

Bellas Artes 73



GALERIA "DE LUIS"

**ECHAUZ. LABRADOR. NAVARRO RAMON. N. GLESS.
SALAMANCA. DOMINGO SANZ. MARMOL.
SALVADOR MONTESA. PORTALES**

Pintura Catalana, siglos XIXyXX.



Exposición
ALFREDO PORTALES

alberto bosch, 11

teléf. 227 07 18

madrid-14

ANUNCIAMOS EL PRIMER VIAJE DE NEGOCIOS PARA ESPOSAS. (Con el 50% de descuento)



Usted viaja constantemente de un lado a otro. Es lo que le piden sus negocios y allá va usted, solo y apurado, a resolver todo rápidamente para volver enseguida a casa. ¿Cuántos días han estado separados últimamente por culpa de sus viajes de negocios? ¿No es cierto que a su esposa cada vez le gustan menos y la malhumoran más? Bien, vamos a darle una excelente noticia. En el próximo viaje puede llevarla con usted. Ahora el pasaje de su mujer sólo cuesta la mitad. Iberia le ofrece el 50% de descuento en las tarifas de sus vuelos europeos. ¿Qué le parece? Seguramente ahora podrá hacer un negocio mucho mejor. Pero con su mujer. Consulten a un experto, consulten a una Agencia de Viajes.



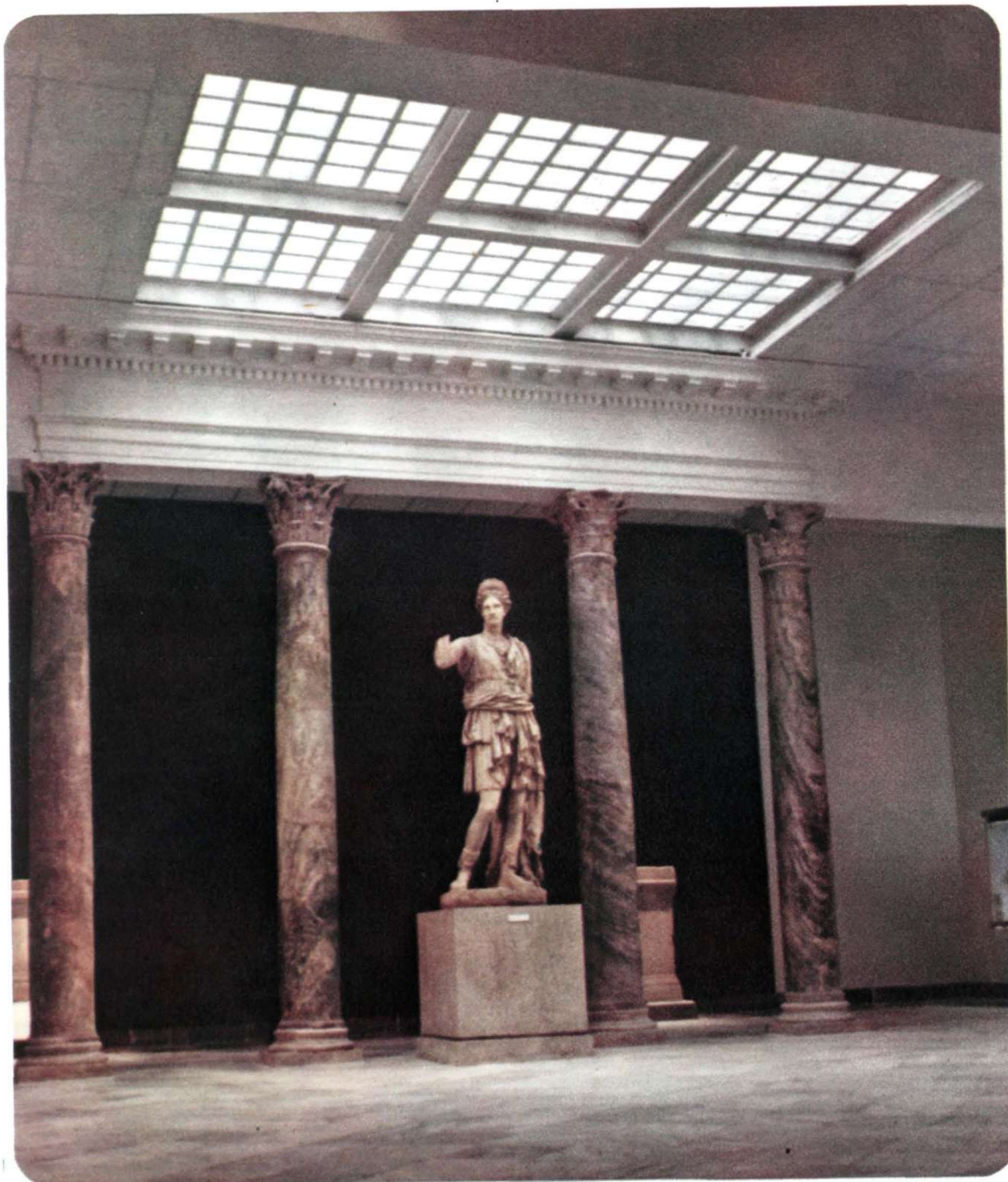
IBERIA

LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

Pone alas a sus sueños.



...otro servicio



CONSTRUCCIONES

COLOMINA S.A.

San Bernardo, 97-99 - MADRID-8

Biosca



Z. 389

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



ANGELA CLAVO

JUNIO 1973

No se regatee
ese pequeño capricho.
¿Su gin-tonic?
Con GORDON'S.

Los hay más baratos,
pero no son
con GORDON'S...



GORDON'S HIZO FAMOSA LA GINEBRA

galería kreisler

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



RABA



FRECHILLA



JUAN ROMERO



VILLASEÑOR

DESDE EL 14 DE JUNIO EXPONDRÁ OBRA RECIENTE DE:

ABUJA
AMADOR
ARIAS, F.
BARCELO
CARDENAS
CARRILERO
CELIS
DELGADO, ALVARO
EGUIBAR
FRAILE
FRECHILLA
GOMEZ-MARCO
GUIJARRO

HIPOLITO H. DE C.
LAPAYESE, R.
LAPAYESE DEL RIO
LORENZO, A.
MARTIN-CARO
MEDINA
MINGORANCE
MORENO, CEFERINO
MUXART
PALACIOS
PRIETO NESPEREIRA
RABA, MANUEL G.

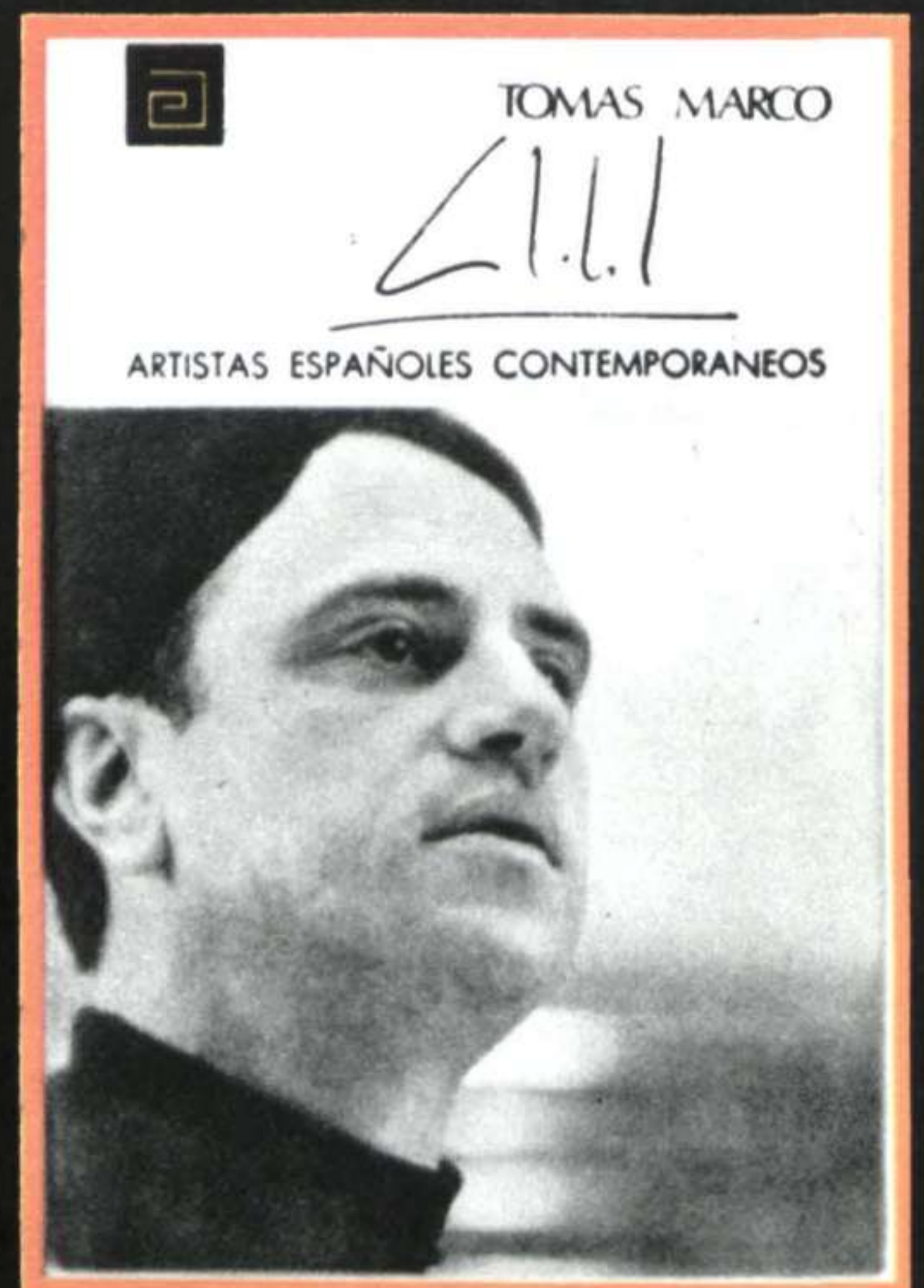
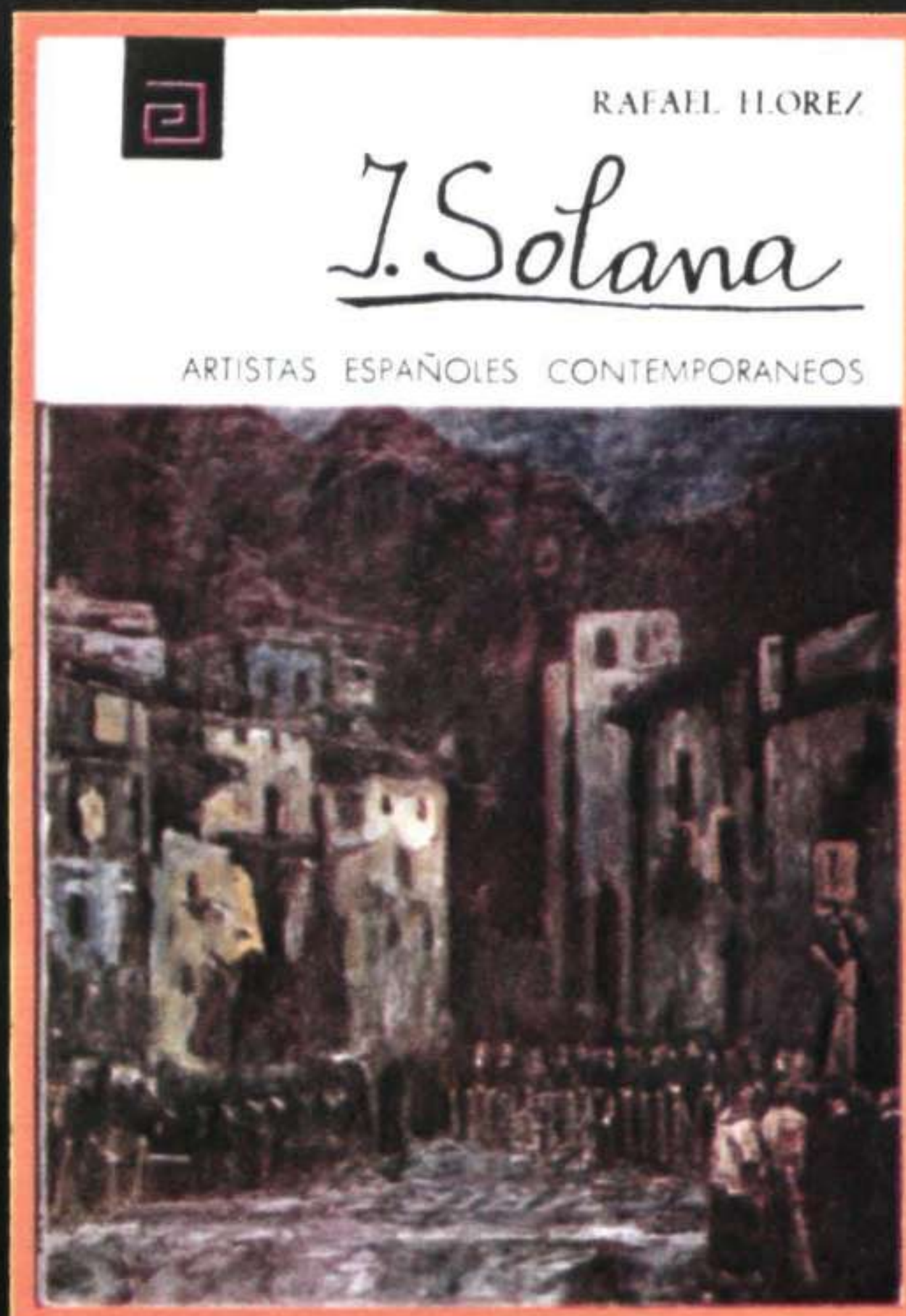
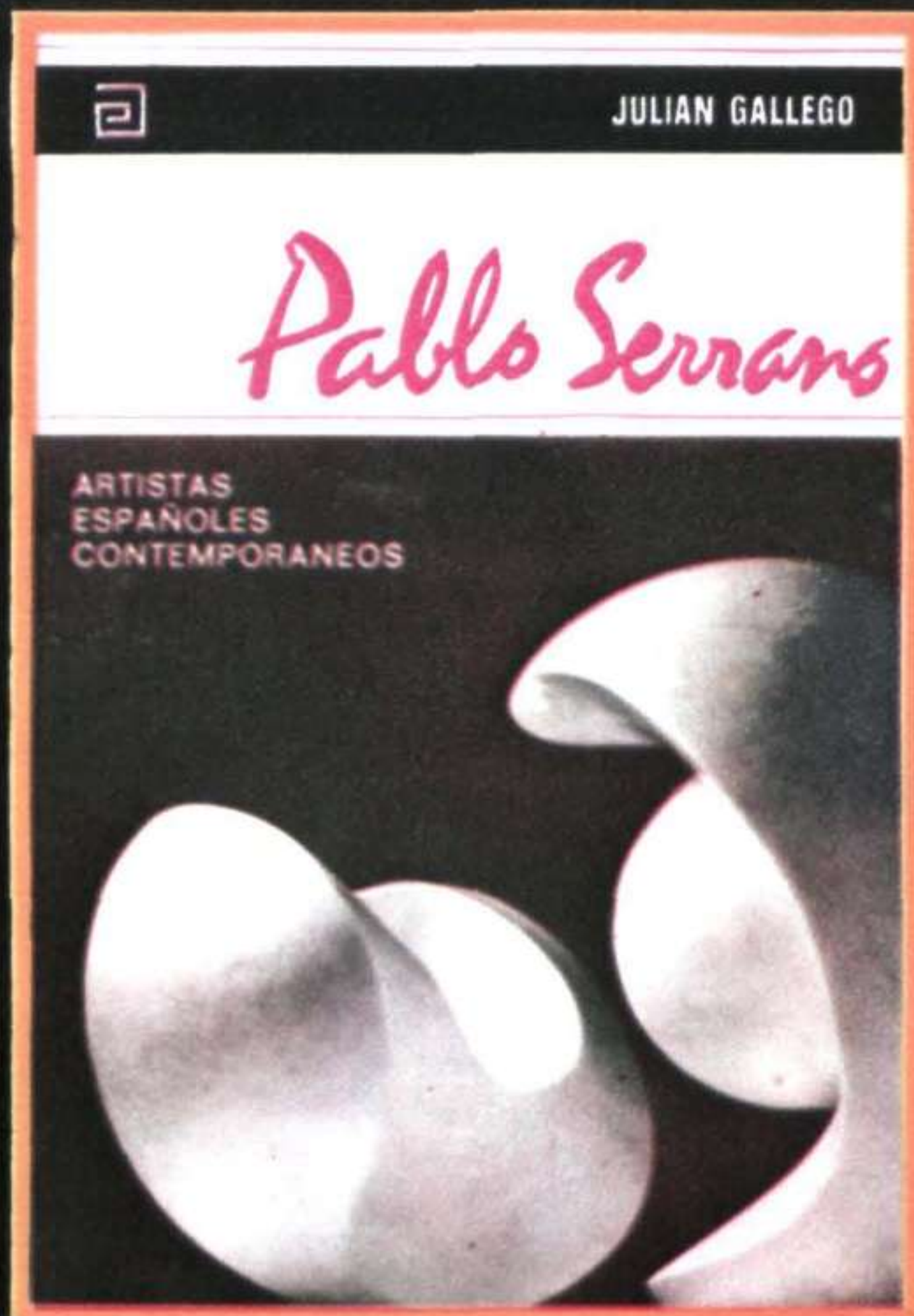
RAMOS, R.
RUBIO CAMIN
ROMERO, JUAN
SAEZ, FERNANDO
SAEZ, MARTIN
SANZ, EDUARDO
UBEDA, A.
URCULO
VAQUERO TURCIOS
VELA
VENTO
VILLASEÑOR

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández-Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorio Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gállego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
11. Villaseñor, por Fernando Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquín de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dalí, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tapes, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antonio Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.

36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Ángel Valdellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
49. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
50. Subirasch, por Daniel Giralt Miracle.
51. August Puig, por Antonio Fernández Molina.
52. Genaro Lahuerta, por Antonio M. Campoy.

EN PREPARACION:

- Pedro González, por Lázaro Santana.
 José Planes, por Luis Núñez Ladeveze.
 Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 Fernando Delapuerta, por José Luis Vázquez Dodero.
 Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
 Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
 Andrés Segovia, por Carlos Usillos.
 Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 Angel Ferrant, por José Romero Escassi.
 Isabel Villar, por Josep Meliá.
 Zacarías González, por Luis Sastre.
 Amador, por José María Iglesias.
 Canogar, por Antonio García Tizón.

Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 24 • JUNIO-JULIO 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

ENSAYOS

- 3 ALVARO D'ORS: La obra de arte como objeto de la Historia.
- 7 LUIS BOROBIO: Picasso, el contradictorio.

NOTAS

- 11 RICARDO BINDIS: Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos.
- 16 ARTURO DIAZ MARTOS: La conservación de objetos en los museos.
- 20 ELENA FLOREZ: La curación por el arte.

CONVERSACIONES DE ARTE

- 22 MARTIN ALMAGRO BASCH, por Luis Núñez Ladeveze.

POEMA

- 26 TRES SANTISIMAS GRACIAS, por Manuel Ríos Ruiz.

ACTUALIDAD

- 28 EXCENTRICO PANCHO COSSIO, por Lázaro Santana.
- 30 MATEO HERNANDEZ: ZOOLOGIA EN PIEDRA, por Miguel Logroño.
- 32 ULTIMA ETAPA DE ALFREDO PORTALES, por M. García-Viño.
- 34 JUAN ADRIANSENS, por Raúl Chávarri.
- 35 III SEMANA DE MUSICA ESPAÑOLA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA, por Isidoro Guede.
- 37 ESCULTURA AFRICANA EN PARIS, por María Fortunata Prieto Barral.
- 40 CESAR MONTAÑA, por Joaquín de la Puente.
- 42 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.

CRONICAS

- 45 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.
- 46 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 49 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
- 50 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

NOTICIARIOS

- 53 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 57 LOS LUNES ACADEMICOS DE BELLAS ARTES, por Juan Sampelayo.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 63 ROMAN ALIS, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Román Alís.

65 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

PORTADA

Pinturas rupestres en «Posada de los Buitres», Peñasordo (Badajoz).
FOTOGRAFÍAS: Oronoz/M. del Prado/Manso/Jesús González/Portillo/R. Bonache/J. Dolcet/
Musée de l'Homme/M. I. y T./Wagner/Bosch/J. M. de la Encarnación/V. Tribaldos.

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

ALVARO D'ORS.—Catedrático de Derecho Romano en la Universidad de Navarra.

LUIS BOROBIO.—Arquitecto. Ex catedrático de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Catedrático de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

RICARDO BINDIS.—Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Santiago (Chile).

ARTURO DÍAZ MARTOS.—Doctor en Filosofía y Letras. Miembro del Consejo de Dirección del Comité Internacional para la Conservación de Bienes Culturales de la UNESCO.

ELENA FLÓREZ.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

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

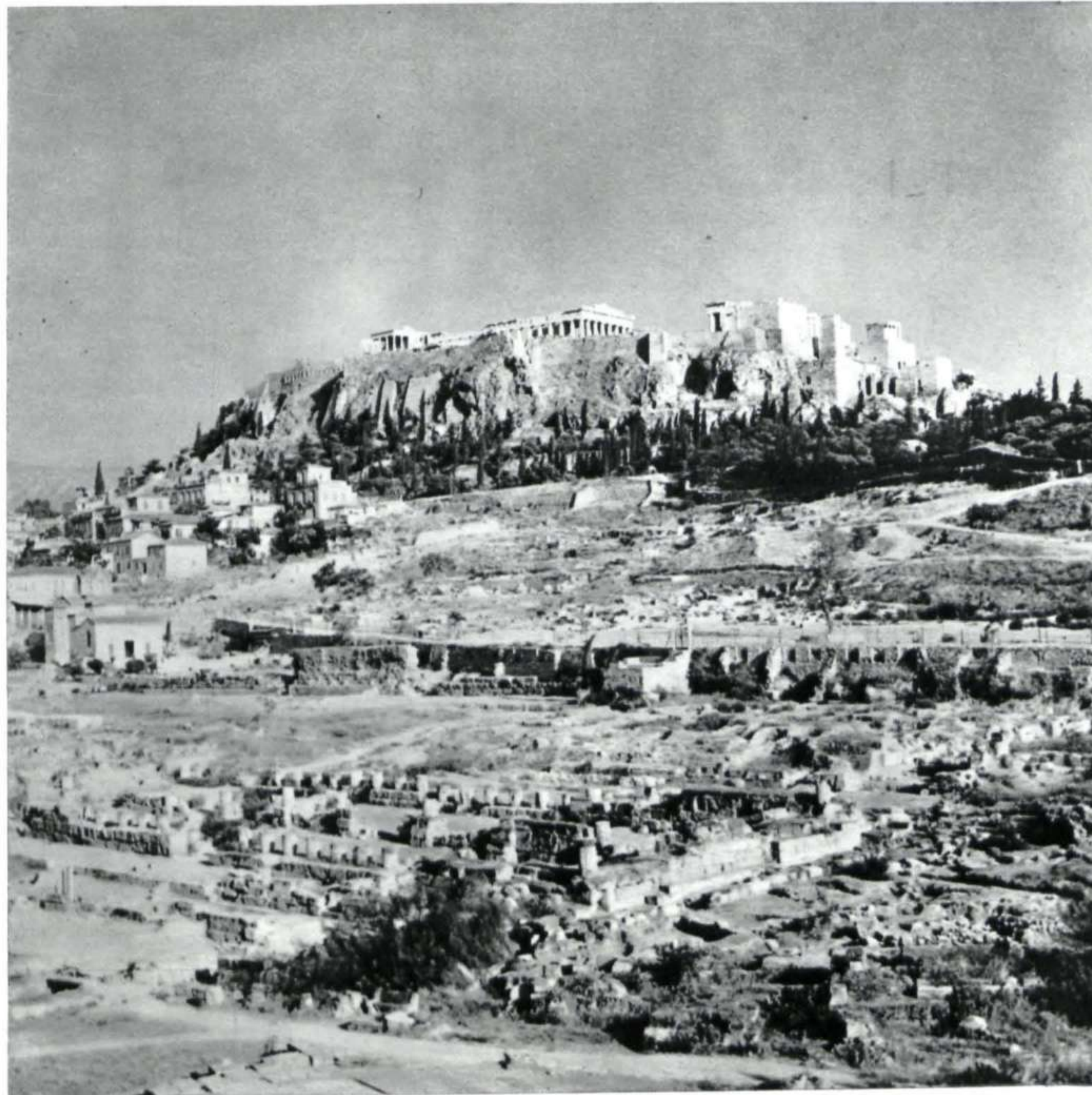
LÁZARO SANTANA.—Poeta. Miembro del Consejo de Redacción de la revista «Fablas».

ISIDORO GUEDE.—Subdirector y crítico musical del diario «Región», de Orense.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

MIGUEL FISAC, J. A. PÉREZ RIOJA, MIGUEL ARTECHE, JORGE USCATECU, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, ARTURO DEL VILLAR, CLARA JANÉS, ANA MARÍA VICENT ZARAGOZA, ANTONIO GALLEGO GALLEGO, FRANCA HELG, FRANCISCO GARFIAS, ANTONIO ZOIDO, MIGUEL ALONSO, MAGIN BERENGUER, XAVIER FÁBREGAS, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, DANIEL GIRALT MIRACLE, JOSEPH MELIÁ, JOSÉ LUIS ALEGRE, JOSÉ INFANTE, JOSÉ LEDESMA CRIADO, J. A. VALLEJO NÁJERA, CLARISA MILLÁN, JOSÉ MENÉNDEZ PIDAL, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, SEBASTIÁN GASCH, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, IRENE GARCÍA ANTÓN, LUIS ALEMANY ORELLA, RAMÓN REGIDOR, PILAR CORELLA SUÁREZ y LUIS JIMÉNEZ MARTOS.

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



ACROPOLIS DE ATENAS.

LA OBRA DE ARTE COMO OBJETO DE LA HISTORIA

ALVARO D'ORS

Debo advertir ante todo que no pretendo tratar aquí de la *Historia del Arte*, sino de la *Historia en general* y de la función que la obra de Arte tiene como objetivo de aquélla. Es fácil comprender que tampoco me refiero a las obras de argumento histórico, aunque en algún momento pudiera pensar el lector inadvertido que voy a caer en consideraciones de ese género.

Nada puede aclarar mejor la cuestión que me planteo aquí como el recordar la posición en que me encuentro acerca de cuál sea el objeto de la Historia. Esta, como he tratado de explicar repetidas veces —y últimamente en el «Prólogo» al primer volumen de la «Historia económica y social de España» que dirige Valentín Vázquez de Prada—, no me parece tener por objeto hechos, sino reflexiones personales sobre el acontecer humano, especialmente sobre otras anteriores reflexiones de la conciencia humana acerca de su propio acontecer. En este sentido, en Historia, **el sujeto y el objeto coinciden**: es siempre la conciencia humana que reflexiona sobre sí misma. En otras palabras: la Historia la hacen los historiadores, y no, como se dice corrientemente, los protagonistas de la acción. La hacen los historiadores al reflexionar sobre la misma Historia. También desde este punto de vista sigue siendo verdad lo que decía el historiador De Sanctis, y se ha repetido muchas veces, de que no es la Historia maestra de la vida, sino, al revés, la vida —la vida del historiador, se entiende, y aquella que de algún modo penetra su espíritu— la que condiciona la Historia; en efecto, la reflexión misma de conciencia es un acto de vida y de vida eminentemente personal.

Esta concreción del objeto de la Historia me parece ser la justa solución, la única viable, para que la Historia, como disciplina humanística, no naufrague en el mar sin orillas de la Sociología. Porque, de los hechos sociales, la que debe ocuparse es precisamente la Sociología, y si la Historia hubiera de tener por objeto los hechos sociales del pasado, no sería más que una **Sociología del pasado**; necesariamente una Sociología de pobre comprobación y rica fantasía, que prontamente decaería de su condición científica para recaer en la ideología. Si se quiere mantener la **dignidad humanística de la Historia**, se hace imprescindible renunciar a que ésta sea una ciencia de hechos y se contente con ser una ciencia de dichos. No son los «facta», pues, el objeto de la Historia, sino los «dicta».

Los «dicta», es decir, los textos, porque estas reflexiones de la conciencia humana que constituyen el objeto propio de la Historia se presentan generalmente como documentación escrita en forma de textos. Escribir sobre textos de reflexión humana —y en este sentido tal actividad se funda en la Filología—, he ahí la tarea propia del historiador.

Inmediatamente se impone entonces la necesidad de aclarar qué sentido pueden tener para el historiador aquellos otros objetos que no son textos, y que van desde el más modesto resto arqueológico a la más sublime obra de Arte —**objetos sin letras**—. Esta es la cuestión que he tratado ya de aclarar en otras ocasiones, pero a la que pretendo volver hoy en relación concretamente con las **obras de Arte**, y, aun más concretamente, de Arte **figurativo**, pues para la Música la cuestión se presenta en otros términos, ya que, por un lado, carece de la visualidad que permite una consideración de un solo momento, y, por otro, sigue siendo un texto —una partitura—, como son los otros objetos ordinarios de la Historia.

Estos objetos de Arte figurativo —he dicho otras veces— son como las **ilustraciones** de un libro de Historia. La idea puede parecer excesivamente simple, pero me sigue pareciendo exacta. Sólo deseo explicar aquí por qué la obra de Arte, en función de ilustración, sigue siendo un objeto de la Historia, y apuntar también una perspectiva que con ello se abre a la consideración de los que cultivan la Historia del Arte.

En verdad, si la obra de Arte es un objeto de la Historia, ello es posible porque, aunque no sea un texto, es sí una reflexión de conciencia humana sobre su propio acontecer y, en especial, sobre otras reflexiones del mismo género, es decir, otras obras de Arte anteriores. Lo que varía respecto a los textos —modo ordinario de expresarse tales reflexiones— es tan sólo la forma, que es aquí figurativa y no verbal; pero también esta forma produce una **representación** de una determinada reflexión de conciencia, y sigue siendo una creación tan personal como el texto, como el más utilitario documento o la más inspirada creación literaria.

También aquí abundan las obras anónimas, o los productos de taller, pero en ningún caso cabe hablar de productos propiamente sociales, pues, conocido o no, singular o plural, hay siempre un **creador personal**. Si fuera un producto social, no sería nunca una reflexión de conciencia, pues la «conciencia social» no existe: **la conciencia es siempre personal**. Sólo el abuso romántico del «espíritu del pueblo» ha preparado a la mente humana de nuestro siglo para aceptar la idea (absurda, si excede de la simple metáfora) de que existen realmente una «conciencia social», un «pecado social», un «pensamiento social», etc., etc. Reblandecimiento de la inteligencia éste que ha tenido profundas repercusiones en el estilo mental de nuestro tiempo, pero que no resiste la más elemental consideración crítica. Si sólo por metáfora podemos hablar de un dolor social, o una respiración, o un metabolismo sociales, con menos razón todavía cabe hablar de una conciencia social. En el terreno de la **Moral**, tal reblandecimiento lleva sin remedio a la negación de la misma Moral, pues aunque Moral venga de «mores», o sea, las costumbres, que sí pueden ser sociales, sin embargo, el centro de la Moral no son las costumbres, sino el juicio de mérito o reproche que, en el ajuste normativo de las costumbres, puede hacerse sobre una conducta **libre**; que siempre es personal, precisamente por reputarse libre y por ello juzgable; en tanto, si fuera realmente social, no sería libre ni cabría formular sobre ella juicio alguno, sino mera descripción o pronóstico de probabilidad.

Es, pues, la idea de **representación** la que permite alinear las obras de Arte, obras siempre personales, con los textos que constituyen la materia ordinaria de la Historia. Su forma figurativa, su carácter relativamente excepcional, así como su misma necesidad de que la acompañe una explicación verbal, la «leyenda», es lo que permite hablar de las obras de Arte como **ilustraciones**. El hecho demasiado material de que, en los libros de Historia, se nos presenten efectivamente como láminas con sus correspondientes leyendas, no puede desacreditar nuestro aserto, sino que viene a confirmar con elemental claridad la verdadera función de la imagen dentro del **contexto** de la Historia.

La cuestión complementaria que se nos presenta ahora es la de aclarar en qué sentido la obra de Arte expresa una reflexión de conciencia personal sobre el acontecer humano.

También aquí puede esperarse una respuesta aparentemente muy elemental, pero que me parece verdadera, y de profundo sentido. Es ésta: la obra de Arte expresa una reflexión de la conciencia del artista frente a la **realidad** que le alcanza. Esta es la primera dimensión de la representatividad a que antes hacíamos referencia. En efecto, el artista, al **recrear** la realidad, produce una representación de la misma; nos da su visión de las cosas, pero no como simple reproducción, sino como verdadera recreación intelectual, es decir, como imagen

SANTA SOFIA DE CONSTANTINOPLA. MOSAICO.



depurada y configurada por toda una constelación de datos y condiciones mentales, y siempre personales, que permite hablar de **originalidad** de la obra de Arte. Esto no excluye la **imitación**, incluso la **copia** «literal»; porque también las copias de las obras de Arte, como las copias de los documentos, siguen siendo objetos de la Historia. Tampoco excluye la **falsificación**, pues aparte la necesidad de hacer constar la falsedad de una atribución, el hecho mismo es, sin duda, una forma de **reflexión de la conciencia** —de mala conciencia, si se quiere—, pero no menos interesante para el historiador —y no hablamos sólo del historiador del Arte— que puede serlo el documento falso que se conserva celosamente en un archivo. Ni siquiera al **Arte de propaganda**, bueno o malo: también tenemos ahí ilustraciones del más alto interés. En fin, tampoco se excluye la obra de Arte **no-realista**, la de aquellos artistas solipsistas, que, como es muy frecuente hoy, se niegan a contemplar y recrear la realidad natural. Porque tampoco ellos, por muy adversos que se declaren al realismo, dejan de **representar una realidad**; será una realidad puramente imaginaria, si se quiere, abstraída de toda naturaleza exterior, pero que representa, en último término, la realidad íntima del artista, como puede ocurrir con las obras de los psicópatas, en cierto modo incomunicados con lo natural. Sólo que, como es notorio, la capacidad imaginativa del hombre es mucho menor que la del Creador, y de ahí que la obra del artista que goza de las formas reales resulte siempre mucho más variada y matizada, mucho menos aburrida, que la que pueda confabular la imaginación introspectiva del más dotado

para este tipo de representación. Porque, después de todo, una sirena es algo siempre más pobre que la doble realidad de una mujer y un pez sobre la que aquella imagen irreal se construye, y cualquier aspecto con que se pretende sustituir la realidad sensible es siempre más monótono e indiferenciado que la realidad misma. Esto explica que la acumulación museística de la pintura cubista, abstracta o del tipo no-realístico que sea resulta siempre mucho más fatigosa para el visitante que la más prosaica incluso de pintura naturalista. Pero todas estas diferencias no afectan al significado representativo de toda obra de Arte: aunque no se lo proponga, el artista plasma siempre en su obra una personal reflexión de la realidad, y por ello ofrece un objeto interesante al historiador, una ilustración dentro del contexto de «dicta» que constituye la materia propia de la Historia.

Pero de la representatividad de la obra de Arte se podría esperar todavía otro aspecto, a saber, lo que podríamos llamar la **representatividad de la época**, y conviene por ello aclarar también este otro tipo de posible representatividad.

Es claro que las obras de arte más excelentes vienen a ilustrar un tipo de reflexión humana que puede considerarse como característica de una época. El Partenón, el Pórtico de la Catedral de Santiago o la Pedrera de Gaudí, los mosaicos de Santa Sofía, las «Madonas» de Rafael, o las «Majas» de Goya, nos ofrecen un tipo de reflexión genial que sólo pudo darse con autenticidad en el momento histórico en que se dio, y del que podemos considerarla como representativa. Pero sería un grave error el caer en la falsa creencia de que tales



RAFAEL. «LA VISITACION».

obras representan una mentalidad colectiva o mayoritaria de aquella época, ni siquiera un gusto estético de carácter popular; porque son siempre recreaciones de genios personales, que precisamente se enfrentan con la sensibilidad vulgar de su tiempo, aunque luego puedan llegar a influir en ella de manera decisiva. No son, pues, representativas de la **sociedad** de una época, sino de un genio excepcional que acaba por dominarla. Si decimos que son características de una época, no es porque emerjan de ella como algo natural, como emerge la lombriz de la tierra húmeda, sino porque tuvieron la fortuna de llegar a imponerse por la fuerza del propio genio personal; aunque, a veces, no inmediatamente, como ocurre, por ejemplo, con el Greco, cuya época no llegó a reconocerle como se le ha apreciado mucho después.

Así, pues, la obra de Arte puede integrarse como ilustración «elocuente» dentro del contexto de los «dicta» que interesan al historiador. También ella representa, y de forma especialmente viva, una reflexión de conciencia.

Pero dije antes que con esta aclaración del objeto de la Historia se abre una perspectiva de interés para el historiador. Podríamos añadir: o el crítico de Arte. En realidad, no hay diferencia esencial entre estos dos tipos

de reflexión, y quizá pueda decirse simplemente que el crítico de Arte es ante todo un historiador del Arte de su época.

El historiador del Arte suele dar gran importancia, como no puede dejar de hacer, pues se trata de objetos de su Historia, a los textos pertinentes, desde la posible firma del autor hasta la biografía del mismo, pasando por los contratos de obra artística y los catálogos de las exposiciones. Son historiadores y toman en consideración los «dicta», toda la documentación pertinente que puedan encontrar. Pero, para ellos, la obra misma de Arte, por su misma principalidad, por su mayor dignidad, queda como separada del resto de esas otras «fuentes». Ocurre con ellos como con aquellos historiadores que creen que el objeto de la Historia son los hechos mismos y tienden a separar la (imaginaria, naturalmente) «reconstrucción» de los hechos, de toda la serie de textos que les «informan» sobre los hechos, documentación, simples instrumentos, en su consideración, «fuentes», pero no el objeto propio de su ciencia. Desde nuestra posición, en cambio, la reflexión de conciencia no puede separarse de la forma misma en que se expresa y documenta. Por ello, también en la perspectiva del historiador del Arte, la obra de Arte misma no es algo esencialmente distinto de aquellas llamadas «fuentes de información»: la figura pintada no es algo esencialmente distinto de la firma que el pintor estampa en la tabla, ni el templo algo esencialmente distinto de la inscripción que acredita la fecha de su comienzo o su terminación, pero tampoco distinto de la carta del artista o el inventario de un palacio.

Aparentemente, esta perspectiva, que relativiza la diferencia entre la obra de Arte misma y los otros textos o ilustraciones, podría desvirtuar el método más propio de la Historia del Arte. En realidad, lo que con ello se consigue es abrir el campo mental del historiador del Arte. ¿Acaso no es él también un historiador? Su especialidad puede consistir en una más adicta y asidua atención a determinados objetos de la Historia, las obras de Arte, pero no por ello debe olvidar, en mi opinión, el significado que toda obra de Arte tiene como objeto de la Historia general.

Todo historiador puede concentrar su atención sobre determinado tipo de documentos de la reflexión humana; uno dará preferencia a los políticos, otro a los militares, otro a los económicos, a los religiosos, a los jurídicos, a los de medicina o a los de agricultura; el historiador del Arte da preferencia, naturalmente, a los relativos a la creación artística, empezando por las mismas obras de Arte. Pero, como siempre, la especialización no debe hacer olvidar el conjunto total en que se integra el objeto estudiado. Antes bien, en esta nueva perspectiva del «historiador del Arte» como historiador especializado en aquel tipo de objeto histórico que es la obra de arte, se eleva el oficio de tal especialista a una mayor dignidad, pues su especialización le permite una reflexión notablemente más rica y humanística que la de aquellos que más o menos prescindieron de las obras de Arte para su propio trabajo de historiadores; porque, si en algo brilla la chispa del genio humano, es precisamente en la obra de Arte.

Hoy, que atraviesa el mundo una profunda crisis del historicismo, es posible que alboree quizá un renacimiento del estudio histórico precisamente por la pericia de aquellos que sepan tomar las obras de Arte como objeto propio de la Historia humana general. Ellos pueden ser quizá los salvadores de la concepción humanística de la Historia frente a aquella revolución aniquilante que pretende arrastrarla como **ciencia de hechos sociales** y someterla, con la insuperable desventaja, al dominio de la Sociología.

PICASSO, EL CONTRADICTORIO

LUIS BOROBIO

PUNTO FINAL

Picasso cayó como una bomba en el panorama de la pintura universal.

Su explosión fue más violenta que la causada —hacia entonces más de un siglo— por Goya. Pero fue también mucho, menos sorprendente. Fue menos sorprendente, porque, cuando llegó Picasso, los pintores estaban ya, desde algunos años, jugando con pólvora, y se presentía —se necesitaba— la explosión definitiva: la aparición del monstruo.

No obstante, he dicho que fue más violenta. Sí, aunque exigida por el secreto anhelo o de los tiempos, fue más violenta. Más violenta, y cruel: destructiva. Porque Goya irrumpió imprevisiblemente en la Historia: rabiosamente; pero apareció vivificando todas las momias existentes, y dejó abiertos para la posteridad caminos nuevos e insospechados: mientras que Picasso acabó con todo, y se acabó a sí mismo. Es un colofón grandioso en la historia de la pintura. Es un punto final.

En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura —que estaba ya muy vieja, aburrída y achacosa— comenzó a jugar. El paso de Goya, del resplandeciente Goya, había representado para ella el papel de una inyección (con efecto retardado) de ilusión y juventud.

Las grises telarañas del tiempo, traspasadas por aquel inesperado rayo de luz, ensayaron brillos, irrisaciones y sonrisas niñas. Del arcón vetusto, corroído por la po-

lilla, se sacaron lacitos y colgajos de colores vivos, y atavíos infantiles que dormían en un olvido multiseccular.

De la pintura vanguardista de la segunda mitad del siglo pasado se podría decir lo que del viejo olmo que cantaba Antonio Machado:

«Al olmo seco, hendido por el y en su mitad podrido, [rayo, con las lluvias de abril y el sol [de mayo algunas hojas verdes le han [salido».

Brotes verdes de primavera, balbuceos de adolescencia, representaron para la pintura las inquietudes impresionistas, el caricaturismo de Lautrec, el decorativismo de Gauguin, la colaboración elemental de los «fauves», y los ensayos varios de caminos expresionistas.

Un prurito de juventud y de novedad se amasó en las bohardillas rancias, y los pintores se alzaron con gritos de revolución. Pero, en realidad, no eran —aunque lo creían así— movimientos de juventud, sino, más bien, las locuras seniles de una vejez que chochea en su segunda infancia. La Historia del Arte extendió de nuevo ante los pintores sus caminos viejos, y los pintores retozaron en ellos más ensayando nuevos pasos que recorriéndolos con conciencia de ruta. Buscaron la pirueta o la cabriola más que la dura sinceridad de caminar. Se entusiasmaron acariciando espejuelos y abalorios: fragmentaron los va-

lores perennes de la pintura, para enaltecer los valores aislados. Llamaron Pintura (así, con mayúscula) a cada una de las facetas de que la Pintura consta: el color, la expresión psicológica, la armonía lineal, la luz, los grafismos, la textura... Los artistas, para que se les considerara como tales, hubieron de emplear un apelativo terminado en «ista» con el que se acusaban a sí mismos de parcialidad: «Impresionistas», «expresionistas», «puntillistas», «cubistas», «futuristas», «surrealistas», «naturalistas», «dadaístas», etcétera. Novedades parciales. Muchas novedades parciales. Pero, en el fondo, nada nuevo bajo el Sol.

Y apareció Picasso.

Apareció el gran genio de la Pintura moderna, el admirable Picasso, el asombroso, el discutido y deslumbrador, el feroz y fecundo Picasso, pero no trajo tampoco nada nuevo con él. Ni abrió ningún nuevo camino. O, si los abrió, fueron caminos que, después que los hubo hollado, ya no conducían a ninguna parte.

Picasso, como todos los pintores de su época, tomó los caminos que ya existían en la pintura. Pero su personalidad recia y poderosa —profunda— le impedía hacer en ellos carantoñas pueriles o juegos de diversión: esto le diferenciaba fundamentalmente de los pintores juveniles que compartían con él aquellos caminos.

Por otra parte, su espíritu de independencia y su insobornable pujanza investigadora no le permitían, tampoco, el caminar pesadamente —con paso de borrego—



«EL BALCON». BARCELONA, 1917.

por las sendas trilladas con huellas seculares. Esto le separaba diametralmente de los pintores vetustos, contemporáneos suyos también, que fabricaban fósiles en las academias.

Para él, los caminos milenarios de la pintura no fueron meras pistas de juego; pero tampoco fueron rutas que había que seguir. Los tomó como materia prima de su pintura. Los observó, los estudió, los abrazó, los exprimió. Arrancó de ellos quintaesencias depuradas, y, destrozados, arrojó a la basura.

los residuos inútiles. Estrujó los caminos. Y los destruyó, al apurarlos y extraer de ellos hasta la última gota que podía servirle.

Entre los grandes genios que a través de los siglos se han levantado en la pintura universal, es muy difícil decir cuál ha sido aquel que ha producido un mayor impacto en el rumbo de la historia artística, por la imposibilidad de ponderar los derroteros que, sin ellos, hubiera seguido la pintura posterior. Me atrevo a decir, sin embargo, que el estremecimiento

producido por Picasso ha sido muy superior al que originó Velázquez, y pienso que incluso alcanza a la convulsión que produjo Goya. Estas afirmaciones —reconozco que dudosas y discutibles— no hablan de su talla de pintor (que no admite comparación por carecer absolutamente de puntos de referencia), sino de la fuerza revolucionaria de su pintura. Fuerza revolucionaria que no reside, tampoco, en su espíritu creador. Porque Goya no cabe duda que fue un portentoso creador de pintura. En cambio, tengo para mí que Picasso no lo ha sido. ¿En dónde, pues —me preguntarán—, si no en su capacidad creadora, puede residir el estremecedor empuje revolucionario de Picasso?

Quiero contestar despacio, porque con mi respuesta voy a tratar de explicar también mis anteriores afirmaciones (que pueden parecer demasiado apresuradas) de que Picasso es un punto final y de que no abrió nuevos caminos.

Picasso ha sido un pintor fuera de serie. Un genio, un auténtico genio. Esto, ni puedo negarlo yo, ni puede negarlo nadie. El hecho de que sea un gran pintor exige que tenga capacidad creadora. No podemos, pues, en absoluto, negársela. Pero aunque la tenga (que la tiene, y en grado sumo), no es la capacidad creadora su característica más acusada, ni aquella en que reside su genialidad. La virtud pictórica más sobresaliente de Picasso es su maravillosa sensibilidad receptiva para captar todos los valores positivos (los más opuestos, los más destacados y los más imperceptibles) de las más variadas tendencias de la pintura. En esta receptividad, unida a su agudeza crítica y a su gigantesca capacidad de análisis y de investigación, está la médula de su genio y de su inmensa potencialidad revolucionaria.

Por eso lo vemos enamorarse del arte clásico y apreciar en todo su valor el mensaje de la serenidad helénica y la gracia del equilibrio, del ritmo y de la proporción. Pero no se queda en la superficie. Investiga la razón de ser de aquella belleza, y no hace de ella una interpretación meramente exterior (al modo de los academi-

cistas, que buscan los valores clásicos en el objeto significado, con lo que la obra carece de toda comunicabilidad), sino que enraiza el equilibrio, la serenidad y el ritmo en la obra en sí, en el significante, con lo cual la expresión es mucho más directa y su clasicismo queda transido de una poesía pujante y caudalosa, serena. De esta manera, no abre ningún nuevo camino, pero descubre una belleza ancestral que permanecía velada. Y demuestra plásticamente la ineficacia del academicismo. Cierra un camino. Pone un punto final.

Se enamora también de la fuerza expresiva de los frescos románicos. Pero no hace pintura románica. Sino que investiga la razón de ser de su vigor y de su expresividad. Toma sus trazos negros y sus armonías de color, hace una interpretación propia de sus deformaciones, y prescinde de todos los demás accidentes que son plásticamente inútiles. Hace una pintura expresionista que va mucho más lejos de donde el románico había llegado en su desarrollo centenario. La lleva hasta su extremo, y pone su punto final.

Y otro tanto hace con los balbuceos pictóricos de las tribus africanas.

Y, en su época rosa, lleva hasta su último extremo la gracia y la expresividad de la línea.

Picasso hizo sus primeras armas artísticas en el fervor del Impresionismo. Muy pocas obras suyas se realizaron como militante de esta escuela, pero fueron suficientes para demostrarle que dentro de aquel maravilloso camino ya se había hecho todo lo que podía hacerse. Con sólo tocarlo vio que aquel camino ya no podía conducirle a ninguna parte. Picasso no hizo sino pasar fugazmente por el Impresionismo, y el Impresionismo se acabó como camino.

Cézanne, partiendo del Impresionismo, había creado una ruta de geometrización. Picasso se penetró con ella, la hizo plenamente suya y la llevó hasta sus últimas consecuencias. Analizó y desentrañó la estructuración geométrica del mundo. Dejó a Cézanne abandonado en la mitad del camino, y —junto con su compatriota Juan

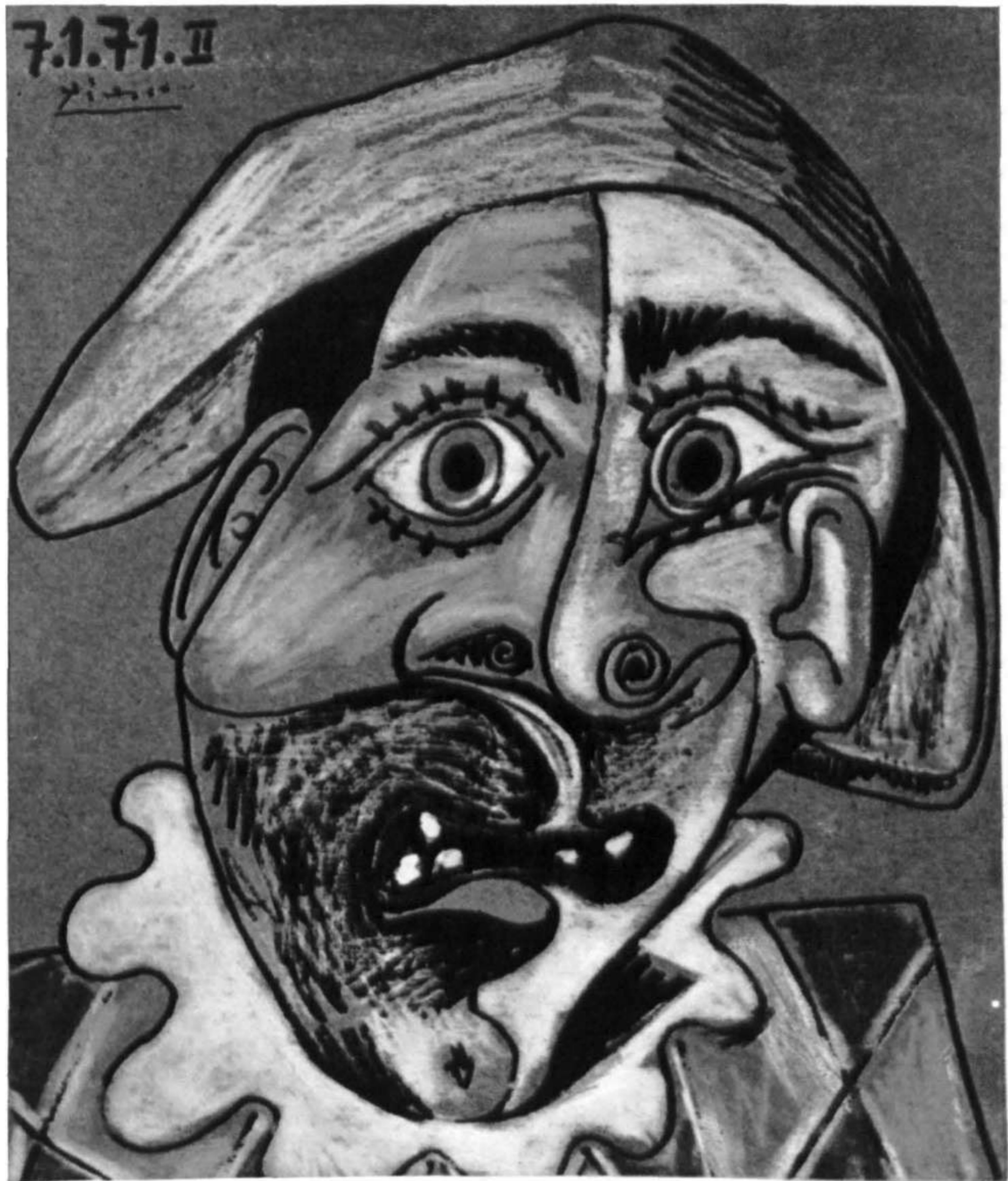
Gris y el francés Braque— creó el estilo que se llamó después «cubismo analítico» y lo apuró hasta su extremo máximo: descompuso toda la pintura en geometría, y se quedó sin camino. Comprendió que por allí no se podía hacer más, y, entonces, tomó la geometría y se propuso hacer con ella pintura. Fundó así el llamado «cubismo sintético». Y también en este camino llegó hasta el fin —hasta donde no se podía seguir— y puso su punto final.

Caminos que ya había agotado y abandonado (cubismo y expresionismo, por ejemplo) los une para engendrar, con sus restos, nuevos caminos, que agota también.

Picasso irrumpe con violencia en todos los caminos. Entra directamente a lo más profundo de ellos y desprecia todo lo accesorio. Los exprime para quedarse con la esencia sola, y arroja los residuos inservibles. Los artistas, que lo admiran, y los críticos, que lo contemplan con asombro, celebran, como únicas y definitivas, cada una de las «salidas» del genio. Y en cada una de sus facetas hay una pléyade de pintores deslumbrados que tratan de seguirlo, y lo imitan servilmente.

¿Cómo podríamos decir a estos pintores mercenarios que se equivocan de camino y que aquella vía picassiana no conduce ya a

«CABEZA DE ARLEQUIN». 1971.



ninguna parte, porque su admirado líder la agotó totalmente? ¿A quién siguen, si el mismo Picasso no fue capaz nunca de seguirse a sí mismo?

En cada posición de Picasso hay implícita una reacción contra la anterior: Picasso contra Picasso.

Picasso es un genio impresionante. Pero es un genio destructor. Acumuló en su obra, y abrevió genialmente, muchísimos años de decadencia de la pintura que, sin él, se hubieran necesitado para llegar al fin. Suprimió una penosa agonía para poner un final grandioso a una grandiosa época —milenaria— de la pintura.

La pintura ha muerto con Picasso. Viva la pintura.

No traten los pintores de seguir lo que ha muerto. No se esfuercen, tampoco, por resucitarlo. Lo muerto, muerto está. El cadáver de la pintura servirá (está sirviendo) para abonar el terreno donde la pintura ha vuelto a nacer ya con nuevos bríos. Kandinsky y Mondrian (por poner sólo un par de ejemplos muy expresivos) representaron el nacimiento de nuevos caminos luminosos. El constructivismo, el informalismo, el arte óptico, el desgarramiento temático del «pop», las búsquedas matéricas, el ingenuismo intelectual y consciente de los falsos «naïfs», se suceden, se superponen y se contraponen, planteando al arte poéticas nuevas. Son sólo, todavía, balbuceos infantiles; pero con ellos se estrenan nuevas rutas, que ahora pueden recorrerse con el garbo nuevo de una experiencia milenaria.

La pintura ha muerto. Viva la pintura.

EL COMUNISMO DE PICASSO

Hace ya veinte años, en su conferencia «Picasso y yo», Dalí hizo célebre aquella frase: «Picasso es comunista; yo, tampoco». Esto es, sólo, un chiste agudo; pero considero que es una de las pocas cosas serias que ha dicho Dalí en su vida.

No sé si Picasso es militante del partido o no. Ni me interesa. Es cierto que fue declarado por Mos-

cú enemigo plástico del comunismo. Es cierto también que el nombre de Picasso —así como sus obras— ha sido insistentemente empleado en la propaganda comunista. Es verdad, asimismo, que él se prestó para lo segundo y que no creo que le importara mucho lo primero.

Pero confieso que a mí no me interesan sus veleidades políticas, moscovitas o no: quiero seguir hablando de su posición pictórica.

No cabe duda de que Picasso es —en alguna forma— un revolucionario. Es un revolucionario genial. Es, además —como he dicho antes—, un genio destructivo. Pero su revolución se mantiene en un terreno estrictamente plástico, aunque la hayan sacado de su quicio y la hayan aprovechado para otros fines.

En realidad no es un revolucionario que hace pintura, sino un pintor que hace revolución.

Picasso es el prototipo del pintor aislado e independiente. Reaccionario. Toda su pintura es un culto a la individualidad. Es un genio burgués. Se revela violentamente contra la masificación. Odia el arte para el pueblo. Trabaja para unas minorías selectas. O, mejor aún, trabaja para él mismo y no le interesan sino las minorías que lo comprenden. Detesta toda imposición. Es la negación de la demagogia. Es el espíritu menos socialista que puede darse en un pintor. No sé si Picasso es militante del partido o no; pero, desde luego, no es un pintor comunista. Más aún, como artista, es el artista más opuesto al comunismo que puede existir. Su pintura representa al liberalismo burgués y al individualismo.

Moscú preconizó como arte oficial del partido el «Realismo Socialista». Era un estilo creado por decreto. Debía llevar un mensaje literario, un argumento social, una apología del Proletario. Era narrativo y sentimentaloides. De formas fácilmente digeribles, academicistas y ramplonas. No interesaban sus valores plásticos, sino su dialéctica explicativa. No estaba hecho para satisfacer necesidades espirituales de los hombres, sino para ilustrar las mentes con un idea-

rio. No era arte, ni usaba lenguaje artístico.

Los bolcheviques no pudieron comprender la ingente importancia social del arte, vehículo de fraternidad universal, que integra los sentimientos de todos los hombres, que riega, une y remoja todos los estratos humanos y que acompaña a todos los hombres para su progreso conjunto en el camino hacia la felicidad. No lo supieron comprender, y trataron de empequeñecerlo, reduciendo su ecuménica e irremplazable misión social y convirtiéndolo en un simple remedio para tratar de curar un malestar orgánico de una sociedad concreta en los estrechos límites de un tiempo y una geografía determinados.

La pintura de Picasso es la bofetada más violenta que puede darse a esta manera de concebir el arte.

Por eso no puede extrañarnos que le declararan enemigo plástico del Partido. Pero como (enemigo o no) Picasso pintaba así y no podían remediarlo, como (enemigo o no) Picasso era un pintor universalmente admirado y no les convenía ponerse frente a él, prefirieron capitalizarlo para su propaganda, aunque cuidando mucho de que no cundiera el mal ejemplo que aplastaría los ideales artísticos comunistas.

Por una parte, el Comunismo esclaviza el arte, socializándolo y restringiéndolo a un mero utilitarismo político. Y, por otra parte, esgrime a Picasso para adular a los ingenuos con el mito de la libertad artística, que es totalmente opuesto a la doctrina bolchevique.

Utilizan a Picasso y su pintura para combatir lo que la pintura de Picasso y el mismo Picasso representan.

Y Picasso colabora con ellos para combatir a Picasso.

Para mí, que le profeso una gran admiración, es doloroso tener que reconocer que Picasso, a pesar de ser uno de los talentos artísticos más fecundos que ha dado la Humanidad, se contradice a sí mismo sin darse cuenta de su contradicción.

Picasso contra Picasso.

**ALVAREZ DE SOTOMAYOR
Y SUS DISCIPULOS CHILENOS**

RICARDO BINDIS

FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR. BOCETO PARA «LAS BACANTES».



LA pintura chilena tiene una historia bastante coherente y destaca figuras de verdadero valor, como ya hemos dicho en otra oportunidad en esta revista, pero como un país sin fuerte tradición artística ha sido tributaria de las tendencias europeas. La rectoría francesa ha sido fuerte en las bellas artes de esta austral tierra. Los maestros chilenos del siglo XIX vivieron muy apegados a las soluciones de los artistas franceses que triunfaban en los Salones de París y todos los pensionados del Gobierno enviados a perfeccionarse en las academias parisienses tomaron el repertorio temático y colorístico que se imponía allí, pero supieron interpretar con rasgos inéditos el paisaje y el asunto chileno.

De la conducción francesa se pasó, de improviso, a la atracción hispánica y aparecen los valores goyescos y velazqueños en la «generación del trece» que formó Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960), el pintor español contratado en 1908 como profesor de pintura para la Escuela de Bellas Artes de Santiago. El artista peninsular, de fuerte personalidad, inculcó a los jóvenes a su cuidado artístico el estudio del realismo hispánico, pero aplicándolo a los temas nacionales, a las escenas costumbristas y los tipos populares. La pintura chilena se inclinó entonces, por los pardos profundos, por los colores elaborados, por los tonos quebrados, para envolver los personajes en la mortecina luz de los interiores, en los sórdidos ambientes en que se desenvuelve la vida del pueblo, que fue el centro de sus composiciones.

La inauguración del Museo de Bellas Artes en 1910, con motivo del primer siglo de vida independiente, estimuló el nacionalismo de estos nuevos creadores, ya que algunos jóvenes obtuvieron recompensas consagradorias, acentuándose la temática costumbrista con marcado entusiasmo. Por eso, algunos críticos y protagonistas de esta situación histórica, pretenden nombrarla con mayor certeza «generación del centenario» en lugar del divulgado «generación del trece» a los artistas que se inclinaron por el populismo en la pintura. Sin embargo, es el último nombre el que más se ha impuesto, debido a la exposición conjunta que hicieron en 1913 en los

F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR. «ESCENA GALLEGA».



F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR. RETRATO DEL PINTOR HELSBY.

salones del diario «El Mercurio» los mejores alumnos de Sotomayor.

El caudillo de esta generación, Fernando Alvarez de Sotomayor, al asignársele la cátedra de pintura, poseía una serie de galardones académicos y lustres oficialistas que mucho impresionaron a un país en la búsqueda de su destino plástico. Premio Roma a la temprana edad de veinticuatro años y con medalla de oro en 1906, recibió la admiración colectiva por su habilidad manual y sus espectacularidades técnicas, dentro del tono cauteloso que correspondía a la pintura oficialista de fin de siglo en Europa, que tanto gustaba a las autoridades latinoamericanas. Pero no todo quedará en este terreno, y a pesar de su aversión a la vanguardia, traerá consigo la pincelada amplia que define el volumen, la paleta



E. PLAZA. DESNUDO.

variada y, sobre todo, su tendencia a la captación de lo popular, de los personajes del pueblo en sus faenas sencillas, mostrando preferencia hacia el sentido plástico que da énfasis a los volúmenes-color, que será característica heredada de Velázquez.

Dentro del terreno figurativo, Alvarez de Sotomayor trae un nuevo enfoque de la realidad. Es más pintoresca, más cálida y refleja lo popular. La esfera que recorre su pintura es la del pueblo, que ha sido captada en sus peculiares actividades. Arte escrutador de caracteres, de los asuntos aparentemente sin pretensiones, pero rico en veracidad. El grupo de discípulos que le tocó dirigir provienen, en su mayoría, de los hogares modestos; por lo tanto, los temas del pueblo los había vivido personalmente y no les costó adaptarse e inmortalizar el asunto vernacular. El maestro español no impuso una argumentación dada, todo surgió naturalmente, sin esfuerzo.

Cuando Sotomayor viene a Chile en 1908, conoció en el barco al pintor de Valparaíso, Alfredo Helsby, al que le hizo un hermoso retrato, que hoy pertenece a la colección del Museo de Bellas Artes. Los rasgos británicos y la blancura de la tez están admirablemente dados, con esa pincelada sedosa, diestra, del que fuera tantos años director del Museo del Prado. El grave y profundo negro de la vestimenta es el mismo que apreciamos en el «Pintor bohemio», de Ezequiel Plaza, como similar es la solución de las manos, de sueltas pinceladas luminosas,

en medio de los intensos betunes que las rodean. Es la sobria y habilidosa herencia velazqueña que quedó tan profundamente adherida a la dotada generación que formó don Fernando.

Un cuadro que los jóvenes «del trece» miraban con arrobamiento es la «Escena gallega» que se reproduce aquí. El hábil toque que sabe dar las texturas de las frutas, la cerámica, las mantillas de las mujeres, el tono de la piel, y, más que nada, la intensidad con que vibran los rojos por la vecindad de los castaños constituían una lección pictórica, que Gordon y sus coetáneos no olvidaron para captar sus escenas costumbristas, para enfocar con naturalidad a los campesinos chilenos en sus momentos cotidianos. Aunque en los alumnos de Alvarez de Sotomayor hay mayor síntesis y modernidad, esta escena gallega no deja de estar presente. Los paisajes costeros, el ambiente polvoriento del otoño santiaguino y los diáfanos cielos estivales, mucho atrajeron al pintor español en su estada en Chile y están muy bien conservados en colecciones particulares. La obra que quedó en Santiago y Valparaíso es vasta y permite conocer el registro de un artista sincero, cabal, que durante un tiempo no fue lo suficientemente apreciado, más que nada por la invasión informalista.

LOS MEJORES ALUMNOS

El más genuino representante de su generación fue Ezequiel Plaza, considerado por Alvarez de Sotomayor su mejor alumno. Nació en 1891, y llamó poderosamente la atención del Jurado en la Exposición Internacional con que se inauguró el Museo de Bellas Artes en 1910, con sus cuadros «En la taberna» y «Pintor bohemio». Son las obras maestras de Plaza, a pesar de que sólo tiene diecinueve años. Está ya en pleno dominio del oficio y la estampa de costumbres está muy lograda. Aquí, Ezequiel demostraría su asimilación a los ideales plásticos inculcados por Alvarez de Sotomayor. El Jurado lo recomienda para la primera medalla, pero con mucho

A. GORDON. «NAVIDAD CHILENA».



tino el maestro español pide que sólo se le otorgue la segunda medalla, ya que habría sido truncar una carrera promisoría, debido a la juventud del autor.

El «Pintor bohemio», obra de la Casa del Arte, de Concepción, hoy podemos considerarlo un cuadro-estándar, ya que refleja tan profundamente el aire de desamparo de la «generación trágica». Es preciso destacar, eso sí, que se había adentrado muy fuertemente en ellos el libro de Henry Murger sobre la vida bohemia y se vivió en una mezcla de dandismo y pobreza muy intensa. Gozaban del momento fugaz, sin pensar en el mañana, siempre con el «rubí en las copas», como gustaba decir uno de los pintores de la época, que estaba contagiado con la metáfora delicada, de versos que siempre brotaban espontáneamente de los labios, ya que eran muy amigos de la recitación ritmada. El «Pintor bohemio», de tintas oscuras y ojos acuosos, tristes, nos muestra la pobreza material, pero la hidalguía profunda, la riqueza interior.

Estaba todavía en la Escuela de Bellas Artes nuestro artista cuando realizó este retrato. El que posó fue el pintor Guillermo Vergara, o mejor dicho, los gemelos, ya que posaban alternativamente uno de los dos hermanos. Las condiciones en que se pintó no pudieron ser más limitadas, pues se ejecutó en un conventillo de la calle Nataniel. El famoso cuadro llegó a la competencia del Museo de Bellas Artes por iniciativa de sus compañeros de clase. Cuando el profesor vio el formidable

ARTURO GORDON. «DAMA CON SOMBRERO ROJO». PRIMER PREMIO EN LA EXPOSICION DE SEVILLA, 1928.



lienzo, éste elogió calurosamente al estudiante y se dirigió a sus discípulos para decirles: «Esta obra es de macho..., ya apareció un pintor». Un tiempo después, Alvarez de Sotomayor le nombró ayudante del curso de pintura.

En esta obra, como «En la taberna», están vivos y frescos sus tierras profundos para dar el color ambiente y mostrar la faceta de tonalista de Ezequiel Plaza. En la escena costumbrista «Muchacha con guitarra», donde vibra intensamente un rojo en medio de lúgubre ambientación, que pertenece a una colección particular, está muy clara la herencia realista de Alvarez de Sotomayor.

El más feliz intérprete de la temática costumbrista, para nosotros el mejor exponente de la «generación del trece», fue Arturo Gordon (1883-1944). El pintor de los malvas refinados, de las breves pinceladas parpadeantes y las riesgosas composiciones murales, mantiene siempre una calidad muy alta, rara vez decae y, a pesar de que forma parte de una generación de muy similares intenciones, que prefiere el mismo asunto, es de una originalidad marcada, lo identificamos de inmediato. Se matricula en la Escuela de Bellas Artes en 1903. Estaba ya formado en los fundamentos plásticos y ha concurrido a Salones colectivos, cuando recibe la enseñanza de Sotomayor, que es muy importante en su definición pictórica, ya que su estilo tan característico lo obtiene pasado 1910, cuando los consejos del maestro español lo impulsan a perfeccionarse en la temática del pueblo, en las escenas campesinas. Alvarez de Sotomayor, entusiasmado, lo llama «el Goya chileno».

No cabe duda que la imaginación plástica trasciende el motivo que tiene ante los ojos y, por eso, nos concentramos tanto en los valores estrictamente pictóricos que tienen las piezas que admiramos en Gordon. Ya lo dijimos. Todo lo suyo es de primera calidad. Por muy pequeño que sea el apunte, a pesar de ser sólo un croquis coloreado dejado a medio camino, hay rasgos inconfundibles, siempre está el noble colorido apastelado, la atmosferización tizosa sugerente, la seguridad de la pincelada iridiscente, el equilibrio compositivo, en fin, las características eternas de la buena pintura que el artista siempre se impuso como tarea primordial.

En el retrato también tiene hallazgos notables —«Dama con sombrero rojo»—, tampoco podrían dejar de considerarse sus espléndidos bodegones, sus naturalezas muertas tan bien compuestas. Aquí surge el tono evocador, el espíritu romántico de Arturo Gordon, ya que pone en el cuadro algo suyo, no es el retrato tradicional o el captar unas frutas sin mayor importancia. Está presente el mismo sentido que se advierte en sus telas con ambientación costumbrista, esa característica de esbozo que tanto gustaba representar, con la gasa ambiental de sus azulinos, lilas, que atenúan sus naranjas y tonos elevados tan suyos, con que supo dignificar las costumbres de las clases populares.

OTROS PINTORES VALIOSOS DEL GRUPO

Si el anterior dejó una obra extensa, de acuerdo a su marcada laboriosidad, Enrique Bertrix (1895-1915) apenas

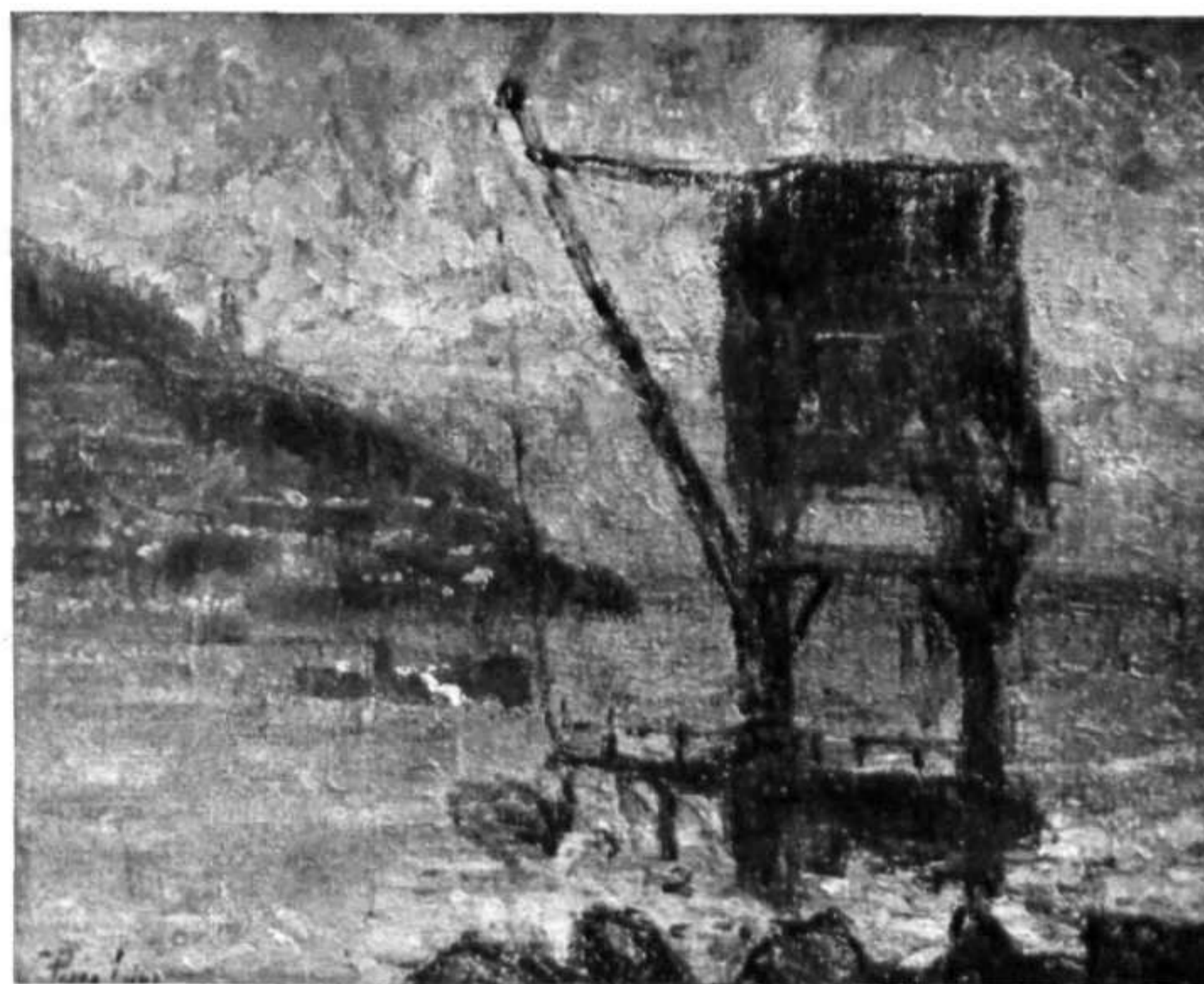
si deja una treintena de cuadros, pero que son suficientes para ubicarle en lugar de honor. Todos sus compañeros, los de su tiempo como los que lo sobrevivieron por muchos años, están de acuerdo en considerarle el más talentoso de todos. A los catorce años ingresa en la Escuela de Bellas Artes, y de sus primeros trabajos de taller, los famosos desnudos de pie que tanto gustaban a don Fernando, dejó perplejos a sus compañeros, que sentían un especial respeto por él, no obstante la diferencia de edad. La tenue luz fantasmal del artista se ubica en el centro del cuadro. Casi siempre es el mismo fulgor evanescente el de sus lienzos.

Se concentran en Bertrix todas las características de sus compañeros y el romanticismo «demodé» de la época. Muerto a muy temprana edad, deja una obra llena de misterios, con sus personajes que emergen de las oscuridades espectrales. Desaparece en la primera guerra, en la heroica defensa de los ideales de su Patria de origen, en plena adolescencia, y gana una segunda medalla en el Salón Oficial de Santiago, en ausencia, con cuadros que le enviaron sus condiscípulos de estudios, en un gesto de compañerismo pocas veces visto. El loro Gilbert, su íntimo amigo, lo recordaba emocionado, no hace mucho, dándole categoría de genialidad a todo lo suyo. Tanto los valores artísticos, sin duda excepcionales, como los atractivos personales han rodeado su obra y su breve vida, con valores misteriosos absolutamente insólitos.

Pedro Luna (1896-1956), al igual que sus compañeros, tuvo una vocación artística que despertó muy tempranamente. Extrajo de su maestro la pulcritud técnica, pero bien rápidamente eleva el registro de su paleta, donde estallan sus naranjas jugosos y sus personales dorados. Su recio toque de pincel, que forma en la tela costras ricas en materia, tiene herencia impresionista y fauvista, ya que tuvo la suerte de viajar a Europa muy joven y sacar partido de las nuevas tendencias. La mayoría de sus escenas, por eso, se apartan un tanto de lo sentimental y literario, como aconteció con su generación. Luna reivindica los valores puramente plásticos y permite la entrada a las corrientes más modernas, pero sin olvidar el tema folklórico, la estampa de costumbres.

Este pintor buscó en otros caminos, pero amó entrañablemente a su tierra y pasó larga permanencia en plena Araucanía, donde convivió con los aborígenes para estudiar sus costumbres, que quedaron retenidas en numerosos óleos y dibujos. Pero cualquiera que fuera el tema, en la mayoría de los cuadros reina un espíritu exaltado, dramático, que se ampara en las superficies texturadas y los colores fuertes. No hay en su arte sutilezas, ni finura de tratos, todo en él es potente y viril, justo allí reside su atracción. El tono expresionista está siempre presente en su producción.

Los hermanos Lobos, Alfredo (1890-1917) y Enrique (1887-1918), de condiciones y espíritu muy similares, se deben considerar de manera muy especial en esta agrupación. Alfredo fue el de más condiciones y el más ambicioso, ya que el españolismo se le metió en la sangre y viajó a España, donde estaba la meta de sus ambiciones. Su pintura adquiere mayor brillo y el trazo se hace más dúctil en contacto con el Viejo Mundo. Capta los antiguos pueblos castellanos y la tierra dorada de Andalucía. España le estimula a pintar y sus mejores cuadros los hace allí. En vísperas de una muestra en el Ateneo de



PEDRO LUNA. «PUERTO».

Madrid, muere en plena juventud. Enrique Lobos vibró con las casonas chilenas y la gran tinaja en la entrada, donde pudo demostrar su natural sentido de la composición. En los retratos y autorretratos saca partido a las gamas bituminosas que tan bien aprendió de Sotomayor. Murió también joven, cuando estaba haciendo trámites para viajar a España, como su hermano, a pesar de la extrema pobreza en que vivía.

La tendencia a la entonación lúgubre, los betunes profundos y las escenas vernaculares, provienen del realismo velazqueño, pero definen a una generación de muy escasos medios económicos, pero extraordinariamente dotada. La base romántica, la melancolía que vibra en el espíritu, la muerte que llegó rápida y el desprecio al lucro quedan reflejadas en la sagaz definición del poeta Pablo Neruda, que los llamó «heroica capitania de pintores». Por otro lado está el amor a España, que queda demostrado en la manifestación que le dieron a la tonadillera Tórtola Valencia, que vino a América en 1916. Una vieja fotografía muestra a un grupo de artistas admirativamente al lado de la cantante, que fue invitada a la Escuela de Bellas Artes para pintarla. Otros artistas valiosos que es preciso recordar, son: Agustín Abarca, fino paisajista; Julio Ortiz de Zárate, de bellos bodegones; Jerónimo Costa, hábil en las escenas modestas; Ricardo Gilbert, pintor del otoño, y A. Bustamante, diestro en los desnudos.

Al referirse a estos pintores no es mucho lo que agrega al panorama universal de la plástica, pero permite conocer cómo se captó lo hispánico en un país lejano, inclinado hasta entonces en las soluciones francesas, pero que tenía que exaltar su costumbrismo con dignidad artística. Se insistió en una pintura brumosa, ahogada en tintas oscuras, determinando el auge del «bodegón», pero es evidente que, por sobre todo, este conjunto de pintores prefirió la figura humana, porque les permitía llegar con facilidad a dar la nota dramática, solemne, que caracterizó su postura. Pintores del hombre, escrutadores de caracteres, de los asuntos aparentemente desprovistos de pretensiones, pero ricos en veracidad.

LA CONSERVACION DE OBJETOS EN LOS MUSEOS

ARTURO DIAZ MARTOS

De la reciente reunión del Comité para la Conservación del ICOM, celebrada en Madrid, organizada por el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, de la Dirección General de Bellas Artes y por el Centro International d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, de Roma, organismo de la UNESCO, que tiene por misión coordinar experiencias e investigaciones en el campo de la protección y salvaguarda del patrimonio cultural de todos los países, se han derivado multitud de enseñanzas, que como en todo tipo de reuniones de este género se plasmarán en resultados de gran utilidad para los conservadores de nuestros museos. El casi medio millar de asistentes a las sesiones de trabajo se vio nutrido por vez primera por una participación española numerosa entre conservadores, restauradores y especialistas del campo de las ciencias y de las letras: químicos, físicos, historiadores del arte y arqueólogos, los cuales, en su mayor parte asistieron como espectadores en los debates de los variados problemas existentes dentro de la problemática general de la conservación que fueron desarrollándose día a día durante la semana que duraron las reuniones parciales de los Grupos de Trabajo del Comité.

Desde el punto de vista nacional, los mejores resultados han sido los contactos personales con especialistas de otras latitudes que llevan ya algunas décadas interesados en temas concretos de conservación y trabajan sobre ellos en sus laboratorios y museos, personalmente o en reducidos equipos; la recopilación de una documentación de comunicaciones y publicaciones, y sobre todo el nacimiento de unas inquietudes que han conducido a muchos de ellos a integrarse en esos Grupos internacionales de trabajo, para aportar y recibir soluciones de problemas concretos que tienen planteados en su misión de conservación y restauración de las colecciones y obras a ellos encomendadas. Resultados, pues, muy provechosos que influirán sin duda en el criterio de algunos de nuestros conservadores, un tanto incrédulos todavía sobre el avance que a tenor de los actuales tiempos ha dado la museología en el terreno de la conservación desde el pasado siglo. Y nunca mejor que ahora, cuando la eficaz política de museos de la Dirección General de Bellas Artes, realiza nuevas creaciones, ampliaciones y edificios estinados a tal fin, ampliando paralelamente el número de plazas para conservadores, es necesario poner al día los problemas existentes en la conservación

de objetos y obras de arte que nutren nuestro abundante patrimonio artístico y arqueológico.

La labor combinada de conservación y restauración de estas piezas, corresponde a dos conceptos que se interfieren en su propia definición: «conservación», «restauración»; el primero, es un concepto derivado de las ciencias aplicadas, física, química, biología y al estudio y tratamiento de los objetos de museo; la segunda es la tradicional definición de la intervención manual en ellos para una «mejora» de su aspecto o una consolidación de sus materiales constitutivos. La interferencia proviene de los límites mismos de cada concepto; donde empiezan y terminan. Pero al margen de las definiciones, podemos aclarar y delimitar los campos, situando el de la mera conservación de las piezas a la aplicación de los medios de que dispone un laboratorio de museo para un estudio previo de las causas de alteración, incluso en un sentido preventivo y un tratamiento para detener reales o posibles alteraciones de la materia; y a la restauración, la acción que tenderá a devolver a la obra lo más posible su aspecto original, con los peligros que tal intención lleva consigo. Pues bien, el conservador de museo habrá de conocer al día

las posibilidades de uno y otro campo en su misión de custodia y exposición de sus fondos y seleccionar con su propio criterio la conveniencia de su aplicación en cada caso.

Los problemas latentes para él en estos momentos son muchos y variados, pero podrían agruparse en dos grandes entidades: los concernientes a las causas de degradación o alteración de las piezas y los concernientes a los tratamientos curativos y restauración de las mismas. El primero conduce directamente a las condiciones de microclima y luz en depósitos, salas y vitrinas, y el segundo a los propios tratamientos que han de realizar bajo su control especialistas de laboratorio y técnicos restauradores. En este sentido hagamos una breve revisión de los problemas, refiriéndonos separadamente a los que afectan a piezas que normalmente constituyen los depósitos de los museos arqueológicos y de Bellas Artes.

Los museos arqueológicos exhiben y guardan principalmente objetos de piedra, cerámica, vidrio y metal. Los primeros no presentan problemas en los museos, pues las causas de alteración más graves provienen de la acción de agentes destructores que actúan por su exposición al aire libre, tales como el agua, viento, cambios bruscos de temperatura en la intemperie, bacterias, hongos y sales solubles, causas todas ellas de alteración muy graves que afectan a innumerables monumentos y esculturas o relieves expuestos al exterior. La importancia de este tema es tan significativa, que son varios los especialistas que se ocupan de él con estudios concretos sobre la actividad química de las sales en piedras de construcción, estudios programados en el laboratorio del Instituto de I. C. R., de Madrid, que están dando resultados positivos al haber podido



PINTURA SOBRE LIENZO, CON GRANDES ALTERACIONES POR ESTAR EXPUESTO EN UN AMBIENTE CON EXCESIVA HUMEDAD.

detener la alteración de las esculturas de la fachada románica del monasterio de Santa María de Ripoll, las alteraciones biológicas de las piedras, la aplicación de nuevos métodos de microscopía electrónica y de rayos Gamma para el conocimiento del estado interior de las piedras utilizadas en monumentos, la espectrofotometría, para la determinación de sulfatos y la utilización de otros nuevos métodos y productos de consolidación y restauración. A pesar de que estos nuevos materiales pétreos no ofrecen generalmente problemas para el conservador de museo, pueden presentarse casos aislados, como, por ejemplo, la fijación de los restos de policromía en una escultura de piedra, como ha sucedido recientemente con la Dama de Baza o en elementos arquitectónicos, partes de entablementos, capiteles o fustes de columna, en los que es necesario acudir al laboratorio para un estudio previo de los componentes de los restos de la policromía y como resultado de él, su fijación con un producto compatible químicamente.

Los objetos de cerámica no vidriada suelen contener cuando se ex-

traen del suelo en la excavación, gran cantidad de sales solubles que afloran a la superficie formando zonas blancas, las cuales pueden destruir con el tiempo la pintura decorativa, si la tuviere. Un tratamiento de lavado es urgente en estos casos. Distinto es, sin embargo, el problema que presentan los vidrios, especialmente los romanos, que a veces llegan al museo casi totalmente exfoliados, impidiendo su manipulación y una digna exposición en las vitrinas. Los modernos productos plásticos y consolidantes, permiten fácilmente al restaurador conservar la pieza y hasta completarla con aquellas materias, logrando una determinada transparencia que haga discernibles las partes añadidas.

Mayores problemas nos proporcionan los objetos de metal, de bronce principalmente: monedas, exvotos, esculturas, adornos y útiles hechos con esta aleación, se alteran progresivamente en las vitrinas o en los depósitos de los museos, pues una desestabilización de sus componentes metálicos provocan unas reacciones químicas que afectan a la superficie formando focos de



BRONCE ROMANO, CON GRAN OXIDACION, QUE CUBRE LA DECORACION REALIZADA CON INCRUSTACIONES DE PLATA.

manchas que terminan por destruir la pieza hasta reducirla a una masa informe. Al igual que con la piedra, el tema de estudio de los objetos de metal tiene implicados a varios estudiosos; los análisis comparativos metalográficos, los de la corrosión del cobre y sus aleaciones y la aplicación de nuevos productos y sistemas para conseguir la estabilización con todos los problemas de conservación de la pátina durante la eliminación de incrustaciones y de los focos de cloruros, son problemas que se van resolviendo aunque muy lentamente en el laboratorio. Corresponde, por otra parte, al conservador de museo, conocer las condiciones más idóneas de

exposición de las piezas de metal, pues el microclima de la vitrina o de la sala, es un elemento sustancial en la aceleración de la alteración o en el mantenimiento de una estabilidad proporcionada después de un laborioso tratamiento en el taller de restauración. Casos lamentables suceden cada día con piezas de primer orden, que una vez tratadas se exponen de nuevo en el museo sin las debidas precauciones, las cuales muchas veces son sencillas de poner en práctica al ser suficiente un control riguroso de la humedad relativa de la vitrina para conservar el microclima deseado.

Los Museos de Bellas Artes exponen y nutren sus fondos con pinturas sobre tabla, lienzo o murales, esculturas de madera, con o sin policromía, tejidos y otros objetos. Los problemas para los conservadores de estos museos son aún más complejos que los de los materiales arqueológicos.

En el caso de las pinturas, las alteraciones de la capa pictórica constituyen los más graves problemas desde el punto de vista de la exhibición de la galería; un cuadro con craqueluras pronunciadas, abolsamientos, escamados o simplemente con un barniz oscurecido, resulta hasta indecoroso exponerle en una sala de museo; pero es a veces insustituible y resulta obligada su permanencia en ella. La cuestión tiene su principio en haber dejado llegar la obra a este estado de conservación sin aplicarle a tiempo un tratamiento adecuado o haber intentado conocer las causas de la alteración, que en un tanto por ciento muy elevado provienen del propio ambiente en el que ha permanecido durante siglos y que pueden remediarse y corregirse, al menos para detener el proceso, en nuestros días.

En la historia material de una pintura existen etapas que han condicionado su estado actual, etapas

que pueden resumirse en tres: degradación material de los materiales constitutivos o «envejecimiento natural», alteraciones provocadas por el medio ambiente o por manipulaciones poco afortunadas y malas restauraciones, todas las cuales han alterado la estabilidad de los componentes provocando reacciones secundarias de los productos aplicados con la consiguiente aceleración del proceso de alteración. La primera es inevitable y sólo la buena técnica del pintor puede garantizar una mayor supervivencia de la obra; las otras dos son riesgos que conciernen a las personas encargadas de su custodia. Es por ello que el conservador de museo ha de tener muy en cuenta las investigaciones que en torno a los materiales constitutivos de las pinturas se vienen realizando en el reducido mundo de estudiosos en laboratorios, talleres de los museos y centros especializados de restauración. Estos grupos de científicos y técnicos, como los reunidos en el Congreso de Madrid, se ocupan de programas tan ambiciosos como el estudio de los pigmentos para un mejor conocimiento de sus alteraciones, de los barnices utilizados en todos los tiempos, de los bastidores de los cuadros, de los soportes y de las técnicas de la restauración, especialmente del retoque y de la forración. Sus aportaciones son poco espectaculares pero van consiguiendo resolver poco a poco muchos de estos graves problemas, que como los efectos de la humedad, de la temperatura, del aire contaminado y de la luz, y sus consecuencias sobre las pinturas, advierten al conservador de museo de la necesidad de su control con los medios más idóneos de que disponga.

Por otra parte, los modernos criterios de restauración nacidos de un mejor conocimiento de las obras y de un respeto por el «original» (que nunca existe como tal por la

degradación natural de la materia), impedirán intervenciones teatrales y perniciosas de técnicos restauradores poco escrupulosos. La teoría de la restauración está llegando a ser una rama de la filosofía del arte y de la estética que analiza y justifica la manera de intervenir en una obra teniendo en cuenta sus valores estéticos y documentales.

Las esculturas de madera presentan una problemática para su conservación de no menor envergadura que las pinturas. La madera, como materia, ofrece unos cambios de volumen sorprendentes, ocasionados fundamentalmente por su condición de alta higroscopicidad. Sus reacciones ante los cambios bruscos de humedad relativa son a veces violentas. Esta condición afecta de una manera directa a las pinturas y a las esculturas policromadas. En ambas, las capas de preparación y las de pintura, saltan por movimientos de contracción y dilatación, provocando grietas y un aumento o disminución de la superficie del soporte. Su restauración es en estas circunstancias muy difícil, pues las bolsas que se han formado al contraerse aquél tienen que ser fijadas de nuevo a su superficie, para lo que es necesario antes una distensión proporcionada del mismo. Ante estas situaciones se recurre a remedios traumáticos consistentes en agrietar intencionalmente los soportes, incrustándoles maderas nuevas para aumentar la superficie o forzar la unión de las capas de pintura con fuertes adhesivos. En las esculturas el conservador no se verá ante el efecto de los alabeos de las tablas, pero tendrá que luchar contra los insectos xilófagos que actúan en la masa de la madera y son a veces difíciles de detectar al estar cubiertos por la policromía. En cualquier caso, las condiciones climáticas son condicionadoras de estos daños. Su control es por lo tanto necesario y sus

efectos se conocen hoy bien gracias a las investigaciones que se realizan sobre su acción en la madera. Una reducida pero práctica documentación bibliográfica puede poner al día en estos problemas a las personas encargadas de la custodia de obras fabricadas con esta materia; su utilización como soporte de una obra pictórica, o de la policromía o de la misma escultura, se continúan estudiando y se ofrecen continuamente soluciones técnicas útiles para el restaurador.

Los tejidos antiguos padecen parecidos efectos ante una exposición inadecuada; una humedad relativa elevada puede llegar a descomponer los materiales; los microorganismos los debilitan hasta hacerlos frágiles y quebradizos y los efectos de la luz son demoledores en los colorantes. Estos daños son a veces irreparables, pues no caben en los tejidos soluciones de reintegración del color perdido. La responsabilidad del conservador de museo en este caso es muy grande, ya que de una instalación adecuada dependerá la supervivencia de la pieza. Los estudios que se realizan sobre textiles antiguos ocupan a varios especialistas; por una parte, encaminados al conocimiento de los materiales utilizados en las diversas épocas y en determinadas piezas; por otra, a la restauración propiamente dicha, en especial a los consolidantes de los colores y a las operaciones de limpieza, extremadamente delicadas al tenerse en cuenta la fragilidad de los tejidos y la deleznablez de los colorantes.

Parecidos problemas presenta, en fin, la conservación de objetos de museo realizados con otros materiales, como cuero, pergamino, papel, manuscritos iluminados, etcétera. De todos ellos se ocupan los laboratorios especializados que coordina la UNESCO a través del Comité para la Conservación de los Bienes Culturales, que se reunió en Madrid



ESCULTURA EN MADERA POLICROMADA DEL SIGLO XV. ATACADA POR INSECTOS.

según dimos cuenta en el número 19 de la revista *BELLAS ARTES* y cuya importancia para nuestros museos y colecciones resaltamos ahora al exponer los graves riesgos que corren nuestras obras y objetos que en ellos se exponen, si no se toma conciencia de los problemas que existen para su futura conservación. De ahora en adelante, la contribución de los especialistas y conservadores españoles al estudio de estos temas ha de ser más efectiva, al haberse integrado algunos de ellos en los Grupos de Trabajo del Comité, que tiene para el trienio 1972-75 programas definidos de investigación, los cuales serán revisados y aprobados por el Consejo de Dirección del Comité en su próxima reunión en Roma y a la que me cabrá el honor de asistir como miembro del referido Consejo.

LA CURACION POR EL ARTE

ELENA FLOREZ

«Pero sería erróneo pretender que la afirmada independencia del arte, que es independencia de la visión o intuición o *expresión interna* del artista, deba extenderse sin más a la actividad práctica de la *exteriorización* y de la *comunicación* que puede o no seguir al hecho estético. Entendido el arte como exteriorización del arte, la utilidad y la moralidad entran con pleno derecho en él, con el derecho que se tiene sobre las cosas de casa propia». Benedetto Croce (1).

Muy próximos están los años que nos faltan para que se cumpla el siglo de lo que podríamos calificar sin reservas lo libérrimo en el arte actual. El «no más allá» de toda medida estética ha saltado razones de equilibrio y se han impuesto los motivos subjetivos. A quienes confirmaran los siglos como genios creadores de las reglas objetivas para un arte más cercano a la Idea absoluta, han sucedido las inevitables —en la memoria los hechos presentes e inmediatos anteriores— individualidades que han impuesto sus modos y vanguardias en el rápido tiempo —minutos en la Historia— de siete décadas. De todas las reivindicaciones que el artista contemporáneo viene argumentando para su condición profesional, la autonomía creadora ha sido la más proclamada y menos sujeta a la responsabilidad derivada de su trabajo. Y nosotros preguntamos: ¿debe tener el arte su moral?

Situados ahora en pleno siglo de la imagen, se escuchan ya las protestas contra su avasallamiento y condicionantes. Han entrado en liza psicólogos, sociólogos, moralistas, educadores, intelectuales de toda clase y las instituciones religiosas de cualquiera profesión. Las empresas publicitarias establecen estrategias para no provocar efectos contrarios a la eficacia del producto ofrecido. Una «moral» de la propaganda es norma que fundamenta resultados económicos; en ella se nos orienta hacia lo mejor. Seremos más guapos, jóvenes, inteligentes y sin miedo al fracaso si empleamos tal marca; más alegres y positivos si bebemos cual refresco.

Pocos o ningún argumento de esos optimismos nos ofrecen las muestras del arte actual. El espíritu de los artistas parece estar en continua agonía. Que a fuer de repetida se ha anquilosado. Y todo queda en la superficie. Se ha hecho escuela de maneras lo que tuvo motivos vivenciales para producirse, como las actitudes «dadaístas» y el expresionismo.

Ni existe la noción de *catarsis* como expulsión purificadora del que lo hace ni apunta a la curación del que lo contempla. Aquí no podemos arrojar ni la cara ni el espejo. Tendremos que volver la mirada al cine que ha retrocedido sus pasos por el camino romántico y no es gratuito afirmar el éxito alcanzado en todo el mundo de esa película donde se muere por amor.

La «utilidad y la moralidad» de que nos habla Croce debe ser hoy planteamiento urgente en el arte. Puesto

que nos lo ofrecen, justo es preguntarle sus intenciones. «El arte es la piedra donde se pulen los sentidos, agudiza la vista, la mente y los sentimientos. El arte tiene una función educacional e ideológicamente formativa, ya que no sólo lo consciente, sino también lo subconsciente del individuo absorbe la atmósfera social que puede traducirse en arte» (2). Desde 1945 en que Moholy-Nagy escribiera sobre esa responsabilidad del artista, han pesado y pesan varios problemas que afectan directa —aunque soterradamente— las actitudes.

De ellas sólo se salvan, por su carencia de políticas de toda clase, la tendencia constructiva o abstracción

TIZIANO. «LA GLORIA». MUSEO DEL PRADO.





ARCHIMBOLDO. «LA PRIMAVERA». ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

geométrica, incluidos los trabajos del cinetismo. Del resto tenemos principales argumentos. El resentimiento social que llena superficie y contenido de muchos artistas que no se salvan ni en sus obras de esa lacra. La pornografía como incentivo comercial. El sarcasmo y la mordacidad contra el individuo «otro» y cliente en potencia. Las banderías sin conductas consecuentes. Moda, pereza intelectual, carencia del ideal de una profesión. El arte no es hoy fábula, ensueño, narrativa del hombre que desea mostrarnos el «además» de la vida: el arte es ya, y sólo, un eco y un intruso de ella.

«Hacer servir lo trivial para la expresión de lo sublime», nos dice Millet para seguir el reclamo de Baudelaire: «Ese será el pintor, el verdadero pintor que sabrá arrancar a la vida actual su lado épico, y hacernos ver y comprender... cuán grandes somos con nuestras corbatas y nuestras botas lustradas (3). ¿En qué han quedado esas aspiraciones de los precursores del arte contemporáneo? No tendremos que darles muchas vueltas a las palabras del poeta y crítico francés para deducir que su llamada a los artistas respondía a ese argumento supremo —que hoy tanto se proclama y tan poco se sigue— de mostrar la primera dimensión moral del hombre: su dignidad. Y cuando la Historia ya había zanjado las no siempre merecidas dignificaciones.

Todo ha saltado hoy en pedazos. Desde que la pintura es «un ojo» a la admiración de Monet ha dejado de ser una «mente» como en Leonardo. La mezcla de retina que no distingue bien lo permisible para una estética que supera la fealdad del ambiente que nos rodea, y un intelecto que no ha adquirido la impor-

tancia, los límites y disciplinas, ese amasijo, repetimos, ha convertido el arte en epigono —inferior en grados— al cine, las revistas ilustradas e incluso los carteles publicitarios.

Ahora el artista se ha convertido en Savonarola de ideas confusas. Se hurga en la vida como se revuelve en un basurero. El hiperrealismo —máxima moda— nos presenta escenas negativas: muñecas rotas, puertas agrietadas, neveras, ¿cuándo nos van a pintar un «frigorifero»? rincones de suburbios, ventanas con visillos cursilones. Hemos retrocedido ochenta años. Los norteamericanos aportan las botellas de coca-cola, las chapas de los coches y las recreaciones de Vermeer. Último «descubrimiento» del Atlántico. En nombre de la integración del arte en la vida se nos presentan muchas obras con el afán de que nos fijemos *más* en la realidad, exhalan un olor putrefacto que no es otro matiz que el de la ranciedad temática y el de cadáver desenterrado.

La evolución de las artes ha tenido la virtud —hasta la fecha de cuarenta años vista— del paralelismo con la vida, pero nunca su intromisión. «El artista es, sin duda, testigo de su tiempo, pero desgraciado se hace el discípulo», nos dice Schiller (4). Los tiempos de Praxiteles, Piero della Francesca, Rafael, Vermeer, Rembrandt, Velázquez no fueron apacibles. La grandeza de sus inteligencias tuvieron la virtud de mostrar la extraordinaria cultura cívica de sus maneras en el arte. Si con ello sirvieron al pueblo, ya cumplieron una misión moral. Si halagaron a sus clientes, les propusieron, además, el modelo al cual debían parecerse.

En los adelantos del horror, como Brueghel y Goya, se nos muestra la otra cara de la vida, llamada de atención. El más genial alegato contra la guerra lo tenemos en «Los fusilamientos de la Moncloa», y el contrapunto de las alegres «kermesses», en «La parábola de los ciegos».

«No podemos afirmar ser hombres modernos más gallardos que los contemporáneos de Pericles; pero, ¿quién puede negar que somos más ricos que aquéllos? ¿Ricos de sus riquezas y las de tantos pueblos y generaciones, además de las nuestras?» (5). Si de tantas aportaciones que llenan nuestra civilización no hemos alcanzado otra lección que la iconoclastia del arte actual, volvamos a meditar sobre las libertades que nos interpretan. Si el arte no nos sirve para enseñarnos otro panorama distinto de las fotografías de las guerras y las explosiones atómicas. Si no nos aleja de la pesadilla de las prisas, los ruidos, la contaminación atmosférica, lo fea que es una Humanidad desencajada por los trabajos que no le gustan o por las injusticias que padece. Si no nos distrae un poco la existencia y se convierte en la prolongación de las imágenes que todos los días nos golpean la mente y la sensibilidad, si no es capaz de limpiar nuestros pensamientos y descubrirnos nueva belleza: ¿para qué nos sirve entonces?

(1) *Estética*. Página 202. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 11 edición. 1969.

(2) *La nueva visión y reseña de un artista*. Páginas 138 y 140. Ediciones Infinito. Buenos Aires. Primera edición castellana. 1963.

(3) *El arte y el hombre*, Bernard Dorival, Página 352. Editorial Planeta. 1967.

(4) *La educación estética del hombre*. Página 46. Colección Universal. Calpe. Madrid, 1920.

(5) B. Croce, op. citada. Página 225.

CONVERSACIONES DE ARTE

MARTIN ALMAGRO BASCH

En busca de los orígenes del arte. ¿Qué relación se puede establecer entre génesis y Naturaleza? Y, en consecuencia, ¿qué puede decir un rastreador profesional de los orígenes acerca de la naturaleza del arte y de su función actual? Este es el tema que alentaba mi curiosidad mientras preparaba la entrevista con el profesor Martín Almagro Basch, director del Museo Arqueológico Nacional, maestro de numerosas promociones de etnólogos, arqueólogos y prehistoriadores españoles, autor de una serie de obras importantes por la aportación de datos inéditos y por la claridad de la exposición acerca de los orígenes de la cultura y del arte españoles.

Este es otro tema. En efecto, ¿cuándo, cómo, por qué, con qué rasgos distintivos nació el arte hispánico? ¿Por qué curiosa paradoja el arte hispánico paleolítico se corresponde con el primer arte humano conocido?

LUIS NÚÑEZ.—¿Qué puede decir el paleontólogo, el etnólogo, acerca de la naturaleza del arte? ¿Su mejor conocimiento del origen de la cultura le permite tener una disposición más sólida a la hora de enfocar la naturaleza del arte?

MARTÍN ALMAGRO.—En el estado actual de nuestros conocimientos, hay que ubicar el tema del origen del primer ciclo artístico que desarrolló la Humanidad a base de los datos que nos ofrece el arte Cuaternario. En cierto modo su descubrimiento en la segunda mitad del siglo XIX modificó las ideas que se tenían acerca de la naturaleza del arte. Eran ideas preconcebidas pero sostenidas hasta tal punto, incluso entre hombres de ciencia, que no permitían aceptar que el hombre primitivo tuviera desarrollada su sensibilidad hasta el extremo que aquellas manifestaciones artísticas parecían sugerir. Aceptar y asimilar la idea de un arte Cuaternario no fue tarea fácil. Las polémicas sobre la autenticidad de las pinturas rupestres de Altamira son un ejemplo. El hallazgo de Santuola fue rechazado por los hombres de ciencia de su tiempo. De entonces acá, el conocimiento cada vez más profundo de los pueblos antiguos, la mayor cantidad y mejor organización de los datos recogidos, la investigación más clara de las reacciones del alma sencilla y emotiva de los pueblos primitivos, no dejan margen a la duda sobre la sinceridad de sus expresiones espirituales y nos han ido acercando a la comprensión de aquel primer ciclo artístico de la Humanidad. También el desarrollo de la paleopsicología, de la psicología infantil y de todo un haz de informaciones procedentes de diversas parcelas del saber, nos permiten comprender mejor el origen del arte. No sólo del arte prehistórico lejano, sino también del arte de los pueblos primitivos actuales e incluso del arte moderno. Siempre se trata de una manifestación exterior del espíritu de los artistas que eligen una forma de expresión intuitiva, espontánea, no lógica, ni deductiva y que para ser arte auténtico deberá ser sincera y espontánea, igual que es espontánea la sensación que puede embargar nuestro espíritu ante una tormenta o la contemplación de un bello paisaje.

L. N.—¿Se trata, entonces, de una manifestación no lógica?

M. A.—No-lógica en el sentido de no ser fruto de la deducción reflexiva, es fruto de una emoción espiritual de un sentimiento sentido de manera que exija la necesidad de una expresión espiritual, espontánea, ligada a la emoción sentida por el artista. Es muy complejo expresar, de una manera resumida, los estados del espíritu que se producen en el fondo del alma humana, en cuyo interior germinó el arte. En el ámbito de la «Historia de las religiones» se han hecho grandes progresos en el análisis de los llamados «estados numinosos del espíritu», originados también al margen de la deducción lógica. Surgen en el hombre cuando aspira a influir sobre los seres, fenómenos y cosas, cuando quiere dominarlos, al margen de la deducción racional. Es interesante insistir sobre este punto, porque paralelo a la religión, como fenómeno espiritual que es, hallamos el inicio de la actividad artística. Incluso el primer arte aparece como un arte eminentemente religioso, numínico.

L. N.—¿Y en qué manera este origen puede gravitar sobre la naturaleza del fenómeno estético?

M. A.—Parece evidente que, sólo cuando se da la coincidencia de sinceros estados emotivos y se halla la forma adecuada para expresarlos, surgen esas creaciones estéticas que aún hoy constituyen eso que llamamos obras maestras del arte humano. Por lo ya dicho, queda claro que no es arte una simple manera cualquiera de expresarse, aunque sea una sabia manera de expresarse, si no hay detrás de ella una emoción sincera. La unidad entre esta emoción y la forma adecuada de expresarla es lo que permite crear arte auténtico. Esto es así en todos los lugares, en todas las culturas, y hoy podemos ilustrarlo a través de la ordenación de nuestros conocimientos procedentes de la etnología, la Prehistoria y del análisis de la expresión artística en las viejas culturas.

L. N.—En consecuencia, ¿tiene el paleontólogo la posibilidad de decir, cara al origen, lo que es arte; puede dictar lo estético y diferenciarlo de lo que no lo es? ¿Y afectaría esta decisión de algún modo a lo que actualmente entendemos por arte?

M. A.—Naturalmente, el historiador de cualquier aspecto de la cultura y de la vida humana es, al fin y al cabo, un conocedor y clasificador de experiencias. «Experiencia acumulada» se ha llamado a la Historia. Pero nadie tiene una experiencia más completa que el arqueólogo, sobre todo el prehistoriador, el cual está en contacto con culturas remotas y alejadas entre sí, es observador de su génesis y de su evolución y ocaso. Si a esta experiencia acumulada que nos ofrecen los estudios prehistóricos se añade las conclusiones que nos aportan las investigaciones sobre pueblos que aún siguen en estado primitivo, que viven más o menos parados en su historia, me parece claro que son estos estudios y los especialistas que los cultivan los que pueden tener un primer lugar jerárquico en la visión de estos problemas, al menos, por su mejor y más

completa información para dictaminar la presencia y valor real de los factores estéticos en la obra de arte.

L. N.—¿Y dónde o qué criterio le permite contrastar esta presencia?

M. A.—Hay un hecho que sorprende y que, en cierto modo, puede afectar, como usted insinuaba en su pregunta, a la naturaleza y comprensión del arte actual: es real y evidentemente auténtica la sinceridad que se desprende de las evocaciones estéticas primitivas, no siempre podemos decir esto ante las creaciones del llamado arte moderno. Las culturas primitivas, sean prehistóricas o de los pueblos primitivos actuales, reflejan a través de sus creaciones artísticas una sinceridad de expresión espiritual, en ellas late espontáneamente el espíritu de los que crean arte. Ante esta manera de originarse el arte entre estos simples y sinceros artistas, podemos distinguir lo que es arte como emoción íntima, sacada al exterior, de lo que no lo es. Una simple raya, una combinación de trazos, una mancha de color, refleja un estado espiritual, significa una emoción y es arte, aunque no sea arte figurativo; pueden reflejarnos un simbolismo, tener un valor espiritual y, por tanto, debemos juzgarlos como creación artística. Es claro que nos hallamos ante un hecho de naturaleza distinta a cuando admiramos la perfección de un útil, fabricado con móviles instrumentales, como un hacha de sílex achelense, que también puede maravillarnos por su técnica perfecta. Su creador ha sabido aplicar el golpe exacto en el punto concreto para conseguir esa forma amigdaloides de la piedra convertida en utensilio y, además, lograda sobre una materia tan difícil de manipular como el sílex. Pero no son obras de arte los artefactos por bien contruidos que estén, con los cuales el hombre organiza un refuerzo de su mano para poder defenderse de la agresión o para dominar la Naturaleza; sin embargo, una simple raya será una obra de arte si tiene sentido simbólico analizable, si nace de una motivación expresiva que latiera en su propia forma y respondiera a una emoción anímica, espiritual, que por ello nos atraerá. En estos momentos lejanos, en esta primera encrucijada de la historia de los pueblos primitivos, se capta mejor la autenticidad espiritual del arte, lo cual nos permite diferenciarlo de lo que no lo es.

L. N.—Ese «mejor» sugiere un término de comparación...

M. A.—«Mejor» que en nuestra sociedad, donde muchas veces se expresan, o se dice que se expresan emociones, cuando sólo hay simples, burdas o consuetudinarias maneras de fabricar obras de arte, sin expresión sincera de emoción espiritual alguna.

L. N.—¿Sugiere, entonces, que el prehistoriador, el arqueólogo, al comparar esos diversos niveles de autenticidad, dispone de una perspectiva crítica sobre la originalidad artística de nuestra época?

M. A.—Dispone de una perspectiva más global que le permite comprender mejor las motivaciones y los contenidos de las corrientes artísticas modernas y, más concretamente, de esas tendencias que llamamos arte abstracto con todas sus variedades y secuelas. Comprendemos, entonces, que esta modalidad es uno de tantos caminos no figurativos que el arte ha recorrido y que el hombre artista ha encontrado desde tiempos remotos. Pues el arte abstracto no es un arte actual, como creen con ingenuidad algunos, cuando identifican sin más cuestión arte abstracto y arte moderno. Ya en el período «cuaternario», en el primer ciclo artístico que nos ofrece la Historia, se dieron manifestaciones de arte abstracto y simbólico. Luego hubo épocas entre

nosotros, es decir, en nuestra Península, en las cuales la creación artística discurrió siempre al margen de todo naturalismo figurativo.

L. N.—¿Pero ese parentesco es sólo formal o es un parentesco intrínseco?

M. A.—La diferencia estriba en que el historiador o, mejor dicho, el arqueólogo, busca y analiza siempre las maneras de expresión humana, las formas sinceras de plasmar la emoción espiritual en la obra de arte. Está informado, por tanto, cuando advierte cualquier riqueza espiritual explícita en esas aparentemente pobres manifestaciones que los hombres prehistóricos o los actuales primitivos nos ofrecen. Quien ve tan diversas formas de expresión artísticas comprende mejor que, aunque respondan a contenidos globales diferentes, se originan siempre en los mismos profundos sentimientos anímicos que latén en el hombre, aunque nos ofrezcan diversas maneras de expresarse. Por ello también solemos desconfiar de las pretensiones que animan a algunos productos artísticos contemporáneos. No sé si el crítico de arte actual, situado ante el acervo de númenes, de inspiraciones que más o menos matizan la mente de cualquier artista moderno, está seguro siempre de detectar si estas creaciones responden a sentimientos o preocupaciones espirituales expresadas con auténtica espontaneidad o más bien delatan la modorra del artesano que se ocupa en construir con útiles fáciles muchísimas de todas esas obras de arte que actualmente vemos llenas más de presunción que de originalidad y vacías las más de fuerza espiritual.

L. N.—¿Desconfía usted de la capacidad enjuiciativa del crítico moderno?

M. A.—Yo no diría eso, me limito a constatar un fenómeno cuya reiteración suscita mis recelos. Si el crítico actual del arte se detiene, como suele ocurrir, en la consideración formal de esos rasgos plásticos accesibles a todos, entonces no trasciende, renuncia a ascender a las más altas motivaciones culturales del arte. Por otro lado, el artista, guarecido o refugiado en esa condescendencia poco exigente, dada la libertad de forma de expresión, no tiene punto de apoyo desde el cual superarse. El crítico actual juzga el arte desde una escala de valores muy condicionada por el presente. Pero el arqueólogo dispone ante el fenómeno artístico en todos los tiempos y culturas, de unos medios comparativos que le dan una visión histórica global. Esto le permite encuadrar los fenómenos estéticos en una panorámica más amplia y juzgar el arte actual como un aspecto de un conjunto diverso. Ello siempre facilita la tarea de aplicar al fenómeno artístico que el arte actual nos ofrece, una escala de valores más efectiva. Estas dimensiones contrastadas conducen muchas veces al arqueólogo a la desilusión cuando escucha de muchos artistas y críticos la pretensión o la ingenuidad de considerar que están abriendo nuevas rutas de expresión, cuando sabemos muy bien, porque tenemos constancia empírica, que muchas culturas y muchos artistas los recorrieron ya en tiempos lejanos, sin ánimo presuntuoso, como el resultado de una indudable y auténtica sinceridad expresiva en la que su originalidad creadora es válida y podemos ver en ella el reflejo del artista que plasmó su espíritu en la obra de arte.

L. N.—Permítame simplificar. Usted está decepcionado del contenido actual que ofrece el arte, porque no aporta mucho sobre lo que ya hicieron los artistas primitivos; y además está decepcionado por la actitud ingenua de nuestros artistas porque se creen, enga-

ñados, que están descubriendo Mediterráneos artísticos. ¿Resumo así la desilusión del arqueólogo frente al arte de nuestra época?

M. A.—No diría yo desilusión, sino precaución, cautela. Estimo que, desde nuestro pedestal científico, desde la visión que nos ofrece la Prehistoria, la etnología y la arqueología se puede conseguir una experiencia, una visión, de los ciclos artísticos bastante amplia. Yo diría que de alguna manera nos situamos, o tratamos de hacerlo, por encima de las condiciones del presente, al poder volver nuestra mirada hacia el pasado. Ello nos permite poder juzgar y valorar mejor las condiciones en que produce su obra en nuestra cultura el artista actual, puesto que nuestro punto de mira nos concede una perspectiva mucho más abierta. El crítico de arte actual está generalmente sumergido y condicionado por un ambiente más estrecho, lo cual supone por principio una desventaja. En cuanto al artista ocurre otro tanto; cree ser un genio cuando está impulsado por un mimetismo de siglos o, tal vez, ni siquiera de siglos; y lo que es más grave, no percibe, a veces, la corriente cultural que le impulsa. Por tanto, y puesto que no soy crítico de arte, sino arqueólogo y científico, yo expreso, más que una disconformidad contra eso que se llama el arte actual, mi precaución, mi duda acerca de la sinceridad, del valor espiritual del arte de nuestra época. Insertos en la dinámica del presente, sometidos a un mundo de valores del que no podemos liberarnos, ¿cómo asegurar al espectador actual que contempla la obra de nuestros artistas actuales, sus exposiciones, los elogios de sus críticos, que no asiste a un falso mundo, a unas emociones que vale la pena sentir? ¿Y cómo podemos afirmar el contenido espiritual de tales obras y acercarnos a ellas con verdadera participación emotiva ante la creación del artista que las crea? Aunque estas hipótesis parezcan infundadas, el arqueólogo tiene motivos para plantearse y sinceramente decir que la visita o la contemplación de muchas exposiciones es perder el tiempo. A pesar de los saltos de la Historia, esta participación, esta correspondencia, entre nuestra sensibilidad y la obra de arte, es, por el contrario, todavía intensa cuando nos ponemos en contacto con el arte primitivo y prehistórico. ¿Por qué? Porque sabemos de la sinceridad creadora, del valor espiritual que nos legó el artista que grabó o pintó un ídolo del arte abstracto de la Edad del Bronce, o alguna de esas abstracciones a veces geniales cuya expresión nos entra, aunque a veces tal vez nunca lleguemos a comprender, como ocurre por ejemplo con muchas creaciones del arte rupestre esquemático español, o cuando presenciamos los distintos caminos abstractos, tan cultivados por los artistas de varios ciclos artísticos de nuestro pasado. Es evidente y sincera nuestra valoración espiritual de aquellas manifestaciones artísticas tan lejanas en el tiempo y por ello nos siguen conmoviendo. Un sentimiento de perennidad las alienta. Vemos en ellas un interrogante y una manifestación de nuestra propia inquietud espiritual; la sorpresa que nos embarga ante estas creaciones sinceras, sencillas, emotivas, nos afecta y nos obliga a interesarnos por el artista primitivo, a pesar de las diferencias culturales, técnicas y sociales. Percibimos, desde la actualidad que nos toca vivir, un sentimiento de respeto y de desconcierto y, en el fondo, nos sentimos disminuidos: ¿es posible que aquellos hombres fueran los artífices de esas creaciones? ¿No serán reproducciones, modernos plagios, falsificaciones? Incluso, como es sabido, esa fue la primera reacción que suscitaron los primeros hallazgos de arte Cuaternario. Hoy, aunque ya no quedan razones para la duda, el

hecho de aquel arte tan lejano nos sigue inquietando por su originalidad y su fresca estética, aunque no conocemos aún bien su significado real.

L. N.—Pero usted, como arqueólogo, tiene que buscar en el arte eso que no tiene, la emoción que hay detrás y que debe profesionalmente reconstruir. Eso no es el arte en sí mismo, sino lo que usted busca para comprender el alma del artista primitivo...

M. A.—Siempre vamos buscando algo de espíritu en la obra de arte; y si no encontramos nada es que no hay nada. Esa emoción intuitiva, numinosa o como quiera llamarse, en el artista primitivo se da de manera única, pues es evidente que su alma sencilla está fácilmente sometida, emocionada, cercana, a sentir esos estados numinosos y religiosos, a hacer sensible y creyente su espíritu. En el artista actual se produce la inspiración de otra forma. Es evidente que en él la inspiración creadora de un arte auténtico ha de estar cercana, paralela y procedente también de estados de espíritu numinosos como los que dictó a los artistas de tiempos lejanos sus obras, y les suministró la inspiración para crear esas creaciones a veces figurativas, otras totalmente abstractas o simbólicas, lejanas del mimetismo de la realidad. Pero el alma del artista actual, que vive en nuestro mundo, no está como una esponja vacía apta para absorber esa inspiración creadora. Está seca por tanta complejidad como arrastra su espíritu; por el mucho saber deductivo, no intuitivo emocional numínico; así se perturba la actividad creadora, y la obra del artista moderno suele no ser sincera ni original. «Hace» obras de arte, «fabrica» arte, no expresa sinceros estados emotivos de su alma.

L. N.—Pero insisto, ¿ese simbolismo cómo puede ser verificado? ¿Hasta qué punto no es resultado de la maniobra del arqueólogo cuando va a buscar lo que no hay? ¿No sería también cierto que esas figuras esquemáticas o esos rasgos simbólicos fueran simplificaciones derivadas de una impotencia técnica, de una falta de destreza o de habilidad manual, de una incapacidad expresiva para representar la figuración?

M. A.—No. No. El prehistoriador va en busca del conjunto de conocimiento sobre el hombre del cual el arte forma parte. Además hay pruebas concretas que demuestran que las abstracciones y simbolismos esquemáticos no son incapacidad técnica. Por ejemplo, en una de las etapas más primitivas del arte, el arte auriñaciense, vemos al lado del esbelto y realista «Arquero de Hanssel», que representa la figura natural y ágil de un cazador que lanza su venablo, tan naturalista como no lo conseguiría nunca el arte hasta muchos siglos después en muy avanzadas culturas superiores de los tiempos históricos, como surgen las llamadas «Venus», esculturas abstractas y simbólicas que sólo pueden explicarse porque aquellas abstracciones eran ya entonces una manera de sentir y de expresarse el artista. Unas y otras responden a una emoción que entonces fue sincera, y por eso nos conmueve y nos cautiva. Esto es, precisamente, lo que, como arqueólogo, me hace muchas veces recelar del arte actual: aparte de que es menos nuevo y menos moderno de lo que sus protagonistas dicen o creen, es también menos sincero, no responde a motivaciones puras del espíritu, sino las más de las veces es fruto de muchos condicionantes derivados de conocimientos técnicos y de informaciones eruditas diríamos que posee el artista. Por lo menos, al paleontólogo, desde su experiencia global, le asalta espontáneamente la duda cuando, sin pretenderlo, se acerca con afán sincero de comprensión y de emoción espiritual, a las creaciones que nos aporta el arte actual.

L. N.—Este recelo frente al arte actual, que surge cuando la comparación no buscada se formula por sí misma, ¿no responde a un recelo más global, un recelo ante la época misma?

M. A.—Esa desilusión tiene muchos precedentes y no afecta sólo al arqueólogo. Pero limitándonos a nuestro ámbito empírico y al tema que nos interesa, yo diría que, en cualquier caso, el hombre de nuestra época parece que está en peores condiciones de concebir y de gozar el arte que lo estaba el primitivo, con su alma más sencilla, menos complicada, más receptiva por lo tanto, vacía como una esponja y abierta a todas las emociones, capacitada para captar y expresar, de manera espontánea, todas las preocupaciones espirituales no lógicas sin tratar de encubrirlas, o de modelarlas, o de sublimarlas. El alma del artista verdadero de todos los tiempos siente y se emociona, vive los estados numínicos, dentro de los cuales, al margen de la deducción lógica —y aquí es donde originariamente se inserta la raíz del arte— late su capacidad de expresar y de sentir la emoción artística, de entablar un diálogo con el afán originario de crear arte. Sólo en esos estados anímicos se produce ese vehículo auténtico de inquietud creadora que origina todo arte verdadero. El primitivo actual o prehistórico se nos ofrece siempre como una persona comunitaria, y el arte le solidarizaba con sus semejantes y le unía al afán de comprensión espiritual común. Pero, ¿por qué el arte actual nos sugiere tantas dudas acerca de su veracidad espiritual, por qué tantas veces, en lugar de unir, divide y margina? Su contemplación pocas veces promueve, desde luego, un latido de sentimientos comunes y solidarios en los hombres de nuestra cultura.

L. N.—¿Podría, en consecuencia, afirmarse que el hombre primitivo actual o pasado queda más atrasado respecto de su capacidad deductiva, pero no está tan atrasado espiritual y estéticamente?

M. A.—En efecto, este fue el gran descubrimiento de la Prehistoria, que desconcertó a los descubridores

del arte cuaternario. Es tan grandioso, tan bello, tan emotivo, que parecía imposible, a tanta distancia temporal de nuestra cultura, que hombres tan primitivos hubieran podido dejar constancia de una riqueza espiritual tan explícita. Por eso, la primera actitud fue de duda y de repulsa. Muy conocido es el caso de las pinturas y grabados rupestres de Altamira. Se pensó que se trataba de un fraude. Y antes de Altamira, cuando comenzaron a aparecer los primeros hallazgos del arte mueble que se encontraron enterrados al lado de los restos fósiles de animales extinguidos, ocurrió lo mismo; la ciencia no los admitía como auténticos. Esta vacilación fue uno de tantos errores de la ciencia. Durante mucho tiempo estuvieron estas menospreciadas figurillas del Cuaternario sin ser valoradas, y es aleccionador leer las tonterías que escribieron los sabios para explicarlas.

L. N.—¿Usted afirma que el hombre primitivo está espiritualmente desarrollado?

M. A.—Evidentemente, el hombre primitivo actual, y lo mismo el hombre prehistórico, se nos muestra dotado, como nosotros, para crear y sentir el arte. Pero no todas las culturas humanas tienen arte. Por unas u otras razones, no todas están preparadas ni están dotadas para crear arte. Los motivos de esta evidencia se explican mal; sólo me atrevería a sostener que la obra de arte es algo magnífico y lleno de originalidad, que en nuestra actual cultura parece que cada vez se nos ofrece de una manera, yo diría, más anquilosada, menos fresca espiritualmente. No cabe duda de que en la Prehistoria, a treinta mil años de distancia, el arte lo crea el hombre de Cro-Magnon y que la inspiración fresca de aquel primer arte de que tenemos noticia se nos ofrece con tal fuerza de expresión y rezumando una sensibilidad, tan cercana a nuestra alma, que nos permite entenderle, a pesar de la barrera de los siglos, como algo muy próximo a nosotros. Aunque alejado por la distancia y por el tiempo, nos ofrece una lección permanente para comprender, gozar y valorar la creación artística de todos los tiempos, lugares y culturas.



A propósito de esta "Conversación", en nuestra portada exponemos uno de los muchos ejemplos, tan llenos de interés como difíciles de interpretar, que se ofrece en esta serie de pinturas rupestres esquemáticas conservadas en la peña "Posada de los Buitres", en Peñasordo, provincia de Badajoz. Son, en esencia, todas estas pinturas representaciones simbólicas del ser humano. Reflejan creencias míticas a través de evidentes manifestaciones de ídolos, rodeados de esquemas extraños. La primera serie que se pintó nos ofrece figuras humanas reducidas a lo que se llama el "ídolo haltera". Son de color rojo muy claro. En algún caso, uno de los extremos de la haltera nos ofrece manifestaciones estilizadas de la cabeza con una diadema o peluca ritual. En época posterior, este esquema humano se transformó en figuras algo más antropomorfas en las que se señalan brazos, tronco y piernas, realizadas con un color rojo un poco más vivo. Otros esquemas, evidentemente femeninos, ofrecen la alusión al triángulo vulvar de la fecundidad. En otra época inmediata, pero en color rojo oscuro, casi negro, se siguieron pintando "ídolos haltera" junto al ídolo dolménico, símbolo de la fecundidad y también dios de los muertos, reducido a un simple esquema de un círculo partido por una línea vertical, a veces el ídolo phi, con dos puntos a los lados indicando los ojos, símbolo de la omnisciencia y el todopoder. Era, casi seguro, la representación de la gran diosa andrógina, señora de los muertos y de la vida, derivada seguramente de la "Gran Diosa Madre" minorasiática.

Cada una de estas concepciones artísticas reflejan todo un mundo de arte surrealista de valor ritual que siguió en España hace cuarenta siglos el camino "moderno" del surrealismo, apartándose del vigoroso naturalismo figurativo que fecundó otros grandes ciclos del arte humano.

TRES SANTISIMAS GRACIAS VIVIENDO ENTRE LAS FLORES

*A Francisco Hernández, que las pintó
un día transido de exuberancia.*

*Si llorar pudo —bendito— atrayendo trinos a la mano,
tendía de su mundo el beso, cabalgaría a los lomos de las visperas,
y un viento en las pestañas sería cruz y brillo de cuanta albricia
tiembla y dispárase en los meollos del ser.*

Dilucidame

*tú, lector o asceta, lo que es un cuadro, dime la paradoja
que nos ronda el vivir, esa guitarra puesta en do, los dilemas
que emergen como acentos, el color de lo infuso, los sueños
asumidos por los dioses que circulan entre los senos del arte.
Las gracias, las penas en oración, esperábanle: son codornices
secretas de amplias lontananzas y un detenido, nítido,
misterio acrisola y vivifica la ceniza, la cava, el Eros, la era
que el hombre cosecha atendiendo su arrebató, la galanura
orquestada y el alado redoble del pulso por la frente, cometa
o pandero sufriendo un gozo, pleno de copla o niágara,
plaza en vilo el programa del pecho.*

Y nos brindó su alma,

*la alegría que sintió: resolvióse en ángel de luz
hereditaria —la savia del día que le abrazaba—, cuávano
de una ilusión, señor de su odisea, cúmulo de ansia,
alud.*

*Dejó la estampa, el trébol de sus ojos, sus corazones
puestos en formación, exprimió la sonrisa de su llaga,
quiso pervivir, criatura en canal y andaluz lacerado, adán
regalando costillares, respirando el aura de un céfiro presentido.*

1

SANTA GRACIA DEL VIENTRE —protectora del rubor de las muchachas—,
es rueda y ruedo; advienta su resol brincos y parientes, una meta
asombrada para héroes.

Es lola la ciega, la ola del amor, verídica
consumación, cuerpo y flama, enseña del deseo, ubre en flor.
Espera,

anuncia,

promete la toñada del encelo; ofreciendo va
las rosas de su rifa, el salmo del cariño, el rito que la aluna.
Es la sed, el trino en la rama, gacela de la sorpresa
y de la duda. Estremece su pureza de cebolla.

Con mi envío

se funden sus amantes: frailes del ocaso, mozos y juncos
como dardos, linceos en sigilo, mórbidos alacranes, jugadores
y jinetes.

(Dejad que invente las invisibles niñas de sus ojos,
la caloría de su sien, el consejo y despedida de sus labios:
todo queda en gorjeos y mosquetas.)

Añoro una espada

templada en el infierno, para descubrir su tatuado corazón
y verla en la imagen que oculta sus entrañas, la suerte
de que sea magnífica y fantasma, cuerpo cuyo trazo
embiste a la vida.

Quédase en su bien, en la clara
aureola de su vientre; espuma de sal y mirra derramada.

2

SANTA GRACIA DEL RAMO, bulba de mujer en plenitud,
tu imagen pediría para el mundo, retostada y lírica,
unción que me acomete.

Ora y gime, pintura; ocasionas
rumbos, locuras y albedríos, ninfa de las rosas, reina
entronada del artista, lujo de su tuétano, convergencia
de sus pensares, pasión y cirio, corona de esperanza, eco
y helio, visión de su hígado.

Bendíceme la voz, flagela
esta palabra que te esgrimo, tírame ese golpe de flores conjugadas,
el ritmo enhebrado del tirabuzón, la embozada de tus palmas,
cuanta gloria seas, esos frutos y gestas que alumbran
grillos y tarántulas, cantares de mi tierra y de su flora.

3

SANTA GRACIA DEL RODETE, de espaldas a la vida, late,
espera a un galán con su tricornio y se adivina una montera
subiendo a los cielos de la tierra.

No sé cuántas crines
ondularon las brisas de la historia en las alas de sus lirios,
ni qué siguiyía de fuego brotó con el levante,
ni qué rizo, entre zarcillo y zarzamora, se hizo
mariposa de repente.

Pero dejadme cantar, pasar diciendo
por tu espalda,
 quedarme
 en la sima de su selva, hurgar
entre su pelo palpitante.

Después me moriré de lo efímero
que soy y ella volverá, por fin, la cara hacia mi pozo.

*NO hay más verdad que la amapola, por eso dijiste adiós, pintor,
al piar de tus vencejos. Todo es fugaz y eterno como el aire:
cáscara y pulpa, pensamiento y acción, repique y sortilegio, tregua
y lid del hombre o la chicharra.*

*Pero abre la mano, comulga
con tu pan, asómate al río, cavila con Manrique, ubícate
en tus legítimas razones, despidete de ellas, son novias del camino,
y pon tu lágrima junto a la aceituna.*

*Volverá la rosa
de Dios a tu entrecejo y te sentirás de nuevo —milagro de la sangre—
santo, diablo, jardinero ante la blancura solemne de la nada.*

Manuel Ríos Ruiz



ACTUALIDAD

EXCENTRICO PANCHO COSSIO

Porque él pintó lo que hasta él no era; la evidencia real de la pintura.

GERARDO DIEGO

GAYA Nuño sitúa a Pancho Cossío (1898-1970) en un contexto sumamente tradicional del arte (1). Atendiendo a diversos puntos de vista lo relaciona con los pintores del siglo XVII español y holandés, con Turner, etcétera. Sin embargo, Cossío, a pesar de las vinculaciones artesanales, coloristas, barrocas, etc., que puedan unirle a esos pintores, es autor de una obra profundamente personal y excéntrica con relación al arte español contemporáneo. Las características más genuinas de sus cuadros —aquellas que los hacen identificables sin lugar a dudas— no tienen apenas antecedentes; su inserción en una tradición pictórica se produce más por una manera de conducirse en su oficio que por un parecido real, temático o estilístico. Atendidas algunas deudas irremediables, puede afirmarse que la pintura de Cossío comienza y termina en sí misma. Quizá esta circunstancia, que la hace inclasificable, haya contribuido a que no exista hasta ahora un estudio crítico y biográfico suficiente sobre el pintor y su trabajo. Es cierto que a Cossío se le cita en todas las historias del arte español actual —sean éstas de la tendencia ideológica o estética que fueren—; pero las referencias a él no están en paralelo con el mérito real de su obra. En general suele tenersele por un artista aparte, de producción nada revolucionaria, y que de ninguna manera ha incidido en el devenir de nuestra pintura. Tal conceptualización entraña una ambigüedad estimativa: no se insiste en las características propias, y en ocasiones eminentes, de su obra, y se la deja librada a un azar fluctuante que, en definitiva, nada aclara acerca de su valor. No se trata, en absoluto, de una obra menos-

preciada; ¿de una obra incomprendida, quizá? Gullón escribía que Cossío no había obtenido «entre nosotros la estimación que merece» (2), y Gaya Nuño ha dicho de él que «tu fama no es para esta época». Ambas expresiones subrayan un estado de opinión en una época determinada (década del cincuenta); y desde que fueron formuladas hasta ahora nada parece haber cambiado sustancialmente. Hoy, Cossío continúa siendo un artista estimado, pero sin calor. Se entenderá lo que pretendo decir si analizamos lo que se escribe de Cossío y lo que se escribe, por ejemplo, de otro pintor casi contemporáneo suyo, que no tiene más mérito que los que pueda tener Cossío y que, desde luego, posee menos originalidad que él: Solana.

¿A qué obedece esta situación, anómala evidentemente? Quizá a lo apuntado más arriba: a la excéntrica de su obra. A la crítica, en general, le place frecuentar los caminos transitados de antiguo; lo nuevo o extraño no suscita su atención. Por otra parte, el gusto hispano actual no está habituado a un arte de factura exquisita, de entonaciones suaves, de formas aéreas. A ese gusto le choca esta pintura sutil, mágica en muchos momentos. Su paladar está hecho a la crueldad, al contraste goloso y áspero, a los gestos airados. La crítica exalta el arte de estas últimas características como el exponente más genuino de nuestro espíritu estético, acarreándolo con principios e ideologías supuestamente populares. A Cossío, en cambio, suele llamársele pintor burgués, y pintor de los burgueses; el sustrato peyorativo que tales calificaciones conllevan es evidente. Como si existiera hoy una pintura que no fuera, en su esencia y en su destino, pintura burguesa y para burgueses. Cossío pintó, en efecto, elegantes interiores, finas porcelanas, retratos de notables. Admitamos que tales características conformen una pintura específicamente burguesa: ¿es esto un defecto? Por

MARINA.

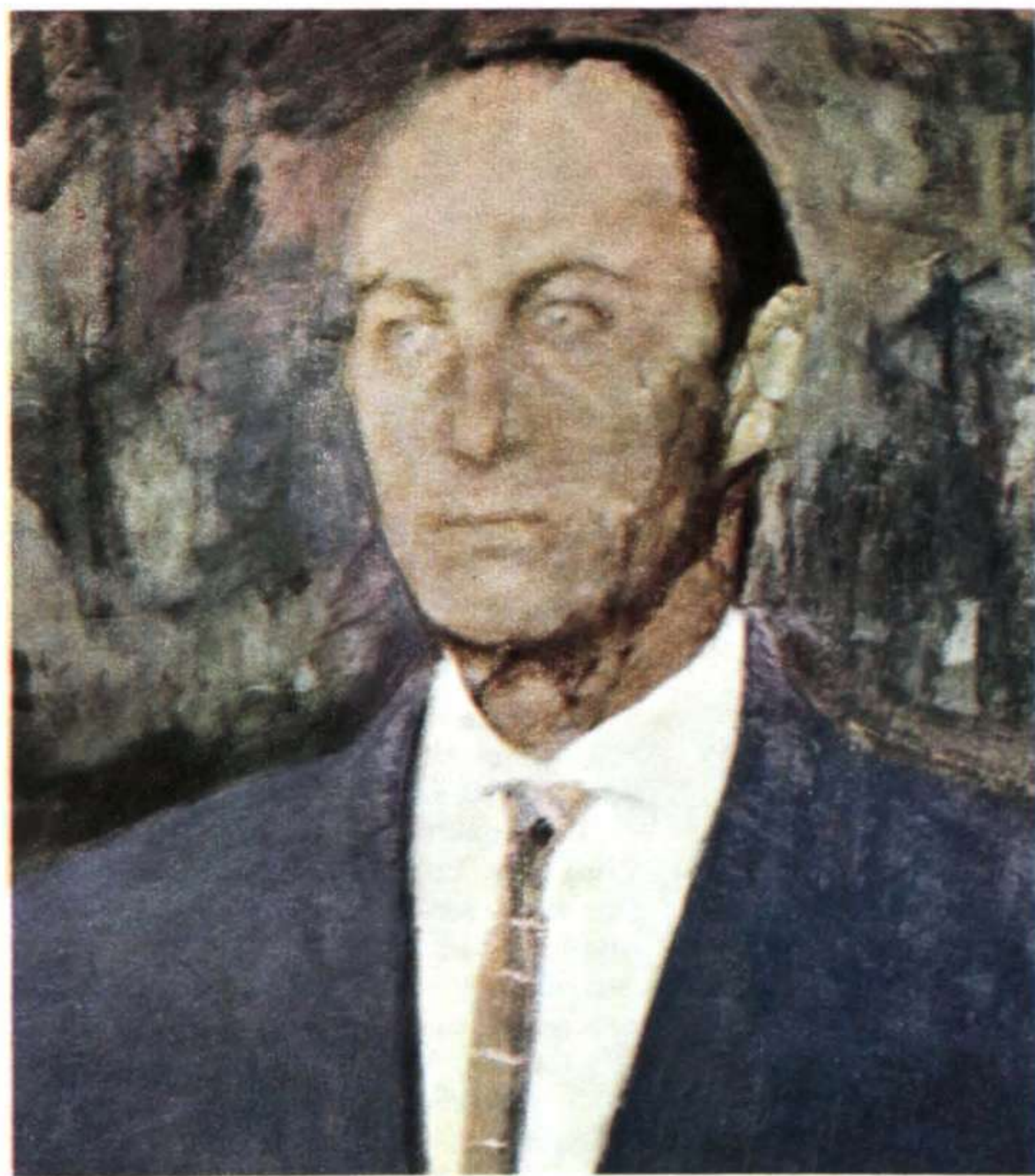


PINTURA.





BODEGON.



RETRATO.

supuesto que no. Pero aunque lo fuera, en la obra de Cossío tal hecho no tiene relevancia alguna por la razón evidente de que los temas apenas importan en la pintura del maestro. Sustitúyase la mesa de reluciente nogal por otra de vulgar madera de pino, y el fino búcaro de porcelana por una vasija de barro: nada variará en esta pintura porque lo que allí interesa es la pintura misma, no el asunto que ella trasciende de manera sutil. Su misma restricción temática (la pintura de Cossío la integran múltiples variaciones de la representación de dos superficies: la de una mesa y la del mar), indica claramente el escaso interés que en el pintor suscitaba la ampliación de su universo temático. Lo decisivo aquí es el lenguaje con que este universo se realiza. Un cambio de matiz basta para establecer las diferencias y las progresiones de uno a otro cuadro (que, por lo demás, serán absolutamente parecidos). Algo semejante a lo que acontece en la obra de Cristino de Vera, uno de los artistas españoles más genuinos y trascendentes de ahora mismo. ¿Pintura esteticista? ¿Qué arte auténtico no lo es, tanto en primera como en última instancia?

Las anteriores reflexiones vienen a propósito de una nueva exposición de obras de Cossío realizada por una galería madrileña, Biosca. Componían la muestra medio centenar de cuadros (óleos y grabados). Salvo media docena de piezas realizadas en fecha anterior a 1940, el resto de la obra exhibida corresponde a la producción de los años últimos del pintor (década del sesenta). La exposición tuvo un propósito fallidamente antológico, y, desde luego, no selectivo en absoluto. Aunque existen entre ellos algunas muestras excelentes del mejor arte de Cossío, la mayoría de los lienzos —firmados— no tienen el carácter eminente y muy común de su producción. Hay algunos bodegones y marinas (aceptemos la convención de esas denominaciones genéricas; por más

que para referirnos a la obra de Cossío sería menester buscar nuevas nomenclaturas), que tienen magia, delicadeza y hermosura, tres palabras cuyo empleo me parece básico para aprehender, siquiera mínimamente, la pintura de Cossío. También algún retrato participa de ese ámbito: uno, el de la madre del pintor, sin llegar a la magnitud del que guarda el Museo Contemporáneo, nos muestra un Cossío próximo —al decir de Gaya Nuño— a Rembrandt y a los holandeses, dramático y además barroco. El resto de la exposición se disuelve en la obra de un tono menor: ese ejercicio cotidiano del pintor que trabaja —como el escritor— por puro impulso de oficio; no con la intención de conseguir y mostrar, sino con la de ensayar.

Pese a las reservas apuntadas, esta exposición de Cossío merecía una atención que la crítica no le ha concedido. El pintor sigue siendo atendido mínimamente, pero no estudiado con seriedad y rigor. ¿No ha llegado aún su tiempo? Es posible. Y mucho me temo que no llegue en muchos años.

Por último, la idea de exhibir cada cierto tiempo la obra de Cossío nos parece una iniciativa excelente. Así se dará oportunidad de reparar en ella a los que hasta ahora no la han contemplado, o a los que lo han hecho sumariamente. Pero sería de desear que lo exhibido fuera trabajo de primer orden; rigurosamente selectivo y exponente de la altísima calidad del pintor cántabro.

LAZARO SANTANA

(1) Juan Antonio Gaya Nuño: **Pancho Cossío y la tradición pictórica**. «Cuadernos hispanoamericanos», noviembre 1955. Incluido en: **Entendimiento del arte**. Taurus. Madrid, 1959. Es el mejor estudio realizado hasta ahora sobre Cossío.

(2) Ricardo Gullón: **De Goya al arte abstracto**. Seminarios y ediciones, S. A. Madrid, 1972.

MATEO HERNANDEZ

ZOOLOGIA EN PIEDRA

La mala memoria de la Historia, o de los historiadores, que viene a ser lo mismo, es la razón más venial que puede aducirse para justificar ciertas situaciones de olvido hacia nombres que han sido parte principal en la crónica del arte y de sus imágenes. Tal es el caso de Mateo Hernández, un escultor de factura total, cuya obra, pese a circunstancias de ajena geografía, hay que colocarla entre las más genuinas y serias de las realizadas por españoles en el presente siglo. Sólo a nivel de algunos estudiosos y de algunos profesionales se ha tenido noticia «viva», operante, del artista muerto hace veinticuatro años, de su riguroso concepto del oficio, de su personal iconografía. La exposición con que la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid ha tenido el acierto de celebrar la inauguración de su nueva sede social, reuniendo diecinueve piezas del gran creador salmantino —todas ellas cedidas por el Museo Español de Arte Contemporáneo—, ha tenido la virtud de colocar en proximidad del espectador un conjunto importante, en la selección de formas y materiales, del mundo más representativo del escultor, aportando un valioso dato a una tarea de divulgación informativa.

DE BEJAR A PARIS

Nace Mateo Hernández en la ciudad de Béjar el año 1888. El acopio de

aprendizaje y de enseñanzas de los primeros tiempos lo inicia, de una manera frontal, en el trabajo de la piedra, bajo la orientación de su padre, cantero, y, más adelante, en los estudios en la capital de la provincia y en Madrid. Una pensión concedida por la Diputación de Salamanca le permite viajar a París, en 1913, ciudad en la que va a establecer su residencia permanente.

Su primera época francesa es bastante penosa, en el sentido de que es mucho y múltiple el esfuerzo que hay que hacer para poder subsistir. No obstante, su determinación hacia la escultura es inamovible. Y lentamente se va afirmando en ella, la va desarrollando. Entabla conocimiento con el escultor Francisco Pompón, un destacado animalista; tiene así ocasión de afianzar una relación de proximidad temática; visita todos los días el Jardín de Plantas, cuyo muestrario zoológico le depara la posibilidad de analizarlo, interpretarlo y reproducirlo. En fin, va acercándose a momentos que le señalarán con el triunfo, como aquel de 1925, cuando consigue el gran premio escultórico de la Exposición Internacional de París.

La carrera del artista de Béjar está, pues, en marcha. Enrique Lafuente Ferrari ha escrito las siguientes palabras, reveladoras de una vocación y de una identificación profesional: «Cuando yo lo conocí, Mateo ya había triunfado, había impuesto su nombre en París, pero no lo hubiera dicho el que asociase la

idea de triunfo a la de aburguesamiento confortable, a la de comodidad y aliño del entorno. El hotel de clase media que habitaba en 1935, en la **banlieu** de París, en Meudón, junto al ferrocarril de circunvalación, lo había convertido Mateo en una típica leonera de artista; no había distinción entre hogar y taller, era un lugar de trabajo, y la fiebre y el desaliño del trabajo febril estaba presente en todas las habitaciones. Por todas partes se hallaban espaciados los útiles del oficio, las esculturas terminadas o a medio acabar, los dibujos, las fotografías; todo era taller. En el estudio del maestro, bajo las lucernas orientadas y los tubos de la estufa, las más grandes esculturas de Mateo, con los negros del basalto o la diorita o el rosa moteado del granito. Y también, sobre las mesas del estudio, litografías y plaquetas de cemento, sobre las que Mateo Hernández pintaba sus dilectos animales en una especie de frescos portátiles. Porque aquellos años Mateo manejaba no solamente los cinceles, sino el pincel y los lápices...». Este era su ambiente. Y alentándolo su espíritu y su conducta. Hasta la muerte en Meudón, el año 1949.

LA RAIZ DE UNA ESCULTURA

Destaca sobre manera, dentro del diverso proceso formal y temático de Mateo Hernández, su clara actitud respecto

LEONA. PRESA COLORADA.

FOCA. GRANITO NEGRO.



a los animales como protagonismo estético. La exposición de la Caja de Ahorros también lo ha constatado. León, foca, águila, cóndor, grulla, búho, canguro, pantera, halcón, elefante..., integran una parte de la nómina de criaturas particularmente constituyentes de una fauna escultórica. Lo cual, examina-



BUITRE. GRANITO NEGRO.

do a través de los días, con la perspectiva de hoy, lejos de conformar un orden menor de temas —es absurdo el ribete de tema menor con que algunos tratadistas suelen motejar una dedicación de este tipo—, se erige, por encima de su simplicidad, de la propia belleza aparental de las obras, hasta la sola causa, el incentivo primario que el artista se pone para reencarnar todo un auténtico ejercicio de escultura. Porque, junto a los nombres antes citados, hay que situar los de los materiales con que son ejecutados: las más duras piedras y

mármoles, granitos, esquintos..., que el escultor aborda directa y personalmente en obstinadas operaciones mutatorias.

Lo «menor» es, por tanto, hacer hincapié en unos temas concretos, cuando no son otra cosa, al fin, que el soporte sobre el que Mateo Hernández ejerce su magisterio de artista mayor. Su trayectoria, la doctrina que de él puede extraerse, es la de la máxima incidencia de la materia, con el elemento determinante de oficio que ella comporta. Mateo Hernández se incorpora a la escultura desde el aspecto más artesanal, es decir, acaso desde el más legítimo aspecto. La referencia primera de sus trabajos como cantero le fija en una especie de línea de actuación sobre la piedra y la lucha de su tallador. Toda otra suerte de adjetivación se hace añicos ante la oposición y la tenacidad propias de ese material.

Tal vez por la poquísima concesión que otorga a quien la trabaja, por la resistencia particular —hasta la negación— que sostiene frente a quien trata de modelarla a su antojo, la piedra es uno de los materiales más escultóricos de que se puede hacer uso. Si uno de los valores sustantivos de la escultura es el volumen, nada más adverso a cualquier dimensión volumínica que la piedra. En

CONDOR. GRANITO NEGRO.



AGUILA. ESQUISTO.

especial cuando es golpeada con el talento y los medios escogidos por Mateo Hernández, en nada distintos a los de los antiguos artesanos, contrario a los procedimientos que el arte, servido por los sistemas mecánicos, se ha permitido disponer. Pero de este enfrentamiento sale airoso el artista. Escultura es lo que, tras la llamada obsesiva, permanece en el espacio: ese universo de aves, de animales —o de figuras, de cabezas...—, piedra a la vez que animación de vuelo o de movimiento.

El quehacer artístico de Mateo Hernández se resiste, también, a la tópica posibilidad del relato —aunque en ello no deba apoyarse la mala memoria de la Historia y de los historiadores—. No hay espectáculo en este programa, ni esa fácil brillantez al uso: aquí sólo cabe hablar de la escultura en la raíz de su total concepto, de ser algo expresado y sufrido en tres dimensiones. Vida y obra de Mateo Hernández: la de un escultor.

MIGUEL LOGROÑO

ULTIMA ETAPA DE ALFREDO PORTALES

Una larga cadena, una infinita variedad de formas, unen en nuestra época, dentro del espacio ideal del arte, la pintura con la escultura. Tantas, y a veces tan pretenciosas, que hasta se han tenido que inventar nuevos términos más o menos digeribles para designarlas. Es el trayecto que va desde la superficie plana y engañosa hasta el volumen exento, rotundo, con ansias de ingravida independencia.

No descubrimos nada nuevo si señalamos el carácter bullente, experimental, del arte de nuestro tiempo; su signo anticlásico; la tendencia romántica de sus búsquedas, tantas veces negada y condenada como enarbolada y exigida.

Difícil le resulta al historiador del arte hallar el módulo caracterizador de las formas y fórmulas artísticas actuales, y ello no siempre puede explicarse por las tantas veces invocada carencia de perspectiva histórica. Los síntomas son de que ésta no va a existir nunca, porque el artista actual es evidente que no está ofreciendo los materiales necesarios para alzar un punto de observación desde el que poder obtenerla.

Hoy día todo es válido, o parece serlo, tanto en la moda como en la filosofía. Dentro de espacios muy restringidos, conviven concepciones del mundo y de la vida distintas y aun contradictorias. Conviven, decimos, y hemos de añadir que a veces hasta se complementan. Es posible que un mundo que se le está quedando pequeño al hombre busque, en el carácter abarcador de las dimensiones internas del pensamiento, la ampliación de los campos del dominio que necesita para afirmar su esencia.

Se ha señalado muchas veces el movimiento cíclico de los estilos artísticos, su carácter pendular. Épocas barroco-románticas son barridas por el retorno a la serenidad clásica. Momentos de preponderancia del espíritu dionisiaco exigen la reacción de formas inspiradas por el aliento apolíneo. Y viceversa, claro.

Siempre ha sido así, está probado; pero, ¿lo es también ahora? Por lo apuntado, es evidente que pensamos que no. Las mutaciones que en épocas pasadas exigían todos los siglos necesarios para el descubrimiento, germinación, des-

arrollo, decadencia y extinción de un talante cultural, de una visión del mundo que se espejase en las obras artísticas, se producen en nuestra época a diario, alcanzando incluso con sus efectos, y no una sola vez en su vida, la producción de un solo artista. Ello proviene quizá de las incitaciones de la inquietud de un mundo que se sabe amenazado.

* * *

Espero haber trazado el esquema anterior, obligadamente, escueto, con la suficiente objetividad para que no se entienda ni como alabanza ni como censura. He querido decir, simplemente, que las cosas son así. Y he querido decirlo aquí y ahora, porque la contemplación de la obra que ha exhibido Alfredo Portales en la Galería De Luis me ha llevado a estas reflexiones.

He podido comprobar que, antes de llegar a su etapa actual, Alfredo Portales ha vivido en síntesis toda una historia del arte plástico. De niño, expresa su asombro ante el mundo dibujando. Todo cuanto le llama la atención a su alrededor intenta trasladarlo al papel, como otros que van para poetas quieren reinventar la historia o bautizar de nuevo los seres y las cosas. Su primera obra escultórica es un autorretrato. Viene luego una etapa figurativa, aunque no muy larga. Sus figuraciones se hacen después cada vez más esquemáticas, alejándose progresivamente de los modelos exteriores. Por los caminos de la abstracción y de los que podríamos llamar «diseños en el aire», desemboca en su momento actual, basado en formas puras de la geometría, esferas, cilindros y paralelepípedos principalmente.

Hablábamos al principio de cómo en nuestra época han llegado a borrarse en muchos casos las fronteras que separan la pintura de la escultura. Volvemos a recordarlo ahora y, sin detenernos a dilucidar si ello es positivo o negativo, queremos decir que nos parece lógico que una tal situación provoque la reacción, en un determinado momento, de los escultores natos, y Alfredo Portales lo es. Su obra actual, desde este punto de vista, la vemos como una afirmación de la escultura inconfundible. Estas formas rotundas, estas formas en el espacio, algunas llevando sus an-

sias de ingravidez hasta el extremo de no tocar la tierra más que por un solo punto, no aspiran a ser otra cosa que esculturas, en su acepción estética más precisa.

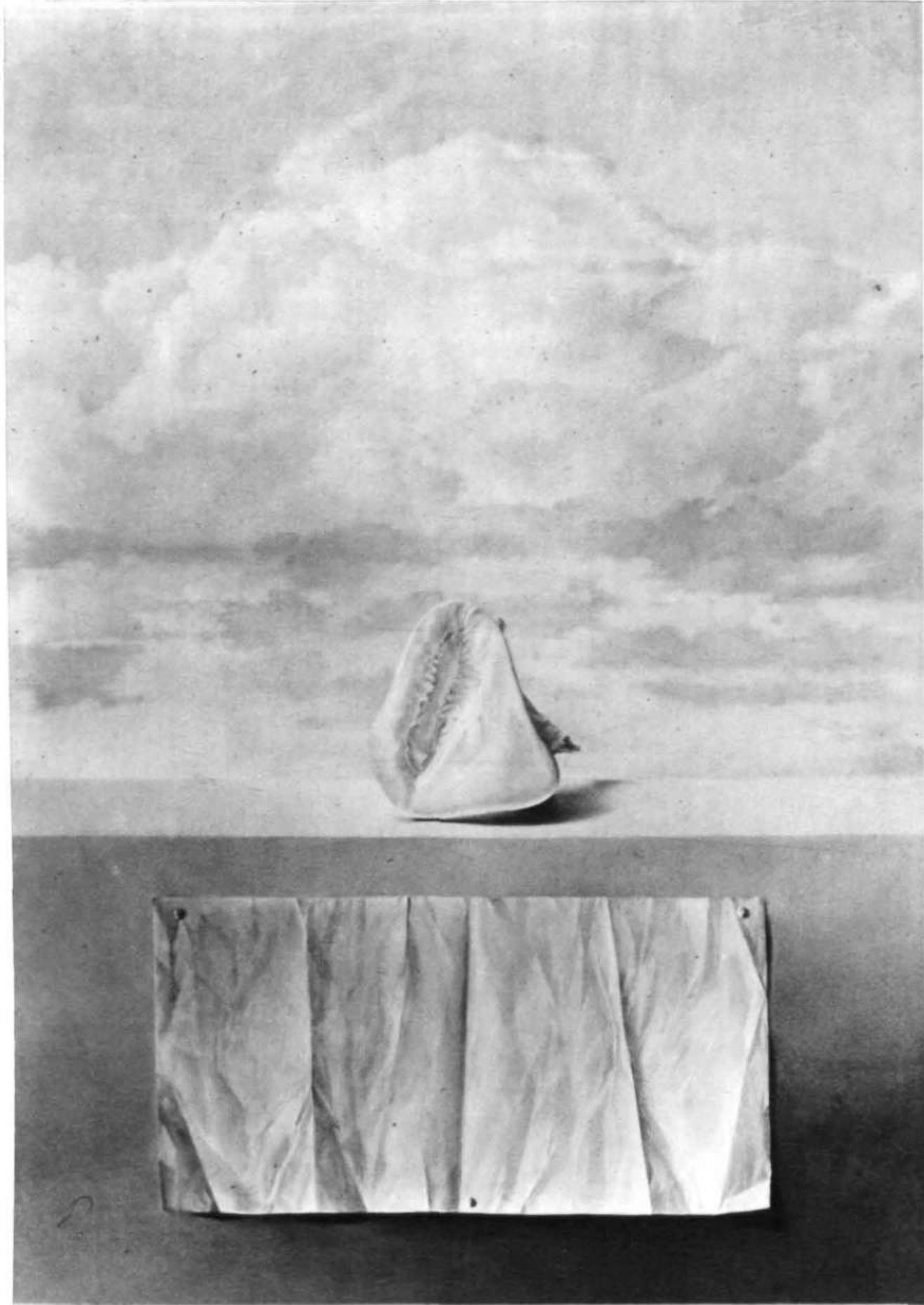
Queremos recordar también lo que apuntábamos de cómo, en nuestro momento histórico, los estilos artísticos se suceden con tanta rapidez que hasta pueden alcanzar sus variaciones, y a veces más de una vez, la trayectoria de un solo artista. La reacción que supone la etapa actual de Alfredo Portales podemos verla, pues, no sólo como formando parte de aquella ruptura contra la confusión de los valores escultóricos, sino también como una ruptura consigo mismo, con sus propias anteriores creaciones y admiraciones. El artista maduro, cambia su posición ante el mundo y, con ella, su visión de la vida y de las cosas.

Y todavía queremos referirnos una tercera vez a nuestro previo planteamiento; ahora, a aquel punto en que recordábamos el carácter cíclico de las etapas de preponderancia a veces de lo clásico y armonioso, a veces de lo romántico y expresivo. Y queremos hacerlo para, teniendo en cuenta lo dicho con anterioridad, señalar lo que nos parece más interesante en la etapa actual de la obra de Alfredo Portales. Ello es la fusión de ambos conceptos, la demostración de que no son antagónicos o de que, aunque lo sean, son compatibles. En último término, de que conviven y actúan en nuestro momento artístico.

Las formas puras de Alfredo Portales, los clásicos, armónicos, apolíneos, geométricos paralelepípedos, cilindros y esferas, encierran en su interior o son quebrados por las formas barrocas, dionisiacas, expresivas, irregulares de esas grietas que evocan la entraña mineral, el centro ígneo de los planetas.

Esta fusión refleja, nos parece, la servidumbre y la grandeza del arte de nuestros días. Tienen, por tanto, un valor simbólico. Y, como dice Hofmann, todo momento en que el espíritu artístico se desvía de la sumisión a la realidad espontánea y quiere ingresar en el dominio de los símbolos, es un momento favorable para la escultura.

M. GARCÍA-VIÑÓ



JUAN ADRIAENSENS. «FORMA DEL MAR».



ALFREDO PORTALES.

tino Pérez-Embid, en la clausura de esta serie de conciertos extraordinarios.

LOS CONCIERTOS

Extraordinarios los llamo, por varios motivos. Uno, por la calidad de los intérpretes. Otro, porque ha sido un recorrido a través de toda la historia de la música española, desde sus balbuceos hasta el momento actual. Y será bueno dejar dicho, por si se nos pasara, que el público todo, pero de una forma especial la juventud, recibieron el mensaje apreciándolo en todo su valor. Otro de los motivos por los que entiendo que han sido extraordinarios los conciertos ha sido el hecho de que para cada caso concreto se haya buscado la agrupación o el solista idóneos. Así, la exposición de la música de los siglos xv, xvi y xvii le fue confiada a la agrupación Pro Música Antigua de Madrid, cuya labor merece los máximos plácemes. Una muestra de la literatura pianística de los siglos xviii y xix corrió a cargo de Ruiz Pipó, a quien podemos considerar en cierto modo un especialista. A él ha correspondido dar a conocer ante un público galaico, por vez primera, unas páginas, hasta hace muy poco, desconocidas, de Marcial del Adalid, coruñés de nacimiento, europeo por vocación, y uno de los pocos músicos españoles que aportaron algo a la música para piano en el esplendor del romanticismo. Bien se hecha de ver sus concomitancias con Chopin, de quien ha recibido influencias decisivas. En la música vocal para solista se había programado la actuación de Teresa Berganza; pero una súbita enfermedad de ésta obligó a la sustitución por María Orán, la espléndida soprano, más apta para la ópera que para el lied, pero que ofreció con muy buen estilo, bellísima voz y gracia, una panorámica sugerente y hermosa de la canción española. La forma coral fue ofrecida por la Agrupación de Cámara de Pamplona, con un programa que compendia obras del siglo xii al xx, en un desfile riquísimo de romances, madrigales, coplas, tonadas, etcétera.

En cuanto a la música instrumental moderna corrió a cargo del Quinteto de Viento de la RTVE y Diabolus in Música, de Barcelona. Esta última bajo la dirección del joven compositor y director Juan Guinjoán que obtuvo un éxito personalísimo con su obra «Improvisación 1».

Por último, en la sesión de clausura, intervino la Orquesta Nacional de España, que, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, dio un programa completo de Falla.

EL SEMINARIO

El seminario de esta Semana fue dedicado al estudio de la problemática del intérprete en España. ¿Problemas los intérpretes? Y muchos. Considerables. Hasta el punto

de que pueden decidir el futuro de artistas que apuntaban buenas maneras y prometían futuro espléndido.

De las sesiones de este seminario han salido unas cuantas conclusiones que se entregaron al director general de Bellas Artes, con el propósito de colaborar en la posible modificación de algunas circunstancias que facilitarían la tarea de los intérpretes españoles, tanto en su tierra como en el extranjero.

Varias ponencias han sido desarrolladas, con un coloquio en el que participaron todos los ponentes y los críticos musicales presentes en la Semana, actuando de moderador el subcomisario técnico de la Música, Antonio Iglesias y de secretario, Manolo Angulo. De ellas, sin embargo, me han parecido las más interesantes, concretas y capaces de influir en aquellas modificaciones convenientes, la presentada por Antonio Sabat y la de Regino Sainz de la Maza. Ambas se complementan, porque si el primero se refiere de modo especial a consideraciones de tipo material, como pueden ser la carencia de salas de conciertos —hasta el punto de considerar que sólo hay tres en España: El teatro Real, el Palau de la Música en Barcelona y el Auditorium de Palma de Mallorca— y el fallo de toda la organización de conciertos a través de agencias, empresarios, etcétera, así como la circunstancia de que en nuestro país la música sigue considerándose como un objeto de lujo; el segundo, en cambio, incidió más en los problemas del intérprete consigo mismo, con la necesidad de un autocontrol que evite la intrusión del intérprete en la obra con voluntad deformadora; establecimiento de la relación auténtica entre el autor y el intérprete de modo que éste sea capaz de presentar al auditorio la obra, si bien a través de su personalidad artística, con el respeto debido a las intenciones de quien la construyó. También hubo referencias a la crítica, que a veces considera imprecisa.

De todo ello se tomó buena nota y salieron las conclusiones a que aludimos antes.

FINAL

He querido presentar una panorámica breve, pero lo más completa posible de esta III Semana de Música Española en Santiago. Lo que de participación organizativa tiene en ello la Comisaría de la Música, ya lo saben los lectores. Pero querría destacar, como final de este trabajo, el entusiasmo, el ardor y la fe que han puesto en la tarea —lo cual les valió el quedarse con la Semana para siempre— el Ayuntamiento, la Universidad y la Archidiócesis compostelanas. La parte más visible de esta organización local estuvo en el primer teniente de alcalde y delegado de Cultura del Ayuntamiento, don Manuel San Luis Rey, que ha demostrado con hechos su gran amor a la música, su devoción a las cosas del espíritu, en todo de acuerdo con el ambiente en que está envuelta la hermosa ciudad jacobea.

ISIDORO GUEDE

ESCULTURA AFRICANA EN PARÍS

En una encuesta publicada por la revista "Action" (París, abril de 1920), nuestro Juan Gris declaraba: "Las esculturas negras nos dan una prueba flagrante de la posibilidad de un arte antiidealista. Animadas de un espíritu religioso, son manifestaciones diversas y precisas de grandes principios y de ideas generales. ¿Cómo puede dejarse de admitir un arte que, procediendo de tal modo, llega a individualizar lo que es generalidad y a cada vez de manera diferente? Es lo contrario del arte griego, que se basaba en el individuo para tratar de sugerir un tipo ideal".

Era, naturalmente, la gran moda del arte negro, que se había considerado como una manifestación primitiva, bárbara y decorativa, cuyo exotismo antes fue objeto de curiosidad que de fundamentada admiración, o cuando más sirvió de documento étnico a los estudiosos, hasta que los artistas de vanguardia de París lo redescubrieron y reivindicaron. Es bien sabido que Picasso, Vlaminck, Derain, Matisse, Liptchitz, Brancusi y tantos otros encontraron en la estética de los pueblos africanos un venero riquísimo de inspiración y, lo que es más, el fundamento para unos nuevos planteamientos de ciertos postulados del arte. Porque es evidente que muchas obras de lo que puede llamarse **arte moderno** —con lo que este apelativo entraña de ruptura respecto a cánones, irrespeto por el ideal de la representación figurativa, etc.— no hubiera sido tal vez posible sin el **encontronazo** con el arte negro.

Sería demasiado simplista deducir que hubo plagio, sospechoso paralelismo, que los artistas de Montmartre hicieron pillaje del tesoro africano. La cosa no hubiera tenido tan profunda trascendencia y no debemos pararnos en la anécdota (¿quién no ha oído contar la aventura que vivieron Picasso y sus amigos, tan apasionados por la estatuaria africana que se mezclaron en el robo de unas piezas del Louvre?). Más bien habría que hablar de **encuentro** en su sentido de coincidencia con consecuencias, sacudida de un contacto, choque, confrontación: por eso he dicho **encontronazo**. Una gran parte de los pintores y escultores de aquel momento —principios de siglo— sentían, aún informadamente, muchos de los conceptos que se es-

taban gestando en la formidable revolución social de la que los artistas era una inquieta y precursora avanzadilla. El fauvismo, el cubismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, fueron expresión de importantes cambios irreversibles con raíces más hondas que la simple innovación de formas plásticas.

UNA NUEVA NOCIÓN DEL ARTE NEGRO

La gran exposición presentada ahora en París durante cerca de cuatro meses (de noviembre a febrero) ha sido un bello ejemplo de la nueva noción que se empieza a aplicar al arte africano. Aquel entusiasmo con que los artistas de París lo habían acogido lo puso de moda, ciertamente, pero sin que pasara de ser, para la mayoría del público, incluso los "amateurs", un **arte salvaje**, elemental, curioso y ligado siempre a la idea de fetichismo. No se establecían diferencias entre las piezas buenas y las imitaciones groseras, no existía generalmente un criterio de valores, y en pocas exposiciones y museos se organizaba una sección para este arte primitivo. Fue en 1959 cuando, por primera vez, una estatua Baga-Nimba alcanzó en subasta pública, en el hotel Drouot el increíble precio de casi 10.000 francos (pieza por la que ahora se pagarían unas veinte veces más). Desde los años 60 se han reorganizado las colecciones francesas, que poseen el mayor fondo por las ricas aportaciones de la época colonial, en 1966 se celebró en Dakar y en París un Festival de Arte Negro que tuvo gran resonancia, las exposiciones en provincias se multiplicaron y el extranjero también reclamó el privilegio de exponer tales obras, considerándolas ya en todo su valor artístico.

El criterio que ahora ha prevalecido para la selección y colocación de las 350 obras instaladas en las siete salas de la Orangerie ha sido agruparlas según sus afinidades estilísticas y teniendo en cuenta el material, la pátina, la talla o modelado. Se ha prescindido casi totalmente de la función y de la región a que pertenecen. La totalidad procede de las regiones occidentales y centrales —las únicas que producen escultura—, donde se concentran las civilizaciones agrícolas,

apegadas a la tierra y sus ciclos, más sensibles siempre al prodigio de la germinación y al respeto por las fuerzas ancestrales; mientras que los pueblos pastores y cazadores viven más transhumantes, sus costumbres son más variables y sus manifestaciones artísticas menos perdurables.

Se podría hablar de «culturas africanas» y clasificarlas en varios centenares con diferencias étnicas y niveles de civilización, pero conservando una indudable unidad en cuanto al conjunto de costumbres, comportamientos, conocimientos —como ha dicho el gran africanista Jacques Maquet— unidad que se ha podido conservar por el aislamiento en que ha vivido el continente africano durante siglos y siglos. Los primeros descubridores, los navegantes más intrépidos se limitaron a tocar algunas costas sin adentrarse, mientras que en el interior sí se producían migraciones e intercambios. El análisis resulta más coherente por tribus significativas o grupos étnicos que no siempre pertenecen a un mismo país, y por centros de civilización que se diferencian, precisamente, por su expresión artística. Así, por ejemplo, conocemos el **Benin** (Nigeria) famoso por su arte cortesano, especialmente en bronce fundido a cera perdida; **Ifé**, es el lugar considerado como la cuna del grupo Yoruba (Nigeria y Dahomey), experto también en el bronce fundido y en la madera policromada con escarificaciones tribales; en la Costa del Marfil se distinguen, entre otros, cuatro tribus o grupos principales: **Guro**, que hacen máscaras y figurillas femeninas de un refinado modelado; **Baulé**, influido sin duda por el anterior, destaca por sus puertas talladas en alto relieve y sus estatuas de jefes y antepasados de muy especial proporción, con grandes cabezas de un terminado muy pulido y naturalista; **Senúfo**, conocido sobre todo por las monumentales máscaras representando varios tipos de animales, y **Gueré**, inimitables en la habilidad para adornar las máscaras de ceremonia con chapas de latón, clavos, flecos de pergamino y fibras vegetales.

Por supuesto, toda clasificación es, en cierto modo, arbitraria y discutible. Se sabe, sí, que la sabana sudanesa agrupa a los bambara, dogon y mossi, de gran potencia creadora, que consideran a sus artistas como casta su-

perior, en tanto que en las zonas costeras y lagunares hay talleres que producen muchos objetos usuales, bellos y graciosos, aunque el artista titular reciba, personalmente, encargos de ídolos y máscaras. Pero se empieza a estudiar algo ignorado hasta hace poco: que los artistas y las obras producidas viajaban de unas tribus a otras. Hoy se tiene la certidumbre de que algunos pueblos no poseen el menor sentido artístico y encargan o piden prestados a sus vecinos los objetos que han de servir a las ceremonias religiosas o sociales.

FUNCION Y CARACTERISTICAS DEL ARTE AFRICANO

Esto nos lleva a hablar de la función del arte africano y sus características constantes de representación humana, culto de la anatomía desnuda estilizada o deformada, dignidad y serenidad de las actitudes, etc. Si es cierto que puede admirarse y analizarse la escultura negra por sus solas calidades estéticas, como obra de incontestable valor independiente de cualquier otra consideración histórica, etnológica o religiosa, no debemos olvidar que se trata ante todo de un arte eminentemente integrado a la vida; está siempre aplicado a un contexto humano y unido íntimamente a la noción de creación del mundo: mitos de la tierra, de la fertilidad, de la procreación, fuerzas naturales que rigen la vida. Y también es cuestión de la muerte. La idea del «paso a las regiones donde habitan los antepasados» no entraña para ellos el menor sentido trágico, es también un fenómeno natural y como tal le aceptan sin dolor, más bien presenta un carácter gozoso porque puede dar lugar a una nueva encarnación. A diferencia de las artes clásicas que proponían prototipos decantados por un pensamiento filosófico, esta estatuaría elemental permanece unida a los principios más naturales. La civilización occidental se empeña en dominar la Naturaleza y separar al hombre como entidad pensante, exaltando la discutible actitud del arte por el arte; mas he aquí la lección que nos dan unos pueblos que llamamos primitivos o subdesarrollados: no tratan de domeñar esa Naturaleza sino, que se encuentran en armonía con ella y saben mantener un equilibrio perfecto entre el medio en que viven y su forma de espiritualidad.

¿Quiere esto decir que les ha salido bien por casualidad? ¿Que todo ese valor que nosotros, los civilizados, atribuimos a la producción artística africana está sólo en nuestra capacidad de verlo y apreciarlo? Esto es, que le conferimos nosotros una categoría a la que ellos, los artesanos que lo hicieron son completamente ajenos o, mejor dicho, inconscientes. No, con toda seguridad hoy se puede afirmar que no es así. El poder de síntesis, la extraordinaria fuerza expresiva, la armonía de proporciones, las voluntarias deformaciones estilísticas, el sentido or-

namental, proceden de un espíritu creador que reflexiona y no son producto de feliz azar momentáneo. Los artistas —pues existe la clase artista y goza, en algunas regiones de privilegios y dignidades— se transmiten de generación en generación, métodos y estilos, y siguen desde hace siglos unos modelos ideales que se han depurado según la libre expresión personal, pero conservando siempre, eso sí, el canon de la proporción. «Es por las proporciones por lo que mejor puede identificarse cada estilo», me dice madame Francine N'Diayé, especialista de temas africanos en el Museo del Hombre de París y esposa de un gran pintor senegalés que fundó en Dakar la Escuela de Bellas Artes, quien me aclara asimismo que en algunos núcleos de civilización negra se observa una sensibilidad muy fina en la definición de lo bello y existe un vocabulario estético bastante rico, difícilmente traducible, sin embargo, por la original aplicación de algunos conceptos a las definiciones plásticas. (Me ha dado como ejemplo: «joliésse», «enchantement», «allegresse», «tendresse», adjetivos que sorprenden, en efecto, aplicados a la escultura).

«Para lograr esa fuerza simétrica, el esquema resumido cuyos elementos paralelos se equilibran como el edificio del cuerpo humano o las figuras de la danza, hacen falta cientos de siglos de obsesiones unilaterales, un genio infalible de la repetición rítmica abreviada, purificada, austera...». Esta definición de Elie Faure —que estimo como una de las inteligencias más lúcidas de Francia—, me parece suficientemente clara en cuanto a la fuerza del instinto secular en la generación del arte. Lo mismo que la música negra ha marcado con sentido del ritmo toda una corriente de la música moderna, así el arte africano ha contribuido poderosamente a dar una nueva dimensión a la pintura y a la escultura de este siglo. Porque arrancan de una hondura visceral y de una ética natural no contaminada por el intelectualismo.

LAS RAICES EN PELIGRO

Esta pureza virgen ha empezado, desgraciadamente, a deteriorarse. Con el terreno que en Africa va ganando el Islam y con los avances del progreso, han ido desapareciendo muchos ritos que eran germen de la expresión artística. Cada vez se necesitan menos ídolos, hay menos ceremonias de iniciación con máscaras y fetiches. Por otra parte, coleccionistas, etnólogos, especialistas de problemas africanos buscan y rebuscan los tesoros escondidos. Es difícilísimo encontrar ya piezas de calidad y probablemente la casi totalidad de las que existen están repertoriadas; los museos, galerías importantes, marchantes expertos acechan cualquier ocasión para adquirir originales de indudable valor. (Parece ser que el mayor mercado mundial es París donde hay actualmente unas veinte galerías dedicadas casi exclusi-

vamente al arte africano, y por aquí ha pasado al menos el 80 por 100 de todo lo que hoy está en los museos de Estados Unidos.) Al lado de esto, es cierto que en toda las colecciones del mundo hay piezas falsas o de dudosa autenticidad. Pero, ¿en qué medida se puede hablar de auténtico? Los negritos siguen haciendo sus estatuillas, sus objetos decorativos según los modelos ancestrales... Efectivamente, una verdadera industria funciona, y ahí está lo malo. Por eso —me aclara madame N'Diayé— las credenciales de autenticidad sólo se otorgan al objeto que haya servido para su verdadera función durante bastantes años y se considera falsa cualquier pieza recién hecha por muy bien imitada que esté.

La mayoría de los objetos presentados en esta exposición de París datan de fines del siglo XVIII a mediados del XIX y, en general, se estima que las mejores cosas conocidas tienen de cien a trescientos años, aunque en algunas excavaciones arqueológicas se han hallado terracotas, metales fundidos y maderas pulidas que, según análisis al carbono 14, estaban allí desde hacía ocho, diez o más siglos, algunas databan de doscientos años antes de J. C. Pero son casos realmente excepcionales.

La antigüedad no suele ser un criterio de selección, los precios se fijan ahora sobre todo por el valor plástico. Si se rechazan como copias los objetos de reciente fabricación es porque los procedimientos de talla y policromía, las pátinas raras requieren un tiempo y, además, porque se pretende luchar contra la producción industrializada que acabaría por desvirtuar la inspiración original. La escultura, que es el arte principal de Africa, exige una capacidad de concentración, una destreza reflexionada, una fuerza, una delicadeza también de concepción y de ejecución que no pueden transmitirse en cadena. Y no es lo mismo la pieza realizada en el material elegido según su destino, trabajada con amor, con gozo esperanzado, con fe en las bienaventuranzas que su función producirá, y conservada amorosamente también en lugar secreto y sagrado, que la reproducción rápida en serie expuesta para atracción del turista. Aunque estemos en la era de la producción serial y de los múltiples, cabrían aquí algunas reflexiones.

Una duda, sin embargo, se impone también ante esta promoción del arte africano al rango de arte puro. Quiero decir de producto museal, «exponible», cotizable. Puede ser que al separar de su contexto vivo, de su función y su significación a estos objetos de cultura activa, y colocarlos, clasificarlos, condicionarlos a las exigencias de una exposición o al deleite de un coleccionista, tal vez estemos en cierto modo despojándolos de su sustancia vital, de su verdadera razón de ser. Me causa desazón pensar que pueda haber como una traición hacia estos artífices tan prodigiosamente dotados para incorporar el arte a la vida.

M.^a FORTUNATA PRIETO BARRAL

1



1. DAHOMEY. DEPARTAMENTO DEL CENTRO. ABOMEY. DETALLE DE UNA ESTATUA EN HIERRO, QUE REPRESENTA EL DIOS DE LA GUERRA Y DE LAS ARMAS.

2



2. CAMERUN. MADRE CON SU HIJO. MADERA OCRE, SIMBOLO DE LA FECUNDIDAD QUE LA TRIBU BAMILEKE COLOCA EN LAS FACHADAS DE SUS CASAS.

3. CONGO. ESTATUA MAGICA. BAKONGO.

4. CONGO-BRAZAVILLE. ZOANGO. ESTATUA MAGICA. VKISI.

5. MALI. REGION DE MOPTI. CIRCULO DE BANDIAGARA. DOGON. MASCARA QUE REPRESENTA A UN MONO BLANCO, DE MADERA PINTADA Y FIBRAS, USADA EN CEREMONIAS FUNEBRES.



3



4



5

CESAR MONTAÑA

Hace mucho que procuro no perder la pista de la obra de César Montaña. Conocí a Montaña allá por 1958. Cuando yo trabajaba en Italia gracias a una beca March y él llevaba ya unos tres años disfrutando de la codiciada pensión de Roma. Vi sus esculturas en la Academia Española, en la hermosa altura del Gianicolo, a un paso del templete de San Pietro in Montorio, de Bramante, a cuya proximidad es difícil mantener el tipo en cualquier arte que se pretenda. Después saboreé todavía mejor cuanto por entonces hacía Montaña en la exposición de los pensionados españoles, abierta en el Museo de Arte Moderno de Milán.

Como quien no quiere la cosa han pasado quince años de aquello. De cuando hube de ver su quehacer con la retina impregnada del arte milenariamente decantado y conservado en Italia. Desde los helenísticos Laoconte y galos moribundos hasta la más estricta contemporaneidad de entonces. Sin dejar de pasar apasionadamente por el neoantiguo Nicolás Pisano; por Ghiberti, el innovador de las Puertas del Paraíso; por Donatello, el cantor de la sempiterna juventud de San Jorge y de la patética ancianidad de la Magdalena de piel corroída por asperísima penitencia y su llanto arrepentido; por Donatello, el del Gatamelata a caballo; por Verrocchio y su Colleone; por Miguel Angel el de la *terribilità* de la «Piedad Rondanini», el de la *maschilità* de un efebo enorme llamado David.

De entonces acá se ha ido el tiempo en volandas. Mas no en vano, ya que nunca se pierde para quienes, como César Montaña, viven en el empeño de hacerse obrando.

Montaña había partido de Madrid a Roma. Del naturalismo escolar creído «académico» de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. De la escultura concebida como *vaciado* en barro de una modelo cualquiera y bien desnuda. De la escultura como ahora se vuelve a concebir por no pocos, e incluso —a ratos— con no escaso talento; exasperando naturalismo y descripción, cual si fueran decimonónicos redivivos llegados con ánimo de no sabemos qué revanchas.

César Montaña había pasado del prosaísmo reproductor escolar a un país —a un universo mental— en que siglo tras siglo se habían alquitarado las formas. En que la escultura se depuraba sin cesar y era harto capaz de ser hermosa y comprendida hasta cuando la sumían en altos grados de sofisticación. Y, como era lógico, Montaña se deja prender en el vivificante hálito de la escultura contemporánea italiana, a aquella

hora presidida por los grandes Marini, Messina y Manzú. Por escultores que lograron el *aggiornamento* que Boccioni había iniciado en Italia, al socaire futurista.

De esa lección vivirá César Montaña durante algún tiempo, primero en su estancia italiana y luego ya a su regreso a España. Naturalmente, intentando ponerle personalidad a la cosa. Había tomado Montaña al arte italiano en momento de deformismo, si no expresionista al menos no encadenado a idealismos sólo formales de esos que nunca el quehacer español pudo digerir a derechas. Y si no acordémonos de Alonso Berruguete.

Después (no sé exactamente en qué fecha, pues escribo a vuelapluma), Montaña actualiza y europeiza más su inquietud escultórica. Y al europeizarla la hispaniza más. Para mientes en realidades por él sobradamente conocidas, pero que debieron esperar a que le sirvieran. Para mientes en que la escultura contemporánea internacional cobró definitivo impulso merced a Picasso, Gargallo y Julio González, con la inmediata y decisiva colaboración de Henri Moore. Fija su atención en la escultura protohistórica medite-

«PAREJA».



rránea. De por la Edad del Bronce. Atiende con más atención a que la hazaña nueva de la escultura novecentista consiste muy principalmente en evidenciar el espacio. En algo más que circundar de aire unas formas. En dinamizar la percepción de lo atmosférico, dándolo como realidad móvil, activa, fluyente, por las aberturas materializadas —esculpidas, forjadas o fundidas— para su acción expresiva. Lo cual estuvo ya en los divertimientos modernistas de Gargallo, y en lo enjuto de los hierros de Julio González. Y estaría más todavía en Moore.

No nos confundamos. Si antes Montaña no imitó a los italianos citados y a otros dejados de nombrar, ahora tampoco se reduce a explotar miméticamente a esos grandes sacados a colación. Sólo los ingenuos creen en el adanismo. Es decir, en la originalidad venida de la nada, de insólito caletre personal. El arte procede del arte. Sólo se equivocan quienes se empeñan en quedarse a solas con el natural. Ni los manieristas del XVI, que propalaron tal especie para mitificarse más y más, creyeron en tamaño embuste pseudoestético. El artista tiene que ser hijodalgo. Desde el arte va —puede ir si quiere— a la Naturaleza. No a la inversa. A la inversa se invierte el papel que corresponde al hombre. De animal prensil, dominador, explorador, cerebral, se pasa a ser un simple animal. Una pobre bestezuela. Dejad a un hombre en la selva sin artes —oficios, herramientas, etcétera— y ya veréis qué le ocurre. Cómo se infrahumaniza.

Cuarenta y siete obras expone ahora César Montaña en el ámbito central y principal de las salas de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Dos son de madera. Una de piedra y las restantes de bronce. La de piedra posee la virtud —fuerza...— de mantenerse pétreo, venciendo la tentación de que la materia deje de existir para que finja otra realidad. Consiste todo su artificio en ensartar unos bloques en forma que trasluzca la mente ideadora del escultor. Dejando que la **naturalidad** actúe vigorosa en la tosquedad matérica que de inmediato se nos hace presente en la tactilidad de nuestra visión.

Por el contrario, las de bronce parecen concebidas para el hierro, que tantísimo supo valorar Julio González. Aunque fundidas..., tienen todo el vigor de la obra de forja, martilleada, angulosa. Forzada. Con la emoción que produce el esfuerzo creador traducido en los esfuerzos físicos necesarios para configurar lo escultórico. Lo escultórico abierto, espacial. Dinámico. Inestático. Recientemente sostenido, recientemente dominado por la gravedad, pero irrefrenablemente activo. En plástico movimiento continuo. Sin otra penetrabilidad que la que ejerce el aire moviéndose en el expresivo arbitrio establecido por la diafanidad de las armazones formales. Por intenso garabato en que se trastocan hombres y mujeres, gallos y centauros, hembras encinta, malabaristas. «Garabato del fuego» se titula cierto bronce que el autor realizara en 1968.



«HOMENAJE A LA CONQUISTA DEL ESPACIO».

César Montaña no ha roto el cordón umbilical que le une a lo visible, natural o no. Desfigura —reconfigura— cuanto le viene en gana. Persiste en la senda del antinaturalismo que ha caracterizado lo más audaz de nuestro siglo. No le es fácil disimular la atracción de lo mórbido. De la curva y de la corporeidad redondeada con que la Naturaleza nos incita a caricias del tacto o de la visión. Sin embargo, también evidencia su pasión estética por el antinatural ángulo recto, «non plus ultra» dogmático de viejos constructivistas —no importa si pintores— como Mondrian.

A mí me parece en extremo valioso, en verdad considerable, el actual hacer de César Montaña. Empero, le estimo todavía más porque es un escultor en marcha. Un escultor que en cada uno de sus bronce y piedras inserta el proyecto de un futuro aún mejor. Aún más denso. Todavía más efusivo.

Montaña concibe con decisión. No hay titubeo de ninguna casta en la modulación de la forma. En las expansiones y contracciones de la misma. En sus tensiones y distensiones materiales y aéreas. Logra rotunda plasticidad al integrar ambos valores —corporeidad material y espacio— con llaneza y cordura. Con sencillez y cordialidad. Con cálida entereza exenta de las pedanterías y los alambicamientos al uso. Con sentido de la medida, de la proporción. Sin sequedades de delineante que se las da de géometra. Sin ninguna concesión a ciertos reblandecimientos más decorativos que escultóricos.

Montaña es escultor.

JOAQUIN DE LA PUENTE

EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

EUFEMIANO: LA MODA Y EL MODO

La exposición de Eufemiano, en las salas de la Dirección General de Bellas Artes, ha servido para que gran cantidad de público descubriera a este pintor. Y no es que Eufemiano sea un recién llegado al mundo de la pintura o se trate de un joven valor recién descubierto. Lo que ocurre es que ha laborado mucho en la soledad de su estudio, ajeno al mundanal ruido de las exposiciones —como participante que no como visitante habitual—, y ahora ha salido de allí para mostrar su obra. Una obra que responde a un modo de hacer que ahora es moda. Ya es sabido que los estilos o, mejor, las maneras artísticas tienen sus temporadas, su moda. Ahora «se lleva el realismo». Cada día asistimos a la conversión al realismo de pintores que hasta hace poco venían cultivando otro tipo de pintura. Gentes dotadas de oficio, sin saber muy bien en qué emplear sus conocimientos, que al detectar que lo hasta hace poco detestado constituye novedad no dudan en entregarse en cuerpo y ¿alma? a la producción de cuadros en los que los personajes parecen que están vivos y los demás elementos nos desafían a que notemos si son objetos reales o pintados.

Pero ocurre que lo de Eufemiano es un modo de hacer, ajeno a que sea moda o no. Muchos años de trabajo en esta línea, algunas exposiciones en España y más en el extranjero le alejan de toda sospecha de oportunismo coyuntural, podríamos decir utilizando un término también de moda.

Cierto día, en plena efervescencia del surrealismo, le dijeron a Sigmund Freud algo así: «Ahora estará contento. Los surrealistas le aclaman como padre de sus obras, en las que el subconsciente aflora como protagonista». «De la actividad y de la obra de los surrealistas lo que me interesa es el lado consciente», parece que respondió. Lo cual me parece perfectamente lógico e inteligente. Pues bien, en la exposición de Eufemiano, tan realista (dicho sea para entendernos, pues profundizando en qué es realidad, real, realismo, etcétera, ya se sabe lo que pasa), resulta que descubro cosas perturbadoras: un despertador dentro de un cajón, tema que se da dos veces, que a mí no me parece tan distinto del

paraguas sobre la mesa de disección, un maniquí sentado sobre una silla, en actitud de tocar la guitarra; un libro abierto, sobre el que pende una cuerda que se pierde por el borde superior del cuadro...

Todo ello, si le aplicamos, traducido, el «sistema Freud», nos lleva ante una pintura menos realista de lo que a primera vista pudiera parecer. Casi llega al extremo opuesto. Sería realista el tratamiento, el modo. El paño, la madera, la hojalata, la cuerda, la concha, todo aparece perfectamente imitado, pintado sin deformaciones que añadan o resten nada. Pero esta pintura me parece real por lo que tiene de pintura más, o antes, de lo que tiene de reflejo o referencia de las cosas o los seres. La gradación de los blancos hasta culminar en un punto en el que la luz interior y la exterior se funden, las texturas de las superficies y la disposición de los elementos sobre los fondos impenetrablemente negros son, en el modo de Eufemiano, las constantes de su pintura, una pintura que aúna resonancias zurbaranescas y coágulos solanescos.

JOSE AGUIAR: HACIA LA TOTALIDAD POR ADICION

La exposición antológica de José Aguiar se nos impone primeramente por su mera presencia física. Es preciso pasearla un buen rato antes de poder empezar a ver de qué se trata. Todo en ella es grande, todo es mucho. Parece como si se quisiera recoger en cada obra lo total de un mundo que a cada segundo aumenta de tamaño, de número, de todo. Lo febril parece presidir esta creación en donde cada ser, cada cosa, cada color, son seres, cosas, colores. Lo plural preside la obra singular de este pintor. No se puede hablar de color, sino de colores. Aun en los lienzos más austeros, los colores, los tonos, si se prefiere, son varios y variados. Los dieciséis metros cuadrados del «Milagro de los panes y los peces» recogen no a una multitud, sino a la Humanidad entera. No es un solo milagro lo que tenemos delante, sino todos los milagros. Un cojo lanza su muleta, curado, sin duda. Hay rictus, estupor ante lo insólito. Todo el iris recorre el cuadro. Los desnudos se incorporan al paisaje en que están.

Las mujeres son como la montaña, como la tierra en que yacen. Mujer, niño, cántaro o nube..., todo se suma y se fusiona en un panteísmo plástico, al que las definiciones —expresionismo, fauvismo— vienen estrechas.

Los temas triviales, triviales al menos al lado de otros, como los floreros, los bodegones, los peces, aparecen repletos de ritmo, como sacudidos por un vendaval interior que, curiosamente, ordena y unifica todo el cuadro. El color, siempre el color, preside. El mundo se torna ondulante, como haciéndose ante nosotros, como queriendo escapar a sus leyes y fundamentarse en otras nuevas. La laguna en el paisaje es sólo charca, herida en la tierra.

Los «Monjes de la cartuja de Miraflores» se prolongan a ambos lados del lienzo. Se nos remite así a un infinito número de monjes. Cualquier tema, por amplio que sea su tratamiento, por grande que sea su formato, es sólo esbozo, detalle, para la voracidad de este pintor que aspira a recrear la creación entera.

JOAQUIN TORRES-GARCIA

La exposición antológica de Joaquín Torres-García puede muy bien ser una anticipación en unos meses de la celebración del centenario del nacimiento del gran pintor uruguayo.

Es esta exposición una de las posibles. Reúne obras de colecciones españolas, de Barcelona más de un centenar, tres propiedad del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y dieciséis procedentes de Nueva York, donde el maestro goza cada día de más prestigio.

He escrito que esta exposición es una de las posibles, pues la ingente obra de Torres-García es numerosa y de gran calidad. Toda una vida, no corta, dedicada al arte en las varias facetas que asumió de pintor, creador de grupos de vanguardia, editor de revistas, fundador de escuelas de arte, de asociaciones, conferenciante en más de quinientas ocasiones, autor de varios libros, etcétera, habla elocuentemente del papel jugado por Torres-García en la renovación del arte, no solamente en su país, sino en el nuestro y en el mundo entero.

Su larga permanencia en Barcelona, su vinculación con artistas e intelectuales de la Barcelona fini-





JOSE AGUIAR. «MONJES DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES».

secular, el núcleo más vivo en lo concerniente a la vanguardia artística española por aquellos años, hacen de Torres-García un joven artista que busca su propia expresión a través de un mundo mediterráneo, clásico, al que repetidas veces volverá la vista a lo largo de su vida.

Tras algunos viajes por Europa decide instalarse en Nueva York. Si en lo económico su estancia en la gran urbe no es satisfactoria, sí lo es en lo relativo a su arte. Trabaja, pinta temas neoyorquinos, y la febril agitación de la calle, el movimiento de la vida, le sirven, y le servirán todavía más en el futuro, para su obra. Es difícil seguir la evolución estilística de Torres-García, debido a sus frecuentes vueltas a modos pasados. Simultáneamente pinta de diversas formas. En esta exposición podemos apreciar cómo obras de la misma etapa son absolutamente dispares. Incluso al final de su vida, cuando era un maestro que gozaba de la admiración y el respeto de todos y su constructivismo peculiar era seguido por muchos jóvenes, realizaba una serie de retratos imaginarios de personajes como Cristóbal Colón, Rimsky-Korsakoff, Felipe II y

otros, de un banal poscubismo, impropio de quien había aportado a la pintura y al arte del siglo XX obras e ideas profundas y originales.

Posee la obra de Torres-García, de un lado, la agitación que de la vida moderna supieron extraer preclaros artistas de tendencias diversas e incluso contrapuestas —pienso en el futurismo, en Léger, en aspectos de Picabia, en el último Mondrian—, y de otro, la serenidad clásica, mediterránea, que le quedó impresa en su adolescencia y juventud catalana.

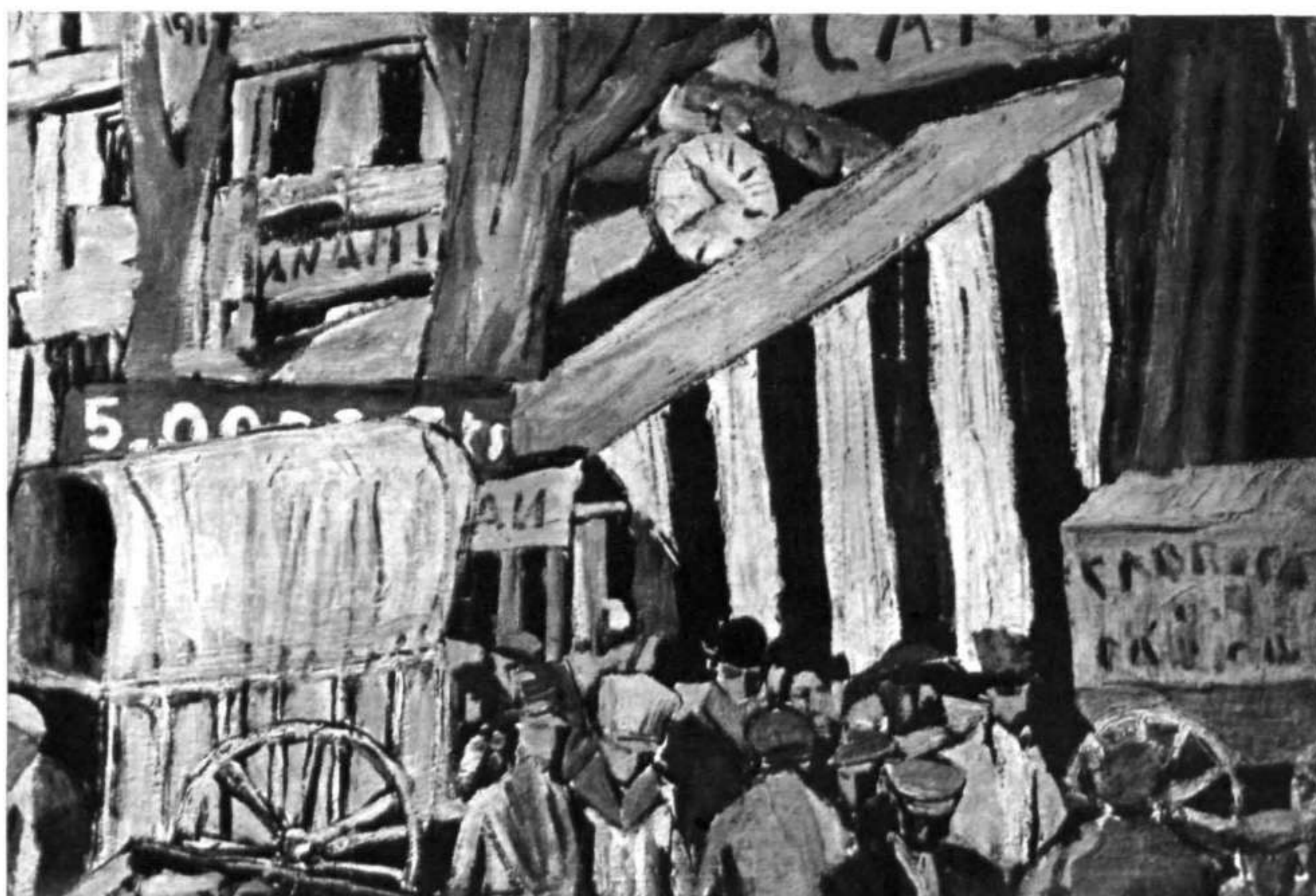
Tras la etapa neoyorquina viene otra parisién. Se trata con lo más vanguardista del París de la época. Marcel Seuphor, Van Doesburg, Piet Mondrian, entre otros, son sus habituales de entonces. Publica «Cercle e Carré», revista hoy clásica para conocer el arte de la época. Expone con ellos y Arp, Schwitters, Kandinsky, etcétera. Regresa a España y despliega su acostumbrada gran actividad. Exposiciones, conferencias, amistad con lo más vivo artísticamente del momento. Pero no basta, y decide volver a su patria.

Enric Jardí, en el catálogo de esta exposición, nos relata detalla-

damente su actividad a la vuelta a Montevideo. Como siempre, lucha. Exposiciones, conferencias, funda la Asociación de Arte Constructivo, vuelve a editar «Cercle e Carré», ahora «Círculo y Cuadrado», expande sus ideas estéticas y forma discípulos. Contribuye de este modo a la renovación del ambiente artístico de Montevideo y, en cierto modo, de toda la América hispana.

Sus ideas estéticas corresponden con su obra, están llenas de intuiciones y, en cierto modo, aclaran mutuamente ideario y obra el contenido de cada uno. Sus años europeos no le privan de las esencias americanas, reencontradas a su vuelta a Montevideo.

En esta exposición que comentamos podemos apreciar todos los momentos culminantes de su evolución. La influencia del cubismo en algunos bodegones, especialmente en el cromatismo; el fauvismo en el dinamismo de alguna composición, la simultaneidad del futurismo para lograr la ilusión del movimiento, un par de piezas con sabor a Klee, el ortogonalismo y el color puro propios del neoplasticismo..., todas las tendencias que fueron vanguardia en su época han



J. TORRES GARCIA. «CALLE DE BARCELONA». 1917.

dejado su huella en él. Y, sin embargo, la pintura de Torres-García es una de las más personales de este siglo. Su «universalismo constructivo», ortogonalismo, no a machamartillo; color puro, ordenación de espacio y figura esquemática y sus composiciones agrisadas, con algún ocre o anaranjado, con retículas ocupadas por esquemáticos peces, relojes, anclas, soles, banderas, hombres, lunas, flechas, barcos..., sin desdeñar la inscripción, componen una aspiración al logro de una semántica universal o al menos universalista, que nos da una síntesis tan difícil de lograr de los diversos movimientos que Torres-García experimentó.

Recuerdo que en 1970, encontrándome en Montevideo, pasé una mañana entera paseando por el parque Rodó a la busca del «Monumento cósmico». Al fin di con él. La piedra rosada bajo el sol, la asimétrica armonía del todo, rematada por el cubo, la esfera y la pirámide; la fuente del pie y el banquito de piedra fueron como un resumen de la vida y la obra de Joaquín Torres-García. Por cierto, que en el banquito estaba un viejito de luengas barbas que no estoy seguro no fuera el mismo Torres-García, muerto hacía más de veinte años. Parece ser que a veces pasan estas cosas. Un censo de las figuras allí grabadas sería un censo del mundo de su autor. La lira, la rueda, la estrella, el cántaro, la campana, las manos, el SOS, las olas, el Sol, el MCMXXXVI, el P.31416, la casa, la flecha, el cuchillo, la re-

gla, el corazón, el ancla, el acueducto, el hombre y la mujer, el hombre solo, el serrucho, el Partenón, el pez, la locomotora, la herradura, la pesa, el reloj, el barco, la balanza, la luna, la estrella de Oriente, el caracol, la hoz y más cosas que no recuerdo ni reconozco en la fotografía.

Uno de los mayores atractivos de la exposición de Torres-García en el Museo Español de Arte Con-

temporáneo lo constituye la exhibición de las pinturas al fresco del Salón de San Jorge, del palacio de la Diputación de Barcelona. Encargados en 1912 los avatares de su realización y supresión, se extienden hasta 1917. Si a Enrique Prat de la Riba, que hizo el encargo, no le acabaron de agradar del todo, su sucesor en la presidencia de la Mancomunidad de las cuatro Diputaciones Provinciales de Cataluña, José Puig y Cadafalch, los mandó cubrir con unos cortinajes, y durante la dictadura del general Primo de Rivera, el conde de Montseny, presidente de la Diputación de Barcelona, dispuso una nueva decoración sobre los frescos de Torres-García. «Parecen los cromos de las cajas de habanos», fue el juicio de Ramón Gómez de la Serna acerca de la nueva decoración. Ahora, recuperados y limpios, podemos admirar el concienzudo trabajo de Torres-García y el mediterraneísmo que emanan las figuras y composiciones.

Por estos frescos y por todo el conjunto de la muestra, esta exposición constituye uno de los grandes acontecimientos de la temporada artística. Muy pocas pueden reunir la calidad y ninguna el interés de esta exhibición de obras de uno de los pintores más representativos del arte de la primera mitad del siglo xx.

JOSE MARIA IGLESIAS

J. TORRES GARCIA. «GRAFISMO CONSTRUCTIVO». 1943.



VIDA MUSICAL

Uno de los más ruidosos éxitos de la temporada ha sido el que obtuvo en el TEATRO REAL el trompeta *Maurice André*, que actuó con la organista *Hedwig Bilgram*. Ha sido Maurice André, admirado del público español y seguramente la primera figura del mundo en su género, quien ha popularizado esta original y efectiva colaboración entre la trompeta y el órgano. André nutre su repertorio con páginas escritas para trompeta y también con hábiles transcripciones. En la música barroca es insuperable, y eso se refleja en sus programas. El concierto se ofreció en la serie de extraordinarios, organizados por la Comisaría de la Música. A pesar de la categoría de los intérpretes, estos actos musicales se han visto desasistidos por el público. Se vuelve así a demostrar que en la aparentemente rica vida musical madrileña, hay algo que falla. La afición está sólo enfocada hacia los conciertos sinfónicos y hacia Artur Rubinstein. Ningún solista más; sólo Rubinstein, que es un mito extramusical, o supermusical si se prefiere esta forma de expresión. Dio verdadera pena ver en el escenario del Real a uno de los primeros violinistas del mundo, el soviético *Leonid Kogan*, frente a una sala medio vacía. Como es natural, Kogan, a quien habíamos oído ya otra vez con orquesta, subyugó a su escaso público con su arte amplio y poderoso, con su sonido a veces un poco áspero, con su musicalidad profunda, seria y concentrada. El mismo fenómeno se produjo con el gran pianista *Dimitri Bashkirov* que, sin embargo, ha obtenido ya en Madrid dos éxitos realmente triunfales con la ORQUESTA DE RTV. Recordemos que, al final de la temporada pasada, el entonces desconocido Bashkirov pasó de un salto a la fama con su deslumbrante versión del «Concierto para la mano izquierda» de Ravel. Este año también fue aclamado con el «Tercero» de Beethoven, demostrando que es uno de los más grandes artistas del teclado que nos han visitado en los últimos tiempos. Este concierto fue, a mi parecer, un momento culminante en la carrera del director *Enrique García Asensio*, que logró una sobresaliente versión de la «Consagración de la primavera», de Strawinsky, sin un solo fallo, con la orquesta plenamente entregada. También presentó felizmente una obra de juventud —pero no por eso poco significativa— de Oscar Esplá: «Don Quijote velando las armas», un «episodio sinfónico» hecho de poesía, de aire popular, de lejanas llamadas caballerescas, de ensueños.

Tres orquestas de cámara. Una por IBERMUSICA y las otras dos en conciertos extraordinarios de la Comisaría. El anuncio de un concierto dedicado a Mozart e interpretado por la CÁMERA ACADEMICA DE SALZBURG^o es, a primera vista, un buen regalo para cualquier filarmónico. Sin embargo, la desilusión fue grande. Lo mejor estuvo en la actuación de nuestro violinista *Antonio Gorostiaga*. En honor a la verdad, diré que el público aplaudió con verdadero calor. Todo sea para gloria de Mozart. Los solistas de Zagreb siguen planeando hacia abajo desde que los dejó de su mano Antonio Janigro. Su nombre acreditado atrajo bastante gente al Real, pero hubo sus más y sus menos en la apreciación de su trabajo. En cambio es realmente maravillosa la reducida orquesta de la ACADEMIA DE SAINT MARTIN IN THE FIELDS, que dirige *Neville Marriner* desde su puesto de concertino. Basta una breve indicación de Marriner para que se ponga en movimiento esta sorprendente máquina viva, formada de un grupo de instrumentistas notabilísimos. Se vio mucho más concurrido el segundo de sus conciertos, lo que quiere decir que las alabanzas corrieron rápidamente entre los aficionados. Sólo con un ensayo cuidadosísimo e inteligente es posible la variación en la dinámica, la justeza impecable que caracteriza a los de Saint Martin in the Fields. En la música barroca, y todavía en la de Rossini, Elgar o Grieg, se comprende esa matemática exactitud, precisamente por la cuadratura de las obras. Pero donde la cosa llega a su colmo es en Strawinsky,

con sus páginas de difícil rítmica; la orquesta se mueve con la misma libertad, con la misma seguridad. *Neville Marriner* es un gran violinista y un soberbio preparador del grupo. Entre los que actuaron como solistas, recordemos al extraordinario viola español *Enrique Santiago*. El éxito fue de apoteosis.

De la sesión de «jazz» del TRIO MARION WILLIAMS, que se había anunciado dentro del ciclo IBERMUSICA, se hizo cargo la Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid, ADAMUN, que llenó el Real de juventud entusiasta.

En la ORQUESTA NACIONAL, el violinista *Itzak Perlman* tocó muy bien Tchaikowsky con el poco lucido director *Carl Melles*, que completó el programa con Strawinsky y Schumann. El titular, *Frühbeck de Burgos*, además de la tradicional «Pasión según San Mateo» con solistas —en su mayoría— ya conocidos y admirados, nos ofreció un excelente «Requiem alemán» de Brahms, con el Coro Nacional, la soprano *Elisabeth Speiser* y el bajo *Siegmund Nimsgern*, que luego hizo el «Jesús» de la «Pasión». Comenzó con la «Trauersinfonie» de Haydn. Se dedicaba el acto a *Leocadio Parras* y *Servando Serrano*, grandes solistas de la Orquesta, recientemente desaparecidos. Frühbeck dirigió Brahms con entusiasmo y quizá encontró los mejores momentos del «Requiem», no en lo más sonoro y luminoso, sino en lo más recogido. *Vicente Spiteri* ofreció la preciosa «Sinfonía concertante para oboe, clarinete, fagot y trompa» de Mozart con los solistas de la Orquesta: *Tudela, Peñarrocha, Vialcanet y Burguera*. ¡Obtuvo una brillante versión de los «Cuadros de una exposición» y estrenó un encargo de la Orquesta Nacional: «Destructio», de *Xavier Benguerel*. El título se refiere al sombrío ambiente que nos rodea, en el que se unen las catástrofes de la Naturaleza a las que producen los propios hombres. Es página muy bien construida, sin empeño en el hallazgo de nuevos efectos tímbricos, cosa que a veces, en otros casos, anula la invención. Benguerel demuestra que se puede llegar a una afortunada expresión musical, utilizando con habilidad y conocimiento, procedimientos ya sancionados. Quizá el lenguaje de vanguardia se va remansando, y de él va quedando lo realmente útil. El autor habla de «ambientes» y «estados de ánimo», pero también advierte que su música no tiene nada de descriptivo. Sabe bien que el arte sonoro no puede describir, pero sí recoger y transmitir sensaciones espirituales. «Destructio», página seria, pensada, de inteligente planteamiento orquestal, es una buena contribución a nuestro panorama creativo.

En el ciclo de RTV, además de lo citado antes, *Odón Alonso* logró una impecable interpretación del oratorio de Haendel, «Israel en Egipto», con el Orfeón Vergarés y el propio coro de RTV, más la contribución de *Isabel Penagos, John Von Kesteren* y *Norma Lerer*, que se encuentra en un espléndido momento. La visita de *Celibidache*, con programas muy variados, es siempre acontecimiento, pues el director rumano es un ídolo de nuestros filarmónicos.

Monseñor *Federico Sopena*, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido nombrado miembro de la de San Jorge de Barcelona. A su vez, la de San Fernando ha elegido nuevos académicos de honor, entre los que figuran los grandes compositores *Olivier Messiaen* y *Federico Mompou*. Como noticia destacada referente a una figura internacional, diré que *Yehudi Menuhin* ha aceptado la presidencia de honor del Comité Musical de la Asociación de Investigaciones y Aplicaciones de Técnicas Psico-Musicales. El inquieto violinista, después de estudiar las músicas orientales, dedica con entusiasmo su atención a la musicoterapia, y sobre todo a sus efectos en los niños.

CARLOS GOMEZ AMAT

EXPOSICIONES EN MADRID

Sabido es la atención que todos los artistas de todos los tiempos han dedicado a los distintos procedimientos grabados. El interés investigativo, el cuidado del proceso, casi siempre muy complicado y sujeto a imprevistos, atrajeron siempre a los artistas. Lo verdaderamente novedoso es que el público, por fin, empieza a reconocer en las obras gráficas el mérito y la categoría que les son propias. La obra gráfica —lo hemos dicho alguna otra vez— requiere muchas veces mayor cuidado y estudios previos por parte del artista, ya que éste conoce el lento y difícil procedimiento que ha de seguir en la realización de la obra hasta estar dispuesto a la estampación o incluso después de ella. Por eso, se puede afirmar, no hay obra grabada improvisada. La obra grabada es representativa de lo mejor y más significativo de los artistas. En España, últimamente está surgiendo un culto al reconocimiento del grabado o de la obra gráfica en general por parte del público diríamos consumidor. El numeroso público se da cuenta de que las tiradas de una obra original obtenida por estampación, firmadas y numeradas, dista mucho, muchísimo, porque es otra cosa, de una reproducción fotomecánica, muchas veces mal denominada.

Ya han surgido grupos de serígrafos, y la organización de las galerías ha estudiado sistemas de suscripción a colecciones gráficas de distintos autores. La galería AMADIS, por su parte, ha comenzado a presentar una serie de exposiciones dedicada a poner de relieve el panorama de la obra gráfica en España. La primera de ellas se mostró entre los días 27 de marzo al 7 de abril. El director de Amadis, Juan Antonio Aguirre, en el catálogo, explicó que se trata de una primera muestra, de una selección reducida. *Miró, Canogar, Gordillo, Millares, Equipo Crónica...* El catálogo explicaba también, lo más esquemáticamente posible, los fundamentos de la serigrafía, su desarrollo y ventajas, lo que supone un deseo de despertar aún más el interés por la obra gráfica a través del conocimiento de los distintos procedimientos.

Rufino López, que expuso en la galería LIENZO, da

ANTONIO SANTOS VIANA. PAISAJE.



una importancia suprema a las formas, escenas y paisajes recordados. Es algo así como si las realidades fuesen consideradas en el tiempo. De ahí nace esa ejecución rápida, de trazo enérgico, de marcha expresiva. En ese afán colorista, el pintor pierde las formas identificables, y más tarde las precisa con un dibujo que parece navegar en el cromatismo abstractizante. Sin embargo, no creo que sea la abstracción lo que Rufino López persigue. Llega a esa apariencia abstracta, más acusada en algunos cuadros que en otros, donde apenas está presente a través de la consideración de los colores en el recuerdo. Los colores, por sus llamativos tonos y por su poder de captación, desplazan a las formas, al ser recordados los escenarios.

Francisco Ribera presentó en el salón CANO una muestra de su quehacer más reciente. Con la seguridad que dan los años de experiencias y de trabajos, Ribera afronta el cuadro de composición con serena delicadeza. El dibujo, la luz, las calidades de velos, tejidos y carnes, son ocasiones para que el pintor se luzca en un continuo dominio de ejecución. La pintura de Ribera recoge cuerpos reales sorprendidos, mirados y remirados. La fidelidad de la realidad es la principal búsqueda, es el motivo mismo de sus cuadros; unos cuadros que tienen la particularidad de presentarse solos a todo tipo de espectador.

En la galería ALCÓN presentó una colección de cuadros el pintor manchego *Isidro Antequera*. Hay mucho oficio bien aprendido en este pintor, que cada vez presenta un más atrevido colorido. En la presente muestra, Isidro Antequera trabaja la mancha de límites imprecisos, en contraste con esa anterior etapa de estudios de planos, de dibujos cortantes, de aristas marcadas. Es una evolución que merece destacarse por valiente, pero aun así estoy de acuerdo con Jaime Boneu en que en Isidro Antequera hay un pintor que debería buscar mayores dificultades en su pintura. Tiene condiciones para ello y cualidades bien presentes.

La misma idea y el mismo consejo me inspiran el caso de *Evaristo Guerra*, que presentó una interesante exposición en los salones MACARRÓN. Evaristo Guerra es un interesante pintor que sabe evadirse del truco, de influencias innecesarias y de consejos plásticos que no siente, para construir una pintura suya particularmente sentida, interpretada, sincera. Su personalidad está presente en sus obras desde los comienzos. Evaristo Guerra no se parece a nadie. Hay quienes, por decir algo, le han situado entre los pintores «naifs». Creo que no es acertado el encasillamiento, porque Evaristo Guerra sabe dibujar muy bien, sabe construir y componer los elementos que integran el paisaje y no se deja llevar por las anécdotas ni los relatos. En la pintura de Evaristo Guerra, más que afán de relatar cosas más o menos ocurrentes, más o menos verídicas, vividas u observadas por el pintor «naif», hay una didáctica plástica que nos traslada el sentimiento que el paisaje ha despertado en él. El lenguaje de esa comunicación de sentimientos es de auténtico pintor. Por eso creo que Evaristo Guerra debería afrontar la tarea de incorporar a sus cuadros al hombre. La figura humana, tratada con ese colorido, con esa simplificación tan de Evaristo Guerra, sería abrir caminos a la obra de este pintor.



CONSTANTINO GRANDÍO. «CARNAVAL EN SALAMANCA».

Al apuntar esta idea no quiero menospreciar la actual producción de Evaristo Guerra, todo lo contrario. Evaristo Guerra no está encasillado. Se advierte una preocupación constante por investigar en el aspecto del colorido enfrentando tonos, muy bien conjugados en el ambiente paisajístico, y esto es tarea que justifica a un artista en una determinada época. No obstante, de Evaristo Guerra cabe esperar muchos más estudios y más logros.

La constante incorporación de nuevas galerías de arte a este mundo de exhibiciones estéticas viene en muchos casos acompañada de institución y convocatorias de premios. Jamás han contado los artistas españoles con más oportunidades que ahora para optar a premios y recompensas, y para exponer sus obras en muestras individuales o colectivas. Una nueva galería de arte, la galería MULTIKES, abrió sus puertas con la convocatoria de un premio de pintura que lleva su nombre. Premio que se instituye con periodicidad anual y por una cuantía, en esta primera edición, de cincuenta mil pesetas. El premio lo consiguió *Antonio Marcos Collantes*, pintor salmantino, que presentó un cuadro muy bien entonado en marrones, con sentido aéreo, espacial. La exposición de este Primer Premio Multikes de Pintura fue interesante. No faltaron firmas de primera categoría y renombre. La galería, según noticias optimistas de primera hora, se propone ayudar a la juventud y mantener el interés de una serie de actos culturales en torno al arte que rompa con la frialdad de una simple exhibición para entendidos.

Antonio Santos Viana, en su última exposición en la galería TARTESSOS, se manifiesta bajo una evolución que podríamos centrar en el trato de la materia. Ahora enfrenta zonas de materia grumosa con otras de superficies lisas, casi lacadas, en las que en ocasiones apunta el deseo de investigar en las libres formas de las manchas y chorreones de provocada casualidad. Santos Viana ha sido un preocupado por la materia, a la que ha sacado calidades de gran mérito. Ahora pretende jugar con la materia muy líquida en busca de nuevas calidades, de nuevas superficies.

Los temas lunares, que empezó a pintar Santos Viana hace algunos años, influido por la ola informativa que despertaron los viajes espaciales y las visiones gráficas de nuestro satélite, continúan preocupándole en la actualidad, y así vemos cómo el contraste de los cielos oscuros, negros, y el suelo iluminado produce en los cuadros de este artista de la escuela de Madrid efectos compositivos de gran fuerza.

No se sabía nada, artísticamente hablando, de *Grandío* desde que hace más de un año ganó el primer premio en la Primera Bienal de Arte de Marbella. Constantino Grandío ha estado trabajando en la exposición que



ANTONIO ZARCO. BODEGÓN.

mostró en la galería FAUNA'S. La sencillez de ejecución pone de relieve el dominio que el pintor tiene de las formas, de las luces y de la pintura en general. Constantino Grandío, con esas entonaciones grises, obtiene cuadros ambientados, con contenido. Diríamos que tras cada cuadro de Constantino Grandío existe un mundo de sugerentes descripciones, todo un relato emocional, que se extiende antes y después del instante captado en cada cuadro.

Grandío llega a una simplificación de formas que muchas veces potencia con el esbozo de un dibujo rápidamente improvisado con el trazo vivo del pincel. En esos dibujos hay un trasfondo de humor, de satírica consideración, de crítica. Pero sobre todo ello hay una consideración respetuosa de lo auténtico, de lo que trasciende por sí solo. Por eso, no exageramos al destacar en la obra de este artista un fondo de autenticidad, que se desborda también a la forma como está hecha la materia.

Hay quien opina que esa constante o casi constante entonación en grises tienen que ver mucho con el origen gallego de Grandío. No es despreciable la observación, y tiene su fundamento precisamente en esa veta de autenticidad y de amor a lo imperecedero.

Otra exposición del pasado abril fue la que presentó *Antonio Zarco* con esa cualidad del artista de ver la vida que le rodea. Se puede decir que Zarco vive viendo vivir las cosas. Además de ello, domina la técnica y el dibujo. Así, con la conjugación de estos conceptos dominados, surgen los cuadros de Zarco, que son verdaderas crónicas de la vida, de la sencillez de las cosas, verdaderas reivindicaciones de fragmentos que fueron algo, de rincones insignificantes y despreciados. Es la sensibilidad del artista la que al mirar estos rincones, estos fragmentos, estos objetos, estas actitudes, siente la necesidad de enlazarlos con la técnica más exigente de un realismo artísticamente llevado a los lienzos. Porque el realismo de Antonio Zarco dista mucho de ser captación fría. El artista capta fielmente las realidades después de haberlas meditado, de haberlas comprendido, de haberlas amado. Podríamos definir a la obra de Antonio Zarco como realismo de la sensibilidad.

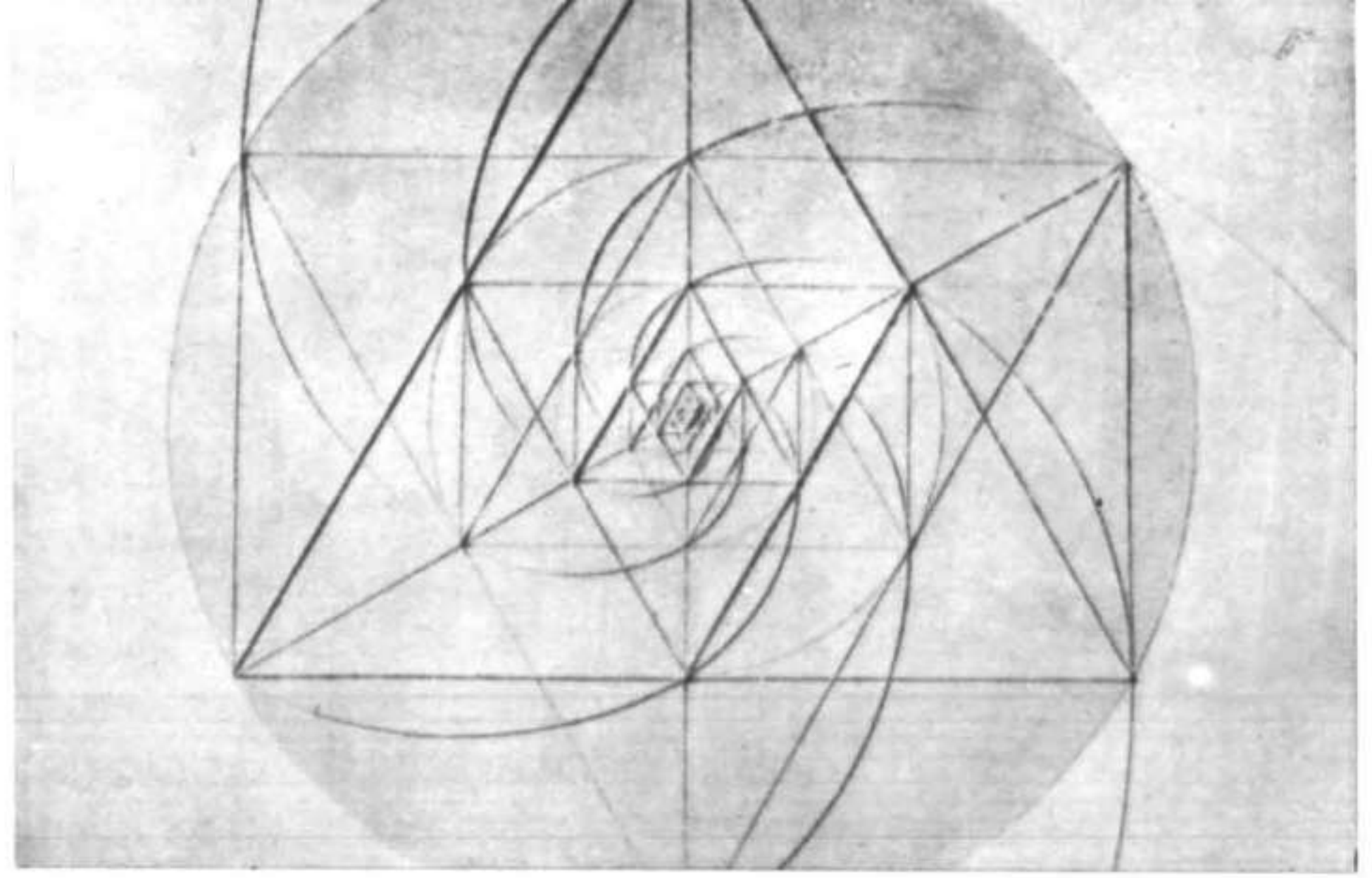
Nos complace reseñar también, dentro del mundo del arte, la conmemoración del noveno aniversario de la galería EDURNE. Con tal motivo, se presentó una exposición con más de treinta firmas, que son una antología del arte español de este siglo, con toda la riqueza expresiva. Una galería al servicio del arte, bien dirigida por Margarita de Lucas y Antonio de Navascués, que ahora, con tan feliz cumpleaños, merecen nuestra felicitación en espera de una pervivencia tan fructífera como la de los nueve años pasados.

Agueda de la Pisa, que obtuvo el segundo premio en el último Certamen de Minicadros CÍRCULO 2, presentó una exposición en la que se observaba un marcado cambio con relación a anteriores etapas de su producción, que venimos siguiendo con interés desde hace años. En la muestra de pequeño formato que comentamos, y que presentó la galería PAYUELA, se aprecia cómo de unas pinturas envueltas en luces, a base de colores claros y tenues, la artista ha pasado a unas composiciones donde el contraste de claros y oscuros es notorio. En las últimas obras, *Agueda de la Pisa* adquiere un concepto escultórico de las formas, o al menos lo pronuncia más que antes. Sus composiciones, pendientes siempre de un núcleo, presentan al espectador la ilusión de una tercera dimensión, la ilusión de un espacio aéreo, que se ve favorecidamente presente mediante el contraste con los fondos oscuros. Es en esta circunstancia donde encontramos la razón de esa afirmación del crítico Santiago Amón, que dice sobre la actual producción de *Agueda de la Pisa* que «entra dentro del concepto de una pintura mural».

Otra exposición que destacamos por su doble aspecto estético y técnico es la que presentó, en la galería BÉTICA, el pintor sevillano *Justo Girón*. Una muestra perfectamente dibujada (algo muy importante y demasiado olvidado por los artistas actuales, que se preocupan de otros aspectos, también dignos, de la pintura) y preocupada por una técnica nueva que llama poderosamente la atención. Una técnica mixta, sobre cartulinas estucadas pegadas en madera. El color, la materia, está elaborada a base de tinta china y barnices. Así, en síntesis, la técnica personal de Justo Girón le da ocasión de crear ambientes expresionistas y calidades de suma delicadeza, veladuras encantadoras que se adecuan a unos dibujos, repito, de perfectísima ejecución.

La galería ROTTENBURG presentó una muestra escultórica, bien montada y muy didáctica, en torno a la obra del escultor *Federico Assler*. No se presentaron sólo las esculturas acabadas, sino todo el proceso de realización de las piezas, plasmadas en instantes dibujados. La escultura de Assler, como la de los buenos artistas empeñados en crear algo importante, es vista, sentida, con todo detalle lineal, corpóreo. La idea empieza a ser en la materia antes de que el artista comience el trabajo de manipulación de esa materia. Es el proceso mental el que Assler capta en esos dibujos previos, cada vez más enriquecidos con sombras, marcadas aristas, superficies curvas, que después, realmen-

JUSTO GIRON



JOSE MARIA DE LABRA.

te presentes en el material escogido, darán lugar a formas inventadas. La presencia de fotografías e incluso de iluminaciones concretas a algunas piezas ponían de relieve la importancia que para el escultor tienen siempre las sombras de sus esculturas, proyectadas sobre uno o dos planos de la realidad circundante.

Chicano es un artista envuelto en méritos y aptitudes. Método, rigurosidad, gusto estético, fantasía y conciencia de evolución rigen su trayectoria de pintor. Eugenio Chicano observa la vida en distintos países y es consciente de esa mecanización a que está sometido el hombre de hoy. Es consciente también de las consecuencias futuras de esa mecanización que quiere ahogar lo personal, lo libre, imponiendo sus rígidas leyes y su dominio deshumanizante. El tema lo afrontan diversos artistas desde distintas artes, pero el tema, en las manos y en la fantasía meridional, mediterránea, de este artista malagueño, adquiere una dimensión muy rica. Eugenio Chicano formula con serenidad una protesta, una denuncia de esta situación, presente ya en la sociedad y amenazante, con más fuerza, para el futuro. Sus composiciones no son gritos sin respuestas. Son panorámicas enfocadas desde puntos de vista desde los cuales, tal vez, el hombre actual no tiene ocasión de contemplar. La presencia del humor en estas composiciones de Eugenio Chicano es como puntos de unión, de acercamiento a una general comprensibilidad de lo que pretende decir. El concepto de orden de Eugenio Chicano llega hasta ahí, hasta dosificar la sátira, la provocación de la sonrisa o de la risa, en las dimensiones de cada cuadro. Hay en la obra de Eugenio Chicano una filosofía meditada que considera al hombre en un plano muy trascendente, por encima de esa tragedia y de esa amenaza que sufre. Su pregunta no es pesimista, no es negativa, no es fatalista. Ve la realidad del momento, pero pregunta: ¿hasta cuándo?

La estética y la investigación son los puntos sobresalientes en la obra actual de *José María de Labra*, que presentó una importante exposición en la galería ZODÍACO. En cuanto a la estética, destacaremos la limpieza y la simplificación del color, muchas veces presente en tintas planas. La investigación está detrás de esas líneas que se muestran en equilibrios y compensaciones, que descansan en una investigación teórica y práctica. Para José María de Labra, el arte no es algo independiente que nazca y muera en la obra de arte. El arte está presente y fusionado en otros campos del saber. Así, Labra une en su obra la filosofía, la ciencia y el arte. Las líneas entramadas, las figuras geométricas, nacen como consecuencia del desarrollo del pensamiento y de la línea de conducta de este desarrollo.

La obra de José María de Labra es tremendamente inquieta, investigadora. Podría decirse que se adelanta a su época. Labra demuestra en muchas de sus obras la coincidencia de las formas nacidas de teorías matemáticas y geométricas con las formas de la Naturaleza.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

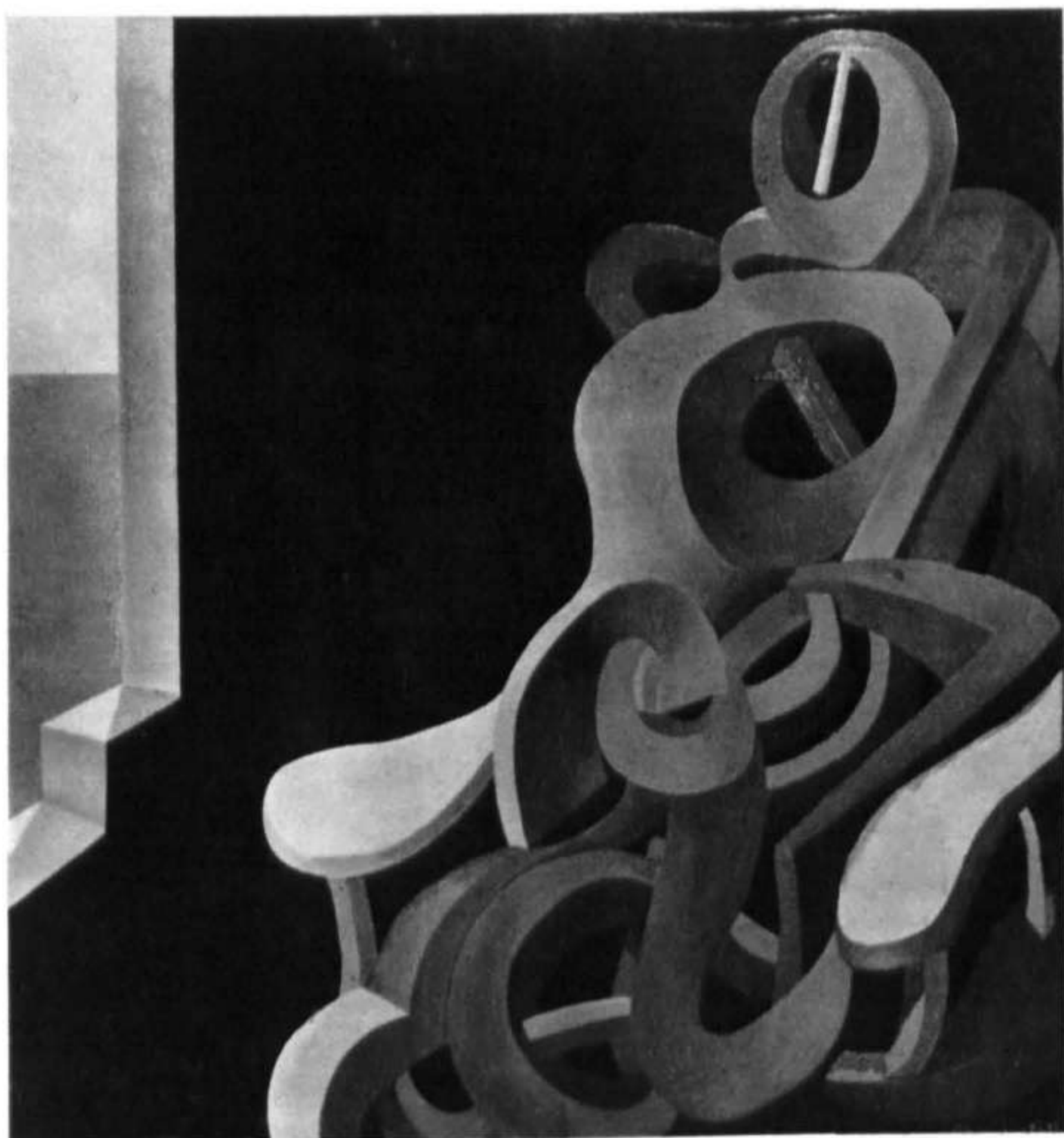
EXPOSICIONES EN BARCELONA

De las exposiciones celebradas en Barcelona durante el período correspondiente a la segunda quincena de marzo y la primera de abril, destacó, de modo singular, la de **Joaquín Peinado** (sala NONELL). Ha servido para que podamos conocer en Barcelona la obra de uno de los pintores que, a fines del pasado siglo, han dado, a través de la escuela de París, donde reside y se ha formado, perfil y estilo al arte de nuestro tiempo. Como la mayor parte de los pintores significativos de su época, Peinado ha recogido ciertos aspectos de la creación plástica y ha insistido en ellos, logrando una especial penetración dentro del camino elegido. En él se advierte una indudable herencia, por encima de toda otra, del cubismo sintético, del predominio de la línea, de la geometría, de la síntesis esquematizadora de las formas, de la poetización lírica de éstas, a través de unos tonos delicados y sutiles, como un ejemplo de precisión y elegancia. Dentro de una certera precisión que, pese a su esquematismo, da peso y contundencia a formas vivas y auténticas. La exposición ha resultado suficientemente amplia como para percibirse bien de la personalidad del artista que, merecidamente, ha recibido la admiración de espectadores y críticos.

En la sala PECANINS, el pintor mejicano nonagenario **Jesús Reyes Ferreira** nos ha traído el frescor de su pintura natural y desenvuelta, referida a la mitología mejicana ancestral, a los acontecimientos populares, a sus formas alegres y luminosas. Un montaje adecuado en la sala, crea un ambiente de popularismo y exalta situaciones de este pintor, en las que encarna una sensibilidad popular cuya riqueza nos es bien conocida. La técnica sencilla y elemental por él empleada, le ha permitido mantener la pureza de su lenguaje expresivo sin la menor torpeza en su dicción. El conjunto resulta un gratísimo espectáculo.

Dentro del neosurrealismo, que prolifera en las creaciones de los jóvenes artistas, cabe señalar, como personal y significativo, el de la exposición de **Miguel Vilá** (galería ADRIA). Hasta ahora sus exposiciones se habían centrado en torno al grabado, en el que se revelaba como un auténtico maestro. Hoy su obra, a la que también acompañan algunas obras gráficas, la constituye un conjunto de importantes óleos, que nos llevan a un mundo entre real e insólito, con evocaciones de la mejor pintura metafísica de los años de entreguerras. Hay aquí, como corresponde a este tipo de pintura, un claro

MIGUEL VILA. «PERSONATGE AMB GRIDSOS».



aprovechamiento racional del subconsciente; una realización técnicamente perfecta, en la que se mezclan y armonizan los objetos reales y los irreales, en una atmósfera de misterio y armonía, lo que determina que la obra de Miguel Vilá, en esta su primera exposición como pintor al óleo, se haya recibido con entusiasmo.

Mercedes Ruibal (CAMAROTE GRANADOS) nos ha traído el mundo propio de sus tierras y de sus gentes. En esta obra singular se refleja el carácter de la pintora, abierto y sencillo, rudo y sabio, flexible y bronco, alegre y dolorido al mismo tiempo. Fundidos así su yo y su circunstancia, su mundo exterior y su mundo interior, surge lo apasionante de esta pintura, en cierto modo mágica y orientalizante, popular y culta, inocente y cruel, de una forma absolutamente natural. Los contrastes, que podrían sorprendernos en el análisis aislado de la obra, son el reflejo natural y lógico de la excepcional personalidad de Mercedes Ruibal. En la consistencia y en la firmeza de estas formas de su pintura (en la que se pasa de la figura hierática al muñeco roto), en los empastes suntuosos de los cálidos colores, encierra, contenido, un expresionismo de la mejor ley: el sentido hondo de una vieja cultura, que no puede separar, ni desprenderse la alegría y el dolor, el placer y el hastío al mismo tiempo.

Toda la obra de **Soler Pedret** (galería NOVA) se centra en torno a la problemática del hombre de nuestro tiempo, a sus limitaciones, a su soledad, a sus zozobras, a su doble o múltiple faz. Son temas tratados de distinto modo por la plástica contemporánea, sobre alguno de cuyos capítulos está muy próxima esta obra de Soler Pedret. Pero lo importante es que en toda ella se advierte la pasión entusiasta, un deseo de hondura y de penetración, unido ahora, tras su última exposición (más vacilante a mi entender que las exposiciones anteriores), a una mayor simplificación, en beneficio del sentido penetrante de estas figuras distorsionadas que integran un mundo de la mayor elocuencia plástica.

En los paisajes de **Miguel Navarro** (sala de arte de AUSIAS MARCH) se reconoce el paralelo con lo mejor del paisajismo contemporáneo (un Palencia, un Zabaleta), en la profundidad del espacio, en lo rotundo de las formas, en la desenvoltura de la realización. Aquí el color aparece más contenido, el contraste menos acentuado, tal vez porque los lugares reflejados así lo impongan. Lo cierto es que en esta exposición de Navarro, en la que junto a sus paisajes, que destacamos por encima de todo, cabe anotar también la presencia de figuras y bodegones de la mejor factura.

La galería POPULAR va acentuando, en sus recientes exposiciones, el carácter de galería especializada en lo que hemos dado en llamar primitivos contemporáneos. Todos ellos expresan un sentimiento personal profundo, la mayor parte de las veces a través de las dificultades derivadas de un dominio elemental de la técnica. En esta línea se encuentra la obra del escultor **Luis Rico**, que ha practicado los más variados oficios, en su ciudad de La Bisbal, y que, en la madurez de su edad, movido por una vocación irresistible, recoge, de la bella Naturaleza de su comarca, objetos, piedras y troncos, que luego en su hogar, con las dificultades propias de quien desconoce incluso los instrumentos de que ha de valerse para tallar las materias escogidas, las transforma en relieves, figuras femeninas, imágenes religiosas, monstruos o seres exóticos.

Una nueva galería (NOVA GRAFICA) abre sus puertas para especializarse en obra gráfica. Se da la circunstancia de que no es la primera que adopta esta especialización, lo que revela la amplia difusión de las actividades artísticas plásticas en nuestra ciudad. Ha tenido lugar, bajo los mejores auspicios, con una importante colección de aguafuertes de **Elena Paredes**, en los que las calidades técnicas destacan junto al mundo intelectual e intencionado de la artista, que aparece reflejado de modo singular. Una excelente oportunidad para que el coleccionismo de obra gráfica, por ahora poco desarrollado, vaya adquiriendo el auge que realmente merece.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

Es ya tradicional que en el mes de mayo las salas madrileñas programen subastas extraordinarias. No nos es posible, por premuras de tiempo, recoger en este número todas las que se han celebrado. Vamos a ocuparnos de las dos que iniciaron la serie, y en el mes de septiembre nos referiremos a las demás.

SASKIA

Una nueva sala ha hecho su aparición en esta primavera. Y su subasta inaugural puede calificarse de perfecta. Lo ha sido por su cuidadosa organización y por su calidad artística. En primer lugar, por su catálogo, de gran formato, con todas las obras ilustradas, muchas en color; cuidadosamente impreso, maquetado con elegancia, merece los honores de su conservación en cualquier biblioteca. En él, las obras de arte se definen por su propia presencia, sin descripciones, sin adjetivos: con la seriedad que merecen pinturas importantes y un público al que se supone preparado. Documentada en todos los casos la procedencia de cada cuadro, y muchos de ellos acompañados de referencias bibliográficas. En resumen: el catálogo por el que veníamos clamando; un catálogo mayor de edad.

La exposición previa a la subasta, perfecta. Cada pintura pudo ser contemplada con la iluminación precisa y en el espacio necesario para que no se perjudicaran entre sí.

Cuidadas hasta el extremo las relaciones públicas, los informadores obtuvimos en todo instante una generosa e inteligente cooperación.

También perfecta la organización de la subasta. Saskia ha demostrado que, aun en las grandes aglomeraciones, es posible que cada invitado llegue a su puesto sin la menor incomodidad.

Un último elogio para el subastador: sereno, serio, parco en palabras y dinámico en ritmo, condujo la sesión sin el menor bache y sin fatigar un momento a los asistentes.

Creemos que esta subasta de Saskia ha marcado una pauta; las salas que la ignoren correrán un grave riesgo.

LUIS DE MORALES

Con una salida de 2.000.000 de pesetas se ofrecía un **Ecce-homo**, tabla de 73 x 54, del extremeño Luis de Morales (ca. 1520-después de 1591). Nos gustó ver a Morales en medio de una mayoría absoluta de pintores contemporáneos. Con su sencilla dignidad, con su buen hacer, con sus exquisitas calidades, no desentonaba entre ellos. Por lo demás, esta tabla, cuya trayectoria está perfectamente documentada desde finales del siglo XVII, es, en nuestra opinión, de sus mejores obras y, acaso, su más bella versión de este tema iconográfico. Centrada en el cuadro, con una verticalidad paralela al cetro de caña, sólo quebrada por la leve inclinación de la severa cabeza, la figura de Cristo nos comunica su dulce melancolía. Sin espinas; sin las manos vueltas en un gesto declamatorio, como en el del Museo del Prado; sin el agobio de espacio del que preside los trípticos de Sevilla y de Cádiz, en este Cristo de Morales se unen la Edad Media y el Renacimiento en un perfecto equilibrio.

Pero ya lo habrá adivinado el lector: nadie cubrió la base y la tabla se tuvo que retirar. A nuestro lado, un asistente comentó: «¡Cuándo empezarán a enterarse de que ya no se lleva la pintura religiosa!». Pero, ¿por qué? ¿Es que nuestros coleccionistas se guían sólo por la anécdota rosada y amable? ¿O es que a la sensibilidad que no asusta violencia alguna, a la que se recrea, en feliz frase de Elena Flórez, con «el mal gusto del arte actual», le incomoda estar a solas frente a un Hombre que sufre sin rebeldía?

LOS PINTORES FRANCESES

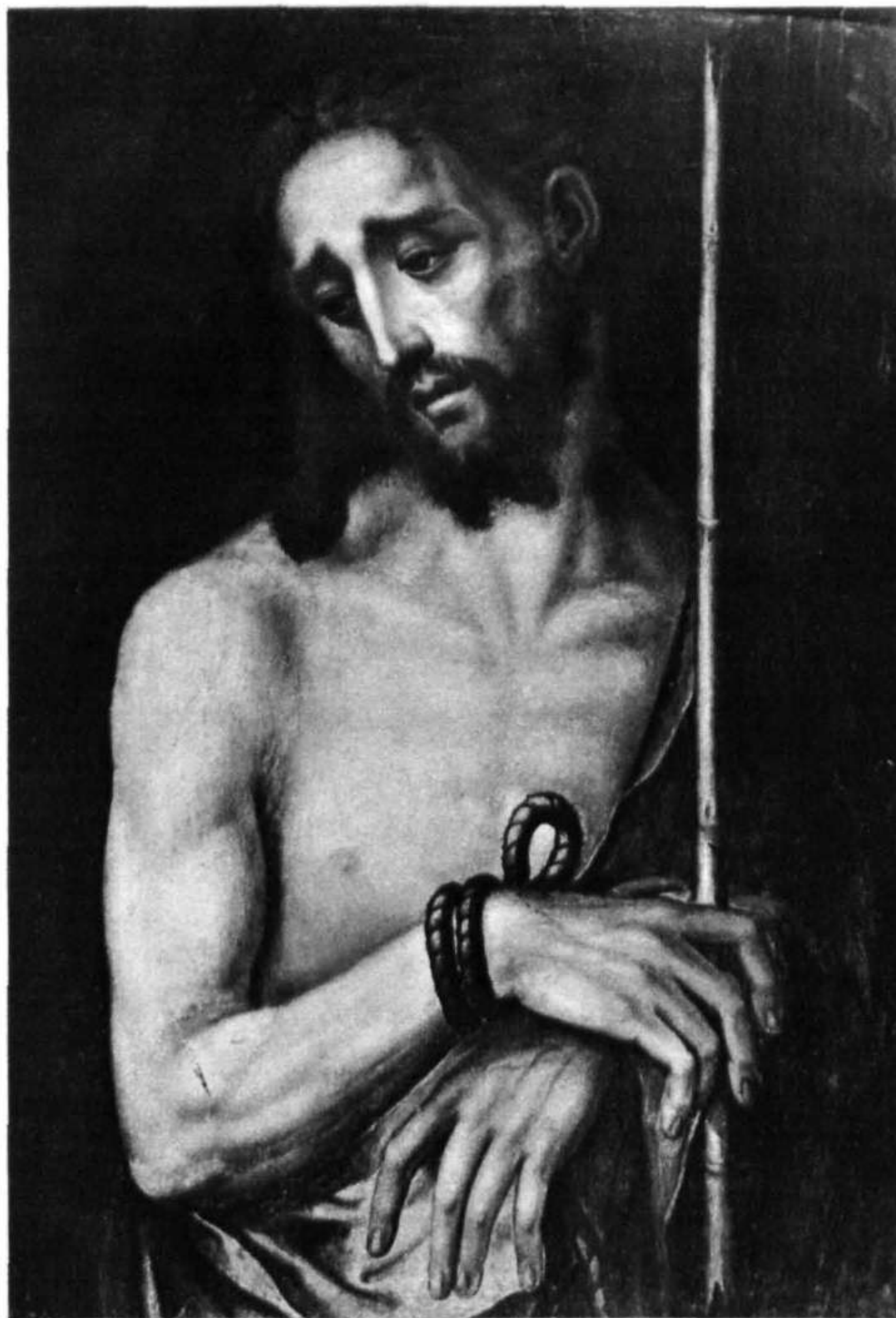
Una interesante representación de pintores franceses, por primera vez, en una subasta madrileña:

En primer lugar, el nombre universal de Pierre Auguste Renoir. Un lienzo de 54 x 73 centímetros, firmado. El tema, **L'Eglise de Varengeville et les Falaises**. Pintado en 1880. Un paisaje de los acantilados que, en la Mancha, rodean a la aldea de Varengeville-sur-Mer, cuya torre se asoma al ángulo superior izquierdo del cuadro. Renoir tenía treinta y nueve años cuando pintó este lienzo. En él se dan dos características de su pintura: la capa «esmalada» de sus masas de verdes y el desplazamiento del centro de atención (la torre) hacia un extremo. Salida, 4.500.000 pesetas. Adjudicado en 4.600.000.

De Camille Pissarro, un pastel arrebatador: **Neuilly-sur-Seine**, 50 x 52 centímetros, donde la luz triunfa clamorosamente sobre una base de papel marrón, con sólo unos trazos de azul y de blanco. Es una obra interesante, y desde luego bellísima, del período de transición entre el estilo a lo Courbet y el pleno impresionismo. Se adjudicó por su base de 1.600.000 pesetas.

Del preimpresionista Louis Eugène Boudin, un óleo sobre

LUIS DE MORALES. «ECCEHOMO».



tabla, firmado, pintado en 1874, de 23 x 38 centímetros: **Puerto bretón**. Escena de grandes horizontes, junto a una ensenada, bajo un cielo nublado, que le da ocasión de demostrar su habilidad para comunicarnos los efectos atmosféricos, es esta una obra de plenitud, dentro de su estilo más personal; una sinfonía de grises y verdes. Alcanzó la cifra de 1.750.000 pesetas, desde una base de 1.550.000.

Se retiró una importante pintura, con escena médica, de Edouard **Vouillard**; cola y pastel, 64 x 49 centímetros; pintado hacia 1921 en La Pieté de París. Es la época en que el pintor ha dejado a los nabis y ha retornado al impresionismo: Bonnard y él fueron llamados «intimistas». Su técnica, un poco apagada de color, se afirma, sin embargo, poderosamente. Creemos que la retirada de este cuadro, que salía en 2.800.000 pesetas, es una nueva mala pasada de las que el tema juega a la pintura.

Los más puros amarillos enmarcaban los luminosos azules del primer término en el cuadro de Pierre **Bonnard**, **Le Cannet**; lienzo de 40,5 x 51 centímetros, firmado. Cuadro en el que los colores tienen sonidos musicales y que nos atreveríamos a situar en la época inmediatamente posterior a la Gran Guerra. Se adjudicó por 2.900.000 pesetas, habiendo subido 50.000 pesetas desde su base.

MODIGLIANI

Nuestro cuadro favorito era la tabla de Amadeo **Modigliani**, **Retrato de Jeanne Hebuterne**, 60 x 27 centímetros, firmado, que salía en 3.100.000 pesetas. Una tabla de pino, sin preparación alguna, cuyas vetas, e incluso cuyos nudos, se integran en la delicadísima pintura. Un rostro de mujer quebrado por la melancolía; un alargamiento sin límites. El rostro de la elegancia espiritual. Las nupcias de Italia y el Oriente. El producto de un alma exquisita y sin esperanza. Una lección inolvidable de audacia y equilibrio, de vanguardismo clásico, de pureza, de oficio, de inspiración. Pintada, creemos, hacia 1918.

Y —¿por qué no vamos a confesarlo?— mientras lo contemplábamos recordábamos a nuestro Luis de Morales, con ese manierismo que no procede de la cabeza, sino del corazón; con su honesta humildad; con su resignada melancolía; con su primor artesano. Este paralelismo tan extracientífico, tan irracional, tan emotivo, nos invadió toda la tarde. Procedía quizá de un estado de ánimo; tal vez obedecía al encuentro en la común sinceridad.

Nadie cubrió la base. El cuadro se retiró.

LOS PINTORES ESPAÑOLES

Anotemos de pasada: un Beruete tan pequeño como delicioso, 300.000 pesetas; un Ricardo Baroja, con luz y con oficio, 700.000; un apresurado y descompuesto —mal compuesto— Sorolla, 575.000 pesetas, el único cuadro absolutamente malo de toda la subasta. Un Martínez Ortiz, 65.000; un Rusiñol, retirado con justicia; un buen Sorolla, 1.750.000; un pequeño Fortuny, 235.000; un bodegón magistral de Celso Lagar, 250.000 pesetas.

De Isidro **Nonell** se ofrecía un cuadro tan pequeño como espléndido, **Gitana en el mercado de Santa Catalina** (28 x 36 centímetros), con un amplio y depurado historial. La gitana que se aparece, junto a su mercancía, como encarnada en el aire terroso, es uno de los mejores ejemplos de esa «ideocorporeidad», que es la esencia de la pintura de Nonell. Desde una base de 750.000 pesetas subió a 1.200.000.

Por último, dos obras de Francisco **Bores**, con dos técnicas muy distintas, como corresponde al espacio de toda una vida. La primera, de 1929, es **La Rue**, óleo de 95 x 85 centímetros, que salía en 400.000 pesetas y se adjudicó en 450.000. Es uno de los cuadros en los que habita aún el recuerdo de Juan Gris. El otro, fechado en 1961, es una sinfonía fauve de verdes y amarillos; un **Paisaje de verano**, de una abstracción construídísima. Salió en 300.000 pesetas y se vendió en 470.000. Permitásenos señalar que nuestras preferencias estaban con el primero.

Son estos unos ejemplos tomados entre los 42 cuadros presentados por Saskia. Todos ellos eran dignos; muchos, ex-

MODIGLIANI.
«RETRATO
DE JEANNE
HEBUTERNE».



ATRIL
GOTICO.
HIERRO.



PLATOS DE TALAVERA. SIGLO XVI.

cepcionales. Nuestras esperanzas en Saskia son totales. Por favor, no se abandonen.

LOS TRES LUISES

En el hotel Villamagna, precedida por un «cocktail», se celebró esta subasta, que ofrecía obras muy importantes. Es la primera que organiza un anticuario de prestigio. Sentiríamos que esto fuera un síntoma de que la actividad de los anticuarios se ha resentido con la explosiva moda de las subastas. En nuestra opinión —y sobre todo para cierto tipo de obras—, nada hay comparable al placer del descubrimiento en la tienda, al diálogo con el experto, a la silenciosa contemplación individualizada.

PINTURA

La representación pictórica era de primerísima calidad. Una tabla, atribuida a Peeter Huys, con tema escatológico, semejante a un lienzo del Museo del Prado, salía en 425.000 pesetas, y se retiró. La misma suerte corrió una **Magdalena**, atribuida al maestro de Segovia Ambrosius Benson, tabla de 66 x 50 centímetros, que se ofrecía en 1.300.000 pesetas. Por cierto, que no nos explicamos la identificación iconográfica. La carencia de unguentario y de la calavera penitencial, el rostro sereno, el nimbo de rayos luminosos, nos hacen pensar más bien en una Virgen.

Una pareja de paisajes con figuras, lienzos de 123 x 103 centímetros, escuela flamenca del siglo XVI, se vendió por la base de 1.000.000 de pesetas.

Desde 1.750.000 pesetas de salida, subió a los 2.050.000 pesetas una deliciosa **Virgen con Niño**, tabla de 50 x 34,5 centímetros, atribuida con todo fundamento al seguidor de Gerard David, Adriaen Ysembrant. La riqueza del colorido, la dulzura del rostro, la elegancia de los gestos conducen a él.

Las pujas más animadas fueron para una espléndida **Virgen rodeada de ángeles** (el catálogo la titulaba **La coronación de la Virgen**), tabla de 57 x 39 centímetros. Firmada con anagrama, quizá esté aún más seguramente firmada por el tratamiento de los paños y por ese suelo de azulejos, que preside con su cromatismo el primer término. No nos atrevemos a arriesgar una atribución, pero sería muy posible que este cuadro proporcionara una sorpresa importante. Había salido en 1.500.000 pesetas y se adjudicó en 2.700.000.

Ofrecía esta subasta la reaparición de una tabla tan importante como olvidada. Nos referimos a **La expulsión de los mercaderes del Templo**, atribuida a El Bosco. De este tema se conoce otra, ligeramente más pequeña, en el Statens Museum for Kunst, de Copenhague. Y otra mucho menor (75 x 59 centímetros) que fue expuesta en la ciudad de Brujas en 1902. Esta ha de ser necesariamente la tercera conocida, a la que se refiere Friedländer como adjudicada en la venta Brunner de 1910. Las medidas coinciden plenamente: 111 x 172 centímetros. Es,

indudablemente, la mejor de las dos que nosotros conocemos, muy superior a la de Copenhague, que es bastante pobre de composición. Lo que nos desconcierta es, precisamente, la atribución a El Bosco, pues si es verdad que abundan en ella los símbolos y las alegorías, también derrocha esa picaresca costumbrista y directísima que es patrimonio y gloria de Peeter Brueghel. Ante esta indecisión, que nada resta a la importancia del cuadro, testimonio social más que pintura religiosa, nosotros nos adheriríamos a la opinión que expresaba Tolnay en 1965, quien parecía insinuar que en esa «extraña mezcla Bosco-Brueghel» se podría ver la obra de algún maestro desconocido ligeramente posterior.

El cuadro salía en 7.500.000 pesetas, y se retiró.

Vimos con pena cómo se retiraba un delicioso **Esquivel, La niña de los lazos**, firmado y fechado en 1838 (112 x 135 centímetros). Su fresca ternura, su riqueza cromática, merecieron mejor suerte.

Una subida importantísima —de 1.500.000 a 2.500.000 pesetas— experimentó el cuadro de José Navarro Lloréns, **Sacando la pesca**. Son 52 x 79 centímetros de inspirada pintura. Sin duda, el mejor cuadro que conocemos de este pintor.

De Diego Rivera se retiró también un importante cuadro, **La niña de Xochimilco**.

ESCULTURA

Dos esculturas góticas, una **Virgen** francesa, en piedra del siglo XIV, y una talla flamenca, en madera del XV, no pudieron cubrir sus bases de 900.000 y 750.000 pesetas. Por cierto, que de la segunda, muy bella, no comprendemos por qué se decía en el catálogo que era pieza rara por tratarse de una escultura profana. Al carecer de manos, carecía también del signo iconográfico que la identificaba. Nos atrevemos a suponer que se trataba de una Magdalena.

En esta subasta se ofreció, sin éxito, en 275.000 pesetas un **Cóndor** de porcelana de Meissen, fechado en 1768. El naturalismo de la figura, el soberbio modelado, el tamaño (69 centímetros), dan a esta pieza la primacía sobre las obras en porcelana presentadas en Madrid. Aunque modeló principalmente figuras pequeñas, podemos atribuir esta escultura a Johan Joachim Kändler, el gran modelista de Meissen, que estuvo activo hasta 1775. Se fija como comienzo de la decadencia de esta manufactura la muerte de Augusto III en 1763, pero parece más justo prolongar el período de esplendor hasta la muerte de Kändler. Este cóndor es uno de los animales modelados por él, inspirándose en los ejemplares vivos de las pajareras exóticas de Augusto III. Lo hemos reseñado entre las esculturas, porque Kändler era un escultor cuyas obras estaban muy por encima de lo meramente decorativo.

ARTES INDUSTRIALES

La cerámica estuvo representada por dos piezas de Manises y dos de Talavera.

Un braserillo y un plato de reflejos metálicos no pudieron cubrir sus bases de 375.000 y 350.000 pesetas. Aunque la cerámica de Manises es muy codiciada, las bases nos parecen absurdamente altas. El braserillo, con animal heráldico de los Borgia, es una pieza con alabeos que nunca pudo ser de importancia capital en los alfares valencianos. El plato de cordoncillo, con escudo de los duques de Calabria, es una obra muy destacada en la producción del siglo XV.

Talavera tuvo mejor fortuna. Dos platos muy buenos de la serie naranja, azul y manganeso, de fines del siglo XVI, se ofrecían cada uno en 175.000 pesetas, y cada uno se vendió por 275.000. Esta serie es de las más populares que salieron de los hornos talaveranos; también de las más expresivas.

En 295.000 pesetas se adjudicó un estupendo atril gótico de hierro forjado, que había salido en 150.000.

Se vendió también una interesante colección de relojes de los siglos XVIII y XIX, ingleses, suizos y franceses, en precios que oscilaron entre 55.000 y 175.000 pesetas.

JOSE MARIA CARRASCAL

SUBASTA DE UN GOYA

Un dibujo de Francisco de Goya fue adquirido en una subasta londinense en cinco millones de pesetas. Se trata de un dibujo a tinta marrón de 19 por 13 centímetros, titulado «Monje llevado ante jefe indio a la entrada de una cueva». La obra fue comprada en la galería de Christie por la galería Brod, también de Londres. El dibujo del maestro español pertenecía a una colección privada cuya identidad no fue revelada.

GRABADO ESPAÑOL EN JAPON

En Tokio ha sido inaugurada una gran exposición de grabado español desde los siglos XVI al XX inclusive, bajo el título «Goya y Picasso en el grabado español». La muestra tendrá un año de duración expositiva y se exhibirá a lo largo de ese tiempo por distintos museos japoneses. El comisario de la exposición es Julio Prieto Nespereira, director del Museo del Grabado español, y la muestra ha sido organizada en colaboración con el Kobe-Shimbun, por la Dirección General de Bellas Artes.

La exposición ofrece, entre otros nombres prestigiosos, los de José de Ribera, Juan Roelas, Rafael Esteve, Juan B. Palomino, Salvador Carmona, Mariano Fortuny, Carlos de Haes, Ricardo Baroja, Castro Gil, José Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Canogar, Antonio Clavé, Modesto Cuixart, Salvador Dalí, Equipo Crónica, Luis Feito, Lucio Muñoz, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Amadeo Gabino, Joan Miró, Antonio Saura, Juan José Tharrats, César Olmos, Prieto Nespereira, Joan Vilacasa, Salvador Victoria, Antonio Suárez, Julián Santamaría, Isabel Pons, Amalia Avia, Pérez Vicente, Juan Romero, Doroteo Arnaiz, Arranz Bravo, Bartolozzi, Balagueró, Berriobeña, Blanco del Pueyo, etc., además de los ya citados Francisco de Goya y Pablo Picasso. La exposición es presentada en catálogo con textos de José Camón Aznar, Carlos Areán y José de Castro Arines.

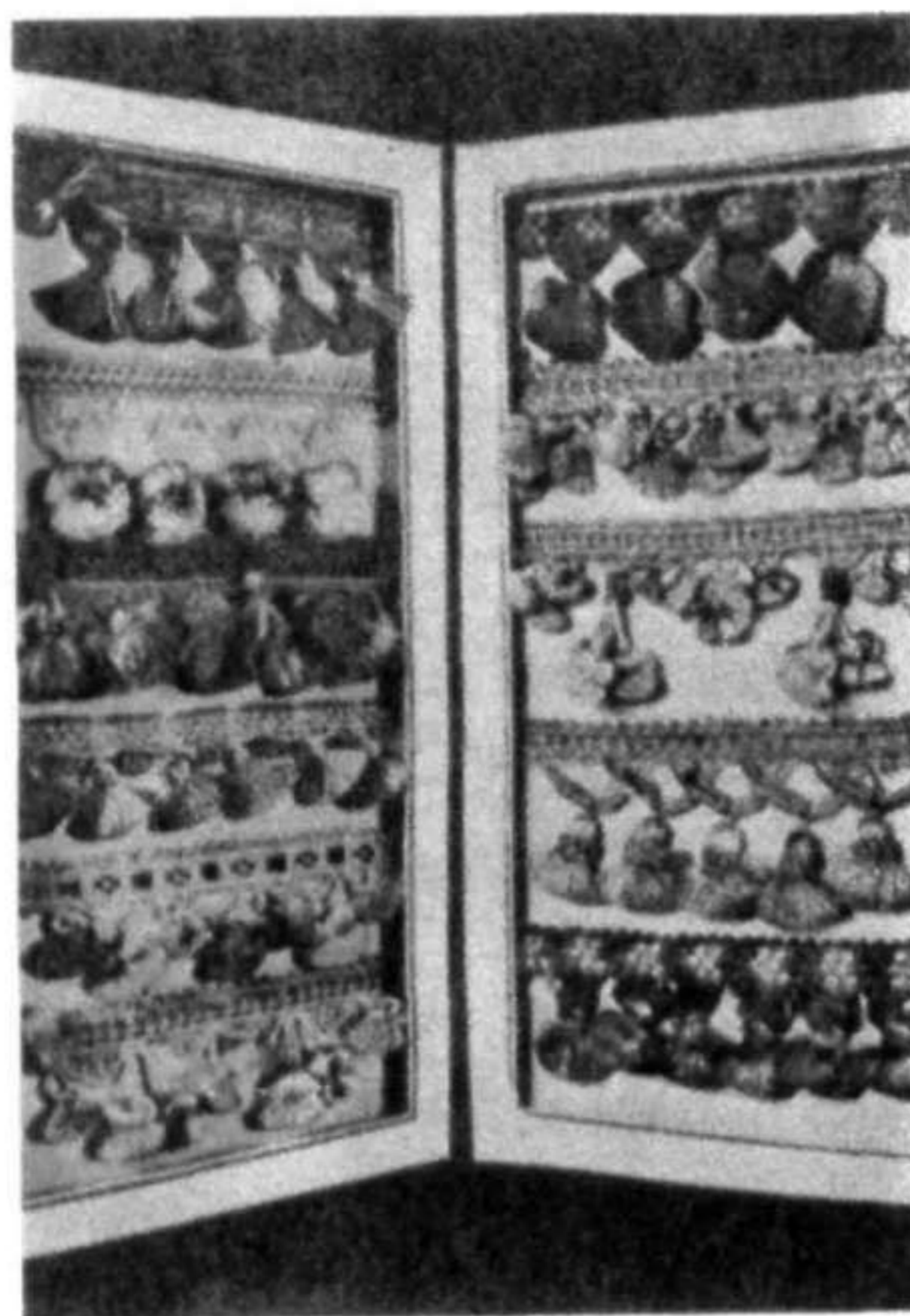
TRIAL DE LA ESTAMPA

La Sociedad de Bellas Artes de Grenchen (Suiza), ha organizado la

VI Trienal Internacional de la Estampa en Color, en donde serán expuestas de trescientas a cuatrocientas obras bajo cualquier procedimiento de impresión xilográfica, aguafuerte, litografía, serigrafía, heliogravado, etcétera, siendo obligado que las estampas hayan sido realizadas con posterioridad a 1970. La invitación a la Trienal ha sido hecha indistintamente a los artistas y editores de grabados, no pudiendo pasar de cinco obras las que se van a exhibir de cada uno de los artistas. Se concederán seis premios de 2.000 y 1.000 francos suizos y cuatro de 500, así como dos premios más especiales para editores. La Exposición Trienal será inaugurada el próximo 14 de julio y se clausurará el 5 de agosto.

ARTE DE LA PASAMANERIA

El Museo de Artes Decorativas de París ha presentado una exposición original que reproduce la historia de la pasamanería y de los artesanos especializados. Realizada con el concurso de la Cámara Sindical de la Pasamanería, la exposición reunió una selección sorprendente de piezas variadas procedentes de colecciones de diferentes museos y del fondo de una importante donación hecha recientemente al Museo de Artes Deco-



rativas. En la exhibición se han mostrado a la vez documentos de la Corporación, proyectos de decoración, galones, borlas, flecos, lambrequines, abrazaderas, etc., e, incluso, bastidores para tejer los galones antiguos.

Las piezas se han mostrado cronológicamente, y entre las más curiosas se podrían citar: muestrarios de pasamanería, vestidos de los siglos XVIII y XIX, detalles de pasamanería militar y las pasamanerías encargadas para la decoración de la sala de baño del Rey Luis Felipe, en Neuilly, etc. La exposición se completó con un reportaje fotográfico sobre las técnicas actuales de los pasamaneros, mostrando la supervivencia de los modos tradicionales de la artesanía actual.

CARTELES ESPAÑOLES EN LISBOA

● La capital portuguesa ha recibido recientemente la visita expositiva de un extraordinario conjunto de carteles turísticos españoles mostrados en el palacio Foz, sede del Secretariado de Estado de Información y Turismo en Lisboa. La muestra ofreció ochenta y cinco obras de arte, estimadas por la crítica lisboeta como auténticas maravillas de color. La exposición recoge una teoría de carteles comenzada hace más de diez años, y en el conjunto se ofrecen treinta y cinco premiados en diversos concursos y exposiciones internacionales.

● Otras exposiciones españolas en el extranjero: el pintor Antonio Suárez, figura de mayor relieve de la nueva pintura española, ha mostrado su obra diversa en la galería Juan Martín, de Méjico. La muestra ofrecía quince pinturas sobre papel y un igual número de serigrafías. La exposición ha sido igualmente presentada en el ex convento del Carmen de Guadalajara, patrocinada por el Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco.

● El pintor tinerfeño Yamil Omar ha ofrecido un muestrario de su obra en el Instituto de España en Londres, constituida en su porción mayor por obras recientemente exhibidas en Amsterdam y Haarlem.

● El pintor Antonio Bueno, profesor de la Universidad de Florencia, hijo del fallecido escritor y periodis-

ta Javier Bueno, ha mostrado su pintura en la galería Eileen Kuhlle, de Nueva York, concretada en una temática de niños, mujeres y flores.

PINTURA ESPAÑOLA EN BOLONIA

En la ciudad italiana de Bolonia, tan entrañablemente vinculada a España por el Colegio de San Clemente, ha sido descubierta una pintura representando al príncipe Baltasar Carlos, del siglo XVII, propiedad de la señora María Ronchi, coleccionista bolonuesa de setenta y ocho años de edad. Según el director de la Pinacoteca de Bolonia, doctor Emiliani, la pintura es de gran calidad, de escuela española, pero que no debe ser atribuida a Velázquez, como en un principio se pensó, sino, acaso, a Claudio Coello. De momento, que sabemos, la obra no ha sido estudiada ni estimada todavía por los expertos españoles.

FESTIVAL DE CAGNES-SUR-MER

El V Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer, la localidad del Sur francés en donde falleció en 1924 el famoso pintor español Francisco Iturrino, se celebrará durante el próximo verano, y estará íntegramente dedicado a los premiados en años precedentes. Son éstos los siguientes:

■ 1969: Vasarely, de Francia; Carlos Cruz-Díez y Jesús Rafael Soto, de Venezuela, y Roger Chastel, de Francia.

■ 1970: Yaacob Agam, de Israel; Pierre Alechinski, de Bélgica; Rafael Canogar, de España, y Zoran Music, de Italia.

■ 1971: José María de Labra, de España; Vishwanadhan, de la India; Jeroen Henneman, de Holanda, y Manuel Millares, de España.

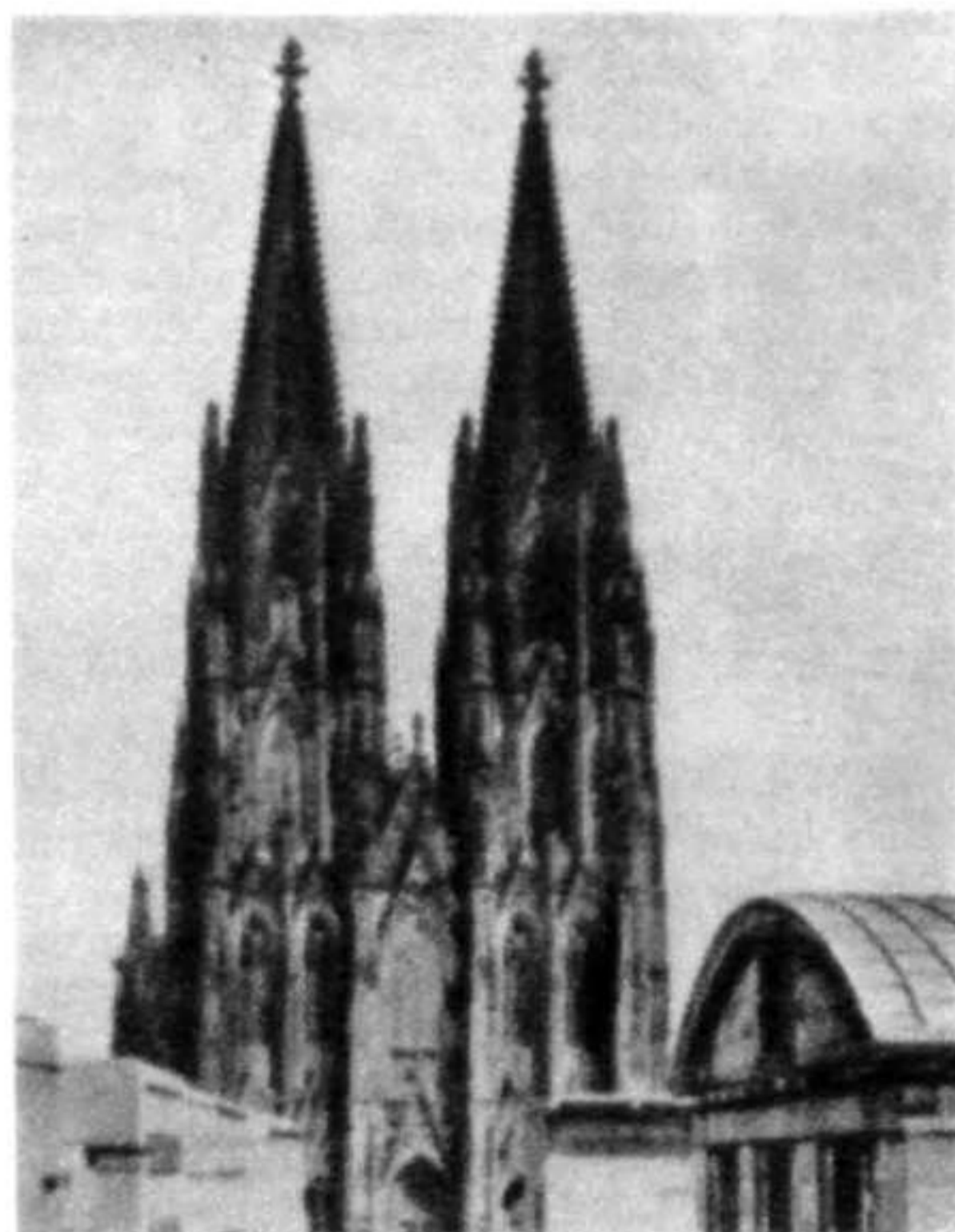
■ 1972: Pierre Soulages, de Francia; Roy Adzak, de Gran Bretaña; Rainer Kuchenmeister, de Alemania; Manuel Rivera, de España, y François Baron-Renouard, de Francia.

Hasta ahora el Festival de Cagnes-sur-Mer tenía por finalidad reunir una amplia selección de obras contemporáneas realizadas por artistas pertenecientes a sesenta países, y al terminar el Festival se concedían grandes premios a los mejores pintores. A partir de este año, el Festival va a convertirse en manifestación quinquenal, al objeto de poder presentar de una manera más completa la información al visitante, ofreciéndole un mayor número de posibilidades de comparación artística.

LA CATEDRAL DE COLONIA, AMENAZADA POR LA POLUCION

Monseñor Joseph Höffner, cardinal arzobispo de Colonia, ha lanzado un llamamiento a todos los fieles de su archidiócesis para pedirles que ayuden a preservar la catedral de la metrópoli renana, peligrosamente amenazada por los efectos de la contaminación atmosférica.

Ultimamente ha sido organizada una colecta especial en todas las iglesias de la archidiócesis en beneficio de la célebre catedral con sus dos características torres góticas. El municipio de la ciudad y el Gobierno regional de Renania del Norte-Westfalia aumentaron también las subven-



ciones consagradas a la conservación de este templo, que cuenta entre las maravillas arquitectónicas del mundo.

Un informe, elaborado por los expertos en la materia, reveló que haría falta casi un siglo para restaurar las partes más dañadas del edificio, siempre que no se dispusiera de otros medios que los de la Asociación de Amigos de la Catedral. Esta organización está compuesta por artesanos y escultores, que dedican su trabajo enteramente a la conservación del monumento. Pero se ha comprobado que los trabajos tienen que ser acelerados a todo trance, pues en un plazo tan largo la corrosión, tal como se manifiesta ya, aumentaría de tal forma que sectores enteros se derrumbarían.

Las conclusiones sacadas en el informe han sido confirmadas en todos sus puntos por el profesor Walter Baden, como también por el arquitecto Schimpf, de Estrasburgo, gran experto francés en materia de catedrales. Los dos se pronunciaron a favor del método de reemplazar las piedras afectadas, practicado ya por la organización Domhütte, cuyas actividades

resultaron particularmente eficaces en casos de edificios carcomidos por la contaminación.

En su parquedad, el informe es sumamente elocuente. Declara textualmente que «no es posible detener la descomposición gradual del edificio en las circunstancias actuales. Se pueden sostener los arbotantes por medio de ladrillos y reemplazar los trozos de pared que amenazan con caerse. Pero tales reparaciones afectarían seriamente al aspecto exterior del edificio, que perdería para siempre su carácter peculiar».

La medida a adoptar más urgentemente consistiría, por tanto, en aumentar el número de miembros de la Domhütte. Esta sociedad fue fundada en el año 1247, con ocasión de ser colocada la primera piedra del templo. Hoy cuenta con 23 artistas y artesanos, que trabajan permanentemente en los talleres que rodean la catedral.

La construcción de la catedral de Colonia, considerada la más valiosa joya arquitectónica del valle del Rin, fue comenzada en la Edad Media, prolongándose las obras durante varios siglos, de modo que en 1842 se trabajaba todavía en las cinco naves y las dos torres, que tienen una altura de 156 metros.

Fue terminada oficialmente en 1880, pero constantemente hubo de procederse a reparaciones o restauraciones. Estas últimas tuvieron que ser efectuadas en gran medida después de 1945, a causa de los daños sufridos por los bombardeos durante la guerra.

ACADEMIA DE KARAJAN

Después de varios años de preparación se ha podido convertir en realidad un sueño acariciado durante mucho tiempo por Herbert von Karajan, el famoso director de la Orquesta Filarmónica de Berlín: una academia para la formación de personal de orquesta. En esta academia, instituida por la Fundación Herbert von Karajan, se trata de capacitar a músicos jóvenes de Alemania y otros países en todos los sectores relacionados con el trabajo de una orquesta. El profesorado se recluta entre los profesores de la Academia Estatal de Música y Teatro de Berlín y entre destacados músicos de la Filarmónica de la antigua capital alemana.

SAQUEO EN LOS TEMPLOS DE ANGKOR

Según datos facilitados por expertos suizos, los templos de Angkor Var, en Camboya, que se cuentan entre los monumentos más significativos de Asia, son víctima en la actualidad de una oleada de saqueos. La Asamblea General de la Comisión sui-

za de la UNESCO, que tuvo lugar en Montreal, se ha visto obligada por los informes sobre la magnitud de los destrozos realizados en la antigua capital de la dinastía Khmer a hacer una llamada para una urgente acción de ayuda internacional. El director del Museo Etnográfico de Neuenburg, profesor Jean Gabus, informa que gran número de los objetos artísticos de los templos de Khmer han sido ofrecidos en venta en los países vecinos de Camboya.

ACADEMIA DE ARTE PLASTICO

En el presente año cumple la Academia de Verano de Salzburg su veinte aniversario. Fundada por Oskar Kokoschka, y dirigida por él mismo a lo largo de diez años, ha ampliado sus programas de modo considerable a lo largo de estos dos decenios, introduciendo en ellos, además de nuevas disciplinas, nuevas orientaciones y conceptos didácticos. El programa del presente curso, a cargo de destacadas personalidades mundiales en las diversas disciplinas, irá acompañado de discusiones públicas y exposiciones. El curso tendrá lugar del 23 de julio al 24 de agosto próximos.

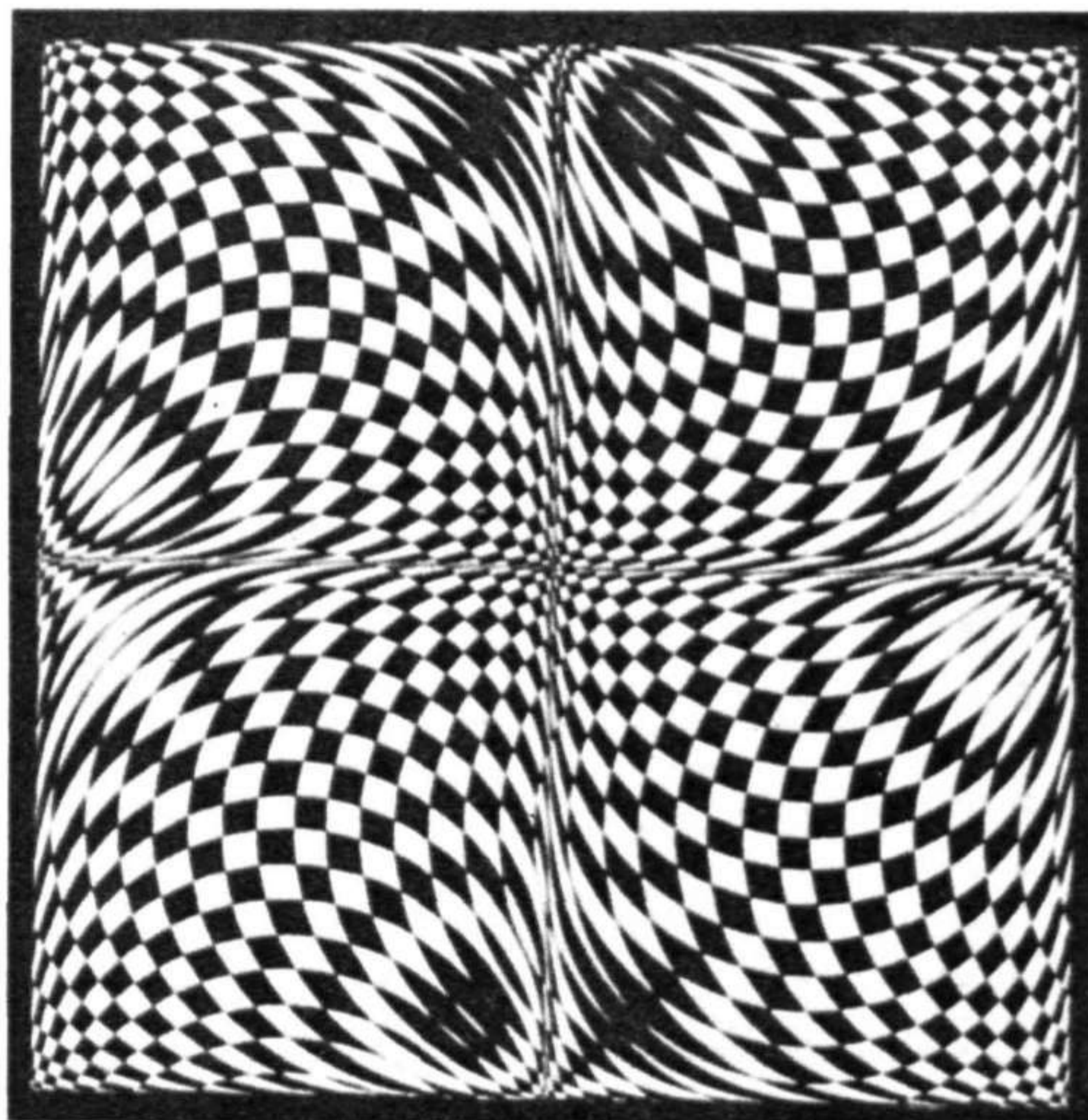
TRIUNFO DE KANDINSKY

El Tribunal Supremo de la República Federal Alemana ha decidido —después de un proceso de casi trece años de duración— que el libro de ilustraciones sobre el «Blanes Reiter», publicado por primera vez en 1959 por la editorial Buchheim-Verlag, no puede seguir siendo publicado. Las sesenta y nueve obras de Kandinsky reproducidas en dicho volumen lo habían sido sin la autorización de la viuda del artista, Nina Kandinsky, residente en París. Todos los clichés y reproducciones deberán ser destruidos, estando obligado además el editor, Lothar-Günther Buchheim, a pagar las debidas indemnizaciones.

«ARTE CINETICO DE LA ERA ESPACIAL»

Una exposición circulante, bajo el tema «El arte cinético de la era espacial», se ha presentado en distintos museos provinciales franceses, de los que hasta el momento en que redactamos la noticia se ha ofrecido en Nantes, Ruan, Chambéry y Saint-Etienne. La exposición fue organizada por la Fundación holandesa Peter Study-Vesant, bajo el patrocinio de la Dirección de los museos de Francia. El conjunto de las obras presentadas se inspira en el arte cinético, siendo elegidas por las autoridades de la Fundación en colaboración con algu-

RICHARD ALLEN.
COMPOSICION EN BLANCO Y NEGRO



nas autoridades francesas. Entre los principales artistas representados en la muestra figuran Nicolás Schöffer, Pol Bury, Cruz-Díez, Rafael Soto, Takis, Tinguely, etc. Una evocación de las búsquedas de Marcel Duchamp, cuyas obras abrieron el camino a las tentativas del arte actual de vanguardia, sirve para situar el arte cinético en la evolución de la pintura del siglo XX. El conjunto se ofrece con fondo de música concreta del compositor Pierre Schaeffer, autor de la famosa «Sinfonía para un hombre solo».

FALSAS PORCELANAS CHINAS

El Laboratorio de Investigación y Arqueología e Historia del Arte de la Universidad de Oxford ha publicado estos pasados días un informe según el cual existen aún numerosas falsificaciones de porcelana china antigua en circulación, por las que se pagan hasta 50.000 libras esterlinas. Por ejemplo, señala el informe, de las cuatro piezas de porcelana china de la dinastía T'Ang, pertenecientes a la galería de arte Freer, del Instituto Smithsonian de Washington, dos son falsas.

El doctor Stuart Fleming, del Laboratorio de Investigación, ha declarado que hasta la fecha han sido examinadas treinta y siete piezas de la dinastía citada —del 618 al 907 de la era cristiana—, encontrando que ocho de ellas eran falsificaciones hechas en nuestro siglo. Los principales

marchantes de arte de Londres sometieron esas porcelanas al Laboratorio de la Universidad de Oxford para su examen antes de subastarlas.

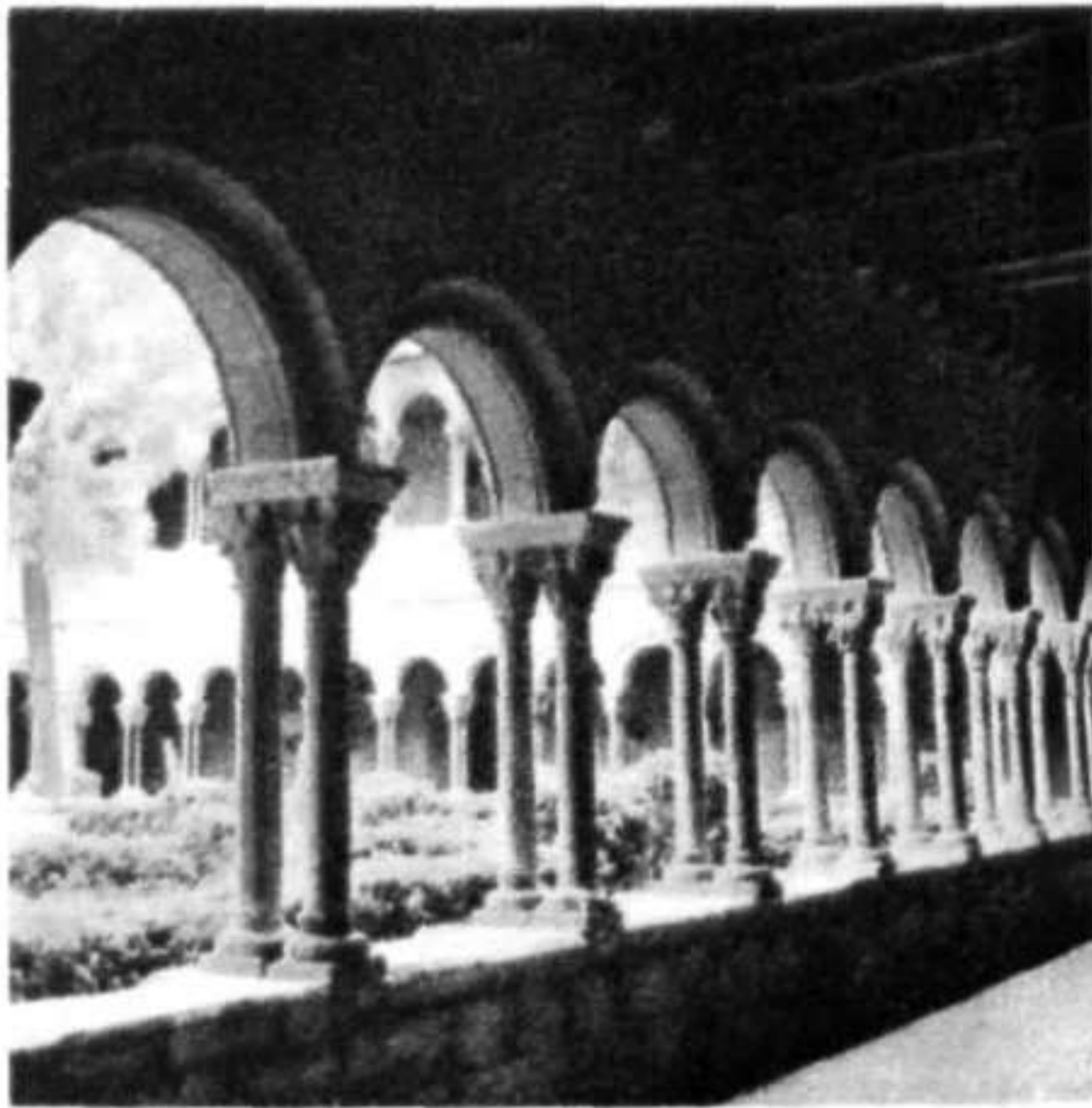
MUSEO CHAGALL

El pintor Marc Chagall acaba de hacer una nueva donación para su Mensaje Bíblico, museo cuya construcción está próxima a terminarse en el barrio de Cimiez, en Niza. El fondo inicial comprendía unos veinte lienzos importantes, que ofrecen «La creación del hombre» y «El cantar de los cantares», así como otros cuadros de menor tamaño. Ahora va a enriquecerse con todas las aguadas y dibujos preparatorios para dichas pinturas, y con ochenta grabados con sus correspondientes planchas. Un conjunto de obras ilustradas por Chagall, imposibles de encontrar en la actualidad, completará el Museo Bíblico. La nueva donación hará que se pueda reunir en un solo edificio todo lo que constituye la «experiencia bíblica» de Chagall, quien acaba, por otra parte, la instalación de las vidrieras creadas para este centro cultural dedicado a la espiritualidad del arte, puesto que el pintor no quiere que el centro se convierta en un museo al modo acostumbrado por el mundo adelante, sino en un lugar de recogimiento. La inauguración de tal «lugar» está prevista para el próximo 7 de julio, día en que Marc Chagall, uno de los contados grandes del arte contemporáneo todavía vivo, cumplirá ochenta y cinco años.

NOTICIARIO NACIONAL

MONASTERIO DE RIPOLL

La Dirección General de Bellas Artes y el Ayuntamiento gerundense de Ripoll han llegado a un acuerdo para convocar, conjuntamente, un concurso nacional de proyectos para la ordenación urbanística del monasterio de Santa María, considerado como el mejor conjunto románico de Cataluña y el segundo de España, tras la catedral de Santiago de Compostela. El Ayuntamiento de Ripoll concederá un premio cuya dotación se supone sobre el medio millón de pesetas, pues todavía, cuando redactamos esta noticia, está pendiente de ratificación por parte del pleno de la Corporación Municipal. La Dirección General de Bellas Artes fijará las condiciones técnicas a que deberán ajustarse los arquitectos y urbanistas participantes. Los miembros del Jurado serán mixtos, tanto nombrados por la Corporación Municipal como a nivel de la citada Dirección General.



El conjunto del monasterio de Santa María de Ripoll se ha completado recientemente con el derribo de una serie de viejos edificios que le privaban de la necesaria perspectiva. Santa María es el panteón de los condes de Barcelona. El acuerdo de que informamos supone la continuada atención de Bellas Artes sobre el monasterio ripollés, por cuanto gracias a su intervención se salvó hace pocos años la portada de Santa María, amenazada de destrucción por el llamado «cáncer de la piedra».

DEFENSA DEL PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO

La Delegación de Educación y Ciencia de Logroño ha dirigido a todos los Ayuntamientos de la provincia, con el visto bueno del excelentísimo señor gobernador civil, la siguiente carta circular:

«Tiene conocimiento esta Delegación de que, con relativa frecuencia, se producen en la provincia actos y omisiones que afectan a los bienes muebles e inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico-Artístico.

Es propósito de esta Delegación, en cumplimiento de la función que viene encomendada por la legislación sobre la materia, velar no sólo por la integridad del citado Patrimonio, sino por su mejor conservación e incremento.

En consecuencia, estima conveniente recordar a las autoridades y organismos a los que la legislación vigente sobre el Tesoro Artístico Nacional atribuye competencia sobre la materia, las prevenciones que dicha legislación establece, y que, en síntesis, se concretan en lo siguiente:

1.º Es competencia de los Ayuntamientos la vigilancia y conservación de todos los inmuebles y conjuntos urbanos con antigüedad superior a cien años.

Por inmuebles deben entenderse los edificios, castillos, rollos de justicia, cruces de término, puentes, restos arqueológicos aparecidos o que en lo sucesivo aparezcan; sea cual fuere el propietario o poseedor, la dedicación actual del inmueble y su estado de conservación.

Esta obligación afecta por igual a los elementos accesorios de los inmuebles, escudos, capiteles, columnas, portadas, rejas, balcones, puertas, etcétera.

2.º Corresponde igualmente a los Ayuntamientos la vigilancia de los objetos muebles con antigüedad superior a los cien años, sea cuales fueren el propietario o poseedor y el lugar en que se encuentren depositados.

Por exclusión, han de considerarse bienes muebles todos aquellos que no forman parte, principal o accesoria, de un inmueble, tales como cuadros, tapices, esculturas, obras de

orfebrería, retablos, vestiduras, herrajes, etcétera.

3.º Tanto en un caso como en el otro, la vigilancia y conservación se ejercerán previniendo el posible deterioro, hurto, uso indebido y traslado desde el lugar en que se encuentren actualmente depositados.

4.º En los casos de inmuebles aislados o que formen parte de un conjunto (aun cuando no hayan sido expresamente declarados de interés histórico-artístico) en el que el propietario (o alguno de ellos si fueren varios) pretendiesen ejecutar obras de cualquier tipo, los Ayuntamientos no expedirán la preceptiva licencia de obras, en tanto él o los propietarios no hayan obtenido la autorización de la Dirección General de Bellas Artes, solicitada a través de esta Delegación Provincial de Educación y Ciencia.

Si se realizasen obras careciendo de esta autorización, o si en el caso de bienes inmuebles se produjera subrepticamente su desaparición, sea por hechos delictivos, sea por traslado de su actual emplazamiento, los alcaldes de los municipios en cuyo término se haya producido el hecho lo deben comunicar a esta Delegación Provincial, que pondrá el hecho en conocimiento del excelentísimo señor gobernador civil de la provincia, a fin de que, por su autoridad, se adopten las medidas pertinentes.

5.º Las prevenciones anteriores deben observarse muy especialmente en aquellas localidades que, por su intensa emigración, corran riesgo de ser abandonadas inminentemente. En este caso, y puesto que el riesgo de deterioro o desaparición de objetos histórico-artísticos es, evidentemente, mayor, los alcaldes comunicarán el próximo abandono a esta Delegación a fin de que pueda solicitarse del excelentísimo señor gobernador civil la adopción de las medidas cautelares de urgencia previstas en la legislación.

6.º Estando pendiente de concluir el Inventario Histórico-Artístico de la provincia, que se realiza por personal de este Ministerio de Educación y Ciencia, esta Delegación ruega a las autoridades presten la máxima colaboración para este trabajo;

(Continúa en la pág. 58)

LOS LUNES ACADÉMICOS DE BELLAS ARTES

Si cada día del año tiene su Santo Patrón y su especial conmemoración, también cada día de la semana, escribiré mejor cada tarde, tiene la suya académica. Tarde que empieza los lunes en Bellas Artes, con los martes para los médicos, que se dividen al alimón la misma con los señores de Morales y Políticas, en su casa torre, que fuera prisión de don Francisco I de Francia. Hoy la Torre de los Lujanes es Academia y lugar para examinar a las mocitas de enseñanzas útiles para ser secretarias y ganar más que un doctor. Miércoles de los de Ciencias en Valverde. Calle con solera y con un par de novelas, Marcial Suárez y Max Aub que yo sepa. Y los clásicos jueves de la Española con copita y rezos antes de meterse aquellos "inmortales" a papeletar. Y terminan las tardes reales con los viernes en León, 21 —casa del Nuevo Rezado— en la Real de la Historia con lápidas para Víctor Manuel que fue Rey de Italia, para el duque de Alba y el polígrafo y vecino de la Casa Menéndez Pelayo.

Sobre el filo de la tarde de los lunes, el patio, que es oscuro, de la Real de las Bellas Artes se pone de coches como el aparcamiento del Bernabéu. No está el duende para gritar como en las Embajadas: Inglaterra, Hungría, Alba, Fierro... pero podía estar. Abajo, al pie del ascensor, hay un gran sofá. Uno de esos de portales modernos en que los novios, más bien se llaman amigos, puedan cogerse de la mano y hasta del talle si me apuran. No hay cuadro y eso es lástima que Diego de Angulo, director del museo, podía obviar habiendo —supongo— tantos de sobra.

El ascensor, sin ser electrónico, va bien. Cinco o cuatro conserjes, por lo menos, montan la guardia en la saleta recibimiento-guardarropa, donde cada percha tiene una cartela. Cartelas que son nombres que se cotizan alto en lo de construir casas, de labrar esculturas, hacer sinfonías y hasta marzucas y pintar cuadros de los que al verlos se averigua o no qué son.

En una mesita muy sencilla —poco arte del mueble— una lista y un tintero con pluma, bien que ellos traen su pluma o



su "boli". Pluma de oro, "boli" de plata y en alguna ocasión de esos que anuncian un agua de mesa o una prenda para los adentros. Los señores van llegando y firmando en las listas. Es como si firmasen en las de un despacho rigorista.

Hay lunes del mes en que las Secciones (Música, Arquitectura, Pintura y Escultura), se reúnen las cuatro; otros, lo hacen una o dos.

La pintura y la escultura de cincuenta años atrás están allí en torno, como si fuera un salón de subastas, ahora a la moda. Allí, a las puertas del salón de sesiones solemnes, recepciones dominicales con todos los del estrado de frac, bandas y condecoraciones. Se habla en voz queda para no interferir los músicos a los arquitectos, para que no se pasen las voces hasta los pintores reunidos en el despacho íntimo del secretario o la sala de juntas, donde los arquitectos hablan qué sé yo si del Conde Duque —el cuartel— o del puente de Molíns de Rey.

Sin reloj ni bedel que diga aquello de la Universidad: "Señor profesor, la hora", se levantan las Secciones despachados los asuntos y acabado el quehacer. El de los informes y las consultas, el de declarar un monumento histórico o decir a un señor que avise a un tasador para que le diga si su "Greco" ese es de don Domenico o de... Para dar las gracias por un libro o proponer correspondiente a un señor que allá en la provincia, quieta y lejana, investiga sobre la música en tiempos del V de los Felipes o los antecedentes del señor Zurbarán, antecedentes que, por otra parte, se los sabe ya todos, de pe a pa, María Luisa Caturla, una dama que, sin más ni más, debiera entrar en aquella compañía.

Sesiones terminadas de trabajo, y tertulia al canto. Sobre las dos grandes mesas del salón que precede al de exposición de los Sotomayor, por donde se pasa al de juntas, hay revistas y libros. Revistas con fama y sencillitas; libros de orden menor y de los de lujo, que ni con siete "verdes" te los llevas a casa y luego no sabes en dónde colocarlos, y están los no venales, que son "raros y curiosos" en este siglo que vamos viviendo.

Ahora, desde hace unos lunes, en la mesa los señores de Bellas Artes tienen unas jarras de limonada o naranjada, unas botellitas de vinos generosos —manzanilla, oporto...— unos sandwiches de jamón o de lechuga. Ahora siguen el ritmo, que es ya vieja costumbre de los de la Española o de la Historia. Los de Morales, toman sólo caramelos. Traen los bastimentos de Lhardy, del que Azorín escribió bellas cosas, y que una más podía haber añadido ahora, una más sobre su espejo...

Trae un lazarillo a Joaquín Rodrigo, y Subirá el mayor siempre tiene también compañía que le trae y le lleva a su casa de Viriato. Y trae Subirá siempre material para "Academia", un libro para regalar a un amigo, otro suyo para la biblioteca.

Segura y Ruiz Morales. Pascual Bravo y Yebes, con un bastón que acaso es más coquetería que necesidad, el marqués de Bolarque, el de las más bellas y envidiadas corbatas de la Casa.

Deja la mano tronchada cuando saluda cordial Arrese. Orduña ojea libros y Angulo se escapa a cada instante a ver algo del museo. Corro en el que la música, la guitarra de Regino Sainz de la Maza, hace diálogo con Amezúa. En todas partes está el padre Sopeña, muy de clergyman. Gracia en el decir y acierto en el pensar de Camón, lee Xavier de Salas una bella obra y Mares trae aires del barrio gótico barcelonés. La música, Muñoz Molleda, conversa con Caviades, la pintura, Lafuente Ferrari. La frase que pone punto de acierto y de encanto en labios de Lozoya. Toda conversación tiene su asiento, desde lo barroco a Pirri, desde Mozart a Dalí y «La Polaca» al fondo.

Se pasa al salón de juntas. Tranquilidad si no es tarde de urna —elecciones—. Se sientan, y hay hasta afuera un murmullo. El secreto murmullo del arte.

JUAN SAMPELAYO

(Viene de la pág. 56)

las personas que lo realizan se hallan en posesión de una credencial expedida por el excelentísimo señor gobernador civil de la provincia.

7.º Tiene especialísimo interés esta Delegación en recordar, para su más rigurosa observancia, las disposiciones vigentes acerca de la venta o enajenación por cualquier título, así como la exportación de obras artísticas, históricas o arqueológicas del tipo que sean cuya antigüedad sea superior a cien años.

En síntesis, toda persona que pretenda vender o ceder cualquier obra u objeto de más de cien años de antigüedad, debe comunicarlo a esta Delegación Provincial, que cursará la solicitud a la Dirección General de Bellas Artes o al Museo Provincial, según proceda, en función del valor que se pretenda fijar al objeto en venta, a cuyo fin debe consignarse este valor en la petición. El Estado podrá ejercer el derecho de tanteo o retracto, según los casos, ajustándose al procedimiento y plazos establecidos en la Ley y Reglamento de Expropiación Forzosa.

8.º Como anejo a la presente circular, se acompaña relación de la legislación vigente en materia de Patrimonio Histórico-Artístico. En todo caso, esta Delegación prestará su máxima colaboración y asesoramiento en cuantas consultas le sean formuladas».

BECAS CASTELLBLANCH

En el Salón Goya del Teatro Real, cedido a estos efectos por la Dirección General de Bellas Artes, se dio a conocer a los medios informativos la III Convocatoria de Arte Castellblanch. Dicha convocatoria incluye tres nuevas especialidades: teatro, jardinería y arquitectura paisajista y medios audiovisuales, al tiempo que se incrementa el número de becas, que pasan a ser 114.

Las becas, que pueden solicitarse para estudiar en cualquier punto de España o Europa, se distribuyen del modo siguiente: 18, para artes aplicadas y diseño industrial; 10, para medios audiovisuales (diseño gráfico, fotografía, cinematografía, medios auditivos y visuales); 15, para escultura; 8, para jardinería; 50, para música; 5, para pintura, y 8, para teatro.

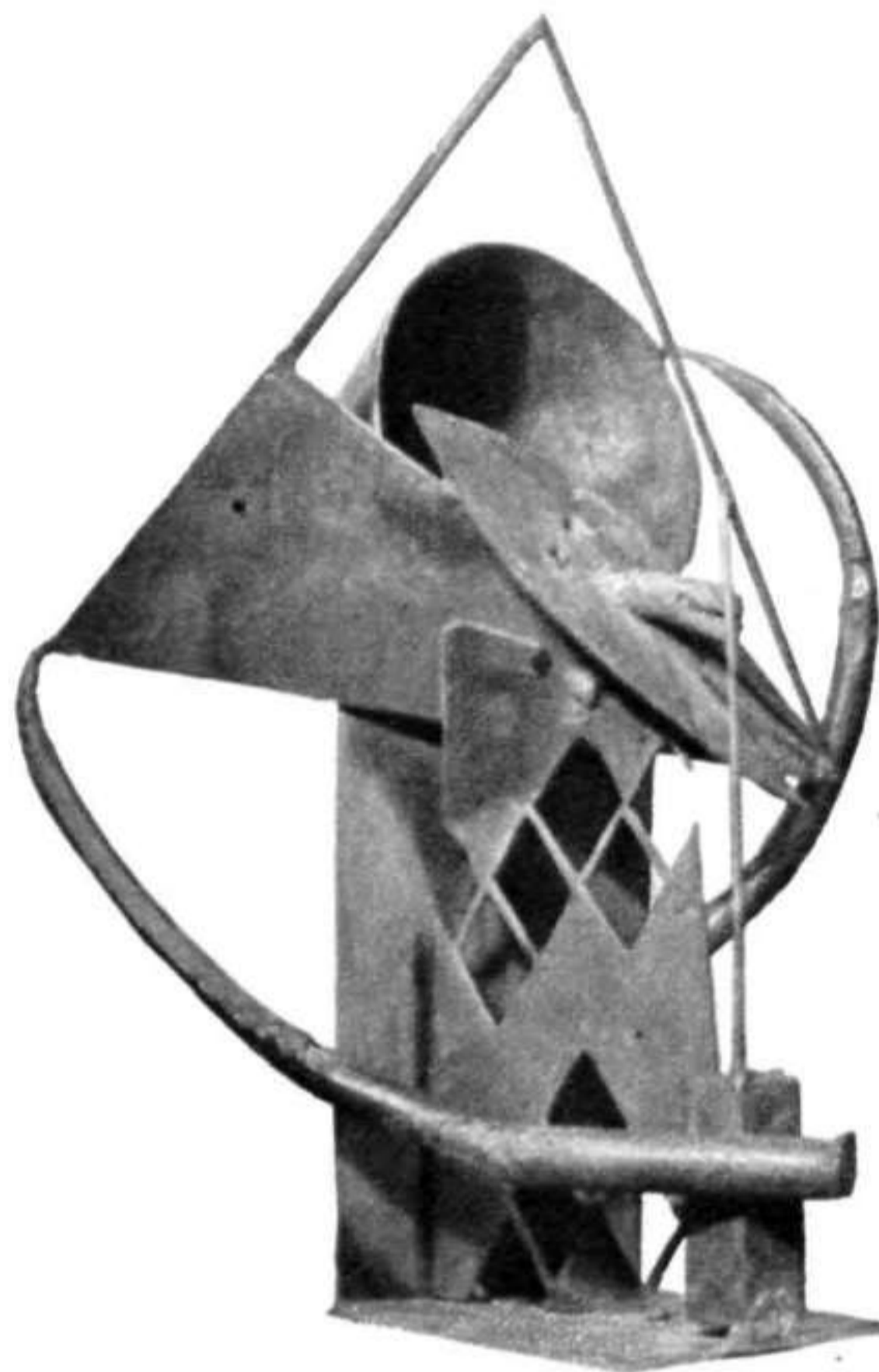
Las becas de la Dotación de Arte Castellblanch van dirigidas fundamentalmente a los jóvenes artistas que han terminado su carrera en las diversas especialidades del programa y que deseen completar su formación en centros españoles o europeos.

Tras la rueda de Prensa, pronunció el pregón el académico don Joaquín Calvo Sotelo, acto que presidió el subdirector general de Bellas Artes, don Ramón Falcón, en representación

del ministro de Educación y Ciencia. Cerró el acto don Antonio Parera, presidente de la Dotación de Arte Castellblanch, con unas breves palabras de agradecimiento para todos cuantos han intervenido en hacer posible la Dotación por él creada.

DONACION JULIO GONZALEZ

Una de las más importantes donaciones que jamás haya recibido institución artística española acaba de ser realizada por la familia del escultor y pintor Julio González, una de las más geniales individualidades del arte español contemporáneo. Más de un centenar de obras, entre esculturas y dibujos de todas las épocas del gran artista barcelonés —nacido en la Ciudad Condal en 1876, fallecido en Francia en 1942—, han sido cedidas por la hija de Julio González, la también pintora Roberta González, al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.



Con estos fondos, Madrid y, por Madrid, España entera recobran una importante porción de la obra del autor de «Montserrat», hasta ahora exhibida en su mayor parte en los grandes museos de arte moderno del mundo. Julio González estaba ya representado en la capital española por una extraordinaria escultura instalada en el Museo de Escultura al Aire Libre, donada igualmente por su hija Roberta, pero la donación llegada últimamente a Madrid y depositada en los viejos locales del Museo de Arte Moderno, en la Biblioteca Nacional, constituye un conjunto invaluable no sólo en España, sino en

cualquier otro museo europeo. La catalogación de dicho conjunto pictórico y plástico, y su instalación definitiva, se realizarán en el nuevo edificio museal levantado en la Ciudad Universitaria y que próximamente será inaugurado.

La donación viene a cerrar, de momento, las nuevas adquisiciones de la Dirección General de Bellas Artes en cuanto a las primeras figuras de nuestra plástica representadas por Julio González, Pablo Gargallo, Manolo Hugué, etcétera, en lo concerniente a los grandes artistas españoles desaparecidos.

URBANISMO CONCERTADO

El arte en su vertiente arquitectónica y urbanística, puesto de actualidad en la provincia de Madrid. La Comisión de Planeamiento y Ordenación del Área Metropolitana de Madrid ha celebrado el acto de apertura de propuesta al concurso público de ordenación, organización y posterior edificación, en su caso, de los terrenos necesarios para ubicar un máximo de 120.000 viviendas en la provincia de Madrid, mediante sistema de urbanismo concertado entre las empresas y la Administración.

El total de propuestas presentadas se elevó a dieciocho, patrocinadas, bien en forma individual o asociada, por veintisiete empresas promotoras y constructoras nacionales. Según las bases del citado concurso, éste afecta a un área dividida en tres zonas que agrupan a cincuenta y nueve municipios de la provincia. En cada una de dichas zonas se podrá urbanizar y construir hasta un máximo de 40.000 viviendas. Asimismo, para cada vivienda se requiere una superficie de terreno no inferior a cien metros cuadrados. La superficie que no ocupe la edificación de esos cien metros cuadrados asignados a la vivienda podrá destinarse a espacios ajardinados, a zonas de juego o a apartamentos privados.

Con este concurso de urbanismo concertado se pretende hacer frente, en parte, a la urgente necesidad de suelo urbanizado de que adolece el Área Metropolitana y, en general, la provincia de Madrid, donde, de acuerdo con las previsiones del III Plan de Desarrollo, habrán de ubicarse en el cuatrienio 1972-1975 unas 240.000 viviendas, para las que se precisa disponer de unas 1.500 hectáreas de suelo urbanizado por año.

Se estima que las inversiones alcanzarán los 6.000 millones de pesetas, por lo que respecta a la urbanización, y 120.000 millones para la construcción de las citadas viviendas, en las que se quiere alojar a un millón de personas, aproximadamente, pero alejándolas de la capital madrileña.

La resolución del concurso tendrá carácter discrecional y se realizará

(Continúa en la pág. 60)

LOS MOSAICOS DE ALCALÁ DE HENARES

Durante la realización de los trabajos de cimentación de nuevos bloques de viviendas que se construyen en la zona de expansión de Alcalá de Henares ha aparecido una amplia serie de mosaicos de fecha romana tardía, que debieron pertenecer a una rica «villa» y que totalizan cerca de 190 metros cuadrados. El hallazgo, que ya se encontraba situado desde hacía al-

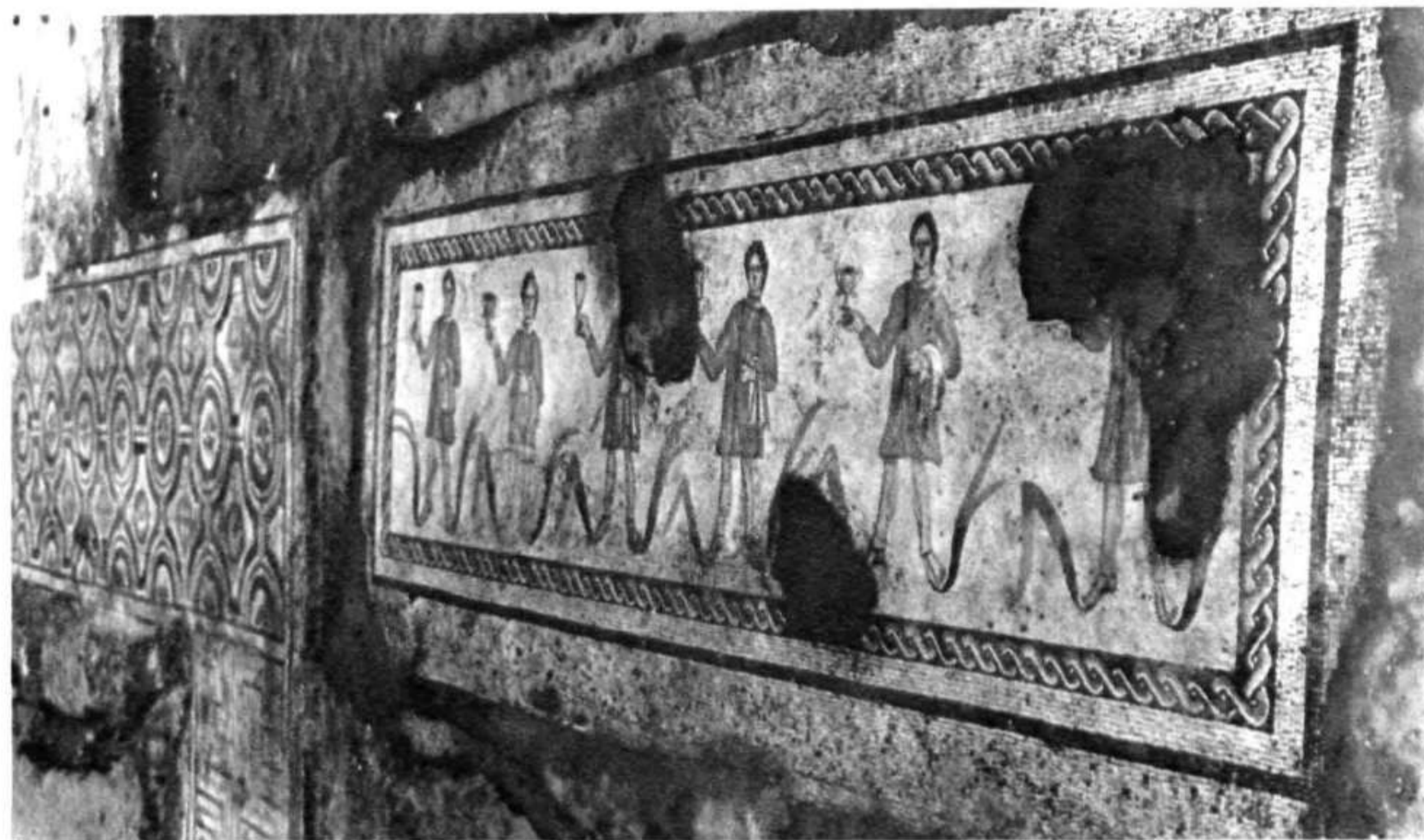
mático de estos restos, así como la de todo el área.

Las habitaciones decoradas con mosaicos rodean un peristilo de unas medidas aproximadas de 15 por 10 metros, conocido gracias a que tres de sus pasillos se decoran con mosaicos de tipo geométrico; simples grecas de doble cinta en colores azul y negro sobre fondo blanco y de dibujo en base

mosaico de otra habitación, que posiblemente poseía un gran emblema central ovalado rodeado de cenefas con temas geométricos sencillos, a base de círculos.

Al lado Oeste se conserva casi entero otro mosaico decorado, como un tapiz, con dieciséis octógonos que alternan entre sí con cuadrados. Estas figuras geométricas quedan delimitadas entre sí por trenzas seguidas muy típicas de los mosaicos tardo-romanos, como el que comentamos. Los octógonos, a su vez, poseen en su centro pequeños cuadros rodeados de una cenefa de triángulos. Debido a que la habitación no había sido bien recuadrada, el mosaico posee una cenefa de ondas. Los colores son los típicos, de fondo blanco y decoración en rojo, azul y negro, destacando por su mayor empleo el azul. En su centro se conservan restos de un emblema con figuras, entre las que parece distinguirse el dios Mercurio.

Entre las dos habitaciones descritas se coloca la tercera, la más rica en decoración de ellas, y a la que se accedía por un pasillo, continuación del lado Oeste del peristilo. El suelo de este pasillo se decora también con mosaico, de una gran sencillez decorativa, aunque de gran interés iconográfico. Se trata de un gran panel alargado de $6,40 \times 2,30$ metros delimitado por una banda negra y una estrecha cenefa con decoración sencilla de trenzas en rojo, amarillo y azul sobre fondo negro, que encierra seis figuras de sirvientes. Estos levantan en su mano derecha sen-



gún tiempo, ha sido salvado ante el anuncio por parte de la empresa promotora-constructora de que se iban a emprender trabajos en aquella área.

Se trata, como decimos, de tres importantes habitaciones de una «villa», ordenadas alrededor de un peristilo rectangular orientado aproximadamente de Este a Oeste. De estas habitaciones sólo quedan únicamente los mosaicos, dada la superficialidad de los restos, que no llegan a 40 centímetros de profundidad. Por ello han desaparecido prácticamente todos los muros de las habitaciones, que serían arrancados con seguridad por las rejas de los arados, quedando únicamente algunos sillares sueltos que debieron formar parte de los puntos más fuertes de los cimientos.

Ante estos tipos de hallazgos y la urgencia de las viviendas que allí se van a construir, los organismos competentes de la Dirección General de Bellas Artes organizaron los equipos técnicos encargados de su salvamento, procediéndose al arranque científico de los mosaicos y al estudio siste-

a cruces svásticas; flores de cuatro pétalos centrande una red de círculos y que alternan con motivos cruciformes en colores rojo, azul y negro sobre fondo blanco, y cuadrados y rectángulos contra-peados, en los mismos colores.

Al lado Norte de este peristilo quedan pocos restos del suelo de



das copas, mientras que en su antebrazo izquierdo, doblado, llevan un paño. Su actitud es hierática, solemne, como si se tratara de una procesión. Su atuendo, sencillo, con clámide amarilla hasta las rodillas, de bordes azules y cintas rojas, gargantilla en el cuello y sandalias de suela claveteada.

En el extremo del pasillo, a la izquierda, se abría la puerta a la tercera habitación, con su umbral decorado con las típicas peltas contrapuestas en colores predominantes ocre y rojo. Este «oecus», de forma rectangular, que mide 8,30 por 6,40 metros, poseía un ábside en su lado Norte y delante de él un magnífico emblema dividido en cuatro cuadros, que indican claramente la importancia de la habitación.

El tema de las peltas del umbral se une con los emblemas centrales mediante un cuadro en que se representan, en busto, las cuatro estaciones, de las que destaca la figura del invierno, muy relacionada con otras ya conocidas. Todo ello queda encerrado por una red-tapiz formada por cuadri-folios de color negro, encerrando motivos en cruz que alternan en colores azul y ocre, y esta red a su vez por una cenefa de cuadros que rodea toda la habitación, a excepción del lado del ábside que lo ocupa una guirnalda, como clara alusión al tema báquico de los emblemas centrales.

El cuadro central representa, efectivamente, a Baco desnudo en el centro coronado de pámpanos y racimos de uva y rodeado de tres personajes de su cortejo. A pesar de la impericia del artesano al dibujar los cuerpos, destaca sorprendentemente el tratamiento del color en las «tesellas», sobre todo en la transparencia de las telas, de color amarillo y rojo, conseguidas magníficamente. A sus lados este emblema se encuadra por otros dos menores con panteras enfrentadas a un «cantharus» de doble asa, y por otro inferior, delante del ábside, y en gran parte destruido, con escena de la pisa de la uva. Tres personajes unidos por las manos pisan la uva dentro de la cuba que rezuma ya el mosto, mientras que otros dos se acercan llevando sobre sus hombros cestas con el fruto para verterlo.

Finalmente, el ábside se decora con dibujo geométrico de gran sencillez, pero de abigarrada policromía, en que intervienen todos los colores utilizados en el resto de los mosaicos.

(Viene de la pág. 58)

por el ministro de la Vivienda, a propuesta de una Ponencia constituida en el seno de la Comisión de Planeamiento y Ordenación del Área Metropolitana de Madrid.

ARTESANÍA Y TURISMO

En Palma de Mallorca se celebró la III Feria Nacional de Artesanía y Turismo. Como en ediciones anteriores, el certamen se situó en la explanada del monumento al crucero «Balears», en un recinto ajardinado de 16.000 metros cuadrados. Participaron en la Feria la Empresa Nacional de Artesanía, la Dirección General de Promoción del Turismo, una representación del artesanado del Pueblo Español, de Barcelona, la industria turística de muchas regiones españolas y bastantes sectores del artesanado de Baleares y del resto de España.

CUARTEL DEL CONDE DUQUE

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha tomado el acuerdo de intervenir con su opinión en torno al antiguo cuartel madrileño del Conde Duque, motivo de polémicas públicas en las últimas semanas con motivo de los rumores surgidos en torno a su posible transformación. La Real Academia aprobó la siguiente propuesta de su director, marqués de Lozoya:

«El cuartel del Conde Duque es precisamente un conjunto urbanístico bien representativo de esos valores que están desapareciendo progresivamente. Con su portada del mejor barroco madrileño y su factura arquitectónica de gran belleza es, sin duda, algo digno de conservar y restaurar adecuadamente. A mi juicio, lo ideal sería conservar las dimensiones fundamentales, las líneas y medidas de todos los edificios del cuartel y, después de restaurarlos, abrir en su interior patios porticados y ajardinados que estuvieran permanentemente abiertos al público. Y establecer en los distintos pabellones todos los servicios culturales del Ayuntamiento: su magnífico museo, que ahora está cerrado a los madrileños; los archivos, la hemeroteca. De esa manera se evitaría, sobre todo, que nuevos edificios de altura invadieran también otro de los rincones más hermosos de Madrid. Sería realmente lamentable que el Ayuntamiento no aprovechara esa oportunidad. Creo que lo esencial de lo que se ha conservado de estos edificios del cuartel del Conde Duque puede servir de base para una bella labor de reconstrucción, pero es necesario, desde luego, un estudio a fondo de sus características para saber realmente el alcance y naturale-

za de esta conservación. Sería, desde luego, una reconstrucción costosa, pero creo, sinceramente, que esto no debe ser obstáculo insalvable para el Ayuntamiento de Madrid. No se trata de una mera labor de reconstrucción, ni siquiera de una restauración al uso, sino de que esta arquitectura de nuestro histórico Madrid se integre dentro de las actuales realizaciones urbanísticas, influyendo en una amplia área de edificaciones. Aunque los arquitectos municipales son capaces de resolver el problema, creo que sería necesario un concurso nacional de proyectos para su restauración y conservación».

El que fue cuartel del Conde Duque, motivo de los sucesos aquí relatados, es un inmenso edificio en el centro de Madrid, que domina una gran zona urbana sobre el palacio de Liria, en la calle del Conde Duque. Se llamó primitivamente Cuartel de los Guardias de Corps, y fue mandado edificar en 1720 por el Rey Felipe V. Su proyectista fue el famoso arquitecto Pedro de Ribera, que lo realizó a la manera barroca, de forma muy característica y personal, acumulando toda la decoración en su gran portada principal.

MEDALLA DE HONOR

También la Real Academia de San Fernando, en la misma sesión en que se tomaron los citados acuerdos sobre el ex cuartel del Conde Duque, acordó otorgar la máxima distinción de la Corporación, la Medalla de Honor, que se concede anualmente, a las hijas del famoso historiador de arte, antiguo profesor de la Universidad de Madrid y académico, don Manuel Gómez-Moreno, que han cedido a Granada y para el Instituto Gómez-Moreno, una valiosísima colección de arte, expuesta recientemente en la ciudad cuna del ilustre profesor por la Fundación Rodríguez-Acosta, entidad cultural que recibió la misma recompensa en 1970. Don Manuel Gómez-Moreno era natural de Granada, y al arte de la ciudad, así como a todo el arte islámico español, dedicó gran porción de sus atenciones histórico-críticas.

LOS MILLARES Y VILLARICOS

Los Millares y Villaricos, las más importantes zonas arqueológicas de la provincia de Almería y quizá las más representativas de culturas milenarias del país por los vestigios localizados, han pasado recientemente a ser propiedad estatal. La formalización de la escritura ha sido hecha, en nombre de la Dirección General de Bellas Artes, por el comisario general de Excavaciones, profesor Martín Almagro.

La Comisaría de Excavaciones se propone realizar este año nuevos tra-

bajos de investigación en los citados parajes de Los Millares y Villaricos, además de los de Herrerías y Almirazaque, otros dos bastiones arqueológicos almerienses de carácter excepcional. Existe el propósito de construir en la antigua casa de Siret, en Herrerías, un centro de estudios arqueológicos de carácter internacional, así como el de instalar un museo monográfico con el material que se obtenga en las futuras excavaciones que se llevarán a cabo en la misma zona. Igualmente, en Los Millares existe el proyecto de construir un centro de estudios arqueológicos, y un museo monográfico, y un parque del mismo carácter.

Desde hace años viene siendo, a este propósito, motivo de polémica —ha señalado la prensa que recoge toda esta información— el traslado al museo almeriense del valioso legado arqueológico de Siret, material que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de la capital española, pero, al parecer, dicho traslado no será posible hasta que Almería disponga de un museo amplio y en condiciones para poder instalar holgadamente tantos y tantos vestigios prehistóricos no sólo de los fondos Siret, sino de los que periódicamente siguen extrayéndose de los inagotables yacimientos de la provincia.

II BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE MARBELLA

El Ayuntamiento de Marbella ha convocado la II Bienal Internacional de Arte de Marbella, cuyo tema será «Homenaje a Picasso», tratado en toda su amplia gama expresiva y representativa.

Podrán concurrir a dicha Bienal artistas de cualquier nacionalidad con un máximo de una obra por artista, admitiéndose para las obras cualquier procedimiento plástico en materia definitiva.

Se han establecido los siguientes premios:

Premio especial II Bienal Internacional de Arte de Marbella, dotado con 300.000 pesetas para pintura o escultura.

Dos primeros premios uno para pintura y otro para escultura, dotados con 100.000 pesetas cada uno, no pudiéndose declarar desiertos estos premios.

El Jurado de la II Bienal de Arte de Marbella, estará formado por los siguientes señores:

Presidente: José Luis Estrada Segalerra, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (Málaga).

Secretario: José Manuel Vallés, delegado de Cultura del Ayuntamiento de Marbella.

Vocales: Luis González Robles, comisario general de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes; Enrique Azcoaga, secretario de la

RESTAURACION DE LA VIRGEN DE LOS MARTIRES

En la localidad de Carrión, provincia de Ciudad Real, existe el castillo llamado de Calatrava la Vieja, que conserva abundantes vestigios romanos y árabes, y en el cual fue fundada en el siglo XII la Orden Militar de Calatrava por San Raimundo de Fitero.

En dicho monumento, hoy en ruinas, se puede apreciar perfectamente el emplazamiento de la capilla en donde fue venerada la imagen de la Virgen de los Mártires, imagen que presidió el lugar de enterramiento de los caballeros de Calatrava muertos en la batalla de las Navas de Tolosa, por lo que recibió dicho nombre. Con la ruina de dicho monumento, la imagen fue trasladada a distintos lugares, y en la guerra civil fue bárbaramente destrogada, salvándose algunos fragmentos, que fueron entregados al Instituto de Conservación y Restauración de obras de

arte de la Dirección General de Bellas Artes para su posible restauración.

Dicha labor ha sido culminada y se ha podido, gracias a los trabajos realizados, lograr la reconstrucción total de dicha venerada imagen, teniendo en cuenta para ello la reproducción de una fotografía antigua de la imagen antes de su destrucción, así como los fragmentos del original que fueron entregados. Los trabajos de restauración se realizaron con estos elementos de alabastro, y la policromía se ha realizado basándose en los datos que contenían los restos recuperados y en otras imágenes semejantes de la misma época.

Gracias a la obra realizada se ha podido salvar una joya del arte romano tan entrañablemente unida a la historia patria y a la vida de la Orden de Calatrava.



REPRESENTA LA IMAGEN TERMINADA. LA POLICROMIA SE HA REALIZADO BASÁNDOSE EN LOS DATOS QUE CONTENIAN LOS RESTOS Y EN OTRAS IMÁGENES SEMEJANTES DE LA MISMA ÉPOCA.



FRAGMENTOS DE LA IMAGEN ORIGINAL, TAL Y COMO FUERON ENTREGADOS EN EL INSTITUTO.

Asociación Española de Críticos de Arte; Julio Trenas, crítico de arte del diario «La Vanguardia», de Barcelona; Francisco Prado de la Plaza, crítico de Arte de Televisión Española; comisario de la II Bienal Internacional de Arte de Marbella, y Luis Sastre, director de la revista BELLAS ARTES.

SALON DE CIENTO

El 17 de agosto próximo se cumplen seiscientos años de la inauguración del Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona y parece ser que tan grato acontecimiento será muy celebrado, realizando un acto conmemorativo en el mismo Salón de Ciento.

Como se sabe, este Salón es una de las tres partes esenciales del edificio municipal de Barcelona: la Torre Mirador, la Lonja y el Salón de Ciento son tres lugares imprescindibles en la organización municipal de la Edad Media. El Salón de Ciento fue construido en el siglo XIV e inaugurado en 1373, siendo completado tres años después, sobre todo en la época barroca. El Salón ofrece tres épocas: la de su construcción, en el siglo XIV; su reforma, en la época barroca, y su definitiva restauración a partir del siglo pasado, que se terminó en 1925, durante la alcaldía del barón de Viver y en que quedó más o menos instalado como está en la actualidad. Exceptuando algunos detalles, el Salón de Ciento tiene el mismo aspecto de cuando se terminó, hace seiscientos años. El retablo, en cambio, fue constituido de acuerdo con los arquitectos de final de siglo, pero ya en la época del barón de Viver.

Esta efemérides es digna de ser celebrada por lo que es y representa este Salón para la Ciudad Condal, sobre todo en el aspecto histórico-artístico y cultural. La fisonomía de Barcelona sería probablemente distinta de no existir un marco adecuado para exponer y resolver los quehaceres de toda condición de la vida municipal barcelonesa.

MÉRIDA MONUMENTAL

Con referencia a la declaración de la ciudad de Mérida como conjunto histórico-arqueológico por parte de la Dirección General de Bellas Artes y cuyo alcance, no suficientemente apuntado en los primeros informes llegados a la ciudad, provocó en la capital emeritense ciertos recelos públicos, el profesor Pérez-Embido, director general de Bellas Artes, en declaración hecha en la vieja ciudad romana, explicó que «el expediente del Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia que declara a Mérida conjunto histórico-arqueológico, prevé una zona concreta de intervención orientada a valorar los grandes

monumentos y la ordenación de forma inmediata del entorno de la misma, pero en ningún modo frenará el normal desarrollo de la población. Es un error pensar lo contrario».

Esta declaración del profesor Pérez-Embido ha venido a crear un ambiente de concordia en la delicada situación que se había extendido ante el temor de que las normativas del citado Decreto pudieran aherrar el futuro de la ciudad de Mérida, constriéndolas a unas exigencias coercitivas de su normal desarrollo.

MURALLAS DE SEGOVIA

También las murallas segovianas están en vías de restauración, de cuyo suceso dimos noticia en pasado informe de esta misma revista. Ya en el pasado mes de julio y por Decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, fueron declarados de utilidad pública las obras y servicios necesarios para llevar a cabo la revalorización y conservación de estas murallas, autorizándose en consecuencia la expropiación de algunos de los edificios adosados a las mismas, comprendidos en el tramo Arco de San Andrés-Palacio del Sol (actual matadero municipal). Una vez cumplidos los trámites de información pública, el Gobierno Civil de la provincia acordó la ocupación de dichas fincas, dando a sus propietarios el plazo fijado por la ley para recurrir en recurso de alzada ante el Ministerio de Educación y Ciencia. Una vez solventados todos los trámites legales, darán comienzo las obras que permitirán que esa parte de las murallas segovianas, con una visión realmente excepcional desde la llamada Cuesta de los Hoyos, recobren su antiguo esplendor. En una segunda fase se acometerán otras obras para restaurar también los lienzos de muralla correspondientes a la zona Palacio del Sol-Alcázar.

BIENALES DE ARTE

● La Sala Provincia de la Institución Fray Bernardino de Sahagún, de León, ha convocado la II Bienal de Pintura «Provincia de León», a la que podrán concurrir todos los pintores españoles y extranjeros residentes en España, con dos o tres obras de tema y procedimientos libres, sin fijación de tamaños. El plazo de admisión quedará abierto del 15 de junio al 15 de septiembre, debiendo ser enviadas las obras a la Sala Provincia, previamente cubierto el boletín de inscripción. Se concederá un único premio de 100.000 pesetas y dieciocho adquisiciones realizadas por instituciones leonesas, de 25.000 pesetas cada una.

● Pontevedra ha convocado su Bienal de Pintura y Escultura en su segunda edición, organizada por la Diputación Provincial pontevedresa.

A la Bienal podrán concurrir artistas españoles y extranjeros con dos años de residencia en España, con dos obras no presentadas en otros concursos, que habrán de presentarse del 1 al 20 de junio próximo en el Negociado de Cultura de la Diputación. La exposición se celebrará del primero al 20 de agosto. Se concederán en pintura y escultura tres premios para cada modalidad, con sus correspondientes medallas de oro, plata y bronce, por un importe, respectivamente, de 100.000, 75.000 y 50.000 pesetas.

● El Ayuntamiento zamorano ha convocado la Bienal de Pintura «Ciudad de Zamora» en su segunda edición, a la que podrán concurrir todos los pintores residentes, temporal o permanentemente, en España con dos obras de técnica y tema libres. Plazo de admisión, del 1 de julio al 15 de agosto. Se concederán un premio de 200.000 pesetas, otro de 100.000, un tercero de 75.000, tres de 50.000, tres más de 30.000 y dos de 25.000 pesetas. Los envíos habrán de hacerse a la Comisaría de la Bienal, Ayuntamiento de Zamora, y en correo aparte y a la misma dirección, el boletín oficial de inscripción.

DALÍ, ACADEMICO

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha elegido académico de honor a distintos artistas españoles y extranjeros, compositores, escultores y pintores. Entre estos últimos figuran el escultor italiano Francesco Messina y el pintor Salvador Dalí, que es, de momento, el único académico honorífico, tras el fallecimiento de Pablo Picasso, que lo era desde 1971.

MUSEO DE RELOJES

En veinte millones de pesetas está valorada la colección de ciento cincuenta y dos relojes antiguos que ha quedado instalada al público en la bodega La Atalaya, de Jerez de la Frontera. Este museo de relojes ha sido formado, principalmente, a base de la importante colección que perteneció a la condesa viuda de Gavia, incrementada ahora con otros relojes.

Las piezas expuestas pertenecen, en su mayoría, a las escuelas francesas e inglesas de los siglos XVII y XVIII, figurando, además, en la muestra otros ejemplares de construcción vienesa e italiana. El más antiguo de todos es un reloj en forma de chimenea, de marca itálica, y el más valioso, uno de fabricación francesa, en mármol y bronce. Todos los relojes que integran el nuevo museo jerezano se encuentran en perfecto estado de funcionamiento. La colección puede ser visitada libremente.

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

ROMAN ALIS

Entre los compositores españoles pertenecientes por edad a la llamada «generación del 51», la figura de Román Alís es la de un independiente que ha desarrollado un estilo particular dentro del que ha evolucionado pausada pero constantemente hasta lograr una notable flexibilización. Nació el compositor en Palma de Mallorca el año 1931. Sus estudios musicales se desarrollaron en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona con diversos maestros, entre ellos Zamacois y Toldrá. Con este último siguió también cursos de dirección orquestal. Su vocación composicional fue temprana y muchas de sus obras comenzaron a darse a conocer en seguida. En 1961 ganó el Premio de Composición de Divonne les Bains, siendo pensionado en Ginebra al año siguiente. Ha desarrollado una amplia carrera como profesional de la música, tanto como pianista como en calidad de director musical de los Ballets Catalanes, colaborador de varias emisiones de radio y también de televisión, arreglador, etcétera. Durante cinco años fue catedrático de Contrapunto del Conservatorio de Sevilla, y en la actualidad es profesor de Composición, en la cátedra de Antón García Abril, en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

—Mi obra es bastante numerosa, ya que en la actualidad llego alrededor del número cien de opus. Soy un compositor que trabaja mucho, y aunque no me considero un compositor de vanguardia y pienso que mi evolución ha sido lenta, creo que mi labor se aleja de los caminos trillados en todos los órdenes.

Román Alís nos habla de las obras que él considera más características en su producción, saltando por razones de espacio las que se podrían entender como menores.

—Mis primeras preocupaciones se movían en un plano tonal, pero intentando trascenderlo a través de esquemas politonales o polimodales. De todas maneras, pronto el atonalismo será mi manera personal, ya que he utilizado poco la politonalidad. Un atonalismo que no es dodecafónico, sino libre. Entre las primeras obras que podemos mencionar figura «Impresiones para violín y piano», de mil novecientos cincuenta y siete. Del mismo año son los «Poemas de la Baja Andalucía» para piano.

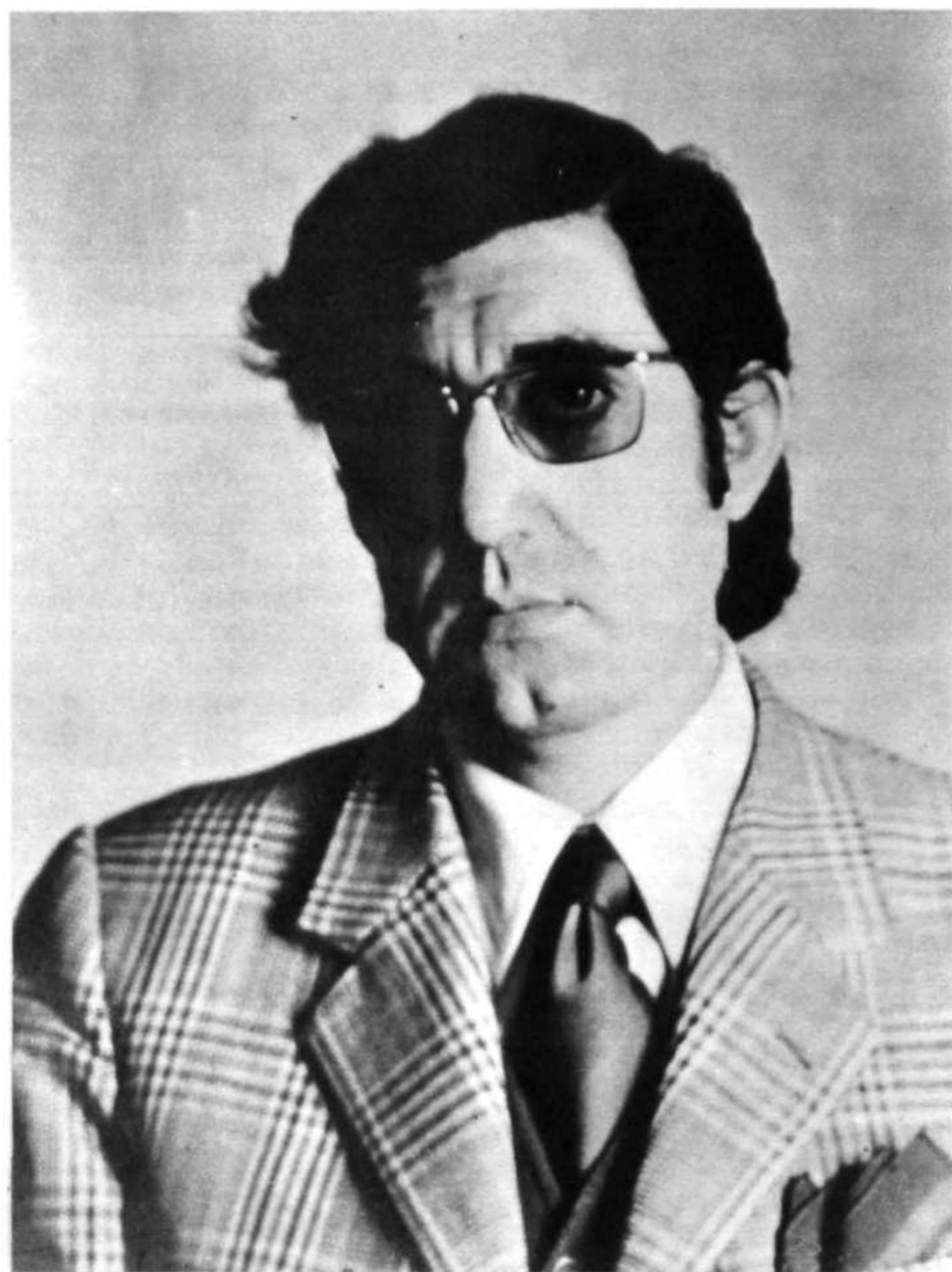
Después de estas obras, Román Alís salta hasta otras compuestas tres años más tarde, no porque en el intermedio no produzca música, sino por estimar que se trata de obras menos significativas.

—De mil novecientos sesenta es una obra para voz y orquesta que se titula «Huaccachina». Se trata de una composición inspirada sobre los relatos amazónicos de Santos Chocano. Sin embargo, no uso ningún texto, la voz canta sin él, sino que traduzco las impresiones que en mí causaron tales escritos.

Una nueva línea se va a esbozar a partir de la obra siguiente: la investigación sobre ciertos aspectos del folklore andaluz.

—Se trata de los «Poemas de la seguriya gitana», de mil novecientos sesenta y uno, piezas para voz y piano basadas en poemas de Federico García Lorca. La verdad es que me sentí atraído por el folklore andaluz y por el color popular, pero no a la manera de la escuela nacionalista, sino para investigar sobre ciertos aspectos melismáticos y de color. Esta será una constante en mi obra, sobre todo después de irme a vivir a Sevilla, ciudad que hasta entonces sólo conocía de paso.

Pero no será esta la única corriente informadora de



su pensamiento musical, otra será una música de corte europeo objetivo, sin referencias raciales o folklóricas, terreno en el que producirá también obras notables.

—El «Cuarteto», escrito en mil novecientos sesenta y uno, y que obtuvo el Premio de Divonne, es una obra escrita en un estilo cercano a los de Bartok o Hindemith, desligado de la tonalidad estricta y con un trabajo predominantemente contrapuntístico. La «Sonata para flauta y piano», del mismo año, sigue preocupaciones similares.

Las obras siguientes abundan en esta problemática de una manera cada vez más personal y evolutiva.

—En mil novecientos sesenta y dos escribí la «Sinfonía de cámara» durante mi estancia en Ginebra. Las «Variaciones breves», opus treinta y uno, son de mil novecientos sesenta y tres. Son obras en las que me mantengo lejos de la tonalidad usando una formulación propia que emplea toda la gama total temperada. La apertura es, sobre todo, de tipo armónico y contrapuntístico. Este último aspecto se desarrollará mucho con mi actividad de profesor de esa materia.

La estancia en Sevilla tendrá como consecuencia este desarrollo contrapuntístico y también una profundización en los aspectos melismáticos de la música popular andaluza.

—Esto está claro en el «Preludio y cante», para flauta sola, de mil novecientos sesenta y tres, o en los «Nocturnos de la luna gitana», para soprano y grupo de cámara, del mismo año. En ella empleo un grupo orquestal similar al del «Concierto para clave», de Falla, y mi intención es hacer una música pos-Falla, pero dentro de la atonalidad. Al mismo tiempo sigo desarrollando mi obra de tipo europeo con el «Salmo XXI», para coro e instrumentos de metal. En esta obra, de mil novecientos sesenta y cuatro, me interesaba el manejo de los instrumentos de metal sin apoyo de la cuerda.

Ambas líneas, la europea y la andaluza, se entrecruzan en las obras compuestas durante la estancia en Sevilla.

—Todo ello puede verse en obras como «Canciones de mirador», de mil novecientos sesenta y cuatro, para soprano y piano; en el «Trío para violín, violoncello y piano», en el «Coral, tema e imitación», para órgano, o en la «Sonata para piano», todas obras de mil novecientos sesenta y cuatro.

Este mismo año ve nacer una obra importante, que resume estas experiencias, la «Sinfonietta».

—Por proporciones podría ser una sinfonía auténtica, pero preferí llamarla «Sinfonietta» porque así parece menos solemne, ya que utilizo temas de cierta frescura popular. Me baso en la estructura de los melismas andaluces, pero siguiendo el plan formal clásico de la forma sinfónica, aunque me permito cierta independencia de planos dentro de la estructura. En el mismo año compongo «Dos movimientos para cuerda», que fue Premio Concepción Alemany.

Un pequeño bache de producción se abre después de este copioso número de obras; pero en 1966, el compositor vuelve a la brecha.

—La «Suite para orquesta» de ese año es en cierto modo un paso atrás en cuanto a la forma, pues uso estrictamente la de la «suite» clásica. Pero el lenguaje es de apertura contrapuntística, más que armónico. De este mismo año es la «Sonata para clarinete y piano», y de mil novecientos sesenta y siete, la «Música para un festival en Sevilla», que fue Premio de la Diputación y que está escrita con motivo de los Festivales de España de aquella ciudad, en los que actuó la Orquesta Filarmónica de Sevilla. Está naturalmente dentro de la línea andalucista y se trata de cuatro im-

presiones de la ciudad. En la misma época compuse la «Toccata a la fuga de un ritmo gitano», para piano.

Otras obras menores esmaltan el camino compositivo de Román Alís hasta su traslado a Madrid en 1968.

—Con mi marcha de Sevilla, el ritmo de mi producción compositiva decrece un poco. Puedo mencionar, no obstante, las «Atmósferas», para clarinete y piano, de mil novecientos sesenta y ocho. El año siguiente destaca, por ser el de la obra que considero hasta ahora más importante en mi carrera. Me refiero a los «Salmos cósmicos», de mil novecientos sesenta y nueve, obra que me fue encargada por la Fundación Juan March. La obra no se ha estrenado aún por sus grandes efectivos, ya que emplea cuatro coros, distribuidos estereofónicamente, y dos orquestas sinfónicas; en total, unas cuatrocientas personas. Me supuso un gran esfuerzo. La obra se basa en los Salmos de David en una interpretación moderna de su contenido, ya que releýndolos me pareció muy actual su visión del cosmos. Hice mi propia adaptación como si David viera al hombre cósmico de hoy, y es un canto a la ciencia y al futuro que parece ser espera al hombre en el cosmos. Aquí ya hay ensayos de diversas grafías y puntos libres, dentro de un control general. Creo, además, que se trata de una obra de gran efecto.

Después de los «Salmos cósmicos», la obra de Román Alís sufre una detención momentánea, tras la que el autor volverá a la composición con nuevas obras de diverso carácter.

—«Rima», para voz y piano, está escrita en mil novecientos setenta por encargo del Ateneo de Madrid y sobre un texto de Gustavo Adolfo Bécquer, puesto que era un concierto con motivo del centenario del poeta. Del mismo año, y también para voz y piano, es «El canto de Loreley», con un texto muy breve que adapta la antigua leyenda germánica.

Este mismo año se cerrará con una obra orquestal, entre las más importantes del compositor.

—Se trata de «Reverberaciones», para gran orquesta, una obra que marca mi rompimiento definitivo con la línea andalucista. Aquí ya utilizo muchas flexiones de escritura, la que es mucho más libre que en otras obras anteriores y mi objetivo principal es lograr un apoteosis orquestal a partir de un comienzo simple, pero incisivo.

Esta línea de evolución y apertura se desarrolla también en las obras siguientes, últimas hasta ahora en la producción ya numerosa e importante de Román Alís.

—«Serie sobre anillos», para cuarteto de cuerda, es una obra de mil novecientos setenta y uno, en la que me muevo ya en un plano más experimental, pero siempre dentro de mi evolución natural y sin ánimo de forzar las cosas. También de mil novecientos setenta y uno es la «Cuarta palabra», para piano, que me fue encargada por Radio Nacional de España para un programa especial sobre las siete palabras de Cristo en la cruz.

Muy recientemente, Román Alís ha completado dos obras, que hasta el momento coronan su producción.

—La primera es «Campus stellae», para conjunto de cámara, con destino a la Semana de Música Española de Santiago de Compostela. La segunda es un encargo de la Comisaría General de la Música. Se titula «Epitafios cervantinos», y se basa en tres textos del «Quijote». Los elementos son cuarteto vocal y orquesta.

Hasta aquí la ejecutoria de un músico español del momento. Sin duda, el futuro de su obra nos reserva nuevas composiciones de interés para nuestra música.

TOMAS MARCO

RAMON GOMEZ DE LA SERNA. «SOLANA».

EDICIONES PICAZO. BARCELONA, 1972

Ramón Gómez de la Serna, en las consideraciones que hace en torno a la pintura de Solana, dice cosas como: "Su pintura es el gran párrafo frente a las comas del impresionismo". Al hacerlo une su gran intuición interpretativa a un cabal conocimiento de causa. Gran amigo de Solana, estaba especialmente situado para escribir un libro fundamental sobre este pintor, y su Solana es una obra de un valor permanente.

Gómez de la Serna, original por encima de todo, también en este caso enciende la pirotecnia de su ingenio, y a través de frases poéticas y lapidarias nos sitúa al hombre Solana, al pintor, la época y las motivaciones que han gravitado más directamente sobre su personalidad. Así el pintor aparece en toda su rotundidad. "Ante los que dicen que tiene sentimientos exacerbados —escribe Gómez de la Serna— se pregunta uno: ¿no será que ellos los tienen pálidos y débiles?". A través del libro queda expresado desde diversos puntos de vista la profunda unidad que existió entre la vida y la obra de este pintor. El caso de que un escritor como Gómez de la Serna escriba sobre un pintor como Solana es sin duda un acontecimiento del mayor interés, pues así coinciden dos sensibilidades de recia personalidad y el resultado es tan positivo desde el punto de vista literario como iluminador del fenómeno pictórico.

A la interpretación del caso Solana se le unen además de las consideraciones sobre su obra, en las que el instinto crítico y poético coinciden, el conocimiento preciso de los detalles de la vida de su biografiado. De todo ello saca rotundas conclusiones expuestas con la seguridad de quien admira a la persona y la obra sobre la que escribe y posee un instrumento expresivo que está a la altura de las circunstancias. La afinidad de algunas de sus aficiones ha ayudado también a la realización de este libro y así se expresa en su prólogo: "Este parentesco de aficiones, esa doble prestidigitación que hacemos él en su pintura y yo en literatura con objetos del Rastro, hace que yo pueda escribir sobre su pintura con cierto conocimiento de causa". Efectivamente, en pocas ocasiones se ha dado unas tales circunstancias tan favorables de relación propicia entre el biografiador y su biografiado.

Ya por sí solo, el prólogo del libro es, además de una explicación iluminadora

desde distintos ángulos de la pintura de Solana, un comentario sugestivo del quehacer pictórico y un análisis poético. El autor, con un método personal, hunde el escalpelo de su pluma en la materia pictórica y deja entrever un sinfín de sugerencias en torno suyo que despiertan el interés y la explican de la mejor manera como algo vivo y que nos afecta. Gómez de la Serna pone de manifiesto que Solana es un pintor español de la estirpe de Goya y de Zurbarán, un pintor profundamente serio ante el que el parangón con otros le hace destacar. Al lado de su autenticidad y reciedumbre permanentes, muchos ofrecen un interés provisional y transitorio. La admiración de Gómez de la Serna hacia Gutiérrez Solana es una prueba más de su gran perspicacia, ya que abierto especialmente a lo nuevo, adelantándose en sus gustos hasta ser incluso un anticipado de lo que lo "pop", supo ver lo que hay de permanente novedad en la pintura de Solana y expresarlo de una manera artística, además de convincente. Esta no es la de menor mérito del libro, que en todo momento se mueve dentro de una espontaneidad, que no es otra que la de la sensibilidad poética.

A través de sus antecedentes familiares, tan significativos para entender a Solana, Gómez de la Serna discurre por los ambientes que le fueron gratos, pasea por los diversos escenarios, se asoma a París, visto de tan peculiar forma como a Solana le era característica, explica sus cuadros, viaja por los pueblos de nuestra geografía, comparte las luces y los ambientes de las madrugadas, momentos propicios para, al tiempo que se comen uno de esos manjares gratos al paladar del pintor, de castiza reciedumbre, Gómez de la Serna escucha sus más sorprendentes palabras sobre el trabajo y la vida, asiste a corridas de toros de pueblos, a carnavales, procesiones. Se pasea por tantos lugares y ambientes como después ha ido dejando fijados en sus cuadros. Y también se sienta, en las horas altas de la noche, a su lado para verle escribir las cuartillas que hicieron de Solana también un extraordinario escritor, y Gómez de la Serna así lo manifiesta sin paliativos: "Solana es un escritor formidable, que ha encontrado los bajos de las cosas y que ha hallado piedras talladas espesísimas de realidad y expresión".

Múltiples son las sugerencias de este libro admirable. Ante él no podemos por menos de sentir que la afición por escribir sobre temas de arte no sea más frecuente entre nuestros escritores, contribuyendo con su personal visión al conocimiento del fenómeno del arte y ayudando de este modo a la tarea de la difusión y de la crítica.



Este libro, hace tiempo agotado y prácticamente inencontrable, ahora aparece en edición de bolsillo, lo que contribuirá a su más amplia circulación.

A. FERNANDEZ MOLINA

VICTORIO MACHO. «MEMORIAS».

G. DEL TORO, EDITOR. MADRID, 1972

Victorio Macho inicia el prólogo de sus "Memorias", con estas palabras: "Soy un escultor que tiene el vicio de leer, de escribir, oír bella música y hasta de pensar, lo cual no es nada nuevo, ya que Sócrates fue excelente escultor en su juventud, y Miguel Angel, genio de la escultura del Renacimiento, arquitecto de la cúpula de San Pedro (de Roma), pintor de la Sixtina, compuso versos que le dieron fama de admirable poeta. Y el gran Leonardo nos legó su 'Tratado de la pintura', interesantes estudios anatómicos, investigaciones científicas y hasta ideó unas alas para volar. También Benvenuto Cellini nos dejó sus 'Memorias', que le dieron tanta fama como su bronceo y bello 'Perseo'. Y el Vasari nos dejó su 'Historia de la vida de los artistas'; y nuestro Pacheco y otros pintores y escultores del Renacimiento en España y en Italia comentaron el ambiente artístico y nos dieron a conocer sus propias ideas".

Como se ve, el hecho de que un escultor o un pintor escriba, no es nada nuevo, y en nuestro siglo es seguramente tan frecuente como en el Renacimiento. El caso de Solana, entre nosotros, por citar sólo uno entre los sobresalientes, es una muestra de hasta qué punto son compati-

bles estas actividades y cómo en las dos puede alcanzarse una alta calidad.

Pero aun cuando un artista al escribir no esté a la altura de su obra plástica, siempre ello es interesante por varios conceptos, el principal porque este testimonio personal, que es su palabra escrita, tiene un acento que resulta valioso para su conocimiento precisamente por esa espontaneidad que conserva al expresarse en un medio que no le es habitual. El interés aumenta sobre todo si se trata de memorias que nos ayudan doblemente a explicarnos su personalidad y su arte.

La prosa de las "Memorias" de Victorio Macho está íntimamente relacionada con su escultura. Es una prosa recia, viril, que bebe en lo más permanente del idioma castellano. Es prosa de escultor. Una prosa que nada tiene que ver con la profesionalidad de escribir pero que posee una energía y una veracidad esenciales.

En estas "Memorias", a lo largo de trescientas setenta páginas, Victorio Macho nos ha dejado el testimonio de su peripecia humana, como hombre y como artista, en los distintos escenarios que recorrió en vida. Macho nos va exponiendo sus recuerdos muchas veces sin seguir un orden rigurosamente cronológico pero siempre poniendo en su prosa un acento apasionado. Por las páginas de estas "Memorias" desfilan los acontecimientos de su vida, su trabajo, las personas que con él se relacionaron, sus gustos, sus admiraciones y todo ello va completando la idea que teníamos del escultor, por su obra y ella nos llega a través de su prosa aún más profundamente, como si estableciéramos una especie de diálogo, con su escultura, por mediación de las palabras de su autor.

Una vida plena de trabajo se anima en este volumen donde su autor se nos descubre en sus momentos más dispares y en diversos escenarios. A través de estas páginas hay, con el testimonio de la vida de un hombre, toda una teoría del arte, la que se corresponde con una obra como la suya, enraizada en lo más dinámico de la tradición española. Su amor a la obra bien hecha, su desdén hacia los snobismos y hacia la improvisación se manifiesta a cada paso, así como la autenticidad de sus admiraciones y su sentido de la amistad. Lo que se respira en este libro es un aliento profundamente humano. Y su prosa es limpia, a veces teñida de una ligera retórica, pero siempre recia, clara y viril. Aunque pueda parecer tópica la comparación, lo cierto es que nos recuerda a cada paso que es la prosa de alguien que logró obras de profunda belleza tallando directamente la piedra.

En este libro, además de los testimonios personales, los recuerdos y la proclamación de sus admiraciones artísticas, sus afectos humanos y sus preferencias hacia paisajes y ciudades, hay también, incluidos en ellas, escritos que podrían tener un valor por sí solos. Algunos son puras creaciones literarias, aunque siempre estén ligadas con su trabajo de escultor. Tal sus "Diálogos sobre estética", donde el escultor discurre con el crítico con agudeza e ironía. En otros escritos, como el extenso titulado "El taller de Berruguete", es una exposición detallada sobre un artista

pleno de un conocimiento que nace del amor hacia una obra admirada, y ello le comunica a su prosa una gran eficacia y precisión.

Pero, sin duda, uno de sus mejores capítulos es el IX, el titulado "Mis amigos", que se abre con un extenso ensayo sobre "José Gutiérrez Solana, pintor genial". Cerca de catorce páginas le dedica al pintor, narrando sus recuerdos: "Conocí al pintor Gutiérrez Solana desde muy joven —dice Victorio Macho—. Juntos comenzamos nuestros estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y fuimos los más rebeldes de entonces hacia las normas de enseñanza académicas". Al seguir hablando del pintor muestra la gran admiración que sentía por la obra de su amigo, y su prosa alcanza una gran altura. Es éste, sin duda, el momento mejor de Victorio Macho como escritor, y estas páginas sobre Solana están entre las mejores que se han escrito sobre él.

En definitiva, es este un libro que aún con el interés que tiene por ser el testimonio escrito de su autor, el de que nos explica sobre sí mismo y sobre cosas y personas que con él se relacionaron y también por su prosa, por el carácter peculiar de estas páginas, entre las que hay bastantes de aguda eficacia literaria.

A. F. M.

EDGAR MORIN. «EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO».

EDITORIAL SEIX BARRAL, 1962,
287 PAGINAS.

Edgar Morin nació en Salónica en 1921, tiene publicados varios libros y está especializado en ciencias sociales. El presente ensayo que califica de esbozo de la antropología, muestra la realidad del séptimo arte desde diversos ángulos y planos culturales, en su génesis, estructura, implicaciones sociológicas.

El autor parangona la aparición del cine con la casi simultánea de la aviación. Esta para desarraigarnos de la tierra, aquél para reflejar su realidad. El ojo objetivo, "este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma se había podido perfeccionar, corresponder a una necesidad de laboratorio, la descomposición del movimiento". El paso decisivo es la conversión del cinematógrafo, fundamentalmente cámara fija, en cine, cámara dotada de la prodigiosa rapidez de adaptación y movilidad del ojo humano. Este tránsito se lleva a cabo por la fusión del cinematógrafo y el espectáculo.

El cine, para Morin, está entre la realidad y el sueño, como dice con acierto, el nacimiento del cinematógrafo, con la convergencia de ideas llevadas a la práctica aisladamente en diversos lugares, nos llevaría a una sociología comparativa de la invención.

Confluencia de ciencia y arte, de magia y lógica, de sueño y realidad, el cine es un mundo paralelo a este nuestro de cada día, a la realidad en que estamos sumergidos.



El público asiste a las primeras películas, atraído, no por lo real (salida de una fábrica) sino por la imagen de lo real, por este desdoblamiento mágico de la realidad en su exteriorización, distinta de los desdoblamientos psíquicos. La fotogenia está en la base de este singular fenómeno. Epstein define lo fotogénico, "todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica". La carga mágica está en el origen mismo de la fotografía, como la apropiación de lo exterior. Es la proyección simbólica de que impregnamos la imagen de lo real, lo que le da su auténtico significado, la cualidad de doble, distinto de lo original. La imagen que puede expresar todos los caracteres de que se revistió lo real, incluso la objetividad. La impresión de realidad de la imagen es más fuerte que la propia realidad, al distanciarse y objetivarse, ahí, de nuestra perfección. Se extraña de nosotros en el síntoma de alineación y de proyección mental sicoanalítica. La dinámica de la imagen, analizada en su génesis y sucesivas posiciones, encierra una alta importancia a este respecto: "En el encuentro de lo cinematográfico, entre la máxima subjetividad y la máxima objetividad en el lugar que las sitúa en el punto medio, se halla el doble o imagen espectro del hombre".

La visión del doble es una experiencia al alcance de todos, según el doctor Felter. Para Morin tal vez el único gran mito de alcance universal. Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Melies). Los trucos de efecto de carácter fantástico, quedan absorbidos en la técnica realista. El cine desaparece en una nueva estructura temporal, que comprime o dilata lo real a voluntad. A la metamorfosis del tiempo sucede la del espacio.

El universo realista del cine es una nueva naturaleza, otro mundo. La animación de los sujetos inanimados, es otro de sus grandes hallazgos: «La vida de los objetos no es real, es subjetiva, pero esa fuerza alienadora, tiende a prolongar y exteriorizar el fenómeno, se convierte en fenómeno animista». Se trata de un específico énfasis que asumen los objetos proyectados. Los dibujos animados no son sino exacerbación muy característica y estilizada de este singular proceso. Alcanzan la visión de las fuerzas de inmortalidad.

En la conciencia del niño, del primitivo y del neurótico, se parte de un elemento común determinado, la conciencia primitiva-onírica infantil: la metamorfosis y la ubicuidad, la fluidez universal, la asimilación recíproca del microcosmos dentro del macrocosmos, es decir, los caracteres constitutivos del cine.

El cine reproduce el proceso del sueño con gran fidelidad. Parece ser que el sueño es visto por bastantes personas como una proyección sobre una pantalla.

Al hablar de la música, Morin dice que aplicada a los films resulta uno de los elementos más inverosímiles, no se encuentra en la realidad ni acompaña ninguno de nuestros procesos síquicos. En la etapa antropomórfica humanizamos las cosas y en la tercera etapa a través de lo imaginario, "llegamos al desdoblamiento, a la proyección de nuestro ser

individual en una visión alucinatoria". En ella se nos aparece nuestro propio espectro corporal. Antropomorfismo y desdoblamiento; en estos procesos la proyección pasa a ser alineación con los momentos mágicos: "La identificación es la absorción del mundo en el sujeto. Es el complejo proyección-identificación-transferencia, el que se encuentra en la base de estos fenómenos".

"Las técnicas del cine son provocación-aceleración-intensificación de la proyección-identificación". El autor de este ensayo califica al cine de simbiosis. "Sistema que tiende a insertar al espectador en el grupo del film y el flujo del film en el flujo psíquico del espectador".

Las malas pasadas que la identificación suele jugar a la ética, al burlar los controles de la conciencia, prueban el aserto de que el inconsciente es dirigido por la acción y la intención del film, tanto en su aspecto intelectual como afectivo; el criminal en ocasiones goza de más simpatía que las fuerzas del orden, esto constituye una inversión de jerarquía, sólo posible por la perturbación que produce la mencionada identificación.

Si de hecho el cine nació sordo, mudo, acromático, ¿cómo es que producía esa impresión de objetividad?, se pregunta Morin; la clave hay que buscarla en la proyección de las formas aparentes que producían la sensación de reales y aunque desprovistas de las características aludidas, aun con esa mutilación, seguían investidas de lo real, de ese atributo decisivo a este respecto de veracidad o verosimilitud. Es el movimiento de esas formas el gran artifice de este prodigio. Las participaciones afectivas suscitadas que promueven y refuerzan la imagen de realidad.

El teatro ha influido en el cine según una tradición, "que pone en juego los procesos síquicos del espectador del teatro"; que es que los actores no estén nunca quietos y el cine influye en el teatro, en los supuestos de incesante movilidad de la cámara, que introduce un nuevo dinamismo y simultaneidad de acciones teatrales. La raíz común, donde están indiferenciados estos fenómenos, tanto los afectivos (mágicos) como los perceptivos (prácticos), es la verdad psicológica. Los procesos fundamentales del cine corresponden a estos dos tipos de fenómenos: percepción práctica y percepción afectiva. Así como el sonido es incorporado a las películas mudas por la proyección del espectador en un proceso automático, el color es menos indispensable para la impresión de realidad del cine, que se puede pasar muy bien sin él, no así sin el sonido.

El relieve se hace presente en la proyección bidimensional, por un proceso ilusorio de análoga estructura a la anterior.

Lo notable del caso es que color, sonido y relieve estaban ya descubiertos en su aplicación al cinematógrafo, desde los comienzos de éste y que sólo por las vicisitudes técnico-económicas por las que ha atravesado la industria del cine y no el espectáculo en sí, se fueron incorporando gradualmente.

Tal es en líneas generales el sugestivo contenido de este libro de Edgar Morin.

J. A. MARIN MORALES



DISCOGRAFIA

GRANDES MAESTROS DEL BARROCO (VOL. 1),
OBRAS DE FRANCISCO CORREA DE ARAUXO,
JUAN CABANILLES, ANTONIO CABEZON Y
JUAN SEBASTIAN BACH.

ANTONIO BACIERO, PIANISTA. RCA RED SEAL
LSC-16356. ESTEREO.

El término «barroco», en música, se toma algunas veces quizá en un sentido demasiado amplio. Esta es una de ellas. Si el gran barroco se sitúa a finales del siglo XVII y principio del XVIII, habría que buscar otro término más adecuado para la obra, por ejemplo, del genial Antonio de Cabezón, que vivió en pleno siglo XVI. Incluso la propia concepción de la música, el fundamento tonal en mayor y menor, se afirma en tiempos posteriores a Cabezón y a los grandes compositores españoles para «tecla, arpa o vihuela», tal como decían alguno de ellos. Pero en fin, esta es una cuestión secundaria en este caso, pues no estamos haciendo musicología, sino escribiendo sobre un gran disco español.

Antonio Baciero no es un pianista popular y, sin embargo, su nombre es conocido y pronunciado con admiración en círculos muy amplios. Puede asegurarse que no hay intérprete completamente ecléctico. Aun los más flexibles tienen sus especialidades. Baciero ha encontrado el personalísimo secreto de llevar al piano la música de siglos pasados. Bien se trate de páginas escritas originalmente para órgano, clavicordio o clavicémbalo, Baciero nos sorprende con su adaptación estilística. Es tan grande la variedad de sus recursos, tan sorprendente la diferencia en sus ataques, tan hábil su uso del pedal, tan ágil su realización mental y mecánica de las sonoridades, que a veces parece haber inventado un instrumento nuevo. Nuestros Cabezón, Cabanilles y Correa, como también el viejo Bach, se quedarían estupefactos al oír su música en este gran instrumento martilleante o lírico, delicado y potente a la vez, que ellos ni pudieron soñar.

Una de las mayores virtudes de Antonio Baciero es la inteligente adopción de algunos recursos organísticos o clavicembalísticos al piano. Nunca se trata de imitaciones, que en otros artistas rozan lo pueril. Baciero interpreta las obras para órgano sin necesidad de incluir forzosamente el virtuosismo pianístico, como hicieron Liszt o Busoni. No «seca» la sonoridad del piano al tocar páginas cuyo destinatario debió ser el clavicordio. Y, sin embargo, el teclado en manos de Baciero parece recibir la ayuda tímbrica de los registros.

La versión de la «Partita núm. 5 en Sol mayor», de Juan Sebastián Bach, es un verdadero abanico de posibilidades sonoras. Pero, en lo que atañe al mundo discográfico, me parece mucho más importante la primera cara, en la que se agrupan las breves obras de Correa de Arauxo, Cabanilles y Cabezón. Es aquí donde resulta el mérito mayor, pues el artista descubre por sí mismo la manera de extraer la mayor riqueza de esta gran música española. Preciosas obras, que no vamos a citar una por una. Basta nombrar esa maravilla —que parece extraída del folklore—, «Lauda Sion Salvatorem», de Correa, el fantástico compositor, o las «Diferencias sobre Ave Maris Stella» y la reflexiva e íntima «Canción glosada Ultimi mei sospiri», de Cabezón, para dar ejemplos de una interpretación maravillosa. Pero mis preferencias van, sobre todo lo demás, hacia las «Gallardas de tercer tono», de Cabanilles, con hermosísimos detalles de suavidad y delicadeza.

El disco se enriquece con unos comentarios muy documentados del propio Baciero, que no se limita a tocar la

música que le gusta, sino a estudiarla lo más profundamente posible. La etiqueta y la carpeta se afean con la errata de llamar Cabanillas a Cabanilles en los títulos. Quizá se puede perdonar alguna equivocación en el texto, pero no en las letras grandes. Como esta producción va firmada por el técnico de sonido Raso del Molino, hay ocasión de felicitarle por su excelente trabajo. La grabación recoge todos los matices del piano de Baciero.

MUSICA CATALANA, OBRAS DE SEGOVIA, LLOBET,
CASANOVAS, MOMPOU, YEPES, ESPLA
Y ASENCIO.

NARCISO YEPES, GUITARRA. DEUTSCHE GRAM-
MOPHON 2530 273 ST 33

Si antes me he referido a la excesiva amplitud del término «música barroca», con más motivo he de hacerlo ahora con el de «música catalana», que, sin duda, se ha utilizado por motivos comerciales. Mejor hubiera estado llamar a este disco, al menos en España, «Música levantina», puesto que, aunque predomina lo catalán, aun de autores no catalanes que utilizan temas de esa región —como Andrés Segovia o el propio Yepes— se incluyen también composiciones del valenciano Vicente Asencio y el alicantino Oscar Esplá. También resulta raro que se haya traducido el comentario de Eike Funck en el que, con la mejor intención, se hacen consideraciones un tanto extrañas acerca de la guitarra catalana y la del resto de España, al mismo tiempo que se dicen cosas como «esta es una música próxima al folklore», cuando en realidad la mayoría de las páginas del disco son adaptaciones de canciones populares, conservando incluso los títulos originales.

Entre todos estos arreglos de temas folklóricos catalanes, confieso que prefiero los más sencillos y directos, los de Miguel Llobet. Estas bellísimas melodías no necesitan complicaciones armónicas, aunque sean tan respetables y afortunadas en cierto sentido como las de «El noi de la mare», de Andrés Segovia, o los temas transcritos por Yepes. En la «Cançó in dança núm. 13», del íntimo y grande Federico Mompou, se recrea un motivo tan famoso como el de «El cant dels ocells». El precioso sonido de Narciso Yepes con su guitarra de 10 cuerdas, su perfección técnica, que puede ser igualada, pero no superada, se mantienen fielmente en la grabación. De Oscar Esplá se incluyen en el programa tres de sus «Levántinas», pequeñas obras de un folklorismo, mitad real, mitad inventado. Recuerdo muy bien el día en que Narciso Yepes estrenó en Madrid la obra para mí más importante de Vicente Asencio: «Collectici intim». Es música con la que no se atrevería alguien que no fuera un gran virtuoso. De entronque tonal y lenguaje actual, puede encontrarse en sus páginas el espíritu mediterráneo y la esencia o raíz del mundo folklórico, que en algunos lugares utiliza de pasada la cita directa, como en los fragmentos titulados «La calma» y «El júbilo». «La serenidad» es hondamente lírica, y de gran efecto, procedente de una técnica perfecta y difícilísima, «El alborozo» y «La prisa». «Collectici intim» es como un puñado de impresiones y reflexiones íntimas que se plasman en lo sonoro a través de una visión compositiva muy particular.

Un excelente disco de Narciso Yepes, cuyo arte no necesitaba ya adjetivarse. Sólo, en el terreno estético, quizá hay un desequilibrio en el programa entre la obra de Asencio y todas las demás.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

IGLESIAS, José María (pintor, dibujante).

Nace en Madrid el año 1933. Autodidacta muy interesado por el arte, principalmente por la pintura, desde edad temprana. Ha viajado por toda Europa y América. Crítico fecundo que tiene publicados numerosos artículos en periódicos y revistas españolas e hispanoamericanas. Autor de «Poemas visuales», publicado en Madrid el año 1970, como consecuencia de su interés por la poesía experimental.

Exposiciones individuales: 1960, Madrid (sala Abril); 1961, Córdoba (galería Céspedes); 1962, Madrid (galería Fortuny), Salamanca (Ateneo), Bruselas (galerie de la Madelaine); 1963, Bremen (galería Emmy Widmann), Bruselas (galerie de la Madelaine), Madrid (galería J-13), Huesca (Instituto de Estudios Osenses); 1964, Panamá (Instituto Panameño); 1965, Bagdad (Museo de Arte Moderno), Cali (Colombia) (galería La Pulga Gótica); 1967, Madrid (sala Neblí), Cuenca (Casa de Cultura), Bogotá (galería La Mansarda); 1968, Lisboa (galería del Diario de Noticias), Mayagüez (Puerto Rico) (Museo de Bellas Artes C. A. A. M.), Ponce (Puerto Rico) (museo); 1969, Madrid (galería Eurocasa); 1970, Bilbao (galería Grises), Río de Janeiro (Piccola galleria), Porto Alegre (Brasil) (Instituto de Arquitectos) Mayagüez (sala de Arte de la Universidad de Puerto Rico); 1971, Madrid (galería Daniel); 1972, Madrid (Puente Cultural), Venecia (sala Individual en la XXXVI Bienal Internacional); 1973, Zaragoza (galería Atenas).

Exposiciones colectivas: 1959, Arte Contemporáneo en galería Neblí de Madrid, VII Exposición de Artistas de Chamberí en Madrid; 1960, Finalistas del Premio Biosca de Madrid, Dibujos y Grabados del siglo xx en Madrid; 1961, Arte Contemporáneo Español en Bruselas, Internationale Malerei en Alemania, Constantes de la Pintura Española en Madrid, Ars 1961 en Helsinki; 1962, Arte Español Contemporáneo en Berlín y Bonn, Cuatro Pintores Actuales en Zaragoza, Salón d'Été de Bruselas, Pintura Española en San Salvador, Joven Pintura Española en Viena; 1963, Arte Actual de España en Palermo, Bolonia y Roma, Panorama del Arte Español Contemporáneo en Méjico, XIII Premio Lissone de Milán, Arte de América y España en Madrid, Sevilla, Lisboa, Salamanca, Barcelona, San Sebastián, Valencia y Bilbao, VII Bienal de Sao Paulo; 1964, Séneca 4 en Madrid, Feria Mundial de Nueva York, XXXII Bienal de Vene-

SPITERI, Vicente (director de orquesta).

Nació en Alicante el año 1919. Comenzó sus estudios musicales en la niñez, con su padre, profesor fundador de la Banda Municipal de Madrid. En seguida empezó a trabajar prácticamente la música, con los instrumentos más fáciles para él, los de percusión. Más tarde dedicó su atención a la flauta y el violín. Ingresó en la Sociedad de Profesores de Orquesta a la edad mínima exigida, doce años. Hasta 1936, actuó en toda clase de manifestaciones musicales, al mismo tiempo que estudiaba armonía, contrapunto, etc. Fue flauta y violín en la Orquesta de Cámara de Alicante. Después de la guerra civil se traslada a Madrid. Ingresó por oposición en la Banda Municipal. Termina su carrera en el Real Conservatorio, con Premio Extraordinario de Flauta. En 1945 forma parte, por oposición, de la Orquesta Nacional, como flauta-flautín. Durante cuatro años asiste a la Academia Chigiana de Siena, para trabajar la dirección de orquesta con Paul van Kempen, obteniendo diploma y premio del Gobierno italiano a la mejor interpretación de Tchaikowsky. En 1957 da sus primeros pasos en la dirección, y un año después, en junta extraordinaria de la Orquesta Sinfónica de Madrid, se le nombra director titular, puesto vacante desde la muerte de Arbós.

Ha dirigido las Orquestas Filarmónica y Sinfónica de Barcelona, Sinfónica y Municipal de Valencia, Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife, Filarmónica de Madrid, Sinfónica de Bilbao, Municipal de San Sebastián, Municipal de Valladolid, Sinfónica de Málaga, Filarmónica de Sevilla, Sinfónica de RTVE, Nacional de España, Sinfónica de Londres, LRA de Buenos Aires, Concerts Classiques de Marsella, Sinfónica de Filadelfia, Sinfónica Brasileira de Río de Janeiro, Sinfónica de Oporto, RAI de Milán, etc.

Catedrático de Conjunto Coral e Instrumental en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (1966). Ha dado numerosos conciertos con la orquesta de alumnos. Ha estrenado numerosas obras españolas, desde las escritas por alumnos de composición hasta las de autores consagrados.

Hijo predilecto de Alicante. Miembro de honor del Ayuntamiento de Benejama. Orden del Tornillo de Buenos Aires.

GALICIA GONZALO, José Luis (pintor, escultor, grabador).

Nace en Madrid el 1 de junio de 1930. Seis años más tarde su familia se traslada a París, no regresando hasta finales de 1940. Se instala en Burgos y en 1943 en Madrid. Asiste a las clases de escultura de la Escuela de Artes y Oficios y más tarde al taller de Angel Ferrant. En 1952 vive durante seis meses en París, iniciando su amistad con Picasso y Jaime Sabartés. Seis años después marcha a Italia, y al siguiente a Inglaterra. Durante 1961 recorre Portugal y en 1962 se le concede la beca de la Fundación Juan March.

Premios conseguidos: En la Bienal de Sao Paulo; en la Annuale Italiana d'Arte Grafica; en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; en la Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes.

Exposiciones individuales: 1951, Madrid (Museo Nacional de Arte Moderno); 1952, Madrid (galería Buchholz); 1953, Madrid (galería Estilo); 1955, París (galerie Lara Vincy); 1956, París (galerie Lara Vincy); 1957, Madrid (Ateneo); 1958, Cincinnati (Art Museum), Milwaukee (Art Institute), Nueva York (Weyhe gallery); 1959, Nueva York (Weyhe gallery); 1960, Bogotá (Banco de la República), Londres (St. George's gallery), Lisboa (Embajada de España); 1961, Madrid (Biblioteca Nacional), Barcelona (Biblioteca Central), Valencia (club Universitario); 1962, Palm Beach (Art Institute); 1963, San Sebastián (Club Guipúzcoa); 1966, Madrid (sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes); 1968, Madrid (Museo Nacional de Arte Contemporáneo); 1969, Madrid (Ateneo), (sala Santa Catalina), Barcelona (Ateneo); 1970, Madrid (galería Richelieu); 1971, Madrid (galería Edaf); 1972, Madrid (galería Richelieu).

Exposiciones colectivas: Ha intervenido en las Bienales Hispanoamericanas de Arte, Litográfica en Color de Cincinnati, de Menton, del Grabado de Ljubljana, de Génova, de Venecia, de Sao Paulo, Trienal de Grethen, Salón de Otoño de París, Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Concursos Nacionales de Bellas Artes, Salones del Grabado de Madrid.

VALLEJO CRIADO, Felipe (pintor).

Nace en Sevilla el 23 de noviembre de 1924. Obtiene el título de profesor de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde realizó su formación artística. Posteriormente amplió estudios en la Escuela de Bellas Artes de París. Ha viajado por Europa y América, residiendo durante diez años en Venezuela y Estados Unidos (1955-1964).

Exposiciones individuales: 1950, Sevilla (galerías Velázquez); 1953, Madrid (Casa de Sevilla); 1954, Tánger (Casino Español); 1955-1963, varias exposiciones en Caracas; 1958, Maracay-Venezuela (hotel Maracay), Maracaibo, Venezuela (Centro de Bellas Artes), Méjico (galería Proteo); 1959, Nueva York (Roland Aenlle gallery); 1962, Nueva York (Monede gallery), Venecia (galleria del Cavallino), Río de Janeiro (Museo de Arte Contemporáneo), Madrid (galería Prisma); 1964, Sao Paulo (Museo de Arte Contemporáneo); 1965, Chicago (Feingarten galleries); 1967, Madrid (Ateneo, sala del Prado); 1970, Miami (Museo de Arte Contemporáneo); 1971, Bogotá (Museo de Arte Moderno).

Exposiciones colectivas: 1954, Homenaje a Goya en Madrid, Salon des Realités Nouvelles de París, en la Grimaldi galleries de Cannes; 1955-1964, numerosas en Caracas; 1958, en el Museo de Arte Moderno de Méjico, centenario de Granby, Canadá; 1959, en el Alabama Museum of Modern Art; 1960, Pintura y Escultura Española Contemporánea en Berthe Schaeffer de Nueva York, Arte Español de Hoy en Baltimore, Filadelfia y For Worth (USA); 1962, VI Bienal de Sao Paulo, I Certamen Nacional de Artes Plásticas de Madrid; 1963, Arte Español de Hoy en Tokio, desde Goya hasta Mañana en la galería Eburne de Madrid; 1965, Pintura Europea Contemporánea en la galería Eburne de Madrid, Exposición Internacional de Dibujo en The Art gallery de Toronto; 1967, Arte Objetivo en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid; 1968, Cuatro Pintores de Madrid en la galería Syra de Barcelona, Arte Español de Hoy en la galería Skira de Madrid; 1969, Pintores Figurativos de la España Actual, Conjunta en la galería Skira de Madrid, I Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza en Madrid, II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Madrid, Pintura Española Actual en Madrid, Panora-

Hay que destacar también su labor como ilustrador. Es autor de las ilustraciones, en ejemplar único, de *Las coplas de Jorge Manrique*, realizadas entre 1952 y 1953. Las restantes obras de este tipo de Galicia también han sido escritas por él mismo, me refiero a: *La Tauromaquia* (1954), al *Monstruario* (1954), a *La Gran Tauromaquia* (1966) y *A Jacqueline Roque, a Pablo Picasso* (1967).

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo y Museo Nacional del Grabado; Barcelona, Museo de Arte Moderno, Sección de Arte Contemporáneo; Cincinnati, Art Museum; Mont Marsan-Francia, Museo; Ljubljana-Yugoslavia, Museo; Skopje-Yugoslavia, Museo; Washington, Biblioteca del Congreso; Milwaukee, Art Institute.

V-73.

ma 69 en Madrid, Maestros Hispánicos de Hoy en el Museo de Cádiz, X Bienal de Sao Paulo; 1970, Pintores Figurativos de la España Actual en Nueva York, Chicago, San Francisco, San Diego y San Luis; 1971, I Certamen Nacional de Dibujo Pancho Cossío en Santander; 1972, homenaje a Mondrian en la galería Daniel de Madrid, Nuevos Maestros de la Pintura Española en el Club Internacional de Prensa de Madrid, Inaugural de la galería Artgalery de Madrid, El Collage en la galería Artgalery de Madrid, I Exposición Nacional de Artes Plásticas de Villena, Alicante.

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Nueva York, Museo de Arte Moderno; Méjico, Museo de Arte Moderno; Maracaibo, Centro de Bellas Artes; Sao Paulo, Museo de Arte Contemporáneo; Río de Janeiro, Museo de Arte Contemporáneo; Filadelfia, Wallingford Art Center; Baltimore, museo; Tel-Aviv, Museum of Contemporary Art; Cleveland, Museum of Art; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Huesca, Museo del Alto Aragón; Villafamés, Museo de Arte Contemporáneo; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo.

V-73.

cia, XXV Años de Arte Español; 1965, Focus on Drawing en Toronto, VIII Bienal de Sao Paulo; 1966, I Salón de Corrientes Constructivas en Madrid, Arte Actual Español en Pretoria, Johannesburgo y Ciudad del Cabo, XXXIII Bienal de Venecia; 1967, VIII Salón de Marzo de Valencia, IX Bienal de Tokio, Trece Artistas Españoles en Madrid, Arte Objetivo en Madrid, V Bienal de París; 1968, Pintura Moderna Española en Viena, Arte Objetivo en Mayagüez, I Bienal de Arte Español del Museo Galliera de París, I Exposición Internacional de Dibujos Originales en Rijeka (Yugoslavia), Dibujo y Grabado Español Contemporáneo en Santiago de Chile, Internacional de Dibujo en Mayagüez, Homenaje a Joan Miró en Madrid; 1969, Técnica y Color en Méjico, Lo Constructivo en el Arte de Madrid, X Salón de Marzo de Valencia, Conjunta en la galería Skira de Madrid, X Bienal de Sao Paulo; 1970, Situazioni 70 en Roma, Arte Actual de Hispanoamérica en Madrid, Colonia, Gante y Montpellier, MAN-71 en Barcelona y Figueras, Atlántida 71 en Madrid, Imagen y Línea en la Pintura Española de Hoy en San Juan de Puerto Rico, XX Premio Fiorino de Florencia, XIII Premio Ynglada-Guillot de Barcelona, Gran Premio Salvi e Piccola Europa de Sassoferrato, I Certamen Nacional de Dibujo Pancho Cossío de Santander; 1972, Arte de España sobre papel en Hispanoamérica, Testimonio 72 en Holanda, MAN-72 en Barcelona, Homenaje a Mondrian, en Madrid, Nuevos Maestros de la Pintura Española en Madrid, Inaugural de la galería Artgalery de Madrid, Ocho Pintores Españoles en la Bienal de Venecia en Madrid, El Collage en Madrid.

Se encuentra representado en: Huesca, Museo del Alto Aragón; Panamá, Instituto Panameño de Arte; Bagdad, Museo de Arte Moderno; Ayllón, Museo de Arte Contemporáneo; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Jesi (Italia), galleria Comunale de Arte Moderno; Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Sassoferrato, Museo de Arte Moderno; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Villafamés, Museo de Arte Contemporáneo; Rijeka, Moderna galerija.

V-73.

Artista de gran temperamento y firme técnica, ha obtenido siempre grandes éxitos de público. La crítica ha reconocido sus cualidades, como gran figura en el panorama español de la interpretación.

Discos: *El cojo enamorado* y *Sonatina*, de Ernesto Halffter (Hispanvox). Páginas líricas con Ana María Olaria (RCA). *La música inmortal de Albéniz* (Philips).

V-73.

MUNDO MARCET, Ignacio (pintor, dibujante).

Nace el 6 de enero de 1918 en Barcelona. Asiste a las clases de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge y a la Lonja de Barcelona, aunque no termina sus estudios. Discípulo de Joaquín Mir, de Mariano Pidelaserra y de Manolo Hugué. En 1945 obtiene una beca del Instituto Francés en Barcelona, con la cual se traslada a París, visitando los talleres de Braque, Roland Oudot y Desnoyers y realizando varios viajes por Francia, Bélgica y Holanda. En 1948 regresa a Barcelona.

Premios conseguidos: Tercer Premio del Ayuntamiento de Barcelona, 1948; Tercer Premio en la Exposición Provincial de Barcelona, 1951; Premio del Banco Español de Uruguay en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, 1955; Segundo Premio en la Bienal de Montblanch, 1955; Primer Premio Virgen de la Candela de Valls, 1955; medalla Cézanne del Estado Francés, 1958; Premio del Colegio de Arquitectos en el XXI Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1962; Premio de Dibujo, Ciudad de Barcelona, 1966; Premio San Jorge de Pintura de Barcelona, 1967; Premio San Pol de Mar, 1967; Premio de Pintura Ciudad de Barcelona, 1967; medalla Juan Cortés Vidal de Barcelona, 1971.

Exposiciones individuales: 1944, Barcelona (galerías Argos); 1948, Barcelona (galería Vinçon); 1950, Barcelona (galería Syra); 1951, Barcelona (sala San Jorge); 1953, Roma (galleria La Casapanca), Barcelona (sala Vayreda); 1954, Barcelona (sala Vayreda); 1957, Barcelona (sala Vayreda); 1959, Barcelona (sala Vayreda); 1961, Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1963, Alicante (sala de la Caja de Ahorros); 1964, Barcelona (galería Grifé & Escoda); 1966, Barcelona (sala Parés); 1968, Barcelona (sala Parés), Madrid (galería del Cisne); 1969, Madrid (galería del Cisne); 1970, Barcelona (sala Parés), Madrid (galería del Cisne), Barcelona (sala Vayreda), Sitges (palacio Maricel); 1972, Barcelona (sala Parés); 1973, Barcelona (sala Vayreda), Madrid (galería del Cisne).

Exposiciones colectivas: Exposiciones de Primavera de Barcelona; en la galería Rosenthal y en la Framond de París, 1946-47; Municipal de Bellas Artes de Barcelona, 1948, 51; de Navidad en galerías Layetanas

MARCOS BUSTAMANTE, Pedro (pintor).

Nace el 9 de mayo de 1921 en Bilbao. En 1932 su familia se traslada a Madrid; en esta ciudad estudia dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma; después, autodidácticamente, en el Museo de Reproducciones Artísticas, terminando en el estudio de Manuel Gutiérrez Navas. Miembro del Grupo LID (1963).

Premios conseguidos: Tercera medalla en el XXIX Salón de Otoño de Madrid, 1957; medalla de plata de la Cámara de Comercio de Madrid, 1959; segunda medalla en el XXXI Salón de Otoño de Madrid, 1960; Premio García Ramos en la Exposición de la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 1961; primera medalla en el XXXIII Salón de Otoño de Madrid, 1962; segunda medalla de Pintores de Africa de Madrid, 1963; Primer Premio en la II Bienal de Avila, 1968; Uva de Oro en el I Salón Nacional de Valdepeñas, 1969; Primer Premio en el Concurso del Ayuntamiento de Madrid, 1970; Pámpana de Oro en el X Premio de Valdepeñas, 1970; medalla de oro en el II Certamen Amigos de Ledesma, 1971; medalla Eduardo Chicharro en el XLII Salón de Otoño de Madrid, 1972.

Exposiciones individuales: 1959, Barcelona (galerías Jaimes); 1961, Madrid (galería Abril), Zaragoza (galería Albiac); 1963, Barcelona (sala Rovira); 1964, Madrid (galería Abril); 1966, París (galerie Des Jeunes); 1967, Madrid (sala de Arte Azur), Sevilla (galería Florencia); 1968, Vancouver-Canadá (Lady Med. Art gallery); 1969, Los Angeles-USA (Lady Med. Art gallery), Carolina del Norte (Lady Med. Art gallery), Salem-USA (Lady Med. Art gallery); 1970, Barcelona (galería Syra), Madrid (galería Toisón); 1971, Segovia (Casa del Siglo XV).

Exposiciones colectivas: En la Biblioteca Nacional de Cáceres, Casino de Ciudad Real y Casino de Puerto Llano, 1956; en el Casino de Talavera de la Reina, 1957; XXIX, XXXI, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLII Salón de Otoño de Madrid, 1957, 60, 62, 63, 64, 68, 69, 72; III Concurso galería Cascorro

SILVESTRE DE EDETA (Manuel SILVESTRE MONTESINOS) (escultor).

Nace en Liria, provincia de Valencia, el 31 de agosto de 1909. Se inicia en el dibujo en la Escuela del Gremio de Maestros Carpinteros de Valencia, lo continúa en la Escuela de Artes y Oficios de Palma de Mallorca. En 1930 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde estudia escultura y obtiene el título de profesor de Dibujo. Desde 1961 es catedrático, por oposición, de Talla Escultórica en la Escuela de San Carlos de Valencia.

Premios conseguidos: en los Concursos de Carteles de la Feria Muestrario Internacional de Valencia, 1945 y 1948; Premio en el Concurso de Carteles para la I Bienal de Arte del Reino de Valencia, 1955; tercera medalla de Escultura en el XXVIII Salón de Otoño de Madrid, 1956; segunda medalla de Escultura en el XXIX Salón de Otoño de Madrid, 1957; primera medalla de Escultura en el XXXI Salón de Otoño de Madrid, 1959; Primer Premio Senyera del Ayuntamiento de Valencia, 1963; Primer Premio de Escultura de Palma de Mallorca, 1966; Premio Alonso Cano de Escultura de Granada, 1967; Primer Premio de Escultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1970; Premio Unico de Escultura en la XX Exposición de Pintores de Africa, de Madrid, 1970; Premio a la Medalla Conmemorativa del L Aniversario de la Feria Internacional de Valencia, 1971.

Exposiciones individuales: 1957, Valencia (sala Lafuente); 1969, Liria (Caja de Ahorros); 1970, Valencia (galerías San Vicente), Valencia (Círculo de Bellas Artes, Antológica).

Exposiciones colectivas: Concurso de Carteles de la Feria Muestrario de Valencia, 1945; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; Concurso de Carteles de la Feria Muestrario de Valencia, 1948; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1950; en la sala Gran Vía de Valencia, 1951; I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; en la Asociación de la Prensa de Valencia, 1952; II Bienal Hispanoamericana de Arte en La Habana, 1954; Concurso de Carteles para la I Bienal del Reino de Valencia, 1955; III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955; XXVIII Salón de Otoño de Madrid, 1956; Exposición

CALES OTERO, Francisco (compositor).

Nació en Madrid el 12 de febrero de 1925. Simultaneó los estudios de Bachillerato y universitarios con los musicales. Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid. Su formación musical se debe en primer lugar a su padre, Francisco Calés Pina, y a Gerardo Gombau, Angel Arias, Francisco Fuster y Antonio Lucas Moreno. Terminó sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid con premios en todas las enseñanzas. Profesor auxiliar (1947) y Especial Numerario de Solfeo (1949) en el Real Conservatorio. Catedrático de Contrapunto y Fuga del mismo centro, por concurso-oposición (1953). Viajes de estudio a Francia e Italia, becado por el Estado español. En el Real Conservatorio ha ocupado los cargos de vicesecretario, secretario y director (1966-1971).

Premio Eduardo Aunós del Círculo de Bellas Artes (1949). Premio Conrado del Campo del Real Conservatorio (1954). Premio Nacional de Música (1954). Pensionado por la Fundación Juan March (1958) para escribir un Tratado de Contrapunto. Consejero Nacional de Educación. Asesor secretario del Departamento de Música de la Fundación Juan March. Ha colaborado en diversas revistas.

En su obra creativa se observa un gran respeto por las maneras tradicionales del arte sonoro. Conociendo perfectamente las líneas más avanzadas de la música en nuestro siglo, Calés Otero ha preferido seguir un camino personal, partiendo de fórmulas tonales y de formas establecidas en una época áurea.

Obras: Sonata en Si menor, piano; Sonata en Sol mayor, violín y piano; Sonata en Re mayor, violín y piano; Retablo del Nacimiento, tríptico para orquesta; Scherzo en Re, orquesta; Cuarteto en Sol, arco; Cantantibus organibus, cantata para solistas, coro y orquesta; Tres glosas sobre temas de vihuelistas, orquesta de cámara; Scherzo-fantasia, piano; Toccata y fughetta, piano; Introducción y allegro, cello piano; Cinco cantos de Seffarad, piano; Jad-Gadiá, piano; Divertimento, quinteto de viento; Variaciones sobre un tema de Manuel Carra, piano. Canciones polifónicas y lieder, para voz y piano.

Nacional de Bellas Artes, 1957; XXIX Salón de Otoño de Madrid, 1957; en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1958; XXXI Salón de Otoño de Madrid, 1959; Exposición de Otoño en Sevilla, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Premio Senyera del Ayuntamiento de Valencia, 1963; en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1963; Exposición de Otoño de Sevilla, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Exposición de Otoño de Sevilla, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965; Exposición de Otoño de Sevilla, 1965; Exposición de Otoño de Sevilla, 1966; en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1966; en la Caja de Ahorros de Granada, 1967; en el Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, 1969; Exposición de Otoño de Sevilla, 1970; XX Exposición de Pintores de Africa en Madrid, 1970; Concurso para la medalla Conmemorativa del I Aniversario de la Feria Muestrario de Valencia, 1971; Arte Actual Desnudo en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1972; I Exposición Nacional de Pequeña Escultura en Valladolid, 1972.

Es autor del grupo escultórico *La lección de una plaza* de Barcelona, por el cual el Ayuntamiento de esta ciudad le concedió un premio en 1960, y de un busto de *Cervantes* que se encuentra en el Colegio Nacional San Vicente Ferrer, de Liria.

Se encuentra representado en: Valencia, Museo Nacional de Cerámica González Martí y en el Museo Municipal.

V-73.

Tratado de Contrapunto.

Discos: *Cinco cantos de Sefarad*, Francisco Roig (Telefunken); *Ribeirana*, canción, Teresa Tourné (Voz de su Amo).

V-73.

de Barcelona, 1950; Reflets de París en el Instituto Francés de Barcelona, 1951; I, II, III Bienal Hispano-Americana de Arte, 1951, 54, 55; Arte Sacro en el Congreso Eucarístico de Barcelona, 1952; Bienal de Montblanch, 1955; Concurso Virgen de la Candela de Valls, 1955; I, II, III Salón de Mayo de Barcelona, 1957, 58, 59; Pintores Catalanes en la sala Braulio de Valencia, 1957; Concurso Internacional de Dibujo Ynglada-Guillot de Barcelona, 1959, 63, 65, 66, 67, 69, 70; Premio San Jorge de Barcelona, 1959, 67; Concurso de Retrato Actual en el Ateneo de Barcelona, 1959; Concurso del Condado de San Jorge en Barcelona, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; Concurso Biosca de Madrid, 1960; I Exposición Antológica de la Crítica de Arte de Madrid, 1962; XXI Salón de Otoño de Palma de Mallorca, 1962, en la galería Grifé & Escoda de Barcelona, 1962; XXV Años de Arte Español, 1964; Antiguos Becarios del Instituto Francés de Barcelona, 1964; Concurso Ciudad de Barcelona, 1965, 66, 67; Premio San Pol de Mar, 1967; en la sala Parés de Barcelona, 1969; en el Círculo de las Artes de Lugo, 1969; en el Museo de Pontevedra, 1969; en la galería del Cisne de Madrid, 1969; Certamen María Vilaltella de Lérida, 1970; Señal 70 de Barcelona, 1970; Ocho Pintores en la galería del Cisne de Madrid, 1970; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; Ex becarios del Gobierno Francés en el Instituto Francés de Barcelona, 1971; Conjunta con Roca Sastre y Grau Santos en la sala Vayreda de Barcelona, 1971.

Se encuentra representado en: Barcelona, Museo de Arte Moderno, Sección de Arte Contemporáneo; Lugo, Museo Provincial de Bellas Artes; Montblanch, Museo; Pontevedra, Museo Provincial de Bellas Artes; San Pol de Mar, Museo; Tarrasa, Museo; Valls, Museo; y en la Dirección General de Bellas Artes de París.

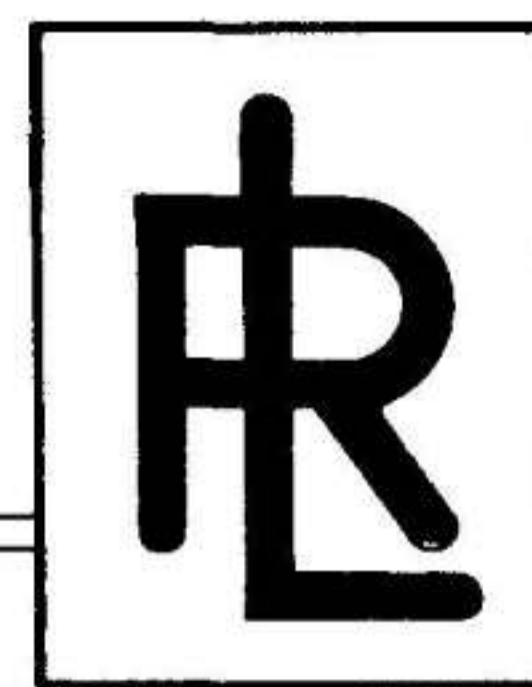
V-73.

de Madrid, 1958; en la Cámara de Comercio de Madrid, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960, 64, 66; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1960, 66, 69; en la Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 1961; I Bienal de Zaragoza, Internacional de la Carretera en el Arte en Madrid, 1962; del Grupo LID en Madrid, Pintores de Africa de Madrid, inagural de la sala Benvenuto Cellini de Madrid, Concurso El Fuego en la Pintura de San Sebastián, 1963; Gran Premio San Isidro de Madrid, 1964; IV, V, IX, X Premio de Valdepeñas, 1964, 65, 69, 70; en el hotel Helios de Las Palmas de Gran Canaria, 1965; Concurso de Pollensa, 1966; Cuatro Pintores de Madrid en Barcelona, 1967; II Bienal de Avila, I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, I Bienal de Arte Español del Museo Galliera de París, España vista por sus artistas en Puerto Rico, 1968; I Concurso del Banco Industrial de León, II Concurso Nacional de Almería, 1969; I, II, III Salón Nacional de Valdepeñas, 1969, 70, 71; Concurso del Ayuntamiento de Madrid, 1970; I Bienal Ciudad de Zamora, II Concurso Amigos de Ledesma, XX Exposición de Otoño de Sevilla, 1971.

Se encuentra representado en: Avila, Museo Provincial de Bellas Artes; Valdepeñas, Museo de Bellas Artes y en numerosas colecciones españolas y extranjeras.

V-73.

RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.



ROLACSA

CENTRAL: DUQUE DE SESTO, 40

TELEFONO 226 43 30

MADRID-9

GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119, 1.º

Teléfono 261 15 46

PINTORES EN PERMANENCIA

A. CASERO	G. OLIVARES
ALFREDO RAMON	GRANDIO
BARDASANO	H. SANJUAN
BEULAS	JANO
CUNI	MAC MAHON
ECHAUZ	MINGORANCE
ESPLANDIU	MONTESINOS
FRAU	RAFAEL REYES
GALINDO	SANCHA
GENARO LAHUERTA	TAULER
GOÑI	TEODORO DELGADO
	ZARCO



GALERIA CIRCULO 2

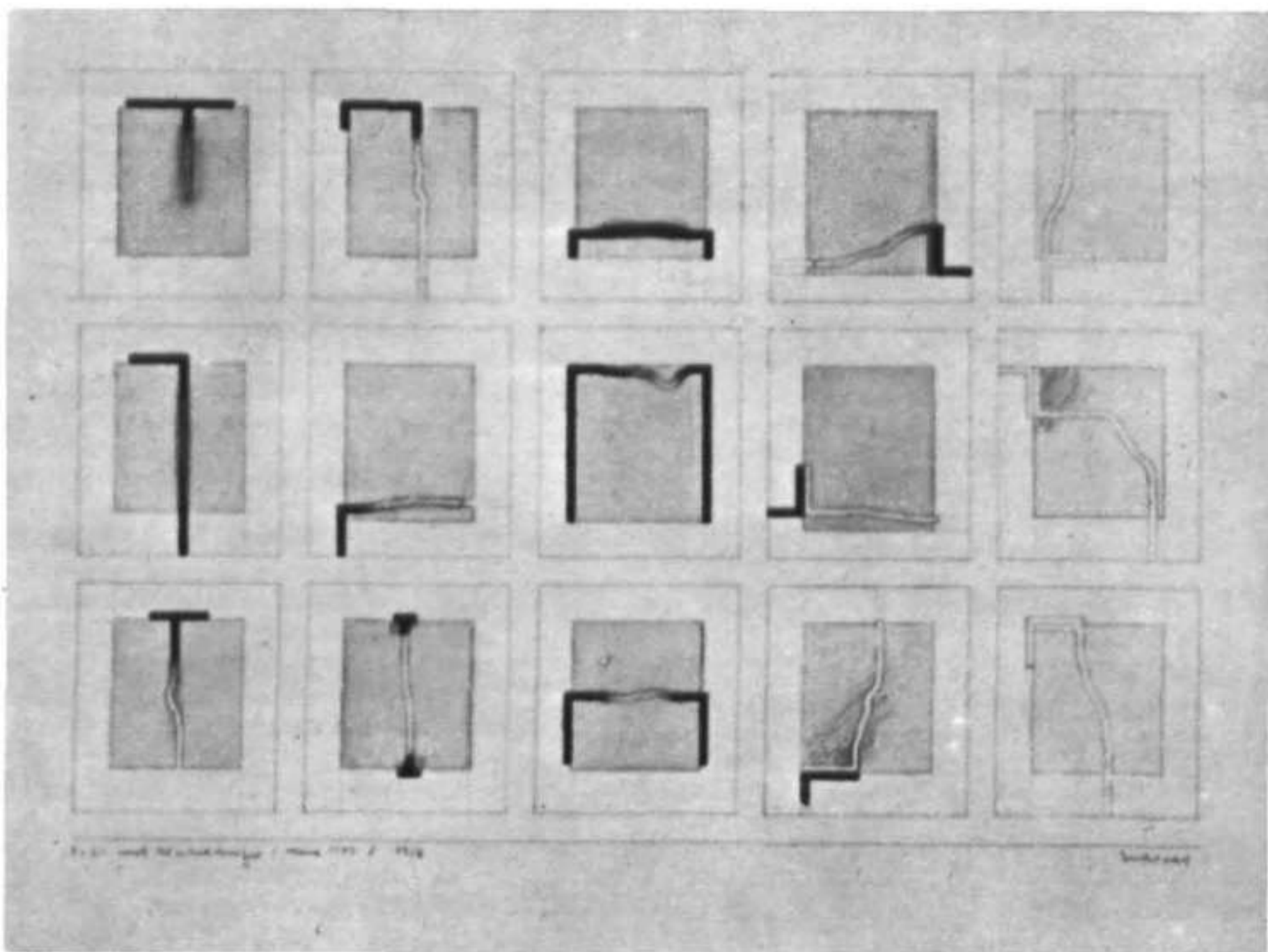
MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 223 55 40 - MADRID - 10

SHIUAN SAAN

BRONCHU



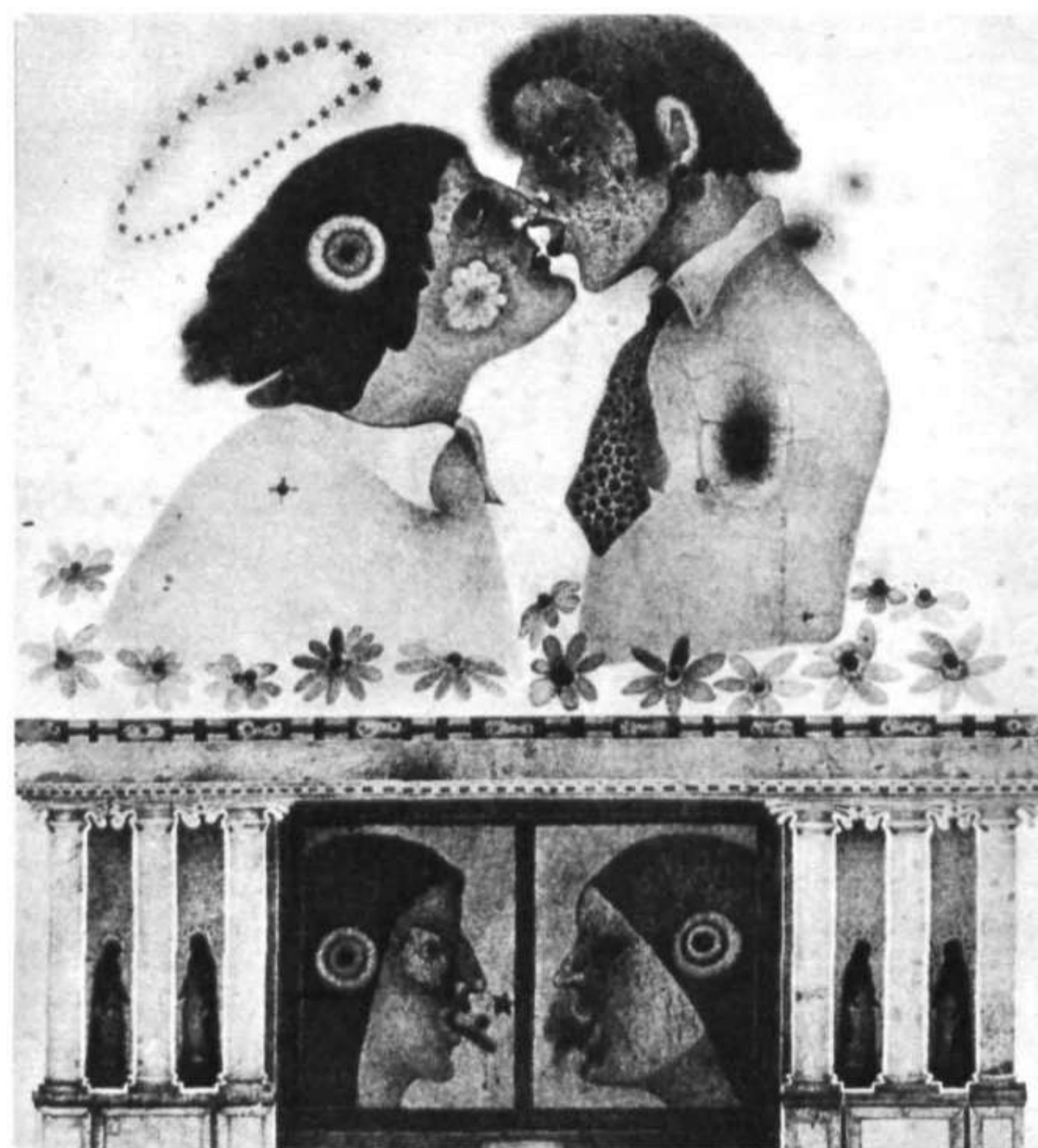
**GALERIA
JUANA MORDO, S. A.**
VILLANUEVA, 7 - MADRID-1 - TELEF. 225 11 72



BECHTOLD

JUNIO 1973

FRANCISCO PEINADO



«AMANTES»

DESDE EL 10 DE JUNIO
GARCIA-MULET



**galería
ynquanzo**

antonio maura, 12
madrid - teléfono 231 54 10

ZODIACO

ORTEGA Y GASSET, 23 - MADRID-6 - Tel. 275 38 10

TOROS DE TRECE ARTISTAS

RAFAEL ALBERTI
ALBERTO
NASSIO BAYARRI
VENANCIO BLANCO
JOSE CABALLERO
NADIA CONSOLANI
FRANCISCO CRUZ DE CASTRO
FRANCISCO ECHAUZ
JULIAN MARTIN DE VIDALES
JUAN ROMERO
PABLO SERRANO
MANUEL VIOLA
JULIO ZACHRISSON

MES DE JUNIO

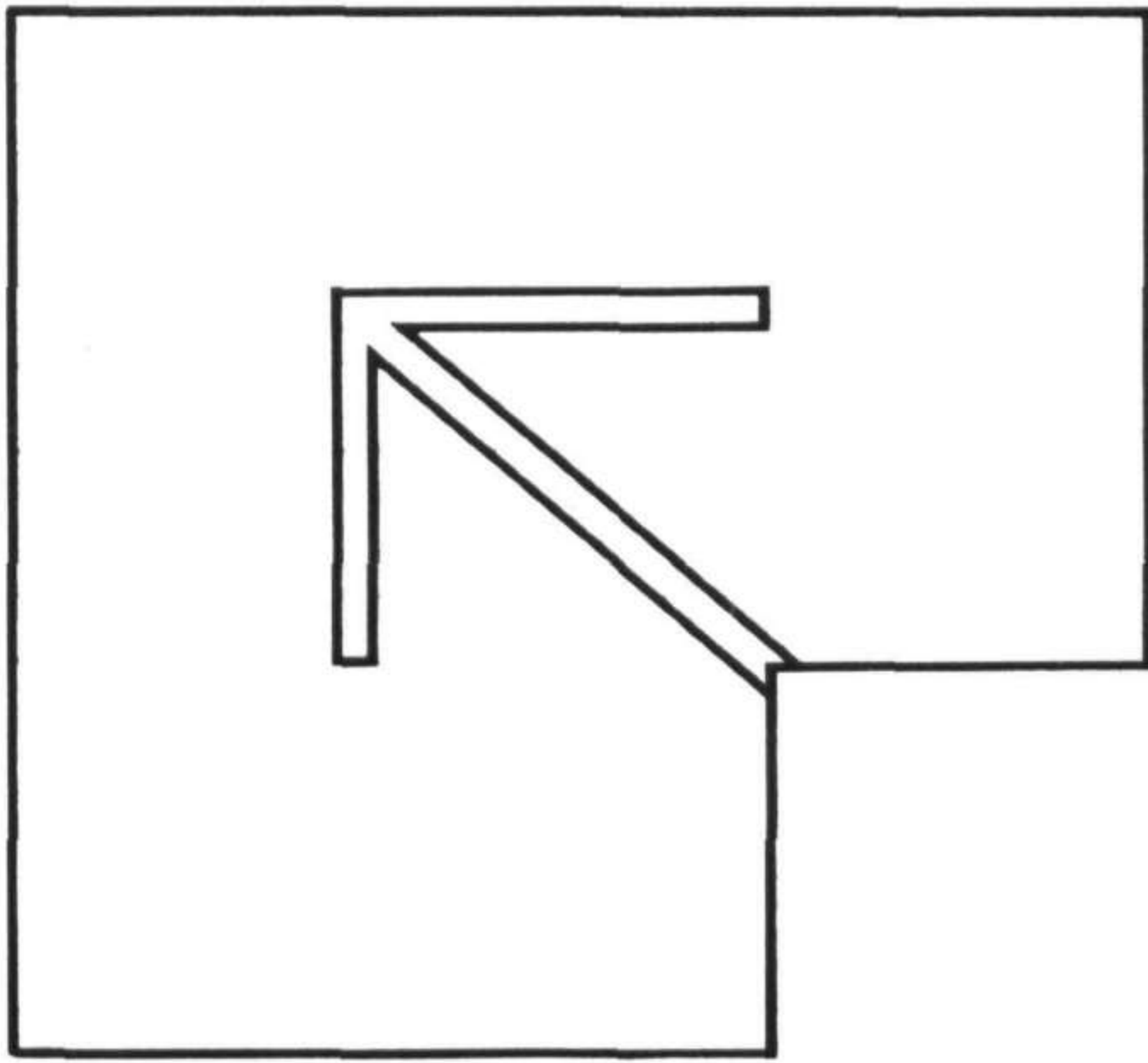


ZUSH

Hasta el 29 de junio

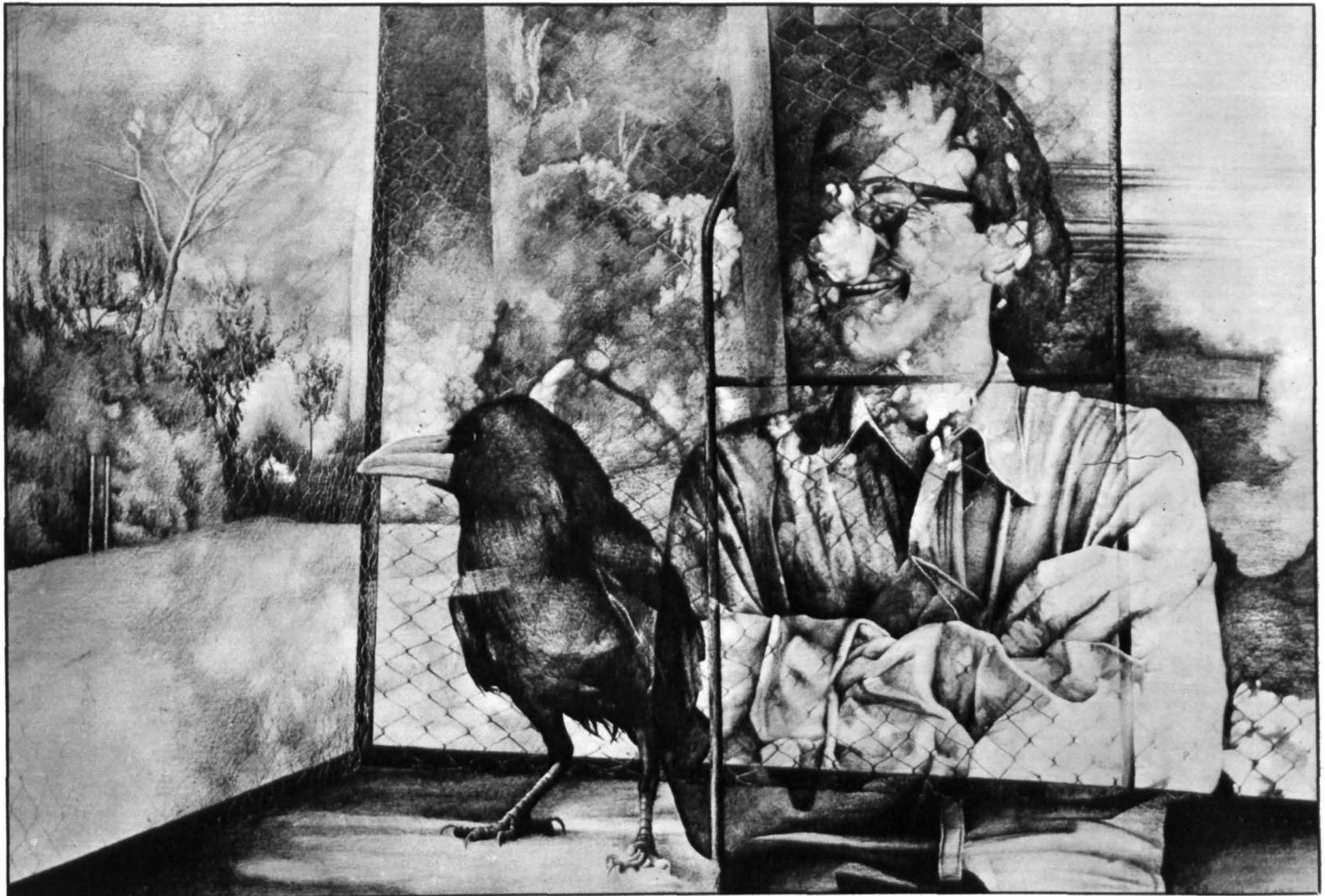
GALERIA VANDRES • DON RAMON DE LA CRUZ, 26

MADRID-1



galería península

JOSE ORTEGA Y GASSET, 21 * TELEFONO 275 65 26 * MADRID-6



ROLANDO

DEL 8 AL 30 DE JUNIO

ARTISTAS EN PERMANENCIA

Acislo (escultor), múltiples
Cortijo
De Dios
Egido
Heredia

José Manuel
Juan Mas
Oteiza (múltiples serie Aránzazu)
J. Quessada
Rolando



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

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

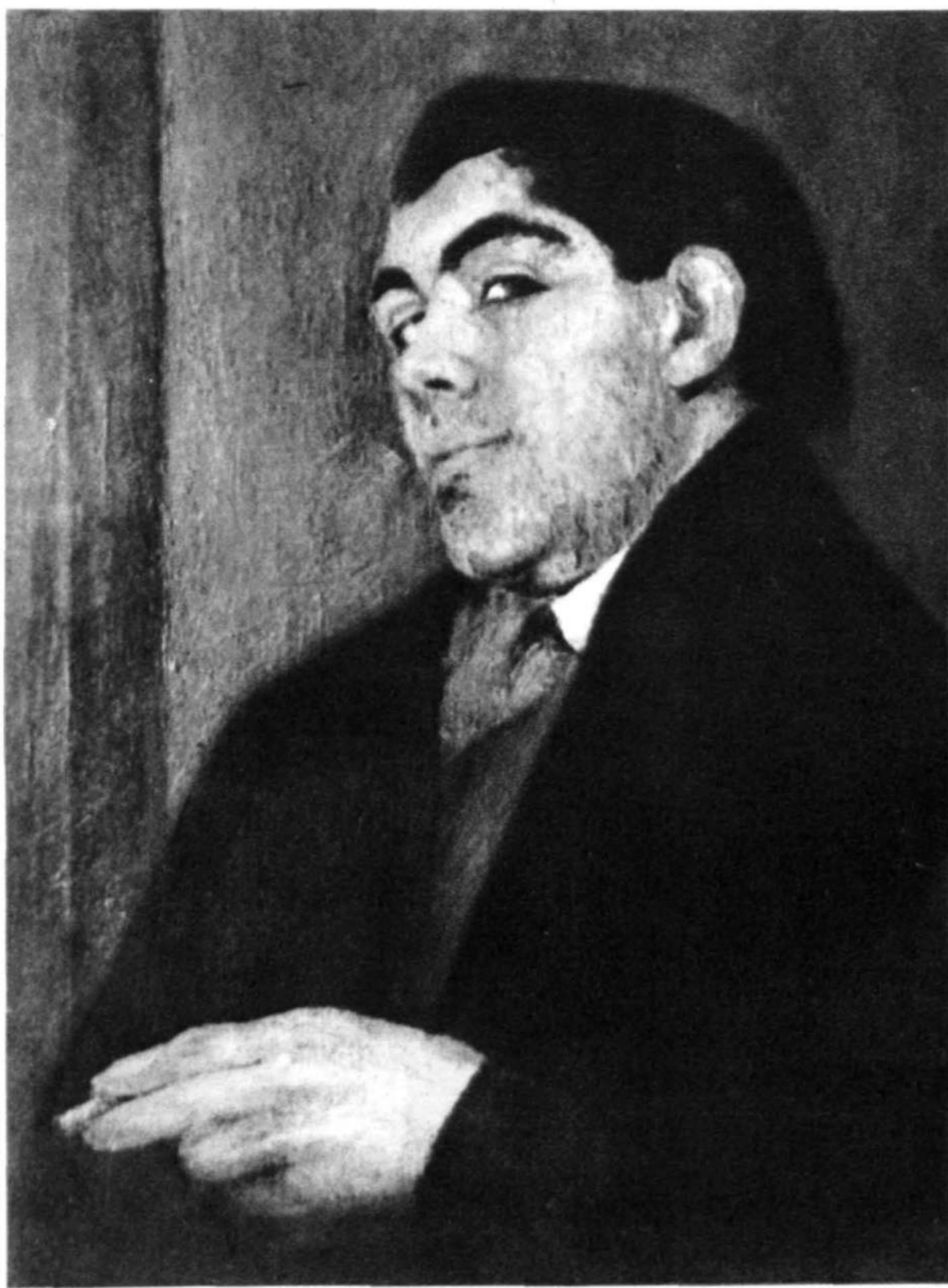
- 1.001. LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS.
- 1.002. MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ.
- 1.003. MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.004. MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V.
- 1.005. CANCIONES Y VILLANCICOS DE JUAN VASQUEZ.
- 1.006. MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS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

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 350, PTS



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

JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY
KAHNWEILER**

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

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

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

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

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



serrano.

hauser y menet, s.a.

PLOMO, 19
TELEFONOS 239 58 07 - 239 54 05
MADRID-5

una industria gráfica, al servicio del **ARTE**

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS
Avda. Los Cubos, 46
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

GALERIA EDURNE
Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88
MADRID-4

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON
Orientada hacia el Arte Joven
Arenal, 5. Teléfono 232 16 16
MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA PISCIS
Joaquín García Morato, 25
MADRID

GALERIA REDOR
Villalar, 7. Teléfono 275 67 76
MADRID-1

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

GALERIA ROTTENBURG
Almagro, 27. Teléfono 419 94 02
MADRID-4

GALERIA SEIQUER
Santa Catalina, 3. Teléf. 221 96 91
MADRID

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

Restauraciones

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

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53
BARCELONA-2

PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1.874

ANTICUARIO



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 con o sin 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 vestido que lleva en cada ocasión.



OMEGA

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

ROMAN ALIS

16

«CAMPUS STELLAE», OP. 99

Musical score for the first system of "Campus Stellae" by Roman Alís. The score is for a chamber ensemble and includes the following parts: Violin (Vc.), Clarinet in B-flat (Cb.), Piano (Pno.), Percussion (1^o Perc.), Violoncello (Vcl.), Violin (Vc.), Clarinet in B-flat (Cb.), Piano (Pno.), Percussion (1^o Perc.), and Percussion (2^o Perc.). The score features a variety of musical notations, including dynamics such as *mp* and *f*, and performance instructions like "HABIMBA" and "(SIEMPRE CON LA RESONANCIA ABIERTA, HASTA EL FIN)". A rehearsal mark with the number "23" is present in the Violoncello part.

Musical score for the second system of "Campus Stellae" by Roman Alís. This system continues the ensemble from the first system, including Violin (Vc.), Clarinet in B-flat (Cb.), Piano (Pno.), Percussion (1^o Perc.), Clarinet in B-flat (Cl.), Violin (Vc.), Clarinet in B-flat (Cb.), Piano (Pno.), Percussion (1^o Perc.), and Percussion (2^o Perc.). The score includes dynamics such as *p* and *mp*, and performance instructions like "Frotati".

BELLAS ARTES 73 - N.º 24

«TRIO PARA VIOLIN, VIOLONCELLO Y PIANO», OP. 43

Adagio espressivo $\text{♩} = 92$ II

Violin *sordina* *PP*

Violoncello *sordina* *PP*

Piano *PP*

«ATMOSFERAS», OP. 71

This image shows a page of handwritten musical notation for the piece «ATMOSFERAS», OP. 71. The score is written on ten systems of staves, each system containing three staves (two treble clefs and one bass clef). The notation is highly detailed and complex, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and various dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *cresc.*, and *dim.*. The piece is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The notation includes many slurs, ties, and fingering indications (e.g., 3, 5, 10). The word "Follati" is written above some of the staves. The overall style is that of a composer's manuscript, with clear but somewhat dense handwriting.

