrid alberga la importante colección de Sergio Oztoup, que cuenta con obras a partir del siglo X y que fue expuesta en 1965.

Hechas estas consideraciones, podemos afirmar, sin embargo, que los iconos presentados por la galería Tartessos tienen interés. Lo tienen en cuanto a obras altamente decorativas; lo tienen también por su relativa rareza en Europa y por la delicada factura de muchos de ellos. La colección fue muy bien acogida y se vendió prácticamente en su totalidad, a pesar de que los precios estuvieron bastante altos (entre 40.000 y 140.000 pesetas).

Los temas son los tradicionales de la iconografía rusa: el Salvador, la Virgen de la Pasión, Nuestra Señora, alegría de los que sufren; el San Nicolás, patrono de enfermos y viajeros, y los grupos de «santos elegidos» o reunión de santos de la especial devoción de quien encargó el icono, que puede así concentrar en él todas sus oraciones.

LIBROS Y REVISTAS

Suponemos que interesará a muchos de nuestros lectores la publicación, por Ediciones Atlas, de la edición facsímil del **Viage de España** y del **Viage fuera de España**, de Ponz, que vuelve a poner al alcance de todos esta obra fundamental para la Historia del Arte.

Acusamos recibo de la revista «Carta de Arte», interesante por sus artículos de iniciación al coleccionismo y por su abundante información sobre subastas y sobre el comercio del arte en general. Cuando, en la segunda quincena de diciembre, escribíamos la presentación y lamentábamos la falta en España de una revista especializada en temas de coleccionismo artístico, no podíamos sospechar que íbamos a tenerla tan pronto. Deseamos a «Carta de Arte» una vida larga y fructífera.

JOSE MARIA CARRASCAL

NOTICARIO INTERNACIONAL

MUSEO DE BACCARAT

Las cristalerías de Baccarat han instalado en la rue de Paradis parisiense un museo especializado, en donde se encuentran los ejemplares modélicos



de piezas maestras realizadas durante dos siglos o que han obtenido las más altas recompensas en exposiciones nacionales y universales. Las cristalerías de Baccarat se fundaron en Lorena en 1764, por monseñor de Montmorency-Laval. Comprendían un gran taller de talla y talleres de grabado. Las producciones de Baccarat obtuvieron rápidamente un éxito tal, que pasó más allá de las fronteras francesas, hasta obtener la estimación de los más importan-

tes monarcas y jefes de Estado del Viejo continente: candelabros monumentales para el Zar de Rusia, servicios de mesa para el Sha de Persia, etcétera.

Cada pieza ejecutada en Baccarat es obra de un artesano y en ningún momento puede advertirse un tratamiento «standard». Ultimamente la cristalería ha puesto a punto un horno de cubeta, con el que se puede obtener cristal de una calidad jamás lograda hasta hoy, incorporando elementos de platino y rodio. Las cristalerías de Baccarat recibieron, no hace mucho, el primer premio internacional de Diseño Industrial en el Congreso de Lisboa.

RIQUEZAS DE «LA INVENCIBLE»

En el Museo del Ulster, en la localidad inglesa de Belfast, ha sido inaugurada una nueva sala dedicada exclusivamente a las riquezas encontradas en uno de los galeones que integraban, en el siglo XVI, la armada española «La Invencible». El galeón, llamado «Gerona», zozobró frente a las costas de North Antrim en octubre de 1588. El tesoro ha sido recuperado por el hombre rana Robert Stenuit, de nacionalidad belga, que durante dos años exploró las profundidades submarinas desde su base de Portus Spanlagh.

● Una segunda noticia de naufragios nos informa que un equipo de buceadores y arqueólogos marinos de la Universidad israelita de Haifa, ha recuperado la mayoría de los objetos del buque mercante fenicio hundido hace dos mil quinientos años en la costa de la actual Shavei Zion, cerca de Haifa y actualmente a una profundidad de treinta metros. Dichos objetos encierran hoy un extraordinario interés arqueológico, y en él se incluyen ánforas de barro y figuras votivas de la diosa fenicia Tanit, por las cuales se podrán estudiar las interrelaciones culturales y económicas entre Fenicia y su principal colonia en Cartago, determinando a la vez la extensión que alcanzaba el culto de Tanit, diosa de la fertilidad, y única deidad femenina del panteón fenicio.

Estudios previos arqueológicos han encontrado únicamente dibujos y símbolos de la diosa y acuñaciones en monedas de bronce, procedentes de excavaciones en el lugar donde se asentó la ciudad de Cartago, en el Norte de África y en el lugar donde hoy se ubica Túnez. En el pedestal de las figuras aparece el símbolo de la diosa, un triángulo coronado por un disco y separado por una línea horizontal. Este

símbolo ha aparecido en numerosas excavaciones realizadas en Cartago. Al parecer, hasta el momento se han descubierto más de doscientas representaciones de la diosa desde que se encontró el navío hundido en 1971.

CIUDADES DE ARTE

En la localidad francesa de Albi se ha celebrado recientemente el Congreso Internacional para la Protección de las Ciudades de Arte, con asistencia de representantes de ochenta y dos ciudades. Entre las conclusiones presentadas figuró la de la necesidad de informar mejor a la juventud sobre la protección de las ciudades artísticas y su atención a los monumentos y lugares artísticamente señalados por su monumentalidad. Tomando como ejemplo Niza, se ha conseguido ya que en las sesiones públicas de orientación artística hacia las ciudades monumentales, las 5.000 participaciones correspondientes a 1971 se hayan convertido en 20.000 en 1972.

Gracias al Congreso de Albi se ha puesto de manifiesto que la actividad de la Asociación para la protección de las ciudades de arte tiene un alcance mucho más elevado que el primeramente propuesto: el de que «no sólo defiende las viejas piedras de las ciudades, sino igualmente un marco de vida humana». Con motivo del Congreso se organizó una exposición de grabados y fotografías reproduciendo los barrios antiguos de las ciudades de arte de todos los países participantes en estas reuniones.

POMPEYA, EN EL PETIT PALAIS

La exposición Pompeya, celebrada en la capital francesa del 12 de enero al 25 de marzo, presenta la vida cotidiana y el arte en las ciudades vesubianas hasta la espantosa erupción volcánica del año 79.

Esta exposición ambiciona dar, en cuatrocientas piezas, una idea al público parisiense de lo que fue la ciudad de Pompeya. Comprende dos partes: la primera será documentaria. Presentará objetos, maquetas, imágenes de las excavaciones y de la vida cotidiana de Pompeya. Se evocará principalmente los frescos de la villa de los Misterios, de los que tanto se ha hablado. Un espectáculo audio-visual completará este conjunto. La segunda parte de la exposición permitirá al visitante adquirir una idea acerca de la evolución de las artes escul-

(Continúa en la pág. 60)

REUNION DE EXPERTOS EN PROTECCION DE ARTE SACRO

Patrocinado por la OEA, a través del Consejo Interamericano para la educación, la ciencia y la cultura, así como por el Instituto Internacional de Arte Sacro Ibérico, tuvo lugar, durante los días 25 de noviembre a 2 de diciembre del pasado año, en Santa Fe (Nuevo México), la reunión técnica sobre protección e inventario de arte sacro colonial en América.

El objeto de la misma era elaborar las medidas tendentes a salvaguardar el patrimonio de arte sacro a través de la elaboración de un inventario básico de dichos bienes a nivel interamericano.

A la reunión fueron invitados representantes de las distintas Conferencias Episcopales de Hispanoamérica, Portugal y España. Asimismo, técnicos y representantes de dichos países que ejerciesen funciones referentes a la protección del patrimonio cultural.

Las sesiones tuvieron lugar en la Universidad de Santa Fe, y estuvieron representados los países siguientes: Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Angola, Goa, España, EE. UU., Santa Sede, CELAM y OEA.

La representación española, presidida por el comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, estaba integrada, además, por dos representantes del Instituto de Cultura Hispánica.

A través de las distintas sesiones y de las intervenciones de los delegados respectivos, se estableció la necesidad de la urgente formación de un inventario de arte sacro colonial (término contradicho por algunas de las Delegaciones hispanoamericanas, pero finalmente aceptado), que pudiese evitar los continuos saqueos y ventas clandestinas de dichos bienes.

Se puso de manifiesto que, salvo México, donde el Estado ha nacionalizado los bienes de la Iglesia, en los restantes países, dichos trabajos están solamente iniciados y existe en algunos de ellos la tendencia, por parte de la jerarquía de la Iglesia, favorable a su venta, así como una gran despreocupación en cuanto a la valoración y protección.

La presencia española en la mencionada reunión puso de manifiesto que por su completa legislación, así como por la organización de los servicios técnicos integrados en la Dirección General de Bellas Artes, era entre los países representados el que podía aportar más experiencia, con una labor avanzada en todos los trabajos sobre el tema.

Los delegados asistentes tuvieron ocasión de conocer las realizaciones españolas a través de los inventarios (que allí se distribuyeron) de Valladolid y de Madrid. También tuvo una gran aceptación y fue objeto de críticas muy favorables el número de "Cuadernos de Actualidad Artística", publicado con el título de

SAN CAYETANO. SANTUARIO DE CHIMAYO. NUEVO MEXICO.



"La nueva liturgia en las Iglesias tradicionales", el cual fue distribuido y fotocopiado a todos los representantes.

Fuera de España, sólo México pudo aportar una serie de experiencias y de organismos dedicados a esta tarea, pero todavía en los comienzos de su actividad y con gran retraso respecto a los resultados obtenidos en España.

Todos los delegados han solicitado el envío de documentación, así como de las publicaciones españolas con respecto a estas materias. Puede decirse que la presencia de España en esta reunión fue decisiva para orientar las conclusiones, así como por las experiencias aportadas.

Al final se elaboró una ficha-tipo para un inventario de arte sacro, y se establecieron una serie de recomendaciones.

A propuesta unánime de los delegados se acordó solicitar del Gobierno español, así como de la UNESCO y de la OEA, una Reunión Mundial de Arte Sacro, a celebrar en España, en El Escorial, en la primavera de 1974.

Aparte de estos temas que fueron objeto de la

reunión, los representantes de la OEA han solicitado la posibilidad de una asistencia técnica y de un asesoramiento de España para tareas de restauración monumental del arte mueble y de ordenación de museos. Se pudieron establecer con dichos representantes las bases de una posible colaboración, sufragada por la OEA, y llevada de una manera oficial a través de los distintos servicios técnicos de los organismos oficiales españoles.

Las recomendaciones finales son:

1. Una campaña conjunta y permanente de información y educación para formar conciencia sobre el aprecio de los valores culturales expresados en el patrimonio histórico-artístico de cada comunidad, realizada a través de todos los medios de comunicación social.
2. La adopción, por parte de las Conferencias Episcopales y Ordinarios del lugar, de medidas concretas que hagan cumplir las disposiciones generales emanadas de la Santa Sede.
3. La ordenación de los archivos eclesiásticos para fines de investigación, la creación de museos diocesanos o parroquiales y la recolección de obras inéditas de arte religioso en los campos de la música, de la literatura y del folklore.
4. Una mejor coordinación entre los organismos estatales y eclesiásticos responsables de la preservación y conservación del patrimonio histórico-artístico religioso.
5. La realización del inventario de dicho patrimonio bajo normas uniformes, con la cooperación técnica y económica de los organismos internacionales competentes (OEA y UNESCO), de los organismos nacionales pertinentes y de las entidades privadas y personas particulares.
6. La creación, para este fin, de un Registro Interamericano con un sistema único de fichas, que tenga como centro de coordinación la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos.
7. La adopción, a nivel interamericano, de una ficha-inventario múltiple, cuyo esquema de modelo se adjunta a este Documento.
8. La celebración, en 1974, de una reunión mundial bajo los auspicios del Gobierno de España y del Instituto Internacional de Arte Colonial Ibérico, con la colaboración de la OEA y la UNESCO, a fin de coordinar las actividades encaminadas a preservar y proteger el patrimonio histórico-artístico religioso cristiano.

(Viene de la pág. 58)

tóricas y pictóricas, desde la época prerromana hasta el día de la catástrofe. Se presentarán ciento cincuenta pinturas murales. Conviene señalar que estas pinturas de Pompeya son el único testimonio que tenemos del «arte pictórico de la antigüedad».

Otros préstamos hechos por los Museos del Louvre, de los Tissus de Lyon, de la Céramique de Sèvres, de Arts Decoratifs, de los palacios de Versalles y del Trianón, permitirán igualmente evocar la influencia que han tenido las ciudades del Vesubio sobre el arte y la decoración.

BIENAL DE ARTE SUIZO

«Ciudad en Suiza» es el tema de la Bienal 1973, que tiene como finalidad estimular a los artistas a enfrentarse con los problemas de nuestras ciudades en una sociedad de cambio. Objeto de la exposición y de la discusión, pueden ser, entre otros, los siguientes grupos de problemas: «Individuo-masa», «conservación-cambio», «ciudad-paisaje», «deseo-realidad». Las contribuciones a dichos temas pueden referirse a la situación actual, tratar el tema críticamente u ofrecer alternativas.

Los trabajos pueden ser presentados en forma de obra de arte completa o de un proyecto. No juega ningún papel el hecho de que el trabajo haya sido realizado expresamente para la Bienal o que haya sido hecho en el curso de los últimos años. Se admiten obras de todo tipo de orientación estilística y de todo tipo de técnica. Podrán concurrir artistas de nacionalidad suiza, independientemente de su lugar de residencia y todos aquellos artistas que residan en Suiza. En conexión con la primera Bienal de Arte Suizo, tendrá lugar también un concurso de carteles.

La Bienal tendrá lugar en los meses de junio y julio de 1973, en la Kunsthauus de Zurich.

RECUPERADA OBRA DE RAFAEL

Detectives de la Policía de Los Angeles han recuperado el cuadro de Rafael, «Virgen con niño», que había sido robado hace más de dos años de la casa de un tratante en Beverly Hills. El cuadro está valorado en 1,2 millones de dólares. Según ha comunicado la Policía, los detectives se presentaron como personas interesadas en la compra del cuadro, cuando éste fue ofrecido en el mercado negro.

NICANOR PIÑOLE

El ilustre pintor asturiano Nicanor Piñolé, decano de los pintores españoles, ha celebrado su noventa y cinco aniversario. Con tal motivo, el presidente de la Diputación Provincial asturiana le hizo entrega del título de hijo predilecto de la región, distinción con la que se reconoce la gran vinculación del artista con la tierra asturiana, que se ha hecho patente en toda su larga obra pictórica.

Coincidiendo con este cumpleaños, en el Museo de Gijón se inauguró una exposición antológica de su obra, y en otra galería de la ciudad se inauguró igualmente otra exposición de homenaje a este maestro de la pintura asturiana.

FOMENTO DE LA ARTESANIA

La Obra Sindical de Artesanía ha iniciado una serie de reuniones de dirigentes nacionales de este sector, maestros mayores de gremios y expertos, para el estudio y preparación del Plan de Fomento de la Artesanía que ordena el III Plan de Desarrollo Económico y Social, conjuntamente con la preparación de una ley de bases que haga posible la promulgación del Estatuto del Artesano. Se expusieron un centenar de temas a considerar en el referido Plan, agrupados separadamente por el ámbito de la competencia de cada uno de los seis Ministerios a que corresponden los mismos, que servirá de índice para los estudios provinciales y locales colocados en un orden de prioridad, de urgencia y factibilidad, a fin de que el plan, o su parte más importante, pueda quedar estructurado por el Ministerio de Industria dentro del plazo del año que le marca la ley del Plan de Desarrollo.

SAN CUGAT DEL VALLES

El esfuerzo de diversos organismos para salvaguardar el valor artístico, histórico y monumental del monasterio de San Cugat del Vallés está resultando más positivo de lo esperado. Así, dos meses después del comienzo de las obras de restauración, en su primera etapa, se ha descubierto un gran conjunto de pinturas murales románicas, totalmente ignorado y, al parecer, de un gran contenido artístico e histórico. Su valor aumenta al ser éstas las primeras pinturas murales del arte ro-

mánico que se descubren en el famoso cenobio catalán.

Se trata de un rico conjunto, de dimensiones aproximadas a 1,20 metros de alto por siete de largo, realizado posiblemente en la primera mitad del siglo XII. Esta suposición se basa en que, forzosamente tuvo que pintarse en el período comprendido entre la construcción de esta parte de la iglesia, a finales del XI, y la del claustro, a finales del XII. Fue precisamente la realización del claustro la causa fundamental de la destrucción de la parte superior e inferior de este conjunto de murales, por lo que ha perdido parte importante del valor que tendría de haberse conservado íntegro.

No obstante, el buen estado de las pinturas y la calidad artística que parecen poseer confieren una singular riqueza a este descubrimiento. El conjunto representa el clásico mural románico, con el Pantocrátor en el centro y cuatro figuras sentadas a ambos lados. Debajo se encuentran otras cuatro cabezas con los cuerpos mutilados por la parte inferior.

LAGO DE SANABRIA

Por una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia se ha convocado concurso de méritos para la elaboración del plan especial de protección y ordenación paisajística del lago de Sanabria, en la provincia de Zamora. El concurso tiene por objeto final la redacción de un plan especial de ordenación, de acuerdo a lo previsto en la Ley del Suelo, dirigido a la conservación y potenciación de los recursos naturales y los valores ambientales de la zona del lago de Sanabria.

El área sobre la que incidirán directamente las directrices y controles de planeamiento tiene una superficie de cerca de 140.000 hectáreas, con centro aproximado en la confluencia de los ríos Segundera y Cárdena. No obstante, teniendo en cuenta la coherencia de la comarca natural de Sanabria y sus posibilidades paisajísticas y ambientales, deberán considerarse los efectos de interacción entre las políticas propuestas por el plan y la natural evolución de la zona con vistas a una consideración de ésta en su conjunto en un futuro aún no previsto.

● También la Dirección General de Bellas Artes ha convocado un concurso de premios de embellecimiento y conservación del patrimonio histórico-artístico local, correspondiente al año 1973. En dicho concurso se con-

cederá un premio de un millón de pesetas, dos de 500.000 y cuatro de 250.000 pesetas. Los premios se otorgarán a los Ayuntamientos de poblaciones menores de 15.000 habitantes, total o parcialmente declarados conjuntos histórico-artísticos o con expediente incoado para su declaración que más se hayan distinguido por su labor de conservación y embellecimiento de su patrimonio monumental.

MUSEO-CASA MURILLO, DE SEVILLA, Y OTROS MUSEOS

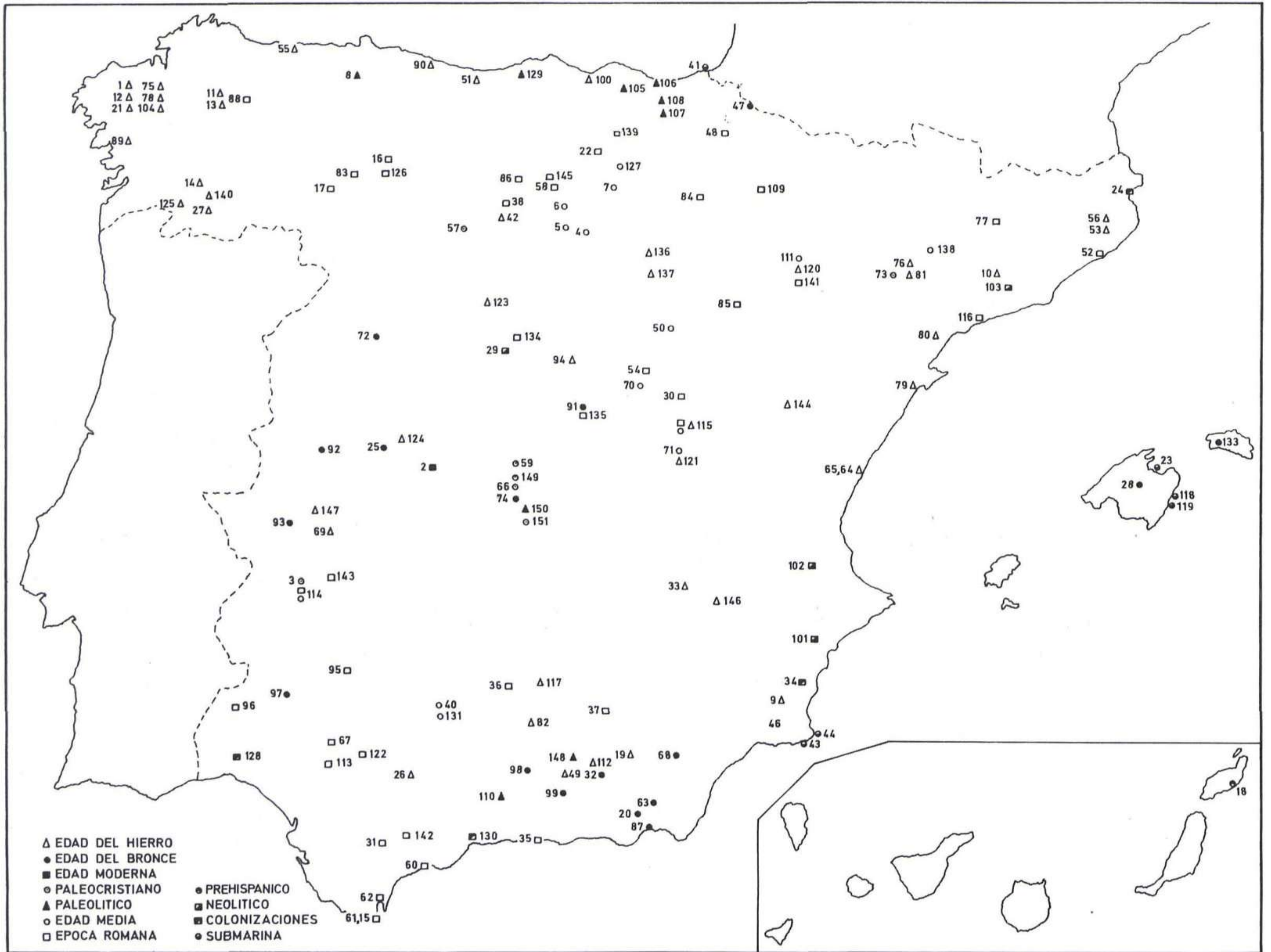
Con el fin de dignificar la casa en que vivió y murió el insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, se está procediendo a la restauración y conservación de su casa sevillana, de acuerdo con el carácter del siglo XVII. La riqueza y variedad de obras de arte allí reunidas aconseja la creación de un Museo-Casa de Murillo en Sevilla, según se dispone en un Decreto publicado en el «Boletín Oficial del Estado». Este museo se constituirá como dependencia aneja al Museo de Bellas Artes de la capital andaluza y quedará instalado en la casa que actualmente ocupa los números 8 y 8 duplicado de la calle de Santa Teresa.

● En la ciudad jiennense de Ubeda ha sido inaugurado el nuevo Museo Arqueológico, en el que se ubican, perfectamente catalogadas, todas las piezas recogidas en las distintas excavaciones realizadas en el término municipal.

● La Comisión Municipal Ejecutiva de Barcelona ha aprobado un proyecto de obras de restauración y modernización del Museo de Arte Moderno de la Ciudad Condal, ubicado en el parque de la Ciudadela, por un importe de veinte millones de pesetas; reforma necesaria por cuanto este museo se encuentra en bastante mal estado, debido a deterioros materiales producidos por el paso del tiempo de la humedad existente. La prensa barcelonesa se ha hecho eco del suceso celebrando la decisión municipal, puesto que tanto este Museo de Arte Moderno como el de Arte Románico no son precisamente ideales en cuanto a sus actuales instalaciones.

Pero mientras el Museo de Arte Románico, con su futuro traslado a Pedralbes, está en camino de un saludable remozamiento, el de Arte Moderno parecía quedar totalmente en olvido, instalado en un ex cuartel y ex parlamento, en donde las obras exhibidas no

(Continúa en la pág. 63)



PLAN DE EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS 1973

- | | | |
|--|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Adro Vello (San Vicente de O Grobe, La Coruña). 2. Talavera de la Reina (Toledo). 3. Casa Herrera (Mérida, Badajoz). 4. Cuyacabras y Cueva Andrés (Quintanar de la Sierra, Burgos). 5. Palacios de la Sierra (Burgos). 6. Villanueva de Soportilla (Burgos). 7. Suso (S. Millán de la Cogolla, Logroño). 8. Las Caldas (Oviedo). 9. Cigarralejo (Murcia). 10. Merles (Santa María de Merles, Barcelona). 11. Bretona (Lugo). 12. Campo de San Julián de Moraine (La Coruña). 13. Castro de Villadonga (Lugo). | <ol style="list-style-type: none"> 14. Coto de Molín (Brúes, Orense). 15. Baelo (Tarifa, Cádiz). 16. Lucillo, Luyego y Santa Colomba de Somoza (León). 17. Corona de Quintanilla, Huerñas y los Vallados de las Moraceiras (Luyego, León). 18. Zonzamas (Arrecife, Lanzarote). 19. Baza (Granada). 20. El Picacho (Almería). 21. Borneiro (La Coruña). 22. Cabriana (Comunión, Alava). 23. Pecio del Sec (Mallorca). 24. Ampurias (Gerona). 25. Vega del Niño (Villanueva de la Vera, Cáceres). 26. Urso (Osuna, Sevilla). 27. Castro de Novas (Ginzo, Orense). | <ol style="list-style-type: none"> 28. Santa Ponsa (Calviá, Mallorca). 29. La cueva de Prádena (Segovia). 30. Carrascosa del Campo (Cuenca). 31. Benafí Alto o Salto de la Mora (Ubrique, Cádiz). 32. Paulenca (Guadix, Granada). 33. Camino viejo de las sepulturas (Balazote, Albacete). 34. Los Saladares (Orihuela, Alicante). 35. El Majuelo (Almuñécar, Granada). 36. Andújar (Jaén). 37. Bruñel (Quesada, Jaén). 38. Los Balbases (Burgos). 40. Medina Azzahra (Córdoba). 41. Fuenterrabía (Guipúzcoa). 42. Necrópolis de Palenzuela (Palencia). |
|--|---|---|

43. **El capitán** (Cartagena, Murcia).
44. **La campana y Bajo de dentro** (Cabo de Palos, Murcia).
45. **Laborcillas** (Guadix, Granada).
46. **Punta de Algas** (San Pedro del Pinatar, Murcia).
47. **Urcullu** (Pirineo Navarro).
48. **Falces** (Ermita de S. Esteban, Navarra).
49. **Cuesta del negro** (Diezma, Granada).
50. **Villanueva de Medinaceli** (Soria).
51. **Alles** (Peñamellera Alta, Oviedo).
52. **Blanes** (Gerona).
53. **Ullastret** (Gerona).
54. **Gárgoles** (Cifuentes, Guadalajara).
55. **Castro de Mohías** (Navia, Oviedo).
56. **Aguilana** (Gerona).
57. **Pedrosa de la Vega** (Palencia).
58. **Clunia** (Peñalba de Castro, Burgos).
59. **La Vega** (Toledo).
60. **Río Verde y Vega del Mar** (Marbella, Málaga).
61. **Los Algares** (Tarifa, Cádiz).
62. **Carteia** (San Roque, Cádiz).
63. **Tabernas** (Almería).
64. **Burriana** (Castellón).
65. **Vinarragel** (Burriana, Castellón).
66. **Las Vegas de Puebla Nueva** (Toledo).
67. **Monigua** (Mulva, Sevilla).
68. **Oria** (Almería).
69. **Villasviejas** (Botija, Cáceres).
70. **Trillo** (Guadalajara).
71. **Iglesia de Nuestra Señora de las Vegas** (Santiuste de Pedraza, Cuenca).
72. **Peñameces** (Villamayor, Salamanca).
73. **El Pilaret de Santa Quiteria** (Fraga, Huesca).
74. **Azután** (Toledo).
75. **Castro de Barona** (La Coruña).
76. **Espigol de Tornabous** (Lérida).
77. **Tarroja** (Solsona, Lérida).
78. **Baroña** (La Coruña).
79. **La Ferradura** (Ulldecona, Tarragona).
80. **Castellet de Bañolas** (Tivisa, Tarragona).
81. **Antona** (Artesa de Segre, Lérida).
82. **Plaza de Armas** (Puente Tablas, Jaén).
83. **Astorga** (León).
84. **Calahorra** (Logroño).
85. **Bilbilis** (Calatayud, Zaragoza).
86. **Sasamón** (Burgos).
87. **El Garcel** (Almería).
88. **Lugo**.
89. **Torres del Oeste** (Catoira, Pontevedra).
90. **Tito Bustillo** (Ribadesella, Asturias).
91. **Cerro del Ecce Homo** (Alcalá de Henares, Madrid).
92. **Boquique** (Plasencia, Cáceres).
93. **Aliseda** (Cáceres).
94. **Cueva del Reguerillo** (Patones, Madrid).
95. **Reina** (Casas de Reina, Badajoz).
96. **Almonaster** (Huelva).
97. **Castañuelo** (Aracena, Huelva).
98. **Peñas de los Gitanos** (Montefrío, Granada).
99. **Cerro de la Encina** (Monachil, Granada).
100. **Arenaza** (San Pedro de Galdames, Vizcaya).
101. **Penya Rotja de Catamarruch** (Planes, Alicante).
102. **Cova de la Sarsa** (Bocairente, Valencia).
103. **Cova de Bolet** (San Quintín de Mediona, Barcelona).
104. **O Neixon** (Cespon-Boiro, La Coruña).
105. **Axlor** (Dima, Vizcaya).
106. **Ekain** (Deva, Guipúzcoa).
107. **Jentilbaratza**.
108. **Cueva de Okuma** (Araya, Guipúzcoa).
109. **Uncastillo** (Zaragoza).
110. **Cueva de la Graja** (Archidona, Málaga).
111. **Iglesia de Santa María de Lierna** (Murillo de Gállego, Zaragoza).
112. **Solana de Zamberino** (Fonelas, Granada).
113. **Itálica** (Sevilla).
114. **Mérida** (Badajoz).
115. **Segóbriga** (Saelices, Cuenca).
116. **Altafulla** (Tarragona).
117. **Castulo** (Linares, Jaén).
118. **Pecio Cabrera I** (Baleares).
119. **Dársena militar de Porto Pi** (Mallorca).
120. **Castillo de Miranda** (Julisbol, Zaragoza).
121. **Castro de Santaver** (Cañaveruelas, Cuenca) (Ercávica).
122. **Carmona** (Sevilla).
123. **Cuéllar** (Segovia).
124. **El Raso** (Candeleda, Avila).
125. **Castromao** (Celanova, Orense).
126. **Lancia** (León).
127. **Las Sepulturas** (San Vicente de la Sonsierra, Logroño).
128. **La Joya** (Huelva).
129. **Las Chimeneas** (Puenteviego, Santander).
130. **Cerca Niebla** (Vélez-Málaga, Málaga).
131. **Palacio de los Califas** (Córdoba).
132. **Baleares, Alicante y Murcia**.
133. **Biniparratx** (Cales Noves, Santa Galdana Macarella y Cala Morrell de la isla de Menorca).
134. **Torreiglesias** (Segovia).
135. **El Val** (Alcalá de Henares, Madrid).
136. **Numancia** (Soria).
137. **El Castro y la Ermita** (Termancia, Soria).
138. **Alcazaba árabe de Balaguer** (Lérida).
139. **Iruña** (Alava).
140. **Lucenza** (Orense).
141. **Los Bañales** (Zaragoza).
142. **Acinipo** (Ronda, Málaga).
143. **Medellín** (Badajoz).
144. **Azaila** (Teruel).
145. **Valdearados** (Burgos).
146. **Pozo Moro** (Albacete).
147. **Villasviejas** (Cáceres).
148. **Cueva de la Carigüela** (Piñar, Granada).
149. **Melque** (Toledo).
150. **Pinedo** (Toledo).
151. **Santa Leocadia** (Toledo).

(Viene de la pág. 61)

encontraron hasta este momento espacios ideales de exposición ni su muestrario el lucimiento que tales obras exigían. La gran riqueza de los Rusiñol, Canals, Vayreda, Fortuny, Mir, Nonell, con los 224 dibujos de Ramón Casas que iconografió aquí a toda la sociedad barcelonesa del tiempo, se encierra de momento en un edificio proyectado por el ingeniero francés Vermomm, que no es, como lo explica el proyecto municipal de reforma, el museo que se merece Barcelona y que ahora, al parecer, va a ser inmediatamente remozado en todas sus dependencias e instalaciones expositivas.

VELAZQUEZ-PICASSO

Una experiencia cuyas finalidades es triban en la más amplia difusión artística y en el conocimiento de dos de las figuras más importantes del panorama artístico español en dos épocas bien distintas, Velázquez y Picasso, ha tenido lugar en la villa gerundense de Olot, bajo el título de «Velázquez y Picasso, cara a cara».

Entre los diversos actos que computaron esta manifestación de interés artístico y cultural extremo, cabe destacar la conferencia de la conservadora del Museo Picasso de Barcelona, Rosa María Subirana; las charlas de los profesores Juan Sala Plana y José Cata Turn, quienes situaron, respectivamente, el arte de los dos pintores en su contexto social e histórico. A la vez se desarrolló un ciclo cinematográfico dedicado a la obra velazqueña y picasiana.

AZCARATE, ACADEMICO DE BELLAS ARTES

El profesor José María Azcárate Ristori, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, ha sido elegido académico electo de la Real de Bellas Artes de San Fernando, en donde ocupará el sillón vacante por fallecimiento del duque de Alba. Nacido en Vigo hace cincuenta y tres años, el profesor Azcárate ha publicado, entre otros libros, «Escultura del siglo XVI», «Historia del arte», «Monumentos españoles», «La arquitectura gótica toledana del siglo XVI», etcétera.

INSTITUTO DE RESTAURACION DE MONUMENTOS

En el Casón del Buen Retiro, de Madrid, ha sido inaugurado el curso del Instituto de Restauración de Monumentos y Conjuntos, dependiente de la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional. Este nuevo centro ha sido creado de acuerdo con el Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia del pasado 6 de julio, y sus fines fundamentales son la formación de especialistas españoles y de otros países, principalmente hispanoamericanos y árabes, para la conservación y restaura-

ción de monumentos y conjuntos histórico-artísticos.

Las actividades del Instituto se concretarán en cursos generales para la formación de los citados especialistas, dirigidos a arqueólogos, arquitectos, historiadores y artistas. También habrá cursos internacionales de menor duración, con el fin de proporcionar una información de orden general. En ambos casos las actividades tendrán carácter teórico y práctico. Este primer curso, que tiene veintidós alumnos matriculados, consta de cinco ciclos sobre los siguientes temas: Historia del Urbanismo y de la Arquitectura en España e Hispanoamérica, Teoría General del Patrimonio Cultural, Urbanística de los Conjuntos Histórico-Artísticos, Conservación y Restauración de Monumentos y Legislación Artística. El curso durará hasta el 15 del próximo mes de junio. Un segundo curso, eminentemente práctico, está previsto para 1974.

MURALLAS DE SEGOVIA

Se van a efectuar amplias obras de restauración de las murallas de Segovia, referidas en principio al sector existente entre la plaza del Socorro —junto a una de las primitivas puertas de entrada a Segovia, llamada Arco de San Andrés— hasta el edificio conocido por Casa del Sol, semiderruida. Más tarde se acometerá la restauración correspondiente a la zona comprendida entre la citada Casa del Sol y las inmediaciones del alcázar, a lo largo del paseo de Juan II. Al parecer, el propósito restaurador es completar la muralla en todas las partes en que ello sea posible. El recinto se conserva casi entero y se muestra muy variado en cada uno de sus lados, alguno de los cuales, al igual que en Lugo, casi se oculta por completo entre las casas. Tiene diversas puertas la muralla, que se intercalan a lo largo de ella con sus auxiliares cubos y postigos. Estas puertas son las de Santiago, vecina a las ruinas de la iglesia de este nombre, con arco de herradura; la de San Cebrián, de gran pintoresquismo; la de San Juan, hoy derribada, pero a la que cupo el principal papel defensivo de todo el recinto, y el postigo del Consuelo. La fachada de esta parte constituye el lado Norte del Azoguejo, para luego ocultarse entre el caserío de la calle Real, hasta llegar a la casa de los Picos, uno de los conjuntos más bellos de Segovia, y en ella se detenía a los Reyes castellanos hasta que prometían respetar todos los fueros de la ciudad. En el paseo del Salón están las puertas del Sol y de la Luna, parte ésta quizá la mejor conservada de todo el recinto, a la par que muestra el más precioso y diverso ensamblaje de épocas y estilos. Por último, la puerta de San Andrés, con cornisa de bolas y almenas piramidales, denota su restauración en tiempo de los Reyes Católicos.

DESCUBRIMIENTOS

Una escultura ibérica, cuya antigüedad se supone que data de cuatrocientos

años antes de Cristo ha sido entregada al Museo Arqueológico Provincial de Alicante, después de haber sido restaurada. La obra representa la cabeza de un toro ibérico, y fue hallada hace unos meses en Villajoyosa, cuando se realizaban excavaciones para la cimentación de un edificio. Tiene la escultura 35 centímetros de alto, 28 de largo y 20 de ancho, y está trabajada en piedra, adornada con astas, orejas y lengua de bronce.

● En el pueblo palentino de Tariago de Cerrato, en las proximidades de Venta de Baños, han sido localizados restos de un poblado celta, más tarde romano y visigodo, destruido tiempo después por los musulmanes y repoblado por Alfonso I de León en el siglo IX. De la época celta se ha descubierto una gran vasija adornada con asas y relieves, sin duda el ejemplar más lujoso que se conoce de esta época en España. De la romana sobresale por su importancia una vasija de tierra «sigillata», roja y muy brillante, del siglo II de la Era y primorosamente decorada con círculos en relieve, llevando en su interior figuras de animales.

HALLAZGO DE UN ARTETA

Un cuadro del pintor baibaino Aurelio Arteta, muerto hace muchos años en México, ha sido hallado en Bilbao cuando nadie sabía de su existencia. Se trata de un paisaje titulado «Terraza», que fue pintado en 1912 y ha sido ya valorado en dos millones de pesetas. El gran valor de esta pintura se debe —aparte de su merecimiento pictórico— a que Arteta no se dedicó al paisaje, sino a la figura y la composición mural, por lo cual su obra de paisajista no ha pasado, al parecer, de cuatro o cinco piezas a lo largo de toda su vida.

ADSUARA Y ALONSO ROCHI

En Castellón de la Plana, de donde era natural, ha fallecido el escultor Juan Bautista Adsuara, a los ochenta y un años de edad. Adsuara fue catedrático y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y miembro numerario de las Reales Academias de San Fernando; de la de San Carlos, de Valencia; San Jorge, de Barcelona, y de la de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. En 1925 ganó el concurso iberoamericano convocado por el Ministerio de Instrucción Pública con sus figuras tituladas «Las ciencias y las artes», que decoran la fachada principal del Ministerio de Educación y Ciencia. Estaba en posesión de la primera medalla de Escultura de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, para la que fue elegido el 23 de diciembre de 1947, versó sobre «Mariano Benlliure y su realismo escultórico». Juan Bautista Adsuara y Ramos ha legado a su ciudad natal todas las obras que poseía.

● También en Madrid ha fallecido el pintor y diplomático nicaragüense Alejandro Alonso Rochi. Radicado desde hace cuatro décadas en Europa, Alonso Rochi fue encargado de negocios de Nicaragua en España hasta finales de 1971, ejerciendo también funciones diplomáticas en París y Praga. Compartió a lo largo de su vida profesional la diplomacia con la pintura, realizando frecuentemente exposiciones en Buenos Aires, Lima y diversas capitales europeas.

MONUMENTOS TARRACONENSES

Noticias de prensa informan que se espera que los trabajos de reconstrucción del anfiteatro romano de Tarragona sean reanudados en breve por las brigadas del Patrimonio Artístico Nacional. Mediante sucesivas campañas, y después de los trabajos de excavación sufragados por la Fundación Bryant, en colaboración con los Amigos del Anfiteatro de la Real Sociedad Arqueológica, existe el proyecto de rematar el graderío de la puerta sur, circunstancia que facilitaría la ordenación de los alrededores del monumento. Como en el caso del foro, la colaboración entre el Ayuntamiento tarraconense y la Dirección General de Bellas Artes permite augurar una pronta incorporación al acervo ciudadano de uno de los monumentos más representativos de la romanidad en tierra española.

Otro proyecto relacionado con el patrimonio artístico de Tarragona es el de la consolidación del recinto amurallado de la ciudad. No se trata de restaurar ningún lienzo, pero sí de consolidar algunas partes que acusan los dos milenios de antigüedad. Sobre todo la parte recayente a la entrada del paseo Arqueológico requiere inmediatos cuidados, dado que en algunas partes los carcomidos bloques representan un peligro potencial. También merecerán la atención de la Dirección General de Bellas Artes los trabajos de cobertura de la zona de túmulos y enterramientos de la necrópolis paleocristiana, que se levanta junto a la fábrica de tabacos. La circunstancia de estar expuesta a la intemperie se ha traducido en el gradual desmoronamiento de los enterramientos, muchos de ellos de ánfora, hecho que aconsejó en su día la instalación de techos protectores que se espera serán prontamente terminados.

Por último, en lo que a Tarragona se refiere, queda pendiente la habilitación del acceso desde el Museo Arqueológico hasta el pretorio romano, después de haber sido descubiertas y habilitadas las bóvedas, cegadas el pasado siglo con ocasión de habilitarse para prisión provincial el noble edificio del palacio de Augusto. Con esta obra quedará completado el conjunto, facilitando la instalación de parte de la colección epigráfica y las piezas que siguen pródigamente aflorando en la ciudad al practicarse excavaciones derivadas de su expansión urbana.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

ROBERTO GERHARD

Aunque Roberto Gerhard falleció hace tres años, podemos considerar su figura en la máxima actualidad de la música española, por ser un autor que fuera de España pasa por ser el mejor compositor producido aquí desde Manuel de Falla. Difundir su música es, además, un acto de justicia, ya que increíblemente es un compositor prácticamente desconocido en su propio país, mientras que Inglaterra, donde residiera en su última etapa, pretende incorporarle a su historia musical. ¿Por qué Gerhard es universalmente conocido y sus obras apenas si se ejecutan en España? Las razones son misteriosas, y sobre todo cuando no hay ningún autor de su generación que haya alcanzado su categoría ni su difusión.

Roberto Gerhard nació en Valls en 1896 y estudió en Barcelona con Granados y Pedrell, siendo más tarde el único discípulo español que tuvo Schönberg. Animador de la vida musical catalana de los años treinta, traductor de importantes libros musicales, transcriptor de obras del pasado musical español, en 1938 se traslada a París y poco después a Cambridge, donde residiría hasta su muerte, en 1970, y donde la Universidad le investiría como doctor «honoris causa» en 1968. Profesor de composición en cursos como los de Tanglewood, Dartington, Ann Arbor, etcétera, alcanzó difusión universal en su edad madura y, según el crítico británico David Drew, es uno de los más destacados compositores nacidos en España desde el Siglo de Oro.

Las primeras y tempranas obras de Gerhard tienen una cierta influencia raveliana; así, el «Trío» de 1918. En el mismo año escribe un ciclo de canciones sobre poemas de López Picó, para voz y piano, y con el título de «L'infantement meravellós de Scherazade». En este momento, Gerhard hace un paréntesis creativo para continuar sus estudios con Pedrell, terminados en 1921. A partir de este momento su estilo se esencializa para acercarse a una concisión y brevedad que le acercan a ciertos resultados de la misma época de Strawinsky, Ravel, Schönberg y Webern. Nos referimos a los «Apuntes para piano» de 1922, y especialmente a sus excelentes «7 Haiku», sobre texto de Junoy, del mismo año. Esta obra, para voz y conjunto instrumental, es la que induciría a Schönberg a tomarle como alumno. Obra exquisita, estrenada en Barcelona en 1930, no ha vuelto a ser ejecutada en España, pese a que su edición por la casa inglesa Mills facilita enormemente su difusión.

Una nueva etapa, tras otro período de silencio, se abre con las clases de Schönberg y produce, junto a alguna obra hoy retirada del catálogo del autor, el magnífico «Quinteto de viento» de 1928. Esta es una obra realmente histórica, ya que es la primera en España que utiliza el sistema serial, incluso con la peculiaridad de asociarlo a la métrica de la música española. El resultado es el de una auténtica obra maestra que afortunadamente es de las pocas de Gerhard que se han continuado tocando en España. En 1929 termina el compositor sus «catorce canciones populares catalanas», seis de las cuales orquestaría posteriormente y estrenaría Anton Webern en Viena. Esta obra muestra una refinada escritura instrumental y es, además, una magnífica demostración de cómo un material popular puede tratarse con una técnica casi serial, extraída del propio material de la canción, sin perder por ello sus esencias y convirtiéndose al propio tiempo en una obra experimental. Otro tanto puede decirse de las «Dos sardanas» del mismo año.

En 1931 compone Gerhard la cantata para solistas, coro y orquesta «L'alta naixença del rei en Jaume», sobre poemas de Carner, obra que representaría a España en el Festival de la SIMC de Amsterdam, en 1933. Continúa en ella el compositor sus ensayos seriales sobre materiales de raíz hispánica, continuándolo en 1934 en el ballet «Ariel», decorado por Miró y sobre argumento del compositor. Esta obra figuraría en 1936 en el concierto del Festival de la SIMC de Barcelona, donde fue estrenado mundialmente el «Concierto para violín y orquesta» de Alban Berg. Dos obras más se extenderían en este terreno de serialismo de raíz popular: «Albada, interludi y dansa», obra orquestal de 1938, y el ballet «Soirées de Barcelonne», encargado por la compañía del coronel De Basile (sucesor de Diaghilev) y que la guerra impidió estrenar.

Los primeros años de la residencia inglesa de Gerhard vienen marcados por un cierto retorno a las formas de la música nacionalista española, lo cual se explica fácilmente por la mayor demanda por parte del público inglés de esta clase de música en un momento en que las circunstancias vitales del compositor no eran las más favorables. La primera obra compuesta en Cambridge es el ballet «Don Quijote», de 1940-41, una obra muy interesante que figura entre las escasas del autor que han sido publicadas en disco en España. Siguen

en 1941 las «Ocho canciones de Pedrell», para canto y piano o canto y orquesta, homenaje a su maestro, al que también dedicará en el mismo año la «Pedrelliana», una obra en la que encontramos curiosas similitudes con la homónima de Manuel de Falla, pese a que consta que ninguno de los dos compositores conocía directamente la obra del otro. En 1942 viene otro ballet, «Alegrías», de resonancias andalucistas y no clasificable entre lo mejor del autor. Esta obra ha sido programada en alguna ocasión por la Orquesta de la RTVE. Las «Seis tonadillas», para canto y piano, de 1943, y el ballet «Pandora», de 1945, escoltan a su única ópera, «La dueña», de 1947, basada en un texto de Sheridan adaptado por el compositor y obra en la que lo español tiene también tono predominante. Antes que esta obra encontraremos una que es fundamental en la producción de Gerhard: el «Concierto para violín y orquesta». Compuerto entre 1942 y 1945 y retocado en 1947, esta es una de las más bellas producciones de Gerhard. Formalmente, comprende los tres tiempos tradicionales, desarrollados por el autor de una manera muy poco formularia. Materiales seriales trabajados libremente se apoyan en giros rítmicos muy españoles. Algo que recuerda la atmósfera del «Quinteto de viento», pero que aquí está llevado con un vuelo lírico sin precedentes en obras anteriores. El «Concierto para violín y orquesta» es una obra crucial en su producción y con seguridad el mejor concierto violinístico escrito nunca por un español. Por ello resulta aún más increíble que esta obra no se haya ejecutado aún en España, sobre todo tratándose de una pieza muy difundida y de la que existen dos versiones discográficas, ninguna publicada en nuestro país.

En 1949 compone el «Capricho para flauta sola», y en 1950, la «Sonata para viola y piano». A partir de este momento, Gerhard hace adopción total del sistema serial en su versión ortodoxa. Fruto de ello son los «Tres impromptus para piano», otra de las obras que se han tocado en España, de 1950, y especialmente el hermoso «Concierto para piano y cuerdas» de 1951, una obra donde la métrica española vuelve a aparecer ligada al serialismo con una bellísima expresión.

La «Sinfonía núm. 1», de 1953, es otra obra crucial (está publicada en disco en España), por abandonar por primera vez las referencias nacionalistas y el tematismo del serialismo schönbergiano. Obra de un gran valor, sería también deseable de incorporar al repertorio español. Con el «Cuarteto de cuerda núm. 1» (1956), el «Concierto para clave, cuerda y percusión» (1956) y el «Noneto» (1957) inicia Gerhard la serialización de los materiales rítmicos, consecuencia natural de su precedente serialismo atemático. No sigue, sin embargo, las técnicas de Messiaen, sino que construye un sistema personal y muy flexible de aplicar a la métrica el concepto de serie. Desde este momento, sus obras crecen en lógica interna y novedad, se convierten en un todo orgánico y unitario, en un mundo propio que conserva la fuerza del estilo gerhardiano. La «Fantasía para guitarra», de 1957, incide en esta problemática demostrando cómo con los instrumentos a solo son también aptos para este tipo de manipulaciones, lo que se reiterará en la «Chacona para violín solo», de 1960.

La «Sinfonía núm. 2», de 1959, es un buen ejemplo de trabajo tímbrico y estructural, en el que los procedimientos de la música electrónica inciden sobre los de la instrumental. La obra ha sido considerada como la menos importante entre las cuatro sinfonías de Gerhard, pero ello no debe hacer creer que sea una pieza de poco valor, sino que, al contrario, es excelente. Lo que ocurre es que su problemática sería más correc-

tamente resuelta en la «Sinfonía núm. 3» (Collages), de 1960. Aquí mezcla Gerhard la orquesta con música electrónica y su tratamiento de dos mundos diferentes en un todo coordinado da resultados excelentes. Se puede decir con seguridad que si hasta entonces Gerhard había sido un músico bastante divulgado y difundido, «Sinfonía núm. 3» le lanzó internacionalmente como uno de los grandes maestros del siglo xx.

El «Cuarteto núm. 2» y el «Concierto para 8», ambos de 1962, son obras en las que se continúa la explotación de un material atemático influido directamente por las consideraciones estructurales derivadas de la música electrónica, técnica, que no volverá a utilizar directamente, pero que, sin embargo, transformará en fuente de conocimiento para sus músicas orquestales. A partir de este momento su música se hace cada vez más libre y personal, dotada de mayor fuerza expresiva y creativa. En 1963 nacen dos obras: «Hymnody», para conjunto instrumental, y el oratorio para recitador, coro y orquesta, «La peste», sobre la novela de Alberto Camus. Esta obra, también desconocida en España, es un trabajo amplio y magnífico, digno de figurar entre las mejores composiciones del autor. Le sigue en 1965 el «Concierto para orquesta», una magnífica obra orquestal digna de figurar en el catálogo de las sinfonías, y en 1966, «Géminis», para violín y piano.

Con todo, la auténtica obra maestra de Gerhard es la «Sinfonía núm. 4» (Nueva York), de 1967. Esta obra le fue encargada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, con motivo de su 125 aniversario, y constituyó un éxito mundial, habiendo sido grabada en disco muy recientemente en Inglaterra. Esta cuarta sinfonía es una obra sorprendente, por su libertad formal y el gran impulso vital que alienta en sus compases. Basada en una constante sucesión de pulsaciones, su labor orquestal es verdaderamente portentosa desde el punto de vista del timbre y de la capacidad de éste para influenciar procesos formales. Desconocida en España, el estreno entre nosotros de esta sinfonía sería, además de un estricto acto de justicia, importantísimo para nuestra música.

Las dos últimas obras de Gerhard sí han sido difundidas en España. Se trata de dos sinfonías de cámara, «Libra», de 1968, y «Leo», de 1969, ambas piezas muy hermosas e interesantes.

A la muerte de Gerhard, los homenajes se han sucedido en Inglaterra y en otros países, donde su música se ejecuta normalmente. En España, la mayor parte de su obra es aún prácticamente desconocida, como las cuatro sinfonías, el «Concierto para violín», el «Concierto para piano y cuerda», el «Concierto para orquesta», «La peste», etcétera. Urgiría, pues, incorporar a nuestro repertorio a uno de nuestros mejores compositores del siglo xx que, gracias a la desidia de su propio país, comienza a ser considerado por la crítica internacional como un autor británico.

Sobre el hispanismo de la música de Gerhard no hay duda posible. Muchas obras lo avalan, como también su procedencia de Granados y Pedrell. Hasta el final de su vida, Gerhard continuó veraneando en Mallorca y ligado espiritualmente a España y a su Cataluña natal. Es, además, el autor que más idóneamente enlazaría la herencia de Falla con las nuevas promociones de compositores, continuando de esta manera, sin interrupciones, nuestra tradición musical. Porque, como el mismo Gerhard ha escrito: «Los que mantienen viva una tradición no son los que se conforman, sino los que la transforman».

TOMAS MARCO

BIBLIOGRAFIA

A. M. CAMPOY. JOAQUIN PEINADO.

PANORAMA DE LA PINTURA CONTEMPORANEA. IBERICOEUROPEA DE EDICIONES, S. A. MADRID, 1972.

Este es el segundo volumen de la colección. El primero, escrito por Miguel Logroño y dedicado a Cristino de Vera. Se anuncian los siguientes títulos: un «Jaime Mercadé», por J. A. Gaya Nuño; un «Francisco Mateos», por V. S. Marín, y un «Agustín Redondela», por Enrique Azcoaga, a los que previsiblemente han de seguirle otros.

El volumen, abundantemente ilustrado, a través del texto de A. M. Campoy, nos sitúa al pintor Joaquín Peinado, de quien se puede tener así, aunque se carecieran de otras referencias, una información de su vida y una idea de su obra y de su trayectoria artística.

Joaquín Peinado, que naciera en Ronda en 1898, después de estudiar en la Escuela de San Fernando, de Madrid, se trasladó a París en 1923, donde vive desde entonces, aunque ha pasado largas temporadas en Méjico, Estados Unidos, Dinamarca y otros países, y también en España.

Es uno de los componentes españoles de la escuela de París, que dejando aparte nombres tan universalmente famosos como los de Picasso, Juan Gris y Miró, agrupa a pintores de la talla de Luis Fernández, Francisco Bores, Ismael de la Serna, Oscar Domínguez, Ginés Parra, Viñes, Manuel Angeles Ortiz...

Considerado como uno de los más característicos representantes del neocubismo, su pintura conserva su personalidad española y andaluza y ofrece una clara correspondencia con la obra poética de sus compañeros de generación. Un cuadro de Joaquín Peinado, si se relaciona con la pintura de Zurbarán también lo está con la poesía de José Moreno Villa.

Su arte tiene la cualidad de la contención y del limpio lirismo, todo ello dentro de un ascetismo que sustenta y rige sus composiciones. La lección de Cézanne está presente en sus cuadros, así como la de Matisse. Pero Peinado, que llegara a París cuando se incubaba el surrealismo y aún estaban calientes las cenizas del dadaísmo, se mantuvo, si espectador atento, a distancia. Su arte, aunque está integrado en las corrientes plásticas de nuestro tiempo, pudiera decirse de él que no ha transcurrido a través de ninguno de sus excesos. Es contenido en sus realizaciones y consecuencias como en sus modelos. Pinta bodegones para los que se sirve de elementos sencillos que están a la mano en el comedor, en la cocina o en el estudio. Figuras tratadas con severidad y lirismo llenas de sobria delicadeza. Paisajes rústicos y urbanos con los que parece haberse topado sin precisar de una ardua rebusca. Resuelto con unas líneas elementales que, dada su sabia organización, ordenan cumplidamente el cuadro. Todo ello recogido dentro de una atmósfera de tonos suaves, pero plenos de viril energía. Ajeno a cualquier tipo de espectacularidad, su obra posee una densidad llena de nobleza. Es todo un mundo cotidiano percibido amorosamente con los ojos y trasladado al lienzo con igual emoción.

Si no podemos decir de Peinado que sea un genio de primera línea, sí se puede asegurar que pertenece a esa estirpe de los maestros que están en un segundo plano, con una obra serena y de muy uniforme belleza que nos satisface plenamente hoy; le espera idéntico destino en el porvenir y, sin duda, merece los testimonios de alabanza de la crítica que recoge A. M. Campoy, y también sus atinadas palabras.

Peinado tiene un puesto en la pintura de este siglo, con el que se identifica, pero ella excede también la localización

en el tiempo y su importancia va más allá del nuestro, enlazando de un modo ideal con el pasado y con el porvenir de la pintura que sigue la línea del lirismo y la sobriedad.

A. F. MOLINA

FRANCISCO GARFIAS. VIDA Y OBRA DE VAZQUEZ DIAZ.

COLECCION «ARTE CONTEMPORANEO ESPAÑOL», IBERICOEUROPEA DE EDICIONES. MADRID, 1972. 283 PAGES., CON 294 ILUSTRACIONES. 31 x 23,5 CMS.

Francisco Garfias, el buen poeta moguerense que tanto ha escrito sobre su paisano Juan Ramón Jiménez, ha publicado un estudio acerca de otro paisano suyo que es también y para siempre un andaluz universal, Daniel Vázquez Díaz. La edición es lujosa por su presentación y por su valor testimonial; la palabra del poeta es el mejor complemento que podían pedir las pinturas y dibujos del muralista de La Rábida. No es un libro de crítica o de comentario, aunque desperdigados por sus páginas se encuentren críticas y comentarios, sino un reportaje vivo que convierte a Garfias en un Eckermann del pintor.

Creo que reside aquí el punto más destacable para valorar biográfica y críticamente el libro. Vázquez Díaz se confiesa a su paisano al confiarle sus gustos y sus fobias, le cuenta una vida en la que se aúnan el hombre y el artista de una manera tan exacta que la biografía viene a ser crítica. Y así este libro suple a las memorias que el pintor deseaba escribir, según él mismo afirmara; le hubiese gustado que no se perdieran las anécdotas, sus opiniones sobre tanta gente como conoció, los juicios que le merecían sus contemporáneos o las ideas personales en torno a la pintura: «Todo esto lo he de contar alguna vez en un libro. Pueden ser unas Memorias interesantes, porque uno ha vivido mucho y ha conocido a mucha gente».

En realidad, este es un libro de memorias, contadas con la galanura propia de quien tiene acostumbrada la mano a escribir poesía. Garfias une a su sensibilidad poética unas dotes de observación poco comunes. Vázquez Díaz le comenta en una ocasión que estaba muy predispuesto para observar y recordar, cosas que le habían favorecido en su arte; pues bien, no sé si revelaré un secreto que Garfias quisiera reservarse, pero la verdad es que el «hobby» del poeta es la pintura, y que maneja los pinceles casi con tanta maestría como la pluma.

De ahí que en esta *Vida y obra de Vázquez Díaz* resalten los detalles por estar situados en su lugar preciso, aunque trazados de tal modo que ambientan a la perfección lo que constituye el tema central, es decir, el pintor. Garfias iba con frecuencia al estudio de la calle de María de Molina, y allí su capacidad observadora reparaba en los pormenores más pequeños, pero que configuran un ser y estar personal. Por lo mismo, queda constancia de los gestos del pintor, de su forma de arreglarse la boina, de su bata manchada de colores, de su andar, etc.

Cómo no, lo principal es la palabra del artista. Garfias hablaba durante horas con Vázquez Díaz, tomaba algunas notas y posteriormente escribía sus impresiones y recuerdos. Si la conversación queda reflejada con fidelidad, no menos importante es encontrar al pintor en su lugar humano, en el que fue su mundo, el levantado por él para él. Así, por poner el primer ejemplo, leemos: «La casa de Vázquez Díaz es un poco extraña. La hizo construir el pintor hacia el año 1931 y tiene el aire de esa época, dignificado, claro está,

por los años transcurridos y por la nobleza de las obras amontonadas aquí y allá. Le recibe a uno María Guerrero —un cuadro que siempre me impresionó mucho— sentada en un pequeño tocador, retocando su rostro de gran trágica... Al fondo hay una puerta de cristales y a la izquierda el vestíbulo, con piano, sillones, cuadros, libros, cuadros, tallas, cuadros... Hay cierta armonía en su desorden. Hay, sobre todo, ambiente, eso tan esencial».

Al leer este libro nos enteramos, pues, no sólo de lo que pensaba Vázquez Díaz, sino también de cómo era, de cómo vivía, de qué le rodeaba; estamos oyéndole decir que su úlcera de duodeno ha vuelto a molestarle últimamente, le acompañamos a visitar exposiciones de pintura, a los museos nacionales, a pasear camino de la plaza de Salamanca; le vemos jugar con sus nietas, vivir, en una palabra. El hombre y el pintor fundidos en esta vida de un artista que está animada y nos permite poseer el mejor testimonio de su personalidad. Comenta Garfias, en este sentido: «A los que tuvimos la suerte de tratarle nos interesaba, tanto como el pintor, el hombre: un hombre siempre ligado a su arte, lo que en Vázquez Díaz se humanizaba, o al revés, porque la vida y el arte formaban un bloque compacto en donde no se adivinaban comienzos ni finales. El hombre —Daniel estuvo siempre dentro del pintor— Vázquez Díaz, manteniendo un diálogo de arte y vida, emoción y anécdota, verdad e imaginación, que aunque copioso y desmedido, parecía a cada momento nuevo e inesperado».

Un día el pintor le pide al poeta que vaya a su casa vestido con un traje gris: quiere pintar un nuevo retrato de Juan Ramón, ahora con la barba encanecida, y lo va a hacer de memoria, basándose en la imagen que tiene del autor de *Platero*, reflejada hace años en óleos y dibujos. Garfias tendrá que colocarse, con su traje gris, en la postura juanramoniana que el pintor recuerda, para que los pliegues de la ropa pasen al cuadro con exactitud. Pero antes Vázquez Díaz había hecho un dibujo de Francisco Garfias, de él mismo, no en figura de otro, que el poeta puso en el frontis de su libro *El horizonte recogido* y que ahora se repite en el mismo lugar en este otro libro, como muestra del afecto recíproco. Es un buen retrato, y ello resulta muy significativo, puesto que cuando Garfias le pregunta si todas las personas pueden tener un buen retrato, el pintor contesta: «Todos no, porque es primera condición que el personaje interese al pintor. Un buen retrato nace siempre en el sentimiento del artista cuando el carácter, el color y la expresividad del modelo despierta en la sensibilidad el deseo de pintarlo. Sin esta llamada espiritual sería inútil pretender el milagro de dar testimonio de su vida y su sentimiento. Alguna vez he dicho que el buen retrato es una biografía sabiamente pintada».

El libro contiene numerosas reproducciones a toda página. El interés iconográfico se desprende del hecho de contar con 163 reproducciones en color y 131 en blanco y negro; la mayor parte de los cuadros pertenecen a colecciones particulares, y muchos de ellos resultan poco conocidos. Las dificultades que el colorido de Vázquez Díaz presenta han sido superadas con éxito por la fotomecánica, logrando que se respete la tonalidad original.

La fluidez del relato, con ese cierto aire de reportaje periodístico que lo hace tan ameno, permite que la personalidad del artista quede al descubierto sin un aparato crítico a menudo contradictorio. Tampoco se trata de una biografía en el estricto sentido del concepto, sino de unas conversaciones en las que el pintor, diestramente incitado por el poeta, aporta algunos datos sobre su vida y señala sus gustos y preferencias en cuanto al arte.

Surgen en el diálogo nombres ilustres de la historia del arte contemporáneo, con los que Vázquez Díaz convivió en París. Asimismo, la larga nómina de sus discípulos es considerable, y muchos tienen también un sitio de honor en la historia de la pintura más reciente. El pintor estuvo abierto a las innovaciones, aunque no acertara a comprender la valoración de lo abstracto, e incluso cabe decir que constituyó una de sus fobias permanentes. Sin embargo, admite que de haber nacido más tarde es posible que lo abstracto le hubiera gustado, pero se entrega al sino del tiempo.

No queremos dejar de citar la opinión del pintor acerca de sus paisajes, tema tan usual en sus lienzos y tan original

en su visión; dice al poeta entrevistador: «Yo dividiría mi obra en dos grandes paisajes, en dos grandes climas pictóricos: el Norte de España, y más concretamente el incomparable estuario del Bidasoa, y el paisaje colombino de La Rábida... Si el Norte me embrujó con sus verdes, mi Sur natal representa lo más logrado de mi labor pictórica».

Como complemento a su texto, incluye Garfias unos apéndices con la cronología del pintor, sus exposiciones y una antología de escritos en torno a los que fueron sus amigos o el objeto de su admiración, demostrativos de que Vázquez Díaz sabía trazar también un retrato literario con unas pinceladas de su pluma.

ARTURO DEL VILLAR

VARIOS AUTORES. *LOS SISTEMAS DE SIGNOS.*

COMUNICACION, ALBERTO CORAZON, EDITOR. MADRID, 1972.

Este interesante volumen agrupa una serie de ensayos escritos por varios jóvenes profesores soviéticos. Tanto desde el punto de vista científico como desde el punto de vista ideológico, es importante comprobar lo que en ellos hay de aportación al método estructuralista y de inconformismo ideológico al establecer, precisamente, una postura ideológicamente aséptica, al menos en apariencia.

Estos estudios de semiótica se refieren, como es natural, a las distintas clases de sistemas de signos comunicativos, dentro de los cuales se encuentran los utilizados por el arte. Como se declara en las notas introductorias: «El objetivo de este libro consiste, principalmente, en destacar los aspectos de la semiótica que hasta ahora no han sido suficientemente estudiados, aun cuando la propia ciencia soviética... ha sentado las bases de cierto número de las corrientes de investigación semiótica...».

En su artículo sobre «La redundancia en el arte figurativo», L. B. Pereverzev parte de la base de que la evolución histórica de las artes figurativas registra la periódica alternancia de dos tendencias estilísticas fundamentales: la caracterizada por la precisión naturalista y por la abundancia de detalles en la descripción del aspecto externo de los objetos representados, y la que «se caracteriza por un extremado convencionalismo y por una generalización de las formas abstractas que llegan al simbolismo». Desde esta perspectiva, se da por supuesto que los investigadores del arte han intentado resolver la cuestión de la Naturaleza y de las peculiaridades concretas de este fenómeno, desde dos perspectivas diametralmente opuestas, cada una de las cuales adolecía de ciertas limitaciones y era incapaz de abarcar el problema en su totalidad. En un caso, se consideraba el arte como una copia de la realidad; en el otro, como un sistema cerrado y autosuficiente, carente de vínculos con el mundo objetivo. El predominio del estilo «realista-individualista» se supone coincidente con aquellas condiciones del desarrollo social donde los aspectos del comportamiento importantes para la existencia del grupo social son relacionables con la teoría de los juegos, planteando situaciones de enfrentamiento de carácter indefinido. Por el contrario, el estilo «simbólico-convencional» predomina en las condiciones donde la naturaleza se presenta como adversario mediante sus fuerzas elementales (sociedades agrícolas) y en las situaciones donde un grupo predominante impone las nociones de continuidad e inmutabilidad del orden establecido. En el primer caso, los mensajes artísticos presentarían gran redundancia, estando en correlación con la tendencia a la mutabilidad dinámica y al desarrollo, mientras que los mensajes de escasa redundancia presentan una correlación con la tendencia al equilibrio estático y a la reacción contra cualquier cambio. Reconociendo el autor que esta sistematización de lugares comunes de la crítica de arte y de la estética adolece de ser abstracta e incompleta, estima que puede servir para relacionar sobre base objetiva fenómenos artísticos muy diversos en sus respectivos rasgos concretos. «Para poder llevar a cabo una descripción más completa, es necesario examinar no sólo la diacronía, sino también la sincronía de las rela-

ciones entre el principio dinámico y el estático, que caracterizan las peculiaridades de los estilos reales del arte figurativo».

Si este artículo parte de una generalización muy arriesgada, al aceptar como punto de partida una periódica alternancia de dos tendencias estilísticas esenciales que debieran implicar correlativas situaciones sociales de tipo pendular en el desarrollo histórico, el artículo de K. Lekomtsev sobre el aspecto semiótico del arte figurativo intenta situar los sistemas de signos en relación con la teoría de la información y la psicología experimental. Los signos se dividen en tres tipos fundamentales: el «signo-figura», el «signo-índice» y el «signo-símbolo», en los que la correspondencia con el objeto se va alejando de la continuidad. «La expresión es elaborada mediante una determinada cantidad de elementos de percepción, imponiéndose una serie de limitaciones a la combinación de los mismos (aspectos sintácticos de lo bello); esa expresión, en el marco de la información representativa, interviene como signo icónico». La base del arte es el lenguaje de la percepción, por lo que, cuando se trata de objetos abstractos que rompen la correspondencia continua, el signo icónico es sustituido por el símbolo. Lo perceptible puede ser cuantificado según su relevancia estética, emocional y figurativa. «La obra de arte, colocada en una perspectiva amplia, ha de ser considerada como un mensaje específico que se halla presente en una determinada comunicación». Hay, por consiguiente, una situación comunicativa en la que intervienen el artista, los espectadores, la obra de arte y el ambiente en sentido lato. El espectador participa con la intervención de unos códigos o modelos estéticos incorporados a su conciencia, pero su papel no es el de un mero decodificador porque la percepción de una obra es un fenómeno muy complejo en el que intervienen diversos procesos e influencias que en ocasiones también actúan de modo vario unos sobre otros. Por lo que se refiere al creador de la obra, está sometido a influencias sociales que se concretan en particular en los mismos espectadores, influyendo igualmente el mismo ambiente general que actúa sobre el espectador.

El trabajo de Lekomtsev termina con la conclusión de que la estética general constituye un nivel de abstracción de una ciencia global cuya otra vertiente, con la que es indispensable establecer conexiones correctas, está constituida por las investigaciones de psicología experimental sobre la percepción, la creación de las obras y los estudios de crítica de arte.

Ciertamente, estos trabajos solamente son preliminares a la elaboración de los conceptos teóricos del estudio del arte desde el punto de vista de los signos, siendo indispensable realizar distintas investigaciones experimentales. De otra parte, los restantes trabajos contenidos en este volumen contribuyen a situar puntos de partida válidos para el estudio de una nueva ciencia ya imprescindible.

VICENTE AGUILERA CERN

ERNST FISCHER. *EL ARTISTA Y SU EPOCA.*

EDITORIAL FUNDAMENTOS. MADRID, 1972. 178 PAGINAS.

Cuatro interesantes ensayos en torno a la relación o interrelación del artista con su época recoge en este libro Ernst Fischer.

En el primer ensayo, «El artista y la realidad», preocupa a Fischer la especificación de la función del arte, esforzándose por rescatarla de los distintos encuadramientos ideológicos o sociopolíticos a que, con tanta frecuencia, suele adscribirse hoy la labor artística. Sin mostrarse partidario decidido de un criterio ecléctico, baraja Fischer enfoques opuestos y hasta contradictorios enunciados a lo largo de la historia del pensamiento sobre lo que, en sí, pueda ser la esencia artística; cribando de cada uno de aquéllos elementos y factores conceptuales que estima válidos para un sentido contemporáneo del arte, salvando a éste, en todo momento, de una posible absorción total por

parte de una consideración unilateral, partidista o sociopolítica. Conjugando así conceptos platónicos, objetivistas, kantianos y existencialistas, trata de conciliar una serie de atributos aplicables al fenómeno estético que, aun habiendo sido seleccionados desde puntos de vista tradicionales, no se excluyan ni predominen; acuñando, finalmente, un concepto del arte que aparezca válido para cualquier sistema social bajo la consideración universalista de que los artistas y sus obras, aun cuando pertenezcan a sistemas sociales distintos, «viven todos en un mismo mundo». «Una de las grandes funciones de arte y la literatura —dice Fischer, al final de este ensayo— consiste en que los hombres de uno y otro bando no hablen en vacío, sino que comprendan su problemática, sus deseos y sus objetivos».

Mayor interés ofrece el segundo de los estudios aquí incluidos, quizá el más valioso del volumen, fundamentalmente por su originalidad y su minucioso planteamiento. «Poesía y mundo exterior» titula su autor este segundo ensayo, en el que expone la sugestiva tesis de que cualquier innovación, en el ámbito del arte, surge siempre desde el mismo proceso creativo, por parte del autor, independiente a toda influencia directa del exterior, si bien en esa innovación o «ruptura» se refleja el ritmo de lo externo, por mera coincidencia o concordancia intuitiva, pero no por motivaciones sociológicas «conscientes» o que lleven a una hermética consideración del arte desde una perspectiva exclusivamente sociológica. Interesante tema, sin duda, que viene a situarse en el mismo centro de las corrientes polémicas, hoy tan en boga, en torno al realismo crítico y al realismo socialista que autentifican la obra de arte, solo y en cuanto sea reflejo «consciente» de unas determinadas coordenadas socio-económico-políticas. Es fácil advertir, a través de estos dos primeros ensayos, la obstinación o el propósito de Fischer por sacarse la espina de anteriores errores políticos reconocidos, que le obliga a una exposición de su tesis, con arreglo a un riguroso método de vasta erudición y fecunda penetración psicofiológica.

Centrando el tema en un crítico período de la historia literaria, a partir de mediados del siglo XIX, cuando la revolución romántica, va recorriendo Fischer el proceso «adivinatorio» o cuasi profético, que puede registrarse en una serie de obras significativas de diversos poetas líricos de este período (Wordsworth, Keats, Baudelaire, Rimbaud, Coleridge, Whitman...), claves en la poesía contemporánea. Entre otros, estudia los siguientes poemas: «La bella dama sin gracia», de Keats; «Epipsychidion», de Shelley; «El viaje», de Baudelaire; «A partir de Paumanok», de W. Whitman; «París se repuebla», de Rimbaud; «Réquiem», de Rilke; «Todesfuge», de Paul Celan; «Sin tierra», de Erich Fried...

De entre todos ellos va entresacando la pulsación tensa y el tono premonitorio con que sus autores tocan y presienten una serie de temas, ya básicos hoy en el arte contemporáneo y asimilados por la mentalidad actual, apenas entrevistados por muy pocos artistas, hace poco más de setenta años. Con agudos comentarios va subrayando Fischer la aparición de estos temas en los autores citados: la fusión del «yo» en una «naturaleza llena de fuerza demoníaca», en el caso de Wordsworth; la irrupción de lo desgarrado, en la obra de Keats; lo contradictorio y la consideración del mundo «como oasis de horror en un desierto de tedio», en Baudelaire; la sensación del ritmo acelerado, optimista, en los países demócratas y desarrollados, en Whitman; la dispersión de los valores domésticos y tradicionales, barridos como ruina inútil, en el caso de Rimbaud; la primacía de los objetos, en Rilke; el tema del silencio y la disolución del lenguaje, en Paul Celan... A través de fragmentos, muy sugestivos, de poemas de estos autores, Fischer va componiendo un cuadro multicolor, en el que la nota predominante la constituye la intención premonitoria de sus colores y acentos, al prefigurar un «futuro», hoy ya presente, para la mentalidad contemporánea y conformadora, al mismo tiempo de tendencias y corrientes de innegable influencia en todo el arte contemporáneo.

En los dos últimos ensayos, «El problema del realismo» y «Alienación y decisión», insiste Fischer, con mayor rigor y precisión en ideas ya expuestas en los anteriores estudios.

JOSE CASTELLANO

DISCOGRAFIA

CELEBRES OBRAS SINFONICAS DE GLINKA:
JOTA ARAGONESA, RECUERDOS DE UNA NOCHE DE VERANO EN MADRID, KAMARINSKAYA, VALS-FANTASIA, RUSLAN Y LUDMILA.

ORQUESTA SINFONICA DEL ESTADO DE LA URSS.
DIRECTOR: YEVGENI SVETLANOV. MELODIA,
HMES 610.07. ESTEREO.

El sello discográfico Melodía, estatal y único en la Unión Soviética, ha sufrido varias vicisitudes en nuestro país. Distribuido primero por Hispavox a través de «Le Chant du Monde», mantuvo luego una vida bastante lánguida con Vergara. Ahora, Hispavox ha hecho un convenio directo con Moscú. El disco que aquí se comenta pertenece a una serie de quince, lanzados como fuerza de choque, a los que seguirán otros muchos, ya en regulares lanzamientos mensuales. Hasta hace muy poco los discos soviéticos se han distinguido por la excelencia de sus intérpretes, pero no por la perfección de las grabaciones, quizá por falta de competencia dentro del país. Sin embargo, esto ha sido subsanado en los últimos años y las grabaciones soviéticas son tan brillantes y perfectas como las de cualquier otro sitio.

Entre los discos Melodía recientemente aparecidos escojo este de Glinka no sólo por su calidad técnica y por la altura de las versiones, que pueden considerarse insuperables, pues Svetlanov es uno de los directores más prestigiosos del mundo y la Orquesta del Estado de la URSS una agrupación sinfónica de primerísimo orden. Me mueve también la inclusión de las llamadas «Oberturas españolas», de Glinka, fruto de la estancia del compositor en nuestro país desde mayo de 1845. Gracias al cuidado que Glinka ponía en apuntar todos los acontecimientos de su vida con un gran sentido del humor, conocemos las incidencias de este viaje, muy interesante en lo artístico. Fuera del valor y la brillantez que puedan tener la «Jota aragonesa» o «Una noche en Madrid», esas obras nos muestran claramente que el llamado con justicia «padre de la música rusa», bajo cuya advocación se reunió el grupo de Los Cinco, no se interesaba sólo por el folklore de su país, sino por cualquiera que excitase su sensibilidad. Esta es una de las características de la época musical nacionalista romántica y posromántica: muchos de los músicos que siguieron esa línea no se limitaron a ensalzar o a utilizar los temas populares de sus respectivas nacionalidades. Lo que ellos querían era realizar una nueva música sinfónica o de ópera, partiendo de la base de lo popular.

En Glinka ya encontramos el acierto y la elección de los temas y la preocupación por el color orquestal que caracterizó a la mayoría de sus seguidores. Esta música, que para cierta superfina y occidentalista crítica petersburguesa era «música para cocheros», se nos aparece hoy en todo su valor indudable, en sí misma y como germen de todo un capítulo en la historia del arte sonoro. La «jota aragonesa» utiliza un tema conocidísimo, usado así mismo por otros compositores. Glinka lo prepara con una bella introducción. En cuanto a «Recuerdos de una noche de verano en Madrid», tiene como motivo principal uno que luego popularizó Gerónimo Giménez, pero también hay detalles propios de la típica música madrileña, la de los bailes de candil y las tonadillas, pues Madrid es una de las ciudades del mundo que poseen una música propia, fácilmente reconocible. Son bien conocidos

la fantasía «Kamarinskaya», construida sobre dos temas rusos y el brillante «Vals-fantasia». La ópera «Ruslan y Ludmila» no obtuvo al principio tanto éxito como «La vida por el Zar», conocida como «Ivan Susanin» desde que pasaron los Zares y se empezaron a considerar como seres impropios de que nadie diese la vida por ellos. De «Ruslan y Ludmila» no se incluye aquí la conocidísima obertura, sino otros afortunados fragmentos orquestales.

NOCTURNO Y SONATA EN MI MENOR, DE GRIEG. CAPRICCIO Y VARIATIONS SERIEUSES, DE MENDELSSOHN.

ALICIA DE LARROCHA, PIANISTA. DECCA SXL 6466. ESTEREO.

Es curioso y triste lo que ocurre con los mejores intérpretes españoles. Los que graban aquí no pueden salirse del ámbito de nuestra música. Es necesario que sean conocidos fuera de su Patria para que su repertorio en discos pueda ampliarse, abarcando las obras de todos los países y de todas las épocas. Se podría echar la culpa de esto solamente a la falta de difusión de sus nombres en el extranjero, pero la verdad es que en nuestro país existe, en ese sentido, un grave problema comercial. Dejando aparte las grandes figuras indiscutibles, cuyos discos son siempre, naturalmente, preferidos, si a la mayoría del público se le ofrece cualquier obra de Beethoven, de Brahms, Schumann o Debussy, en versión de un gran intérprete español o de un alemán o francés desconocido, siempre preferirá la de este último. Argenta no salió de las obras de nuestros compositores hasta que demostró su valía internacional al frente de las orquestas del Conservatorio de París o de la Suisse Romande. El que Victoria de los Angeles sea una exquisita intérprete de las páginas francesas, Montserrat Caballé resulte una heroína de Verdi insuperable o Teresa Berganza una indiscutible especialista en Mozart y Rossini, se ha demostrado con las grabaciones extranjeras.

Algo muy parecido ha sucedido con Alicia de Larrocha, con el inconveniente de que esta gran pianista, reconocida hoy en todo el mundo, se ha abierto paso en una madurez un poco demasiado avanzada. Sus insuperables grabaciones de Albéniz, Granados, Falla y Turina —más algunas páginas breves de repertorio tradicional más trillado—, siguen como ejemplos. Pero es ahora cuando Alicia de Larrocha, discípula de Franz Marshall, continuador de la escuela de Granados, que a su vez lo había sido de la de Chopin a través de Mathias, uno de los alumnos directos del genio polaco, nos demuestra su valor en el más amplio repertorio. Un buen ejemplo es este disco, en el que se ha recogido fielmente la delicadeza de ataque, la variedad de matices, la limpieza técnica y la honda musicalidad de nuestra pianista. El lírico Grieg del «Nocturno» y el más profundo y arquitectónico de la «Sonata», cercana a sus modelos centroeuropeos; el Mendelssohn agitado en el «Capriccio» y hondo en las «Variaciones serias», encuentran en Alicia de Larrocha su ambiente auténtico.

Sólo un reproche para este disco: el poco cuidado en la traducción de los comentarios, cosa, por otra parte, muy corriente. Resulta excesivo citar a Sturm y Drang como dos autores.

C. G. A

ARTISTAS ESPAÑÓLES CONTEMPORANEOS

AGUILAR MORE, Ramón (pintor).

Nace en Barcelona el 3 de diciembre de 1924. Realiza sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y en París, ciudad a la que marcha el año 1951.

Premios conseguidos: Premio de Dibujo del Real Círculo Artístico de Barcelona, 1953; Primer Premio de Figura Santa Dorotea, 1953; Primera medalla de oro del Ayuntamiento de Palma de Mallorca, 1955; Primer Accésit en el Premio San Jorge de Barcelona, 1955; Primer Premio de Pintura de los II Juegos del Mediterráneo, 1955; Mención de Honor en el Premio San Jorge de Barcelona, 1957; Premio de la Diputación de Oviedo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Primer Premio de Pintura Miguel Carbonell, 1969.

Exposiciones individuales: 1949, Barcelona (sala Rovira); 1951, Barcelona (sala Rovira); 1952, Barcelona (sala Rovira); 1955, Barcelona (sala Argos), Cannes (galerie 65); 1956, París (Zero-Figure Galerie), Madrid (sala Vilches), Filadelfia (Little Gallery); 1957, Barcelona (sala Gaspar), Ulm, Alemania; 1958, Sitges (sala del Greco), Bilbao (galería Arthogar); 1959, Madrid (galería Biosca); 1960, Madrid (galería Prisma), Santander (sala Dintel); 1961, Londres (Omell Galleries), Barcelona (galería Grifé & Escoda), Bilbao (galería Arthogar); 1962, Ginebra (Arts et Culture), Saint Thomas (USA) (Coster Art Gallery); 1963, Barcelona (galería Grifé & Escoda), Madrid (galería Grifé & Escoda); 1964, París (galerie Barbizon), Bilbao (galería Arthogar); 1965, Chicago (Palmer House Gallery), Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1966, París (galerie Isy Brachot); 1967, Barcelona (galería Grifé & Escoda), Denver, Colorado (Saks Galleries), París (galerie Isy Brachot); 1968, París (galerie Isy Brachot); 1969, Newport Beach (Baldwin Galleries), Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1971, Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1972, Madrid (galería del Cisne).

Exposiciones colectivas: 1953, Salón de Otoño de Palma de Mallorca; 1954, sala Argos de Barcelona, Salón de Otoño de Palma de Mallorca; 1955, Exposición Nacional de Bellas Artes, Premio San Jorge

MOUTAS MERAS, María (pintora).

Nace en Oviedo y realiza sus estudios artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Una vez terminados éstos, viaja por Italia y Francia. A su regreso asiste a las clases de esmalte de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Premios conseguidos: Premio Sésamo de Madrid, 1957; Premio de la Diputación Provincial de Tarragona en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; pensión especial de la Fundación Juan March en 1969.

Exposiciones individuales: 1957, Madrid (librería Abril); 1964, Madrid (galería Grifé & Escoda), Salamanca (Caja de Ahorros), Oviedo (galería Cristamol), Gijón (Ateneo Jovellanos); 1967, Madrid (Club Internacional de Prensa), Salamanca (Caja de Ahorros), Valladolid (Caja de Ahorros); 1968, Madrid (Casa del Brasil); 1970, Oviedo (galería Benedet), Madrid (galería Edaf); 1972, Madrid (galería Fauna's).

Exposiciones colectivas: Concursos Nacionales de Bellas Artes, Premio Sésamo de Madrid, 1957; Concursos Nacionales, Homenaje a Lara, 1958; Concurso Cauce, Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1959; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1960; Concursos Nacionales de Bellas Artes, Homenaje a Zabaleta, 1961; Concursos Nacionales de Bellas Artes, Concurso Alcán del Ayuntamiento de Linares, II Certamen Nacional de Artes Plásticas, Concurso de Puertollano, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes, Cuarenta Pintores Jóvenes en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, Concurso de Puertollano, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes, Exposición Nacional de Valdepeñas, Concurso Nacional de Pintura Repesa, 1966; Concurso Nacional de Bellas Artes, Concurso de Valdepeñas, Veinticuatro Pintoras Actuales en la galería El Bosco de Madrid, 1967; Salón Femenino de París, I Bial Nacional de Pintura de Bilbao, Salón de Mayo de Barcelona, Concurso de Valdepeñas, Exposición Nacional de Bellas Artes, I Bial Asturiana de Arte, 1968; VIII Bial Internacional de Alejandría, Concurso Nacional de Pintura Repesa, III Premio Círculo 2 (minicadros) de Madrid, II Bial

ALCAHUD, Gloria (Gloria NAVARRO ALCAHUD) (pintora).

Nace en Valladolid el 2 de diciembre de 1937. Inicia sus estudios artísticos en León con el pintor Montserin, luego los continúa en Madrid con Eduardo Peña y en Roma y París, asistiendo por libre a las Escuelas de Bellas Artes de estas dos ciudades.

Premios conseguidos: Premio Nebli a la mejor exposición de la temporada 1969-1970; Premio del Banco Industrial de León, 1969; Beca de la Fundación Juan March, 1970.

Exposiciones individuales: 1964, Festivales de España, itinerante por varias provincias españolas patrocinadas por el Ateneo de Madrid; 1965, Madrid (galería Grin-Gho); 1966, San Sebastián (sala de Exposiciones del Ayuntamiento), Sevilla (galería La Pasarela); 1968, Madrid (galería Nebli), Córdoba (Círculo de la Amistad), buque «Patricia»; 1970, Amsterdam (galerie Jurka); 1971, Madrid (galería Ramón Durán), Bilbao (galería Decar), San Sebastián (galería Ikuska).

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Primer Salón Femenino de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1958; Salón de Otoño de Pintura Leonesa, 1961; Inaugural de la galería Círculo 2 de Madrid, 1964; «Los toros en el arte» de la galería Bique de Madrid, 1966; Veinticuatro Abstractos en la galería La Pasarela de Sevilla, 1967; Premio Nebli de la galería del mismo nombre de Madrid, 1968; Colective Showing of Outstanding Spanish Artist at galería Kreisler de Madrid, 1969...

Se encuentra representada en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Bilbao, Museo de Arte Moderno.

II-73

ACHUCARRO, Joaquín (pianista).

Nació en Bilbao. A los diecisiete años abandonó sus estudios universitarios para consagrarse definitivamente a la música. En aquella misma fecha ganaba el Primer Premio de Virtuosismo en el Real Conservatorio de Madrid y el Premio Masavéu, máximo galardón para un pianista español. Su sólida preparación musical comenzó con Conchita Rodríguez, Eutimia Roncero y Aurelio Castrillo. Luego fue su maestro José Cubiles. Estudió posteriormente con Gómez Zubeldía y Marguerite Long. Durante cuatro años asistió a la Accademia Musicale Chigiana de Siena, donde fue designado el mejor alumno y nombrado académico «ad Honorem», título creado exclusivamente para él.

Primer Gran Premio Viotti, en Vercelli (1953). Amplía sus conocimientos en Suiza con Nikita Magalof (1954) y asiste en el Sarre a las clases de Walter Gieseking. En 1957 trabaja intensamente en Viena con Ilona Kabos. Comienzan sus conciertos con gran éxito, pero su verdadera carrera internacional tiene su principio con el Primer Premio en el Concurso Internacional de Liverpool (mayo 1959). Su debut en Londres, en el mismo año, le vale la concesión de la medalla Harriet Cohen al mejor pianista joven.

Achúcarro es uno de los pianistas españoles con mayor proyección internacional. Prácticamente ha actuado en todo el mundo. La crítica de los más diversos países ha reconocido en él un gran artista en el que se unen la técnica irreprochable con una musicalidad equilibradamente apasionada. Son bien significativas frases como: «Es un artista que explora el corazón de cada compositor. Es delicioso oír cómo permite hablar a la música sin forzar nunca su espléndida técnica».

Discos: Obras de Chopin, «Vals en Si menor» y «Nocturno número 2»; Debussy, «Feux d'artifice» y «Claro de luna»; Albéniz, «El Albaicín», «El puerto», «Evocación», «Navarra», «Tango»; Mompou, «Canción y danza número 6»; Guridi, «La carrasquilla»; Obras de Albéniz, «Sevilla», «Granada», «Rumores de la caleta»; Granados, «La maja y el ruiseñor», «Danza española número 5»; Falla, «Danza del molinero», «Cuatro piezas españolas»; Obras de Falla, «Fantasía Bética», «Homenaje a Debussy»; Turina,

de Barcelona, II Juegos del Mediterráneo, III Bial Hispanoamericana de Arte de Barcelona; 1957, Exposición Nacional de Bellas Artes, Premio San Jorge de Barcelona, I Salón de Mayo de Barcelona; 1958, II Salón de Mayo de Barcelona, galerías Layetanas de Barcelona; 1959, III Salón de Mayo de Barcelona, Premio San Jorge de Barcelona; 1960, Exposición Nacional de Bellas Artes, Premio Biosca de Madrid; 1961, Salón Revista de Barcelona; 1962, Exposición Nacional de Bellas Artes, Harrods Galleries de Londres; 1963, Fontainebleau Art Gallery de Nueva York, Arte Español Actual en Méjico, Joven Figuración Española —itinerante por España—; 1964, XXV Años de Arte Español, itinerante por España; 1965, «El Deporte en las Bellas Artes» de Barcelona, galerie 65 de Cannes; 1967, Bienal Internacional Estrada Saladich de Barcelona, I Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona; 1968, Señal 68 en Barcelona, Fontainebleau de Nueva York; galerie des Artistes Contemporaines de Bruselas, II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid; galería del Cisne de Madrid, Círculo de Bellas Artes de Valencia; 1971, III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Barcelona.

II-73.

«Mujeres españolas», «Danza de la seducción»; obras de Scriabin, «Sonata número 4», «Preludio y nocturno para la mano izquierda», «Tres estudios»; Medtner, «Cuento número 2»; Rachmaninoff, «Estude tableau número 4», «Dos preludios»; Obras de Debussy, «La cathedrale engloutie», «General Lavine, eccentric», «Feux d'artifice», «La plus que lente»; Ravel, «Gaspard de la nuit»; obras de Schumann, «Fantasía»; Brahms, «Variaciones sobre un tema de Schumann». (Todos RCA.)

II-73.

Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Madrid, Salón de Mayo de Barcelona, Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, Premio Internacional María Vilaltella de Lérida, Premio Ciudad de Murcia, 1969; en la Academia Española de Roma...

Se encuentra representada en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Casa del Brasil; Tarragona, Diputación Provincial.

II-73.

MONZON, Felo (Rafael MONZON GRAU-BASSAS) (pintor).

Nace en Las Palmas de Gran Canaria el día 4 de agosto de 1911. Inicia sus estudios artísticos en la Escuela Luján Pérez de su ciudad natal con el pintor Juan Carló. En el año 1951 funda el grupo Ladac con Manuel Millares y Juan Ismael, y es en este mismo año cuando comienza a realizar sus primeras obras no figurativas. Profesor de la Escuela Luján Pérez desde 1956, organizador del grupo abstracto de la misma Escuela desde 1959 y fundador del grupo Espacio en 1961.

Premios conseguidos: Segundo Premio de Pintura en la VI Bienal Regional Canaria, 1954; Primer Premio de Pintura en la VII Bienal Regional Canaria, 1956; Primer Premio de Pintura en la X Bienal Regional Canaria, 1962; Primer Premio de Pintura en la XI Bienal Regional Canaria, 1964; Premio de Honor en la XII Bienal Regional Canaria, 1966.

Exposiciones individuales: 1933, Las Palmas de Gran Canaria (Círculo Mercantil); 1948, Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario); 1952, Las Palmas de Gran Canaria (Club de Universitarios), Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario, conjunta con Juan Ismael); 1955, Puerto de la Cruz, Tenerife (Instituto de Estudios Hispánicos), Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario); 1956, La Laguna, Tenerife (Universidad); 1958, Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario); 1959, Santa Cruz de Tenerife (galería Arte), Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario), Las Palmas de Gran Canaria (Gabinete Literario); 1962, Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo, conjunta con Lola Massieu), Munich (Instituto de Cultura Hispánica); 1963, Santa Cruz de Tenerife; 1964, Las Palmas de Gran Canaria; 1966, Las Palmas de Gran Canaria (Modern Art Gallery).

Exposiciones colectivas: 1925-1936, exposiciones colectivas de arte moderno en Las Palmas y Tenerife; 1948-1971, exposiciones colectivas de arte moderno de Canarias; 1951, grupo Ladac, en Barcelona; 1954, II Bienal Hispanoamericana de La Habana; 1955, III Bienal Hispanoamericana de Barcelona; 1957, Pintores Canarios en París; 1958, Arte Abstracto Español en París; 1959, colección Westerdahl en

ANGULO, Manuel (compositor).

Nació en Campo de Criptana (Ciudad Real) el 11 de octubre de 1930. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid con Lucas Moreno, Guridi, Echevarría, Calés Otero y Julio Gómez. Acabó su carrera musical con premios extraordinarios de contrapunto y fuga, Primer Premio de Composición y Premio Nacional Fin de Carrera (1958). Obtuvo el título de maestro nacional en la Escuela Normal del Magisterio de Madrid. En 1955 y 1956 asiste al Curso Internacional de la Accademia Musicale Chigiana de Siena, donde sigue estudios de composición con Frazzi y Lavagnino. Pensión Arbós (1959) para asistir al Curso Internacional del Mozarteum de Salzburgo; estudios de composición y dirección de orquesta con Jelinek y Leinsdorf. En 1960 y 1961 amplía sus conocimientos de composición con Ghedini en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia. En los tres años siguientes continúa profundizando en la técnica compositiva con Tcherepnine, Dutilleux y Aubin en la Academie Internationale d'Eté de Niza.

Autor del libro de difusión *Música y didáctica*. Ha publicado artículos y ensayos en diversas revistas. Profesor numerario del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1956). Catedrático de Música de la Escuela Normal del Magisterio de Madrid (1957). Asesor del departamento de Educación Musical de la Comisaría General de la Música (1972).

Su estilo creador ha sufrido una franca evolución, hasta el lenguaje de vanguardia, sin perder por ello lo mejor de las esencias tradicionales.

Accésit del Concurso Internacional de la Sociedad del Cuarteto de Vercelli, por *Música concertante* (1960). Premio Nacional Ciudad de Málaga por *Cuatro movimientos* (1961). Pensión de la Fundación Juan March (1963) para la composición de una obra sinfónica.

Obras: Orquesta: *Toccata-homenaje* (1958), *Dos contrastes* (1961), *Cuatro movimientos* (1961), *Partita* (1964). Escena: *Un drama lírico* (1956), *Dos pescadores* (1963). Piano: *Suite* (1954). Cámara: *Tres piezas* (1956),

JORDI (Jorge MERCADE FARRES) (pintor).

Nace en Barcelona el 21 de diciembre de 1923. Hijo del pintor y orfebre Jaime Mercadé Queralt y autodidacta. En 1948 obtiene una beca del Gobierno francés para estudiar en París, a donde se traslada ese mismo año y donde permanece hasta 1954. A su regreso interviene en la fundación del Salón de Mayo de Barcelona y del grupo Tahull, junto a Aleu, Guinovart, Cuixart, Muxart, Tharrats y Tapies.

Premios conseguidos: Premio de Uruguay en la III Bienal Hispanoamericana de Arte de Barcelona, 1955; Premio de la Diputación de Tarragona en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; medalla de bronce en la II Bienal Internacional de Alejandría, 1958; Segundo Premio San Jorge de Barcelona, 1959; Premio Joaquín Vancells de Tarrasa, 1963; medalla de Radio Barcelona, 1965; Segundo Premio en el Concurso de Lloret de Mar, 1968; Primer Premio en la Bienal de Mollet del Vallés, Premio Joaquín Mir en el Concurso Pueblos y Paisajes de Cataluña, 1970; Segundo Premio en la Bienal Estrada Saladich de Barcelona, 1970.

Exposiciones individuales: 1946, Barcelona (sala Pictoria); 1948, Barcelona (sala Pictoria); 1951, París (galerie Saint-Placide); 1953, París (galerie Cimaise); 1954, Barcelona (galería Syra); 1955, Madrid (Ateneo, sala del Prado), París (galerie Saint-Placide); 1957, Barcelona (galerías Jardín); 1959, Barcelona (galerías Jaimes); 1960, Tarrasa (galería Camón); 1961, Barcelona (galería Syra), Madrid (galería San Jorge), Milán (galería Montenapoleone), Bilbao (galería Arthogar); 1962, St. Thomas (USA) (Coster's Gallery); 1965, Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1966, Madrid (Ateneo, sala de Santa Catalina); 1967, Palma de Mallorca (galería Grifé & Escoda).

Exposiciones colectivas: Salón de Octubre de Barcelona, 1948-50-51-52-56-57-59; Salón de Artistas Españoles en París, Homenaje a Paul Klee en Barcelona, 1950; Salón de los Once de Madrid, 1952; Salón de Jeunes Peintres de París, 1952-53-54; Exposición de Bellas Artes de Barcelona, 1953; Selección de Pintura Francesa en La Haya, 1954; III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955; Salón

SORIA ZAPATER, Salvador (pintor, escultor).

Nace en Valencia el 30 de mayo de 1915. Comienza su formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, marchando más tarde a París, donde reside hasta 1953. Al mismo tiempo aprovecha para viajar por toda Europa. En 1957 participa en el grupo Parpalló de Valencia, y dos años más tarde crea la revista «Arte Vivo» junto con Aguilera Cerni, Martínez Peris y otros pintores. En 1960 crea los «Cuadernos del Movimiento Artístico del Mediterráneo» junto a R. Vela y J. Portolés. Ha sido becado por la Fundación Juan March en el año 1968.

Premios conseguidos: Primer Accésit en el Salón de Otoño de Valencia en 1956; Primer Premio del Salón de Otoño de Valencia en 1957; medalla de bronce en la III Bienal de Alejandría de 1959; Premio a la mejor exposición realizada en Barcelona durante el año 1969; Premio Tina en la II Trienal de Nueva Delhi de 1970.

Exposiciones individuales: 1949, Agen-Francia (sala Montesquieu); 1954, Valencia (sala Lafuente); 1957, Madrid (Ateneo); 1958, Madrid (galería Biosca), Valencia (Centro de Estudios Norteamericanos), Santander (galería Sur), Bilbao (Asociación Artística Vizcaína); 1959, Palma de Mallorca (Círculo de Bellas Artes); 1960, Valencia (sala Martínez Peris); 1961, Chicago (Joachim Gallery); 1963, Londres (Marlborough Fine Art), Valencia (sala Martínez Medina); 1964, Valencia (galería Estil), Madrid (galería Biosca); 1965, Bilbao (galería Grises); 1966, Santander (galería Sur); 1967, Valencia (galería Val i 30), Madrid (galería Biosca); 1968, Benidorm (galería Darhim), Madrid (Puente Cultural); 1969, Barcelona (galería Ten); Madrid (Palacio de Exposiciones y Congresos); 1970, Valencia (galería Val i 30); 1972, Madrid (galería Skira).

Exposiciones colectivas: Salon des Surindépendants de París en 1946, 1947 y 1952; Salon des Surindépendants de Burdeos, 1952; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1954; III Bienal de Arte Hispanoamericano de Barcelona, 1955; Salón de Otoño de Valencia, 1956 y 1957; Veinte Años de Pintura Española en

de Mayo de Barcelona, 1957-58-59; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; II Bienal Internacional de Alejandría, 1958; Arte Español Contemporáneo en Lisboa, 1959; Poetas ilustrados por Pintores, en París, Arte Actual del Mediterráneo (itinerante), Pintura Española en Lisboa, 1960; Antológica de la Crítica de Arte en Madrid y Barcelona, 1961; Veinte Años de Pintura Española en Madrid, 1962; Cuatro Pintores Españoles en Londres y Ginebra, 1962-63; Joven Figuración en España de Madrid y Barcelona, 1963; Nueva Figuración en Lisboa, Buenos Aires y Johannesburgo, Veinticinco Años de Arte Español en Madrid, 1964; Artistas Españoles en Rabat, Tetuán y Casablanca, Premio Punyalada de Barcelona, 1965; Bienal Internacional de Sao Paulo, 1966; Escuela de París en numerosos países americanos, 1967; Concurso de Lloret de Mar, Concurso de Temas Mercedarios, 1968; Bienal de Mollet del Vallés, 1969; Concurso Pueblos y Paisajes de Cataluña, Bienal Estrada Saladich de Barcelona, 1970.

Está representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Barcelona, Museo de Arte Moderno (sección de Arte Contemporáneo); Berna, Museo de Arte; Mollet del Vallés, Museo, y en numerosos centros oficiales de Barcelona y Tarragona.

II-73.

Lisboa y Oporto, 1959; III Bienal de Alejandría, 1959; XXX Bienal Internacional de Venecia, 1960; Colectiva en el Museo Nacional de Damasco y en la sala de la UNESCO de Beirut, 1960; galería Kasper de Lausanne, 1960; Contrastes de la Pintura Española de Hoy en Tokio, Nagoya, San Francisco, Lausanne, Chicago y Bruselas, 1961; Cuatrienal de Helsinki, 1961; Art Espagnol Contemporain en Bruselas, Berlín, Oakland-California, 1961; Veinte Años de Pintura Española en Sevilla, Bilbao y Barcelona, 1962; Arte Español Contemporáneo en Nueva York, Bonn, Filadelfia, Munich, Liverpool, Viena y Londres, 1962; VII Bienal Internacional de Sao Paulo, 1963; en el Musée Ingres de Montauban-Francia, 1963; 25 Artistas Españoles en Lisboa, 1964; Salle Gaston Donmergue de Toulouse, 1964; Salle Franklin de Bordeaux, 1964; VIII Bienal de Tokio, 1965; Veintidós Artistas Españoles en Rabat, Tetuán y Fez, 1965; Premio Internacional «Biella por L'Incisione», 1965; Man-66 de Barcelona, 1966; Veintidós Artistas Españoles en Marrakech, 1966; XXXIII Bienal Internacional de Venecia, 1966; I Bienal de Montevideo en 1968; Grabadores Actuales, 1969; Primeras Experiencias Españolas de Tendencia Abstracta en Toledo, 1969; Arte Español en San Diego y San Luis, 1969; Trienal de Nueva Delhi, 1970; X Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1971; Feria Española del Arte en Metal de Valencia; Arte de Vanguardia en Madrid de Barcelona, 1971; Inauguración del Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1972; Pintura Valenciana en Sevilla, 1972; Arte Actual en Santillana del Mar, 1972...

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Biblioteca Nacional; Bilbao, Museo de Bellas Artes; Saskatoon Sask-Canadá, The Mendel Museum; Valencia, Museo Nacional de Cerámica González Martí y Museo Provincial de Bellas Artes; Barcelona, Museo Estrada Saladich; Villanueva y Geltrú, Museo Balaguer.

II-73.

Santa Cruz de Tenerife; 1960, LXXXV Promoción de Arquitectura en Barcelona, Galerie Quatre Saisons de París, Pintores Canarios en Las Palmas de Gran Canaria; 1961, Arte Contemporáneo en Gran Canaria, Tenerife, Grupo Espacio en Santa Cruz de Tenerife y Puerto de la Cruz; 1962, Escuela Luján Pérez en Santa Cruz de Tenerife; 1964, Arte Contemporáneo en Gran Canaria; 1967, Arte Contemporáneo en Las Palmas de Gran Canaria; 1968, Seis Pintores Canarios en Las Palmas de Gran Canaria, Homenaje a Oscar Domínguez en Santa Cruz de Tenerife; 1969, Pintores Canarios en Las Palmas de Gran Canaria, Homenaje a Oscar Domínguez en Las Palmas de Gran Canaria, X Bienal Internacional de Sao Paulo, Homenaje a Miguel Tarquis en Santa Cruz de Tenerife; 1970, Escuela Luján Pérez en Moya, Las Palmas...

Desde el año 1948 ha sido un infatigable conferenciante en diversas localidades españolas, principalmente en las islas Canarias.

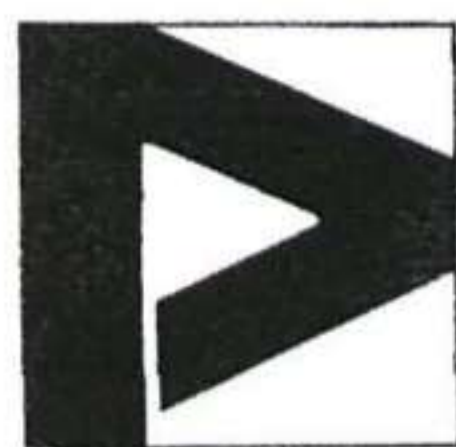
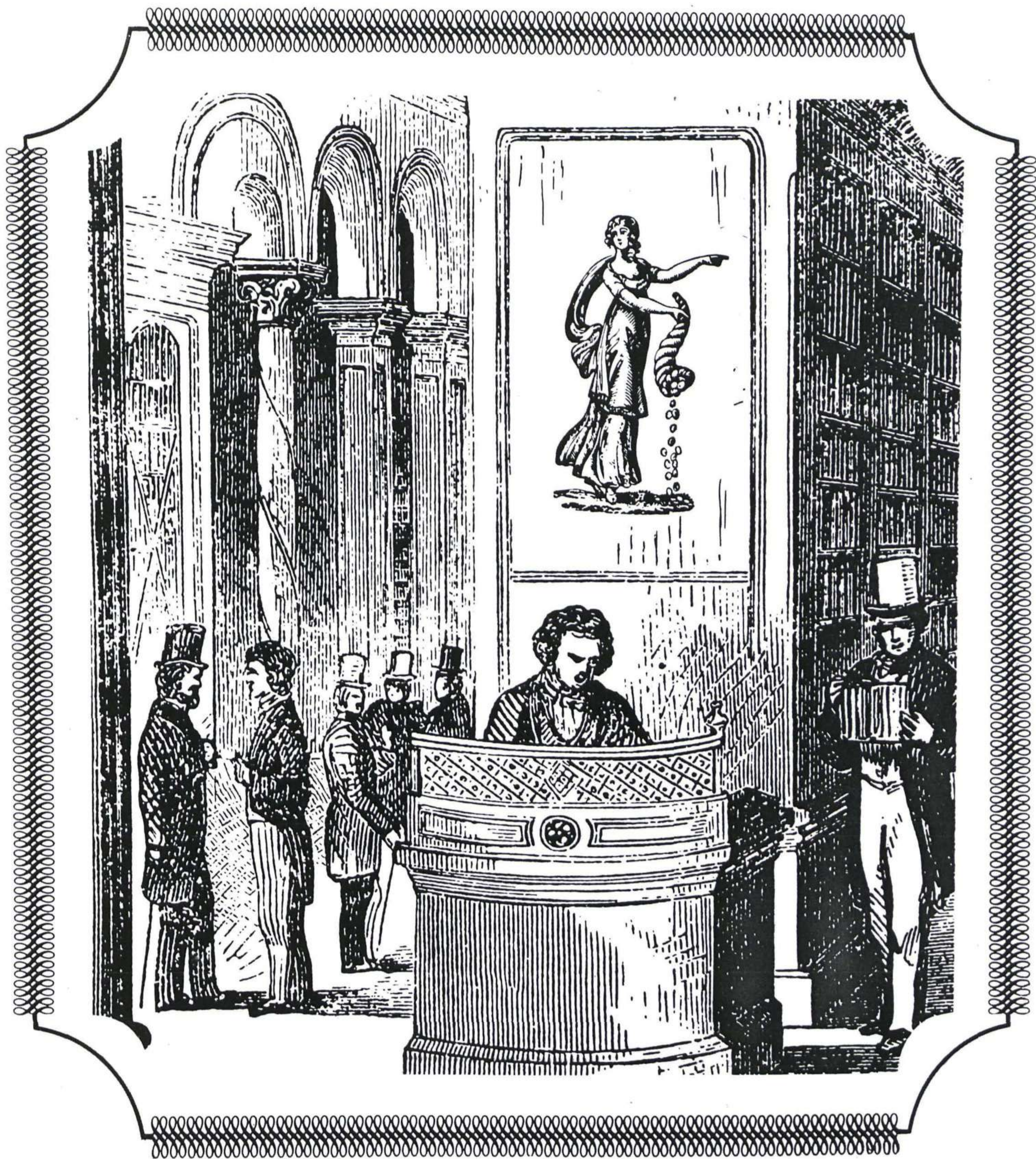
Se encuentra representado en: Las Palmas de Gran Canaria, Museo de la Casa de Colón; Puerto de la Cruz, Tenerife, Museo Westerdahl; Barcelona, Museo de Arte Moderno, Sección de Arte Contemporáneo.

II-73.

Trio-sonata (1956), *Música concertante* (1960), *Tres invenciones* (1967), *Siglas* (1968). Ballet: *Tres rosas de Aranjuez* (1971). Páginas para coro, voz solista con piano u orquesta, música didáctica, teatral y cinematográfica.

Discos: *Ocho canciones sefardíes* (Philips), *Canciones populares españolas* (RCA), *Siglas* (Sintonía).

II-73.



BANCO POPULAR ESPAÑOL

queremos serle útiles

DE GALERIA LUIS

BAIXERAS
BEN YESSEF
ECHAUZ
LABRADOR
MARMOL

MICHELE LESCURE
NAVARRO RAMON
GLESS
PORTALES
SALAMANCA

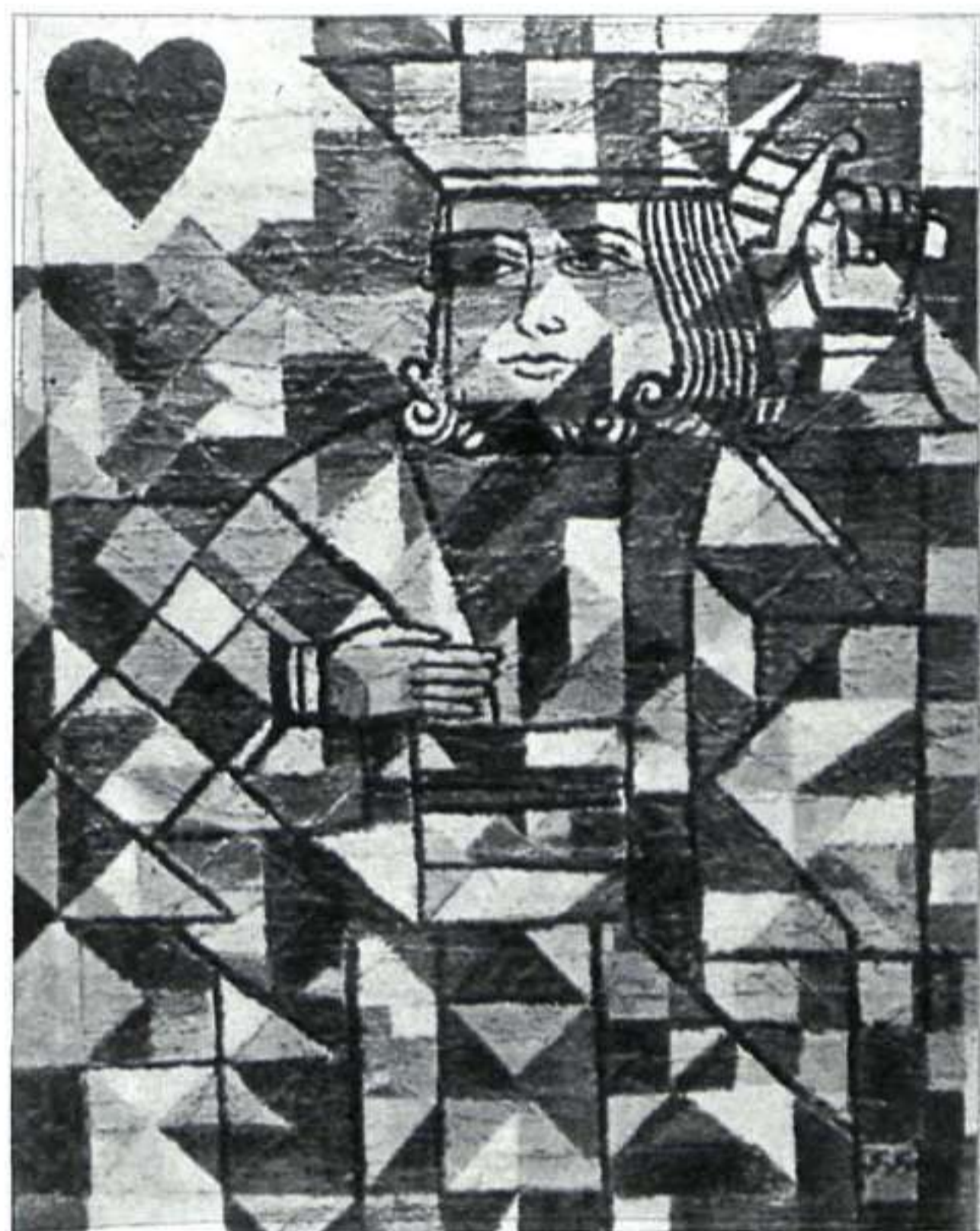
alberto bosch, 11. tf: 227 07 18. madrid. 14.



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

PINTURA CONTEMPORANEA
DE
PAKISTAN



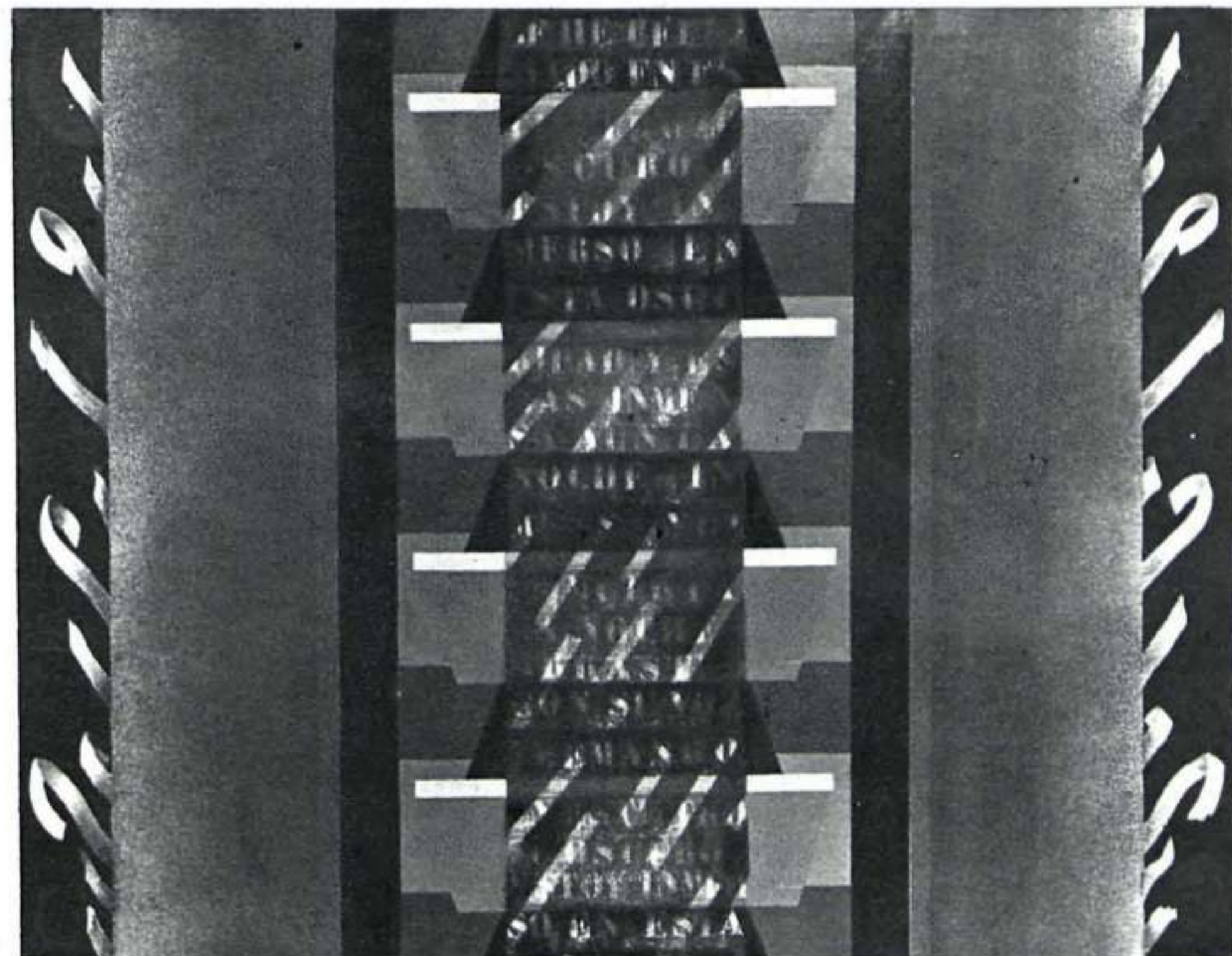
S. SAFDAR ALI «REY DE CORAZONES»

SALAS DE EXPOSICIONES
DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
MADRID, FEBRERO - MARZO 1973

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



CELIS

CELIS

Hasta el 20 de marzo

Lorenzo FRECHILLA

Desde el 22 de marzo

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

GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7

Teléf. 225 11 72

MADRID-1



«ISABEL»

JULIO HERNANDEZ

Del 28 de febrero al 24 de marzo

GALERIA THEO

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



H. VIÑES

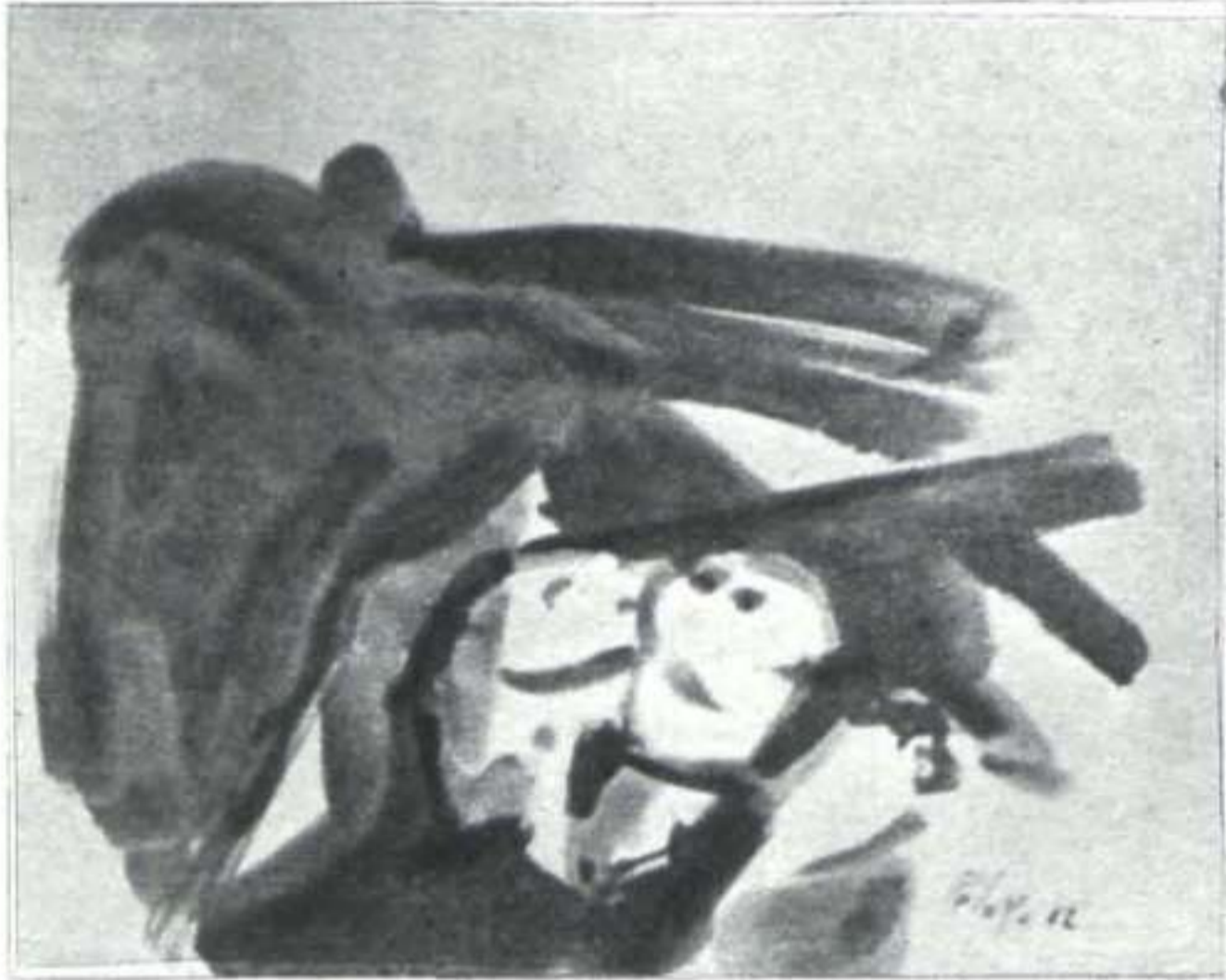
(OLEOS)

FEBRERO-MARZO

galería frontera

moreto, 10 • madrid-14

Peixyo



DEL 2 AL 31 DE MARZO

GALERIA FAUNA'S

ORTEGA Y GASSET, 23 - MADRID-6 - TELEFONO 275 44 71



«LA TIERRA»

G. DE LA TORRE

INAUGURACION: 19 DE FEBRERO



GALERIA EDURNE

MONTE ESQUINZA, 11 - MADRID-4
TEL. 419 13 88

DEL PAISAJE Y SUS PINTORES

Canelo, Colmeiro, Díaz Caneja, Echevarría, García Ochoa, Grandio, Lozano, Martínez Novillo, Martínez Ortiz, Mir, Montes Iturrioz, Pacheco, Palencia, Parra, Peinado, Prieto, Ramis, Rusiñol, San José, Sacharoff, Sáez, Salis, Sunyer, Tato, Vaquero, Vázquez Díaz, Vera, Villa.

FEBRERO-MARZO

GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119, 1.º
Teléfono 261 15 46
Horas de 11 a 1,30 y de 5 a 9



«CIELO Y TIERRA»

FRAU

DEL 12 AL 31 DE MARZO



GALERIA CIRCULO 2

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



R. CEBALLOS

DEL 5 AL 24 DE MARZO

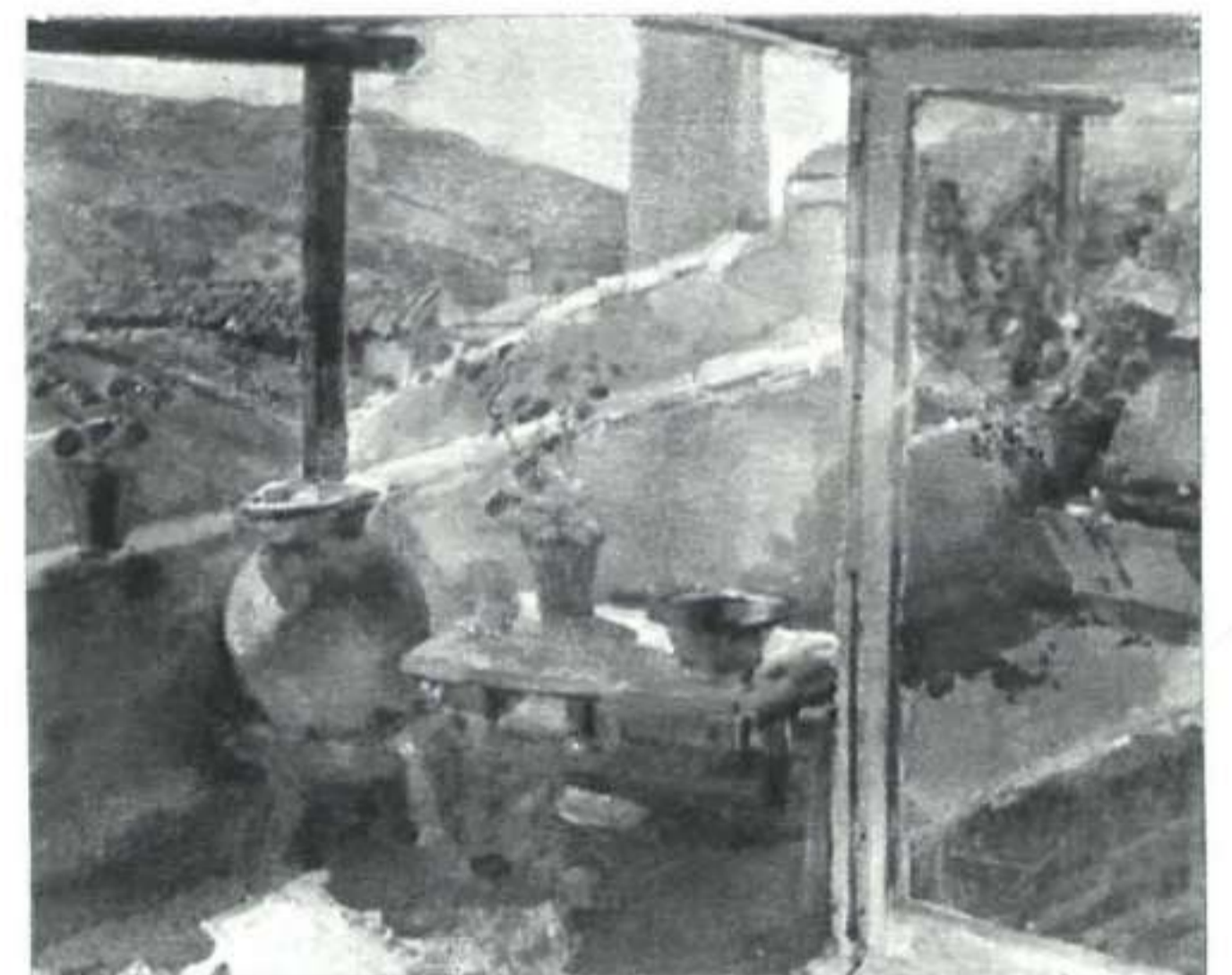
AHMED NAWAR

DEL 26 DE MARZO AL 14 DE ABRIL

GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



GRAU SANTOS

DEL 27 DE FEBRERO AL 17 DE MARZO

TODÓ

DEL 22 DE MARZO AL 14 DE ABRIL

PABLO SERRANO

EXPOSICION ANTOLOGICA



MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO
MADRID, FEBRERO-MARZO 1973

J. J. Rottenburg

Galeria de Arte

EXPONE

DEL 15 DE MARZO AL 14 DE ABRIL



FEDERICO ASSLER
ESCUPTOR CHILENO

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

AGUSTIN RIANCHO

(1841-1929)

EXPOSICION ANTOLOGICA

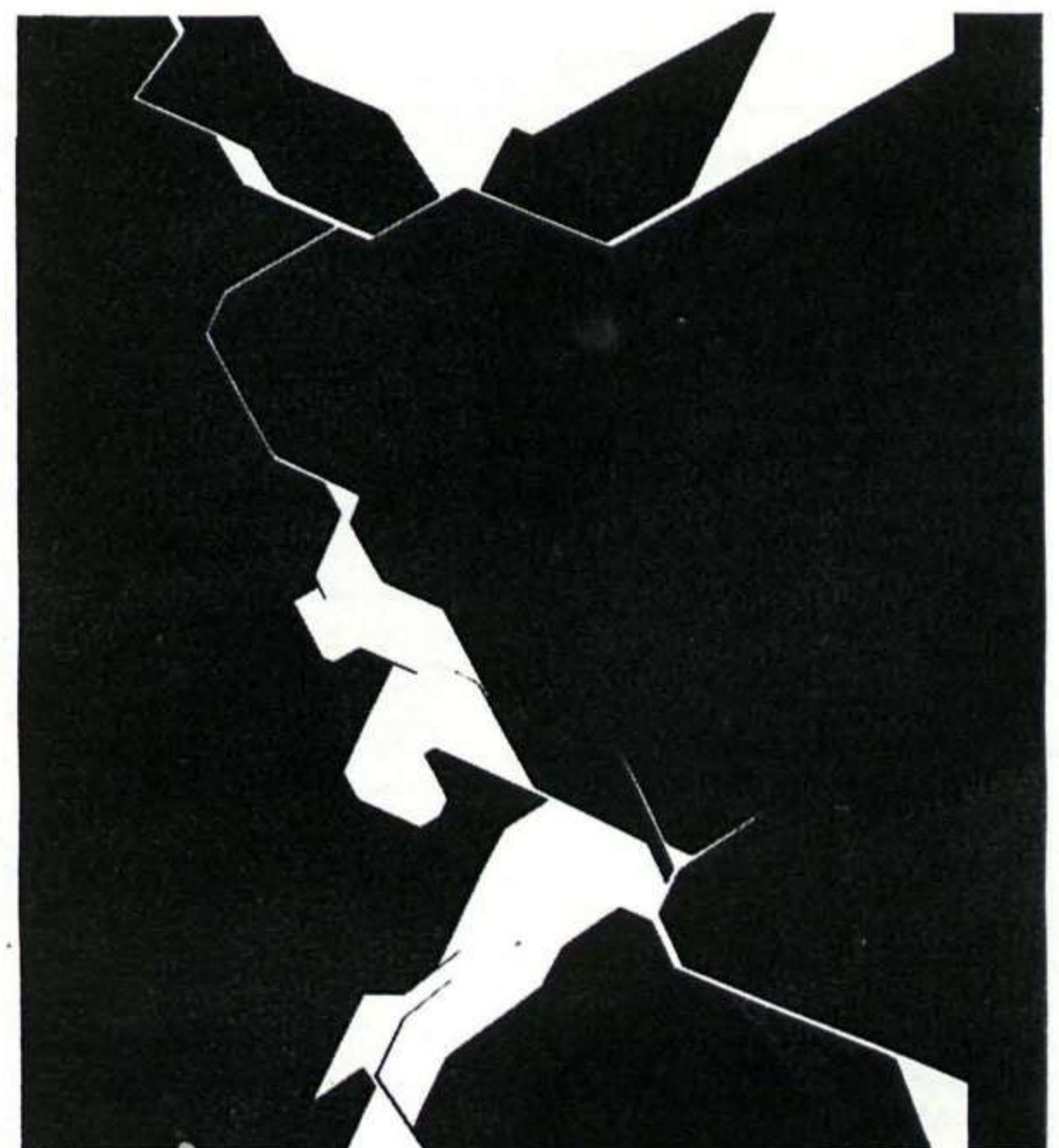


MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO
MADRID, FEBRERO-MARZO 1973

GALERIA IOLAS-VELASCO

ZURBANO, 88 - MADRID-3 - TELEF. 253 16 56

PABLO PALAZUELO



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

FERREPERES 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

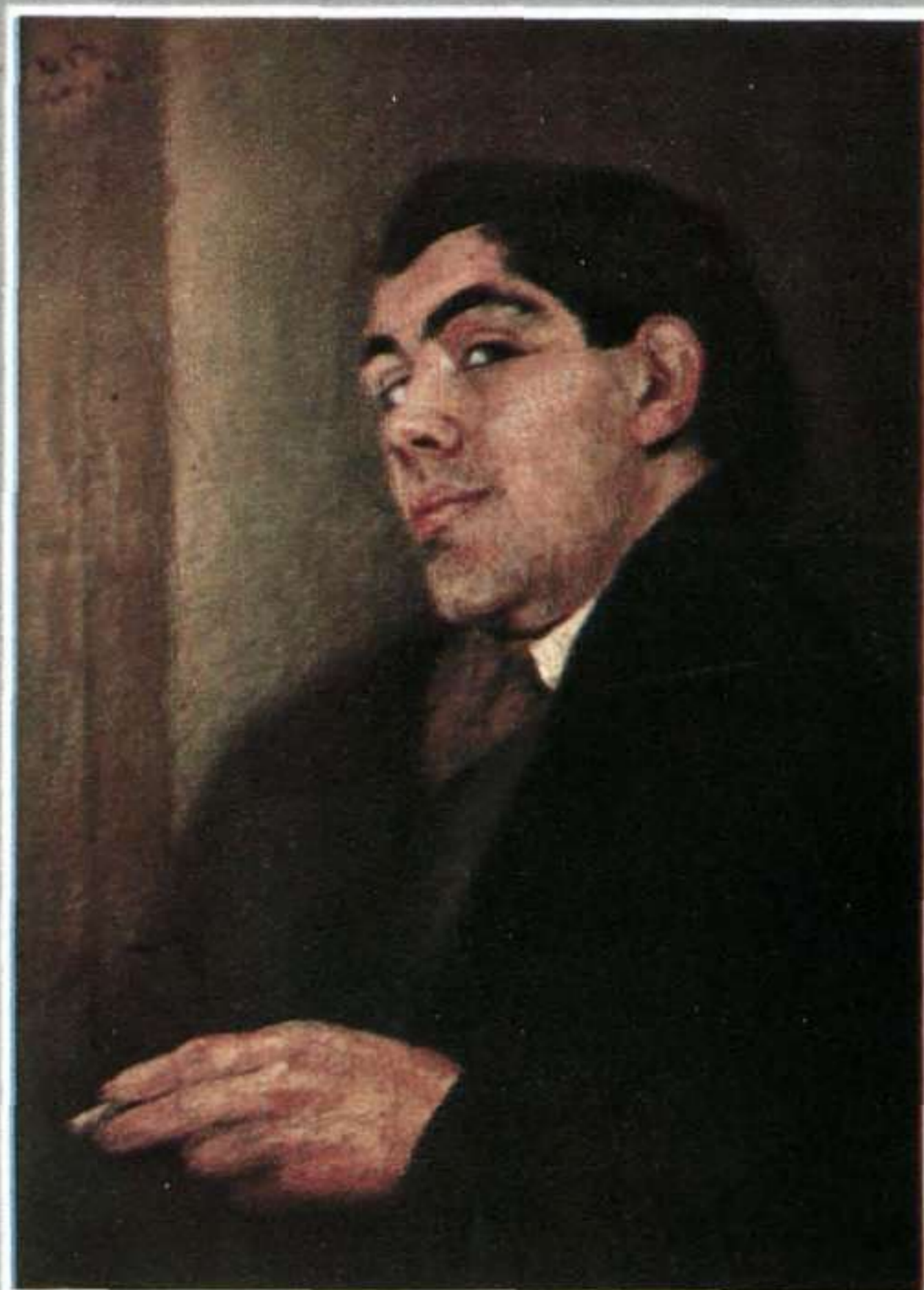
GALERIA TOLMO
Santa Isabel, 14
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11
MADRID

ISPAHAN
Serrano, 11
MADRID

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER

VAZQUEZ DIAZ



ANGEL
BENITO

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

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 encuadrados, 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 Sopeña 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.



Ω
OMEGA

La correa es una revelación.
El reloj es una revolución.
Su nombre es Omega Dynamic.

El Omega Dynamic desafía a la tradición.

Según la tradición, un reloj tiene que ser necesariamente redondo, rectangular o cuadrado. El Omega Dynamic es ovalado. No "flota" sobre el *apófisis cubital*, ese pequeño hueso piramidal que se encuentra a la izquierda de su propia muñeca.

Según la tradición, la esfera tiene que ser necesariamente de un solo color, y la del Omega Dynamic está dividida en "zonas de tiempo" de diferentes colores, para permitirle leer la hora en un quinto de segundo. Un color para las horas, otro color para los minutos; un tercero azul celeste, por ejemplo para el segundero central.

Según la tradición, la correa debe quedar sujeta en ambos lados del reloj; la correa del Omega Dynamic, de una sola pieza, se atornilla debajo de la caja y es de Corfam perforado (por tanto, transpirable) prácticamente indestructible, e insensible por completo al agua.

Una máquina automática y de alta precisión Omega, se encuentra herméticamente encerrada dentro de la caja del Omega Dynamic. Es decir, que para dar cuerda al Dynamic basta con llevarlo puesto. El más ligero movimiento de su muñeca se transforma en energía. Incluso cuando no lo lleva puesto, el Dynamic continuará funcionando durante 48 horas.

Este OMEGA DYNAMIC automático

se fabrica en las versiones sin o con calendario. En este último su fecha cambia cada día a media noche. El Omega Dynamic normal tiene las mismas siete ventajas que los anteriores. Y todos resisten la presión del agua hasta 30 metros de profundidad. Y para todos la correa se fabrican en catorce colores diferentes para que armonicen con el traje que lleva en cada ocasión.



OMEGA

SYMPHONY 4

('New York')

Andante $\text{♩} = \text{ca. } 66$

Glock. 1
Vibr. 2
PERCUSSION
Xylo. 3
Marimba 4
HARP 1
HARP 2

4 $\text{♩} = \text{ca. } 66$

CELESTA
PIANO
VIOLIN I (div. by desks)
VIOLIN II (div. by desks)
VIOLA div. a 2
VIOLONCELLO div. a 2

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL
ROBERTO GERHARD

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTRA

Fl 1.2
Ob. 1.2
Cl. 1.2 in A
Bsn
D. Bsn.
Hn. in F 1.2
3.4
Tr. 1.2
Tbne. 1.2
Perc. Cym. B.D. (damp immediately)
Harp
Pfte. Bva. Ped.
Solo *stringendo* *loco* *sim.*
VI. I
VI. II div.
Vla.
Vc.
Db.

Violin Concerto

I

Allegro cantabile, con anima (♩ = ca. 126)

poco rit.

a tempo

Piccolo
p dolce

Flute 1
p dolce

Oboe 1

English Horn

Clarinet 1.2 in Bb
p dolce

Bassoon
p

Double Bassoon
p

Horn 1.2 in F
1.2
3.4

Trumpet 1.2 in C
1.2

Trombone 1.2
1.2

Timpani
p

Percussion

Harp
p

Pianoforte
p

Violin Solo
Bva bassa

Violin I div.
pp

Violin II
pp

Viola
pp

Violoncello
pp

Doublebass
pp
pizz.
arco

SINFONIA N.º 4 (NUEVA YORK)

This page of a musical score for Sinfonia N.º 4 (Nueva York) includes the following parts and markings:

- Flutes (Fls. 1.2):** Part 1.2, dynamics *p* and *ff*.
- Picc. 1.2:** Piccolo part, dynamics *p* and *ff*.
- 4 Obs.:** Oboes, dynamics *p* and *ff*.
- 4 Cls.:** Clarinets, dynamics *p* and *ff*.
- 1.2 Hns.:** Horns, dynamics *p* and *ff*.
- 5.6 Hns.:** Horns, dynamics *p* and *ff*.
- 1.2 Tpts.:** Trumpets, dynamics *p* and *ff*.
- 3.4 Tpts.:** Trumpets, dynamics *p* and *ff*.
- 1.2 Tbrns.:** Trombones, dynamics *p* and *ff*.
- 3.4 Tbrns.:** Trombones, dynamics *p* and *ff*.
- Tuba:** Tuba part, dynamics *p* and *ff*.
- Timp.:** Timpani, dynamics *p* and *ff*, ending with *damp*.
- Perc.:** Percussion, including *screw-rods on MED. CYMBALS* and *let ring* instructions for four different percussion parts, ending with *damp*.
- Pno.:** Piano, including a *5 whitekey cluster*.
- Vn. I:** Violins I, dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Vn. II:** Violins II, dynamics *pp*, *mf*, and *pp*.
- Vla.:** Viola, dynamics *pp* and *pp*.
- Vc.:** Violoncello, dynamics *pp* and *pp*.
- Db.:** Double Bass, dynamics *pp* and *pp*.

Tempo marking: $\text{♩} = 72$