

# Bellas Artes 73







FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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





VENEDICIÓN 1972.



# HOMENAJE A UN ARTISTA

PARTICIPAN:

PICASSO • MIRO • JUAN GRIS • TAPIES

BALAGUERO  
CAMIN  
J. I. CARDENAS  
CELIS  
CLOWEILLER  
ECHAUZ  
T. EGUIBAR  
FELICIANO  
ALFONSO FRAILE  
L. FRECHILLA

GOMEZ MARCO  
LAPAYESE DEL RIO  
LORENZO  
MARTIN CARO  
A. MEDINA  
CEFERINO MORENO  
PRIETO NESPEREIRA  
RABA  
JUAN ROMERO

FERNANDO SAEZ  
MARTIN SAEZ  
EDUARDO SANZ  
UBEDA  
URCULO  
VAQUERO TURCIOS  
VELA  
VENTO  
ISABEL VILLAR  
VILLASEÑOR

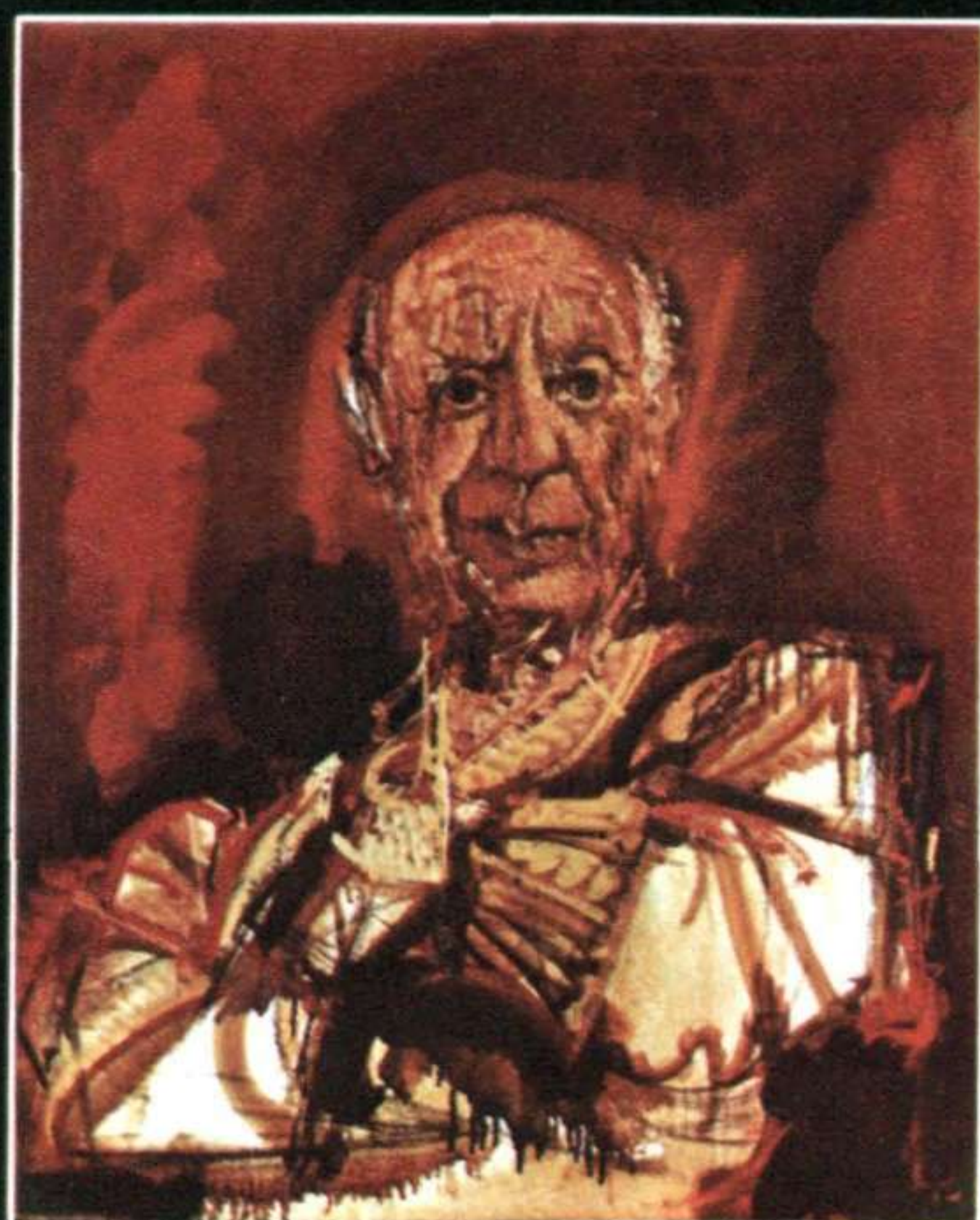
GALERIA  KREISLER DOS

HERMOSILLA, 8 - MADRID-1




**N O V E D A D**

**LA PINTURA  
ESPAÑOLA ACTUAL**



Por  
**RAUL CHAVARRI**

 **IBERICO  
EUROPEA  
DE EDICIONES, S.A.**

La pintura  
española  
actual

Por

**RAUL CHAVARRI**

- Un estudio profundo de los pintores españoles actuales.
- Profusión de color.
- Más de 250 reproducciones.
- Encuadernación de gran lujo.
- Presentación en gran formato 33 x 24 cm.
- Más de 450 páginas.
- P.V.P.: 3.000 ptas.

**ADQUIERALA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS O  
SOLICITELA CONTRA REEMBOLSO DE SU IMPORTE ESCRIBIENDO A:**

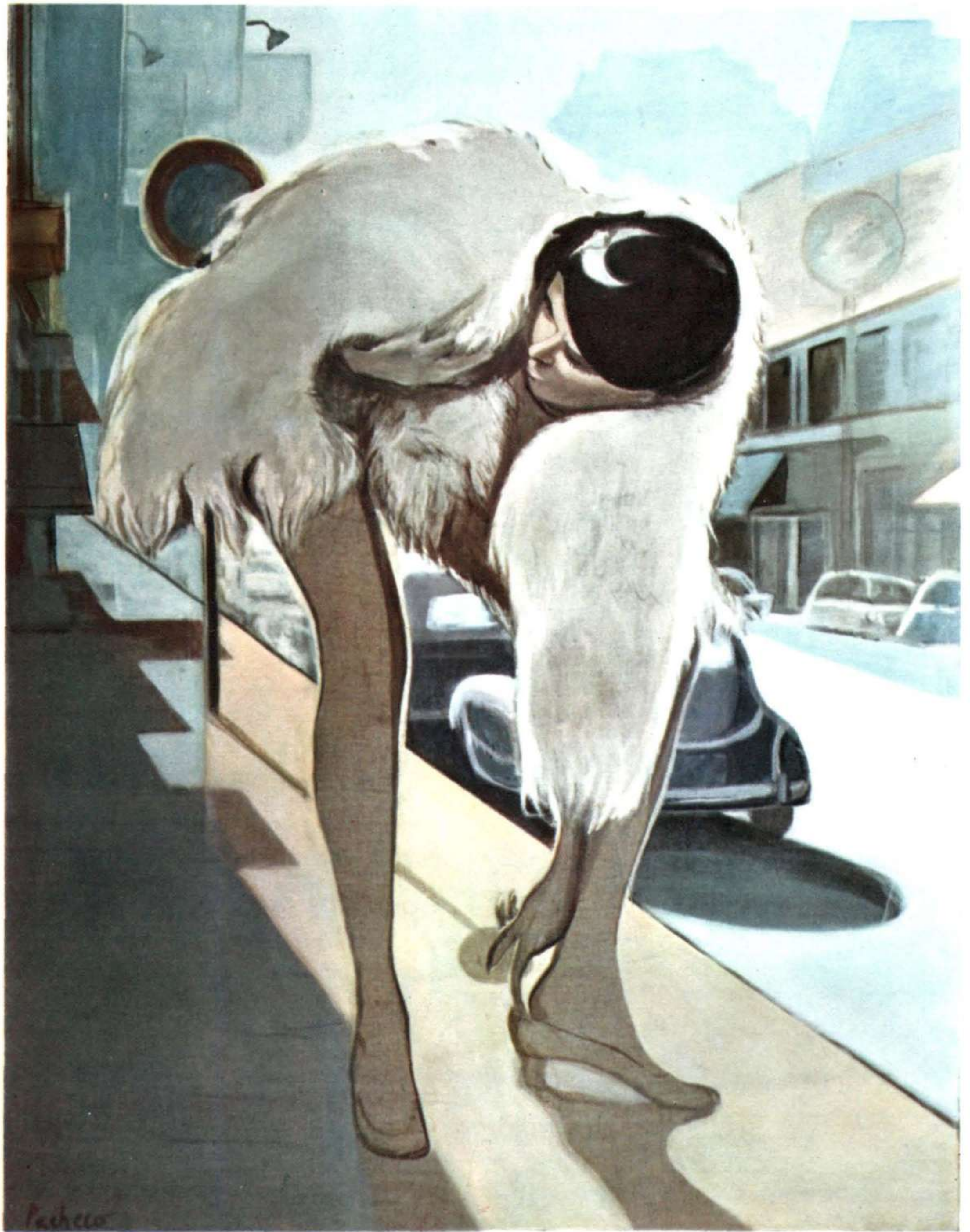
**IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.**

SERRANO, 44. MADRID-1  
TELEFONOS 275 44 92 - 226 15 78



*Biosca*

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



JOAQUIN PACHECO

ENERO





## ARTE POPULAR ESPAÑOL

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

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

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



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

Mercados en Madrid: Hermosilla, 14 • Avenida de José Antonio, 32 • Floridablanca, 1 • Don Ramón de la Cruz, 33

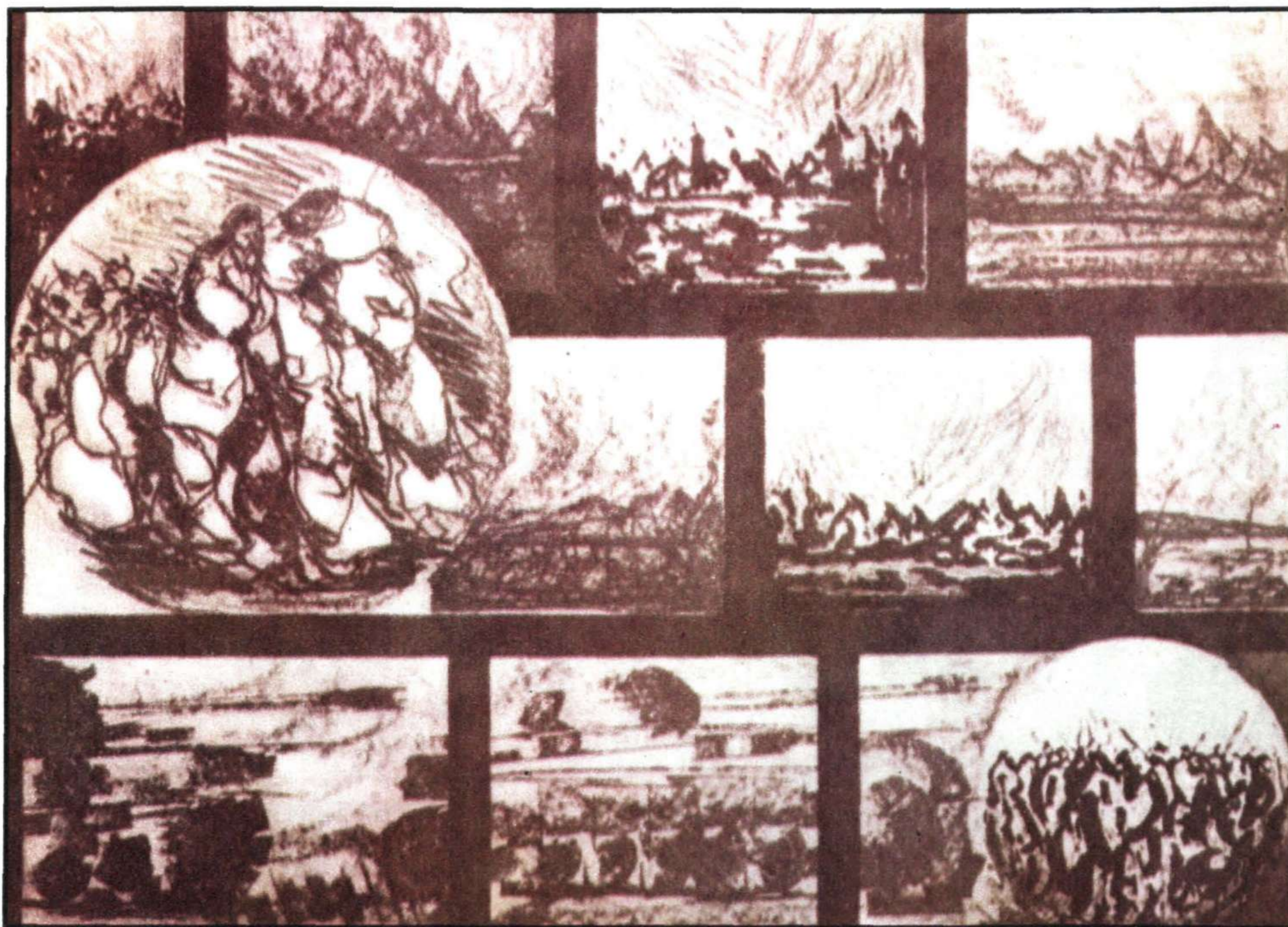
EMPRESA NACIONAL DE ARTESANIA - Velázquez, 132 - Madrid



# GALERIA de Luis

ALBERTO BOSCH, 11 - TEL. 227 07 18 - MADRID-14

---



---

## EXPOSICION DE RAMON POLIT

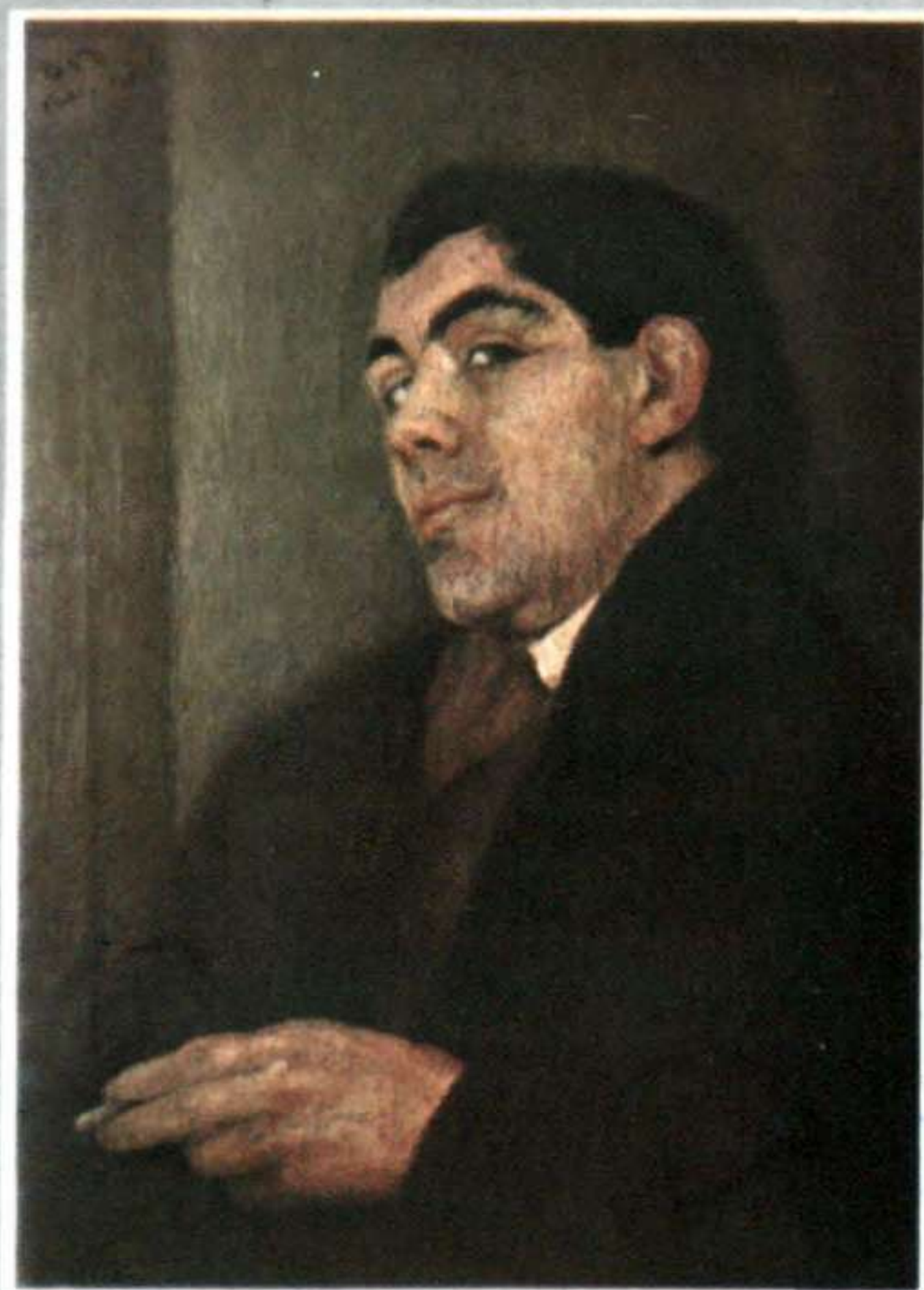
Del 20 de diciembre al 18 de enero de 1974

Horas de visita: 10,30 a 2 y de 5,30 a 9

MADRID



# JUAN GRIS



DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER

# VAZQUEZ DIAZ



ANGEL  
BENITO

# LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO



**Vázquez Díaz, Vida y Pintura**, de Angel Benito Jaén, encabeza la serie **Arte de España**, colección de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

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

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



PEDRO DOMINGO, S.A.

JEREZ 1.874

ANTICUARIO





# SUMMA ARTIS

## HISTORIA GENERAL DEL ARTE



### VOLUMENES PUBLICADOS

- |  |           |   |           |
|--|-----------|---|-----------|
| I. JOSÉ PIJOÁN: Arte de los pueblos aborígenes ... ..  | 800 ptas. | XII. JOSÉ PIJOÁN: Arte Islámico ... ..  | 800 ptas. |
| II. JOSÉ PIJOÁN: Arte del Asia occidental. Sumeria. Babilonia. Asiria. Hitita. Fenicia. Persia. Partia. Sasanía. Escitia ... ..      | 800 ptas. | XIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento ... ..            | 800 ptas. |
| III. JOSÉ PIJOÁN: El arte egipcio. Hasta la conquista romana ... ..  | 800 ptas. | XIV. JOSÉ PIJOÁN: Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI ... ..                       | 800 ptas. |
| IV. JOSÉ PIJOÁN: El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 antes de J. C.) ... ..                                | 800 ptas. | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y centro de Europa ... ..           | 800 ptas. |
| V. JOSÉ PIJOÁN: El arte romano. Hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto ... .. | 800 ptas. | XVI. JOSÉ PIJOÁN: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII. ... .. | 800 ptas. |
| VI. JOSÉ PIJOÁN: El arte prehistórico europeo. ... ..  | 800 ptas. | XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI ... ..    | 800 ptas. |
| VII. JOSÉ PIJOÁN: Arte cristiano primitivo. Arte bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204. ... ..   | 800 ptas. | XVIII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI ... ..         | 800 ptas. |
| VIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. ... ..  | 800 ptas. | XIX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la India ... ..                                       | 800 ptas. |
| IX. JOSÉ PIJOÁN: El arte románico. Siglos XI y XII ... ..  | 800 ptas. | XX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la China. ... ..                                       | 800 ptas. |
| X. JOSÉ PIJOÁN: Arte precolombiano, mexicano y maya ... ..   | 800 ptas. | XXI. FERNANDO G. GUTIÉRREZ, S. I.: El arte del Japón ... ..                               | 800 ptas. |
| XI. JOSÉ PIJOÁN: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV ... ..   | 800 ptas. | XXII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: Pintura medieval española ... ..                                  | 800 ptas. |
|  |           | XXIII. JOSÉ PIJOÁN y JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Arte europeo de los siglos XIX y XX ... ..   | 800 ptas. |
|  |           | XXIV. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La pintura española del siglo XVI ... ..                          | 800 ptas. |

Lujosos volúmenes de 21 x 28 cm., encuadernados en tela estampada en oro, con unas 650 páginas, cientos de grabados y láminas a todo color cada uno.

## ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid-34

Librerías: Casa del Libro. Avda. de José Antonio, 29. Madrid-13. - Material de Enseñanza. Barquillo, 23. Madrid-4

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A. - Diputación, 251. Barcelona-7. - Espasa-Calpe, S. A. - Prim, 41. Bilbao-6





Z. 389

# Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 28 • DICIEMBRE 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 Técnico de la Música.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

**SECRETARIO:** ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

## ENSAYO

3 ANTONIO ZOIDO: Arte actual y educación artística.

## NOTAS

- 7 FRANCISCO GARFIAS: El pájaro en la poesía juanramoniana.  
11 MARTIN ALMAGRO GORBEA: Pozo Moro: una nueva joya del arte ibérico.  
15 MIGUEL ALONSO: La música en la liturgia.  
20 M. GARCIA-VIÑO: Medios de comunicación del arte y las ideas artísticas.  
25 MARIA PILAR CORELLA SUAREZ: Una iglesia y un manuscrito.  
27 DANIEL GIRALT MIRACLE: La dotación Castellblanch.

## POEMA

30 FRANCISCO TOLEDANO: Anoche, a la medianoche.

## CONVERSACIONES DE ARTE

31 ANTONIO M. CAMPOY, por Luis Núñez Ladeveze.

## ACTUALIDAD

- 35 TRADICION Y CONTEMPORANEIDAD EN ROSALES, por Joaquín de la Puente.  
39 EDUARDO SANZ: REFLEXIONES ANTE EL ESPEJO, por Miguel Logroño.  
41 LEGENDARIO OSCAR DOMINGUEZ, por Adolfo Cast año.  
43 VIOLA Y EL ACADEMICISMO DE LAS VANGUARDIAS, por Leopoldo Azancot.  
44 LA II BIENAL DE MARBELLA, por Carlos Areán.  
46 TAPIES O LA APOLOGIA DEL DESVAN, por Juan Plazaola.  
48 MARTINEZ ORTIZ, por Raúl Chávarri.  
49 I EXPOSICION INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE, por Juan Julio Fernández.

## CRONICAS

- 50 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.  
52 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.  
55 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.  
57 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

## NOTICIARIOS

58 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

## BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

- 71 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS  
PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.  
MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

## PORTADA

ROSALES. «La presentación de don Juan de Austria» (fragmento). Casón del Buen Retiro. Madrid.  
FOTOGRAFIAS: Museo del Prado/Europa Press/Mas/Museo Arqueológico Nacional/Julio César/Juan Dolcet/Cañadas.

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 DE ESTE NUMERO

ANTONIO ZOIDO.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

FRANCISCO GARFIAS.—Crítico de arte y escritor. Premio Juan Ramón Jiménez. Premio Nacional de Literatura.

MARTÍN ALMAGRO GORBEA.—Profesor en la Universidad de Madrid. Conservador del Museo Arqueológico Nacional.

MIGUEL ALONSO.—Compositor y musicólogo. Jefe del Departamento de Música del Secretariado Nacional de Liturgia.

MARÍA PILAR CORELLA SUÁREZ.—Licenciada en Filosofía y Letras.

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

FRANCISCO TOLEDANO.—Poeta. Redactor de «La Estafeta Literaria».

JUAN JULIO FERNÁNDEZ.—Doctor arquitecto.

JUAN PLAZAOLA.—Doctor por la Universidad de París. Profesor de Estética de la Universidad de Deusto.

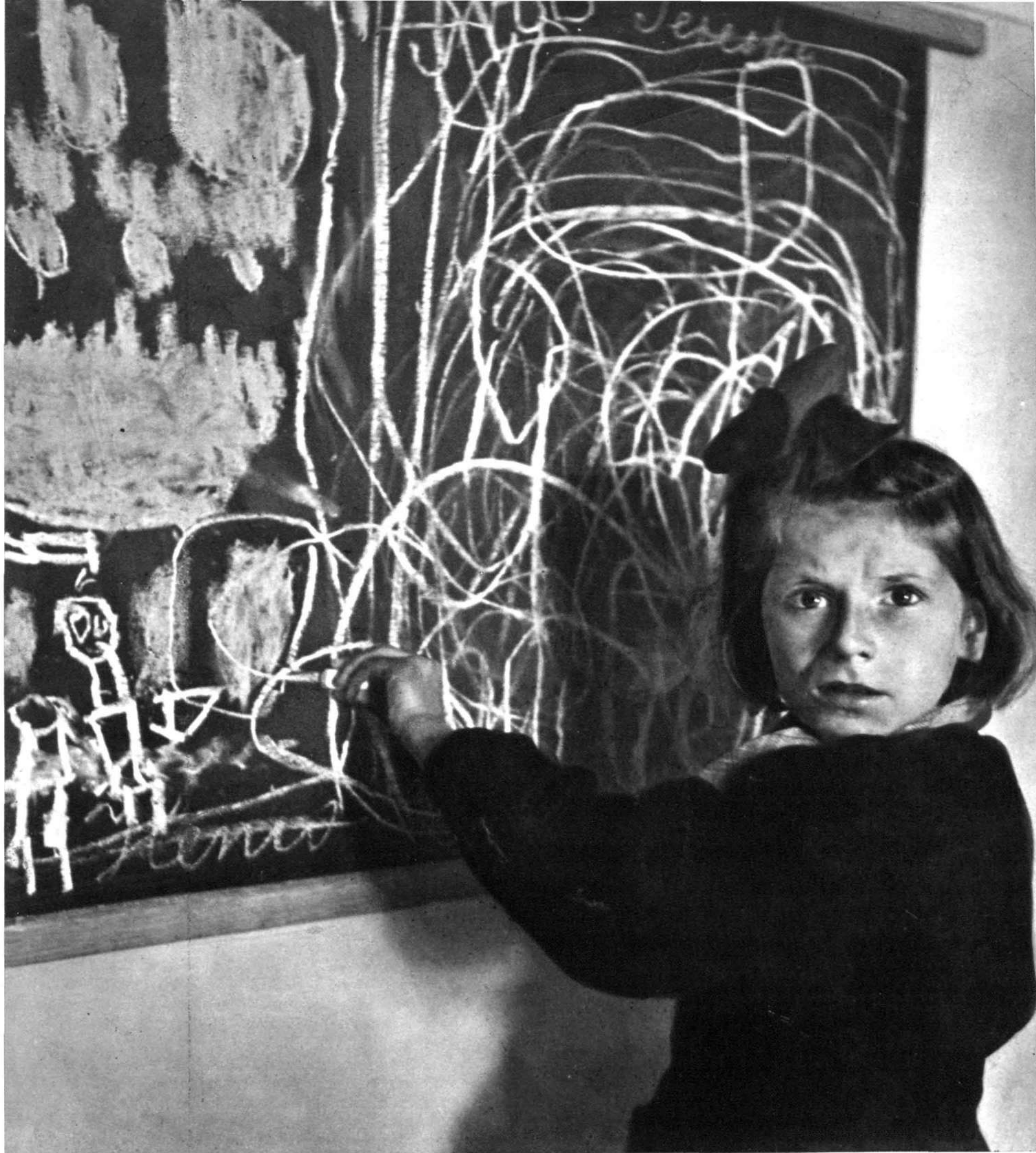
LEOPOLDO AZANCOT.—Crítico de arte y literario. Jefe de la Sección Bibliográfica de «La Estafeta Literaria».

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JUAN DE MATA CARRIAZO, VINTILA HORIA, LUIS BOROBIO, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, SEBASTIÁN GASCH, CHARLES SPENCER, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, JORGE VEHILS, LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE, RAÚL CHÁVARRI, ANTONIO FERNÁNDEZ CID, JAIME BONEU, MARÍA ROSA MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, CEFERINO MORENO, MIGUEL LOGROÑO, ALFONSO JIMÉNEZ, RENÉ DALEMANS, CLARISA MILLÁN, FERNANDO MON, RAFAEL FLÓREZ, MARÍA JESÚS LOZADA GÓMEZ, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, RAFAEL MONTESINOS, MARIANO ROLDÁN, ROBERTO PADRÓN, JOSÉ LUIS NÚÑEZ, JOSÉ CORREDOR MATHEOS.

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





**ENSAYO**

# ARTE ACTUAL Y EDUCACION ARTISTICA

ANTONIO ZOIDO



**D**E la misma manera que durante largo tiempo no se concibió el entendimiento y aprecio del arte, sino a través de unos conceptos rígidos y unos cánones inmutables, tampoco se pensó que la enseñanza del arte plástico —al que especialmente queremos referirnos— pudiera apartarse de ser otra cosa, en su esencial didáctica, que unas reglas perfectamente delimitadas convenientes y aplicables a la educación artística y a un sujeto discente indiferenciado.

Pero dos hechos incontrovertibles vienen a persuadirnos de que la enunciación y aprendizaje de unas normas, la adquisición de unas técnicas y la valoración apreciativa de unos conceptos inflexibles y rígidos, por muy contrastados y cargados de experiencia con que nos vengan dados, son insuficientes e inadecuados en el proceso formativo de quienes en la edad primera y juvenil, deban ser iniciados en la creación plástica. Los dos hechos a que nos referimos son: de una parte, la sustantividad avasalladora del arte actual, que con sus múltiples tendencias queda en clara emergencia, como seccionado a veces de un tronco añoso, aunque subrepticamente anude su raigambre en sus mismas ocultas entrañas. De otra, el avance en el conocimiento psicológico del alumno, la consideración de sus propios intereses personales, la contrastada convicción científica y pedagógica de que la niñez y la primera juventud —etapas en que se aboca escolarmente el aprendizaje y la educación artística— poseen caracteres propios, inalienables, que hay que considerar y contemplar con sumo respeto, en favor de la autenticidad tanto del sujeto educativo como de la obtención artística que éste sea capaz de producir.

Partimos así de una **realidad** y una **exigencia**. La realidad es que el arte actual —y su parcela gráfica, la más apasionante y representativa— existe como una de las acusadas manifestaciones culturales de nuestro tiempo e invade la vida moderna y la influye y se influye a su vez de ella, decisivamente. La exigencia —que le va aparejada— es que este hecho ha de repercutir en el escolar, que vive forzosamente en la sociedad presente, por lo que su educación se ha de atemperar a la corriente vital en que se encuentra inmerso y no puede ser sofocada o restringida con planteamientos conduccionistas y metodológicos ya rebasados o extemporáneos.

## LA NATURALEZA Y LOS INTERESES DEL ESCOLAR

En el presente trabajo no nos es posible, por diversas razones, afrontar ni el estudio en profundidad de la naturaleza psicológica del escolar —el niño y el adolescente— ni la concreción de una metodología pormenorizada, contrarreglas que sustituyan a la que por su congelada inactualidad, y sobre todo por quedar al margen de los intereses de los escolares, son ineficaces e inadecuadas. Examinar el campo de la creación del muchacho, provocar una serie de ideas-germinales capaces de fomentar criterios educativos bien definidos, en relación con nuestro propósito, es lo que fundamentalmente pretendemos. Una reflexiva observación, una delicada contemplación evolutiva psicológico-artística, del niño y del joven, al compás de su crecimiento y desarrollo integral.

Algunos educadores y enseñantes, atrincherados en la rigidez de criterios preestablecidos, pueden influir, desvirtuándola, la evocación singularísima y quizá señera del propio escolar. Y los padres, con solícito afán intervencionista sobre los balbuceos gráficos del infante —cuando éste no hace apenas sino emborronar papeles por simple y lúdico derroche energético—, pueden interferirse en su

espontánea evolución. Es frecuente la escena del pequeño de tres o cuatro años que hace ya las delicias de los padres garabateando, lápiz en ristre, papel tras papel. Un buen día, al niño le oímos poner mote a uno de esos garabatos. Dice, por ejemplo, que se trata de un perro. Sólo el lo ve así. Su imaginación —muy diferente a la nuestra— alborea felizmente. Démosle la razón y, mientras afirma a su manera su personalidad imprimiendo sus sentimientos en la dinámica gráfica de los rasgos logrados, dejémosle que en completa libertad —con la mano derecha o con la izquierda, como le plazca, con lápiz grueso o con otro más fino— continúe y que de vez en vez atisbe con su imaginación algo que nosotros somos incapaces de ver.

Sería absurdo que ya quisiéramos de cierta manera imponerle un modo de hacer o conminarle al uso de una técnica. Nos debe complacer que enrede, si quiere, con otros materiales, con plastilina, lápices de color... Ni en este alborear ni al compás cronológico de su desarrollo vamos a acentuar lo que interese a la normativa técnica. Lo que deseamos es más bien abogar y sugerir una actitud en el educador, que le incline al respeto, a la confianza, a la espera prudente desde estos primeros inicios, para alcanzar del niño no tan sólo la posibilidad de que con el tiempo llegue a ser un artista —que lo será o no, según el grado de intuición y genio latente de que haya sido dotado por la Naturaleza—, sino la evidente convicción de que, desde el primer brote de su inclinación creadora, sólo la más amplia libertad y el respeto a su iniciativa robustecerá y potenciará su individualidad personal, llevando a su ser un enriquecimiento y un aporte de felicidad.

En tal período encantador y desconcertante de la primera infancia, donde apenas operan oscuros y profundos impulsos, ya la rotundidad o la flexibilidad o inconcreción de los rasgos, la concentración mayor o menor en el empeño, la disposición espacial de las rayaduras, ofrecen al psicólogo oportunidad y base para el estudio de la incipiente personalidad del niño. Reiteramos, pues, esa consideración de libertad para tan pueril actividad. Libertad y respeto, que ha de continuar por parte de educadores y padres a lo largo del desarrollo y de las etapas expresivas subsiguientes, donde apenas si la intervención instructiva sobre el niño debe consistir en otra cosa que en el fomento e intensificación de los estímulos que le lleven a no decepcionarse de su original modalidad creadora y en las indicaciones del mejor uso y buen manejo de los medios y materiales pertinentes, sin caer ni en su innecesario exceso ni en su prodigalidad.

Ya el niño se ha incorporado al jardín de la infancia o a la escuela de párvulos. Empieza a aprehender el concepto de realidad: un círculo para la cabeza y cinco líneas para el tronco y las extremidades hacen surgir de su lápiz la figura humana. Una realidad a su manera, estremecida de emociones, que vincula al yo individual. También es emocional y arbitraria su noción de espacio, como lo será la del color, cuando lo use. Pero el párvulo goza indeciblemente si por este cauce —aunque se le provoque experiencias y ambiente— se le deja hacer permitiéndole que aflore en su personalidad original. Observaremos quizá cómo acumula en sus dibujos extraños y candorosos detalles, que acaso anuncien o denoten una fuerte inteligencia observadora. Pero puede que ya en este punto el niño sea objeto de la invitación —tan funesta— a la copia, que si su salud imaginativa es lozana, expeditivamente, rechazará con toda probabilidad.

Superado este escalón cronológico, llegada propiamente la obligatoriedad escolar, afronta el niño la Educación General Básica. Momento éste clave para sus experiencias y su aprendizaje artístico, pues percibe y eje-

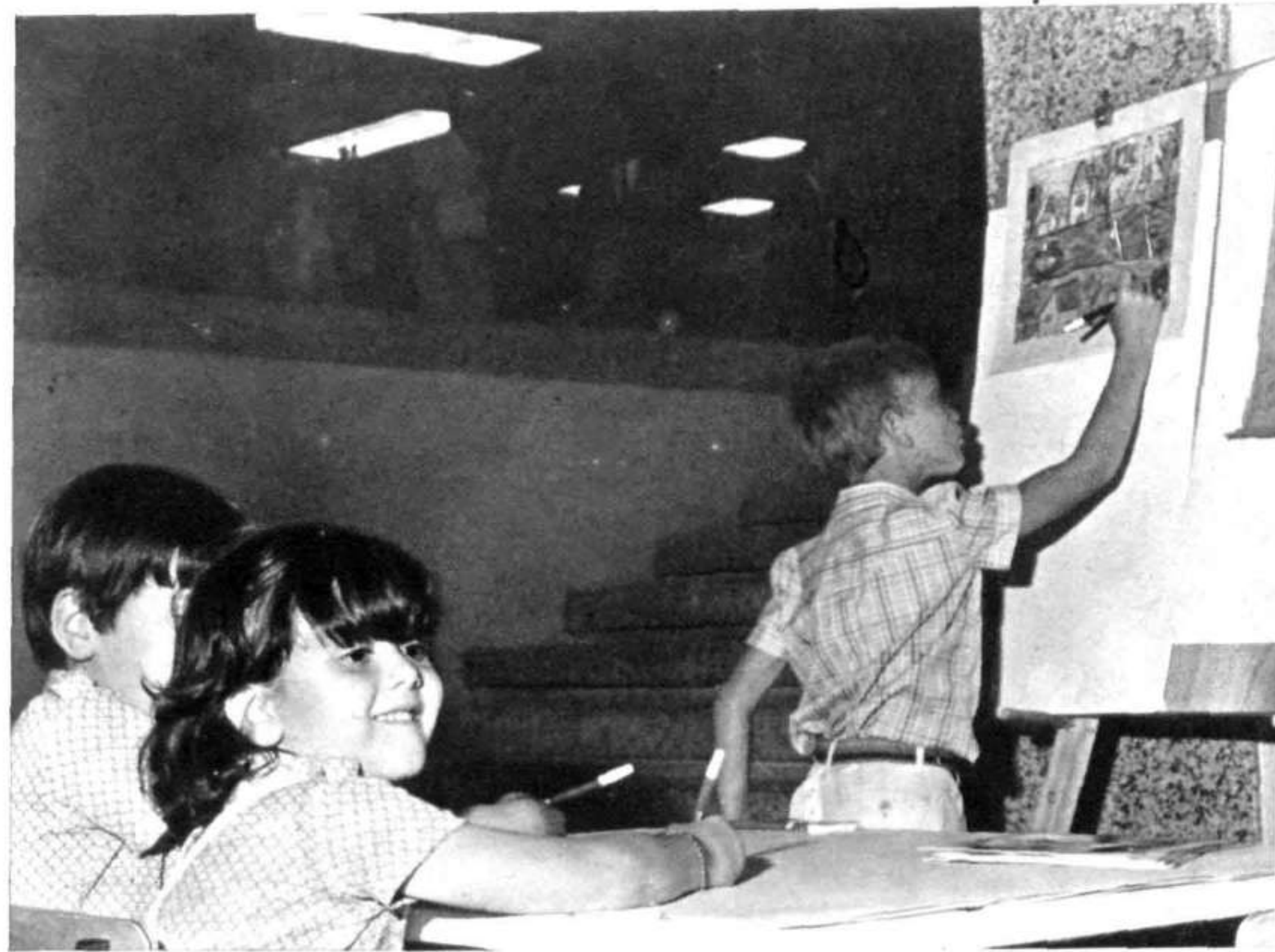


cuta con una cierta aproximación la figura humana y la sitúa mejor en el espacio, cuya noción de asentamiento identifica con la línea horizontal, si bien no lo precisa o delimita hasta que él mismo se experimente como actor de una comunidad en la que se siente inserto. El afán del niño ahora por plasmar su impulso creador y abrir válvula a su hontanar artístico le llevará por la vía emocional a la exageración de los tamaños en las partes que considera esenciales; a la supresión o minusvalía de lo accesorio; a usar de símbolos o comodines (óvalos, cuadrados, rectángulos) que suplementen otros más pormenorizados lineamientos; al paralelismo gráfico con la profusión verbal que en él se opera para narrar y contar acciones que le subyuguen (si no puede conseguir la plasmación total, encerrará en cuadros descriptivos a la acción pretendida, como los primitivos góticos en sus polípticos) y a intentar manifestar a su vez lo oculto y lo visible en los objetos —las tripas de las cosas—, a semejanza ingenua del formal propósito del cubismo. El color se le graba al principio de forma indeleble y lo repite para el mismo tema —verde-plantas, azul-mar— indefectiblemente. Tenemos que dejarnos convencer ahora de la conveniencia de la admisibilidad de las proporciones al parecer incorrectas y sólo al parecer torpes maneras de manifestar algo.

Es un error forzar al niño entonces a lo que adultamente se ha considerado como perfección, confrontando el resultado interpretativo con su aproximación a la realidad. El niño, a medida que crece y desarrolla —poco después— toma conciencia de esta realidad que le entra por los ojos y que es distinta de la que él lleva dentro y sabe expresar. En su íntima conciencia opera la importancia de un medio que aún no domina, de una realidad como concepto visual con efectos variables que producen movimiento, luz y atmósfera. Con mayor rigidez y dificultad, se aproxima a la representación de la figura humana. Duda y titubea. Aunque con menos exageraciones —quizá con más detalles—, su libre impulso se sigue centrando en lo emotivo. Empieza a descubrir, por observación, que la línea cimentadora horizontal puede romperse en más de un plano, antes de que descubra la perspectiva en profundidad. Pero hasta el borde de la prepubertad, hacia los doce años, se mantiene en actitud netamente egocéntrica.

Llegado más o menos a este límite de edad, el muchacho, por la experiencia y reflexión de que se ve alumbrado, se despega un tanto del dibujo operativo, sin otra finalidad que el ejercicio agotado en sí mismo, y atisba y busca un resultado total en su pequeña obra. Momento delicado y decisivo. Todo lo empieza a hacer mejor, más aproximado. Sus experiencias ópticas se enriquecen. La distancia de las cosas pone en él perplejidad e interés y le provoca el gran descubrimiento de la perspectiva a cuyo hallazgo y personal concreción los estímulos y ayudas orientadores y no interfirientes —los objetos lejanos debe hacerlos más pequeños, el camino se abre al distanciarlo—, junto a indicaciones que fácilmente puede comprobar —los colores al alejarse empalidecen, etcétera—, les será muy útiles.

Tal ocasión es el gran momento para el educador de considerar la diversidad de facetas psicológicas peculiares de los niños, a las que si no se quiere traicionar su formación hay que atenerse. Estamos —con muchos más medios técnicos y de estudios en la actualidad— ante el "examen de ingenios" que preconizara anticipadamente nuestro clásico. Reduciendo simplistamente la gama de aptitudes, es muy fácil desvelar una doble variedad de talentos en relación con nuestro objeto: el **visual**, de un lado, y, de otro, el **emotivo**. Los primeros se concentran en la observación total con sus cambiantes efectos; los segundos, exacerbados, quizá atormentados, se aferran a



detalles que pueden parecer anecdóticos y quizá sean más profundos. Los estímulos educativos deberán plantearse en cada una de estas direcciones, bien distintas. Habrá niños que, apartándose de lo que ven, retrocedan a un primitivismo, donde sitúen con planos arbitrarios, con mayor fuerza, lo que sencillamente sienten y les golpee en el alma. ¿No nos recuerdan algunos de estos trabajos al arte egipcio, al asirio, al románico? Hay niños que lo que ven es lo que se aproxima a su ser, conmoviéndolo. ¿Más imperfecto lo que hacen? ¿No será también más fuerte, original y personal? Los niños con talento visual pondrán cada vez más equilibrio y proporción en el diseño, a la vez que matizarán el color por sus efectos de luz. A los otros, el color les sugerirá, extraño quizá, conforme a su reacción emocional, se apasionarán más por el empleo de medios y materiales y sus diversos efectos, y acaso aborden abstractas combinaciones.

## LA PERSONALIDAD JUVENIL

Estos dos tipos creadores se robustecen y definen aún más netamente al llegar a la pubertad o primera edad juvenil. Desentrañar ahora la singularidad y medularidad del arte del adolescente —por el psicólogo y el pedagogo— presenta un matiz mucho más difícil y sugerente que la de la faceta infantil, sobre la que ya encontramos abundante bibliografía.

La adolescencia tiene su propia sustantividad vital, como la tiene la infancia. No se trata ya de un continuismo de la ingenuidad infantil. El adolescente se asoma al hombre, lo que al niño se le hace imposible. No se trata de explotar su afán de realismo y exigir un **acabamiento**, una acomodación virtuosista a los cánones. Este es un período peliagudo de inseguridad y de afianzamiento de la personalidad a la vez. Epoca de sueños y de apego contradictorio a lo real. De acuerdo con las íntimas exigencias psíquicas y biológicas de los muchachos, debemos preocuparnos de una mínima tecnología instructiva en los materiales y en los medios —les es indispensable—, pero considerando estas enseñanzas materias instrumentales y dejándoles siempre puerta abierta a sus ensayos, pruebas y tanteos en búsqueda de lo personal y característico. El





desánimo y la propia desconfianza ganan ahora al joven. No sabrá así el adolescente objetivar críticamente —de modo positivo o negativo— sus valores. No hay que lanzarle por eso jamás a técnicas esclavizantes, copistas —tan socorridas—, que puedan cortar para siempre sus alas imaginativas. Sinceridad, veracidad y autenticidad debe ser la magna trilogía que presida su educación artística, haciéndole profundizar al muchacho, inspirativamente, en sus propias necesidades e intereses. Hay que procurar adentrarlo con integral concepto educativo por su mundo interno, por su "hábitat", por sus relaciones humanas, por el mundo exterior y la Naturaleza, por el sugestivo y mágico de los deportes, los grandes inventos y hallazgos científicos, la visión arquitectónica, la maquinaria, etcétera. Todo trabajo debe obedecer a profunda intencionalidad. No hay que desechar una prudente orientación, pero respetando la propia mismidad. Aunque la enseñanza de técnica elemental sea precisa, hay que desprenderla de la más leve sospecha de parcialidad en su uso y dirección. La frialdad preceptiva tendrá que ser acentuada en el cálido momento en que el joven, sobre la armazón y andamiaje de su conocimiento estricto, vuelque el surtidor recio y sorprendente de su interioridad inspirativa.

#### EXPANSIVIDAD Y CONDICIONAMIENTOS DE CRITERIOS

Llegados a este punto en la somera explicación de las manifestaciones psicológicas y, naturalmente, evolutivas del niño y del joven, y consignada la discreta presencia didáctica que consideramos necesaria, es preciso decir que con tales presupuestos, fundamentados esencialmente en el respeto a la libertad y a la libre expansión, habremos sencillamente echado las bases a la floración del arte actual en los estadios escolares. Basta con que el enseñante

no se aferre a sus propios criterios en el trance de impartir la educación artística, de lo que le será fácil prescindir si se percata de la mutilación que en el ser en desarrollo y en su integral desenvolvimiento pueda suponer la imposición de una ortopedia paralizadora.

Esta síntesis orientadora a favor de la propicia sementera educativa para un florecimiento del arte en nuestros días se presenta ayuna de una sistematización didáctica. No era ese nuestro propósito. Más que unas normas —repetimos—, creemos de la mayor conveniencia provocar las convenientes **actitudes** por parte del educador, no influyendo ni inhibiéndose, sino **actuando** por la exposición y mantenimiento de criterios objetivos y la vivencia de éstos con respeto a los valores personales del educando. Ya en un trabajo nuestro a tal propósito (1) nos ocupábamos de la serena y objetiva conciliación de antinomias, que pueden plantearse al educador entre la postura tradicional y esta liberal y abierta.

Bueno será, no obstante, hacer referencia a ciertos **condicionamientos** exteriores que pueden también contribuir, junto a un impositivo rigor metodológico, a que nuestros muchachos se inclinen, cuando precisen manifestarse artísticamente, con mentalidad y lenguaje reiterados y cansinos que produce muchas veces dolorosa impresión.

En efecto, el contorno social y familiar es adverso de ordinario, sobre todo en los medios rurales, a las manifestaciones del arte actual. Independientemente de la tarea escolar, la ausencia de ambientación y mostración puede producir la ignorancia forzosa del mismo. El choque de la presencia y la existencia de estas manifestaciones, sin una previa noticia orientadora predispone a causar un impacto de desequilibrio, ajustada la contemplación habitual a las solas fórmulas tradicionales. Este desequilibrio se informa de prejuicios por el contagio del ambiente en que el educando se mueve generalmente y desemboca en: a) desinterés; b) desprecio valorativo apriorístico; c) actitud sarcástica no culta; d) fobia antisocial. De consiguiente, abandonando al escolar en este aspecto, el centro educativo puede contribuir, aun sin pretenderlo: 1) a la inactualización del educando como miembro de una sociedad histórica en su presente; 2) a una deformación y atraso en aspecto importante de la cultura contemporánea; 3) a la pérdida de un caudal de emociones estéticas que el sujeto rechaza en virtud de una serie de factores de inhibición o negativos llevados más o menos coactivamente hasta su conciencia.

Nadie pueda pensar, por último, que todo lo expuesto lo motive la convicción de que el verdadero arte infantil o juvenil tiene una sustantividad que lo aproxime a una determinada faceta temporal o histórica. Tiene, sí, su propio encanto y está en línea de empalme y conexión de lo que hoy concebimos como arte. Como ha escrito muy bien Joaquín de la Puente: "El niño —y acaso también el niño aborigen— posee una personalidad progresiva. Y no importa que deje de ser artista —seguro que por culpa de torpes procedimientos pedagógicos— al madurar su persona. El niño no hace magia ni ornamentación mágicamente catalizadora de su ser. Aunque actúe con ciertas conveniencias formales, si obra sin trabas ni malas docencias, el niño no estima como primordial la convención. Con sus precarios medios de dicción, va tras la expresión. El niño crea obra, en que su personalidad se manifiesta con feroz individualidad". La pretensión, pues, no es hacer del niño un artista al modo primitivo, ni a ningún otro, aunque sus obras se asemejen en ocasiones a éstos. Es, sencillamente, la de que, si va para artista, llegue a serlo. Y la de que, sobre todo, mediante el arte, pueda realizarse como ser humano completo.

(1) *El arte actual y el educador*. B. A. E. Madrid, 1965.



## FRANCISCO GARFÍAS

**E**N la inmensa obra lírica de Juan Ramón Jiménez —él mismo confesó alguna vez que había escrito seis mil poemas— hay temas insistentes, obsesivos, que se repiten como un eco a través de épocas y posturas estilísticas. Estos temas, al agudizarse la obsesión, fueron formando en torno a él como un círculo de fuego, dentro del cual Juan Ramón «en silencio ardía», por decirlo con frase acertada de Rafael Alberti.

### TEMÁTICA PREFERENTE

Los temas más insistentes en la poesía juanramoniana son el amor —con un sentido abarcador y universal—, la muerte —ahondando metafísicamente en el tema—, la mujer —síntesis de belleza y poesía— y la Obra, su propia obra. Dentro de esta temática, tan característica, está, menos estudiado, más ligero al parecer y sin embargo más revelador, otro tema al que Juan Ramón quiso y pudo darle trascendencia, que a veces escapa al lector apresurado. Este tema, silvestre y primaveral, es el del pájaro, primero como lujo del paisaje, como compañero de la soledad luego, como síntesis de esa soledad más tarde, como símbolo quemante de ese cantar y arder en silencio. Como ansia de eternidad, en suma.

El pájaro, ese pájaro insistente, solitario y espiritual de la poesía de Juan Ramón, lo encontramos ya en sus primeros versos. Es la hora del Modernismo y hay un pájaro cantor que domina los aires posrománticos de la poesía española: Rubén Darío. Rubén, que tantas cosas trajo a los poetas españoles, también nos trajo la presencia del pájaro. Pero el ave parnasiana del nicaragüense era un ave suntuosa, más musical que íntima, más decorativa que espiritual, más surgida en las mitologías o en los Versalles simbolistas que compañeras de soledades, más objeto de tapiz que amiga del hombre. Juan Ramón aprendió la música de ese Wagner lírico que era Rubén, pero dentro de esa música pretendía instalar sus quejas puramente románticas, sus quejas que venían de Bécquer, de Rosalía; que nacían en la copla popular andaluza. El paisaje idílico de nuestro poeta se llena pronto de pájaros, de pájaros cantores que acompañan su soledad. «Todos, todos se han ido —nos dirá en "Platero"— menos los pájaros y yo». El poeta, desde muy joven, intenta aislarse de los hombres para chorrear en el silencio su propia belleza, pero los pájaros le asisten con sus cantos. Tanto se compenetra Juan Ramón con el ave que acaba queriendo hacer de ella

un símbolo, queriendo hacerse eternidad por un canto sin lugar ni tiempo definido.

En «Jardines lejanos» encontramos ya el tema del pájaro, pero aún es un ave concreta, la alondra; alzándose de los surcos, Juan Ramón la canta alegremente:

*Vino ella a buscarme cuando  
una alondra mañanera  
subió del surco cantando.  
¡Mañana de primavera!*

O en aquella visión de madrugada:

*El viento rinde las ramas  
con los pájaros dormidos...*

En «Olvidanzas» es un ruiseñor el que percibe el poeta ahogándolo ya con su belleza sonora:

*El poniente me invade con sus flores  
de oro, mientras, largo y lento, canta  
el ruiseñor de todos mis amores,  
ahogándose casi en mi garganta.*

*En la rama del verde limón*



DIBUJO DE JUAN RAMÓN:  
«EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN», 1919.



En «Baladas de primavera» encontramos una serie de canciones con pájaros, con pájaros que se hacen tristes o alegres según la temperatura espiritual de Juan Ramón:

*Verde, verderol,  
¡endulza la puesta del Sol!*

En «Poemas agrestes» volvemos a encontrar el tema en uno de los poemas más conocidos de Juan Ramón, pero los pájaros, de ahora en adelante, tendrán una significación más honda y comenzarán a ser un símbolo de lo permanente:

*Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros  
cantando...*

El tema comienza a adentrarse por los mundos misteriosos del poeta. Se dijera que ya todo es pájaro: pájaro-ausencia, pájaro-amor, pájaro-muerte, pájaro-eternidad... Tan compenetrado está ya con él que a veces oye pájaros que no existen, que a veces oye pájaros que no saben de dónde vienen:

*Cantan, cantan.  
¿Dónde cantan los pájaros que cantan?*

¡Cuánta canción juanramoniana, tan sorprendente siempre, tan popular y culta, tan tradicional y nueva! Más de quinientas reunió en su libro «Canción», y todas ellas diferentes. Cantan, siguen cantando los pájaros que cantan. Juan Ramón es un pájaro de fuego que no cesa. Canciones claras, tocadas de agua y de sol, en donde sigue sonando, insistente, el tema del pájaro, el pájaro fiel de las agrestes soledades juanramonianas: «El pajarito verde», «Los mirlos», «Mis pájaros celestes». Cuando no hay pájaros —ya lo hemos dicho— el poeta se los inventa: «¿Dónde cantan los pájaros que cantan?». Toda una teoría de pájaros cantores que suben, trepan, alborotan por la poesía, trastocándolo todo, superponiendo tardes y paisajes, trastornando al poeta con aires y luces diferentes. Pájaro que silba, vuela, canta, por la mejor poesía española de siempre. Juan Ramón lo coge de lo tradicional más depurado

*(Si no es por una avecilla  
que me cantaba el albor.)*

y lo hace suyo para siempre. Y así va cruzando por su obra, cada vez más desasosegada, el ruiseñor que endulza su tristeza, encerrado en su celda, olvidado y florecido:

*Y tú, ruiseñor mío, endulza mi tristeza,  
recógete en tu celda, florécete y olvida...*

#### PROFUNDIZACION DEL TEMA

El profesor Sánchez Barbudo ha estudiado, en parte, la trayectoria de este tema del pájaro dentro de la obra poética de Juan Ramón. «No sólo hay el pájaro que canta —dice— libre y sin cuidado, sino también, bastante evidente, el deseo de identificarse con él, de salvarse de la muerte siendo como él». Y añade: «Huir de la muerte cantando: esa será lue-

go su constante ambición. No se contentará con percibir el canto del pájaro, o mirar con embeleso la nube, sino que querrá ser como ellos: fuente de lo bello, libre del temor de la muerte, en armonía con la belleza toda».

Huir de la muerte cantando como el pájaro. Gastarse, vaciarse en canciones perdurables. Juan Ramón se va inmensando en su mundo, se va quemando en su tremendo afán de eternidad. En el poema titulado «Hora inmensa» nos dirá al final:

*Sólo turba la paz una campana, un pájaro...  
¡Parece que lo eterno se coge con la mano!*

El tema se va haciendo más metafísico. Está ya más dentro de la inteligencia del poeta, esa inteligencia a la que él pide que le dé el nombre exacto de las cosas. No se sabe bien si lo que vuela por la poesía juanramoniana es pájaro o sueño:

*Alrededor de la copa  
del árbol alto,  
mis sueños están volando...*

El sueño, el éxtasis, la vida toda del poeta es lo que vuela alrededor del árbol único de su poesía. El concepto de pájaro va tomando conciencia de lo alto y lo bello, de lo inmarcesible, divinizándose y divinizándolo. Así escribe, como embriagado:

*Esta es mi vida, la de arriba,  
la de la pura brisa,  
la del pájaro último...!*

Y más aún, con la idea más desarrollada, con el mensaje más explícito, cuando dice:

*A veces siento  
como la rosa  
que seré un día, como el ala  
que seré un día;  
y un perfume me envuelve, ajeno y mío,  
mío y de rosa;  
y una errancia me coge, ajena y mía,  
mía y de pájaro.*

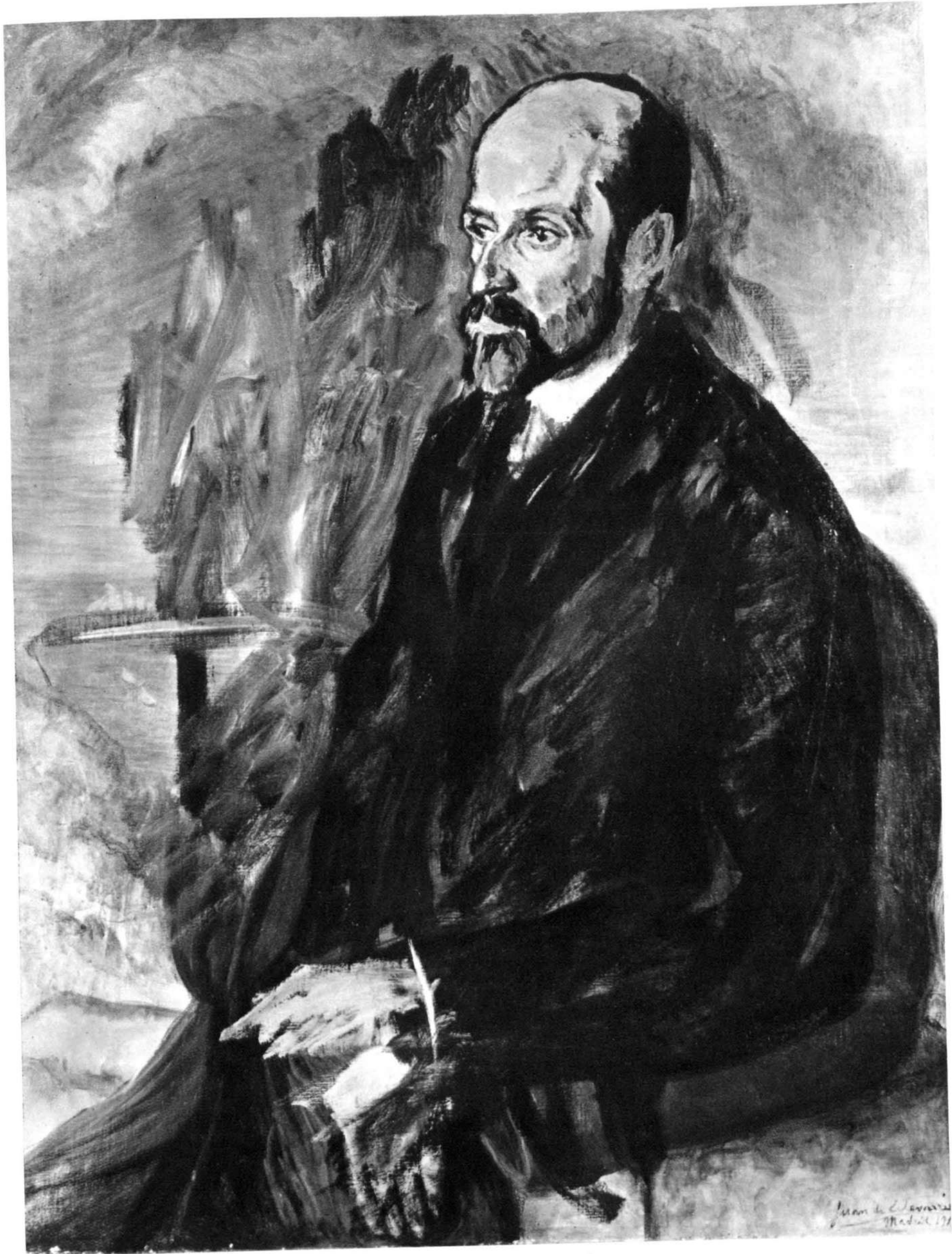
El poeta está cogido por esa «errancia» que es su inquietud constante, su movediza sensibilidad, su vida llena de arrepentimientos y cambios de posturas estéticas. Quiere sentirse sólo ala y le duele, le quema, este tener los pies en la tierra, este tener que vivir y convivir. Como los místicos, vive sin vivir en él y aspira a una liberación total. La carne le estorba para esta ascensión y pide alas, sólo alas, alas potentes que le lleven al reino de la Belleza con mayúscula, de la Poesía con mayúscula:

*¡Alas, alas, alas, alas...!*

Confiesa el poeta cómo el canto del pájaro, con su mensaje de eternidad y de belleza, le rompe el alma:

*¡Cómo, cantando, el pájaro,  
en la cima de luz del chopo verde,  
al sol alegre de la tarde clara,  
me parte el alma, a gusto, inmensamente en dos...*





JUAN DE ECHEVARRIA. «RETRATO DE JUAN RAMON JIMENEZ».



Todas las cosas son ya pájaros que se levantan y cantan. Pero es en el libro «La estación total» —uno de los más hondos del poeta— donde encontramos quizá la clave del tema, en el poema titulado «Criatura afortunada». El poeta, ante la contemplación del pajarillo bello y libre, del alegre y suelto cantor, siente más hondas sus limitaciones humanas, su necesidad de vivir una vida que no es la verdadera de la belleza. En este poema no hay tristeza. Hay sólo contemplación, éxtasis. Se cuenta de algunos místicos que cayeron en arrobos ante una flor que desde su perfección le hablaba de Dios. Santa Teresa confesaba que no podía hablar con San Juan de la Cruz de ciertos temas porque quedaban transportados. Juan Ramón, privado siempre del verdadero gozo místico de una fe plena, encuentra una hermosa compensación para su espíritu, místico a su modo, en la contemplación de las criaturas, en este caso del ave que le lleva, de una manera casi natural, a sentir una serena nostalgia de la plenitud poética, es decir, de Dios. Y así, casi en trance místico, le dice a esa criatura afortunada:

*Cantando vas, riendo por el agua,  
por el aire silbando vas, riendo,  
en ronda azul y oro, plata y verde,  
dichoso de pasar y repasar  
entre el rojo primer brotar de abril...*

*... ..  
Rompe feliz el ondear del aire,  
bogas contrario al ondular del agua.  
¿No tienes que comer ni que dormir?  
¿Toda la primavera es tu lugar?  
¿Lo verde todo, lo azul todo,  
lo floreciente todo es tuyo?  
¡No hay temor en tu gloria;  
tu destino es volver, volver, volver,  
en ronda plata y verde, azul y oro,  
por una eternidad de eternidades!*

La madurez poética de Juan Ramón ha dado ya con la expresión justa. En este y otro poema que le sigue —«Mirlo fiel»— el poeta expresa con viva claridad lo que andaba queriendo decir durante toda su vida:

*Y el mirlo canta, huye por lo verde,  
y sube, sale por lo verde, y silba,  
recanta por lo verde venteante...*

Y va ensanchando con su canto la vida del poeta hasta hacerla suficiente. ¿Para qué más? Un ser diminuto y bello ha sido capaz de inmensarlo todo con su pequeño corazón armonioso y universal. Todo se abre de pronto, contagiado,

*... cuando el mirlo ejemplar, una mañana,  
enloquece de amor entre lo verde!*

Juan Ramón, ya en América, enfermo y lejano, volvería a su tema volador en forma de nostalgia. En «Las canciones de la Florida» —parte integrante del libro «El otro costado»— volvemos a encon-

trarlo en un poema titulado «Los pájaros de yo sé dónde». Vuelven las aves, ahora de noche, a decirle al poeta el secreto de la plenitud de la armonía. Es como una continuación del obsesivo tema de siempre.

*Todas las noches  
los pájaros han estado  
cantándome sus colores...*

¿Pero de dónde vienen estos pájaros comunicantes, confidenciales? ¿De España? ¿De su Andalucía del Sudoeste? ¿De su Moguer blanco y radiante? El lo sabe bien cuando dice:

*Yo sé de dónde  
los pájaros han venido  
a cantarme por la noche.  
Yo sé de dónde,  
pasando vientos y olas,  
a cantarme sus colores.*

Juan Ramón, en esta última etapa de su vida de poeta, se va a adentrar por unos caminos extraños, cerrados, de difícil penetración para lector y crítico. Lo que viene después será «Espacio» —el largo y profuso poema no calado aún por una crítica seria— y «Dios deseado y deseante», encuentro último del poeta con la plenitud de su conciencia poética. Pero antes, entre las canciones escritas en la Florida, encontramos una profundamente reveladora del estado espiritual que le ha de dominar después. Se titula «Dios visitante», y es ya un anticipo de ese Dios-conciencia, que le ha de llegar después, aunque todavía en forma de pájaro. Dice así:

*En las palmas canta un dios  
con pico de hombre.  
¿No lo miras  
cómo se asoma y se esconde?*

*Nos dice lo que queremos  
y entre lo oscuro lo pone.  
¿Y quién es  
el que primero lo coge?*

*El pájaro tiene cara  
y sabemos que nos oye.  
Le da la luna,  
le da la sombra en su nombre.*

*Con el aire azul y verde  
le da la luz en sus sonos.  
Oye bien  
cómo nos dice: "Yo soy".*

«Yo soy». He aquí —pensamos— lo que le diría Dios al poeta al final de su larga y lírica jornada. Y uno se imagina cómo la belleza de Dios —supremo rapto lírico que Juan Ramón simbolizaba en el pájaro libre y bello— caería sobre el alma del poeta que ya para siempre, en forma de ala eterna, cruzará y cruzará los espacios de la poesía verdadera.



# POZO MORO: UNA NUEVA JOYA DEL ARTE IBERICO

**MARTIN ALMAGRO GORBEA**

En estos meses pasados se ha realizado la excavación de uno de los yacimientos más importantes que el arte ibérico nos ha ofrecido en los últimos años.

Pozo Moro es actualmente una finca agrícola del término de Chinchilla en la provincia de Albacete, que va a tener singular fama en nuestra cultura ibérica. Tierra muy extremada, en la misma divisoria entre los Llanos de Albacete y las zonas mediterráneas del Sureste, por este lugar pasa todavía la Cañada Real de Cartagena a Cuenca, gran camino natural de penetración desde el Mediterráneo hacia las comarcas orientales de la Meseta. Situado en esta vía de comunicación cultural entre ambas regiones peninsulares, el hallazgo arqueológico que vamos a descubrir

nos permite comprender la importancia estratégica del lugar en la antigüedad.

Al retirar las piedras de un majano, para mejorar un campo de labor, comenzaron a aparecer algunos fragmentos de esculturas y relieves. Avisado por el agricultor, el propietario doctor don Carlos Daudén, gran amante de la cultura ibérica, nos comunicó la noticia y nos acompañó amablemente a visitar el lugar.

Tras acotar el área de los posibles hallazgos para evitar fuese destruida con el paso de los tractores, en otoño de 1971, realicé una breve prospección para conocer la naturaleza del yacimiento. La inicié con don Samuel de los Santos, director del Museo de Albacete, y la finalicé perso-

SACRIFICIO A UNA DIVINIDAD DE DOBLE CABEZA DE UN SER HUMANO METIDO EN UN CUENCO. SOBRE LA MESA DE OFRENDAS APARECE UN JABALI QUE EL DIOS SUJETA CON SU MANO IZQUIERDA.





nalmente con la colaboración de personal técnico del Museo Arqueológico Nacional y de la Comisaría General de Excavaciones de la Dirección General de Bellas Artes, bajo cuyo patrocinio se han realizado todos los trabajos. Los prometedores resultados de dicha exploración me llevaron a emprender la excavación definitiva, que se ha finalizado recientemente.

El área excavada comprendía una zona central de 16 metros de Norte a Sur, por 12 metros de Este a Oeste, y se prolongó en varias cuadrículas aisladas de 4 por 4 metros, realizadas para precisar la extensión y las características del yacimiento.

Los resultados de una excavación, que en cierto modo siempre resultan imprevisibles, fueron en esta ocasión de la mayor importancia. El hallazgo principal ha sido la aparición del basamento y los restos de una construcción monumental, realizada con grandes bloques bien escuadrados de arenisca. Cuando esta construcción estaba ya destruida, el lugar fue convirtiéndose en una necrópolis ibérica que duró largo tiempo. Después quedó abandonado para ser de nuevo empleado como cementerio, hacia el siglo IV y V después de J. C. Finalmente, ya definitivamente olvidado, el área fue utilizada a lo largo de los siglos como prado rodeado de tierras de labor. La presencia de los sillares del monumento hizo que en torno a aquellos restos se fuesen amontonando durante tiempo indefinido las pie-

dras de los campos vecinos para facilitar las labores agrícolas, formándose así un majano cuyo traslado, para ampliar las tierras de labor, originó el descubrimiento de los primeros restos del yacimiento.

Las excavaciones nos han hecho ver que el monumento era de planta cuadrada de 3,65 metros de lado. Estaba formado por sillares alineados en hiladas de 31 a 65 centímetros de altura. El interior debió quedar macizado con tierra y piedra. El basamento se asentó directamente sobre el suelo del lugar constituido por margas calizas. La falta total de cimentación y de unión entre los bloques, limitada en algunos de ellos a pequeñas grapas de plomo, prueba la inexperiencia de los constructores.

Sobre la primera hilada, conservada totalmente, hallamos aún cinco bloques de la segunda hilada retranqueados 20 centímetros sobre la inferior, lo que daría a la base del monumento un aspecto escalonado, pues la tercera hilada, a juzgar por las huellas conservadas sobre la hilada segunda, ofrecía un nuevo retranqueo.

Sobre esta tercera hilada, o formando parte de la misma, se dispusieron en las esquinas cuatro formidables leones que constituyen uno de los elementos más bellos del conjunto. Su parte delantera está labrada en bulto redondo, sobresaliendo de las líneas de la edificación, mientras de los lados sólo ofrecen un vigoroso bajorrelieve. La fuerza expresiva de estas esculturas, concebidas para





proteger simbólicamente el monumento en todas direcciones, está basada más que en su pesada musculatura, en tensión por ofrecer el cuerpo tumbado, en la concepción expresiva fiereza de las soberbias cabezas. En éstas destaca la boca hueca rodeada de dientes en la que se recortan los potentes colmillos. Las narices y melenas están realizadas con una sabia estilización que realza la expresión de fuerza y ferocidad de este animal, que debió ser considerado entre los iberos como de carácter mítico.

Los leones sostenían sobre sus lomos las hiladas superiores, lo que debía aumentar la sensación de protección del monumento. Este debió ofrecer entre 10 u 11 hiladas con una altura total aproximada de unos 5 metros. Las hiladas superiores ofrecían como remate del edificio una gola, típico elemento arquitectónico oriental de origen egipcio, asentada sobre una moldura de forma sogueada que agraciaba su perfil. Sin embargo, el principal elemento decorativo era un friso de bajorrelieves que ocuparía dos hileras del monumento. No sabemos si éste corría en la parte superior o tal vez en la zona media del monumento.

Estos relieves han llegado a nosotros muy destrozados, como todo el conjunto del edificio, pero algunas de sus piezas más completas nos permiten apreciar escenas mitológicas que constituyen un capítulo totalmente nuevo para nuestros conocimientos del mundo ibérico.

Aparecen escenas con divinidades y seres de aspecto monstruoso con dobles cabezas, otros con cabezas de animales o con alas múltiples, unos y otros ofreciéndonos detalles fantásticos y totalmente nuevos. Debemos interpretar estas representaciones como actos de sacrificios, tal vez de carácter mítico-religioso ciertamente muy difíciles de explicar, por ser algo totalmente alejado de cuanto hasta ahora era conocido en la iconografía ibérica.

Hay también escenas de carácter fálico o guerrero que debían completar este friso cuyos bajorrelieves vienen a ilustrar el complejo mundo de las divinidades y las ideas sobre la fecundidad y la vida de ultratumba de las gentes ibéricas de aquella época remota.

Alrededor del edificio un suelo bien organizado a base de un cuidadoso empedrado de guijarros de pequeño tamaño aumentaba, si cabe, la suntuosidad del conjunto.

En la base del interior del monumento se halló una rica sepultura ibérica de incineración. Su ajuar ofreció un vaso de bronce griego y cerámicas áticas importadas, junto a restos de joyas y otros objetos de oro, plata, bronce y hierro, todos ellos muy destruidos al realizarse la cremación del cadáver.

Estos objetos nos dan idea de la importancia del difunto, seguramente un régulo local. La situación de esta tumba en el centro del monumento nos hace pensar que éste fue de carácter funerario. Uno de los resultados más sorprendentes de nuestras excavaciones es que su fecha ha quedado precisada en torno al 500 a. C. El poder asegurar que el monumento se construyó ya a finales del siglo VI a. C. es del más grande interés, pues resulta ser de época anterior a cuanto hasta ahora conocíamos de la cultura ibérica.

La poca pericia técnica, que no artística, de los constructores de esta soberbia sepultura fue la causa de que por falta de fundamentos y de trabazón entre los sillares se agrietara y desplomase pocos años después de su construcción sin que nunca más volviera a estar en pie.



KYLIX ATICO APARECIO EN UNA TUMBA IBERICA.

Sin embargo, el recuerdo de este monumento y su constructor no desapareció definitivamente. Por la memoria del importante personaje enterrado, que debió ser heroizado por la fidelidad de sus gentes que se considerarían relacionadas con él por algún tipo de dependencia, o tal vez por la tradición de los descendientes de aquel semimítico antepasado, se originó una rica necrópolis a su alrededor a partir de mediados del siglo V a. C. que ofrece varias etapas, pues perduró hasta la romanización del país ya en época muy avanzada.

Las sepulturas de esta necrópolis se colocaron primero alrededor de las ruinas y luego encima incluso de los restos del edificio. Eran de forma cuadrada construidas con adobe o piedra y a veces incluso se llegó a utilizar los sillares del monumento arruinado. La sepultura consistía en un simple hoyo en el suelo con una urna conteniendo los huesos incinerados del muerto. En el hoyo, que se tapaba con las cenizas de la pira crematoria, se colocaba previamente el ajuar. Este consistía en la urna cineraria con los huesos quemados y en fibulas, vasos, a veces incluso





LEON SITUADO EN UNA DE LAS ESQUINAS DEL MONUMENTO Y DETALLE DE SU CABEZA.



importados de Atenas, y con frecuencia las armas de los personajes enterrados, seguramente guerreros y grandes señores, pues aparecen lujosamente nieladas en plata. Incluso conocemos el nombre, Becalcas, de uno de estos magnates del siglo IV a. C., ya que lo dejó grabado en la visera de un hermoso casco de bronce y por ello podemos considerarle uno de los primeros personajes ibéricos de nombre conocido. Otras tumbas, a juzgar por sus ajuares, debían ser femeninas.

Tras la excavación de estos sugestivos hallazgos que tanto vienen a ilustrar el arte ibérico y su cultura, estamos llevando a cabo la lenta y cuidada restauración de los restos encontrados. A la vez preparamos el estudio y publicación de los hallazgos que van a aportar muchos conocimientos nuevos sobre la vida, el ajuar personal, los ritos funerarios y las creencias y peculiaridades de los iberos. Así, por ejemplo, sólo ahora quedan explicadas el origen, finalidad y cronología de algunas obras cumbres del arte ibérico como la "Bicha de Balazote" o la estructura del monumento al que debieron pertenecer los famosos relieves de Osuna.

Tal vez lo más nuevo y sorprendente de nuestros hallazgos sea el problema del origen y paralelos de este monumento sin par. Tras su aparición se hace necesario admitir definitivamente la existencia de una tradición muy antigua para la cultura ibérica, que se remonta al menos al siglo VI a. C. Es este un período llamado orientalizante que se caracteriza por el influjo de las culturas superiores que ofrecía Oriente, desde Egipto y Anatolia hasta Mesopotamia que vitaliza a las culturas que florecían en el Medite-

rráneo, a griegos, etruscos, fenicios y púnicos. También este influjo llega a la Península y da lugar al fabuloso reino de Tartessos, cuyo arte y cultura vamos lentamente descubriendo. Ahora la estructura arquitectónica y las esculturas que ornaban este monumento nos hacen pensar en obras de Chipre y Fenicia, y especialmente de las zonas de Siria, cuyas poblaciones semitas asimilaron los últimos ecos del arte hitita a inicios del último milenio antes de Cristo. De tan lejano foco cultural y artístico creemos procede el monumento de Pozo Moro, sin que aún podamos precisar bien cómo llegaron los influjos y contactos culturales que nos reflejan tanto los bajorrelieves como las escenas mítico-religiosas en ellos representadas.

Su interés está en ofrecernos un rico mundo artístico que puede compararse por sus orígenes, belleza y antigüedad con el fenómeno similar que representa en Italia la cultura etrusca.

Es aún pronto en el desarrollo del estudio de este hallazgo singular para establecer conclusiones, pero el monumento funerario de Pozo Moro a partir de ahora puede ya ser considerado entre las obras cumbres del arte ibérico. Junto a la "Dama de Elche" o la "Dama de Baza", el Santuario del Cerrò de los Santos o los relieves de Osuna, se deberá colocar este monumento que aventaja a todas estas obras citadas por su mayor antigüedad y que ha quedado bien ilustrado por nuestras excavaciones.

Estamos seguros de que así se habrá añadido una bella página más a la historia del arte y de la cultura de nuestra España antigua.

(Prohibida la reproducción de texto e ilustraciones.)



# LA MUSICA EN LA LITURGIA

MIGUEL ALONSO

Es frecuente, cuando oímos hablar de legislaciones, códigos, disposiciones, etcétera, asociar estos términos a conceptos con carga y significación negativas, tales como limitaciones, prohibiciones, penalizaciones, etcétera; si bien su intencionalidad y función son positivas. Es una reacción de alerta tan frecuente como inconsciente e inevitable.

Pues bien, nada de todo esto hay que temer ante los documentos que brevemente van a ser objeto de análisis. Sin querer anticipar valoraciones de los mismos, para no alterar el orden de la exposición, he de advertir que la cita directa de los mismos permitirá descubrir la gran riqueza de contenidos pastorales y, por lo tanto, humanos que encierran. Esta inquietud pastoral indica su fuerza operativa y dinámica sobre cualquier parámetro, hacia cualquier elemento integrante de la celebración litúrgica; de ahí que la música, después del Vaticano II, no pueda permanecer como un fenómeno aislado ante estas inquietudes pastorales. Ya veremos el cómo y el porqué.

Mi función de guía en esta lectura de los documentos pontificios excluye de antemano la sospecha de funciones "catonianas" hacia las que, por otra parte, el artista siente una cierta alergia. El contacto directo con los textos será el mejor comentario, sin necesidad de filtrar conceptos, de acudir a sutiles hermenéuticas ni de suavizar expresiones. La claridad luminosa que irradian y, sobre todo, el gran sentido y contenido pastoral que atesoran disiparán cualquier suspicacia. Pero antes de entrar de lleno en el tema, y siempre dentro de los cauces del mismo, y con el fin de encuadrarlo en el contexto actual de situaciones, quiero hacer una breve reflexión sobre lo que se puede entender por:

## MUSICA "PRE" Y "POS"-CONCILIAR

En los sectores de la doctrina y de la praxis eclesial, por quedarnos dentro de nuestro campo, se emplean hoy con insistencia los términos "pre" y "pos"-conciliar peyorativa o elogiosamente según la actitud o mentalidad de quien los usa. No hay duda de que cada uno de ellos cataliza una serie de posturas y actitudes que en algunos casos llegan a la radicalización y a la intransigencia,

tanto doctrinales como prácticas, que dan origen a inútiles y dañosas discusiones y polémicas. Por eso, al utilizarlos aquí, serán vaciados de toda su carga negativa y circunstancial, para poder así descubrir con claridad y serenidad su objetivo significado.

Si bien dichos prefijos son de carácter temporal y van referidos a un acontecimiento y a una fecha clave, al hablar de "pre" y "pos"-conciliar bien poco, o casi nada, nos interesa este aspecto de anterior o posterior, pues no nos referimos a esta denominación temporal, cronológica, sino a algo más profundo y sustancial. Pues se da el caso de quienes siguen haciendo, aun después del Concilio, una música netamente preconciliar.

De ahí la importancia, la urgencia de insistir en descubrir el significado y la trascendencia del *acontecimiento* conciliar. Pues este no haber entendido aún la verdadera dimensión y, mejor aún, la dinámica de este acontecimiento conciliar, es una de las causas del desconcierto que se ha provocado y se sigue provocando dentro de la comunidad cristiana. Cada cual ha tratado de llevar, como vulgarmente se dice, el agua a su molino, y ha tratado de interpretar el Concilio a su gusto y medida; esto no nos ha de extrañar, por otra parte, ya que en nombre del Evangelio, de un mismo Evangelio, se intentan justificar, explicar e incluso dar pábulo a actitudes irreconciliables, y en muchos casos muy poco de acuerdo con ese Evangelio. Por eso considero imprescindible, en el estudio de una situación, de una problemática, tratar de ver con claridad, con serenidad y objetividad, las causas que la han determinado.

## EL CONCILIO VATICANO II Y LA MUSICA SACRA

A muchos, si no están dentro del secreto y no tienen por qué estarlo, les parecerán inexplicables, y de hecho lo son, las exageradas y a veces violentas polémicas de que ha sido y es protagonista la música litúrgica después del Concilio, y se preguntarán: ¿a qué se debe todo esto?, ¿cuál es la causa de tanto desconcierto?, ¿qué es lo que origina actitudes tan opuestas e irreconciliables?, ¿por qué todos se sienten autorizados a emitir opiniones en una materia y sobre una temática de las que ignoran las motivaciones más ele-

mentales? Pues bien, esta ignorancia, este desconocimiento del mensaje conciliar, de sus propósitos, alcance y finalidades, ha sido y es en la mayoría de los casos la causa y la raíz de esta situación.

De todos es conocido que el Concilio no ha querido entrar en el ámbito específicamente estético-artístico de la música sacra; pero que a la vez ha sido bien claro y preciso en lo referente a la función ministerial de la música en la celebración litúrgica, a su "munus ministeriale". Por eso una lectura serena de los documentos pontificios conciliares y posconciliares sin duda suavizará radicalismos y dogmatismos, desenmascarará personalismos, tanto de diletantes como de técnicos, aferrados a sus limitaciones, y nos animará a todos a trabajar en una tarea común en pro de la música litúrgica, con humildad y con autenticidad, abiertos a todo aquello que nos enriquezca, para ponerlo al servicio de Dios y de su pueblo. Quién sabe si esta nueva lectura de los documentos conciliares nos ofrece esa explicación que tanto nos esforzamos por encontrar, el enunciado que sintetice y/o catalice ideas dispares o marginales, y el equilibrio de aparentes o reales divergencias. No debemos olvidar que tales documentos son fruto del esfuerzo y dedicación de eximios especialistas.

## PRINCIPIOS BASICOS TEOLOGICOS Y PASTORALES DE LA REFORMA LITURGICA

Nadie debe desconocer los nuevos e ilimitados horizontes que la Constitución Litúrgica "Sacrosanctum Concilium" abre a la vida de la Iglesia. Nada como las palabras de Su Santidad Pablo VI en el día de su promulgación resalta la importancia y trascendencia de este documento, de este acontecimiento:

"No ha sido infructuosa la ardua e intrincada discusión, pues uno de los temas, el primero examinado, y en cierto sentido el primero también en excelencia intrínseca y en importancia para la vida de la Iglesia, el de la Sagrada Liturgia, se ha terminado y Nos solemnemente lo promulgamos...

La liturgia, la primera fuente de la vida divina...

La primera escuela de nuestra vida espiritual.

El primer don que podemos hacer al



pueblo cristiano, que con nosotros cree y ora.

La primera invitación al mundo para que suelte en oración dichosa y veraz su lengua muda y sienta el inefable poder regenerador de cantar con nosotros las alabanzas divinas y las esperanzas humanas, con Cristo Señor, en el Espíritu Santo.

Si nosotros ahora —continúa el Santo Padre—, simplificamos algunas expresiones de nuestro culto y tratamos de hacerlo más comprensible al pueblo fiel y más asequible a su lenguaje actual, no queremos ciertamente disminuir la importancia de la oración ni empobrecerla en su fuerza expresiva y artístico encanto; antes al contrario, queremos hacerla más pura, más genuina, más próxima a sus fuentes de verdad y de gracia, del todo idónea para constituir el espiritual patrimonio del pueblo" (Pablo VI. Discurso del 4-XII-63).

Admirable síntesis del espíritu que anima toda la reforma conciliar y de modo especial la liturgia. Pero entremos ya de lleno en la Constitución Conciliar y sigamos sus grandes líneas. La *acción salvadora* de la Iglesia es su principal misión:

"Dios quiere que todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento de la verdad" (Tim 2, 4)... "Esta obra de la redención humana y de la perfecta glorificación de Dios, Cristo la realizó principalmente por el misterio pascual de su Pasión, Resurrección y gloriosa Ascensión" (CSC número 5). "Y así como él fue enviado por el Padre, Él a su vez envió a los Apóstoles llenos del Espíritu Santo"; pero no sólo los envió a predicar el Evangelio y su obra redentora, "sino también a realizar la obra de salvación que proclamaban, mediante el sacrificio y los sacramentos" (CSC número 7). Pues bien, "para realizar una obra tan grande, Cristo está presente siempre en su Iglesia, sobre todo en la acción litúrgica... y la asocia siempre consigo en esta obra de glorificación de Dios y santificación de los hombres" (Ib.)

"Con razón entonces se considera la liturgia como el ejercicio del Sacerdocio de Jesucristo. En ella los signos sensibles significan y, cada uno a su manera, realizan la santificación del hombre... En consecuencia, toda celebración litúrgica, por ser obra de Cristo Sacerdote y de su Cuerpo, que es la Iglesia, es acción sagrada por excelencia, cuya eficacia, con el mismo título y en el mismo grado, no la iguala ninguna otra acción de la Iglesia". (Ib. número 7). Por eso "la liturgia es la cumbre a la cual tiende la actividad de la Iglesia y al mismo tiempo la fuente de donde mana toda su fuerza. Pues los trabajos apostólicos se ordenen a que, una vez hechos hijos de Dios por la fe y el bautismo, todos se reúnan y alaben a Dios en medio de la Iglesia, participen en el sacrificio y coman la cena del Señor" (Ib. número 10). "Para esto los pastores de almas deben vigilar para que en la acción litúrgica no sólo se observen las leyes relativas a la celebración válida y lícita, sino también para que los fieles participen en ella conscientemente y fructuosamente" (Ib. número 11).

Hemos tocado la base sobre la que se apoya toda la reforma, el eje sobre el que gira toda su acción dinámica, la galladura que fecunda toda la actividad santificadora de la acción litúrgica.

## LA PARTICIPACION CONSCIENTE, ACTIVA Y FRUCTUOSA

En este enunciado de la *participación*, más que en algún otro punto, se advierte una renovación que justifica el significado de una verdadera revolución, con toda una problemática inherente e inevitable que hemos de afrontar, examinar y solucionar.

## ANALISIS DE LOS DOCUMENTOS

Entramos de lleno en el clima de la legislación eclesiástica. Poco a poco vamos, una vez enunciados los fundamentos teológico-pastorales de la reforma, concretando nuestro campo y canalizándolo hacia el tema concreto de la música litúrgica. Pero no os extrañe si tocamos algunos puntos precedentemente, pues la legislación, "las normas posconciliares al tratar de la música litúrgica —como afirma un ilustre liturgista—, no son por su naturaleza de género artístico, sino que más bien tienden a la ordenación de la acción pastoral litúrgica en aquellas partes que tienen conexión directa con la música" (C. Braga, "De potioribus principiis quae Instructionem dirigunt", *Ephemerides Liturgicae*, volumen 81, Roma, 1967). Esta será la tónica de toda la legislación.

## EL PORQUE DE LA REFORMA LITURGICA

Todo cambio de legislación se origina por profundas motivaciones, tales como las insuficiencias o deficiencias de la legislación en vigor ante nuevos hechos e insólitas situaciones. La promulgación de nuevos códigos o la revisión de aquellos en vigor se hace necesaria cuando las leyes son incapaces de ofrecer soluciones válidas y coherentes a una casuística imprevista, lo que origina situaciones anacrónicas y desconcertantes.

En nuestro caso, es la misma Constitución la que nos ilustra las razones de este cambio en la legislación litúrgica.

"Para que en la sagrada liturgia el pueblo cristiano obtenga con mayor seguridad gracias abundantes, la Santa Madre Iglesia desea proveer con solicitud a una *reforma general* de la misma liturgia. Porque la liturgia consta de una parte que es inmutable, por ser de institución divina, y de otras partes sujetas a cambio que en el decurso del tiempo pueden y aun deben variar, si es que en ellas se han introducido elementos que no responden tan bien a la naturaleza íntima de la misma liturgia o han llegado a ser menos apropiados.

En esta reforma, los textos y los ritos se han de ordenar de manera que expresen con mayor claridad las cosas santas que significan y, en lo posible, el pueblo cristiano pueda comprenderlas fácilmente y participar en ellas por medio de una celebración plena, activa y comunitaria" (CSC número 21).

De nuevo la misma motivación que

ya había aparecido en el número 11 cambiando únicamente y sólo en parte la adjetivación; donde allí decía: "Consciente, activa y fructuosa participación", aquí dice: "Plena, activa y comunitaria", lo que no hace más que enriquecerla.

Que este afán por conseguir la participación sea el objetivo y móvil principal de toda la reforma se comprueba con una simple ojeada por el documento.

Así, en el número 14 leemos: "La Santa Madre Iglesia desea ardientemente que se lleve a todos los fieles a aquella *participación plena, consciente y activa* en las celebraciones litúrgicas, que exige la naturaleza de la liturgia misma, y a la cual tiene derecho y obligación, en virtud del bautismo, el pueblo cristiano...

Al reformar y fomentar la sagrada liturgia hay que tener muy en cuenta esta *plena y activa participación* de todo el pueblo, porque es la fuente primaria y necesaria de donde han de beber los fieles el espíritu verdaderamente cristiano, y por lo mismo los pastores de almas deben aspirar a ella con diligencia en toda su acción pastoral, por medio de una educación adecuada" (CSC número 14). Y en el número 17 exhorta para que "en los seminarios y casas religiosas, los clérigos deben adquirir una formación litúrgica de la vida espiritual por medio de una adecuada iniciación que les permita comprender los sagrados ritos y *participar en ellos con toda el alma*".

Se preocupa para que esta formación litúrgica se ha de fomentar entre los fieles:

"Con diligencia y paciencia, así como la participación activa de los mismos, interna y externa, conforme a su edad, condición, género de vida y grado de cultura religiosa..." (Ib. número 19). Por eso, "siempre que los ritos, cada cual según su naturaleza propia, admitan una celebración comunitaria, con asistencia y participación activa de los fieles, incúlquese que hay que preferirla a una celebración individual y cuasi privada" (Ib. número 27). Y con machacona insistencia vuelve a instar más adelante: "Por tanto, la Iglesia, con solícito cuidado, procure que los cristianos no asistan a este misterio de fe como extraños y mudos espectadores, sino que comprendiéndolo bien, a través de los ritos y oraciones participen consciente, piadosa y activamente en la acción sagrada..." (Ib. número 48). La misma razón será aducida al hablar de la "revisión de los libros litúrgicos, en la cual téngase presente que en las rúbricas esté prevista también la participación de los fieles" (Ib. número 31). Y concretamente y refiriéndose al Ordinario: "Revisese de modo que... se haga más fácil la piadosa y activa participación de los fieles" (Ib. número 50).

Para facilitar esta participación se llega incluso a la renuncia de valores como el de la lengua con todo lo que esto comporta. El Santo Padre en su discurso del 25 de noviembre del 69, explicó las motivaciones de la reforma litúrgica y de estas renunciadas:

"Es evidente que os percatéis de la novedad más importante que trae el nuevo rito, la de la lengua. El latín no será ya la lengua principal de la Misa, lo será la lengua vernácula (...); perdemos de este modo el lenguaje de los siglos cristianos, nos conver-





timos casi en unos intrusos y profanos en el recinto literario del lenguaje sagrado, perderemos incluso gran parte del estu-pendo e incomparable tesoro artístico y espiritual que es el canto gregoriano. Tene-mos, pues, motivos para lamentarnos y hasta turbarnos.

Se trata de un sacrificio de inestimable valor. ¿Y para qué? (...). La respuesta parecerá vulgar e insignificante, pero resulta válida por lo que tiene de humana y de pastoral. Vale mucho más entender el con-tenido de la plegaria que conservar los vie-jos y regios ropajes con los que se había revestido; vale mucho más la participación del pueblo, de este pueblo moderno y ávido de la palabra clara, inteligible, traducible a la conversación profana.

Si el divo latín mantiene alejada de noso-tros a la infancia, a la juventud, al mundo del trabajo y de los negocios, si constituye un diafragma opaco, ¿haremos bien en con-cederle todavía el dominio exclusivo de la con-versación orante y religiosa? ¿Qué decía San Pablo a este respecto? Leamos el capítulo XIV de la primera carta a los Corintios: "En la Iglesia prefiero hablar diez palabras con sentido para instruir a otros, a decir diez mil palabras en lengua".

Este sentido de participación se ha de tener muy en cuenta en la vida litúr-gica de la comunidad, en torno al obispo y a los sacerdotes. Se ha de tener en gran aprecio:

"Persuadidos de que la principal manifes-tación de la Iglesia se realiza en la partici-pación plena y activa de todo el pueblo santo de Dios..., particularmente en la misma Eucaristía (Ib. número 41)... y de la forma más perfecta, la cual consiste en que los fieles reciban del mismo sacrificio el Cuerpo del Señor" (Ib. número 55).

La Constitución no tiene incon-veniente en descender al detalle para indicar, si bien sumariamente, los medios más aptos para conseguir esta participación activa:

"Se fomentarán las aclamaciones del pueblo, las respuestas, la salmodia, las antí-fonas, los cantos y también las acciones o

gestos y posturas corporales. Guárdese, además, a su debido tiempo, un silencio sagrado" (Ib. número 30).

Como se ve, este es el espíritu y la norma del documento. La acuciante preocupación pastoral que lo impregna hace que la insistente orientación hacia la participación *activa* —se note que este adjetivo aparece siempre— resulte, como ya se indicó, casi obsesiva. A mi vez he insistido en poner de relieve esta característica fundamental de la Consti-tución, entre otros motivos, por uno bien preciso: El evitar la pretensión de algunos de minimizar el significado y alcance, la amplitud y consecuencias que esta participación, referidos a toda la acción litúrgica y en especial a nues-tro campo específico de la música litúr-gica, al intentar analizarlos y explicarlos fuera del contexto, de la dinámica e intencionalidad globales del docu-mento.

Los músicos no han de quedarse única y exclusivamente con el capítulo VI de la Constitución dedicado a la "Música Sacra", sin tener en cuenta el resto del documento, pues caerían en el peligro de considerar como simples alusiones a la participación activa de los fieles en el canto, lo que para evitar reiteraciones está expresado con una adjetivación menos precisa y abun-dante.

De todos modos, los lectores de buena voluntad descubrirán con la simple lectura que no hay lugar a tergi-versaciones:

"El canto sagrado, dice la Constitución, unido a las palabras, constituye una parte necesaria e integral de la liturgia solemne... Ensalzado por las Sagradas Escrituras como por los Santos Padres y por los romanos pontífices, que han expuesto, sobre todo en los últimos tiempos con mayor precisión, su *función ministerial* en el servicio divino" (Ib. número 112). "La música sacra, por con-

siguiente, será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados" (Ib.).

Queda así elevada a un rango de dig-nidad y plenitud litúrgica y como equiparada a todos los elementos inte-grantes de la acción litúrgica y, por lo tanto, sometida a los mismos deberes y gozando de idénticos derechos. Se acaban así las ambigüedades de términos como "esclava" y "hermana" de la liturgia. Es parte "integrante y neces-aria". Así las breves alusiones adquieren toda la carga dinámica que tienen a lo largo del documento y que han de repercutir en la acción global de la celebración litúrgica. Pues:

"La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto y en ellos *intervienen ministros sagrados* y el pueblo participa activamente" (Ib. número 113) (1). Por eso: "Los obispos y demás pastores de almas procuren cuidadosamente que en cualquier acción sagrada con canto toda la comunidad de los fieles pueda aportar la participación activa que le corresponde" (Ib. número 114). Para conseguir esta meta: "Foméntese con empeño el canto religioso del pueblo, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas accio-nes litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles" (Ib. número 119).

Lo que parece tan evidente no lo fue ni lo es aún para algunos, aunque, gracias a Dios, el número de las resis-tencias es cada vez menor. De todos modos, como a la hora de interpretar la Constitución surgieron voces polémicas, campañas de prensa que podían crear confusión, y de hecho la han creado, asociaciones, etcétera, el día 5 de marzo de 1967 se promulgó la Instrucción "La Música en la sagrada liturgia". Su finalidad es la de presentar los principios conciliares de la reforma litúrgica aplicados a la música litúrgica en su verdadera luz, exacta dimensión y auténtico alcance pastoral.

Dicha Instrucción, más que preocu-parse de emanar normas prácticas en materia de rúbricas, pretende proponer y explicar los principios de la reforma, con el fin de crear y formar la nueva mentalidad litúrgico-musical. Veamos brevemente los puntos más salientes y trascendentales del documento.

### 1. Participación activa.

El principio de la participación activa llega aquí a una plenitud de madurez no sólo porque inspira e informa todo el documento, sino por el detallado análi-sis de los grados de perfección con que se puede realizar, sea con referencia a la categoría de las personas que concu-rren en la celebración con responsabili-dades diversas, que a los modos de la acción práctica ritual, así como a los medios propuestos para facilitarla y a las formas estéticas para enriquecerla.

Como el documento es transparente



y muy preciso, apuntaré e indicaré pistas de lectura, sin entrar en el análisis jurídico ni en la descripción del mismo.

Reafirmado el principio, así enunciado, de que "los fieles cumplen su función litúrgica mediante la participación plena, consciente y activa que requiere la naturaleza de la misma liturgia, —y de que— esta participación es un derecho y una obligación para el pueblo cristiano, en virtud de su Bautismo" (IMS número 15), define la naturaleza, establece los grados y ofrece una metodología de y para esta participación.

Aquí, compositores y responsables del canto pueden encontrar motivos de seria reflexión a diversos niveles, incluidos los estético-artísticos, pues aquí radica toda la problemática actual, y de aquí ha de partir toda programación de estudios, realizaciones y actividades en busca de soluciones válidas, evitando deformaciones perniciosas bien por exceso o bien por defecto.

## 2. La música como resultado de la íntima compenetración con la acción litúrgica.

La bondad tanto funcional como artística de la obra musical destinada a la celebración litúrgica ha de derivar principalmente de su íntima compenetración con la globalidad de la acción litúrgica: "Será tanto más santa cuanto más íntimamente esté unida a la acción litúrgica...", leemos en la Constitución (número 112). Esta compenetración, mejor identificación de la música con la acción litúrgica, la pone muy de manifiesto la Instrucción cuando habla de la auténtica solemnidad:

"Téngase en cuenta que la verdadera solemnidad de la acción litúrgica no depende tanto de una forma rebuscada de canto, o de un desarrollo magnífico de ceremonias, cuanto de aquella celebración digna y religiosa que tiene en cuenta la integridad de la acción litúrgica misma; es decir la ejecución de todas sus partes según su naturaleza propia" (IMS número 11).

En este entronque con la integridad de la acción litúrgica y en este respeto a la naturaleza propia de cada una de sus partes, encontrarán, tanto los compositores como los responsables musicales de las celebraciones, una de las claves más seguras y fecundas de su actuación.

Es impensable una música fría, "como impuesta desde fuera, una música hecha *para*, si no es al mismo tiempo *desde dentro*, realizada en el interior de la celebración, que logre conseguir la auténtica expresión de la fiesta, de la comunión entre los hombres, del entusiasmo religioso, de la profesión de fe cristiana o de la petición y la interrogación, también de la provocación y, naturalmente, del aliento y de la alegría" (H. Hucke, PHASE, número 73, 1972, páginas 395-6). Pues "nada más grato y más festivo en las celebraciones sagradas que una asamblea que toda entera expresa su fe y su piedad por el canto" (IMS número 16).

El artista ha de saber traducir esa fe y esa piedad juntamente con las diversas situaciones y actitudes de esa comunidad. No ha de exigir a esa comunidad esfuerzos ni someterla a imposiciones con un lenguaje musical que le resulte ininteligible, extraño o desconcertante. Esto lo tiene muy en cuenta la denominada "Tercera Instrucción", cuando dice que "las composiciones musicales, al estar ordenadas a la celebración del culto divino, es necesario que posean un fondo espiritual y una calidad de forma que sintonicen con el contenido interior del acto litúrgico y con la naturaleza de cada una de sus partes, que no dificulten la participación activa de toda la asamblea y que encaucen la atención y la afectividad hacia lo que se está realizando" (TI número 3, C.). Pues si bien es verdad que "las nuevas composiciones, entre otras cosas, han de fomentar la participación activa de los fieles", tampoco se debe olvidar que esa participación "ha de ser ante todo interior; es decir, que por medio de ella los fieles se unan en espíritu a lo que pronuncian o escuchan y cooperan a la gracia divina" (IMS número 15, a). Esta misma preocupación la encontramos en la "Ordenación de la Liturgia de las Horas":

"El canto no ha de ser considerado, en la Liturgia de las Horas, como cierto ornato que se añade a la oración, como algo extrínseco, sino más bien como algo que dimana de lo profundo del espíritu del que ora y alaba a Dios, y pone de manifiesto de un modo y perfecto la índole comunitaria del culto cristiano" (OGLH número 270).

Esta reflexión nos lleva de la mano a otra no menos interesante y no menos fecunda en sugerencias, incluso de índole técnica y formal, para los compositores y que de modo especial han de tener muy en cuenta los responsables del canto.

## 3. Descubrimiento de la asamblea.

Aquí nos encontramos con uno de los puntos cruciales de la problemática actual. Con ingenua seguridad, algunos siguen creyendo que al compositor sacro le basta con una buena técnica musical y que con ella tiene suficiente. Pues bien, la realidad está demostrando que esto no es así. El hecho produce desconcierto y desánimo entre ellos, y no se explican que músicas técnicamente irreprochables pasen inadvertidas con irritante indiferencia. Su error está en seguir creyendo que son suficientes única y exclusivamente sus recursos técnicos habituales. Pues bien, no bastan. Hay que ensanchar el campo del término *técnica*, y enriquecer esta técnica con conocimientos y experiencias de otra índole, pero no por eso menos necesarios y pertinentes para conseguir una música litúrgica idónea para la celebración.

Hemos de tener en cuenta, dice Gelineau, que "la función de un rito es ser signo para la fe. Para que un rito cantado funcione como tal no basta que sea realizable, que vaya mar-

chando, que todos canten, que la música esté bien. Es necesario que, gracias al canto y a la música, Jesucristo se haga presente y actuante en la asamblea, que su palabra sea anunciada y vivida, que se realice la comunión en su espíritu" (G. Gelineau, PHASE, número 73, 1972, página 402). "Hacer poca o mucha música, usar ésta o aquélla, no tiene el mismo sentido en todas las asambleas. Por eso no hay que juzgar según la música únicamente, sino según los que están reunidos" (Ib.). Esta inquietud está reflejada en la "Ordenación General del Misal Romano":

Que nos exhorta a "tener en gran estimación el uso del canto en las celebraciones, siempre según el carácter de cada pueblo y las posibilidades de la asamblea" (OGMR número 19).

En una palabra, que el repertorio que se elija —sea nuevo o antiguo— debe ser fiel expresión de la asamblea que celebra, pues no se trata de ofrecer ocasión para lucimiento de artistas, y a los artistas de hacer un arte por el arte que nada o bien poco tiene que ver con la celebración. No se trata tampoco de rebajar el nivel de la asamblea cuanto de tomarla en el punto en que está para hacerla progresar. Si toda celebración ha de ser ordenada y organizada con un sentido realista, este realismo se hace más urgente cuando se trata de programar la parte musical, pues la asamblea es algo tan concreto como tienen que ser las soluciones a estos interrogantes: ¿Sabe, y qué sabe, cantar?, ¿quién la guía?, ¿hay instrumentos?, ¿cuál es el clima real de cada celebración?, ¿es homogénea o pluralista?, etcétera. Todo esto comporta reflexionar sobre otro interesante aspecto, el último, que se deriva como lógica consecuencia de los anteriores.

## 4. El pluralismo de formas y estilos.

La diversidad de asambleas e incluso de situaciones en la misma asamblea no nos permite confundir la plegaria comunitaria con canto con una celebración cantada única y uniforme para todas las comunidades. La amplitud tanto de la Constitución como de la Instrucción al respecto, es tan generosa como lo es su preocupación pastoral: la multiplicidad de soluciones que propone y que prevé y que la comunidad tiene facultad de elegir en cada caso, está en armonía con la claridad de formulación.

Por lo tanto, "plegaria comunitaria no significa nivelación y tampoco, como ya hemos dicho, empobrecimiento. Se daría lo primero si obligase a una expresión única que careciera de convencimiento y de persuasión, y significaría empobrecimiento si no permitiera, a quien puede hacerlo, expresarse con mayor riqueza y perfección. La Instrucción descarta ambos" (M. Migliavacca, "Principi fondamentali dell'Istruzione Musicam Sacram" en MUSICA E CANTO NELLA LITURGIA, Roma,



CAL. 1968, página 35). Veamos lo que nos dice la Instrucción:

"Para que los fieles participen activamente con más gusto y mayor fruto, conviene variar oportunamente, en la medida de lo posible, las formas de celebración y el grado de participación, según la solemnidad del día y de la asamblea" (IMS, número 10).

En este contexto podemos interpretar las palabras de la Tercera Instrucción:

"Las Conferencias Episcopales deberán establecer algún índice de cantos destinados a las misas para grupos particulares: por ejemplo, para jóvenes y niños, teniendo en cuenta que las letras y también la melodía, el ritmo, el uso de los instrumentos estén de acuerdo con la dignidad y el carácter sagrado del lugar y del culto divino". En el mismo apartado leemos cómo "para fomentar el canto del pueblo se ha de echar mano de nuevas formas musicales que respondan a la índole y al carácter de cada pueblo y al gusto actual" (TI número 3, c.).

#### DINAMICA Y EXIGENCIAS NUEVAS

No hay duda de que sólo en el contexto de una inserción total de la música en el acontecimiento de la celebración será posible apreciar los diversos factores que la integran; sólo así y allí se valorizarán los componentes de tiempo, espacio, melodía, ritmo, y sólo así y allí se encontrará el equilibrio entre el *escuchar* y el *hacer* musical más o menos exigente. Sin olvidar que esta música litúrgica no deja de lado nada de lo que la constituye como música, pero que se abre a la grandeza y a la profundidad del acontecimiento litúrgico.

Es difícil hoy día, si no imposible, figurarse una celebración sin música, aunque sea elemental. Ahora bien, ¿dónde encontrar tanta mano de obra disponible? Es urgente ensanchar el círculo de los responsables y de los interesados, jóvenes o menos jóvenes, cantores o instrumentistas, poetas y compositores, constituyendo grupos de trabajo, de creatividad, de investigación con el intercambio de experiencias, superando los límites de los llamados músicos de iglesia, podremos hacer progresar la realización musical de nuestras celebraciones a un nivel que no se ha visto y que tanto deseamos.

Como acabamos de ver, la legislación tiene la preocupación de no querer reducir el hombre a un mismo tipo, ni un pueblo a un mismo esquema, ni la comunidad o sociedad a una rigidez de normas que anulen su personalidad y vitalidad. Esto está bien claro. Pero, cuidado, la Instrucción ha de ser considerada como un *algo* completo, y no admite una interpretación partidista o tendenciosa de alguna de sus partes separadamente de ese todo, sino en el contexto complejo y unitario del documento. Tiene que ser actuada y aceptada con plenitud y lealtad.

Hay que evitar la manipulación de



términos como fiesta, participación, pueblo de Dios, etcétera, con la que encubrir o justificar graves carencias en autores de textos y músicas que pretenden ser litúrgicos. Es cierto que se están haciendo esfuerzos notables, pero no lo es menos que estamos sufriendo una invasión de un género de submúsica, que pretende ser litúrgica, que por su falta de contenido musical y textual solamente encuentra su paralelo en cierta literatura de consumo. Se confunde lamentablemente lo elemental y lo sencillo con lo banal, la fiesta viene interpretada como jolgorio, la participación como una justificación indiscriminada y al Pueblo de Dios se le juzga incapaz de cantar y captar la buena música —qué poco conocen nuestro auténtico canto popular—. Así sí que se están rebajando los niveles culturales, con la consiguiente deseducación alarmante de ese Pueblo.

El proliferar de músicas y textos sin contenidos incluso litúrgicos, que no resisten un intento de análisis. No se pueden justificar estos autores con lo difícil que es delimitar lo sagrado de lo profano; no, no se trata de eso. Lo importante es que dentro de los límites en que nos movamos se encuentre *calidad*. El que no esté capacitado para detectar esa calidad, que renuncie a sus intentos creadores. Si este es un don reservado a los artistas, pues bien, que sean ellos, como así ha sido siempre, quienes compongan la música destinada a la más sublime de las acciones que el hombre puede realizar. En ninguna de las otras artes al servicio de la liturgia se permite el diletantismo que intenta entrar, y que ya de hecho en algunos casos ha entrado, en las músicas destinadas a las celebraciones litúrgicas. No tengo una dea clasista del artista, considero como tal al anónimo autor de una sencilla y bella melodía lo mismo que al compositor de una sinfonía; no se trata de despreciar el trabajo de nadie, sino de exigir esa *calidad*

que es indispensable a toda obra destinada al culto divino. El clasismo, si así se quiere llamar, está en los resultados, en la calidad, pues no bastan en arte, dice Strawinsky, las buenas intenciones solamente; lo que cuenta son los músicos.

Un gran espíritu y sentido pastoral ha de animar a todos los interesados en esta tarea. Voy a poner fin a estas reflexiones con las palabras que Su Santidad Pablo VI pronunció en la basílica de San Pedro con motivo del centenario del nacimiento de Perosi: "El canto del pueblo, elemento entre los más indispensables para fomentar la participación activa de los fieles en el culto debido y tributado a Dios, debe volver a recobrar toda su fuerza y a estar presente en el primer puesto. Desgraciadamente, no siempre es dado contemplar el espectáculo maravilloso de toda una asamblea participando plenamente en el canto. Demasiadas celebraciones litúrgicas permanecen privadas de aquella mística vibración, que la música auténticamente religiosa comunica a las almas abiertas y sensibles de los fieles". Y prosigue: "Grave cometido incumbe, por tanto, a los responsables de la pastoral, y en particular a los que Dios ha dotado de talento, para ayudar y sostener la participación en la liturgia con cantos fáciles, con la búsqueda de nuevas formas no indignas del pasado, con la revalorización del patrimonio musical antiguo, procurando que todo sea entonado en los diversos momentos de la celebración y en los períodos del año litúrgico, y sea capaz de expresar lo sagrado y de llegar a la sensibilidad religiosa de los hombres de nuestro tiempo... Con estos pensamientos auguramos que el hermoso canto del pueblo fiel tomará nuevo impulso para la gloria de Dios, para el ennoblecimiento del culto del Señor y para la plena eficacia de la sagrada liturgia en la renovación de la vida cristiana". (Homilía del Papa durante la Misa del Centenario de Perosi, 24-9-72.)

(1) Votantes de este artículo: 2.096; "placet", 2.080; "non placet", seis; "placet juxta modum", nueve, y uno nulo.



# MEDIOS DE COMUNICACION DEL ARTE Y LAS IDEAS ARTISTICAS

Debo empezar diciendo que el de este ensayo es un tema sobre el que yo no hubiese escrito jamás, de no haberme visto en la necesidad de hablar sobre él en el Curso de Arte de la Universidad de Santander. Ahora bien, una vez aceptado el encargo, empecé a encariñarme con él, en cierta manera, acuciado por la dificultad que me planteó en seguida la absoluta inexistencia de una bibliografía específica en que basar, según fue mi meta en un principio, un comentario divulgador. Pero, como digo, ni en publicaciones sobre medios de comunicación social en general, no en las que versaban sobre el libro en particular, encontré un solo apartado que se refiriese al libro de arte —sí al libro objeto artístico, pero ese es otro problema—; y digo libro solamente, y en adelante me seguiré refiriendo sólo al libro, sin mencionar las revistas, porque pienso que la revista de arte, desde el punto de vista del tema que nos ocupa, se sitúa en un lugar intermedio entre el libro, que vamos a tratar de analizar aquí, y el diario, que fue objeto de estudio aparte en aquel curso y al que nos referiremos asimismo sólo de pasada. Por esto que decimos y porque entendemos que para él, en cuanto medio de comunicación de ideas artísticas, vale todo cuanto digamos sobre la parte textual del libro, con las salvedades que en seguida apuntaremos.

En efecto, en cuanto a su contenido, la revista tiene una parte que se ofrece con rasgos de perdurabilidad y que tiende realmente a ser perdurable, y otra parte que sirve a la actualidad y que la mayoría de las veces perece con ella. Cierto que, en el terreno de la crítica de actualidad, se vierten muchos juicios que pueden ser perdurables; pero, desde el punto de vista de la intencionalidad, son primordialmente y sustancialmente juicios provisionales. Cuando un crítico quiere expresar juicios que estima sólidos y fundamentados sobre un artista, lo hace no ya atendiendo a una sola exposición (que es lo que normalmente se hace cuando se ejerce la crítica de actualidad en diarios o revistas), sino atendiendo a toda su obra, o a una época concreta, más o menos larga, de ella. Entonces recurre al libro o, siquiera, a un ensayo de cierta extensión cuyo vehículo, por supuesto, será la revista de arte.

Pero bueno, con todo lo dicho al principio, a lo que quería llegar era a advertir que, cuanto voy a decir a continuación es el resultado de una reflexión personal, ayudada, naturalmente, por algunas publicaciones sobre temas conexos. Ante la falta de opiniones autorizadas sobre la materia que comentar o divulgar, me puse sencillamente a filosofar sobre el libro de arte. Este ensayo es el resultado de aquella reflexión a que la tesitura de dar una conferencia me llevó.

## UNAS PREVIAS DEFINICIONES

Un libro de arte, como medio de comunicación social y como libro en sí es, antes que nada, eso: un medio de comunicación como otro cualquiera y un libro como otro cualquiera. Nuestra labor, por tanto, se ve claramente que ha de consistir en hallar y analizar en lo posible su rasgo diferencial. Antes, sin embargo, parece prudente dejar sentada, con la ayuda de los expertos, alguna definición. Qué es comunicación, qué son los medios de comunicación social en general, qué es el libro en particular...

En el capítulo **Definiciones** de la obra de Raymond Williams, **Los medios de comunicación social**, podemos leer lo siguiente: "El significado más antiguo de esta palabra (la palabra comunicación) puede resumirse como la transmisión de ideas, informaciones y actitudes de una persona hacia otra. Pero, más tarde, comunicación también llegó a significar una línea o canal que une un lugar con otro. Desde la Revolución Industrial se ha producido un desarrollo tan grande de este tipo de comunicación —canales, ferrocarriles, buques, coches, aviones— que a menudo, cuando decimos comunicaciones, nos referimos a estos medios de transporte. No obstante, existe otro campo más amplio de progreso e investigación modernos. Las linotipias, el telégrafo, la fotografía, la radio, el cine y la televisión son nuevos medios de transmisión de ideas, informaciones y actitudes de una persona hacia otra, y los llamamos también medios de comunicación. Por tanto esta palabra tiene ahora en el lenguaje común varios significados que a veces se confunden entre sí. Creo que para describir los medios físicos de comunicación —viajes— tenemos la palabra transporte, que es mejor que comunicaciones, pero supongo que seguirán usándose ambas" (1).

En cuanto a los medios de comunicación, entiende Williams que son "las instituciones y formas en que se transmiten y se reciben las ideas, las informaciones y las actitudes" (2).

De todas las formas en que se puede llevar a cabo esta transmisión y recepción, supongo que todos estamos de acuerdo en considerar la principal de todas ellas al libro, que nos permite no sólo transmitir y recibir, sino también almacenar todo un bagaje de ideas, informaciones y actitudes, brindándonos la posibilidad de repetir la transmisión o recepción cuando el olvido haya borrado los efectos de la primera. Y repetirlas no una sola vez, sino cuantas veces sean necesarias. Carácter que comparte con el disco y con las cintas magnetofónicas y cinematográficas, pero sin depender de ningún nuevo intermediario mecánico, sino sólo de los sentidos del hombre.



“Como todo lo vivo —apunta Robert Escarpit—, el libro es indefinible. En todo caso, nadie ha logrado nunca, de un modo completo y para siempre, definir lo que es un libro. Porque un libro no es un objeto como los demás. En la mano no es sino papel; y el papel no es el libro. Y, sin embargo, también está el libro en las páginas; el pensamiento solo, sin las palabras impresas, no formaría un libro” (3).

Dos notas diferenciales encuentra este autor en el libro respecto a otras formas de conservación de la escritura: la movilidad y la difusión. “Por encerrar en reducido espacio un contenido intelectual y formal de gran densidad, porque puede pasar tan fácilmente de unas a otras manos, porque puede copiarse y multiplicarse cuantas veces se quiera, el libro es el más sencillo de los instrumentos que, a partir de un punto dado, puede liberar innumerables sonidos, imágenes, sentimientos, ideas y elementos de información, abriéndoles las puertas del tiempo y del espacio y, unido a otros libros, volver a concentrar esos datos dispersos hacia una multitud de otros puntos diseminados en el transcurso de los siglos y en la extensión de los continentes, en una infinidad de combinaciones totalmente distintas unas de otras” (4).

Viniendo a nuestro ámbito, que es el de los problemas, noticias —históricas o que todavía no lo son, pero que lo pueden llegar a ser—, descubrimientos, acontecimientos, etcétera, relacionados con el arte, un libro de arte es obviamente el vehículo del almacenamiento y la difusión de ideas, informaciones, mensajes, actitudes artísticas.

#### UNA NOTA DIFERENCIADORA: LA ILUSTRACION

Ahora bien, ¿es eso solamente un libro de arte? Es decir, ¿se limita el libro de arte a sólo esa transmisión o recepción mediante la palabra impresa, como cualquier otro libro?

No; un libro de arte, tal como lo conocemos en la actualidad, contiene algo más que palabras escritas. Contiene las ilustraciones. Pero unas ilustraciones que, gracias a las técnicas de reproducción modernas, diferencian sustancialmente al libro de arte actual de otros libros de arte del pasado, que también transmitían, difundían ideas, informaciones, noticias, etcétera, relacionadas con la materia. De manera que si, como dice Marshall McLuhan, “toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre” (5), el libro de arte ilustrado actual tiene que tender a crear un nuevo ámbito circundante para el espectador de arte.

No es cosa nueva la ilustración de un libro; pero no cabe duda de que hay un momento en la historia del libro en que, gracias a la técnica de la impresión, la ilustración como contenido del libro cambia totalmente de misión y de significación.

En los antiguos códices iluminados, por ejemplo, la ilustración era un adorno del libro. Se podía prescindir de ella sin que la obra perdiera nada sustancial; aunque de hecho perdiera valor material y aun valor artístico, pero esto era desde otro punto de



vista, desde el punto de vista del libro objeto. Cualquiera de ellas podía ser sustituida por otra del mismo estilo y la obra seguiría siendo la misma. No así si lo que se cambiaba era una página del texto. Pues bien, la ilustración del libro de arte moderno, por el contrario, sí es sustancial. Tiene el mismo valor que el texto en el libro literario. De hecho, en la mayoría de estos libros, las ilustraciones ocupan más páginas que el texto literario y, en muchos, éste casi desaparece, reducido a una introducción, o desaparece por completo.

Por este medio, el fin primordial de la comunicación: lograr que la experiencia humana sea compartida, se extiende en el libro de arte no sólo a la difusión de ideas plásticas expresadas literalmente, sino también a la difusión de ideas plásticas expresadas plásticamente. En la imposibilidad de contemplar un original, no cabe duda de que un espectador europeo sabrá más de cómo es el color, la composición, el trazo, la temática, etcétera, de un pintor chino si contempla una cincuentena de buenas láminas que si se lee quinientas páginas descriptivas. Esto lo intuyó perfectamente Bécquer, quien, preocupado siempre por la insuficiencia del medio expresivo del poeta, “el rebelde, mezquino idioma” de la rima I, tantas veces suspiró por la ilustración plástica como medio aclarador del texto (6). El consideraba los signos plásticos mucho más expresivos que los signos literales. “Adonde no alcanza, pues, ni la paleta del pintor con sus infinitos recursos —decía en la Carta





Quinta de las escritas desde Veruela—, ¿cómo podrá llegar mi pluma, sin más medios que la palabra, tan pobre, tan insuficiente para dar idea de lo que es todo un efecto de líneas, de claroscuro, de combinaciones de colores, de detalles que se ofrecen juntos a la vista, de rumores y sonidos que se perciben a la vez, de grupos que se forman y deshacen, de movimiento que no cesa, de luz que hierde, de ruido que aturde, de vida, en fin, con sus múltiples manifestaciones, imposible de sorprender con sus infinitos accidentes ni aun merced a la cámara fotográfica?”. Y muestra Bécquer comprender perfectamente el valor de la ilustración cuando en la preciosa leyenda titulada **Tres fechas** escribe: “Si yo pudiera pegar aquí con obleas el ligerísimo y mal trazado apunte que conservo de aquel sitio, imperfecto y todo como es, me ahorraría un cúmulo de palabras, dando a mis lectores una idea más aproximada de él que todas las descripciones imaginables. Ya que no puede ser así, trataré de pintarlo del mejor modo posible, a fin de que, leyendo estos renglones, puedan formarse una idea remota, si no de sus infinitos detalles, al menos de la totalidad de su conjunto”.

En una de la **Cartas literarias a una mujer**, al menos en lo que pudiéramos considerar simbólicamente su primera edición, es decir, en la carta auténtica dirigida a no sabemos quién—tal vez a la controvertida musa de las rimas— sí puede utilizar ya este medio. En ella se remite a un dibujo no ya para

completar su descripción, sino incluso para sustituirla. Dice: “En la última tienes mi dibujo; una reproducción pálida, imperfecta, ligerísima de aquel lugar, pero que, no obstante, puede darte una idea de su melancólica hermosura. No ensayaré, pues, describírtelo con palabras, inútiles tantas veces”.

En este punto, el lector actual de las **Cartas literarias a una mujer** percibe claramente lo que significa que a Bécquer, a un libro de arte tal como lo podía concebir Bécquer en el último cuarto del siglo pasado, le faltase, en cuanto tal, una de las notas que señalábamos antes para el libro en general: la de su multiplicación y, con ella, la de su difusión ilimitada, que es cosa de, con la precisión, con la perfección que se logra actualmente en la reproducción de los colores y aun de las pinceladas, es cosa, digo, de hace muy poco tiempo. La destinataria de las **Cartas** pudo recibir la comunicación plena, puesto que contó con el original, pero ¿qué otro lector la hubiese podido recibir también? En cuanto, para proporcionársela, Bécquer hubiese acudido a los medios mecánicos de la época, hubiese conseguido no ya un pálido reflejo de la realidad, sino un pálido reflejo de un pálido reflejo, el cual hubiese estado ya demasiado lejos de lo que le quería comunicar.

Podemos, pues, imaginárnoslo muy fácilmente. Hay un momento en la Historia en que no existe el libro ni la revista de arte. Comparémoslo con el momento actual. Desde el punto de vista del aficionado y aun del estudioso del arte, las diferencias saltan a la vista. ¿Qué hacía el aficionado de entonces, Bécquer, por ejemplo? ¿Que podía hacer? Pues resignarse a su limitación o viajar. Viajando conocieron muchos pintores del pasado la pintura de otros países. Pero, así y todo, es indudable que la existencia de muchas formas artísticas exóticas ni siquiera la pudieron sospechar. Cosa que a los artistas actuales es evidente que no les ocurre. De hecho, podemos estar seguros de que en la obra de muchos artistas actuales se podrían rastrear influencias, aprendizajes, provenientes de obras no contempladas por ellos en el original, sino a través de reproducciones difundidas por las revistas y los libros de arte. Es ésta, a mi juicio, la gran revolución, la gran posibilidad que abre el libro de arte actual, que provoca en los contempladores del arte una situación respecto al mundo de las formas vigentes y, por supuesto, pasadas, radicalmente distinta a la del contemplador de otras épocas.

Un libro de arte ilustrado pone, o puede poner, al alcance de un hombre que vive en el campo (hablo en teoría y en el terreno de las meras posibilidades) no sólo las ideas sobre estética, filosofía del arte, estilos pictóricos, escultóricos, etcétera, sino también, en una cierta medida, las formas plásticas acumuladas en los museos, las casas de los coleccionistas, las galerías y los estudios de los artistas.

#### ANÁLISIS DE LA ILUSTRACION

Tenemos, pues, dos componentes, dos receptáculos del contenido del mensaje a comunicar por el libro de arte: el texto, cuyas características, desde el punto de vista de la comunicación, no difieren



esencialmente de las de cualquier otro tipo de libro referido a otra faceta del saber humano, y la parte gráfica, que en este caso se presenta como diferencial y como definitoria. Dentro del contenido del libro, la parte ilustrativa lleva a cabo, respecto a los tesoros artísticos, la misma función que la parte textual lleva a cabo respecto a las ideas. Conteniendo también ideas, por supuesto, porque las ideas y conceptos y aun juicios de los artistas plásticos quedan incorporadas a sus lienzos y son tan claramente descifrables como las que el poeta o el novelista exponen a través de las palabras.

Pero más aún: las actuales técnicas de la reproducción de las obras de arte permiten inclusive el estudio pormenorizado de las obras; permiten el estudio de los fragmentos, de la pincelada, del trazo, hasta de los trazos y pinceladas ocultos bajo la última y definitiva capa de material plástico, que el artista necesitó probar, necesitó trazar, experimentar, para llegar a dicha forma última y definitiva. Permiten también la contemplación tranquila y todo lo morosa que se quiera de obras semiocultas en los rincones oscuros de los templos y los palacios. Permiten, en fin, la evocación de la obra para su estudio y comentario no fiada sólo a la recreación hecha a través de la memoria y que depende de la fuerza de ésta, sino ayudada por unas imágenes que, si no son el original, se le acercan mucho en sus características y, por supuesto, mucho más que la facilitada por la memoria. Especialmente en los casos en que se trata de obras ya conocidas, ya contempladas en su original.

Y, dado el momento de desarrollo técnico en que nos encontramos, es fácil prever que las cualidades del libro de arte no se van a quedar en las ya logradas. Hemos hablado antes de láminas y, sin embargo, sabemos que ya se hacen libros que incorporan transparencias, diapositivas fácilmente proyectables. Y como, por otra parte, podríamos aventurarnos a esperar que la reproducción de los colores llegue a ser exacta, no sería demasiado optimista pensar que un día un aficionado al arte, un estudioso del arte puede llegar a tener en la soledad de su estudio una obra de arte a su tamaño original y con su color exactamente reproducido. No cabe duda de que, en el caso especialmente de la pintura (y habría que precisar más aún: de la pintura de superficie plana) lo así conseguido será importante, pues con la escultura, con sus tres dimensiones, la llamada esculto-pintura, y no digamos ya la arquitectura, cuya reproducción, sobre todo, a su tamaño me parece un poco difícil, el logro no creo que sea tan perfecto. Pero en el caso de la pintura plana, sí. Podemos imaginarnos perfectamente, como digo, al estudioso ante una reproducción de la obra, es decir, de cuantas obras le interese contemplar, aun cuando pertenezcan a museos alejados en la geografía por miles de kilómetros, en reproducciones tan perfectas como tenemos derecho a esperar. Podrá establecer comparaciones entre la composición de dos obras, entre su color, las características de su dibujo, etcétera. Algo que Bécquer, o Ruskin, o Baudelaire no hubiesen podido hacer, ni aun sometiéndose al martirio de un increíble viaje en diligencia. Podrá estudiar, medir, cotejar detalles, fragmentos de una misma obra o de obras diferentes, por todo el tiempo que quiera y cuantas veces lo desee. Y podrá hacerlo en el ambiente propicio de su estudio, con sus instrumentos de trabajo al alcance de la mano. Y lo que pierda al no contar con

el original, lo ganará con esa posibilidad que apuntábamos de comparar obras que en el mundo están alejadas u ocupando lugares donde la contemplación es difícil y con la de librarse del bullicio actual de los museos.

La presencia de las ilustraciones —de las perfectas ilustraciones actuales—, por otra parte, ha modificado —y modificará más aún en el futuro— el estilo, la forma de la crítica de arte. Tomen ustedes cualquier capítulo de la **Historia de los templos de España**, por seguir ejemplificando con Bécquer, y verán hasta qué punto predomina en él lo descriptivo. Efectivamente, un crítico de arquitectura de entonces, que se había molestado en ir de Madrid hasta Toledo, o a Roncesvalles o a cualquier museo del extranjero, tenía perfecto derecho a creer que había cumplido su misión contándole a sus lectores cuanto había visto. El crítico de arquitectura actual, que se puede remitir a una lámina o, mejor aún, a una serie de láminas, no ya de la obra por sus cuatro caras, sino también referentes a detalles todo lo mínimos que desee; se puede remitir a ellas, digo, para ahorrarse la descripción, que nunca sería, ni aun contando con el lector de más sumisa imaginación, capaz de reproducir en la mente con exactitud las formas descritas; el crítico que puede hacer esto se aplica en su comentario a la presentación y el estudio de problemas esenciales, con lo que la crítica, sin duda, ha salido ganando en profundidad, en interés y, quizá, también, en utilidad. Es otro de los grandes cambios introducidos por el libro de arte en el ámbito del contemplador de formas artísticas.





## CRITICA Y COMENTARIO

Todo lo dicho hasta ahora requiere, por supuesto, su porción de crítica. Es cierto que, como decíamos antes, es posible rastrear en artistas actuales influencias y enseñanzas que le han llegado, no a través de la contemplación y el estudio de obras originales, sino a través de reproducciones difundidas por libros y revistas de arte. Como también podemos estar seguros de que, en el ámbito de la crítica, se pronuncian juicios, se manifiestan opiniones, se establecen teorías basadas no en la contemplación y el estudio de obras originales, sino en reproducciones aparecidas en los mismos medios. Ahora bien, la reproducción no es la obra de arte. En esto supongo que todos estamos de acuerdo, aunque no sea fácil —al menos no lo es para mí— establecer qué es lo que le falta a la reproducción —a la reproducción, insisto, todo lo perfecta que podemos imaginar que llegue a ser—, qué le falta, digo, qué ha perdido, al pasar por el medio mecánico que la ha hecho posible, para quedarse sin algo así como su alma.

Es esto, sin duda, lo que ha perdido: el alma. Pero decir alma aquí es, a todas luces, una metáfora, no menos vaga, a mi juicio, que el concepto "calidad", empleado por muchos. Es el sello, es la impronta de la personalidad, del estilo. El aliento humano, cordial, espiritual, difundido por el creador y que sin duda se pierde al pasar por el tránsito frío del medio mecánico de la reproducción. Metáfora, decía, perfectamente sustituible por otra, que resultará más o menos convincente, según las disposiciones personales del oyente o el lector. Por eso hablé de dificultad.

Max Friedländer, que se ha ocupado brevemente de este problema en su libro **El arte y sus secretos**, advierte que "las reproducciones en colores tienen que ser utilizadas con la mayor desconfianza" (7). A mi juicio, no es, sin embargo, el color el elemento que provoca el mayor peligro de desfiguración. Con toda seguridad, no lo será en un futuro que estimo próximo. Hay otros, que el propio Friedländer enumera, cuya falta puede impedir la exacta valoración de un original visto a través de su reproducción, por muy perfecta que ésta sea: la textura de los pigmentos, su brillo, su luminosidad, su lisura o aspereza, su granulación, su empaste; elementos, todos ellos, fundamentales para determinar la manera de hacer de un artista, su estilo, su personalidad.

La contemplación del original nos da la forma en que el artista ha realizado la obra. Y, en arte, la forma es lo esencial; el **cómo**, no el **qué**. Y esa forma, ese **cómo** el artista ha puesto allí el color, la materia, no nos lo da la reproducción, que uniformiza todas las obras. En un libro sobre pintura española, por ejemplo, las láminas nos darían la misma textura, el mismo brillo, para una obra de Tapies o de Cuixart, que para una obra de Mateos o de Ortega Muñoz, y esto, no cabe duda de que supone una gran desfiguración.

Ahora bien, si nosotros conocemos la obra original, la reproducción —la buena, la perfecta reproducción, vuelvo a decir— nos ayudará a evocar la sensación que aquella nos produjo. Más aún, incluso no conociendo aquella obra concreta de un autor, si conocemos otras obras de él, si conocemos su estilo, si nos compenetramos con su manera de hacer, con la calidad de sus texturas, también la impresión que nos produzca la reproducción se acercará bastante a la

que nos hubiese producido la contemplación del original, pues, en tal caso, actuaremos dentro de un sistema de referencias cuyas claves dominamos. Y aún hay un tercer grado, todavía de inferior categoría en cuanto a fidelidad, por supuesto, si el sistema de referencias no alude al propio autor, sino a otros autores pertenecientes a la misma escuela o tendencia, cuyas características nos ayudarán a adivinar cómo aquella obra reproducida puede ser, con un buen porcentaje de posibilidades de acertar.

En fin, con la revista y el libro de arte ilustrados el museo se nos acerca a casa, creando, de esta suerte, un cierto tipo de espectador: el espectador-lector, el espectador distante de la obra. Porque entre las ventajas que hemos apuntado antes podríamos contar también esa que tiene el aficionado al arte que no maneja las reproducciones para llevar a cabo un trabajo específico con ellas, sino con las miras del simple recreo o la simple información personal; y su ventaja es la de contar con la ayuda de las explicaciones que en el texto adjunto le ofrecen historiadores, críticos, filósofos del arte y de la cultura.

Puede originar también, como ya decíamos antes —y apuntábamos como la más importante revolución llevada a cabo por el libro de arte— influencias en artistas, servir de base a juicios de estudiosos que no se hayan enfrentado con los originales de los que una y otros parten. Lo cual no me parece a mí una cosa buena en el segundo caso. En el primero sí lo puede ser. Porque que un pintor, por ejemplo, lleve a cabo experiencias, tentativas, partiendo de lo que ha visto en un libro, en una revista, como que lo haga inclusive partiendo de lo que le han contado o de lo que ha creído entender o de lo que ha soñado, tanto da. Lo importante será el resultado, su originalidad, su fuerza, su valor intrínseco. Pero que se expresen juicios críticos partiendo de reproducciones ya es otro cantar, que exigiría una reflexión, un comentario, por un camino distinto al que venimos recorriendo. Aquí nos referimos al libro de arte, y el libro de arte es cierto que produce ese fenómeno que, por sus consecuencias, de una importancia y gravedad que no nos toca dirimir aquí ahora, merece quedar señalado.

En cualquier caso, partiendo del hecho de que la ilustración gráfica es el elemento caracterizador del libro de arte, y atendiendo a aquella comparación que hacíamos antes de una época en que la ilustración no existía, con esta nuestra en que se acercan a la perfección, y ello sobre el convencimiento de que la peor ilustración es más elocuente que la mejor descripción verbal o literal, podemos llegar a pensar que, con los nuevos sistemas de reproducción de las obras de arte, se está produciendo, a partir de la galaxia Gutenberg, la fuga de otra galaxia.

M. GARCIA VIÑO

---

(1) Raymond Williams: **Los medios de comunicación social**. Ediciones Península. Barcelona, 1971. Pág. 15.

(2) *Ibid.* *Ibid.*

---

(3) Robert Escarpit: **La revolución del libro**. Alianza Editorial. Madrid, 1965. Pág. 15.

(4) *Ibid.*, pág. 18.

---

(5) Marshall McLuhan: **La galaxia Gutenberg**. Aguilar. Madrid, 1969. Pág. 7.

---

(6) Ver sobre este tema nuestro ensayo **De la estética de Bécquer: dos afirmaciones y una metáfora**. "Revista de Ideas Estéticas", núm. 108. Madrid, octubre-noviembre-diciembre, 1969.

---

(7) Ver Max J. Friedländer: **El arte y sus secretos**. Ed. Juventud. Barcelona, 1969. Pág. 156.

---



# Una iglesia y un manuscrito

MARIA PILAR CORELLA

**E**N Getafe (1), en el casco más antiguo de la ciudad, nos encontramos con su edificio parroquial, cuyo proceso de construcción y reedificación está detallado en un manuscrito conservado en dicha iglesia, el cual contiene datos muy interesantes sobre Alonso de Covarrubias, así como otras interesantes noticias referentes también a otros artistas que continuaron o visitaron las obras de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe (esta es su dedicación).

Antes de estudiar el manuscrito, aunque este trabajo no se pueda detener en detalles, sino que será una visión general del código y de sus datos artísticos, pasaremos a dar unas cuantas notas descriptivas de la iglesia en cuestión, a cuyo archivo parroquial pertenece el manuscrito (2).

## LA IGLESIA

La iglesia de la Magdalena tiene una planta rectangular, de 51 metros de largo (desde el ábside hasta el interior del pórtico) y 25 metros de ancha. Es una planta de salón muy amplia, de las más frecuentes en la región toledana en la transición del siglo xv al xvi (3).

El ábside es de cinco lados; la sala está dividida en tres naves, separadas por gruesas columnas y alto pedestal, rematadas por capitel dórico adornado de triglifos y metopas. Cada una de las columnas tiene más de cinco metros de perímetro. Los muros de la iglesia son muy gruesos (unos dos metros). El transepto no es de brazos salientes y sólo se marca en planta, por ser un poco más ancho su tramo que los restantes, aunque la diferencia es casi imperceptible.

Lleva cúpula sobre pechinas, éstas decoradas con los Evangelistas y las pinturas de la cúpula representan los ángeles de la Pasión, incluidos en ocho compartimientos, todo al fresco. La cubierta de la nave central es a base de pequeñas cupulillas vaídas con decoración de yesería geométrica. De este tipo hay tres en la nave central. La cubierta de las naves laterales son bóvedas de medio cañón con lunetos donde se abren ventanas con derrame. En planta es muy perceptible, y en alzado también, la compartimentación del espacio interior, que da a la iglesia un cierto matiz oriental.

Al muro Sur está adosada la sacristía del siglo xvii, construida a expensas del cabildo de sacerdotes naturales de Getafe; delante de ella, la antesacristía, inmediata al ábside, de la segunda mitad del siglo xvi. A los pies del templo se sitúa el pórtico del 1770, fechado por una inscripción en la fachada. A sus lados se encuentran dos torres; la torre vieja (según los documentos) es la torre Noroeste, mudéjar, de la primera mitad del siglo xiv, único y precioso resto de la antigua iglesia mudéjar, que fue derribada para construir la actual, en 1549. El interior de esta torre conserva, en muy buen estado, la bóveda también mudéjar. Sobre esta iglesia desaparecida y los orígenes del pueblo de Getafe no podremos detenernos, aunque es un punto muy interesante.

La torre nueva (según los documentos) es la torre Sudoeste y fue edificada en la primera mitad del siglo xvii, a imitación del exterior de la torre vieja. Es un detalle en el que insisten mucho los documentos. Se pueden observar razones estéticas en este interés tan consciente. El aparejo de las torres es el toledano. Todo el exterior de la iglesia es de

grandes sillares de piedra de las canteras de Pinto (4), y sólo algunas piezas son de piedra berroqueña o de Novelda, caliza, como el pórtico Oeste. El sistema de contrafuertes exteriores es muy robusto (200 x 150 centímetros), correspondiéndose en el interior con medias columnas adosadas. Todo el conjunto exterior se ofrece como una monumentalidad clásica, desprovista de labores detalladas y acentuado por la altura del ábside y de los muros laterales, pues no en vano pertenece al período más purista de Alonso Covarrubias. El tejado es a dos aguas. La iglesia contiene en su interior obras de gran mérito, como un retablo lateral con cuadros de Alonso Cano; el retablo mayor, obra de Alonso Carbonel, y que contiene cuadros de

IGLESIA PARROQUIAL DE GETAFE. FACHADA OESTE. A LA IZQUIERDA, LA TORRE VIEJA.









# LA DOTACION CASTELLBLANCH

## DANIEL GIRALT MIRACLE

Hay empresas que pueden ser grandes, ostentosas, multipresentes e incluso tecnocráticas. Otras, a pesar de sus ampliaciones, su crecimiento y su fuerza continúan manteniendo el carácter humano e íntimo que sus fundadores les imprimieron al ponerlas en pie.

La Dotación de Arte Castellblanch, después de un lustro de existencia, continúa siendo aquella empresa que pretende anteponer el factor humano frente a cualquier otro tipo de factores en los que el espíritu del hombre y su capacidad creativa no esté presente de forma palpable. Esta misma razón es la que inspiró a un hombre de empresa, empresa comercial, que afirmaba sentirse en deuda con los artistas, a fundar una Dotación donde poder ayudar de la forma más digna y respetuosa a aquellos que, en las múltiples y variadas facetas de creación artística, necesitaban de algún tipo de ayuda. Ayuda cultural, formativa, pecuniaria, moral, personal, etcétera. Todo esto y mucho más se otorga en esta Dotación, que se inició de una forma muy modesta y que hoy ya cuenta con más de un centenar de becados, que han visitado los centros más importantes de Europa y América donde se imparten enseñanzas artísticas.

Su oficina, radicada en Barcelona, es lo menos convencional, desde el punto de vista burocrático, que hemos conocido. Siempre hay jóvenes pululando con una car-

peta bajo el brazo dispuestos a manifestar sus proyectos, utópicos o reales. Unos desean fundar una coral de flautistas infantiles; otros, instalar un teatro en una carpa transportable; otros, estudiar cerámica en el Japón; otros, aprender violín en los Estados Unidos, pero todos saben que alguien les atenderá, les escuchará y tratará de apoyarles de algún modo. Pero esta dimensión humana, personal, directa, no resta ni un ápice al rigor y a la disciplina de selección que la Dotación tiene prevista en cada convocatoria. Jurados provinciales y Jurados nacionales son los que, a la vista de las solicitudes, proponen y seleccionan a los distintos becarios, de modo que sean distribuidas de la forma más idónea.

El mundo de las becas, de las bolsas de estudio, de las ayudas parciales, etcétera, acostumbra a poseer un intrincado mecanismo legal que asusta y aleja al hombre de mentalidad artística que no se atreve a manifestar públicamente sus "primeras necesidades". Este temor y su funcionamiento le dominan, y pierde en muchas ocasiones las oportunidades que estas ayudas podrían reportarle en el momento de dar a conocer su personalidad.

En 1969, Antoni Parera, hombre sensible y atento a los movimientos de la cultura desde su refugio de San Sadurn de Noya, decidió llevar a término uno de sus más codiciados proyectos desde que llevaba el timón de la conocida industria

vinícola que él preside. En aquel entonces manifestaba: "Durante toda mi vida he procurado tener muy en cuenta a los hombres que hacen que nuestra era tenga un singular atractivo. Me refiero a estos seres que a través de sus obras nos comunican su sensibilidad y su pensamiento transmitido en música, o plasmado en una tela, o bien esculpido en mármol, en metal, en la sensible madera". A partir de este mismo momento, este ilustre mecenas se crea la propia obligación de ayudar y proteger a las jóvenes vocaciones de artistas en todas las especialidades del arte, concediendo bolsas y ayudas de todo tipo a los jóvenes que se interesan por la música, la pintura, la escultura, el diseño, las artes aplicadas, el teatro, los audiovisuales, etcétera. Busca un equipo de hombres y un Patronato de artistas que interpreten su ideario, que lo lleven a término, y nace la Dotación de Arte Castellblanch. Una Dotación donde tanto el factor importante como la nimiedad personal son tenidos en cuenta a la hora de apoyar a aquellos que hacen nuestro mundo más habitable.

Dentro de este afán de ayuda a la juventud, la Dotación benefició en 1969 a más de cien artistas jóvenes de nuestro país concediéndoles cien bolsas de estudios distribuidas del siguiente modo: 40 de música, 15 de pintura, 10 de escultura y 35 de diseño industrial y artes aplicadas. En ellas se incluía el importe de los



gastos de matrícula, los viajes y la estancia en el centro escogido. El éxito de esta primera convocatoria de unas becas sin trabas ni complicaciones, convocadas con un tono íntimo y entusiasta, hacen que más de dos mil solicitantes aspiren a la adjudicación de estos medios de estudio y trabajo. Independientemente de la concesión a través de los Jurados encargados de estudiar las peticiones, Antoni Parera acostumbra a sorprendernos con la otorgación de unos premios extraordinarios que él personalmente selecciona y que apoya en alguna de sus aspiraciones. Entre los beneficiarios se encuentran el violinista Gonçal Comella, el pintor Francesc Artigau, la ceramista María Bofill y el violoncelista Pedro Corostola.

Estos artistas y estas becas, que ya han adquirido una proyección y un alcance resonantes, no son para Antoni Parera un simple medio de publicidad, un signo externo de prestigio o un camino en busca de la aureola del mecenazgo; para él es mucho más, algo más profundo, un deber de conciencia. "Hoy, como nunca, siento la íntima satisfacción de haber cumplido con un dictado del espíritu".

La labor de la Dotación, que según Pau Casals permite "que algunos de los jóvenes artistas puedan ponerse en contacto directo con los grandes centros culturales del mundo", no se limita a permitir una estancia de estudio en los grandes centros o en los templos del arte de París, Roma, Berlín, Salzburgo, Florencia, Fontainebleau, Santiago de Compostela, Madrid o Barcelona, sino que a lo largo del año se dedica a fomentar un mosaico de intensas actividades que abarcan el apoyo del teatro infantil (ciclos del teatro Romea, en Barcelona), ciclos de formación audiovisual y cine moderno (en distintas capitales de España), concursos de dibujo infantil (Mallorca y Valladolid), conciertos para niños, destinados especialmente a su sensibilización, como el extraordinario en homenaje a Frederic Mompou, celebrado en el Palau de la Música Catalana, o el estreno de una cantata de Narcís Bonet con música del

poeta Foix. Su apoyo también se ha hecho manifiesto en la Segunda Bienal de Escultura de San Sebastián o en la no lejana convocatoria de la Exposición Nacional de Pequeña Escultura que se celebró en Valladolid. Estas y otras actividades en el mundo de los títeres, en las experiencias cinematográficas, en los laboratorios de creación artística y en las escuelas de sensibilización general, es donde oficialmente esta Dotación reparte su asignación, importante, pero siempre corta, para las múltiples solicitudes que a diario le llueven.

La Dotación de Arte Castellblanch ha sido, y es, abierta de horizontes, no tiene límites territoriales, ni de personas, ni de tendencias. Es, y pretende ser, un servicio al arte en el más alto sentido del término. Su aparición y su actividad fue definida de forma palmaria por el músico Luis de Pablo: "Todo conspira en nuestra sociedad contra las vocaciones creadoras, aunque éstas sean fundamentales para que el hombre conserve su dignidad de tal. Semejante contradicción sólo puede ser salvada hoy mediante una ayuda planificada de la que es modelo la desarrollada por la Dotación de Arte Castellblanch".

A principios de este año, la Dotación lanzó en el teatro Real, de Madrid, y en el Palacio de la Música, de Barcelona, su III Convocatoria de Becas dentro de los siguientes capítulos: pintura, música, escultura, artes aplicadas, diseño industrial, teatro, audiovisuales y jardinería; estas dos últimas especialidades, como novedad en su repertorio. La acogida ha sido tan entusiasta que, lógicamente, la selección tendrá que desilusionar a muchos aspirantes, pero no por ello la empresa perderá su espíritu, su carácter humano y entrañable que siempre ha tenido con todos aquellos que estaban dispuestos a desarrollar su vocación artística.

La juventud y los niños, dos estadios de la vida que la Dotación sabe que hay que apoyar porque son irreversibles y difíciles. A la juventud, Antoni Parera le dijo: "Con estas becas se intenta enriquecer el patrimonio cultural del

país, alentando jóvenes vocaciones y facilitándoles el camino para una más completa formación". A los maestros les comunicó: "Buscamos una sensibilización artística en los primeros años de la formación, para que el niño que siente inclinaciones y tiene facultades, pueda recibir medios necesarios para completar el ciclo de su preparación artística a todos los niveles".

Estas son las razones que han permitido que esta joven Dotación, en tan pocos años, adquiriera la popularidad y el reconocimiento de gran cantidad de jóvenes artistas de nuestro país. A pesar de sus éxitos, de su reconocimiento público, no quiere singularizarse; pretende, y aquí está su secreto, seguir escuchando, uno a uno, a los hombres que se acercan a pedir apoyo, sean sus proyectos descabellados o frutos de la sensatez.

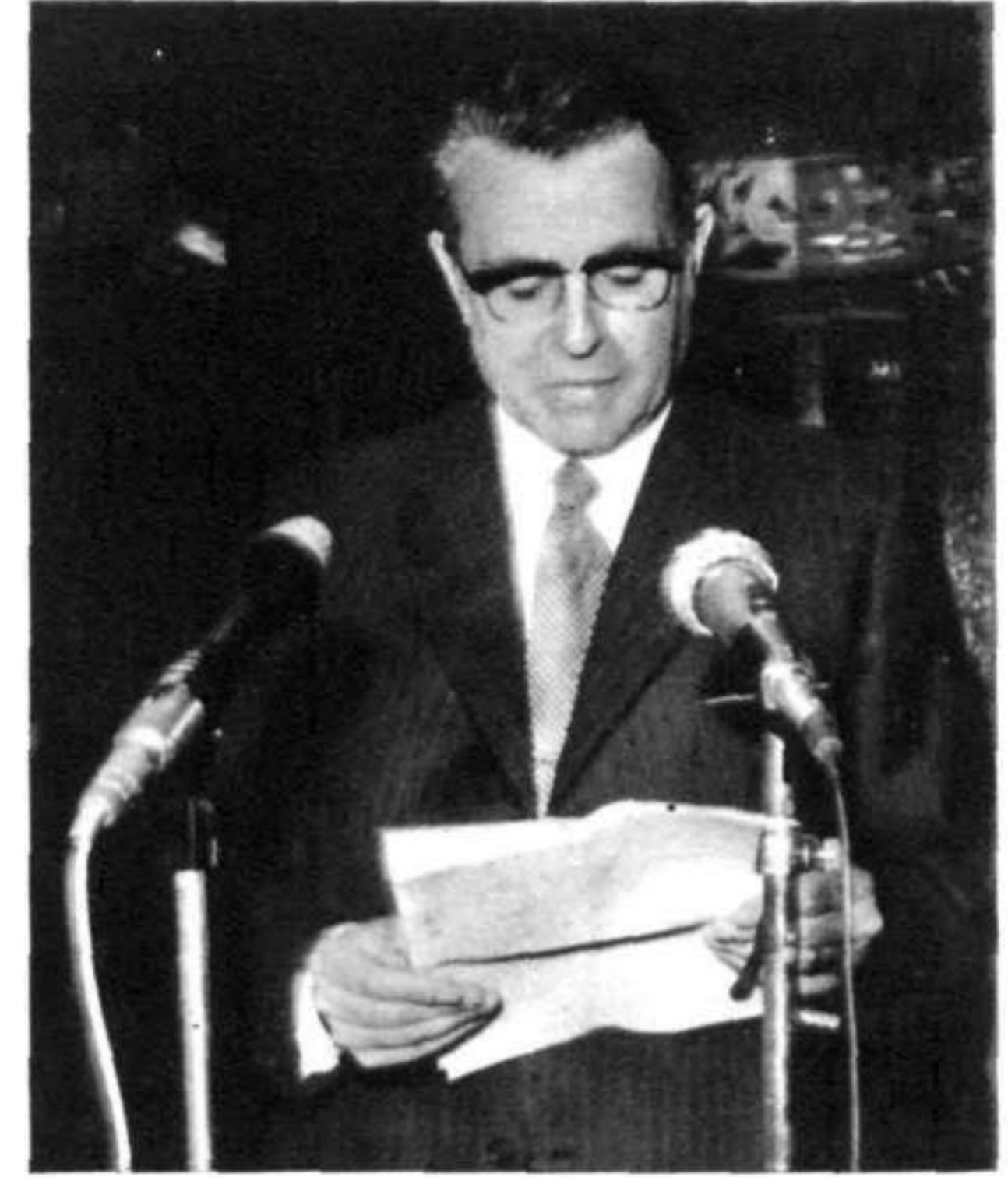
Evidentemente, si como afirmó el subdirector general de Bellas Artes, don Ramón Falcón, "un empresario español de cada diez" hiciera lo que el señor Parera hace, la educación y la realidad artística de nuestro país serían muy otras. Por esto, nos acogemos al "slogan" adoptado por la Dotación para definir su empresa: "UNA OBRA EN MARCHA".

El interés internacional por esta obra se puso de manifiesto cuando asistió al acto de la tercera convocatoria de becas don J. B. de Weck, en representación del director general de la UNESCO, en su calidad de coordinador con las Fundaciones del citado organismo. Entonces, el señor De Weck afirmó públicamente: "La UNESCO conoce perfectamente la labor que lleva a cabo esta Dotación de Arte barcelonesa y comparte el espíritu que anima a sus fundadores; queremos profundizar todavía más en los programas que tiene en desarrollo y por ello he venido a Barcelona".

Pero la Dotación no es sólo un programa futuro a realizar, es una realidad que se confirma día a día con la aparición de firmes valores en el mundo del arte y la cultura que en su momento fueron apoyados por la Dotación.

Proyectos y realidades hermanados ya en una misma obra.





DON ANTONIO PARERA, PRESIDENTE  
DE LA DOTACION  
DE ARTE CASTELLBLANCH,  
EN LA PROCLAMACION  
DE LA III CONVOCATORIA DE BECAS.



◀ OBRA DEL ESCULTOR MANUEL  
CUSACHS, BECADO  
EN LA II CONVOCATORIA.

◀ HOMENAJE DE LOS NIÑOS  
DE BARCELONA A FEDERICO MOMPOU.

◀ CURSO DE SENSIBILIZACION  
ARTISTICA INFANTIL.

OBRA DEL ESCULTOR VENANCIO  
BLANCO, PREMIO I CONCURSO  
NACIONAL DE PEQUEÑA ESCULTURA  
DE VALLADOLID.





## ANOCHÉ, A LA MEDIANOCHÉ

*Ante "El nacimiento de Cristo",  
de Alonso Berruguete.*

*Anoche, a la medianoche,  
a Belén vino  
un niño con ardientes  
rosas de frío.*

*A la medianoche, anoche,  
aves nacieron  
con labios de muchacha  
en do de pecho.*

*A la medianoche, anoche,  
cantó la roca.  
Entera la mar se hizo  
boca sonora.*

*A la medianoche, anoche,  
el Sol dispuso  
del puesto de la Luna  
por un segundo.*

*A la medianoche, anoche,  
tuvo la Luna  
compromiso de luces  
con la aceituna.*

*A la medianoche, anoche,  
rió el ciprés.  
La sombra de un difunto  
bailó con él.*

*A la medianoche, anoche,  
lloró el gitano  
el embuste y fatiga  
de su trabajo.*

*A la medianoche, anoche,  
oyó la gente  
el ritmo de la sombra  
y de la nieve.*

*A la medianoche, anoche,  
hubo un momento  
de cielo que era tierra,  
y tierra, cielo.*

*Anoche, a la medianoche,  
como el rocío,  
llovía del cielo Dios  
en son de Niño,  
a la medianoche, anoche.*

Francisco Toledano

---



## ANTONIO M. CAMPOY

Si se perdona el afán simplificador creo que puede resultar aceptable la siguiente clasificación de críticos de arte que propongo: el teórico y sistemático que, normalmente, se entrega a la especulación y crítica de la estética o a la erudición y crítica de la historia; un ejemplo claro entre nosotros podría ser el profesor Camón Aznar. En segundo lugar, el escritor práctico, que busca conocer la realidad cotidiana del arte sin desdeñar los compromisos con la época ni con la crítica de sus funciones; entre nosotros, seguramente José Castro Arines se adapta a esta figura. Por último, el espíritu intuitivo y sensible que conecta su sensibilidad perceptora con el mundo interior de la obra, sin usar más mediaciones que su propia y certera intuición; seguramente José Hierro refleja todas estas virtudes.

El caso de Antonio Manuel Campoy exigiría una clasificación especial que tal vez condensara en una síntesis relativa los tres tipos descritos. Campoy no es un teórico sistemático, pero no rehúye ni la teoría ni el sistema, reflejando su capacidad de erudición y de análisis el **magisterio de Camón Aznar**. Es un escritor práctico, capaz de recorrer exposiciones y de ventear los vientos de la innovación y de las corrientes que se perfilan, pero su obra: "Museo del Prado", "Pintores españoles", "La pintura de Ortega Muñoz", "La pintura de Perceval", de "Vela Zanetti", de "Barjola", de "González Prieto", de "Ortega Muñoz", su recentísimo "Diccionario Crítico del Arte Español Contemporáneo" revela un conocimiento profundo de los temas y una perspectiva global de los planteamientos. Por último, Campoy no sólo posee intuición y sensibilidad, sino que confía en su dictamen. De aquí la importancia de su labor crítica ejercida desde hace muchos años en las páginas del periódico "ABC".

Me parece que esta conversación con Antonio Manuel Campoy puede servir de exponente y prueba de todas estas calidades. Si el diálogo no acertara a reflejarlo habría que responsabilizar el desacierto a la insuficiencia del transcriptor.

**L. NUÑEZ.**—La mejor forma de iniciar el diálogo será plantear una serie de preguntas que perfilen los contenidos del tema que quiero proponerte. Algo ha ocurrido, y puede decirse que está ocurriendo todavía, durante los últimos años, que ha despertado un inusitado interés por el comercio del arte en España. Han aparecido multitud de galerías, el número de artistas importantes ha crecido a un

ritmo sorprendente y extraño, se han multiplicado las subastas y ha aumentado el consumo hasta proporciones imprevisibles hace sólo una década. ¿Qué está ocurriendo? ¿Se trata de un fenómeno único o de una serie de fenómenos autónomos que coinciden casualmente? ¿Se trata de un acontecimiento específicamente español o es manifestación de un hecho más universal y generalizado? ¿Estamos llegando a un nuevo Siglo de Oro de la actividad artística o se trata solamente de una acumulación cuantitativa de la oferta y la demanda sin mayor interés? ¿Qué está pasando aquí?

**CAMPOY.**—Todas las preguntas son, sin duda, adecuadas y creo que están si no en la calle sí al menos en la mente de las gentes más suspicaces. Lo más conveniente, me parece, será situarnos en la perspectiva más amplia para luego ir concretando la cuestión. Lo que acontece en España es algo real y fácil de constatar, un desbordamiento del arte; lo difícil está en precisar la naturaleza del fenómeno, sus causas y sus efectos, en definitiva, valorarlo. Pero yo estimo que, además, ello no acontece de una manera autónoma o espontánea. Al contrario, se trata de la manifestación de un hecho que si no es universal va extendiéndose al ritmo o al amparo de una filosofía sociocultural que parece imponerse. La primera observación que haría es la siguiente: España siempre ha estado, artísticamente hablando, desfasada de los movimientos exteriores, salvo excepciones como Goya, desde el fin del Siglo de Oro. Esta constatación nos permite situar el fenómeno de la actual expansión del arte en España. A mi modo de ver, el "boom" ha recorrido ya en varias ocasiones Europa y nos llega ahora de vuelta. Ocurrió, por ejemplo, después de la primera guerra mundial, cuando los países cansados por la agotadora lucha consiguieron recuperarse y desarrollar una serie de importantes iniciativas estéticas, la época de los "ismos"; ocurrió después de la segunda guerra mundial de forma parecida con la expansión del arte comprometido y del "leit motiv" de la angustia existencial. En el primer caso, una burguesía afianzada y desmoralizada cumplió la función de consumidor y estimuló el progreso de las vanguardias; en el segundo caso, un público dolorido por su conciencia sirvió de apoyo para la consolidación del compromiso artístico que encontró en los inmigrantes norteamericanos una fuerte base económica para sostener la especulación. París se convirtió en ambas ocasiones, mercado antiguo y viejo con tradición, solera e historia, en un foco de irradiación artística apoyado incluso en el popularismo cultural de sus pintores trashu-



mantes y callejeros. Pero España quedó completamente marginada de estos movimientos, sobre todo en el caso de la segunda posguerra. En España hace sólo una década, si se exceptúa Barcelona donde siempre se ha mantenido una tradición y un sólido aunque reducido mercado de arte, no había ni siquiera síntomas del más leve interés estético. En Madrid, el interés fue siempre superficial y muy ocasional: el que Sorolla o Zuloaga consiguieran pintar de vez en cuando un cuadro o vender un paisaje no alteraba la regla de atonía general. El único mercado del arte que ha habido en España ha sido el de Barcelona. En el resto de la Península faltaba la más elemental tradición, y los movimientos que a veces sacudieron su tónica adormecida no eran sino el reflejo tardío de las grandes modas e iniciativas europeas.

**L. N.**—¿Y tú aplicas este juicio al caso actual? ¿No ves en la expansión del comercio artístico de la península sino el reflejo tardío de una moda que ya ha reposado en Europa?

**C.**—Sí, se diría que en líneas generales es así; aunque naturalmente habrá que aplicar correcciones y matices que aparecerán a lo largo del mutuo contraste en que debe convertirse esta conversación.

**L. N.**—Recojo la invitación en forma de pregunta. ¿Resulta significativo o es sólo casual el que sea precisamente en Madrid, ciudad sin tradición, y no Barcelona, donde se concentre la expansión del comercio artístico?

**C.**—Creo que sé hacia dónde se dirige la pregunta y me parece que la dirección es correcta. En principio, el fenómeno que estamos comentando es en gran medida estrictamente madrileño, por lo menos en su origen y expansión. Si ha trascendido a otros ámbitos ha sido a través de Madrid que ha funcionado así como foco de irradiación. Sorprendentemente, y más si se tiene en cuenta que faltaba una tradición hasta elemental, Madrid ha multiplicado por diez el número de galerías que poseía Barcelona. Supongo que habré respondido al menos a la superficie de la cuestión que has planteado.

**L. N.**—¿Podría relacionarse el crecimiento vertiginoso de Madrid, que también ha pasado en pocos años a cuadruplicar su población, su actividad, su nerviosismo urbano, y su contaminación, con la amplitud de su comercio artístico?...

**C.**—Efectivamente, es lo que trataba de insinuar. La ciudad madrileña ha crecido desmesurada y cuantitativamente. El comercio de arte madrileño también ha crecido desmesurada y cuantitativamente. Madrid carece de tradición urbana, si se salvan las excepciones barrocas y neoclásicas que casi pasan inadvertidas. El comercio de arte tampoco se apoya en una tradición. Es una ciudad de cosmopolitismo artificial e inflado. Y otro tanto ocurre con su comercio de arte. Si fuera de otro modo, si bajo esa expansión latiera un auténtico espíritu, Madrid y su comercio artístico serían lo que hoy sin duda alguna no son: una ciudad tan importante como París o como Londres. Y, sin embargo, el mercado madrileño, en términos cuantitativos, es más importante que el de París. Si no es así habrá que recurrir a una interpretación de índole cualitativa; y entonces aparecen las sorpresas: que a pesar de toda la bulliciosa apariencia, y salvo algunas tentativas afortunadas, las exhibiciones madrileñas, las líneas que

definen los gustos y criterios predominantes, reflejan claramente que su espacio de repercusión y de difusión es estrictamente nacional; y dentro de lo nacional yo sugeriría un carácter localista. Hasta tal punto es así, que los grandes nombres que en Madrid circulan no sólo no tienen correspondencia fuera de España, sino ni siquiera en Barcelona, donde la selección parece más rigurosa y más sólidos también los fundamentos de su estimación. En resumen, el mercado es típicamente madrileño.

**L. N.**—Así planteado tu análisis no es sólo descriptivo, sino que lleva implícito un juicio de valor desfavorable. Sin embargo, el localismo que acusas parece contradecir la apariencia de los hechos: ¿no hay muchos nombres madrileños que han conseguido una importante audiencia en España y fuera de ella? ¿La presencia internacional de los artistas españoles, incluso en importantes concursos, habría que desgajarla de esta gran amplitud del mercado del arte?

**C.**—Quiero precisar, en cuanto a la exuberancia de muchos nombres, que no asistimos a la floración de un nuevo Siglo de Oro. Si todos los nombres que se pregonan fueran valiosos, nuestro siglo no sería de oro, sino de diamante o de alguna otra materia más preciosa. No hay posibilidad de que el medio millar de nombres que se manejan en Madrid yayan a sobrevivir las corrientes coyunturales de la moda que los impone. Mantengo, además, que si el siglo xx español consigue incorporar a la historia del arte cuatro o cinco nombres: Picasso, Gris, Miró, Julio González, Barjola, Gargallo... pasará a la Historia como una época fecunda.

**L. N.**—De acuerdo, pero este juicio puede aplicarse a cualquier sociedad y no sólo la madrileña, y a cualquier época y no sólo la actual.

**C.**—Pero la cuestión es otra: relacionar el "boom" artístico de Madrid con un fenómeno axiológico, tratando de apreciar un valor cualitativo, en una mera retahíla de nombres ocasionales, cuando, por un principio de economía del juicio crítico, es mucho más sencillo y más comprensivo explicarlo como un fenómeno sociológico. Por eso me parecía muy bien traída tu observación sobre el crecimiento urbano de Madrid que, por otro lado, no es un acontecimiento aislado como ya advertí al principio de la conversación.

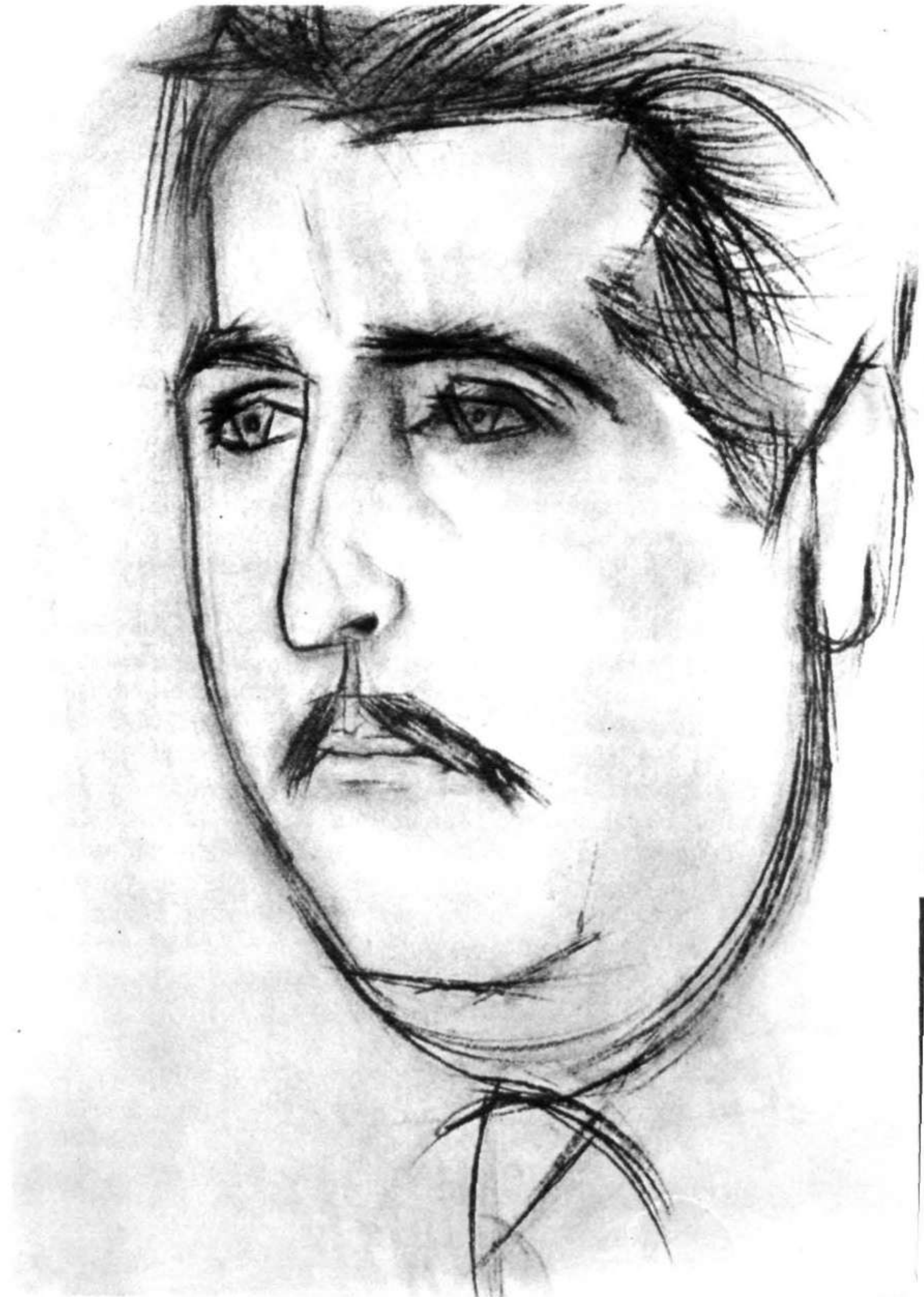
**L. N.**—Has dicho que es un mercado típicamente localista, pero cuyos resortes no hay que interpretarlos aisladamente. Lo has relacionado con el crecimiento metropolitano, lo cual ofrece una perspectiva para llegar a una interpretación global: un hecho sociológico que no sólo se ha dado en Madrid, sino también en la geografía del desarrollo de la sociedad vigente. Esto quiere decir que el crecimiento de las grandes ciudades arrastra consigo mercados locales transitorios. ¿Vale esta simplificación?

**C.**—Sí, en términos generales, aunque podría conectarse con otras manifestaciones. Es un hecho sociológico de carácter global que en lo que se refiere al arte tiene una expresión particular: la génesis de mercados localistas, transitorios y meramente cuantitativos. Los ejemplos son muchos, o mejor dicho, el ejemplo es general. Pero en Madrid y otras ciudades donde no hay tradición el ejemplo es más fácil de aislar. En París y Londres y seguramente en Barcelona, también existe un mercado local muy amplio,



pero supeditado a una auténtica tradición. Si nos ceñimos al terreno concreto del tema, la genealogía de un mercado local y transitorio en Madrid puede explicarse así: por una serie de circunstancias sociológicas y de efectos económicos, en la gran ciudad occidental ha emergido una considerable masa de dinero flotante. Y este dinero ha orientado su consumo hacia bienes superfluos o de "previsión", lo cual ha generado una enorme demanda de productos suntuosos y de objetos artísticos. Primera pregunta: ¿dónde flota esta masa de dinero?: sobre la satisfacción de necesidades primarias tradicionalmente insatisfechas. Segunda pregunta: ¿hacia dónde se dirige esa masa de dinero?: hacia un consumo estético no canalizado por un gusto, una actitud crítica o una reflexión previa. La demanda que provoca carece, así, de orientación precisa porque el fundamento humano carece a su vez de consolidación cultural. Ha sido una aparición repentina, una floración brusca de la masa monetaria, cuyo gasto no está guiado por una motivación verdaderamente estética sino veleidosamente suntuaria. Carece por tanto de criterio, de punto de apoyo crítico y cultural. La demanda lo prueba: no es armónica, más bien desmedida y desorientada; al consumidor le falta una capacidad de apreciación elemental. Accede al arte estimulado por un deseo de selección impotente para asimilar los contenidos más profundos; por eso, la demanda deambula en un escaparate de formas y ornatos caprichosos, donde lo auténticamente artístico es sólo un reflejo malicioso de la sagacidad de los representantes más que de los verdaderos artistas. El consumo es equívoco porque también es equívoca la procedencia de una clase social que asienta sus criterios en el poder adquisitivo. Adquieren moradas presuntamente elegantes, fincas, mansiones, pisos de lujo, grandes apartamentos. Y de la noche a la mañana se plantea el problema de llenar metros cuadrados, de decorar el receptáculo, la habitación, el domicilio. Se confía por afán de presunción en el dictamen de decoradores que son más bien hábiles comerciantes disfrazados. La necesidad de emulación se satisface con el mimetismo de las formas, y la imitación del ornato tradicional se detiene en el diseño de las apariencias más triviales. De este modo, lo que parece un fenómeno artístico es sólo un aspecto de un conglomerado de transformaciones más amplio nacido de una promoción económica desfasada del aprendizaje cultural. El desarrollo de actividades colaterales contribuye a fortificar el espectáculo del lujo: marchantes, anticuarios, ebanistas, imitadores, falsificadores en el peor de los casos, restauradores, en fin una curiosa fauna que a veces sabe más de lo que dice pero ha de disimularlo para plegarse al gusto tiránico del cliente; otras no sabe lo que dice, pero el cliente tampoco puede detectarlo.

**L. N.**—Creo que has delimitado con precisión la caricatura del "boom" pero habría que matizar si se trata, por utilizar términos estéticos, de una pintura realista o de un esperpento. Tu descripción lleva aparejada un diagnóstico cruel. Pero se plantean varios problemas. Primero, el de los criterios presupuestos para decidir la valoración. Habría que saber si las formas tradicionales del arte han remitido o no ante presiones socioculturales más vigorosas y dinámicas. Cambiemos de presupuesto: aquello que se impone es lo nuevo, lo joven, lo activo, lo fuerte. Y para confir-



marlo podría discutirse si el arte tradicional no era también un efecto, más rebuscado si se quiere, del mercado de la época.

Si así resultara, si también el arte del pasado fuera efecto de una selectividad económica, entonces la naturaleza de ese proceso que ha analizado no ha sido alterada, lo que ha sufrido una mutación brusca han sido los efectos del proceso que no se pliegan a los criterios de valoración tradicional pero sin que ello signifique necesariamente un deterioro. Personalmente no estoy de acuerdo con esta posibilidad pero me parece justo exponerla, en la línea de una sociología norteamericana que trata de justificar la cultura de masas, que yo no estimo justificable sino, sencillamente, la única alternativa posible, siempre claro está que se llegue a una cultura de masas de contenidos no gregarizados, si es que estos dos conceptos resultan compatibles. Pero los teóricos de la cultura de masas la justifican por su forma y en el fondo se



limitan a ser meros sustentadores del status oficioso de la sociedad. Ahora bien, hay tres opciones: arte tradicional versus cultura de masas vigente, alternativa que me parece falaz; cultura de masas compatible con el arte tradicional, que me parece igualmente sospechoso. Y cultura de masas versus cultura de masas, alternativa que sería necesario explicar a fin de alumbrar la tautología. En definitiva, ¿qué piensas acerca de la religación entre el arte tradicional y sus móviles económicos?

C.—El tema de la cultura de masas está relacionado con este problema, pero mi planteamiento trata de marginarlo. El deterioro del arte que analizo no se da como una manifestación de la cultura de masas sino como un intento frustrado de acceso de una clase vacía a los contenidos tradicionales de la cultura. Este intento es peligroso aunque el peligro sea sólo ocasional pues yo soy muy optimista con respecto a la función decantadora del porvenir. La cultura tradicional, que es el apoyo del espíritu de Occidente, se daba en contacto con posiciones de privilegio económico pero no dependía de ese privilegio, o al menos no dependía en términos de mercado, sino en términos distintos, como el mecenazgo, por ejemplo. Las clases cultivadas se dejaban guiar por los juicios expertos; en cualquier caso el arte afirmaba sus valores con autonomía. Pero el efecto de estas bruscas transformaciones económicas ha sido, en este ámbito, la proliferación de una demanda indiscriminada, ciega, confusa. Indiscriminada porque no es difícil que accedan a economías más o menos sólidas un número elevado de personas, pero es muy difícil que esas personas se enriquezcan al mismo tiempo que económicamente, intelectualmente. No se trata de juzgar esa "nueva clase", sino el sistema que no ha sabido ofrecer una alternativa cultural a la capacidad de consumo. Pero los valores intelectuales tienen un prestigio objetivo y reclaman un objetivo reconocimiento; por eso, la desorientación y frustración cultural buscan satisfacerse por el lado más fácil: el mimetismo. Ahora bien, la demanda dirigida miméticamente es indiscriminada, lo absorbe todo, lo confunde todo, lo adquiere todo y llega un momento en que incluso se atreve a juzgarlo todo. Tal osadía, por carecer de peso, sólo puede durar durante la ceguera posterior a un deslumbramiento improvisado. ¿Es posible encontrar en este juego gratuito algún síntoma de dinamismo, de fuerza, de juventud, de fortaleza?. Me resulta imposible percibir ninguna de esas virtudes.

Ahora bien, quiero insistir en que este tema no tiene que ver con la cultura de masas, que se da a un nivel y en un contexto diferentes. Se trata de un deterioro de la cultura perenne, sin que entre ahora a enjuiciar los derechos y los límites de una nueva forma cultural. La causa de este deterioro reside en esa demanda sin matices que, por poner ejemplos, es capaz de interesarse y adquirir una obra de Boreas, que es uno de los cuatro o cinco pintores más importantes entre los contemporáneos españoles, y de obtener luego a un precio cuatro o cinco veces superior una obra de Martín Cubells, que es un pintor de quinta fila, incomparable con la talla de otros artistas regionales de la envergadura de Pinazo o de Sorolla. El equívoco reside ahí: en que todo se vende, todo se compra, en un mercado voluble abigarrado de dinero y de demanda, y donde la oferta no es dirigida por criterios definidos sino por movimientos especulativos.

L. N.—Se cambia de pintura como se cambia de modelo de coche o de frigorífico.

C.—Es una especie de ceremonia de la confusión. Se cambia de modelo, en efecto; y el gusto por la moda alcanza dimensiones de "prêt à porter". Yo he visto en el Bell Air, de Los Angeles, residencias de suntuosos millonarios cuya decoración había sido cambiada en el intervalo de pocas semanas...

L. N.—Es una forma de promover puestos de trabajo. En el fondo salen beneficiados artistas y decoradores...

C.—Puede decirse que el fenómeno por su origen y actitudes es típicamente norteamericano. También en el caso madrileño. La ciudad se ha transformado siguiendo pautas muy definidas. Grandes edificios, absoluta ausencia de gran urbanismo y de estética, es un norteamericanismo que se manifiesta hasta en los rótulos: los antiguos y tradicionales cafés sustituidos por los actuales "snack bar"; han cerrado Fenix y Lion d'Or y en su lugar se han abierto Dollar o Nebraska. La penetración de este tifus, en lo que tiene de consumista y de vulgar, está perjudicando a la cultura de Occidente. Porque pienso que ha entrado lo peor de muchas cosas buenas que también puede ofrecer aquel pueblo nobilísimo. Pero lo que influye es la cuantificación y la degradación, el anuncio estúpido, un estilo vulgar, gregario, un estilo que es corrosivo para el arte y que ha llegado emboscado tras un aparente refinamiento de los modales hasta los mercados estéticos y al cual hay que responsabilizar de la profusión de modas pasajeras, de encarecimientos bruscos del mercado.

L. N.—Este estilo es tan europeo como norteamericano; puede haber diferencias pero no veo que sean esenciales.

C.—Hoy todavía lo son. A ellos les caracteriza su afán casi masoquista por el consumo; pero en Europa, la gran Europa, el arte está aún separado de estos fenómenos. Por eso la moda madrileña es tan diferente de la barcelonesa; es la distancia entre lo norteamericano y lo europeo. Me refiero a las actitudes, los ropajes, las manifestaciones. No quiero decir que los contenidos sean norteamericanos, sino que los fundamentos parecen comunes.

L. N.—Para terminar este examen, ¿qué diferencias encuentras entre uno y otro estilo?

C.—El peligro estriba en que tienden a confundirse, pero yo creo que todavía, como he dicho antes, hay claras diferencias. Europa no está aún devorada por la fiebre del consumo. Se ha exagerado sin duda una tendencia que siempre existió, porque siempre ha habido consumo y no creo que en esto nuestra sociedad difiera mucho de las precedentes, sino es por el peso agobiante de la cantidad. Y esta es la cuestión. En Estados Unidos parece que el único criterio que prevalece, estable, base de todos los cambios, responsable de todas las modas, es la mercantilización masiva del consumo, la cantidad. En Europa, el arte sigue relegado a un juicio de valor. El arte sigue perteneciendo a una minoría, pero es la minoría cultivada, al margen de sus recursos económicos o financieros. En Estados Unidos las minorías detentadoras del arte coinciden con los poderosos de las finanzas y la economía. Aquí veo la mayor diferencia y también el mayor peligro, porque la confusión, como es el caso madrileño, ha entrado también a formar parte de la ceremonia de Europa, la vieja Europa que es preciso salvaguardar.

LUIS NUÑEZ LADEVEZE



# TRADICION Y CONTEMPORANEIDAD EN ROSALES

**R**OSALES es una de las contadas figuras cumbres del, por otra parte, denso y rico siglo XIX español. Rosales vivió poco. Nació en 1836 y ahora, en este año de 1973, se cumple el primer centenario de su fallecimiento. Rosales poseía una voluntad laboriosa, mas a su corta vida se añadió el sufrimiento y la pérdida de vitalidad producidos por la grave tuberculosis que muy joven minó su persona. Dadas tales circunstancias, bien se puede decir que su producción fue de proporción abundante, aunque numéricamente sea corta. Otros con igual breve existencia dejaron más obras que él. Rafael y Van Gogh, por ejemplo. Pero Rafael trabajó con todas las ventajas medioevales de un taller renacentista bien organizado, repleto de colaboradores y apasionados discípulos. Y Van Gogh acrecentó su capacidad creadora merced precisamente a su frenesí patológico, mental. Fortuny (1838-1874), riguroso contemporáneo de Rosales y muerto cuando menos se esperaba, gozó de salud suficiente para no frenar ni un instante en el ejercicio de su facundia, rutilante desparpajo y deslumbrador virtuosismo. Sin duda, el caso de Rosales fue bien diferente al de estos y otros artistas desaparecidos prematuramente.

Rosales ejecutó unos cuantos cuadros dignos de no ser olvidados en una muy ceñida antología de la pintura española de todos los tiempos. Están entre ellos el *Testamento de Isabel la Católica*, la *Presentación de don Juan de Austria*, la *Muerte de Lucrecia*, la *Condesa de Santovenia* —la *Niña rosa*—, el *Violinista Pinelli* y el *Desnudo* —*Saliendo del baño*—. Y magistrales son también los varios cientos de dibujos de él conservados y que evidencian, sin lugar a dudas, su potencia creadora. La de continuo perturbada por la enfermedad. La cierta y definitivamente interrumpida por la muerte prematura.

Rosales es un valor ha tiempo reconocido. Se le respetó hasta cuando lo decimonónico español padecía desdenes, ironías, epítetos y desprecio, por falta de óptica y por el bien conocido complejo de inferioridad en que hubo de caer el español desde nuestro decaimiento como nación poderosa. A todas luces, Rosales ha gozado de afortunada fama póstuma. De bien merecido prestigio. Lo que no hay que extrañar dada la nobleza de su talento pictórico. Pero que extraña en medio de las inopias, presbicias y miopías con que el siglo se ha venido mirando desde ciertos prismas que, al cabo, están saltando hechos añicos en los días ahora vividos.

Rosales posee la mejor materia artística para examinar la tesitura histórica de lo español respecto al resto de lo europeo de su tiempo y, muy en especial, con relación a la excepcional capacidad creadora probada en el XIX por Francia. Rosales reúne en sí, y de modo harto español decimonónico, el importante hecho de ser auténticamente tradicional y, a la par, vigoroso atisbo de contemporaneidad.

Nada tan ingenioso como aquello de D'Ors de que lo que no es tradición es plagio. Nada tan difícil de explicar, y de probar, como el concepto de tradición. La tradición existe gracias al pasado. Pero nada es menos tradicional que el pasadismo. Porque el pasado es vario, móvil, mientras que el pasadismo pretende imponer persistencias

monolíticas, inalterables, una concepción estática —y ya explicada— de la existencia, semejante a la del hombre primitivo siempre sito en el mismo lugar vital y conceptual, sin historia y sin futuro. El tiempo ha dado la razón a D'Ors. No tan traídos por los pelos, ni tan fruto del azar como a muchos convenía creer, la vastísima peripecia humana proporciona más o menos distantes antecedentes de las "extravagantes" aventuras estéticas de la contemporaneidad.

El tradicionalismo auténtico no puede ser mimético, pues —hagamos caso de la paradoja dorsiana— entonces sería mero y bastardo plagio. Y eso es lo que suelen ser los más de los autodenominados tradicionalistas: vulgares y perezosos plagiarios, gentes que no viven la existencia

NENA.







ESTUDIO PARA LA MUERTE DE LUCRECIA.

como problema; gentes que, con lógica cafre u hotentote, cifran la solución de sus obras y destino en una concepción mágica —no religiosa...— para el arreglo de todas y cada una de sus cuestiones consustanciales. Que esperan obtener de la hechicera imagen de ciertos intocables del pasado, manejados por oráculos santones del presente, el paradigma ciertamente aplicable a su estricta actualidad: para pintar un cuadro, ganar una batalla, hablar al público, cuidar la hacienda, cultivar la mente y, faltaría más, salvar el alma. Así como infinitas quisicosas más. La Historia es maestra de los hombres, pero no la tradición de ese modo entendida. Porque raro es quien escarmienta en cabeza ajena. Más raro el que ablanda sus barbas cuando el vecino remoja las suyas. Y, sobre todo, porque el tiempo vital es una realidad cambiante y, si el tiempo cambia, se muda todo: idioma, artes, maneras, costumbres, etcétera. En el siglo XIII ya lo sabía Santo Tomás, cosa que ha de recordarse para quedar a buen recaudo de tradicionalistas a ultranza, estéticos o no estéticos; involucrados.

Rosales está en la tradición. Y esto es lo curioso: está en una concreta tradición bienquista por tradicionalistas de los que acabo de hacer desenfadada referencia. No porque se les pareciera Rosales. Sino porque ellos le seguirían a medida que Europa —Francia, especialmente para el arte— fuera descubriendo el desconocido y vilipendiado si-

glo XVII español. El de los finales de la vida del Greco. El de Ribera, Zurbarán, Velázquez y Cano. El de la pintura religiosotenebrista, concienzudamente interrumpido por la Ilustración borbónica, e interrumpido también por el exultante Goya dieciochesco, aunque muy luego, sin imitaciones baratas ni simiescas, el mismo Goya lo revitalizase en sí, en lo más innovador suyo. En su genial renuncia al cómodo conservadurismo.

Conviene saber el cómo y porqué de la tradición en Rosales. Su tipo de tradición, que nada tiene que ver con el pretérito inmediato del XVIII y ni tan siquiera con el del Goya decimonónico tan cronológicamente al alcance de sus ojos y curso existencial. Rosales no es goyesco. Como tantos y tantos españoles, como todos ellos juntos en el siglo XIX, renuncia a continuar tal genialidad. Nacido en 1836, parsimonioso o rezagado español, Rosales prefiere proseguir en la concepción que de la tradición nos procura el romanticismo negador de lo antiguo grecorromano, pero desvelador de lo castizo —nacional, tradicional— vinculable en pintura a paletas sombrías, pardas y parcas. Parcas y pardas hasta cuando se encandila con el refinado Murillo. Tierno y dulce sin ningún sentido peyorativo.

El romanticismo implica la primera revolución colectiva de la contemporaneidad. Y como todo lo que no es tradición es plagio, se rechaza el pasadismo de la antigüedad



a cambio de pasados más inmediatos, de pasados que están más en las raíces de las naciones europeas. Dual y paradójico en todo, el romanticismo constituye un auténtico movimiento internacional que exacerba los nacionalismos. Que, desde luego, exalta lo español. Por español, para los españoles. Por "exótico" e insólito, para los forasteros. Por revulsivo, para ellos que, maravillados con el hallazgo y con fecunda capacidad de asombro, saben sacar partido a ese arte hispano redivivo, válido para adentrarse por sendas de creciente renovación. Casos Delacroix, Courbet y Manet, verbigracia.

El romanticismo concluye con las tintas esmaltadas, dignas de la porcelana, propias del XVIII. Concluye asimismo con las del neoclasicismo, no tan monocromas como repite inexacto tópico, más bien propensas a rojos y azules potentes, eso sí, uniformemente pulidos, con uniformidad cromática de escultura abrigada por la pintura. El romanticismo prodiga gamas pardo doradas, de cierta evanescencia atmosférica en la que, sin embargo, pueden actuar intensos y nada desdeñables purismos de dibujo. El romanticismo, en dualidad harta conocida y ya antes sacada a colación, gusta de facturas fogosas, de pinceladas bravías, de materias pastosas. Y del rigor. Gusta de la medida y de la fogosidad. De lo ingresco y lo goyesco. Del hacer sereno y de la pincelada arrebatada.

Esto último, sin que pierda nunca su señorial equilibrio, ocurre en Rosales. En su obra nos podemos encontrar con la ambivalencia romántica de lo ceñido y lo desenvuelto. La podemos hallar por separado, en distintos cuadros, o conjuntándose en una sola obra. El *Testamento* es lección magistral de contención. La *Lucrecia*, de soltura brotada con ímpetu. La *Presentación de don Juan de Austria* se delinea con precisión formal impecable, y el ajustadísimo toque posee valentía y grandiosidad matérica a pesar de las nimias dimensiones donde opera. No en vano Rosales es un pintor de contornos importantes, de delineación potenciada por su peculiar y personal *cloissonnisme*; al tiempo que es pintor-pintor. Pintor al que color, texturas y facturas le son connaturales. Dentro de aquella su poderosa visión de síntesis capaz de evocar de suerte irracional la monumentalidad zurbaranésca o la carismática sencillez velazqueña. Sin lo hirsuto y monacal de Zurbarán, pero con un soterrado hálito de lo mismo que se trasciende desde su inalienable condición de hombre decimonónico, español. Sin trasponer la paleta de tierras que Velázquez superó sublimándose en alquitarados grises.

Hombre de una circunstancia muy estricta, demasiado estrecha, el descubrimiento romántico de la gran pintura del siglo XVII fue modo de retrotraerse, de ensimismarse en la suerte del hacer que no se tardaría en llamar "castizas". Mientras que, de muy contrario modo, esa misma pintura española sirvió a los franceses para romper casi atávicos vínculos académicos. Pero tenía que ser así. Para los españoles, históricamente intimidados, era mucho, más de lo imaginable, que su pasado y el pasadismo automáticamente brotado mereciera respetos internacionales. Que Ribera, Velázquez y Murillo se juzgasen cimas del arte europeo; parecerse de algún modo a ellos, para que fuera aplaudida su condición de vástagos de una grande y recién descubierta estirpe.

El medio y la enfermedad redujo a otra realidad —sin duda importantísima— a un pintor que podía haber sido tan resuelto en el encuentro de novedades semánticas como otros innovadores del XIX. De Manet se acuerda uno inevitablemente ante más de una obra de Rosales. Ante el retrato de Nosedal, por ejemplo. Pero Manet fue más lejos en innovar (ahora no se habla de calidad...), porque vivió más años y, sobre todo, porque fue un parisiense que habitó un cultísimo ámbito dispuesto a defender con uñas y dientes una sólida y evolucionante cultura, llena de euforia, carente de cualquier género de complejos; frente a la disidente evolución manetiana. Manet dispuso de una



CIOCCIARA.

oposición extensa e inteligente. París escuchó atento la facundia de Delacroix († 1863) y no hubiera hablado nunca de "desaliño" en Rosales, tal cual hablaron los "Orbanejas", los Cruzada Villaamil, madrileños; benemérita minoría crítica a la que hay que perdonar errores, porque sólo era atendida por otra minoría de letrados y en el resto reinaba el analfabetismo. Madrid tendría medio olvidada la genial contemporaneidad de Goya († 1828), temporal y tardíamente resucitado por una segunda y rezagada generación romántica. De hecho, y con fuerza, sólo por Lucas.

Llegado a Italia, Rosales siente la tentación de desviarse de la senda ingenuamente —auténticamente...— "castiza" en que le habían formado sus maestros de la



Academia de San Fernando. El nazarenismo germánico ya había hecho de las suyas entre románticos catalanes y afectó a Federico de Madrazo lo suficiente como para que su estética docente tuviera ciertos caracteres de tal índole. Rosales piensa en un destino de pintor religioso. Nada tan español. Tan español del pasado. Copia a Sodoma y dibuja obras de renacentistas italianos fácilmente convertibles al esquema de la pía pulcritud idealista de lo nazareno. Nazareno estuvo a punto de ser su *Tobías y el ángel*. Y si no lo fue se debió a la potente tesitura de pintor-pintor que antes he señalado en Rosales y que todo el mundo conoce. Mucho lamentaron sus amigos que un día abandonase su apenas esbozada senda por la pintura de tema cristiano. Mas esto también tenía que ser así. El siglo estaba absorto en otros asuntos por entero seculares: la historia, la literatura, la anécdota —lo pintoresco—, el retrato, el paisaje. Los misticismos románticos fueron pasajeros. En gran parte se trasvasaron a los sueños políticos y poéticos. El positivismo hizo mella y el realismo llevó todas las de ganar. Y así, estando a la altura de los tiempos, Rosales sería sin esfuerzo realista. Con lo cual estuvo presto más cerca de los gloriosos antepasados Ribera y Velázquez. Eso sí, sin desprenderse de ensoñaciones y pretensiones de hondura y trascendencia. Con soterraña trastienda romántica. Y sin embarcarse en peripecias socialistas a lo Courbet.

Rosales necesita pintar. Pintar en dosis superlativas. Pero a todo trance requiere también que su pintura contenga una idea. A eso es a lo que él llama concebir y ejecutar "un cuadro". Una obra de empeño en dimensiones y composición. En denuedo imaginativo para realizar con realismo positivo lo acontecido en otra hora en la que no pudo estar presente. Rosales desea dirigirse con elocuencia a la muchedumbre contempladora. En un principio, piensa en triunfalismos patrióticos —entrada victoriosa de la Reina Isabel en Baza, Francisco I prisionero en la Torre de los Lujanes...—. Con poca demora acierta a ver la grandeza de la misma Isabel cuando la muerte la acecha de cerca y dicta testamento magnánimo, por parte de ella, e incumplido por infieles y desmemoriados vasallos. Ve la historia viva de la España decimonónica, y en 1871, firma una Lucrecia en la que, con historicista metáfora, se ansía un Bruto moderno y vengador que proclame la República.

Mente y estilo no pueden ser más del XIX en Rosales. No pueden estar más al día, respecto a lo más pretendido por la Europa de su instante. Naturalmente, en cuanto al deseo de que el arte sea ámbito de prédicas ejemplares, caja de sonorísimas resonancias de valores extra-artísticos. Sucede así, aunque por el mismo tiempo se geste el arte por el arte y —como también en el propio Rosales—, con el cuadro de género, se desliteraturicen y desmitifiquen los contenidos largos milenios comportados por la creación artística: *Los primeros pasos, Venta de novillos...*

Así de consecuente sería la personalidad de Rosales. De manera natural, espontánea por demás, revivió en sí y mejor que nadie la concepción estética "tradicional" rescatada por las huestes románticas. Se vinculó al realismo europeo que afectó a la inmensa mayoría de sus coetáneos. Utilizó ambas cosas para servir a necesidades sociopolíticas en el candelero y hasta al rojo vivo. Hubo de ser sólo todo lo grande que le permitía su angosta y atormentada circunstancia española. Y hasta puede afirmarse que sobrepasó tales límites históricos y culturales. Tal cual se sobrepuso a los males físicos que desde muy joven pretendieron privarle de fuerzas para vivir y pintar.

Con todo, a eso ha de añadirse cómo en él estuvieron en potencia vigores de los que la otra parte de la contemporaneidad decimonónica, la disidente y minoritaria, pretendía bregando heroicamente. Porque ha de quedar claro que, en la contemporaneidad iniciada por Goya y proseguida a lo largo del XIX para desembocar en el XX, valen tanto como estrictamente "contemporáneos", como cierta-

mente "innovadores" —aunque no acostumbremos llamarlos así—, cuantos son personajes activos de los cambiantes movimientos artísticos que se suceden y que renuevan la cultura de suerte amplia y con proyección internacional. El hecho de que esos movimientos —romanticismo, realismo...— acaben por ser aceptados por la sociedad, no significa otra cosa que ella es también "contemporánea". También insatisfecha, en progresivo cambio y en desazonada crisis.

En ese sentido hemos de captar conjuntadas en Rosales tradición y contemporaneidad. En ése y en el de que algunas de sus obras poseen ejecución relacionable —no digo "equiparable"— con lo osado de los tiempos en que vive y trabaja. No se olvide que fallece un año antes de la aparición pública del impresionismo. No se olvide la valentía de ejecutante de lienzos cual la *Ciocciara* —de un manchismo protoimpresionista, velazqueño y de paleta quebrada—, el formidable retrato del *Violinista Pinelli* —recio al colmo de construcción y paradigma de la que Elías Tormo denominó "veta brava" de la pintura española—, el retrato de *Nocedal* —de ardua síntesis en que se intuye la proeza de Manet, "el español de París"—, el conocidísimo *Desnudo* del antiguo Museo Nacional de Arte Moderno —hoy en el Casón y soberana mancha con que no acomplejarse ante los macchiaioli italianos—, la *Niña rosa* —de supremas y sobrias elegancias españolas y digna de emparejar con la famosa "Lola de Valencia", del ya demasiadas veces citado Manet—, paisajes como el de *Ofelia* —hecho con la menor cantidad imaginable de pintura, dejado inconcluso, porque Rosales sin duda sabía que el perturbador y reprochado "no fini" era camino por donde sondear nuevas semánticas pictóricas— y, quizá sobre todo, la *Muerte de Lucrecia*; tanto en el estudio preliminar —colección Castiella— como en la harto grande versión definitiva del Casón.

En la *Muerte de Lucrecia* sólo puede ofuscar su condición de cuadro histórico. Contemplándolo, acaso muchos hubieran preferido que la mayúscula y "contemporánea" fuerza que se derrocha en él se hubiera derramado en lienzos de menor tamaño y, desde luego, sin contenido temático; para que así quedara claro que el pintor no pretendía más que pintar, a la manera de los extremistas de la segunda mitad del siglo. Mas ésta es ofuscación trasnochada. Quien es capaz de ver la pintura, la ve allí donde se encuentre, complicada o no con cuestiones extra-artísticas.

Entre otros hechos, la *Muerte de Lucrecia* anticipa —¡quién lo creyera!— la color del bárbaro tremendista José Gutiérrez-Solana. La color, la pastosidad e incluso el modo de dar reciedumbre a la forma con rotundos contornos. Con el "cloissonnisme" tipificado y personal de bastantes cuadros de Rosales. Color, materia y construcción son en Rosales de muy severa nobleza. De muy noble arrebatos cordial que no acaba por liquidar el esquivo sosiego de que tanto gustaron los mejores grandes de nuestro mejor pasado pictórico. En Solana, gama, textura y dibujo se transmutarían en expresión de patéticas cochambres. Pero esto no es más que gajes del oficio y ejercicio de la personalidad.

Por último, y siendo quizá cuanto más importa aquí, el Museo del Prado ha abierto en su edificio principal, no lejos de la rotunda donde en parte se exhibe Goya, una muy completa exposición conmemorativa del primer centenario de la muerte del gran pintor madrileño. Cincuenta y cuatro son los óleos y doscientos treinta y cinco los dibujos y acuarelas en esta ocasión mostrados. Xavier de Salas, director de nuestra primera pinacoteca, es el autor de todo ello y de la introducción del catálogo; catálogo que, a su vez, ha sido redactado con la intervención de Pilar Franco de Lera y Florencio de Santa Ana.

JOAQUIN DE LA PUENTE



# EDUARDO SANZ:

## REFLEXIONES ANTE EL ESPEJO

Eduardo Sanz ha erigido su estética sobre el espejo. De todos los materiales rescatados para la expresión artística, ese me parece el más inquietante —y sólo empleo un término escasamente aproximativo—. Desconozco cuánto de azar y de razón hubo en el mecanismo de su elección como vehículo plástico. En definitiva, a este sentimiento-unidad de contemplación lo que le importa es el resultado, la consecuencia pri-

maria de esa inicial tarea electiva. Y ya le provoca una reacción de base: inquietud.

“Lo que se lleva”... es que el espejo sea únicamente aspiración —aceptado como símbolo, el arte tiende hacia su reflejo; recordemos a un clásico: Stendhal—. De suerte que, mientras ello ocurre, no aporta mayores conflictos. Pero resulta que, en este caso, el espejo es punto de partida, que alienta hacia impre-

visibles sensaciones de índole superior. Dispuesto así, constituye un factor de referencia absolutamente irrenunciable, en el que se diluye toda estrategia literaria de la que es capaz el espectador.

Al espejo se debe llegar. O se debe hacer como que se llega. Es lo mismo. Al final está el misterio. No sabemos en qué lugar, ni en qué momento exacto: al final. Y en ese empeño estéril el hombre edifica su







biografía. Porque bastante se tiene con no-acabar de ir-progresando, o sea, vivir, como para desarrollarse en duplicidad. Qué costoso es admitir, averiguarse en la segunda versión. Existe el otro, pero como un además. "Ficciones".

Leo en Borges: "Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos... Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo". Pudiera deducirse que en el espejo reside la conciencia de lo que existe, que es capaz de devolverla hasta en sus planos más ocultos. El espejo es la verdadera hiperrealidad.

Cabe una solución: romperlo. Eso hizo Eduardo Sanz, hace diez años. Pero con un matiz especial. Lo que para esta unidad de percepción sería un acto de ensañamiento con la materia, para el artista fue un gesto de ruptura con la historia. Con la antigua y muy frívola crónica que había degenerado en el espejo como equivalencia de lo gratuitamente bello. Es decir, la corrupción de la

belleza. El espejo perdía su incuestionable dominio y pasaba a desempeñar una más acorde función; en este caso, al servicio del artista. Una revolución incruenta, pues no hubo más derramamiento que el de unos cuantos cristales.

Consumado este gesto, todo es como un empezar de nuevo. Articular las primeras secuencias hacia la reestructuración del espejo. Una empresa de la que sale liberado en su doble capacidad artística y técnica. A partir de esta resurrección, el material inicia su camino vencido por el signo. Se incorpora al cuadro desde el exterior, según un proceso funcional semejante al de otros materiales "clásicos". Sin embargo, lentamente, el espejo va adquiriendo para sí la propiedad del plano. No llega al cuadro desde fuera: es el propio cuadro. Y en la imprecisa situación de su "rostro" van quedando grabadas las infinitas huellas de la geometría. El espejo, o el amor a la geometría. Por ese mundo de formas se aproxima a un entendimiento artístico emparentado con el "op". Pero con una original —y angustiosa— posibilidad, puesto que se trata de un medio técnico para ver y ser visto.

La exposición, en la sala central

de la Dirección General de Bellas Artes, resume, en el presente, los trabajos de Eduardo Sanz en su largo reencuentro con la virtud orgánica de ese material. Hay en ella la expresión consciente de una estética, prolongada en una perspectiva interminable. Ella dependerá de la actitud de quien contempla. A veces parece abrir una puerta al laberinto; otras se alía con la tercera dimensión —cristalizaciones en el espacio—; finalmente, invierte el criterio del mirar para que, de dentro afuera, surja una galería de rostros, contemplándose en nosotros.

Se ha dicho ya que, el espejo comporta la auténtica hiperrealidad. Para poner el acento en las cosas que integran el ámbito de lo que existe no precisa guiarse por juicios de valor o de protagonismo. El espejo es el juez más imparcial. Todos somos objetos de consumo para el espejo. Y, no lo sé muy bien, eso me angustia, me pone intranquilo. Tal vez porque, queriendo relatar —desde aquí— sus altos y conseguidos valores artísticos, he acabado por hacer una —pobre— manifestación de mi velada cobardía.

MIGUEL LOGROÑO



# LEGENDARIO OSCAR DOMÍNGUEZ

Por vocación y por destino, el viaje a París de Oscar Domínguez, en 1927, fue un viaje sin retorno. En aquella ciudad habría de quedarse para siempre.

El ambiente estaba preparado para acogerle.

Dada, movimiento anti, nacido de varios padres y una sola madre, la pintura, y el surrealismo, ismo inventado por Apollinaire en 1917 y sustantivado de manera definitiva por Yvan Goll en 1924, habían lavado el aire.

Domínguez llegaba de las islas Canarias huyendo de lo establecido, pero sin confesárselo; disimulando la necesidad de expresarse detrás de ocupaciones dignas; sustituyendo con una vida agitada, nocturna, la tensión violenta que le habitaba.

No le fue fácil romper a hablar, comunicarse a través de los medios plásticos. Poco a poco gustó y comprendió lo que se estaba fabricando, fraguando, en París, invadiendo la época.

Era un volver a la fuente original dando un salto en el tiempo, un salto mágico. Unir el hoy al ayer y el mañana, como en los dibujos de los alquimistas se fusionaba el símbolo con la realidad aparente.

La personalidad de Oscar Domínguez, si creemos lo que nos dicen quienes le conocieron, conectó sin dificultades con esta metamorfosis. Sus primeras pinturas surrealistas están fechadas en 1929.

En el surrealismo, a nuestro parecer, se oculta un punto de barroquismo. Hay una acumulación de elementos vivientes, tanto en un ismo como en el otro, que ocultan, disfrazan o encubren la realidad que los sustenta. No niegan ni olvidan esa realidad, la manejan, la manipulan hasta conseguir, por

acumulación, una nueva y más clara visión. El barroco retuerce, hace girar sobre su eje una columna que sustenta un retablo. Añade a la columna elementos vegetales, podríamos decir que la aérea; consigue, mediante un efecto óptico, que nos olvidemos del peso que soporta, que atendamos a lo accidental y que por medio de lo accidental nos libere de la preocupación que pueda producirnos el equilibrio del conjunto.

En el surrealismo se procede de un modo semejante. Los elementos descritos, tan divorciados entre sí como los barrocos, tratan de cumplir la doble función de decir y de sugerir, y esta doble función debe desembocar en un conocimiento, consciente o intuitivo, cuyo producto será una nueva y diferente realidad, apartada, desde luego, de los elementos que la han provocado y de los que conserva, sin embargo, un eco.

Oscar Domínguez fabrica sus pinturas surrealistas a partir de esta actitud barroca. Los elementos que utiliza son menos universales, menos internacionales que los de Dalí, por ejemplo. En ambos pintores existen constantes españolas: fragmentos de paisajes, utensilios familiares, vegetación local, etc., pero mientras Dalí los inserta en un contexto que los despersonaliza, Domínguez los conserva en toda su pureza y de esta manera se imponen, hacen provincia en su pintura.

La técnica de Oscar Domínguez se perfecciona con el ejercicio de su labor pictórica. Ser pintor surrealista no entrañaba ninguna exigencia académica, lo interesante era lo que se contaba, no cómo se contaba. Las torpezas, los tanteos nunca significaban fracaso: la intuición trabaja siempre alejada de lo posi-

tivo. Pero en Oscar Domínguez la mano se vuelve mano hábil, mano sabia, la apoya una vocación que se identifica con su misma existencia.

Así, cuando se modifica su estilo —en los años 40—, cuando los grafismos delimitan las zonas de color, él es ya un pintor maduro, pinta con una solidez notable. Es posible que Picasso, de quien era muy amigo, influyera en su obra, pero aún así, Domínguez conserva, por encima y por debajo de la influencia, su propia personalidad, ya que su manera de hacer guarda el acento surrealista de su primera época. (Lo que pasaba era que Picasso —auténtico Saturno devorador—, al tener asegurada la difusión de su obra de una manera casi inmediata, debido a su enorme prestigio, restaba, sin querer o queriéndolo, originalidad a todos sus contemporáneos.)

Oscar Domínguez también realizó esculturas, objetos fabricados con elementos ya existentes e incluso creó un nuevo medio de expresión: la calcomanía sin dibujo previo. André Breton la calificaba de "ventana abierta sobre los más bellos paisajes del mundo y del más allá".

El mito de Oscar Domínguez vivirá siempre al lado del surrealismo. El era un buen personaje para la leyenda. Su constante necesidad de "épater le bourgeois", su exuberancia vital, hasta las enfermedades que le aquejaron, todo en él revestía caracteres inusitados, nunca tristes, nunca quejumbrosos.

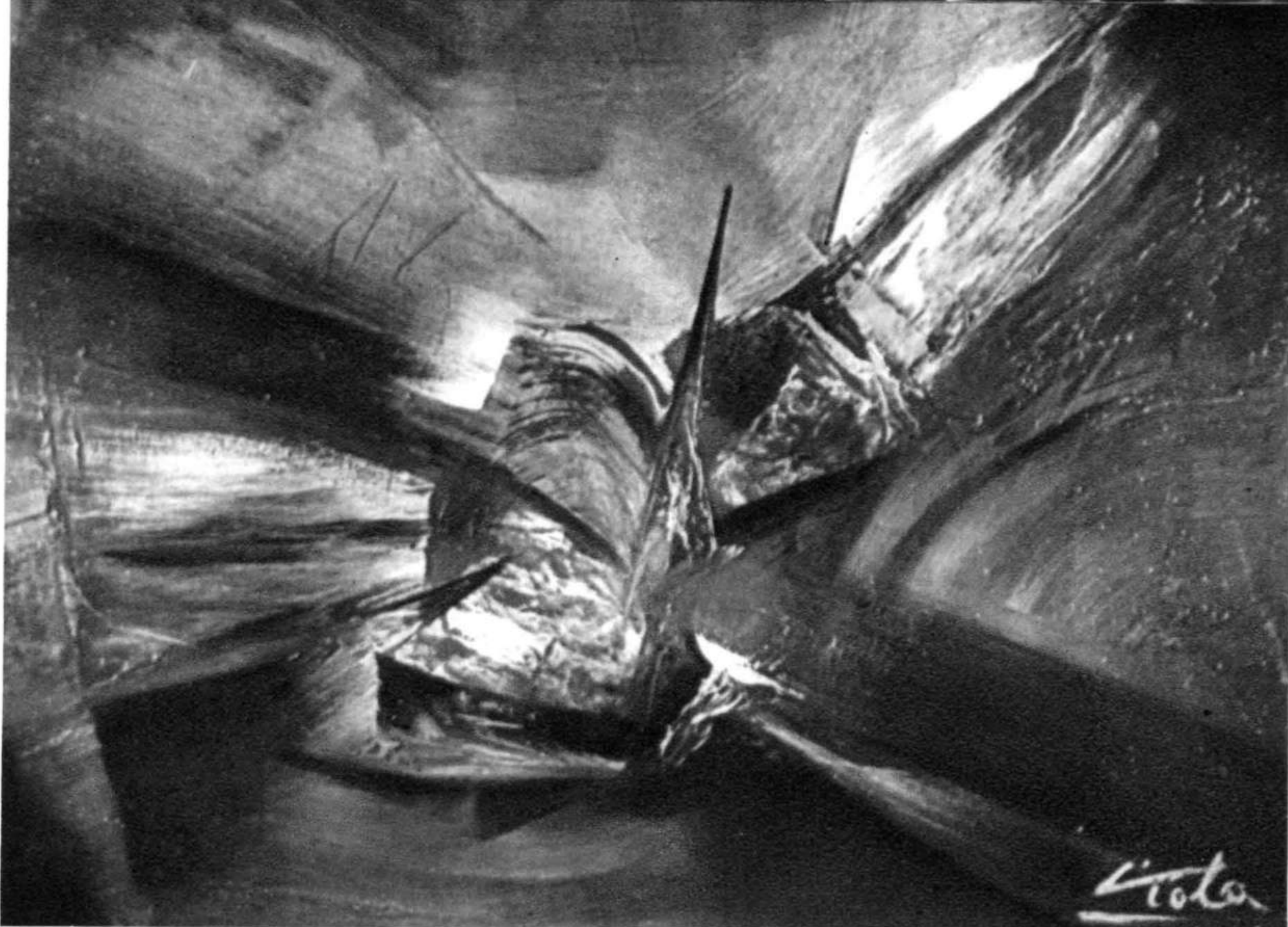
Ciertamente, el contemplar su obra en este tiempo de indecisión, su obra coherente y, ¿por qué no?, mágica, nos obliga a pensar en que siempre merece la pena la aventura.

ADOLFO CASTAÑO





OSCAR  
DOMÍNGUEZ.



MANUEL  
VIOLA.



# VIOLA Y EL ACADEMICISMO DE LAS VANGUARDIAS

En los ambientes artísticos madrileños, Viola es un mito: se considera que una colección de cuadros carece de entidad si no comprende alguno suyo. ¿A qué se debe este hecho, siendo así que las obras de vanguardia —como aparentemente lo son las de Viola— se admiran —aunque indiscriminadamente, para estar *á la page*— pero no se compran?

Una primera respuesta a esta pregunta podría consistir en que el informalismo ha dejado de ser un movimiento de vanguardia para convertirse en un movimiento clásico; o dicho con otras palabras, que el informalismo ha dejado de ser una novedad que nada respalda para convertirse en un valor seguro en el mercado del arte. Pero esta respuesta resultaría poco satisfactoria, porque, a su vez, daría lugar a otra pregunta: ¿A qué se debe el que Viola, que no tiene la cotización internacional de otros ex compañeros suyos del grupo "El Paso", sea hoy uno de los pintores favoritos de aquel sector de la alta burguesía madrileña que compra cuadros? ¿Acaso hay que ver en este hecho una manifestación más —otra podría ser los precios grotescamente elevados que se vienen pagando en las subastas de Madrid por obras de pintores españoles finiseculares sin ningún valor— de la voluntad de ese sector de la alta burguesía madrileña de imponer una jerarquización propia del hecho pictórico? Y de ser así, ¿a qué se ha debido la elección de Viola como favorito del mismo, como *pendant* moderno de los harto caducos arriba aludidos?

Creo que para todo aquel que acuda a contemplar sin prejuicios, con ojos limpios, la última exposición de Viola en la galería Columela, la respuesta a esta última pregunta —y a todas las anteriores— no deja lugar a dudas: Viola ha sido adoptado por la alta burguesía madrileña, que quiere estar a la altura de los tiempos pero siempre que ello no implique alejarse del orden, porque es un académico del informalismo; vale decir, no un pintor cuyo repertorio de formas sea fruto de una exploración interior, la materialización plástica de parcelas hasta aquí inéditas de lo humano, sino un pintor que se sirve de los descubrimientos formales de los otros —con total desprecio del basamento espiritual de que son manifestación— como punto de partida para realizar experiencias decorativas, en las que las formas —muertas, por carecer de contacto con cualquier núcleo de metamorfosis estética— se ordenan armoniosamente, sin poner en peligro el equilibrio psíquico del espectador, sin forzar a éste a reinterpretar el mundo, sin obligarlo a asumir un nuevo orden espiritual y plástico. Es, pues, la suya una pintura especialmente idónea para la contemplación burguesa, para la contemplación distraída, para la contemplación en segundo grado; una pintura civilizada y plena de urbanidad, una pintura "bien" para esa gente "bien" que sólo busca en la posesión de obras de arte —a más del inevitable atesoramiento, a más del sempiterno flirteo con la especulación— prestigio y una prueba de buen gusto.

Contemplando la exposición Viola en Galería Columela, pronto se comprueba que los cuadros allí reunidos se unifican por una cualidad negativa: la ausencia de su autor. Viola no impone en ellos su yo profundo, como haría un creador —recuérdense las observaciones de Malraux acerca de la omnipresencia de Rembrandt en sus cuadros, cada uno de los cuales sería un autorretrato espiritual del pintor—, sino una serie de hábitos, gustos e imposibilidades: es un artesano; un artesano que dispone equilibradamente sus colores —de un modo que, a veces, da la sensación de ser un mero calco de armonías establecidas en sus cuadros por los grandes maestros del pasado—, que provoca una ilusión de dinamismo mediante el supuesto enfrentamiento de una serie de líneas de fuerza que, de hecho, se integran en esquemas compositivos viejos, estáticos, tradicionales. El resultado es una pintura en *trompe l'oeil* que no rivaliza con la realidad cotidiana, sino con la realidad artística impuesta por las vanguardias; que no pretende hacer creer que una puerta pintada es una puerta real, sino que unas manchas de color son una obra informal.

Desde el punto de vista de la Estética, el informalismo —en general, el arte abstracto— plantea una cuestión fundamental: ¿qué es lo que salva a éste de caer en el decorativismo; qué es lo que le permite superar el mero halago a los sentidos, la mera satisfacción del deseo de orden y equilibrio? La respuesta es simple: la presencia del artista en la obra, la epifanía en la misma de ese "ángel personal" de que nos habla la mística de los sufíes. Pero, ¿qué hacer cuando ese "ángel personal" —como es el caso de Viola— no acude a la llamada del artista; cómo camuflar entonces el carácter radicalmente decorativo, y menor, de la obra? La solución aportada por Viola a este problema es sencilla, e ingeniosa: dispone sus formas y colores de modo que evoquen lejanamente espectáculos reales. El espectador, así, no agota de inmediato el contenido del cuadro; lo toma como punto de partida de una ensoñación interpretativa. Y, de esta forma, le confiere con su imaginación un trasfondo de profundidad, que le proporciona una grandeza y una riqueza ilusorias.

Viola es un artista sin sorpresas. Su obra no evoluciona. ¿Qué diferencia su última exposición de la anterior? En sus cuadros hay cambios accesorios, pero no progreso hacia una verdad más alta. Por supuesto que, como todo artesano, domina cada vez mejor su oficio con el paso de los años: el color se ordena en armonías más refinadas, el equilibrio de las masas es más grande. A la larga, sin embargo, esto resulta insuficiente hasta para los críticos y aficionados menos lúcidos, y acaba por no ocultar sus insuficiencias. Pues nada compensa la pérdida de esa novedad necesaria que los grandes artistas aportan con cada una de sus obras; ese desvelamiento progresivo e incesante de las capas más ocultas y secretas de su yo.

LEOPOLDO AZANCOT



# LA II BIENAL DE MARBELLA

Ha sido un acierto de los organizadores de la II Bienal de Marbella el no limitarla a la pintura, como se hizo con aquella su primera versión, tan felizmente organizada por Ramón Faraldo, sino haber admitido esta vez, ratificando así la amplitud de su institucionalización, también a la escultura. El tema fijo de la I Bienal, se mantuvo en esta segunda, aunque todavía con mayor amplitud. El de la anterior era "La Venus del espejo" y cada artista dio su versión libre de la obra genial de Velázquez. Más amplio aún fue el criterio que Francisco Prados de la Plaza, excelente organizador de este segundo certamen, hizo prevalecer en el mismo. Hubo también tema fijo, pero de manera que el artista pudiese sentirse casi absolutamente libre dentro de una multiforme variedad. El nuevo tema era "Homenaje a Picasso" y lo único que se pedía es que todas las obras pudiesen, dentro de una absoluta libertad de procedimiento y tendencia, ser relacionadas con cualquiera de las facetas humanas o plásticas del malagueño multiforme. Prados de la Plaza, en íntimo acuerdo con las autoridades municipales de Marbella, quiso

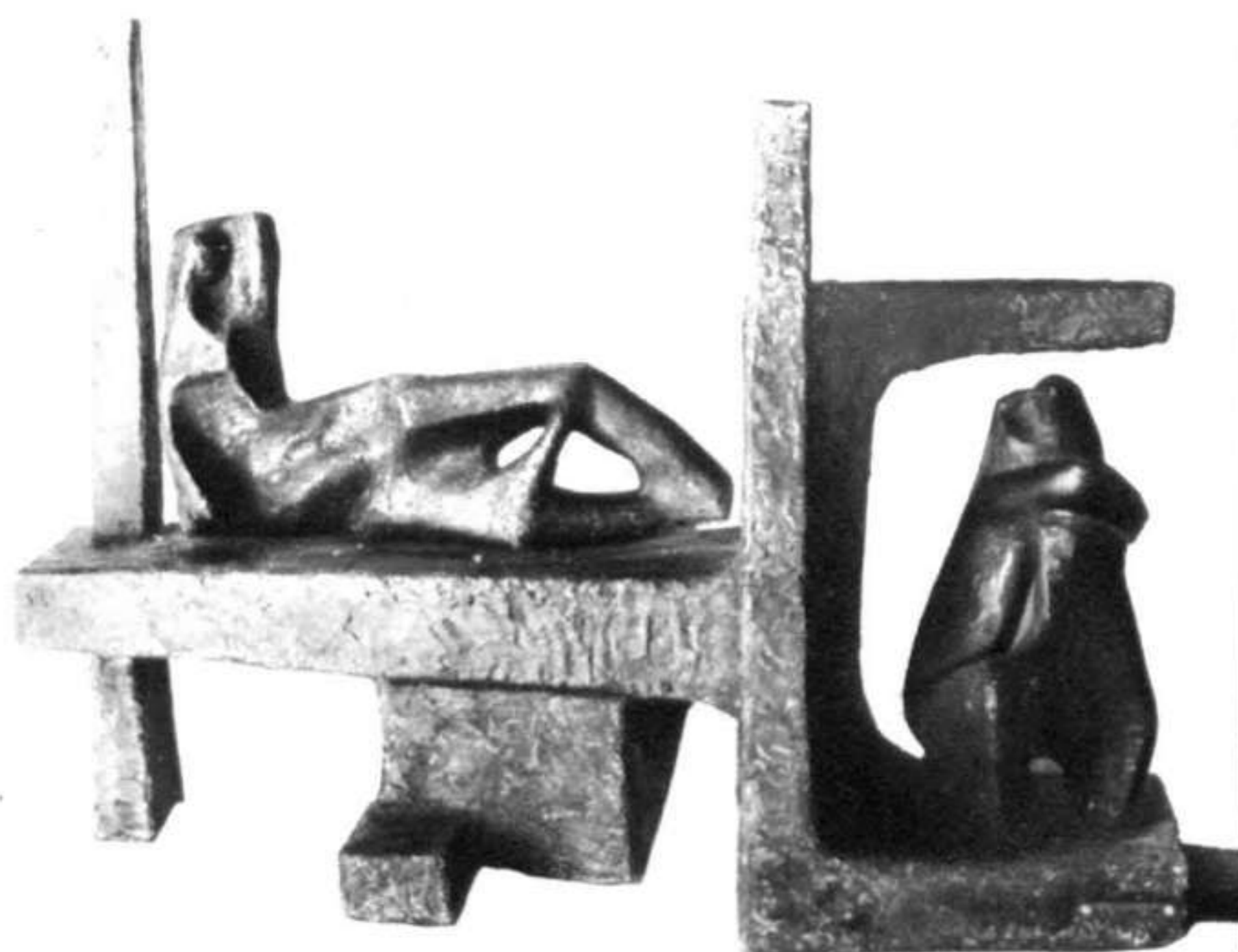
además que esta muestra fuese tan educativa como la anterior y organizó para ello un amplio ciclo de conferencias sobre diversos temas de candente actualidad, relacionados todos ellos con el arte de nuestro tiempo.

El Jurado de admisión seleccionó alrededor de un centenar de obras entre las muchísimas presentadas. No había ninguna que no fuese digna de figurar en la muestra, pero tal como sucede muy a menudo en España, la altura de la calidad media y la ausencia de piezas que se destacasen de una manera muy marcada dentro de ese laudable nivel, hizo sumamente laboriosa y difícil la elección de los cuatro triunfadores. No cabe duda de que en España se sabe pintar y esculpir, pero también es verdad que abundan más las obras de altísima calidad técnica, que las que están abriendo los nuevos caminos. Tal vez no podía ser de otro modo, si tenemos en cuenta que a todo lo largo del siglo xx, hubo por lo menos dos pintores españoles —Picasso y Miró— y otros dos escultores —Julio González y Chillida— que recogiendo todas las vías confluyentes de las herencias inmediatamente anteriores al

momento en que iniciaron su obra, pusieron las bases para que la pintura y la escultura descubriesen unas nuevas posibilidades de expresión y sirviesen así de tesis inicial para todas las antítesis posteriores. Que esos creadores cruciales hayan sido, por lo menos, cuatro entre los españoles de nuestro siglo y que haya que contar también con la renovación de formas realizada por los artistas de Dau-al-Set y de El Paso, indica la enorme salud y la poderosa originalidad de que ha disfrutado el arte español de nuestra centuria. No era nada fácil, dado que las grandes singladuras, no son frecuentes, que esa capacidad de invención se mantuviese indefinidamente, a pesar de que estoy convencido de que en la generación de 1963, la de las formas en lucha, la que en unos aspectos continúa la de Dau-al-Set y El Paso, y en otros la niega, surgirán también posiblemente algunos inventores de nuevas maneras de ordenar el espacio —¿Ugarte, Galí?— y nuevos sintetizadores de los valores plásticos con los de tipo humanista o social.

El Jurado estaba presidido por don José Luis Estrada y Segalerva, actuando como secre-

JOSE LUIS NUÑEZ SOLE.



MARIO CERON.







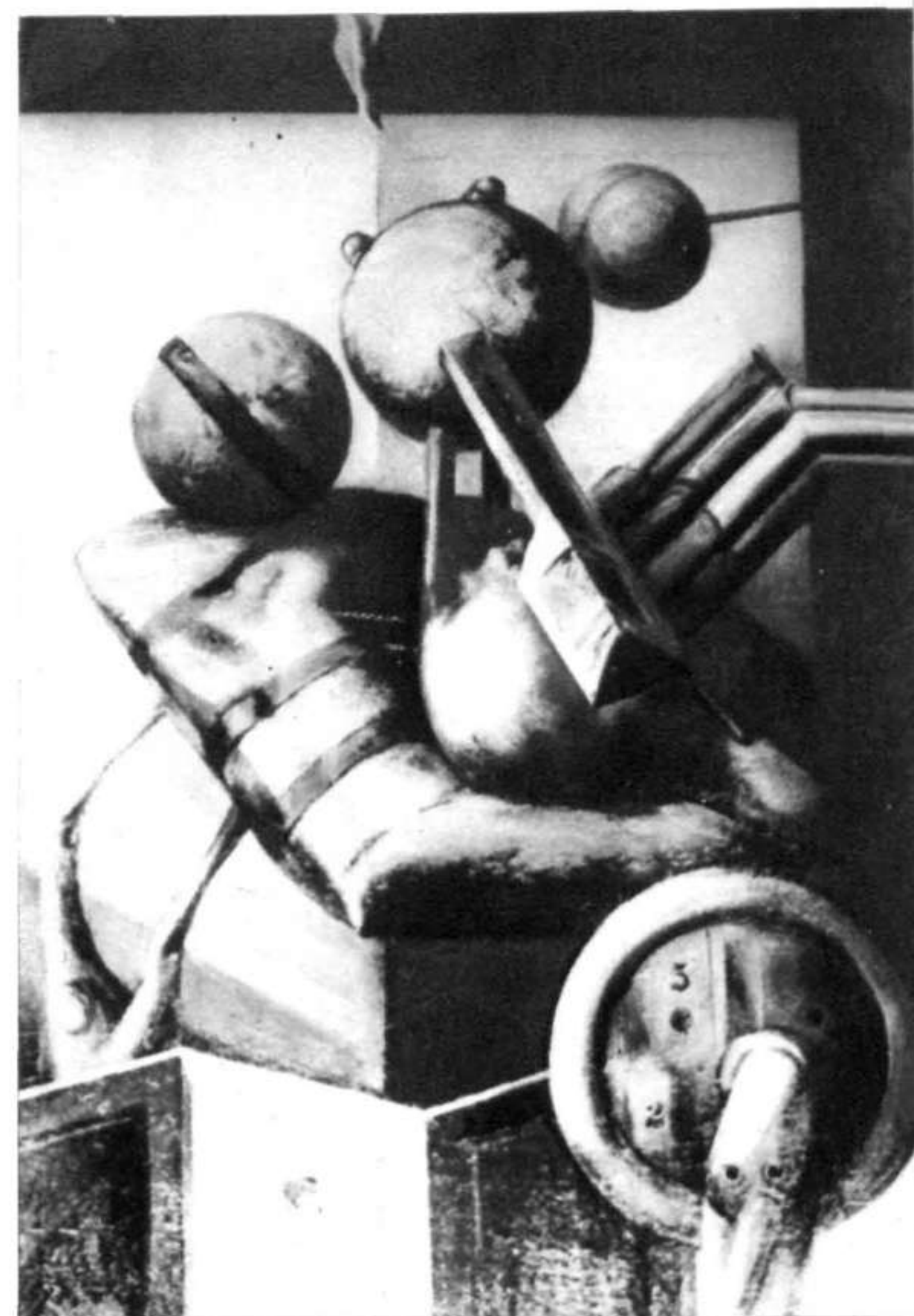
LORENZO FRECHILLA DEL REY.

tario don José Manuel Vallés Fernández, y como vocales, don Enrique Azcoaga, don Julio Trenas y don Luis Sastre, director de BELLAS ARTES 73. Como comisario de la Bienal, don Francisco Prados de la Plaza.

En la Bienal de Marbella había un gran premio general, un premio de pintura y otro de escultura. Se concedió además una mención honorífica en la segunda de estas especialidades. El gran premio, el general de la Bienal, le correspondió a un pintor de la generación de 1948, un artista lo suficientemente conocido y que se halla ligado, desde los orígenes de la renovación abstracta, al equipo de choque de la galería Juana Mordó. Los otros tres premios le correspondieron a valores jóvenes de la generación de 1963, lo que constituye una prueba clara del laudable criterio de los mentores de la Bienal, de valorar las nuevas creaciones de la "generación de las formas en lucha". Dicho criterio es audaz y me complace, tal vez por ser también el mío, pero creo, de todos modos, que implica mayor riesgo en un Jurado el premiar obras de artistas poco conocidos, que las de los monstruos sagrados que les aseguran, al menos, la anuencia del público medio.

El pintor de la generación de 1948 galardonado con el premio general fue Luis Sáez. Su obra es de sobra conocida y apenas resulta necesario recordar una vez más sus características. Tal vez dentro de ese mundo suyo en el que abundan las manchas no imitativas de extremada sutileza, las superposiciones de empastes largos y distinguidamente coloridos y las infiltraciones de tipo onírico neofigurativo o surrealista, quepa señalar en el lienzo premiado en Marbella una mayor soltura, a pesar de que esa fue siempre una de las cualidades más perdurables en su evolución. Considero justo, por tanto, que se le haya concedido a él el máximo honor en la muestra, lo que no quiere decir, ni mucho menos, que no hubiese también otras varias obras que hubiesen podido merecer con igual decoro ese mismo galardón y entre las que yo destacaría, de una manera muy especial, la espléndida escultopintura —el aire y la luz filtrándose en una unidad indisoluble a través de las planchas incurvadas— de Michèle Lescoure, en las que dicha artista de origen francés y nacionalidad española, por matrimonio con el igualmente riguroso escultor Antonio Martínez Penella, nos ofreció una nueva versión de los puentes que pueden tenderse, dentro de la integración de las artes, entre la escultopintura no imitativa y las artes aplicadas.

El premio de escultura le correspondió a Lorenzo Frechilla del Rey, artista fiel a una concepción ornamental del acabado escultórico, que se alía felizmente en él con el rigor de la estructura y con la adecuación muy ponderada entre hueco y volumen. El premio de pintura correspondió a Mario Cerón, cuya obra "Los ojos de Picasso", unía al vaho de espejo y a la expresión atónita, una factura de muy emotivas superposiciones múltiples y un entronque casi constructivista de formas no imitativas, que creaban, en domi-



LUIS SAEZ.

nante clara, un clima en contraste con la más tenebrosa reciedumbre de la mirada. La mención de honor le correspondió a José Luis Núñez Solé. Su escultura bronca, pero aérea debido a la manera hábil como se filtra el aire a través de ella, es una feliz fusión de ecos de Moore y de Subirachs, reelaborados con una finísima intuición que le permite realizar obra propia y original, tomando como punto de partida cuantas solicitaciones, vivas en su época, conmueven su sensibilidad.

Las dos Bienales que España estrenó hace dos años, las de Zamora y Marbella, parecen hallarse ya en vías de segura institucionalización. Felicitamos por la ahora comentada al Ayuntamiento de la hermosa ciudad de la Costa del Sol y a Francisco Prados de la Plaza, quien ha sabido cuidar todos los detalles y convertirla en un acontecimiento cultural de relieve altísimo.

CARLOS AREAN



# TAPIES O LA APOLOGIA DEL DESVAN

París ha honrado este verano a dos representantes del arte español contemporáneo. Las amplias salas del *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* se han abierto para alojar las obras de Pablo Serrano y de Antoni Tàpies.

Las esculturas del primero —aparte algunos estudios de volúmenes de 1957— se sitúan cronológicamente en el último decenio y manifiestan la misma y única intencionalidad expresiva: dar significación al vacío. Más amplia y completa —por lo que se refiere al conjunto de la producción total de un artista— ha sido la exposición de Tàpies. Esta extraordinaria *Retrospectiva* ha reunido 83 producciones del artista barcelonés, de los últimos veintisiete años (1946-1973): desde los paisajes oníricos de la primera época y los *collages* anunciadores del reciente "pop-art", hasta las últimas elaboraciones informalistas, evocaciones de muros leprosos o exhibición agresiva de objetos eliminados de la vida cotidiana.

El Tàpies original, el Tàpies incisivo e inolvidable que queda en el espíritu del visitante es, sin duda, ese descubridor de cosas y objetos que la vida humana ha gastado y desechado: las telas raídas, los cartones sucios, los espejos

rotos, el rebujo de alambre enmohecido, el jergón reventado y llevado al desván, los sacos sobrantes que quedaron apilados al pie de obra, el cubo colgado de la pared..., esqueletos de cosas que fueron, utensilios que perdieron su sustancia, detritus de la vida mostrados en su derelicción total, en su silencio de tierra muerta.

Silencio del gris, del marrón y del negro. Tàpies ama la tierra y su carencia de color. En sus cartones, lienzos y papeles irrumpe a veces una franja de color caliente; pero eso es sólo la excepción; la regla es que aquí todo debe ser incoloro, gris, neutro. Todo ha perdido brillo y color, porque todo ha sido usado y todo ha cumplido su destino. Y si algo se titula *amarillo*, se entiende que ha de ser un amarillo avejentado y mate. Si es un *blanco*, será un blanco plomizo, agrietado o engrumecido.

Tàpies ha dejado, pues, de ser pintor. Ha dejado de lado el pincel y sólo trabaja con el pincho, la escoba y el rastrillo. Su obra es un regreso al realismo: al realismo más realista que hubiéramos podido imaginar. Lo que aquí vemos no es la representación, más o menos ilusoria, de las cosas: son las cosas mismas las que se ponen ante nuestra mirada. Tàpies espera que esos objetos dejen de serlo para convertirse en *símbolos*, en trampolín para alcanzar un más allá. Pero él no quiere forzar tal significación; ésta debe ser alcanzada por el espectador de manera intuitiva y empírica. Los títulos mismos que da a sus obras muestran que no quiere encauzar nuestra interpretación (como hacen ciertos artistas abstractos). Los títulos sólo dicen lo que todos podemos ver, y no tienen otra finalidad que la de facilitar su catalogación: *Marrón con medias*, *Sábana atada con detritus*, *Escritorio con paja*, etcétera.

Se ha dicho que el arte es la glorificación de lo *inútil*. Pero el objeto que Tàpies salva y exhibe no es el objeto *inútil*: es el objeto *utilizado*, gastado: el periódico usado, la camisa desgarrada y sucia, el caballete vacío, los vidrios rotos... En ocasiones, el objeto no ha llegado a *ser*: es la obra esbozada y nunca terminada. Otras veces no se trata de objetos ingenuamente gastados: el hombre ha pasado por aquí con una voluntad deliberada de deteriorar los objetos, de destruir la limpieza de las superficies: son las manchas sobre el cartón y la tela, los graffiti sobre el muro, los brochazos sobre el papel.

*Realista*, Tàpies ha ido más allá del "realismo" ingenuo. Rebuscador de *maculaturas*, Tàpies ha ido más allá del tachismo abstracto. La mancha para él no es lo que fue para los abstractos de principios de siglo, que cultivaron el valor cromático y el tono en su pureza abstracta como elemento formal con el que creaban sus armonías expresivas. Para Tàpies, la mancha no es más que mancha: la mancha-herrumbre, la mancha-cuajarón, el chafarrinón que no tiene más origen que los agentes naturales: la humedad, el calor, el uso, el descuido del hombre, el tiempo... Vida humana, usada y consumida.

Tal vez nadie ha llevado más lejos que Tàpies la economía de eso que solemos llamar "medios expresivos". ¿Puede decirse algo con la mera exhibición de tales despojos? El impacto que pone en vibración la imaginación y el sentimiento del visitante parece innegable ante ciertas

SILLA Y ROPA.



ALAMBRADA CON NUDOS ROSA.











obras. A veces es la vida menesterosa la que es evocada por estos desechos humanos: la ropa oscura y raída, abandonada sobre una silla, evoca la miseria de una familia indigente, la huida precipitada, el vivir angosto, carente de espacio y de tiempo para "poner las cosas"; el arte de Tapies sería así la salvación de esos objetos que no hallaron "su sitio" en la vida.

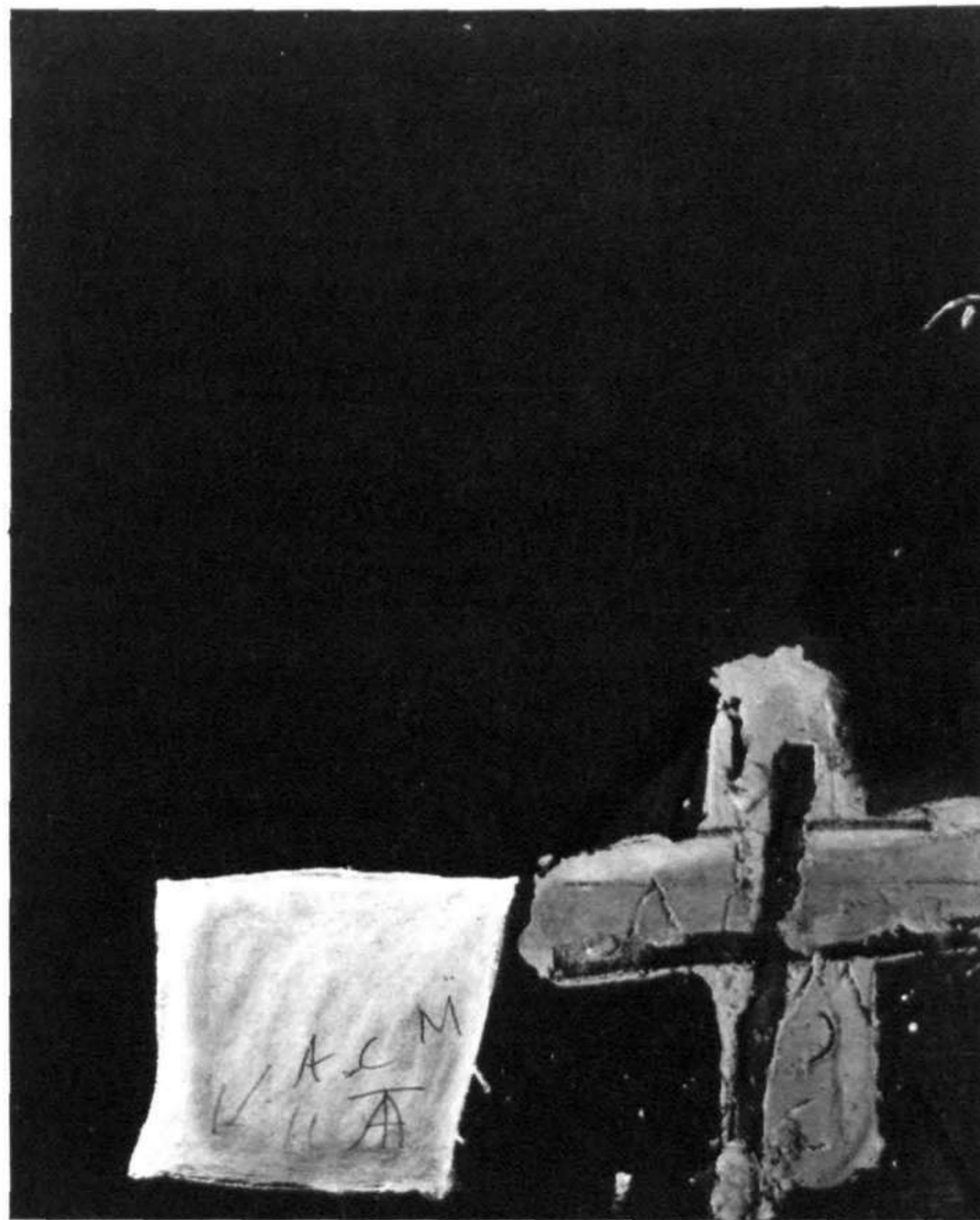
Más frecuente es el tema de la pared, del muro arañado por la tiza o la brocha. Este grafismo no es el arábescos fascinador que reveló a Protógenes la mano maestra de Apeles, no es el dibujo del zagal Giotto que encantó al experto Cimabúe. Es el simple rastro de un ser humano que, sin pretenderlo, deja indicios de sí. Tapies lleva aquí al límite —al umbral de la prehistoria, al silencio casi absoluto, a un casi-nada desesperante— la austeridad con que un hombre ha podido decirnos que pasó por la vida.

Tapies descubrió un día que sus obras (respondiendo a la sugerencia de su propio apellido) se convertían en paredes. El mismo ha hablado del simbolismo de la pared. Los muros de Tapies son las paredes que registran la huella del hombre, las paredes que ponen frontera a la visión y al deseo, las paredes que protegen de un mundo hostil, las paredes que engendran soledad, angustia, autoconcentración, silencio. Cirici Pellicer ha visto, sobre todo, el simbolismo del silencio en las obras de Tapies. El artista ha recordado igualmente el simbolismo del polvo y la ceniza. Y ha sugerido la analogía de sus obras con las estructuras moleculares y el universo de las galaxias, testimonio de una época atómica y cosmonáutica. Pero ¿es convincente tal sugerencia? ¿Es válido este lenguaje bruto que renuncia a toda posibilidad morfológica y sintáctica?

Pienso que estos objetos valen sólo para el hombre que se ha creado un hábito particular de "mirar": valen sólo para el hombre moderno, hábito de eso que se ha llamado la "civilización de la imagen". En esta época esteticista que ha fragmentado al hombre disociando en él el corazón y el sentido, la vida y la mirada, las obras de Tapies caen sobre nosotros como aerolitos. El hombre contemporáneo deja su vida a un lado, como si se quitara el sombrero, y va a visitar un museo o una galería (esas monstruosas invenciones de nuestra era mercantilizada), dispuesto ¿a qué?: a *mirar*. Tapies cuenta con esa actitud subjetiva del hombre moderno y sólo gracias a ella vale lo que él hace. Tapies se atreve a poner ante los ojos todo lo que antes, en la vida cotidiana y pragmática, había sido *visto*, pero no *mirado*. La obra de Tapies se convierte así en una prueba más de que la belleza (y llamo aquí belleza a todo lo que nos fascina) no es algo que *está ahí*, sino algo que, estando ahí, se *estructura como belleza sólo mediante una cierta postura contemplativa*.

La obra de Tapies es, por eso, la obra artística de existencia más precaria que se haya hecho hasta el presente. El comentarista de *Le Monde* (15 junio) decía que esta obra hubiera podido desarrollarse, materialmente, en un ambiente campesino, en algún eremitorio de Montserrat, lejos de las academias y los marchantes. Es precisamente lo contrario lo que hay que decir. La impresión de austeridad y silencio anacoréticos es real, pero es sólo posible en este entorno de nuestra civilización de consumo. Tapies sólo puede ser admirado en Barcelona, en París, en Nueva York. Esas epidermis tumefactas, esos muros torturados, esos cartones cenicientos, esos trapos arrugados, sólo logran un impacto emocional en el espectador ciudadano, hábito de salones y de galerías, de ventas y de subastas. Sólo después de hartarse de esplendores impresionistas y de estridencias "fauves" puede uno hacerse permeable a la elocuencia del silencio abrumador de Tapies.

Cuando nadie coleccionaba "obras de arte", pero todo el mundo se arrodillaba para rezar y llorar ante el *Descendimiento* de Van der Weyden, se pintaban esas tablas que hoy llamamos *dípticos* y *trípticos*. Pero cuando hemos llegado a una situación en que el arte vive (o languidece) lejos



CRUZ OCRE Y BLANCO SOBRE MARRON.

de la vida: cuando, "civilizados" por el culto a los valores estéticos, creemos distinguir el arte *puro* del que no lo es, y hallamos normal que la *Adoración de los Magos* de Memling se exhiba en un museo de Madrid o de Brujas, entonces es necesario que venga Tapies trayendo al museo de París dos planchas de madera cubiertas de ceniza y las titule *Díptico*.

En el prólogo al catálogo de su exposición, Tapies habla de la potencialidad evocadora y provocadora de su obra. Pase lo de su capacidad evocadora y simbólica. No es tan fácil concederle un valor *protestatario* de gran alcance. El mundo actual, por desgracia, no se define simplemente por caracteres de oscuridad y silencio. La dimensión *trágica* del mundo contemporáneo no la veo claramente expresada en el arte de Tapies. Verdad es que no puede pedirse a un artista que exprese lo que nosotros queremos. Tapies se ha limitado a ese aspecto de la existencia humana que se resume en miseria, ceniza y derelicción. Si hubiera que centrar en una palabra la significación de su obra, tal vez diría: silencio, abandono, huida del hombre.

"Los dioses se van" era el grito de los helenos, que anunciaba la época de un humanismo sin dioses. "El hombre se va", parece decir la obra de Tapies. El hombre *acaba de irse*. Su *apartamento se ha convertido en buhardilla*. Un hombre llena su valija de objetos útiles y se va. Tapies ha venido después y ha registrado ese desván de la humanidad huida. Con su pincho ha salvado del olvido ese montón de paja, esa puerta desvencijada, ese armario roto, cargado de andrajos, de un inquilino que se fue. En este sentido, el arte de Tapies nos remite siempre al hombre. Su obra es la apología del desván: de un desván que es *clausuración, oscuridad, silencio*.

JUAN PLAZAOLA



# MARTINEZ ORTIZ

Figura destacada de la pintura vasca contemporánea y gran creador que inscribe su esfuerzo en el marco de la transición figurativa, Nicolás Martínez Ortiz es artista caracterizado por lo minucioso de su realización, la originalidad de su obra y el contenido peculiar que da a los géneros tradicionales, los cuales se vivifican y renuevan equilibrando un sentido tradicional y casi ancestral con una manera de hacer tensa e inédita. Con ello, abierto a la vez al pasado y al presente, este pintor, que ha dado a su trayectoria grandes paréntesis de silencio, goza en España de una popularidad menor de la que su esfuerzo merece y, una exposición como la que acaba de celebrar en Madrid, en la galería Frontera, tiene carácter de novedad, despierta una gran curiosidad por la calidad de las obras reunidas y se proyecta como un gran acontecimiento.

## LA REFLEXION SILENCIOSA

Esta nueva muestra que parece el resurgir de una expresión que muchos creían desaparecida, coloca en las paredes de la galería Frontera un mundo aparentemente habitual, y que ante un examen solamente superficial puede creerse convencional. En estos cuadros los bailarines vascos, los cortadores de troncos y los paisajes que en feliz imagen de Miguel de Unamuno «salina respiran», es en realidad el fruto de una larga y silenciosa reflexión,

el resultado de una meditación sobre la pintura que cuenta entre las más importantes de nuestro mundo plástico contemporáneo.

Martínez Ortiz pinta como resultado de una serie de análisis y del estudio del contraste, de la contradicción y de la dialéctica que rige las relaciones entre los colores y la sombra, entre las luces y las gamas dentro del condicionamiento de los géneros tradicionales, paisaje, figura humana, bodegón analizados y estudiados dentro de un entorno regional prototípico, como es el del País Vasco.

Dentro de estas coordenadas, la maestría, la experiencia y la meditación de muchos años se afanan en la búsqueda de una expresión pictórica, equilibrada y distante de todos los excesos y extremismos que reúne lo superficial y que busca por el contrario elevar la imagen captada en el instante preciso a la categoría de gran sistema de símbolos. Cualquier pueblo, cualquier ría, cualquier momento de una fiesta popular lo son todo, son el trasunto de una de las razas más características que forman el conjunto de nuestro entorno nacional y en la que al mismo tiempo puntualizaciones de clima, de etnología, de folklore y de temple espiritual, exigen la búsqueda de una expresión ajustada y sincera.

Sinceridad y ajuste con los objetivos que determinan sus modelos y sus

imágenes son dos de las características que definen la pintura de este artista, entendida siempre no como la aplicación de un proceso técnico, sino como el despliegue de un proceso vital en el que el artista no pinta por ni para vivir, sino que vive para pintar, para dar testimonio del crepúsculo sobre la ría, de la montaña que se viste en el mar y de las gentes que reinterpretan en la continuidad de festejos y romerías su alegría de vivir como expresión de un júbilo que surge de la conciencia de los siglos.

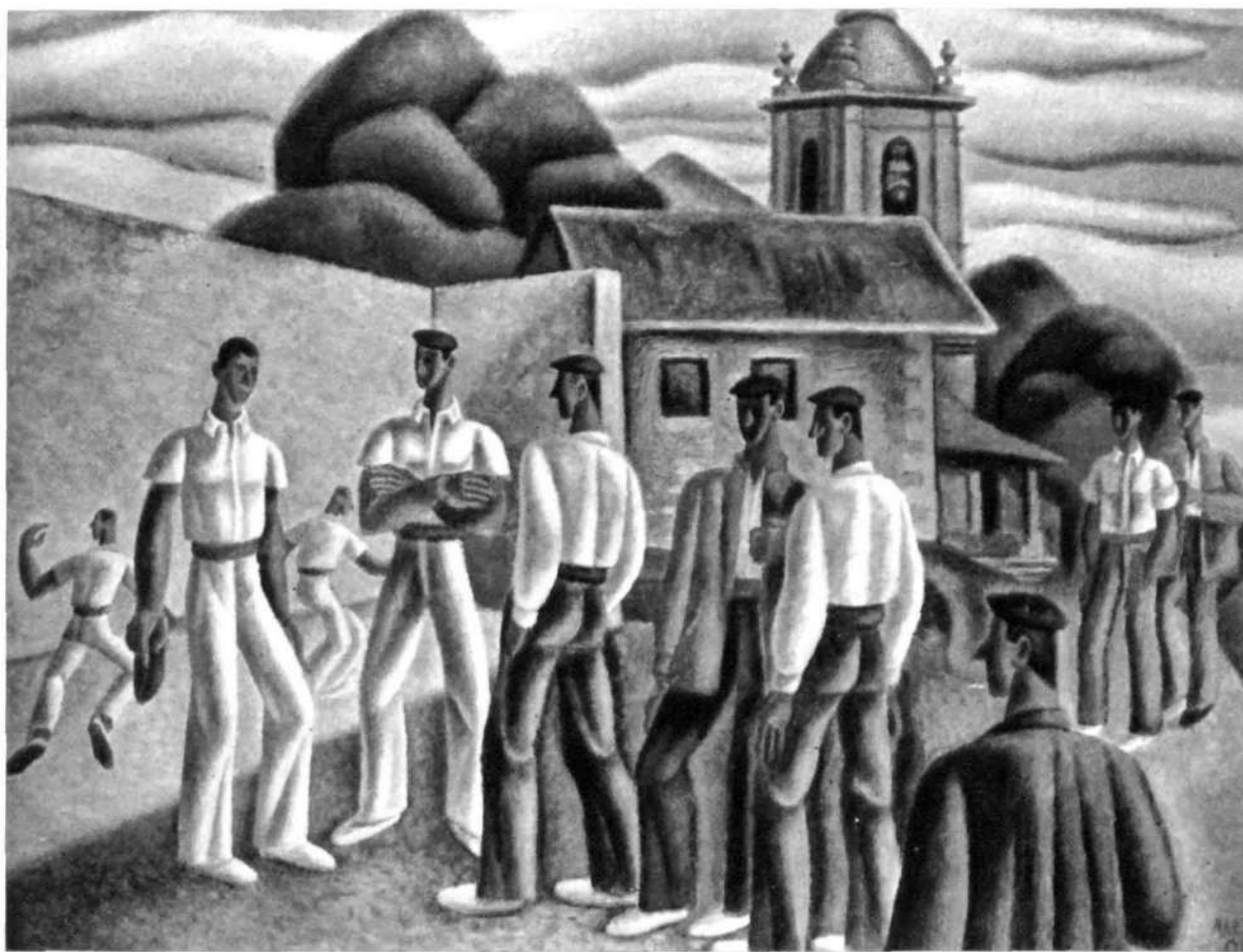
## EL PAISAJE INTERIOR

Esta expresión realizada de la verdad y desde la verdad, se convierte en un intento de llevar a cabo la total interpretación del hombre y de la naturaleza, su síntesis y su símbolo, descuidando a veces deliberadamente los que pueden ser detalles accesorios para centrarse en una imagen categórica en las que las cosas quedan reflejadas tal como el recuerdo las traduce; de la misma manera que la sabiduría consiste, como ha señalado Camón Aznar, en los conocimientos que quedan después que se olvidó lo aprendido, Martínez Ortiz pinta como si rescatara del olvido. Y en esta modalidad el género más característico es el paisaje.

Para Martínez Ortiz el paisaje está siempre visto en la perspectiva de un instante, sentido, entendido, vivido antes que pintado; pero la visión está llevada a cabo siempre «desde dentro», desde el reflejo que ha dejado en la sensibilidad y la experiencia de los sentidos antes de borrarse el instante en que se produjo, la ventana abierta que deja ver las casas y el mar, la basilica disuelta en un atardecer de pardos y de grises, la perspectiva del país abierto a tres ecologías, la del campo, la del mar y la de la industria, todo ello determina un paisaje que el hombre está viviendo y modificando constantemente a la vez que se integra en él, que los transforma en sustancia viva y que para el artista la vivencia se traduce en un profundo sentimiento.

Martínez Ortiz, gran pintor vasco, se nutre de la experiencia de los grandes maestros que afirman la gran pintura de su país, y al mismo tiempo se identifica como un creador intemporal, como una gran figura de la pintura vasca y de la experiencia plástica española. Por el temario, por su uso de la luz y el color, por la actitud escueta y al mismo tiempo llena de humanidad que desde su pincelada se define, el artista representa una página importante de la cultura contemporánea.

RAUL CHAVARRI





# I EXPOSICION INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE

La aportación de Canarias al panorama contemporáneo de las artes plásticas no es desdeñable, máxime si se tienen en cuenta las peculiaridades que conlleva su situación geográfica y aislamiento. Los nombres de Néstor de la Torre, José Aguiar, Gregorio Toledo, Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio, desde los años cuarenta, y los de Manolo Millares, Martín Chirino, Cristino de la Vera, César Manrique, José Luis Fajardo, José Abad, José Dámaso y bastantes más que omitimos, por recortar una lista que, con toda razón, podría ser sobradamente larga, en los más recientes, son bastante significativos como para justificar plenamente el aporte cultural de los pintores y escultores canarios al panorama nacional e internacional contemporáneo.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias se constituyó en 1969, siendo, por tanto, el de más reciente creación y el que agrupa a unos componentes con la media de edad más baja del país. Con este impulso renovador, el Colegio de Canarias trató de marcar, desde el principio, una impronta de aportación cultural y proyección social, volcándose en cuantas actuaciones pudieran significar un enriquecimiento de las actividades del espíritu. En este sentido y con este fin, el edificio que para sede colegial se construyó en Santa Cruz de Tenerife e inauguró oficialmente en 1972, contaba con locales idóneos para conferencias y exposiciones.

Desde este primer momento, también se integró con la arquitectura del edificio la obra «Lady», de Chirino, que, con su acabado rojo vibrante, introduce un punto de contraste en la sobriedad gris del hormigón dejado visto, del edificio, anima la plaza, construida sobre las salas de exposiciones y contribuye a hacer del conjunto una solución urbanística, si no espectacular, sí perfectamente reveladora de cómo el espacio urbano puede ser modelado a cualquier nivel y a escala del hombre.

Esta aportación del escultor grancañario, en cierto modo ha sido un índice de lo que el alejamiento físico influye en el apartamiento del pueblo de una evolución cultural que no tiene ocasión de vivir y pulsar. Podemos decir que la obra no despertó polémica, pero sí sorpresa y que además fue rápidamente asimilada por la sensibilidad popular que no tardó en

incluirla entre sus referencias al panorama urbano y a la vida cotidiana.

De la conciencia tomada por los arquitectos canarios sobre la orfandad padecida en determinadas parcelas del quehacer artístico, del que sólo llegan ecos a una minoría muy activa y casi siempre con bastante retraso, se dedujo la absoluta necesidad de mantener una actividad intensa, que se ha traducido en un continuo quehacer desde 1972, fecha en que se inauguró y se dispuso del edificio colegial. De esta acción insistente dan fe la exposición homenaje al arquitecto José Luis Sert, con la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes y la participación de gran número de artistas españoles del momento actual; la de Obra Gráfica y Múltiples Españoles Contemporáneos; la de cerámicas de Eduardo Gregorio; la España dibujada, de los arquitectos hermanos García Fernández; las antológica de Saura y experimental de Guinovart y quizá como referencia final por su indudable repercusión, los Cuatro Días Picasso, en ocasión de su muerte, organizada en colaboración con el Departamento de Arte de la Universidad de La Laguna y montada con proyección ininterrumpida de diapositivas sobre la vida y obra del pintor y acompañamiento sonoro de textos literarios y fragmentos musicales de autores contemporáneos.

Con estos antecedentes, la oportunidad de traer a Tenerife la obra de los escultores actuales pareció justificada. La obra escultórica, por razones obvias, dificulta su exhibición, máxime cuando por su volumen y peso no puede sustraerse de la calle, donde encuentra un marco adecuado. No obstante, la idea primitiva, bastante modesta, ha ido germinando y se ha traducido en esta I Exposición Internacional de Escultura en la Calle, que se podrá recorrer en los meses próximos de diciembre y enero.

La colaboración de los artistas ha sido generosa y ha encontrado un apoyo decisivo en el Ayuntamiento de la capital, el Cabildo Insular y la Caja de Ahorros, que, con sus aportaciones económicas, han hecho viable el intento. También debe citarse el esfuerzo de los talleres, artesanos y obreros especializados, facilitando los medios auxiliares para la ejecución de las obras, y la de los organismos y entidades culturales, con una cooperación entusiasta y cualificada. Como en otras ocasiones la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes se considera inestimable, completando la muestra con obras que, por todos los conceptos, se consideran representativas e insustituibles.

La relación de los escultores que han confirmado su participación incluye a Abad, Alfaro, Amador Rodríguez, Basterrechea, Rubio Camín, Chillida, Chirino, Corberó, Equipo Crónica, Cubells, Feliciano Hernández, Amadeo Gabino, Eduardo Gregorio, Guinovart, Larrea, Marcel Martí, Mendiburu, Joan Miró, Sempere, Pablo Serrano, Sobrino, Subirachs, Torner y Ugarte, de los nacionales. De los extranjeros, Armitage, Calder, Ceroli, Giglioli, Honegger, Meadows, Henry Moore, Paolozzi, Penalba, Pomodoro, Nicky de Saint-Phalle, Maria Simon, Soto y Viseux. También habrá obras de los fallecidos Julio González, Alberto Sánchez, Millares, Oscar Domínguez, y esperamos que de Gargallo, Ferrant y Mateo Hernández.

Gran parte de la obra se hará «in situ», y otra se iniciará en taller y su montaje se concluirá en la calle. Muchos de los artistas expositores han donado la obra a la ciudad, donde quedará integrándose, sin duda, en su paisaje urbano. Durante los meses de diciembre y enero —particular y habitualmente gratos en la isla— ocuparán las Ramblas y el Parque Municipal y, sin duda, aparte de constituir una oportunidad única para que el isleño participe de algo que hasta ahora le ha sido vedado, la muestra se habrá de transformar en un acontecimiento cultural de primer orden, idóneo, por su naturaleza, para la investigación estética y la especulación sociológica. En este sentido, coincidente con el período de exposición, se está perfilando la organización de un simposium sobre El Arte en la Calle, en el que, con participación de especialistas nacionales y extranjeros, se tratará de abordar temas relacionados con la impostación socio-urbana de la comunicación artística.

JUAN JULIO FERNANDEZ

LAS RAMBLAS DE SANTA CRUZ DE TENERIFE.





# CRONICAS

## EXPOSICIONES EN BARCELONA

Todos los indicios hacen pensar que, a lo largo de esta temporada, va a haber auténtica animación. Es decir, la animación ya ha empezado. Unas cuantas exposiciones importantes y un tono medio de general interés es lo que se ofrece al público, que puede gustar además de la variedad de un ambiente abierto hacia una evidente expansión. Se anuncia la inauguración de varias galerías, de lo que iremos dando noticia. Parece ser que algunas van a tener a su disposición importantes medios. Todo ello contribuirá a que haya más posibilidades de ver arte, y a que aumente el interés hacia él, cosa que indudablemente está sucediendo.

En la *sala Nonell*, una exposición extraordinariamente interesante muestra una primera etapa de uno de los mayores creadores del arte de nuestro tiempo, **Juan Gris**. Son dibujos de cuando ilustraba revistas cómicas de la época, y a los que se acompañaba de un breve pie o de un corto diálogo humorístico y de este modo quedaban transformados en chistes que aludían a la actualidad de entonces. Sin la posterior evolución de la obra de Juan Gris, estas ilustraciones evidentemente hubieran quedado olvidadas o simplemente sólo pertenecerían al anecdotario de una época. Y aunque también sigan perteneciendo a este anecdotario, tienen una mayor importancia pues, sobre todo, podemos verlos también de otro modo. El Juan Gris de las obras maestras del cubismo ofrece en esta muestra pistas evidentes de lo que habría de ser el desarrollo de su personalidad. El modernismo y la "belle époque" aparecen decantados y ahora podemos advertir la perfecta coherencia que existe, contando con la distancia que les separa, entre su obra personal y sus colaboraciones para revistas como las parisinas *L'assiette au beurre*, *Le Cri de Paris*, *Le Charivari* y *Le témoin*, y el *Papitu* de Barcelona. Este trabajo le permitió vivir en sus primeros tiempos mientras adiestraba su mano y se enriquecía interiormente, para realizar su portentosa obra cubista. Pero estos dibujos son mucho más que un documento en torno a un gran artista, son obras menores de un valor auténtico, que el tiempo se ha encargado de destacar.

La exhibición de gouaches y esculturas de **Calder**, en la *sala Gaspar*, nos pone de nuevo ante uno de los creadores importantes de este siglo. Sus "móviles", así bautizados en 1932 por Marcel Duchamp, son obras que cuando se sitúan en medio de la Naturaleza lo hacen como un elemento suyo, y de la que han tomado su impulso y su gracia. Sus movimientos coordinan perfectamente con los de las ramas de los árboles, con los del agua en el mar. Son esculturas que no sirven a la Naturaleza, sino que se manifiestan con ella y con ella conviven. Y cuando las vemos en un local cerrado tenemos la sensación de que a su lado circula libremente y que es un aire puro el que respiramos. Aunque se trate de "stábiles" o de "animóviles", la más reciente de sus creaciones, ya que datan de 1971. Los movimientos de estas esculturas nos transmiten la sensación noble de simpatía que emana de todas las obras del artista. Por eso, ver una exposición de Calder es una auténtica fiesta, y en ella se hermanan los elemen-

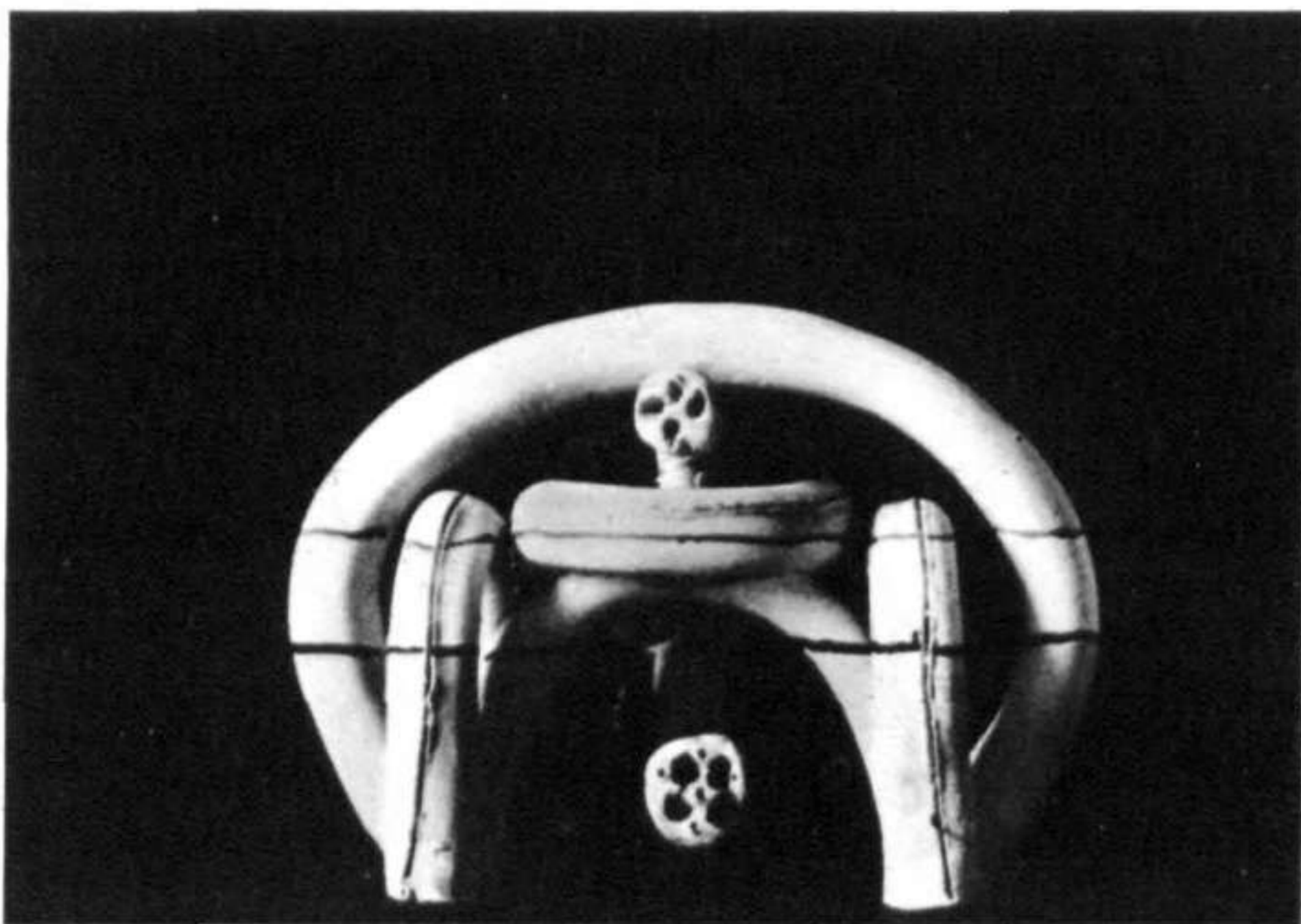
tos del arte popular con los de la vanguardia. El ya clásico Calder mantiene una juventud auténtica en toda su obra estimulante y sugestiva. Es realmente emocionante relacionar la figura de su autor, que evoca la de un granjero de su país, y el resultado de su trabajo, en donde se reúnen fuerza y sutileza. La obra de Calder está indudablemente relacionada con otras manifestaciones artísticas de nuestra época, especialmente con la música y con la poesía. Y entre los poetas con quienes, como Jacques Prévert, han hecho una obra que expresa las bellezas directas y espontáneas de la vida. Y además es Calder un artista que enlaza con otros tiempos y con otras civilizaciones, especialmente con las de Oriente. De cualquier forma, frente a tanto arte deliberadamente torturado, el suyo comunica fe en la vida.

**René Metrás** reúne dibujos, tintas, gouaches, aguafuertes, grabados originales y pinturas de **Manolo Millares**. La muestra es de alta calidad, tal como corresponde a un pintor que es uno de los creadores más importantes de los últimos tiempos, muerto el año pasado en plena madurez. La contemplación de su obra nos confirma en la certeza de la gran pérdida que su desaparición ha representado para el arte, y también de la importancia de lo realizado, la autenticidad de una tarea a la que el paso de los años nos irá descubriendo su dimensión. El montaje austero, así como el catálogo de la exposición, otro entre los más sencillos de la serie Presencias de Nuestro Tiempo, se conjugan perfectamente con la personalidad de Millares, con el mensaje de su obra. Esta ofrece múltiples sugerencias, tanto testimoniales, respecto de la época que nos ha tocado vivir, como referidas a la psicología del autor, a su rico mundo íntimo. Y destaca el modo como nos estimula y nos conmueve. Se nos acerca con su personalidad arrebatadora, cordial. Si en esta muestra hay unas obras de arte que pertenecen a la primera línea de las conquistas plásticas de este siglo, hay también un hombre que en ellas ha puesto la verdad de su existencia, que las ha realizado, tanto suscitado por cuanto percibía a su alrededor como buceando en sus profundidades interiores. Ninguna línea de presentación hay en el catálogo, no se reproduce ninguna de sus obras. Una relación sucinta, y por ello quizá más expresiva, del recorrido temporal de su obra, y una foto de Manolo Millares, realizada por Elvireta Escobio, transmiten la atmósfera de una obra y de un hombre, que en lo que nos dejó permanecerá con nosotros y con muchos otros, a lo largo del tiempo.

El *Camarote Granados*, sala de exposiciones del hotel Manila, presenta óleos del ecuatoriano **Oswaldo Guayasamín**. El texto del catálogo es del poeta recientemente desaparecido Pablo Neruda, que fechó su escrito en 1969 en su residencia de Punta Negra. En él dice: "Los nombres de Orozco, Rivera, Portinari, Tamayo y Guayasamín forman la estructura andina del continente...". "Pocos pintores de nuestra América tan poderosos como este ecuatoriano intransferible: tiene el toque de la fuerza; es un anfitrión de raíces; da cita a la tempestad, a la violencia, a la inexactitud". "Guayasamín es uno de los últimos cruzados del imaginismo: su corazón es nutricio y figurativo; está lleno de criaturas, de dolores terrestres, de personas agobiadas, de torturas y de signos. Es un creador del hombre más espacioso: de las figuraciones de la vida, de la imaginación histórica". Estas palabras expresan perfectamente el significado de la obra a la que se refieren. Sin duda entre el mundo del poeta y el del pintor existen claras relaciones. Los versos de Neruda podrían en muchos casos hacer alusión a cuadros de Guayasamín, y viceversa. Una gran fuerza emana de estos paisajes y retratos. Paisajes que en ocasiones casi llegan a la abstracción, pero que siguen fieles al modelo y comunican al espectador la fuerte emoción que el pintor siente ante las tierras que le atraen pictóricamente, tierras humanizadas, pues son del hombre de quien hablan. Los retratos sorprenden al modelo, ofrecen de él un aspecto esencial y una relación con el entorno en el que vive y con el mundo de sus preocupaciones y de su trabajo. Ello se comprueba cuando alguno de los retratados es persona conocida. Tal sucede, por ejemplo, en el del pintor Will Faber, que al parecido físico, real e intemporal, le añade una interpretación psicológica atinada. Estos cuadros se imponen por sí mismos, no precisan de la apoyatura del marco, del que carecen, detalle que puede pasarle inadvertido al espectador. Todos los cuadros han sido realizados durante estancias barcelonesas del pintor y pertenecen a colecciones de la ciudad.

En la *galería Adriá*, el humorista **Cesc** ha colgado sus obras. El mundo ampliamente difundido de Cesc ha colaborado en revistas, periódicos, libros, a lo largo de los años, prosigue en esta su obra mayor que ofrece en sus exposiciones. A mitad de camino entre la sátira y el testimonio, su personalidad, muy acusada, señala y nos ofrece aspectos de una realidad por él vista de la que el hombre forma parte como uno de

CRUCHET.





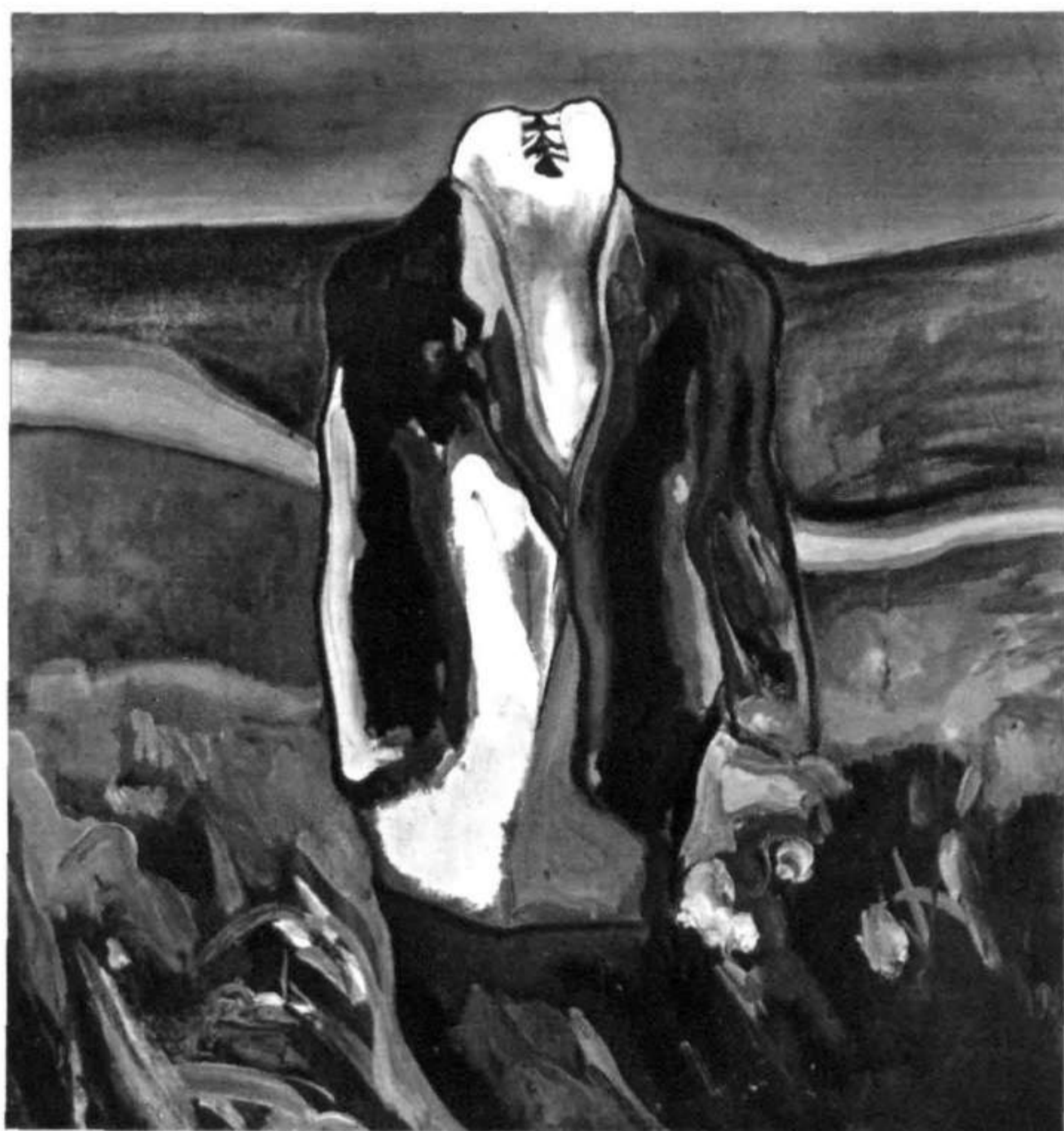
los elementos de su engranaje, cosa de la que si es consciente, no llega a superar. La línea y la composición de sus obras nos sugieren el paralelismo con los dibujos de Grosz y Steinberg. Pero Cesc no tiene la violencia de aquél, está más cercano a este último. La idea que describen sus anécdotas están resueltas con un gran sentido plástico. Y el resultado de su crítica se dirige más hacia el ambiente en que se desenvuelven sus personajes que hacia ellos mismos, auténticos antihéroes, a quienes no puede por menos de tratar con ternura, como quien se siente solidario del hombre.

Filial de la del mismo nombre en México, la *galería Pecantns* está especializada en exhibir la obra de artistas mexicanos o íntimamente relacionados con México por haber vivido y haber realizado allí una parte importante de su obra. Esta galería también ha organizado exposiciones de artistas españoles para mostrarlas en la de México. *Jean-Denis Cruchet* ha iniciado la temporada con algunas obras pictóricas y con esculturas. Su trabajo se manifiesta con una gran desenvoltura y atina en la expresión de una realidad por él creada. Imaginativo y observador, se percibe en su trabajo la huella de los diversos países en los que ha vivido y de las culturas con las que se ha puesto en contacto, especialmente la mexicana. *Las formas están potenciadas por un color suave, muy rico de matices, que incorpora los elementos populares y los elaborados. Ello destaca más especialmente en sus esculturas.*

El joven pintor *Guerrero Medina* se apartó durante unos meses para trabajar en el campo. Su muestra en la *galería Leonart* es el resultado de esta tarea, una nueva etapa en su obra. En ella, los sueños de la razón ciudadanos se conjugan con su sentido de la Naturaleza. Así ha creado una serie de paisajes en los que ha introducido elementos de pesadilla. Ello es el "fruto de una larga experiencia", como sucede en el cuadro de Max Ernst, así titulado. De este modo, Guerrero Medina da testimonio a algunos fantasmas que el hombre soporta, que forman parte de él mismo. El catálogo de la exposición como única presentación tiene unas frases poéticas del artista de la que son estos versos: "Se fueron/volando/los pájaros/espantados/la sombra/del hombre/quedó". Ellos dan el tono de la atmósfera de esta pintura. Oleos de buenas dimensiones que transmiten el entusiasmo con que han sido trabajados. Sus dibujos, con temas similares, son de una extremada sutilidad.

El artista argentino *Eckenberger* es intelectualmente heredero de mentalidades poéticas como las de sus compatriotas Oliverio Girondo y Macedonio Fernández. Plásticamente está relacionado con los resultados del italiano Enrico Baj y sobre todo con los del también argentino Antonio Berni, especialmente en sus series dedicadas a los personajes Juanito Laguna y a Ramona. Pero Eckenberger posee un mundo personal, como así lo ha demostrado en su exposición en el *Taller Picasso*. Pinturas, objetos, dibujos están realizados con un auténtico desparpajo, uno de sus mayores méritos, que es el producto de su temperamento y de un conocimiento muy bien aprovechado de los movimientos artísticos de nuestro

#### GUERRERO MEDINA.



#### MANUEL MILLARES.

siglo. Así crea un mundo personal, una especie de circo alucinado o de manicomio entretenido. Pintura y escultura se confunden en esta obra desenfadada y anticonvencional. De ella dice el poeta brasileño Walmir Ayala: "Eckenberger se complace en el montaje del objeto en sí compuesto de varios elementos, como un organismo del cual brotasen cabezas, nalgas, formas mecánicas, arabescos de filigrana y encaje". En objetos y pinturas incorpora elementos buscados adrede con los que parecen proceder del azar, y coordinan perfectamente unos con otros. El resultado, sin duda estimulante, es plásticamente interesante y ofrece grandes posibilidades de desarrollo.

La *sala Ibiza* se ha inaugurado con el pintor inglés *David Walsh*, nacido en la India, que expone una serie de paisajes de tema ibicenco realizados en esta isla. Daniel Giralt Miracle dice en el catálogo de la exposición: "Walsh es un pintor eminentemente ibicenco no porque el asunto de sus telas se refugien en una temática folklórica de tópicos insulares. No es la suya una visión mimética de la "casa pagesa", de las criptas de las distintas parroquias o de la cerámica y los atavios populares. No, en su pintura no aparecen ninguno de éstos fáciles datos que podrían proponernos un repertorio visual de ibicencismos de carácter puramente fotográfico. Su visión de las cualidades intrínsecas de aquél remonta la anécdota en busca de la auténtica categoría". Walsh realiza un paisaje que reúne las características del espíritu romántico con las del hiperrealismo, a lo que se añaden sus búsquedas personales. El resultado son unos cuadros que pueden aceptarse desde muy diversos ángulos, pues en ellos el sentido tradicional de la pintura está potenciado por un toque personal eminentemente moderno. Su perfecta realización incorpora el misterio, que se manifiesta naturalmente, con la evidencia de la realidad.

Este año cumple su ochenta aniversario el gran poeta catalán J. V. Foix, y con este motivo, la *galería Matisse* ha organizado una muestra colectiva en su homenaje. Sin duda el mundo poético de Foix ha servido de estímulo a los expositores, que sobre soporte uniforme han realizado sus obras, dando cada uno una interpretación plástica a la poesía de Foix, a través de su personalidad.

La organización ha sido muy cuidada y una prueba de su acierto es el catálogo de la exposición, que en sí constituye un objeto interesante. Esta colectiva reúne alrededor de setenta artistas, entre los que, como en la anterior, hay bastantes nombres destacados y en conjunto ofrece un alto nivel que está de acuerdo con la ocasión que lo motiva.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA



# EXPOSICIONES EN MADRID

La temporada artística, que comenzó un poco tarde, mostró luego la desaparición o una especie de letargo de algunas galerías de arte. Otras nuevas, en mayor número que las anteriores, han surgido en esta fiebre de instalación de salas de exposiciones. Entre las muestras presentadas en el pasado octubre destacamos la exposición de *Manuel Prior*, un pintor de Puertollano que pertenece a ese amplio grupo de artistas que desde un principio se propusieron hacer una pintura personal. Prior, sirviéndose de la valoración de la materia y del dolor mismo, deshace un dibujo bien construido pero que no le preocupa demasiado, al menos, no le preocupa en ese aspecto del acabado realista más de efecto que de fondo compositivo e integrador de las formas. Le preocupa más al artista dotar a sus personajes de expresión bajo un signo que muy bien podríamos identificar con la obra de Laxeiro.

El juego colorista llevado a los lienzos con brusca ejecución, dan a la pintura de Manuel Prior un sentido de profunda expresión no exento de un sello personal. Con esta

muestra, los *Salones Macarrón* han corroborado la calidad de las exposiciones de esta temporada al nivel de la anterior.

El paisaje que para muchos artistas fue y sigue siendo telón de fondo de otros temas llevados a su pintura, para otros es esencia pura, inspiración, sentido profundamente vivido y trabajado. Uno de estos últimos casos es el de *Pedro Marcos Bustamante*, pintor bilbaíno afincado en Madrid desde hace años, incansable viajero por tierras de Castilla que presentó una muestra de su quehacer en la *Galería Roma*.

Marcos Bustamante, que al paisaje le ha sacado un partido extraordinario a base de descubrir valores cromáticos, de formas, de ambientes, de luces, es un pintor que gusta de investigar con la materia, especialmente fabricada y compuesta por él mismo. Identifica la materia con las tierras que pinta, tierras que ve iluminadas, en contrastes con otras zonas vecinas en el espacio y que las transforma en su tonalidad o incluso en el color. Así, los rojos, los ocres, los azules intensos de las sombras de los surcos que en los cuadros de Marcos Bustamante parecen más profundos, más trabajados por la mano del hombre que sin necesidad de estar presente en la estructura de la composición, aflora en la obra de este artista como evocación, como huella.

Los cuadros que *Idamor Fernández* presentó recientemente en la *Galería Lienzo* podríamos considerarlos como procedentes de una nueva figuración y de un expresionismo muy actual, capaz de comunicar sensaciones y situaciones al espectador.

Destaca en este artista su cualidad de buen dibujante que domina la extensión del cuadro, sea ésta pequeña o de gran tamaño. Algo muy importante y que, sin embargo, se escapa a algunos artistas. Y no me refiero al caso en que un artista no pueda enfrentarse con determinadas dimensiones denominadas grandes, cosa más corriente aún, sino a esos otros casos en que el rectángulo del cuadro resulta superado por el tema. *Idamor Fernández* muestra en cada apunte ese dominio, ese sentido de las dimensiones con las que cuenta en cada ocasión.

En cuanto al trato del color, diremos que *Idamor* pone una intención destacada, valorando la sensación psicológica que cada color o cada tono produce en el espectador. Deja en los cuadros, en ocasiones, algunas zonas sin precisar gráficamente para que cada espectador acabe de darle justificación en su mente al contemplar el cuadro.

La *galería Eureka* presentó la obra de *José Cózar Viedma*. Una obra dedicada al paisaje tratado en esta ocasión con cantidad de materia y técnica de espátula en conjunción con el arrastre del color sobre la superficie de una anterior capa de pintura ya seca, lo que le proporciona calidades apreciables pero un poco iguales cuando en algún cuadro el artista abusa de este uso técnico. Cózar es consciente de este peligro del efecto demasiado presente en sus cuadros y usa, en compensación, de la espátula en unas superficies planas que cubren a la manera de un relieve.

Destacamos en este artista un sentido muy agudo del color, muy fantaseado y bien equilibrado. Cosa nada fácil en el tema del paisaje donde la riqueza de tonalidades y de colores es grande.

MARCOS BUSTAMANTE.







LORENZO GOÑI.

Lorenzo Goñi, uno de los mejores dibujantes del momento, presentó también en fecha reciente una exposición magnífica en la *galería El Coleccionista*. Goñi es un artista especialmente dotado para madurar los temas en su mente fantástica, una fantasía trascendente y muy intelectualizada que luego lleva a sus cuadros con una simplicidad de línea que paso a paso va complicando en mil ramificaciones. Esas ramificaciones gráficas del dibujo de Goñi que pasa de un tema a otro en lo externamente visible, se mantiene también en la idea que evoluciona igualmente enriqueciendo el contenido de cada tema hasta extremos insospechados. Nunca se puede decir que un dibujo, un cuadro, de Goñi está totalmente visto y analizado. A mí al menos, tengo que confesarlo, mientras más miro, remiro y pienso ante el mundo surrealista de Lorenzo Goñi, se me antojan nuevos descubrimientos de intención. Para reforzar hasta qué punto es cierto esto, se me ocurre aconsejar al lector que observe alguna obra de Goñi puesta al revés o de lado. Descubrirá cómo las composiciones comenzarán a hablarles, a comunicarles, a sugerirles nuevas ideas y aspectos.

María Carrera, cuya actividad artística es notoria, se define, a mi juicio, como una artista de categoría en la exposición que presentó en la *galería Rottenburg*. María Carrera ha sido reconocida como una pintora interesante en su generación pero la variedad de cuadros en donde la artista ha querido mostrar en una panorámica su proceso de evolución, hablan de unas miras que tienen su origen años atrás y que ha logrado superar una serie de niveles de intencionalidad. María Carrera estuvo influida por algunos paisajistas de la Escuela de Madrid. El trato de la materia en aquella época le sirvió para dar a su pintura una riqueza de calidades en las que habría sido fácil y cómodo seguir sin más preocupación. María Carrera envuelve su obra en veladuras, en símbolos y dignifica objetos insignificantes en el concepto de su uso, objetos olvidados con todo su contenido emocional y algunas veces melancólico.

El esmalte, considerado en el pasado como arte suntuario, llegó a crear escuelas merced a un dominio del procedimiento, dominio técnico a través del cual se llegaba a conseguir peculiaridades que definían esas escuelas. En muchos casos, sin embargo, faltaba ese sello de personal inspiración propio del artista ya que en esos casos los que ejercían el dominio técnico en el esmalte y ejecutaban las obras, siempre o casi siempre al servicio de la orfebrería u otro tipo de ornamentación, eran más artesanos que artis-

tas capaces de construir verdaderas originalidades. Hoy ocurre que el artista, cansado ya de permanecer supeditado a una serie de materiales usados por costumbre, se sale de esos cauces para emplear nuevos materiales, para investigar con ellos. Algo así ocurre con los artistas *María Victoria Mercader* y *Juan Antonio Mañas* que, al dejar de conocer a fondo el procedimiento del esmalte, se valen de él para expresar sus formas en unos cuadros totalmente originales y cambiantes en cada caso. Podemos afirmar que Mercader y Mañas no son esmaltistas simplemente sino que son pintores en toda la extensión de la palabra que en esta ocasión se valen del esmalte para hacer sus cuadros. Dentro ya del esmalte como procedimiento empleado, considerando ambas obras en su aspecto pictórico hay unas diferencias propias de la personalidad plástica de uno y otro artista. María Victoria Mercader define los límites de las formas y encierra en ellos los colores cambiantes y vivos generalmente. Mañas, por el contrario, se vale del enfrentamiento de zonas abultadas con otras de superficies más planas. En ambos casos, los dos artistas ponen al servicio de su línea expresiva las calidades del esmalte, del vidriado más o menos acentuado, del color liso, plano o mezclado por acción del calor.

Es muy importante también la muestra de *Francisco Iturrino* presentada por la *galería Edurne*. Puso de relieve una vez más la importancia del artista santanderino que tanto trabajara cultivando una pintura luminosa que en muchas ocasiones envolvía en penumbras. Iturrino no conseguía la luminosidad a base de colores vivos, más bien el colorismo era elaborado por mezcla cromática y valorada la luz por contrastes entre zonas del cuadro. La resolución de perspectivas y relieves a base de planos en algunos retratos, fue otro dato de interés en la obra de Iturrino que, en cierto modo, se anticipó a su época.

Otra exposición del octubre y parte del noviembre madrileño fue la de *José Perezgil* presentada en el *salón Cano*. Una pintura consciente, elaborada, segura. Perezgil es un pintor con gran habilidad que ha luchado por salirse de moldes y ha encontrado una manera de hacer muy simplificada. La habilidad aparece en los actuales cuadros

MARIA CARRERA.





de José Perezgil conjugada con un proceso mental, teórico de la pintura. La simplificación de los dibujos de este artista encuentran su razón en una evolución que partió de hace años y que aún va encontrando resquicios investigativos al propio tiempo que va superando etapas.

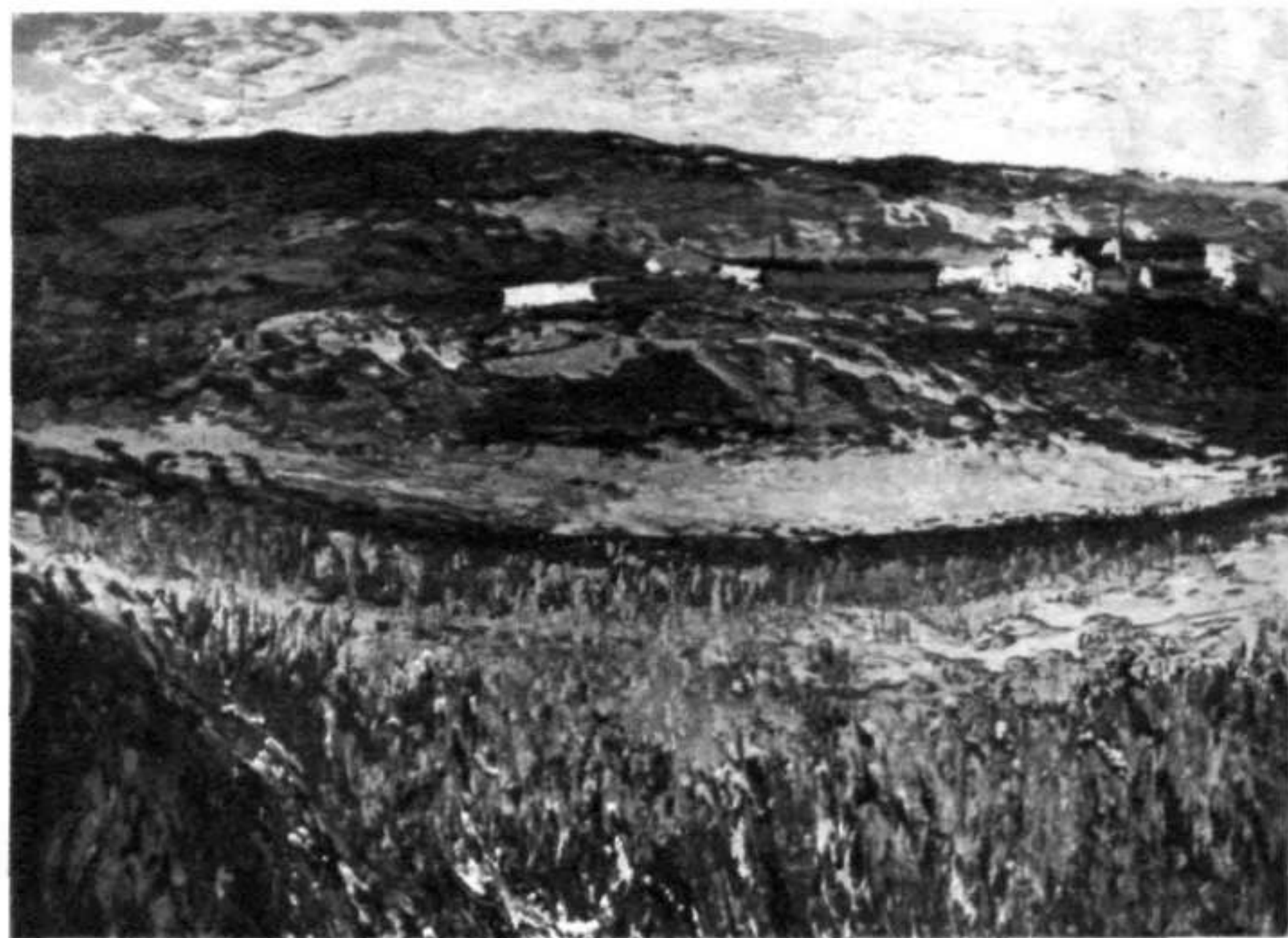
Se aprecia también en la obra de Perezgil un dominio plástico y una sabia valoración de los planos. Las figuras y las anécdotas dejan en muchas ocasiones de serlo para convertirse en masas cromáticas en el espacio creado en el cuadro.

También es un estudioso de la pintura, al propio tiempo que un gran ejecutor el artista *Méndez Ruiz*, que expuso recientemente en la *galería Foro*. Méndez Ruiz trabaja con entusiasmo en una pintura que no desea dejar de ser realista pero que aparece cargada de sugerentes veladuras y calidades de la materia conseguidas a base de trabajar el color. Un mundo muy sensible que se fija y detiene en detalles ambientales.

Méndez Ruiz, que es profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, fue discípulo de Vázquez Díaz, ese gran maestro de la pintura española contemporánea. Este dato está presente en la obra de Méndez Ruiz, muy preocupada por los planos que constituyen las formas, los ropajes y el humo en el aire.

Un pintor andaluz, sevillano por más señas, que presentó una interesante muestra artística es *José Antonio García Ruiz*. Como en el caso de Méndez Ruiz hay en su obra una inquietud por decir cosas, por interpretar con un dibujo bien construido y deformado después de acuerdo con un lenguaje plástico. García Ruiz se muestra concreto en unos escenarios que sabe envolver en neblinas y veladuras perfectamente conseguidas en cuanto a técnica se refiere. Las formas se hacen humos y penumbras en aquellas zonas del cuadro más misteriosas donde lo que se dice no tiene límites de precisión y sí da pie a la fantasía interpretativa del espectador. Por ello, los cuadros de este joven artista son como exposición de un tema, de un clima determinado, para que sea descubierto por el espectador. Habría, por último que mencionar también ese sentido compositivo, tanto de formas como de colores, muy bien equilibrado pese a esa libre exposición de los símbolos.

JOSE COZAR.



EMILIO SERRANO.

Otro andaluz, de Córdoba en esta ocasión, presentó su obra artística en la *galería Ramón Durán*. Se trata de *Emilio Serrano*. En sus cuadros se aprecian dos aspectos que creemos fundamentales a la hora de contemplar las producciones de este artista. Me refiero a la técnica y al pensamiento. Técnicamente, Emilio Serrano es un perfecto dibujante encuadrado entre el subrealismo y el hiperrealismo. Su pensamiento está lleno de valores humanísticos, de sensibilidad y de símbolos. La preocupación por el hombre, protagonista de la vida con sus limitaciones temporales, de influencias de costumbres, del tiempo que cuenta, están presentes en los cuadros de este artista a través de elocuentes sugerencias plásticas, de simbolismos colectivos e individuales que adquieren su verdadera expresión más para el espectador de los cuadros que para los personajes integrados en las composiciones que permanecen como testigos mudos a un determinado hecho o a una determinada situación existencial.

Por último en esta crónica de Madrid, nos referiremos a una exposición que presentó la *galería Grifé y Escoda*, exposición de la obra del artista alemán *Helmut Siesser* cuyos óleos son como crónicas de escenas, paisajes y costumbres de todos aquellos lugares visitados por el artista. Esta influencia que el lugar geográfico marca en los temas y en la apariencia total de los cuadros, se aprecia también en la factura estética de su producción. Así, la pintura de Helmut Siesser se manifiesta a base de trazos enérgicos y limpios en los que los colores puros, al conectarse, crean verdaderos ámbitos en una pintura actual y muy decorativa.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA



# ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

## ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

El carácter mensual de esta revista, la necesidad de esperar las cotizaciones alcanzadas en cada subasta y la tarea de documentación que nos imponemos en cada caso para que esta sección no quede reducida a la simple labor informativa, sino que tenga —en la medida de nuestras fuerzas— un contenido crítico, hacen que nuestras crónicas se elaboren con retraso. Desearíamos que si pierden así algo en actualidad lo ganen en hondura. Por otra parte, la actualidad del arte no debe regirse por las prisas cotidianas, aunque muchas veces un coleccionista mercantilizado pretenda quemar etapas en la carrera de la plusvalía.

Estas son las razones de que el paréntesis veraniego, que debía haber coincido con los meses de julio y agosto, se haya producido, en lo que respecta a nuestras crónicas, durante octubre y noviembre. Las reanudamos ahora con propósitos de renovación.

## EL TEMOR A LA RUTINA

A la nuestra y a la de fuera. Hay ya entre nosotros revistas especializadas que facilitan al lector interesado una lista de cotizaciones. Con el simple, y no demasiado costoso, trá-

JOAQUIN AGRASOT. «HILANDERA». BERKOWITSCH.



mite de suscribirse a los catálogos de las salas subastadoras, puede satisfacer también su natural curiosidad. Nos hemos preguntado, por eso, si merecía la pena continuar nuestra tarea. Y creemos que sólo la merece multiplicando nuestro esfuerzo y nuestro interés. No ofrecen —a nadie se le oculta— las salas madrileñas obras de gran importancia. Circunscrita su actividad rentable a maestros del siglo XIX y primer tercio del XX, con siete salas en continua actividad y varias más con periodicidad más distanciada, parece lógico que las existencias se agoten. En los últimos meses de la temporada última hemos observado una caída vertical de la calidad, e incluso en las cesas más importantes, un índice altísimo de lotes retirados con absoluta justicia. Los ocultos cerebros que mueven las "libérrimas" fuerzas de la oferta y la demanda en el mercado del arte van a necesitar, si es que existen, hacer un esfuerzo de inventiva para dirigir las apetencias de los compradores por caminos menos trillados. Nosotros confesamos que nos aburríamos en las exposiciones previas a las subastas, que sólo se animan por la variada presencia de las artes decorativas.

La actividad de la temporada que acaba de comenzar ha empezado con muy baja temperatura. Quizá debieran considerar los subastadores si no les resultaría más entable y, desde luego, más prestigioso, espaciar más sus sesiones en beneficio de la selección. Es posible que algunos lo estén considerando así y haya que interpretar en ese sentido el retraimiento de Hispahan, Hispanamérica e Isa, que aún no han anunciado su primera subasta.

Una solución alternativa sería separar las obras menores de las piezas maestras y hacer sesiones mensuales para las primeras —con bases de salida adecuadas no a la firma, sino a la calidad— reservando las piezas de verdadera categoría para tres o cuatro sesiones extraordinarias del estilo de las que se vienen celebrando en San Isidro o en Navidad. Para atraer a nuestras subastas a los compradores de otros países, y a compradores calificados, se impone una selección de la oferta y un rigor científico en su presentación. No quisiéramos ser pesimistas, pero tememos que, como veníamos presintiendo, algunas salas están labrando, por exceso de ambiciones, su propio descrédito.



EL MAESTRO DE OSMA. «LA ASUNCIÓN DE LA VIRGEN». DURAN.

## NOTICIAS DE CHRISTIE'S

Así se titulan las hojas circulares con que, desde hace más de un año, viene informándonos "Jennings Relaciones Públicas" de la actividad de esta importante casa subastadora. Campaña inteligente, interesante y bien llevada que ha ido preparando psicológicamente la apertura en Madrid de una sucursal de Christie's. La noticia se produjo, por fin, en los primeros días de octubre. Se celebrará la primera subasta los días 13 y 14 de diciembre, en el Salón de Ministros del hotel Palace. Posteriormente inaugurará sus propios salones. Según frases textuales de sus portavoces, "durante los últimos años, Christie's ha venido estudiando minuciosamente el mercado español de obras de arte, y convencido de su rápida expansión y fortaleza básica, se ha fijado un doble objetivo: coadyuvar al desarrollo del mercado nacional ya existente y, simultáneamente, estimular a los compradores extranjeros a que asistan a las subastas, con el fin de crear lazos todavía más sólidos con el mercado internacional". Toda la prensa



diaria se hizo eco, en su día, de la noticia.

No tendría sentido que intentásemos ahora explicar a nuestros lectores la importancia y el prestigio de Christie's; son sobradamente conocidos. Pero sí creemos oportuna e interesante la deducción de algunas conclusiones.

Sería injusto ignorar que la decisión de Christie's se produce en un momento que, a pesar de las reservas apuntadas más arriba, corresponde a una de las épocas más brillantes del comercio de arte en España. Se debe este auge a la valentía, a la constancia y al instinto de la oportunidad que han derrochado nuestras primeras casas subastadoras. Pero detrás de Christie's hay una gran experiencia y un magnífico sentido de las relaciones públicas. Esto es lo primero que nuestras salas no deben olvidar.

Christie's ha comenzado —con muy buen acierto— por presentar al público a los responsables de su organización: François Curiel, director general y experto en joyas; Richard de Willermin, especializado en maestros antiguos y en pintura española del siglo XVII; Isabel Pintado, en primitivos españoles y flamencos y en pintura española de los siglos XIX y XX. Creemos que es ya hora de que nuestras salas más importantes presenten a sus equipos de expertos. No dudamos que hayan venido dedicando toda su atención a "la cuidadosa investigación y asesoramiento" para determinar las descripciones de los catálogos; pero es indudable que el público preferirá siempre el dictamen respaldado por un nombre de prestigio a la anónima atribución.

JUAN GRIS. DIBUJO A TINTA. BERKOWITSCH.



ENRIQUE MARTINEZ CUBELLS. «LA LLEGADA DE LA PESCA». DURAN.

Necesitan también nuestros subastadores una mayor agilidad en sus relaciones públicas: notas para la prensa; información anticipada sobre las obras importantes que se vayan a subastar en los próximos meses, etcétera. Y, si quieren contar con piezas capitales, han de darse cuenta de que el vendedor es tan importante como el comprador. Nos consta que no todos le prestan siempre las atenciones que se le deben.

Nos alegra que Christie's abra aquí sus puertas porque su presencia será un estímulo para todos. Nos alegraremos mucho más cuando comprobemos que contribuye a "estimular a los compradores extranjeros" y que presta su atención a todo el gran arte español sin limitarse a la rutina de los maestros del siglo XIX.

#### SUBASTAS CELEBRADAS

Creemos que, en general, han sido de tanteo. **Marino**, en un tono menor, suele ofrecer cosas interesantes. La primera sesión de **Berkowitsch** no aportó nada especial. **El Anticuario**, muy desigual, presenta con frecuencia piezas destacables; prometemos dedicarle la atención que se merece. **Durán** celebró su subasta inaugural los días 17, 18 y 19 de octubre, con un Benjamín Palencia y un Aureliano de Beruete de gran calidad. Nos llamó especialmente la atención una tabla del Maestro de Osma que representa **La Asunción de la Virgen**, que salía en 200.000 pesetas y se vendió en

800.000. Buena subida, pero muy inferior a la que se merecía. Anotamos también un Lucas Jordán de la serie de historias bíblicas que se utilizaron para cartones de tapices. Nos parece que han cuidado más la atribución de las obras y ya no aparece tanto Meissen ni tanto Sèvres. Por cierto que, en un pequeño lote de cristal de La Granja, las únicas piezas interesantes eran las que salían a un precio más bajo. Las otras eran cristales grabados al ácido y probablemente obra de los **Candilones**.

No nos fue posible ver la exposición ni asistir a la subasta de Saskia. Toda la prensa diaria ha comentado la retirada de un Renoir. Se ha dicho también que el local estaba lleno de universitarios. ¿No habrá que deducir de esto alguna conclusión? Ellos serán los coleccionistas de mañana y creemos que muchas de las obras adquiridas tan alegremente por los de hoy, van a tener difícil salida.

#### NUESTRA SECCION

Un balance de lo que hemos escrito en la temporada última nos lleva a pensar que sólo en parte hemos cumplido nuestro propósito. Hemos dedicado atención preferente a las subastas con perjuicio del coleccionismo y de las antigüedades. Trataremos de que, en este curso, quede ampliamente subsanada esta omisión.

JOSE MARIA CARRASCAL



# VIDA MUSICAL

Un gran acontecimiento en el II Festival Internacional de Ballet, celebrado en el teatro de la Zarzuela de Madrid, ha sido, como se esperaba, la presentación de Félix Blaska. La compañía de ballet de Félix Blaska es hoy, a los pocos años de su creación, una de las más famosas del mundo. Podríamos preguntarnos si esto se debe sólo a su perfección técnica, a su sentido de lo tradicional y de lo nuevo o a su armonía general. En realidad, todo esto es cierto, pero también hay algo más. Félix Blaska se nos presenta, no sólo como un gran bailarín y un extraordinario coreógrafo, sino como algo superior, un creador de formas en movimiento, una especie de escultor de móviles, como puede serlo Calder, con la diferencia de que los verdaderos escultores actúan sobre la materia inerte, y Blaska lo hace sobre la maravillosa máquina de los músculos y los huesos humanos. Un simple movimiento de un solo dedo tiene su fundamental importancia, según el pensamiento y la práctica de Félix Blaska, para lo que debe ser el ballet actual. Gran variedad de obras presentó Blaska, sobre músicas muy distintas, desde Debussy y Strawinsky hasta Luciano Berio, pasando por el sorprendente Juan Sebastián Bach en arreglo electrónico de Walter Carlos. Pero quizá el mayor interés está en aquellos ballets que el coreógrafo ha montado en íntima colaboración con el músico Drouet. Falta por decir que prefiero a Blaska, con mucho, en su aspecto de creador de una nueva y atrevida coreografía que en el de bailarín. Cuando él aparece en escena hay como una ligera afectación, que incluso llega a influir en sus compañeros.

El ballet griego Chórica no es un espectáculo folklórico, sino un acto público que recrea, por medio de la palabra, la música y el movimiento, la antigua tragedia y la comedia griegas. El exceso de recitado rítmico, en griego moderno, es causa de que el público se sienta distante y no entre plenamente en situación. En el lado opuesto se encuentra el ballet Perú Negro, en el que no hay que suponer por fuerza que existe mixtificación. Sin embargo, no podemos saber hasta qué punto es auténticamente tradicional. El arte afro-americano nos es bastante conocido a través de sus manifestaciones del Caribe, en las islas o en la costa. En cambio, el de Perú y otros países nos puede sorprender, y a veces estos estupendos bailarines negros nos parecen sólo como intérpretes de algo que no es realmente suyo: danzas criollas a las que los negros han añadido su propia riqueza de ritmo y movimiento.

Acontecimiento musical en toda España, pues su gira ha sido muy amplia, es la actuación de la Orquesta Sinfónica Nacional de la Unión Soviética. Es una pena que estas grandes agrupaciones —como sucedió con la de Leningrado— vengan sin sus indiscutibles titulares, maestros de talla internacional, como en este caso hubiera sido Svetlanov, a quien vimos al frente de nuestra Nacional. En esta ocasión, Odissey Dimitriadi resultó un buen maestro para ensayo, lo que llamamos un "practicón". Dimitri Kitaienko, por el contrario, es una figura joven y vigorosa, ya con buen historial, que acertó en muchos aspectos, aunque parece siempre partidario de los tiempos vivos y el sonido amplio. El compositor-pianista Khrennikov, que no se debió llevar muy buen recuerdo de Sevilla, a causa de su imprudente repetición de un fragmento de su propio "Concierto para piano y orquesta", fue sustituido en Madrid a última hora por

Nikolai Petrov, que tocó bien Tchaikowsky. También ofreció el Tchaikowsky violinístico un buen virtuoso de sonido y seguridad muy notables, Valeri Klimov, cuyo nombre es ya prestigioso en el mundo, no sólo en su país. Parece que la orquesta está acostumbrada al sonido brillante y fuerte, lo que puede producir, por ejemplo, alguna aspereza en los violoncellos y cierta violencia penetrante en las trompetas. "El mar", de Debussy, con Kitaienko, estuvo en general demasiado encrespado, aunque también tuvo sus momentos de delicadeza. Hubo un alarde del metal en una propina wagneriana.

Ibermúsica hace este año un ciclo muy breve —sólo cinco conciertos—, pero dilatado en el tiempo, pues va desde octubre hasta abril. Bajo el título de Festival Internacional de Orquestas de Cámara, se presentan cinco agrupaciones de renombre indiscutible: la Orquesta de Cámara de Zurich, la Tibor Varga, la de Varsovia, I Solisti Veneti y la Academia de San Martín in the Fields, que tan excelente acogida logró en el curso pasado. El veterano y magnífico Edmond de Stoutz, especialista en su género y airoso en el gesto, sigue dirigiendo la Orquesta de Zurich, por él fundada. Al frente de su agrupación, bastante nutrida para su clase y de calidad en sus componentes, dio una lección de bien hacer con Haendel, Bach, el olvidado inglés dieciochesco Boyce y Pergolesi. Nicolás Chumachenko, nacido en Polonia y de nacionalidad argentina, y Brunilda Gianneo, hija del compositor Luis Gianneo, también argentina, fueron solistas en Bach, ella mejor de timbre y él mejor de afinación.

Otro joven director ruso es Eduard Serov, que abrió la serie de la Orquesta Nacional —la agrupación sigue muy en su punto— con una versión un poco destartada del "Romeo y Julieta" de Tchaikowsky, compositor bien frecuentado en este principio de temporada. El concierto nos sirvió, sobre todo, para descubrir al pianista norteamericano Murray Perahia, que hizo un "Concierto 21", de Mozart, diáfano, delicado y, sin embargo, levemente apasionado. Es artista que se entrega totalmente, y no olvidaremos su "andante", en el que la orquesta estuvo también magnífica.

Por causas extramusicales hemos vuelto a escuchar a la Orquesta y Coro de Radio Televisión en el Real, con lo que el valor sonoro de ambas agrupaciones, sin limitaciones de acústica, resalta en todo su valor. Odón Alonso hizo un buen "Retablo de maese Pedro", y ofreció "Jephté", de Carissimi, que le habíamos oído ya en Cuenca, y estrenó la "Espatadantza", de Larrauri, obra que se ofrece también en la Nacional y que, dentro del lenguaje actual, conserva algo de la tradición. Es una página llena de fuego, de seguridad en el presente y de viva esperanza para el futuro. Lejos del vano y pasado regionalismo, muestra la técnica de su autor. El coro y orquesta de Radio Televisión ha sido dirigido también por el japonés Hiroyuki Iwaki, con la sobresaliente colaboración en Brahms de nuestro Enrique Pérez de Guzmán, y por el mejicano Eduardo Mata, que sorprendió a todos y obtuvo un gran éxito. No economiza movimientos, pero tampoco los exagera. Hizo un buen Bach, un discreto Schubert y un esplendoroso Ravel en su "Dafnis y Cloe", con el coro, que le da toda su riqueza tímbrica.

CARLOS GOMEZ AMAT



# NOTICIARIO INTERNACIONAL

## DIRECTORES DE MUSEOS

En Florencia ha habido reunión de los directores de museos europeos de nueve países, que en mesa redonda y en el ámbito de la VIII Exposición Internacional de Anticuarios trataron de la conservación del patrimonio artístico como bien común de la Humanidad. Los directores de museos aquí reunidos procedían de Suiza, España, Bélgica, Holanda, Francia, Suecia, Alemania Federal, Italia y Hungría. El profesor Ugo Zilletti, presidente de la comisión organizadora, puso de relieve que la exposición, ubicada en el palacio Strozzi, que se celebra con carácter bienal, no tiene solamente por objetivo los puramente mercantiles, sino a la vez «una investigación cultural para exponer globalmente los resultados alcanzados por quienes se ocupan de conservar para toda la Humanidad los tesoros del pasado».

## MARCAS Y SELLOS MESOPOTAMICOS

En la Casa de la Moneda, de París, se ha presentado una exposición original, tanto para los historiadores como para los aficionados al arte y a la gráfica moderna. El Museo Monetario posee una colección de marcas y sellos, cilindros mesopotámicos, cuyo empleo estaba estrechamente ligado a los usos económicos y contables de los pueblos del antiguo Oriente. Estos objetos son en cierta manera las primeras «monedas» que se grababan ya como lo hacen los especialistas actuales. Los sellos mesopotámicos repre-



sentan múltiples escenas de la vida cotidiana, de las ceremonias rituales antiguas, etcétera, que son difíciles de apreciar a causa de su diminuto tamaño.

Estos bajorrelieves hubieran permanecido «imaginarios», según la expresión del crítico André Malraux, si la Casa de la Moneda no hubiera tenido la iniciativa de reproducirlos y agrandarlos en sus talleres. La muestra ha permitido así descubrir en visión normal el extraño universo grabado sobre estos sellos cilíndricos y marcas, que aparecen en la historia del arte como las primeras «tiras» dibujadas tan frecuentes ya en el arte gráfico de nuestra cultura.

## «ESPAÑA-73», POR EUROPA

En noviembre fue inaugurada en Lund (Suecia) una importante exposición de arte contemporáneo español, que agrupa la obra de medio centenar de autores, desde Tapies, Millares y Saura hasta la nueva generación y las más avanzadas corrientes.

Ha sido organizada por el Lunds Konsthall, y en su preparación, llevada a cabo en los dos últimos años, ha intervenido el crítico español Juan Antonio Aguirre, a cargo de quien corre igualmente la presentación de la muestra.

«España-73», que se exhibirá después en Estocolmo, en Copenhague, en Munich y en otras varias ciudades europeas ofrece el panorama más completo de arte actual español mostrado en el extranjero hasta el presente.

## ¿UN MUSEO PICASSO EN AVIÑÓN?

La exposición Picasso, que actualmente se celebra en la histórica ciudad francesa de Aviñón, en el antiguo palacio papal, ha sido prolongada indefinidamente. Más aún, gracias a la viuda de Picasso, la muestra —riquísima ya en contenido— ha sido completada con numerosos grabados y libros ilustrados por el pintor español.

Como se recordará, la exposición fue inaugurada en el pasado mayo y cuenta con unos doscientos cuadros de Picasso. Hasta ahora han pasado por la muestra más de doscientos cincuenta mil visitantes, cifra realmente

importante, que ha decidido a los organizadores y a la propia Jacqueline Picasso a prolongarla sin fecha de clausura. Algunos periódicos franceses parecen interpretar esta situación expositiva indefinida como un intento de perpetuar en Aviñón la obra de Picasso, convirtiendo la exposición en museo y enriqueciéndolo posteriormente con nuevas y valiosas aportaciones. Conviene recordar que el museo más completo dedicado hasta hoy a Picasso se encuentra en Barcelona.

● En abril próximo serán presentados en el Museo del Louvre los cuadros de la colección particular de Pablo Picasso, donados por sus herederos al Estado francés. Se trata de cuarenta pinturas, entre las cuales figuran obras de Chardin, Corot, Courbet, Cézanne, Degas, Matisse, etcétera. Después de la exposición pública que se hará de los mismos, los cuadros serán retirados en espera de que se encuentre dispuesta la sala especial que para ellos se reservará en el Louvre.

Por otra parte, la viuda de Picasso ha informado de que la mayoría de los cuadros que el pintor conservaba en su casa, los destina a figurar en las salas del castillo de Vauvenargues, propiedad suya por herencia, que se convertirá así en un gran museo.

## BIENALES DE LA PEQUEÑA ESCULTURA, SAO PAULO Y PARIS

■ Se ha celebrado en Budapest la II Bienal Internacional de la Pequeña Escultura. Representando a España se expusieron obras de Teresa Eguibar, Michèle Lescure, Amador Rodríguez, Venancio Blanco y Agustín Roso.

■ En la XII Bienal Internacional de São Paulo, el Gran Premio Ytamaraty ha sido concedido al artista belga Jean-Michel Folon, de treinta y nueve años. Folon presentó un conjunto de veintidós obras, entre acuarelas, serigrafías y tintas china. El Gran Premio Ytamaraty está dotado con 10.000 dólares —unas 560.000 pesetas—. En la actual muestra paulina se presentaron 3.200 obras, pertenecientes a artistas de cuarenta y tres países. El anterior Gran Premio Ytamaraty, en su edición de 1971, fue



conseguido por el español Rafael Canogar.

Pero aunque en esta oportunidad no consiguió el Gran Premio la representación española —constituida por Darío Villalba, Luis Lugán, Miguel Berrocal, Julián Martín de Vidales, Equipo Zarpa, Aurelia Muñoz y Andrés Cillero—, sí obtuvo dos importantes premios, uno de igual categoría al Ytamaraty, aunque honorífico, que se concedió a Miguel Berrocal, y otro primer premio a la obra de Darío Villalba.

■ Se ha celebrado en París la VIII Bienal del Arte Joven. El nuevo modo de funcionamiento del certamen evitó toda restricción temática o de tendencias, contando solamente el valor intrínseco de las obras y la aportación que suponen en la general actividad artística internacional. La total libertad de expresión ha sido garantizada a los jóvenes creadores. Las obras fueron agrupadas según sus diversas orientaciones y preocupaciones formales comunes. Representaron a España en esta exposición el Equipo Crónica y el «conceptualista» Alberto Corazón.

Durante el tiempo que permaneció abierto el certamen fueron realizados diariamente conciertos de música contemporánea, «jazz», «pop», así como espectáculos de teatro y animación, a la vez que numerosas grabaciones en bandas magnéticas fueron abundantemente difundidas. El catálogo consagró dos páginas a cada artista invitado y treinta y siete galerías y centros culturales extranjeros organizaron en París exposiciones de jóvenes menores de treinta y cinco años y de artistas participantes en anteriores Bienales.

## MUSICA CORAL EN ROMA

En la Ciudad del Vaticano, Su Santidad Pablo VI ha recibido en audiencia a unos trescientos componentes de diversos conjuntos corales europeos, reunidos en Roma con el fin de celebrar el décimo aniversario de la Consociato Internationalis Musicae Sacrae. El Papa habló de la «Promoción de la música sacra. Con la reforma litúrgica inaugurada por el Concilio —dijo Pablo VI— se abren perspectivas nuevas a la música de la Iglesia y al canto sacro. Es esperado hoy un nuevo florecimiento del arte

musical religioso, porque hoy se admite en el culto la lengua usual vulgar, que no debe permanecer privada de la belleza y de la fuerza de expresión de una música religiosa y de un canto apropiados».

«Desarrollando las exigencias de una pastoral litúrgica idónea al Concilio —añadió oportunamente el Papa—, el Concilio ha recordado que la Iglesia aprueba y admite en el culto toda forma de arte verdadera, si tiene las cualidades requeridas. Corresponde a vosotros obrar para asegurar a esta dignidad y belleza y para permitir al pueblo cristiano participar efectivamente y con provecho a la oración de la Iglesia».

El Papa pidió finalmente que se cultive el patrimonio espiritual y artístico que se ha heredado del pasado y dijo: «Es preciso alabar la preocupación de los que buscan en los repertorios de los cantos litúrgicos habituales, al menos, algunas fórmulas

## CRISTINO DE VERA, EN PARIS

Recientemente, en la galería Suille-rot, de París, ha expuesto sus últimas obras el pintor Cristino de Vera. La muestra ha sido muy comentada en la prensa de la capital francesa, sobre todo en las revistas de arte.

André Parinaud, en el catálogo —primorosamente editado— de esta exposición, pone de manifiesto que Cristino de Vera no sólo es ascético en la vida, sino que también su pintura «refleja la profunda geometría de su alma mística. La elección de los temas pictóricos muchas veces se basa en la mitología religiosa, pero transportándola a un clima de magia, de fantasía y de melancolía que reactualiza por completo los temas que aborda». Cristino «nos ofrece una especie de visión postrera de un mundo muerto, de una superbelleza que es una de las más ricas venas del alma española».



hasta aquí universalmente utilizadas en latín y en gregoriano. Estas son adecuadas para permitir el canto comunitario incluso entre fieles de distintos países, en algunos momentos privilegiados del culto católico».

## CULTURA Y ORDEN

El ministro francés de la Cultura, Maurice Druont, hizo unas declaraciones a la prensa, en las que explicaba el alcance y sentido de su misión, los



principios básicos de su acción y sus intenciones. La entrevista motivó posteriormente su intervención en la Asamblea Nacional. De sus palabras, en ambas ocasiones, ofrecemos un extracto que consideramos interesante.

El ministro francés, un mes después de su nombramiento, manifestaba que «la cultura no es un fin en sí, lo mismo que la libertad. La libertad es un medio sublime y dramático del que el hombre dispone para destruirse o construirse, para envilecerse o ennoblecerse, para ahogarse o alegrarse. Pues bien, la cultura es el medio complementario de la libertad. Pone en manos del hombre las experiencias de la civilización para ayudarle a reconocer sus razones de vivir. Casi me atrevería a decir que no puede haber hombres verdaderamente libres si no son cultos, ni verdaderamente cultos si no son hombres libres.

»La libertad de expresión forma parte de las grandezas y esclavitudes de la democracia. Una esclavitud de la que la mayoría de las naciones en este fin del siglo XX se han desembarazado alegremente, sin haber conocido jamás su grandeza.

»Pero esta libertad, como toda libertad, no puede estar a salvo si en su ejercicio no se ajusta a algunas reglas.

»Que no se cuente conmigo para solucionar, con preferencia y con los fondos del Estado, es decir, con el dinero del contribuyente, expresiones consideradas como artísticas y que no tienen otro fin que destruir las bases y las instituciones de nuestra sociedad. Me gustaría que la juventud pensase que consagrarse a mejorar nuestra sociedad es una ambición tan digna como la de colaborar a su destrucción».

Ante la Asamblea Nacional, Maurice Druont, insistiendo en los mismos puntos, manifestó que era «contrario a las apologías de la violencia gratuita y a la vulgaridad sexual que caracterizan a cierto subcinema en el que algunos productores y realizadores se han especializado... el sadismo gratuito, el deleite en las desgracias, el gusto morboso del que está en aparente situación de dominio por rebajar moral y físicamente a sus semejantes es totalmente condenable.

»Lo mismo sucede con el erotismo. No soy ningún anciano cascarrabias ni he venido al Ministerio para colgar hojas de parra a las estatuas que nos

quedan. El desnudismo, la representación del cuerpo humano, es una de las constantes inspiraciones del arte desde el principio de la civilización y una de las formas constantes de exaltar la condición humana. Mas en la representación del cuerpo humano, lo mismo que en las evocaciones del amor y de sus gestos, se dan todos los grados, que van desde la gloria a la bajeza. Los antiguos, que son nuestros maestros en este aspecto, pues no conocieron la pudibundez, supieron bien discernir estos grados.

»Entonces, ¿es bueno, justo, saludable ofrecer a la juventud exhibiciones de toda clase de perversiones, inversiones, degradaciones y hasta la bestialización de la persona humana?».

Refiriéndose a las misiones fundamentales que debe cumplir el Ministerio de Asuntos Culturales, enumeró la preservación y el realce del patrimonio cultural; la enseñanza, es decir, la formación de conservadores, intérpretes y creadores de todas las expresiones artísticas; el estímulo, el impulso a toda creación literaria y artística.

Tras desglosar y concretar estas misiones, Maurice Druont dijo que «en ningún caso el poder político ha de imponer una concepción del arte. Todo lo contrario. El arte responde a su más alta vocación y alcanza su expresión más pura y más firme cuando refleja la idea del hombre sobre el que se asientan los pilares de una civilización y de una sociedad. El arte no es un entretenimiento artesano: es un testimonio cara a los siglos venideros. El arte no es el privilegio de unos cuantos mandarines, sino que inspira la vida hasta del más humilde.

»En nuestros tiempos, por muy generosas que sean las leyes sociales, no conseguirán que todo el mundo viva en palacios. Pero lo que sí se puede hacer es que los monumentos, el trazado de las calles, las fachadas, las plazas, las flores y los jardines, la armonía entre la piedra, el cielo, las formas y las plantas logren que cada hombre, al salir de su casa, crea vivir en un palacio colectivo que es su ciudad. Y sólo esto le hará sentir su grandeza».

Más adelante, Maurice Druont dijo que «quienes proclaman que el arte moderno es destrucción y que debemos aceptar tan luminosa idea, les aconsejaré que muestren menos presunción y más cultura. Los valores supremos ya no hay que inventarlos

ni hacerlos surgir de ninguna hecatombe. Los valores supremos son los valores permanentes. ¿No convendrá reconocerlos y que en ellos se inspiren las nuevas creaciones?

»Reintroducir al hombre en el arte y no expulsarlo de él, hablarle al hombre de sus más elevadas ambiciones, recordarle que debe ser dueño de su destino aceptando su condición de hombre, ponerle en condiciones de trascender, gracias al espíritu, los inconvenientes que traen consigo sus nuevos poderes sobre el universo y sus dificultades para ordenarlos, todas esas cosas que, tanto tiempo olvidadas, ahora nos parecen nuevas. Este es el porvenir».

## LOS ROBOS ARTÍSTICOS

La información facilitada en torno a los robos de obras artísticas podría ser más que numerosa en noticias, puesto que esta actividad delictiva constituye quizá el suceso más abundantemente prodigado por el mundo adelante. Tomamos como modelo de robos el últimamente realizado en una galería parisiense, y no descubierto en el momento de redactar esta información. Ha sido éste, al parecer, el robo más importante cometido en Francia y ha sido víctima del mismo la galería Hervé-Odermatt, ubicada a pocos metros del palacio del Elíseo y de donde los ladrones se llevaron cuarenta cuadros con las firmas de Millet, Renoir, Dufy, Van Gogh, Utrillo, Vlaminck, Picasso... El botín fue estimado de un valor superior a los dos millones de dólares.

Unos seis mil cuadros en tres años: tal es el botín del llamado «gang de la pintura» que opera en Francia y otros países europeos. El valor de esos seis mil lienzos, firmados en su mayoría por grandes maestros de la pintura, es incalculable. Puede cifrarse en muchos millones de dólares, sólo en lo referente a obras modernas. El de las pinturas clásicas no tiene precio. El incremento de los robos de cuadros inquieta seriamente en Francia —señalan nuestros corresponsales de prensa en tierra francesa—. Las modernas técnicas electrónicas no parecen haber aportado la deseada tranquilidad a coleccionistas, conservadores de museos o directores de galerías y marchantes.



## MODERNIZACION Y AMPLIACION DEL PRADO

El Ministerio de Educación y Ciencia adoptó, con carácter de urgencia, las medidas administrativas conducentes a la modernización y ampliación del Museo del Prado. Las líneas generales del anteproyecto fueron aprobadas el pasado octubre por el Consejo de Ministros. El proyecto técnico ha sido encargado a los arquitectos Fernando Chueca Goitia y Manzano Martos, profesores, respectivamente, de las Escuelas de Arquitectura de Madrid y Sevilla, y se basa en las tomas de datos, estudio de sistema de aireación y demás perfeccionamientos que exigen la calidad de las colecciones artísticas expuestas en el Museo del Prado, primero de España y uno de los más importantes del mundo.

El Ministerio de Educación y Ciencia ha dispuesto recientemente que se constituya una Comisión especial que, con el más amplio asesoramiento científico, sea un instrumento de gestión suficientemente ágil y eficaz para acordar con los arquitectos encargados del proyecto el modo de que los trabajos de reforma que van a emprenderse tengan en cuenta la futura estructura del museo. La Comisión especial estará presidida por el director general de Bellas Artes, y será su vicepresidente el asesor nacional de museos y vocales de la misma el director y los tres subdirectores del Museo del Prado, así como los arquitectos encargados de elaborar el proyecto de ampliación y reforma del museo.

Asimismo, el Ministerio ha designado asesores especiales de dicha Comisión a los especialistas siguientes: don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; don Diego Angulo Iniguez, director honorario del Museo del Prado; don Enrique Lafuente Ferrari, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; don José Camón Aznar, director del Museo Lázaro Galdiano y presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte; don Gonzalo Fernández de la Mora, vocal del Patronato del Museo del Prado; don Martín Almagro Basch, director del Museo Arqueológico Nacional; don Francisco Prieto-Moreno Pardo, presiden-

te del Consejo Asesor del Servicio de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes; don Juan José Martín González, presidente del Patronato del Museo Nacional de Escultura de Valladolid; don Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos Municipales de Arte de Barcelona, y don Crisanto de Lasterra Vidaurre, director del Museo Municipal de Bellas Artes de Bilbao.

## DEFENSA DEL PATRIMONIO NATURAL

Una nueva llamada a los españoles para la conservación de la Naturaleza y defensa del paisaje como obra bella, hecha en esta ocasión por Radio Nacional de España. Es una campaña de carácter internacional la que está actualmente procurando la defensa del patrimonio natural por el mundo adelante, no sólo ya en lo que la Naturaleza tiene de exigencia para la vida, sino a la vez lo que ella tiene de exigencia para el arte. Radio Nacional de España, sumándose a esta obra benemérita, acaba de dar a la atención de todos los españoles el siguiente informe:

«En colaboración con ICONA —Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza—, del Ministerio de Agricultura, el programa "Alerta general", de Radio Nacional de España, acaba de lanzar su primera llamada convocando a los escolares y estudiantes de Enseñanza General Básica, Formación Profesional y Bachillerato a la defensa y conservación activa de la Naturaleza vegetal mediante su inscripción en la Legión Verde, que se constituye con esta finalidad.

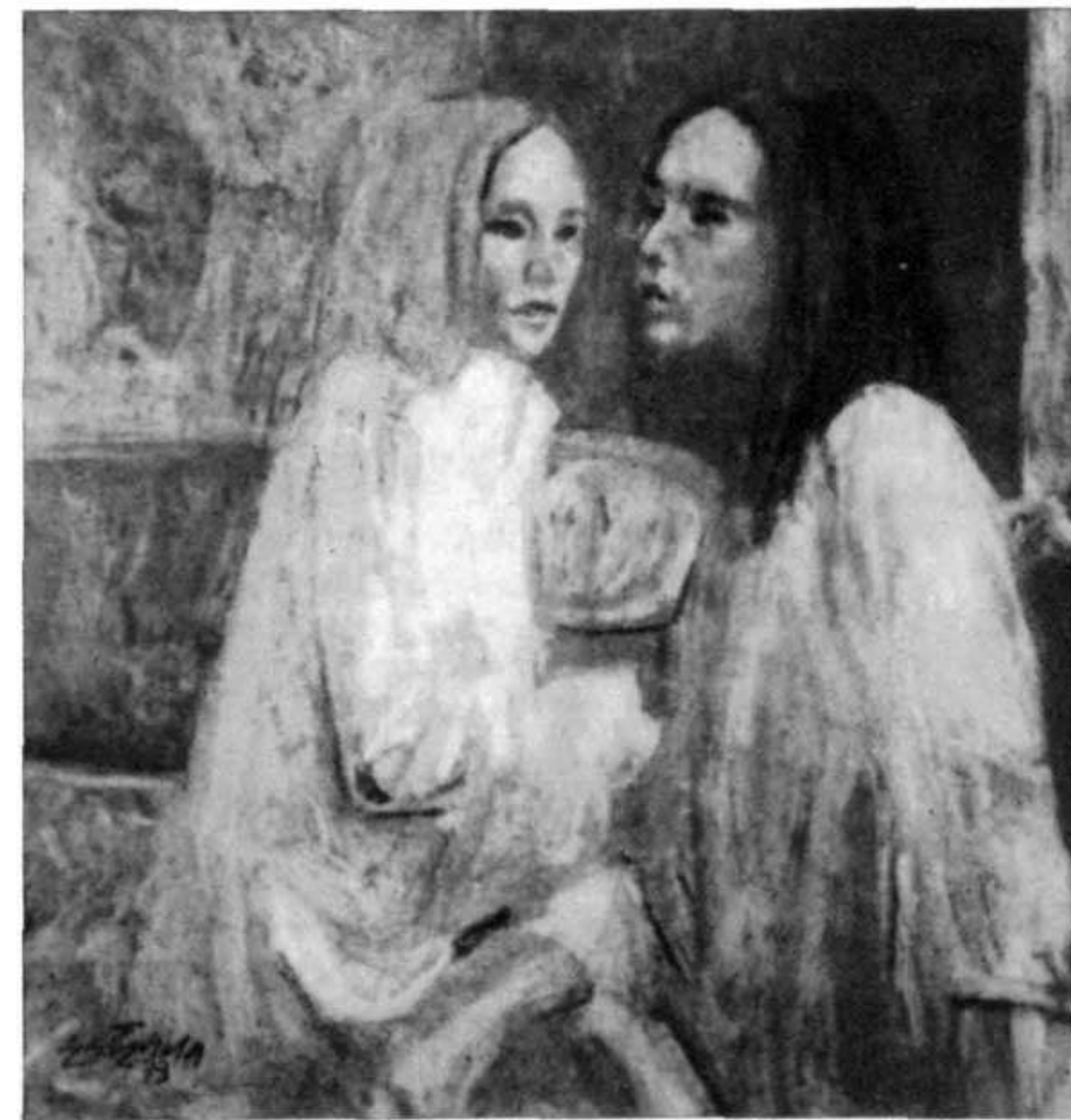
Trescientas mil pesetas premiarán, en junio próximo, la actividad de las mejores Legiones Verdes, que, con la ayuda de sus escuadras y legionarios, realicen una mejor labor, que va desde la repoblación de los árboles que, histórica o literariamente, deben existir en el territorio nacional, al cuidado personal y directo por escolares y estudiantes de los jardines que puedan hallarse descuidados o abandonados, colocándolos bajo la protección de la Legión Verde y pasando por una serie de tareas que persiguen la creación de una

conciencia popular en torno a la defensa de la Naturaleza vegetal».

## ESTRADA EXPONE EN BILBAO

Durante el pasado mes de noviembre, en la galería Decar, de Bilbao, Adolfo Estrada ha expuesto con gran éxito cuarenta óleos, en su mayoría bodegones y figuras.

En la presentación que Campoy hace en el catálogo de la exposición nos dice que Estrada «no es sólo el anuncio, el primer hito, mejor dicho, de un espíritu nuevo, ni se trata tampoco de desarrollar una temática —como tantas veces se acostumbra— des-



de fuera de la pintura. Todo en esta obra, de exquisito lenguaje e íntimo sentido, está formulado y desarrollado con pureza pictórica, ya que Estrada, al par que devuelve a la pintura una intimidad, le devuelve también su expresión más pura. Pinta el pintor desde un oficio, hemos de llamar, exquisito, de una exquisitez que no exagero nada al emparentarla con la de Pancho Cossío, con el que no tiene más coincidencia que la de una afinidad en la sensibilidad. El mundo de Estrada, ciertamente, es más rico».



## LOS JARDINES DEL ISLAM

También en relación con la Naturaleza, aunque sea a través de las formas domesticadas del jardín, se ha celebrado en Granada el II Coloquio Internacional sobre Conservación y Restauración de Jardines, bajo el tema general de «Los jardines del Islam». La elección de Granada como sede de este coloquio se debe a ser la capital granadina el lugar de cristalización de toda la corriente de Oriente a Occidente en la obra del jardín islámico. El coloquio ha sido patrocinado por el Patronato de la Alhambra y Generalife y el Colegio de Arquitectos de Andalucía oriental.

A las reuniones asistieron, con los expertos españoles, profesores, arquitectos y estudiosos internacionales procedentes del Irán, Arabia Saudita, Paquistán, India, Portugal, Turquía, Rusia, etcétera. Ha estado presente una representación de la Federación Internacional de Arquitectos, paisajistas y observadores de Alemania, Australia, Dinamarca, Francia, Italia, Suiza, Checoslovaquia y Estados Unidos. Coincidiendo con este coloquio, la Dirección General de Bellas Artes editó el libro «Los jardines de Granada», del que es autor el arquitecto don Francisco Prieto-Moreno, conservador de la Alhambra.

## CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS

El Comité organizador del XII Congreso de la UIA —Unión Internacional de Arquitectos— ha dado cuenta pública en la capital española de los pormenores de este Congreso, que se celebrará en Madrid en mayo de 1975. La UIA es un organismo fundado en 1948, con el fin de reunir a los arquitectos de todo el mundo y reformar los lazos amistosos, intelectuales, artísticos, científicos y profesionales ya existentes, además de promover la evolución de la arquitectura y el urbanismo y su aplicación práctica en beneficio de la comunidad.

La Unión Internacional de Arquitectos cuenta con ochenta países miembros, que celebran cada tres años un congreso mundial. El acuerdo de celebrar el próximo, en su edición número doce, en la capital de España, fue acordado en la anterior asamblea general, que tuvo lugar en la localidad argentina de San Carlos de Bariloche. El tema principal a desarrollar en Madrid versará sobre «Creatividad y tecnología», de gran actualidad, dado el desarrollo artístico y tecnológico de nuestro tiempo, que plantea grandes y graves problemas al arquitecto.

La técnica está condicionada al desarrollo, y por eso no todos los

países tienen los mismos problemas en materia arquitectónica. En el Congreso de Madrid se estudiarán, en seminarios de grupos de trabajo, los problemas específicos de los países en vías de desarrollo. En los países desarrollados se utiliza, por ejemplo, la simulación de modelos realizada a través de computadoras; otro de los temas será el estudio de hasta qué punto se puede llegar en la utilización de estas técnicas. Un punto importante es también el de los nuevos sistemas de industrialización y de la degradación del medio ambiente como consecuencia de la tecnología.

En la sesión en que se dio cuenta pública de este próximo Congreso, el presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, señor González Cebrián, informó sobre el acuerdo de dicho Consejo de solicitar del Gobierno la creación del «delito urbanístico», con el fin de sancionar a quienes contribuyen a la degradación de la ciudad.

Durante la celebración del Congreso tendrán lugar una serie de actos, tales como exposiciones, concursos, festival de cine de arquitectura, confrontación de estudiantes de esta disciplina, así como la divulgación de los trabajos de investigación que, a escala mundial, se lleven a cabo sobre el tema elegido. La fecha de celebración coincide con el Año Arquitectónico Europeo, lo que es una excelente oportunidad para mostrar al mundo las realizaciones que España ha logrado en esta materia.

## CARREÑO DE MIRANDA

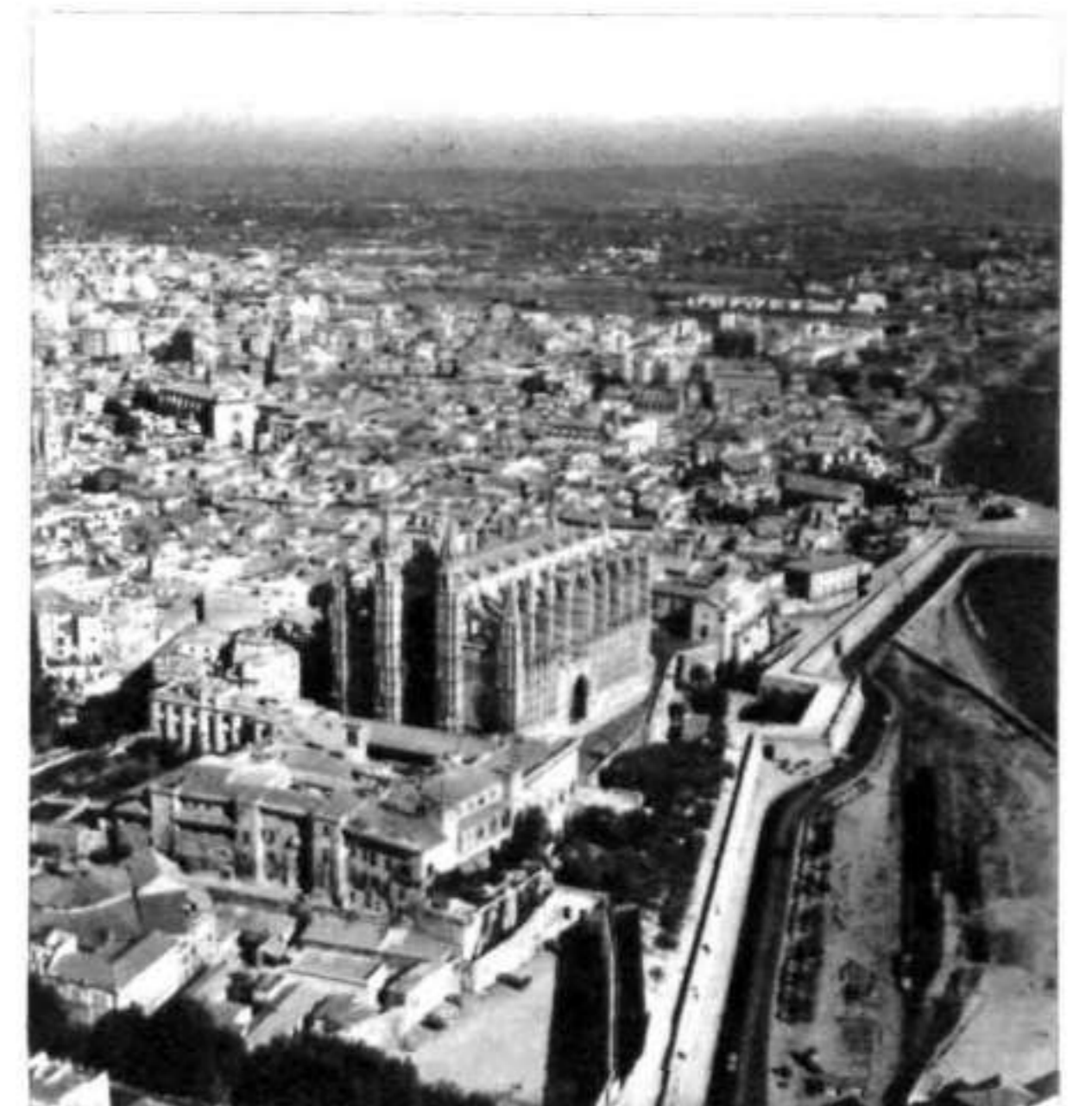
Ha sido recuperada para España una de las mejores obras del famoso pintor Carreño de Miranda, comprada por una entidad bancaria de Oviedo a los herederos del coleccionista brasileño Simonsen, que había adquirido la pintura en 1959 con objeto de cederla, con otras obras españolas, a la ciudad de São Paulo. Muerto Simonsen en 1963, la obra de Carreño de Miranda fue depositada por sus herederos en un Banco suizo, de cuyos depósitos ha salido ahora hacia la capital asturiana adquirida por la citada entidad bancaria en varios millones de pesetas.

La obra, que se titula «San Joaquín y la Virgen niña», y regresa a España acompañada de toda clase de certificados de autenticidad, es de gran tamaño, y, como ocurre con otros cuadros del gran pintor asturiano, está sin firmar, lo que no obsta para que se sepa, sin duda de ningún género, que se debe a los pinceles del pintor de cámara de Felipe IV. El cuadro, que será expuesto en Oviedo y Gijón, será cedido más tarde a un museo, probablemente el Provincial de Bellas Artes, que ahora está en fase de montaje por la Diputación ovetense, que ha adquirido con este fin el palacio de Velarde,

uno de los mejores ejemplos españoles de la arquitectura del siglo XVIII.

## PELIGRO EN LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA

El estado arquitectónico de la catedral de Palma de Mallorca ha empezado a preocupar a los expertos y autoridades mallorquinas, puesto que, según informó el «Diario de Mallorca» en su primera página, se produce una progresiva descomposición de la piedra que hace temer por su seguridad en un futuro más o menos lejano. La alarma fue dada por la caída de una pieza del basamento de la cruz metálica que corona uno de los torreones de la fachada principal, caída que produjo el aplastamiento parcial de un coche aparcado en las inmediaciones. A este accidente siguieron otros desprendimientos de piedras que, afortunadamente, no causaron daño alguno ni en personas ni en vehículos, pero que obligaron al Cabildo a solicitar la intervención del Ayuntamiento a través de sus servicios técnicos, los cuales redactaron un informe en el que se confirma la existencia de importantes deterioros, tales como carcoma en elementos de las estructuras altas, algún arbotante separado de los muros laterales y ciertos arcos con acusada flexión. Todo esto, junto a unos apuntalamientos mantenidos durante



años, fisuras en torreones, mal estado de vigas y tejas y la vegetación surgida entre las grietas, exige una inmediata intervención, a fin de proceder a la restauración del edificio.

Como se sabe, la catedral de Palma de Mallorca es una de las joyas arquitectónicas del gótico español más apreciadas y, por supuesto, constituye el principal monumento de las islas Baleares. Debido a lo cual, sin alarmas pero con la prontitud necesaria, el Ayuntamiento de la ciudad ha decidido estudiar y acometer con urgencia las obras que eviten la amenaza de nuevos desprendimientos.



■ A propósito de este suceso, la entidad inglesa Sweeco Company, dedicada desde 1951 a trabajos de restauración y limpieza de exteriores e interiores de edificios, se ha ofrecido generosamente para la restauración y limpieza de todo el conjunto del portal mayor de la catedral mallorquina, que da frente al palacio de la Almudaina. Esta compañía ha restaurado más de doscientos monumentos en las islas Británicas. Como este portal está construido a base de «mares», una especie de piedra arenisca sacada de las muchas canteras existentes en la isla, es la parte más afectada del templo por el deterioro, debido a la lenta acción corrosiva de los ácidos procedentes de los gases de los vehículos que aparcan en su proximidad cada vez en mayor número.

## ATAQUE A LA ARQUITECTURA MODERNISTA

En Gerona han sido demolidos sin previo aviso, y sobra decir que sin autorización municipal, cinco edificios del famoso arquitecto Rafael Masó y Valentí, figura eminente del modernismo catalán, pese a estar afectados por la incoación de un expediente para su declaración de monumentos histórico-artísticos. El suceso provocó sus iras, una protesta enérgica del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y hasta es posible que tenga a su hora consecuencias punibles. Lo que no sucederá es que las arquitecturas de Rafael Masó y Valentí vuelvan a su lugar de origen, devueltas a su ser natural, y sí que va a suceder, en cambio, que los propósitos de la empresa constructora causante del mal de destrucción, se cumplan, levantando en el lugar que fue de los posibles cinco monumentos histórico-artísticos, los bloques de viviendas proyectadas.

Gerona ha visto de pronto perder absurdamente cinco de sus pequeñas-grandes arquitecturas modernistas, inventadas por un gerundense ilustre y no acaba de salir de su asombro. ¿Quién era Rafael Masó y Valentí? Un gran arquitecto que trabajó en las tres primeras décadas de nuestro siglo, entre la época esplendorosa del modernismo y las renovaciones constructivas del «Gatepac». Su obra, como nos informa el libro que le fue dedicado hace un par de años con ocasión de la gran exposición gráfica de su arquitectura, «se mantiene, en su evolución y superación del modernismo, fiel a lo que éste había traído de renovador. La arquitectura de Masó, dejando de lado parte de la obra de los últimos años, mantiene, a pesar de su vinculación al Noucentisme, el espíritu de renovación de la arquitectura catalana durante la segunda y tercera



## RESTAURACION DE UN RETABLO

Ha sido restaurado el retablo, compuesto por 16 tablas y cuatro medallones, pintados por Luis de Morales entre 1552 y 1563 y que orna la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz, Cáceres.

Toda esta obra monumental de Morales está enmarcada por una arquitectura de estilo plateresco, donde se albergan veinticinco esculturas, debidas a la gubia de Alonso Hipólito y estofadas por Pedro de Aguirre; estas tallas en su mayoría representan: el apostolado, Padres de la Iglesia, Coronación de la Virgen y Calvario.

El retablo en su totalidad ha sido

restaurado por el Instituto de Conservación de Obras de Arte. La labor ha consistido en reforzar los soportes de madera de las pinturas, consolidar las capas de preparación y pictóricas y retocar ligeramente aquellas zonas más dañadas. Estos trabajos se han realizado por el personal técnico del Instituto, procediendo simultáneamente a tomar documentación gráfica de las obras por medio de rayos X, luz ultravioleta e infrarroja, así como micromuestras para un análisis en el laboratorio del Instituto. Ahora se procederá al montaje de las veinte tablas.

década de este siglo». Y fue a la vez un gran poeta, traductor de Francis Jammes, fomentador de las artesanías, renovador de los ambientes culturales gerundenses...

■ Como consecuencia de este suceso, la Comisaría del Patrimonio Ar-

tístico Nacional ha publicado la siguiente nota: «Un grupo de notables edificios modernistas representativos de una tendencia muy calificada y que cada vez adquiere mayor importancia, ha sido derribado en la Urbanización Teixidor de Gerona, sin tener en cuenta que se había incoado



expediente para su declaración como monumento histórico-artístico y que, ante la amenaza de demolición, desgraciadamente consumada, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, secundado en su momento por las prestigiosas instituciones culturales de la región, elevó una enérgica protesta. Ahora, a solicitud de la Dirección General de Bellas Artes, la Fiscalía de la Audiencia de Gerona ha ordenado la instrucción del correspondiente sumario, por supuesto delito de daños, contra los responsables del hecho».

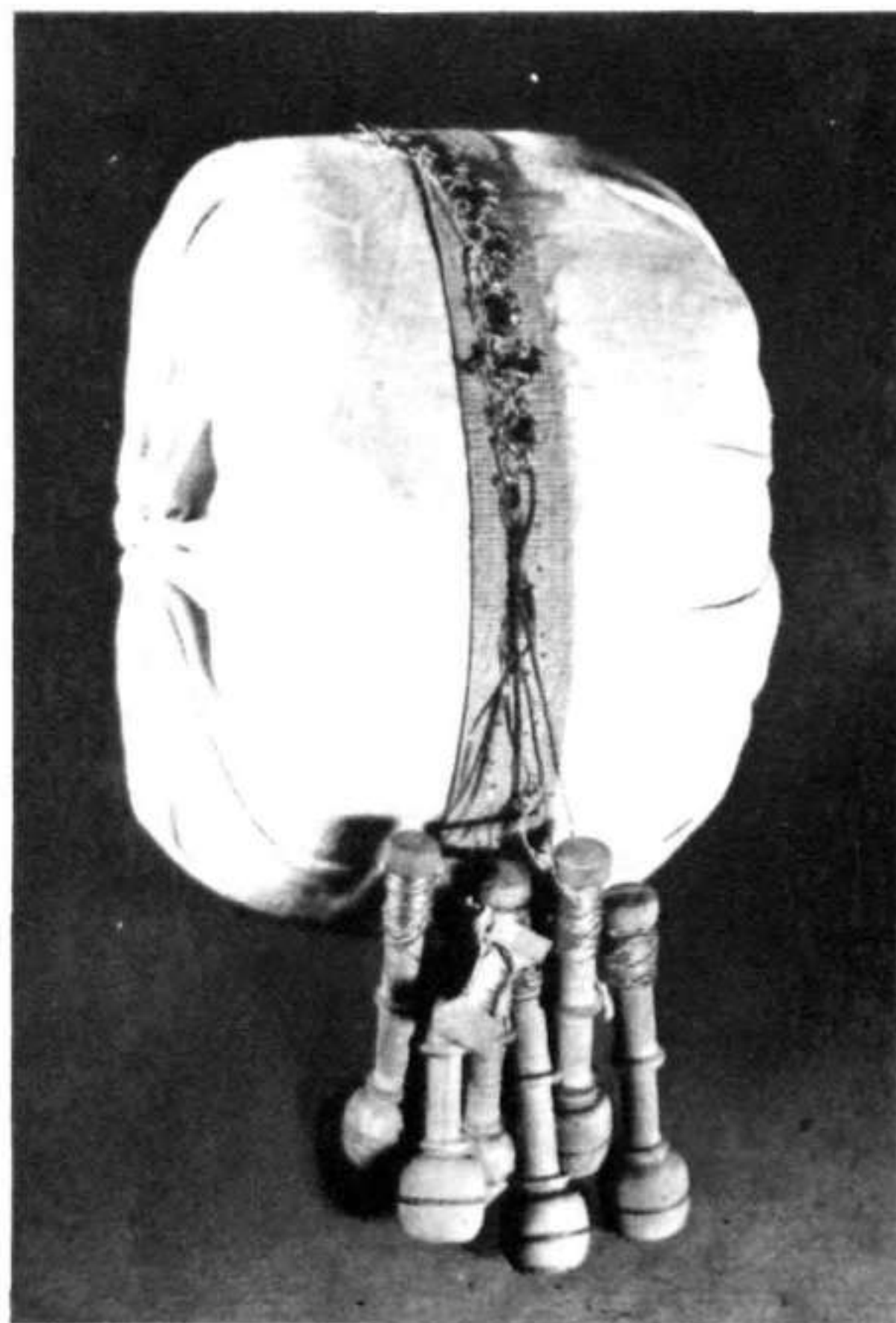
## MEDALLAS DE BELLAS ARTES

Han sido concedidas nuevas medallas al Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de plata: a doña Joaquina Eguaras Ibáñez, durante muchos años directora del Museo Arqueológico de Granada y actualmente directora honoraria; don Félix Adelantado Efandaque, pintor y mecenas de las Bienales de pintura de Zaragoza; Caja Provincial de Ahorros de Gerona; don Juan José Martín González, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y vocal del Consejo Asesor de Monumentos; don Manuel Manzano Monís, arquitecto; don Emilio Gómez Piñol, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y asesor científico de la exposición Salzillo; don Carlos Cerdán Márquez, ex comisario de Excavaciones arqueológicas de Huelva y donante de una riquísima colección arqueológica al museo de dicha capital, inaugurado oficialmente hace algunas semanas; don Tomás Marco Aragón, compositor; don Juan Antonio Galea Barjola, pintor; don José Lapayese del Río, pintor, y don Francisco Ruiz Rojas, alcalde de Antequera.

En su categoría de bronce: doña Soledad Alvarez de Estrada, consejero local de Bellas Artes en la isla alicantina de Tabarca; don Manuel Cascales Ayala, director del Museo Municipal de Antequera; don Gonzalo Martínez Andrades, don Enrique Alfonso García, don Eduardo Pérez Mila y don Manuel Marvárez Patiño, alumnos pensionados de la Residencia de Pintores de Segovia.

## SIMPOSIO SOBRE DISEÑO ARTESANO

Se ha celebrado en Madrid, en los salones del Palacio de Exposiciones y Congresos del Ministerio de Información y Turismo, el I Simposio español del Diseño aplicado a la Artesanía, organizado en la capital española por la Empresa Nacional de Artesanía. En este I Simposio se reunieron medio centenar de profesio-



nales del diseño, la artesanía, las artes y la arquitectura. El objetivo principal del simposio fue el de exponer libremente sus ideas sobre el tema del diseño aplicado a la artesanía, la conveniencia de introducir nuevas técnicas, materiales y tendencias a nuestra artesanía tradicional y, sobre todo, establecer estadísticas de la situación exacta de la artesanía en España, censar a los artesanos y conocer su producción y mercados.

La artesanía española se ha venido realizando según modelos tradicionales de un pasado más o menos vivo, pero para que no se quede atrás respecto de los demás países es necesario incorporar a su quehacer las nuevas técnicas y materiales. El diseño y su rigurosa planificación no tiene por qué circunscribirse a un ámbito exclusivo industrial; es posible aplicarlo a la fabricación de objetos artesanos que luego el hombre se encargará de humanizar con su toque personal. En el Simposio se trató de establecer el límite de lo que puede ser artesanía, cuando el producto obtenido, tras la etapa creativa, entra en una fase de producción conforme a procesos más o menos industrializados.

La Empresa Nacional de Artesanía, presidida por don Francisco Labadie Otermín, asumió la responsabilidad de organizar este I Simposio, cumpliendo uno de los objetivos para los que fue creada, que es el de asistir técnica y artísticamente a la artesanía. En el futuro, estas reuniones tendrán lugar periódicamente en diversas ciudades españolas. Como complemento del Simposio, tuvo lugar igualmente una exposición de obras realizadas según las normas del diseño, prestigiadas por sus firmas y estimadas como admirables creaciones de nuestro arte textil, cerámico, mueble, etc.

## LUIS FERNANDEZ

En París ha fallecido recientemente el pintor español Luis Fernández, a los setenta y tres años de edad. Luis Fernández residía en Francia desde 1924, en la que, desde Asturias, su tierra natal, pasando por Barcelona y Madrid, se trasladó a aquel país, fijando su residencia en la capital francesa. Era estimado como una de las grandes figuras de la Escuela de París y su obra se caracterizó por su cuidadosa atención técnica y su meticulosidad benedictina en el desarrollo de sus temas. Mercedes Guillén, que le entrevistó hace algún tiempo en París, escribe sobre Luis Fernández: «En la Rue Vaugirard, casi esquina al boulevard Montparnasse, vive desde hace muchos años Luis Fernández. Vive y pinta en un espacio reducido. Eligió para taller la habitación más pequeña de la casa. Esta preferencia acusa un sentido muy personal de la perspectiva, un afán de exactitud, de verdad, sin búsquedas de efectos, sin lejanías. El dice que así se encuentra mejor, que asimila el mundo exterior ensimismándose». Sólo expuso un par de veces en Francia y, quizá sólo en una ocasión, no hace mucho tiempo en Madrid. Con la muerte de Luis Fernández pierde España a uno de sus pintores más prestigiados en el extranjero.

## DECALOGO URBANISTICO

Con ocasión del Día del Urbanismo, y en la sesión académica de San Fernando, el arquitecto y académico señor Chueca Goitia estableció un decálogo para salvar el patrimonio de nuestras ciudades. En los diez puntos incluyó el congelar la situación de los cascos viejos de las ciudades; prohibir el incremento del volumen edificable, que se limitaría a unas cinco plantas; establecer un control estilístico estricto y también de los derribos; eliminar toda discriminación cronológica en el cuidado de los edificios; respetar los elementos viales, como pueden ser monumentos, faroles, arbolado...; impulsar el desarrollo de las ciudades históricas hacia la periferia, y, en el caso de ciudades-paisaje, el desarrollo periférico debe hacerse todavía con más cuidado; las instituciones públicas y centros oficiales deben ocupar los viejos edificios y también establecer franquicias fiscales para quienes conserven o restauren los edificios de valor.

«Nos acongoja —dice también— el grado de indiferencia que se observa en el hombre-masa por todo cuanto suponga valores culturales y artísticos. Parece que no haya entre nosotros una línea de continuidad con el pasado. Y lo malo es que toda la sociedad de arriba abajo funciona como hombre-masa, con su elemental escala de valores».



# EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

Subvencionadas por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, se han realizado durante el pasado verano, entre otros, los siguientes trabajos:

- En la cueva sepulcral eneolítica del Home Mort, término municipal de Montdar, provincia de Barcelona, y en el abrigo del mismo nombre, se ha realizado el estudio de un enterramiento colectivo muy destrozado, pero que añade a esta facies cultural catalana un yacimiento más.

- Otro gran monumento funerario ibérico ha sido excavado, en la segunda campaña, en el Corral de Saus, Mogente (Valencia). El monumento está formado por un triple escalonamiento que, aunque incompleto, ha dado dos relieves con damas ibéricas, que incluso conservan parte de la policromía; cerámica ibérica pintada con figuras humanas, ática de figuras rojas tardía y fragmentos de falcata, son los restos que predominan en la parte del yacimiento excavado este año.

- En el lugar denominado "El Cerro de las Losas", término de Talamanca de Jarama (Madrid), se han realizado excavaciones en una necrópolis de posible datación en el siglo VI. Los restos más sobresalientes son cuatro recipientes cerámicos, dos cuchillos de hierro, un anillo de bronce y clavos y herrajes procedentes de los ataúdes.

- En la cueva del Volcán del Faro, Cullera (Valencia), ha tenido lugar una campaña más de trabajos arqueológicos en torno a una secuencia cultural enclavable en la Magdaleniense III. Las industrias más características son las de hojas y puntas de dorso rebajado. En cuanto a piezas óseas, hay que mencionar una azagaya de base monobiselada, y sección oval, conservada en 0,135 metros de longitud.

- En la Peña del Aguila, Muñogalindo (Avila), existe un yacimiento de la Edad de Bronce, del que se han excavado en la última campaña trece hogares circulares construidos en la roca. Asimismo, los distintos niveles arqueológicos han podido ser bien delimitados. La

cerámica predominante es la lisa, destacando los fragmentos espatulados y bruñidos. De la decorada, hay fragmentos con impresiones en el borde, cordones en relieve con incisiones, puntillados y líneas incisas.

- En la Requejada (San Román de la Hornija, Valladolid) se han realizado excavaciones en un yacimiento en torno al Bronce Final Hierro I. Se trata de una serie de fosas o silos, una de las cuales había sido utilizada como sepultura colectiva, que, entre los elementos del ajuar, tenía una fibula de codo gallonada, del tipo de la Ría de Huelva, junto con otras típicas del área de la Meseta. Las cerámicas están decoradas con la técnica de Boquique. Los útiles en hueso son bastante abundantes y entre los de bronce es de reseñar un gran cuchillo o alabarda de forma triangular.

- En Segóbriga (Saelices, Cuenca), junto a los trabajos de restauración en el anfiteatro y las termas, continúan las excavaciones, centradas fundamentalmente en lo que se cree puede ser el circo. La campaña de este verano se ha iniciado por la zona excavada ya en el siglo XVIII, en la que se aprecian superposiciones

romanas y visigodas y tumbas de esta misma época.

- En Ercávica, Cañaveruelas (Cuenca), en la presente campaña se ha excavado en los siguientes sitios: Pozo tardorromano, construido con sillares reutilizados de otros edificios, fechable su construcción en el siglo IV y del que por haberse utilizado como fuente hasta hace pocos años, sus materiales darán una secuencia cultural muy interesante. Se ha continuado excavando la necrópolis altomedieval y se han iniciado los trabajos en la necrópolis romana del siglo I, que si bien muestra huellas de una destrucción por incendio, no ha sufrido expoliación. Entre los restos más significativos, hay que destacar la abundancia de elementos arquitectónicos, decorativos en bronce, restos epigráficos, monedas, una cabeza augustea en mármol muy bien conservada, otra en bronce aún no identificada y una caliga en estos mismos materiales, así como una placa en bronce con elementos litúrgicos-rituales como el aspergilo, apex, simpulum, patera, oinochoe y bucráneo. Simultáneamente se ha comenzado a excavar en la zona denominada Broca de la Mina,





cueva en la que los restos hasta ahora descubiertos nos hablan de su utilización desde época medieval hasta el siglo XIX.

● Por miembros del Instituto Arqueológico Alemán, para fijar puntos de referencia cronológicos complementarios y determinar la construcción del santuario en terrazas para fechar las distintas fases en la edificación de las termas de Munigua (Sevilla), se ha realizado la campaña del presente año.

En cuanto al santuario en terrazas, parece se construyó sobre una zona habitada hasta la época flavia, todo lo más hasta el siglo I de Cristo, para lo cual se demolieron las construcciones y se rellenaron los espacios entre los muros de cimientos y zócalos que habían quedado en pie.

En cuanto a las termas podemos avanzar que su planta es rectangular con un patio delante de los lados estrechos para el servicio del praefurnium y al W. un patio. Durante los siglos II y III sufrieron cambios y en el IV fueron utilizados como viviendas.

● En el castro prerromano de El Raso de Candeleda (Ávila) se ha realizado durante los pasados meses de julio y agosto la segunda campaña de excavaciones. Han terminado de limpiarse las dos casas indígenas descubiertas el año anterior y se ha iniciado la excavación de una tercera contigua localizada este año. Se realizaron asimismo diversas catas de sondeo en distintas partes del interior del recinto amurallado. Entre los hallazgos efectuados hay que mencionar diversos denarios romanos, que ayudarán a fechar correctamente cada una de las casas, objetos de adorno de plata y bronce, útiles domésticos de hierro y numerosos fragmentos cerámicos indígenas y romanos.

● Se han comenzado los trabajos científicos en el poblado de la Edad de Hierro de Laguardia. Dos han sido las zonas en que se han centrado las investigaciones: las murallas y el poblado. En las primeras se ha constatado el uso de dos aparejos diferentes en puntos distintos, organizados en bandas paralelas y rellenadas con piedras. En el segundo se han excavado tres viviendas, alineadas a lo largo de una calle empedrada. Características de las mismas son el tener las fachadas continuas, estando separadas las distintas casas por muros mediales. La estructura es de madera, sobre un levante de mampostería, siendo la techumbre, al

parecer, de materiales vegetales, sustentados por soporte central. En el suelo han sido hallados enterramientos infantiles. Los restos consisten en cerámica a mano y a torno, algunos de estos últimos pintados con círculos concéntricos y prolongaciones lineales.

● En Baelo-Claudia, Bona (Cádiz), se está procediendo a la restauración de un gran edificio público columnado. En este yacimiento, la labor de la Dirección General de Bellas Artes actúa en tres frentes: compra del yacimiento, excavación del mismo que corre a cargo de una misión francesa y restauración. Los resultados de esta labor cumplen una triple misión: valorización histórico-cultural de esta zona andaluza, aclaración de puntos aún oscuros en la secuencia cultural romana y vuelta a la luz de monumentos que den idea de la riqueza artística de nuestro país.

En Cirro, parroquia de los Angeles, Ayuntamiento de Brión (La Coruña), han tenido como objeto una villa romana, que aporta datos para el conocimiento del grado de romanización de Galicia. En esta campaña han sido puestos al descubierto parte de los muros y un pavimento de teselas de barro. La construcción está fechada por la cerámica, terra sigillata hispánica con decoración de círculos.

● En Salinas de Rosío (Burgos) se ha trabajado en torno a una villa romana relacionada con la explotación de unas salinas cercanas. En cuanto a la distribución de la misma, hay que destacar una gran zona de planta rectangular dividida por catorce columnas y pavimentada con un espléndido mosaico geométrico formado por una cenefa con ritmo de svástica de dos metros de ancho, con motivos dibujados en azul (semicírculos con triángulos inscritos), y centro ocupado por llamativo ajedrezado en blanco y azul, destacando en él un cuadro con dibujo laberíntico de líneas blancas sobre fondo azul.

● En la provincia de León se han continuado los estudios que miembros de la Universidad de Toulouse vienen desarrollando en algunos poblados en torno a explotaciones mineras de época romana. En las Coronas de Quintanilla, Filiel, Boisán y Luyego I y II, todas dan como constante el que tuviesen actividad plena en el siglo I, por los hallazgos de monedas de cecas hispánicas (Turiaso, Bilibilis, Calagurris y Clunia), junto a terra sigillata aretina y gálica, con algunos ejemplares de la forma Dragg 29. En la Corona de Huerña se ha podido constatar un nivel del siglo II con terra sigillata clara y monedas de los Antoninos.



BAELO. CLAUDIA.



**RAFAEL PERELLO PARADELO. «ES-  
CULTORES CONTEMPORANEOS  
EN MALLORCA».**

COLECCION SIURELL. PALMA DE MALLOR-  
CA, 1973.

El panorama de la pintura en Mallorca, en la época contemporánea, es ampliamente conocido y comentado. Son muchos los pintores nacidos en la isla y los ilustres visitantes que han trabajado en ella (entre los que están los nombres de Matisse, Sorolla, Mir, Sunyer, Rusiñol, Anglada Camarasa...), en ocasiones durante periodos muy significativos y largos de su vida.

La escultura ha tenido muchos menos cultivadores y no existía ningún estudio de estos años. El vacío ha venido a llenarlo Rafael Perelló Paradelo. En su libro reúne una serie de monografías que estudian, por orden alfabético, a los siguientes escultores: Francisco Aguiló Forteza, Miguel Arcas Pons, Francisco Barceló, Manuel Barrado Torres, Juan Borrel Nicolau, Tinus Castenyner Puig, Remigia Caubet, Francisco Cortés, Horacio de Eguia, Violet J. Dreschfeld, Andrés Ferrer Mir, Antonio Font, Juan Llinás Riera, Longino Martínez, Pedro Martínez Pavía, Jaime Mir Ramis, Manuel Mompell, Miguel Morell, Antonio Oliver Sitjar, Juan Palanqués, Luis Parra Torres, Toni Roig, Rolf Schaffner, Francisco Sitjar, Tomás Vila y Mario Vives.

Este conjunto abarca escultores nacidos entre 1876 (Miguel Arcas Pons) y 1946 (Toni Roig). El trabajo de Rafael Perelló Paradelo ha consistido en reunir y comentar una serie de datos que recopiló «en su mayor parte —tal como él dice—, mediante la entrevista personal con el propio artista o con sus familiares y allegados». A lo largo de estas páginas llegamos a tener una idea muy cabal de lo que se ha hecho en escultura en Mallorca, al par que conocemos la personalidad de los artistas presentados y entre los que, al lado de quienes han tenido una proyección exclusivamente local, aunque hayan realizado una obra de importancia, hay nombres como el de Mario Vives que tienen un historial de primera línea. Este escultor trabajó en París con Bourdelle, estuvo contratado por el marchante Leonce Rosemberg y vivió el ambiente de artistas como Picasso, Braque, Juan Gris, Manolo Hugué, Chagall, Dufy, Gargallo...

La actual vanguardia escultórica tiene sus representantes. El de más proyección

exterior es Francisco Barceló, que fue miembro del grupo *Es Deu d'es Teix*, como único escultor y representante español. Sus trabajos en hierro le han conseguido un prestigio del que son testimonio las exposiciones realizadas en galerías extranjeras como la *Burone Gallery*, de Nueva York; *Art Totti*, de Milán; *Raymond Duncan* y *Graven*, de París...

El «arte pobre» tiene un cultivador en Tinus Castanyer que formó grupo y expuso en 1971 en la librería *Tous* con su esposa *Katty Bonnin* y *Miguel Angel Vadell*, *Ferrán García Sevilla* y *C. Nogra Vizcaíno*.

Tampoco faltan los escultores *naif*. El primero de ellos fue *Francisco Cortés*,



conocido como «Mestre Paco» por su condición de carpintero en Pollensa. El trato con artistas como *Anglada Camarassa* y *Tito Cittadini*, estimuló su inclinación a la escultura que cultivó, alternando con su oficio, durante los últimos veintinueve años de su vida. Murió en 1957, a los sesenta y nueve años, dejando una obra llena del encanto característico en esta clase de artistas. Actualmente la escultura *naif* está representada por *Longino Martínez*. Nacido en *Moratalla* (Murcia) en 1901. Trabajó durante las primeras épocas de

su vida en ocupaciones humildes que realizó con habilidad manual y entrega a la labor bien hecha. En 1924, estando en Barcelona, quiso ir a *Las Palmas de Gran Canaria*. En el barco advirtió que se había equivocado y había tomado pasaje para *Palma de Mallorca*, donde reside. Su contacto con el arte tiene lugar tarde. En 1958 ganó el primer premio de pintura en el *Salón de Futuros Valores*, organizado por la galería *Danús*. Poco después comenzó a esculpir y finalmente se entregó a esta ocupación de una manera exclusiva. Su obra, que tiene muchos puntos de contacto con la escultura románica posee un encanto de carácter intemporal.

A través del libro se anima todo un panorama y que muestra muy distintas personalidades. Dada la delimitación del tema, apenas si puede advertirse alguna ausencia. Quizá de haber incluido el nombre de *Pacis Sureda*, y teniendo en cuenta los presupuestos del autor, hubiera quedado redondeado, ya que, según me manifestó verbalmente *Perelló Paradelo*, si no está incluido *Miró* en su faceta de escultor es por considerarse que si el genial artista trabaja en Mallorca, su personalidad excede con mucho los límites de esta localización, y porque en el momento de prepararse el libro, su obra escultórica no había sido exhibida en la isla.

Sin duda, esta aportación al tema, no sólo es importante dentro de la historia del arte, sino que es, también, una estimable contribución al tema general del arte español.

A. F. M.

**ENRIC JARDI. «TORRES GARCIA».**

EDICIONES POLIGRAFA, S. A. BIBLIOTECA DE ARTE HISPANICO. BARCELONA, 1973.

Siguiendo paso a paso los avatares de la vida y la obra de *Joaquín Torres García*, *Enric Jardí* nos muestra una panorámica animada de su trayectoria vital y artística, en los diferentes marcos en que se desarrollaron. Así vemos de qué modo, con su tesón y sus cualidades ha llegado a ocupar un lugar destacado entre los artistas de este siglo y el más importante de su país.

*Torres García* nació en *Montevideo* el 28 de julio de 1874; su padre era catalán,



natural de Mataró. Reveses de fortuna le decidieron a volverse acompañado de su familia al lugar de su nacimiento. Así llegó Joaquín Torres García, a los diecisiete años, a Cataluña. Un año después se trasladó a Barcelona, donde inició sus estudios de pintura y tuvo por compañeros a Nonell, Mir y Sunyer. Muy pronto aprendió el catalán con absoluta corrección y en catalán publicó artículos y libros sobre temas artísticos.

La lectura del libro de Jardí nos informa puntualmente de todas las incidencias, de su vida, desde sus orígenes. Pronto vemos el despertar de una vocación que se desarrolló, además de en la faceta creadora, en las vertientes de la docencia personal y a través de sus conferencias, charlas y escritos relacionados con el arte. En este siglo, acaso sea Torres García el pintor que más conferencias ha llegado a pronunciar, y es uno de los que más ha escrito, sin que el cultivo de la literatura sobre la materia del arte entorpeciera en ningún momento su labor creadora. Esta no la entorpecieron tampoco los con frecuencia amargos avatares de su vida y dificultades económicas. Nada parece haber obstaculizado su lenta e inteligente evolución. En ningún momento se dejó vencer por el desaliento estéril ni la bohemia. En cualquier circunstancia fue un gran trabajador.

Durante su juventud, influido por el ambiente mediterráneo, se despertó su vocación muralista, para lo que estaba especialmente dotado. Para la capilla de la Divina Pastora de Sarriá pintó escenas de la vida de San Francisco, pero suscitaron protestas y fueron sustituidas por unas malas reproducciones de Fray Angélico. Parecido destino tuvieron sus decoraciones del despacho del delegado de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona, que al cesar de su cargo fueron suprimidas, a pesar de la protesta que el hecho suscitara. También Prat de la Riba le encargó decorar al fresco el gran salón de San Jorge del Palacio Provincial, pero su sucesor, el arquitecto Puig y Cadafalch paralizó las obras ya bastante avanzadas. Más adelante, las pinturas fueron cubiertas y pintadas las paredes de modo más convencional. La contemplación del resultado le hizo comentar a Gómez de la Serna que parecían cromos de las cajas de habanos.

Los reveses los combatía trabajando con más tesón y multiplicando los contactos con el público. Al mismo tiempo ensaya medios de expresión distintos y se esforzaba por ser útil a los demás a través de su arte. Y esta actitud la mantuvo a todo lo largo de su vida, de ahí que le dedicara tanta actividad también al escribir, dar conferencias y clases.

En su primer período abunda el trabajo de ilustración, los carteles y la decoración. El propósito de acercarse a los demás y de introducir el arte en la vida le llevó en 1918 a realizar una exposición de juguetes. Fue inaugurada el 20 de diciembre en las galerías Dalmau, tuvo bastante éxito de público y se realizaron algunas ventas. Ello le animó a seguir haciendo juguetes en otras etapas de su vida y fue el origen de sus posteriores trabajos en madera, que constituyen una parte fundamental de su obra.

Pero a pesar de sus esfuerzos y aunque contara con buenos amigos, las dificultades con las que tenía que luchar para seguir adelante le hizo tomar la decisión de trasladarse a Nueva York, en busca de un ambiente más propicio para su trabajo. A finales de mayo de 1920 unos cuantos amigos incondicionales de Torres García, entre los que estaban el poeta Salvat-Papasseit, Barradas, José María de Sucre, Llongueras... le organizaron un banquete de despedida. Al día siguiente, con su mujer y sus hijos, salió en dirección a París, donde seguidamente se hubiera quedado, cambiando de proyecto, pero parece que la fría acogida que le brindó Picasso le empujó definitivamente con rumbo a Nueva York.

En Nueva York le fascinó el espectáculo de su vida dinámica que coordinaba perfectamente con su evolución artística, pero la ciudad le resultó ingrata para el desenvolvimiento de su vida. Los intentos de ganar algunos dólares se tiñeron con mucha frecuencia de amargura. En Nueva York conoció a personalidades interesantes como Marcel Duchamp. Entre otros intentos trató de salir adelante con la fabricación de juguetes, pero como consecuencia de la dureza del ambiente decidió regresar a Europa, y el 17 de julio de 1922 se embarcó en Nueva York con dirección a Génova. Pero el impacto de la gran ciudad se hizo sentir favorablemente en su pintura en la que se realizaría la síntesis de las suscitaciones dinámicas de la vida moderna, percibidas en él de un modo que equivale como lo expresarían en sus versos Whitman y Alvaro de Campos, y a las motivaciones del arte precolombino.

En Italia vivió en varios lugares sin alcanzar un acomodo definitivo, y a finales de 1924 se trasladó a Francia y se instaló en el apacible lugar de Villefranche-sur-Mer. Luego de un período de apacible trabajo en septiembre de 1926, fijó su residencia en París. En esta ciudad también conoció dificultades, sobre todo en los primeros tiempos, pero no obstante, él se sintió satisfecho de vivir allí y en una ocasión, complacido de este período, manifestó: «Yo he aprendido mucho de París, puedo decir que allí me formé definitivamente».

En París sintió el estímulo de la amistad de artistas como Braque, Gris y Lipichz, pero el encuentro más importante fue el del holandés Theo van Doesburg y los de Mondrian, Vantongerloo, Russolo, Arp, Georges Doesburg agrupados por Michel Seuphor, con quienes Torres García entró a tomar parte del grupo Cercle et Carré. Durante estos años trabajó intensamente, ensayó diferentes técnicas y materiales, madurando aún más su estilo, que fuera depurándose hasta el fin de su vida.

En diciembre de 1932 hay un nuevo cambio de residencia. Esta vez se traslada a Madrid donde realizó una exposición en marzo de 1933 en el Museo de Arte Moderno, y otra en abril de ese año en la Sociedad de Artistas Ibéricos. También pronunció varias conferencias. A pesar del reconocimiento de artistas e intelectuales y de su amistad con García Lorca, Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Casona, Guillermo de Torre y otros, no alcanzó el éxito de público ni económico

que le correspondía. Pero su influencia marcó a bastantes de los jóvenes artistas del momento. A principios de 1934 decidió marcharse a América, pese a que parece ser que por mediación de Ortega y Gasset se le iba a facilitar un cargo oficial artístico bastante bien retribuido. En abril de 1934 embarcó con su familia rumbo a Montevideo, donde ya permanecería hasta el final de su vida. Hacía cuarenta y tres años que había salido de su país y al descubrirlo de nuevo, comprobó que había experimentado una gran transformación. Le gustó el ritmo de su vida moderna, que le parecía estaba a la altura de su época. Pero pronto sufrió las primeras decepciones al comprobar cuál era el retraso de sus compatriotas en materia artística. Pero en seguida su reacción fue la de emprender la tarea de educarlos estéticamente en toda la medida de sus fuerzas. Publicó artículos, escribió libros, pronunció conferencias, dio emisiones radiofónicas, hizo presentaciones de exposiciones, expuso y trabajó intensamente madurando plenamente su obra que entró en su faceta más original e importante, la que pertenece al Universalismo Constructivo. A fuerza de tesón y trabajo consiguió ampliar el círculo de sus admiradores y seguidores, y su autoridad en materias artísticas llegó a ser ampliamente reconocida. En torno a él se reunieron jóvenes entusiastas que, estimulados por su ejemplo, cultivaron las artes plásticas con un criterio nuevo.

En la última etapa de su vida introdujo en su pintura un elemento irónico del que son muestra la serie de sus retratos, muchos de ellos basados en modelos clásicos.

Cuando murió en 1949 dejó tras sí una obra de gran extensión, que a lo largo de su vida fue profundizando en originalidad y calidad.

El texto de Enric Jardí nos informa de infinidad de acontecimientos a través de los que el artista aparece con los acusados perfiles de su personalidad, en una prosa que se adecúa a la importancia de la ocasión. De esta forma, la cálida humanidad de Torres García desfila ante el lector como la silueta de un hombre vivo que además fue un gran artista. Episodios de su vida y los comentarios sobre la obra forman una unidad perfectamente trabada. De esta forma, peripecia diaria y trabajo aparecen íntimamente relacionados.

Para llegar a un resultado como el alcanzado por Enric Jardí se precisa contar con un motivo como el que ofrece la aventura artística de Torres García, de la que se tenga un cabal conocimiento, y además sentirse compenetrado intelectual y afectivamente con su figura y su obra.

Es de destacar el cuidado con que ha sido editado este libro. En él se reproducen trescientas ochenta y cinco obras de Torres García, que están seleccionadas con un acertado criterio y en las que hay muestras suficientes de sus distintas etapas. Las reproducciones en color son muy abundantes. Y todos los detalles que le enriquecen hacen que este libro esté a la altura de tan destacada circunstancia.

A. F. M.





JUAN PLAZAOLA. «FUTURO DEL ARTE SACRO».

EDICIONES MENSAJERO. BILBAO, 1973.

Se compone este libro de dos partes. En la primera se hace historia y teoría y se dibuja la situación de hecho, a la luz del momento actual de esa historia y de la teoría expuesta; la segunda la compone el reportaje literario y gráfico de una serie de ejemplos característicos.

Atendiendo a lo que, en el terreno de la arquitectura religiosa, se ha realizado en el último decenio, distingue el autor tres tendencias perfectamente diferenciadas, que corresponden a otras tantas maneras de entender el espacio sagrado. La primera y más antigua la que construye templos, es decir, edificios destinados a expresar, por encima de todo, la sacralidad de un lugar. La segunda es la que, partiendo del concepto teológico de comunidad cristiana, está presidida por la idea de que el edificio debe ser concebido de manera que sirva a esta comunidad. La tercera, y más reciente, es la que pretende que no deben construirse iglesias propia y exclusivamente tales, sino edificios polivalentes, que sirvan a la comunidad cristiana no sólo para sus manifestaciones religiosas, sino también para otro tipo de manifestaciones de las tradicionalmente consideradas profanas o seculares, ello sobre la base de que ya no existe esa oposición radical entre lo religioso y lo profano que se daba en las mentalidades arcaicas, las cuales identificaban lo sagrado con lo «separado».

Son ejemplos característicos de la segunda y la tercera tendencia los que estudia el P. Plazaola, quien mantiene

la opinión de que debe considerarse fenecida la era de los templos monumentales, que vendrían a constituir algo así como un lujo incompatible con la realidad socioeconómica del mundo actual.

Pese a su brevedad, «Futuro del arte sacro», constituye un exponente muy completo de toda la problemática en torno al fenómeno de la construcción de espacios para el culto y de la interna necesidad del hombre a construirlos, como respuesta al sentido de lo sacro, que es esencial a su espíritu.

Resulta particularmente interesante el recorrido que el autor lleva a cabo a través de una terminología que, aunque, como él mismo reconoce, no permite llegar a una determinación precisa y definitiva de los conceptos, en la riqueza de su contenido promueve infinidad de sugerencias. Cuidase en todo momento de presentar al lector los pros y los contras de las diversas actitudes e interpretaciones y en esto su libro resulta de una honestidad muy convincente.

Sentadas unas suficientes bases históricas y doctrinales, la exposición se centra en estos interrogantes: ¿es razonable construir hoy arquitectura religiosa? Si se construye, ¿qué criterios deben orientar esa construcción? Prácticas actuales, como la de la eucaristía doméstica, el uso del espacio destinado al culto para actividades seculares, etc., que para algunos pudieran merecer el calificativo peyorativo de «novedades», adquieren a la luz de la exposición del autor su verdadera dimensión y su raigambre en los usos y costumbres de otras épocas, que han entendido el problema de acuerdo con las incitaciones y necesidades de su contexto existencial y cultural.

La parte descriptiva del trabajo, en la que se estudian y valoran las soluciones dadas por una serie de arquitectos de diferentes países a las necesidades de las diversas comunidades a las que servían —parroquias, internados, etc.—, se completa con planos, esquemas y abundantes fotografías en negro y en color, sin las cuales muchas de las explicaciones del texto no cumplirían del todo su misión informativa.

M. G. V.

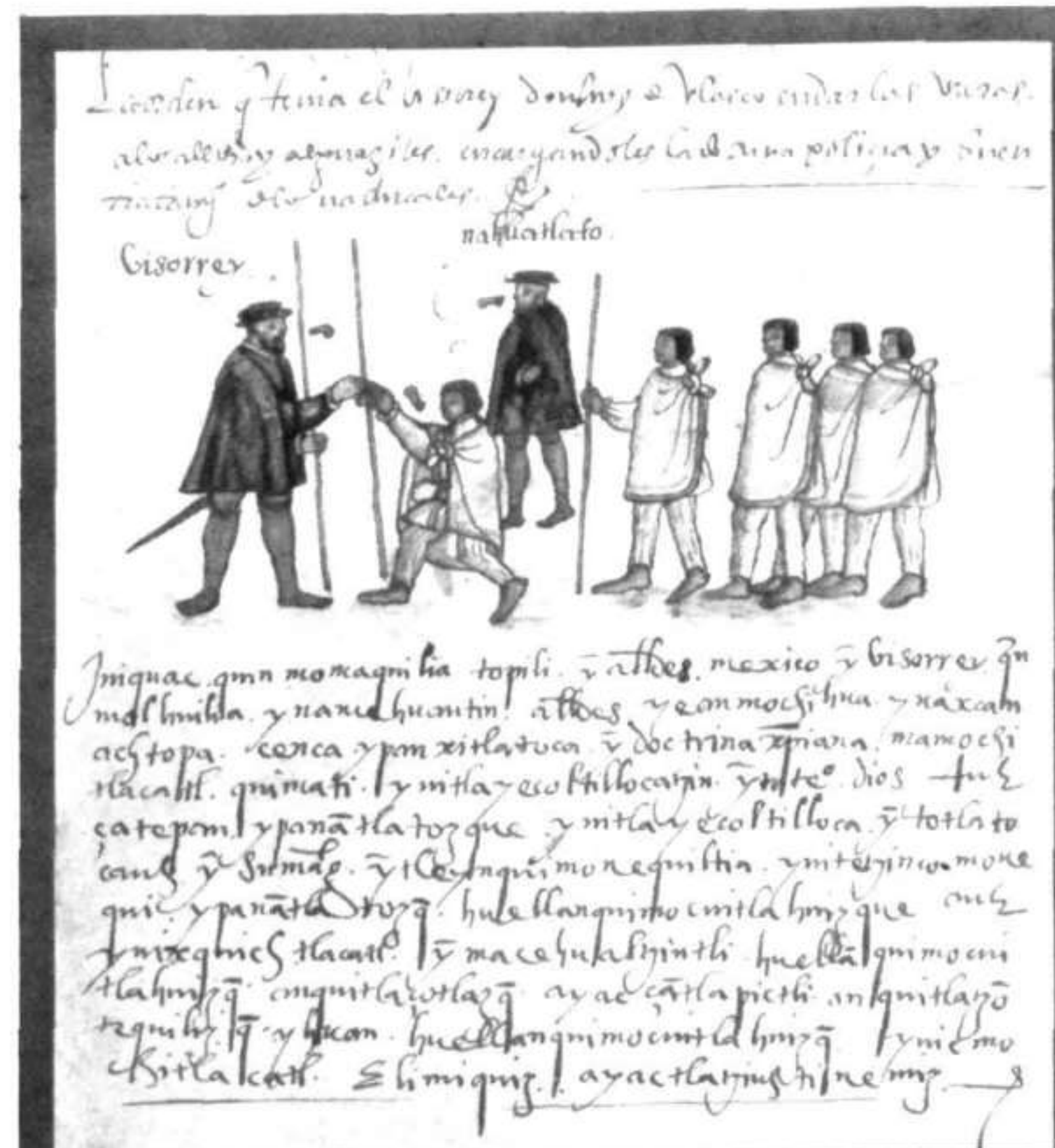
«PINTURA DEL GOBERNADOR, ALCALDES Y REGIDORES DE MEXICO».

DIRECCION GENERAL DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA. SERVICIO DE PUBLICACIONES. MADRID, 1973.

Pulcra y cuidada edición del texto, también conocido como «Códice Osuna», precioso documento para la historia del país americano y de la colonización española en tiempos de Felipe II.

Fruto de la visita que el licenciado don Jerónimo Valderrama hiciera a aquellas tierras entre 1563 y 1566, es en realidad una reclamación contra los abusos y desmanes en que incurrieron las autoridades, expresando en pictografías indígenas, a lo que debe su título de Pintura, que iban acompañadas por textos en nahuatl y su correspondiente traducción castellana.

En las palabras previas que en esta



PINTURA DEL GOBERNADOR, ALCALDES Y REGIDORES DE MEXICO.

edición facsimilar nos ofrece Vicenta Cortés Alonso, se nos explica que «por la foliación doble que lleva se ve claramente que, en el conjunto de la visita, las declaraciones pintadas del gobernador, alcaldes y regidores de México fueron entregadas cuando ya Valderrama llevaba actuando tiempo en su pesquisa, pues fueron incorporadas al monto de los actos cuando iban escritos 462 folios, y, suponemos, que luego del folio 501, último de la Pintura, el escribano Bartolomé de Vilches y sus ayudantes seguirían copiando las deposiciones de los testigos hasta dar fin a una visita de la envergadura de la de Valderrama, que estaba averiguando la actuación del difunto virrey don Luis de Velasco y de los oidores Zorita, Zainos, Puga, Villalobos, Montealegre, Bravo y Maldonado, que bien podía contar con varios cientos de folios más. El total de folios de la Pintura es de 39».

Nada se sabe del paradero de este legajo. Sin embargo se nos anuncia ahora la edición de un segundo tomo en el que se hará una nueva transcripción de textos.

De la Pintura se han hecho ya dos ediciones facsimilares: la una, en Madrid, en 1878, con tirada de cien ejemplares numerados; la otra, en 1947, la hizo en México el Instituto Indigenista Interamericano, que fue dirigida y explicada por el profesor Chávez Orozco.

Tanto por su carácter de excepcional documento, como por su valía gráfica, bien merecía el «Códice Osuna» esta nueva edición que lo pone al alcance de investigadores y eruditos, que sirve para gozo de bibliófilos y, en general, de curiosos lectores interesados por el tema de la conquista americana.

L. S.



# DISCOGRAFIA

SONATAS NUM. 11 EN SI BEMOL MAYOR, OP. 22, NUM. 13 EN MI BEMOL MAYOR, OP. 27, NUM. 1 Y NUM. 27 EN MI MENOR, OP. 90, DE BEETHOVEN.

DANIEL BARENBOIM, PIANO. EMI-VOZ DE SU AMO I 053-02000. ESTEREO.

Alguien dijo una vez que en las sonatas para piano de Beethoven estaba toda la música. Si la frase nos resulta un tanto exagerada, no deja de encerrar alguna verdad. Si no «toda la música» en un sentido general, las sonatas son una especie de resumen ejemplar de «toda la música de Beethoven», lo que quiere decir que representan un capítulo del arte sonoro.

Se dice que ni Haydn ni Mozart fueron capaces de encontrar las posibilidades expresivas del entonces reciente «pianoforte». Mozart tocaba el nuevo instrumento con una técnica clavicembalística, pero, sin embargo, en lo que se refiere a la esencia de la música, fue un claro precursor del mundo beethoveniano. El italiano Muzio Clementi fue quien explotó los nuevos recursos del piano, pero sin genio creativo. Es Beethoven quien convierte al piano en el rey de la música, en el compañero inseparable para los compositores y en uno de los fundamentos del mundo musical romántico. El musicólogo Massimo Mila ha apuntado la razón fundamental por la que las sonatas de Beethoven nos muestran su evolución musical mejor y más claramente que cualquier otro género de obras, exceptuando, quizá, los cuartetos. Beethoven descubre antes su propia personalidad en el piano que en la orquesta. Cuando aparece la primera sinfonía, en 1800, el compositor ha publicado ya diez sonatas pianísticas. Pensemos que una de ellas es la hermosa y profunda «Patética». En seguida, el músico va a exigir al piano lo que ningún otro hubiera podido pensar. La trama musical se hace más densa; ya no hay simples melodías con acompañamiento en la mano izquierda, los acordes se amplifican y enriquecen, y el piano llega a convertirse en un «representante» de la orquesta. Aunque las sonatas hasta un alto número de «opus» llevan todavía la indicación «para clave o pianoforte», esto no deja de ser una frase comercial, para ampliar su difusión.

El sello discográfico nos complace de vez en cuando con un nuevo disco de sonatas de Beethoven interpretadas por Daniel Barenboim. Este músico, nacido en la Argentina, representa una de las mayores personalidades, no sólo de su generación, sino del panorama interpretativo de nuestro tiempo. Barenboim es un gran pianista-solista, un director excelente y, en fin, un músico excepcionalmente dotado y profundamente preparado, que también practica la música de cámara con su esposa, la violoncellista Jacqueline du Pré, y es capaz de realizar con fortuna una cosa que muchos hacen, pero pocos hacen bien: tocar el piano y dirigir al mismo tiempo. Como pianista posee una técnica irreprochable y lo que se ha llamado tradicionalmente «buen gusto», que no es sino una sensibilidad musical que impide toda exageración. De las tres sonatas grabadas en este disco, prefiero la interpretación de la número 13, llamada «quasi una fantasía» por su forma libre, como su hermana de «opus», la archifamosa «Claro de luna». La belleza de la número 13 ha sido perjudicada, sin duda, por la calidad extraordinaria de esta última. Tampoco la número 27 es una sonata completamente normal. Es interesante en la serie, lo mismo que la número 11,

escrita en 1800, y en la que Barenboim tiene algunas precipitaciones no muy justificadas. La toma de sonido es inmejorable.

SINFONIA NUM. 8 EN MI BEMOL, DE MAHLER.

HEATHER HARPER, LUCIA POPP, ARLEEN AUGER, YVONNE MINTON, HELEN WATTS, RENE KOLLO, JOHN SHIRLEY-QUIRK Y MARTTI TALVELA, CORO DE LA OPERA DEL ESTADO DE VIENA, CORO SINGVEREIN Y CORO DE NIÑOS DE VIENA, ORQUESTA SINFONICA DE CHICAGO. DIRECTOR: GEORG SOLTÍ. ALBUM DE DOS DISCOS CON FOLLETO ILUSTRADO. DECCA SET 534/5. ESTEREO.

No es raro que se haya concedido a este álbum el Premio Mundial del Disco en Montreux este mismo año. En el mundo de la grabación todo es difícil, pero quizá lo peor esté en los solistas, como el arpa o la guitarra, y, al otro extremo, las obras monumentales, como esta «Octava sinfonía» de Mahler, llamada comúnmente «Sinfonía de los mil», nombre que desagrada a muchos, entre ellos el autor, pero que resulta expresivo para dar idea de las numerosas necesidades para la interpretación de la obra, y que sigue esa tendencia, tan natural, a redondear las cifras.

La «Sinfonía número 8», después de las puramente instrumentales 5, 6 y 7, nos muestra de nuevo al Mahler que utiliza el texto y la voz humana para expresar, no sólo su concepto de la música, sino el de la filosofía y el de la propia vida. Posiblemente, para Mahler, música, filosofía y vida se fundían en una misma cosa que fue su gloria y su continuo tormento. Escrita en el verano de 1906 en sólo seis semanas —Mahler podía componer sólo durante los veranos, en las vacaciones de su fatigosa labor directorial— esta sinfonía explica, quizá mejor que ninguna otra, la idea de Mahler de sus obras como objetos sonoros independientes, que no debían ir acompañadas, en concierto, por ninguna otra página. Esto no era un capricho de hombre extravagante, sino algo fundado en la propia esencia de la obra de arte. El significado de la sinfonía debía ser atendido de principio a fin, como el de una ópera o el de una tragedia, salvando las distancias necesarias. El nombre «sinfonía» ya había perdido toda rigidez, a no ser para los que, muy en su derecho, seguían respetando más o menos las formas clásicas. No es raro que Mahler reuniera aquí como dos grandes cantatas, la primera sobre el himno latino medieval «Veni, Creator Spiritus», de Mauro, y la segunda sobre la escena final del «Fausto», de Goethe, aquella que encierra las palabras sobre «lo eterno femenino» que tantas veces se interpretan mal. Dos textos tan distintos tienen, sin embargo, en común, el signo de la esperanza y de la elevación hacia lo alto con la ayuda de la divinidad. El compositor, en un momento difícil, vuelve sinceramente la mirada hacia algo superior que él siente dentro de su alma y ve fuera de ella. Gracias a su técnica prodigiosa, nos dejó una obra complicadísima, difícil, larga, pero sincera.

Hubiera sido casi imposible reunir un mejor grupo de intérpretes, bajo la batuta del gran Solti, y lograr una mayor perfección en una grabación que viene a enriquecer nuestra ya abundante discografía mahleriana.

CARLOS GOMEZ AMAT



# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## HERNANDEZ CARPE, Antonio (pintor, muralista).

Nace el 8 de junio de 1924 en Espinardo, provincia de Murcia. Asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, dirigido por el pintor Luis Garay y el escultor José Planes. Más tarde viene a Madrid e ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, siendo discípulo de Vázquez Díaz, Eugenio Hermoso, Soria Aedo, Joaquín Valverde, Julio Moisés y Juan Adsuara, donde obtiene el título de profesor de Dibujo. Tras conseguir el Gran Premio de Roma, marcha a dicha ciudad y perfecciona sus conocimientos en la Academia Española de Bellas Artes. Es académico de la de Alfonso el Sabio de Murcia.

*Premios conseguidos:* Medalla de plata en la Exposición Internacional de Viareggio (Italia), 1954. Nunca ha concurrido a certámenes españoles.

*Exposiciones individuales:* 1943, Murcia (Asociación de la Prensa); 1945, Murcia (Sociedad de Cazadores); 1947, Murcia (Sociedad Económica de Amigos del País); 1952, Murcia (salas del Casino); 1954, Roma (sala de la Academia Española), Nápoles (Instituto de España); 1955, Murcia (Universidad); 1956, Santander (Universidad Internacional Menéndez Pelayo); 1957, Santander (galería Proel); 1958, Granada (Casa Americana).

*Exposiciones colectivas:* En la galería Gumiel de Madrid, 1948; en la galería Xagra de Madrid, 1950; en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1950; en la librería Abril de Madrid, 1951; I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; El Paisaje Italiano interpretado por pintores extranjeros en Viareggio, 1954; en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 1955; Arte Sacro Contemporáneo en el Ateneo de Madrid, 1958; Pintura Actual Española en Lisboa, 1959; Continuación Arte Sacro en el Ateneo de Madrid, 1960; Arte Sacro Actual en Zaragoza, 1961; Pintura Figurativa Española en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Corrientes, 1963; Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York, 1964; XXV Años de Arte Español, itinerante por España, 1964; Itinerante de la Direc-

## ARTEAGA DE LA GUIA, Angel (compositor).

Nació en Campo de Criptana (Ciudad Real) el 28 de enero de 1928. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, de 1949 a 1957, con los profesores Victorino Echevarría, Francisco Calés y Julio Gómez. Amplió sus conocimientos en Munich de 1958 a 1964 con Carl Orff y Harald Genzmer. En 1960 obtuvo el premio del Concurso Internacional Hugo von Monfort celebrado en Grenchen (Austria) con su obra *Prólogo para orquesta*. Al año siguiente logró en Siena (Italia) el premio Ferdinando Ballo Napolitano con su *Trio para órgano*. Premio Internacional Cuevas de Nerja, convocado por el Ministerio de Información y Turismo (1963). Premio de Composición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1973).

Angel Arteaga es uno de los compositores más prestigiosos de su generación. Ha presentado sus obras en numerosos lugares. Ha recibido encargos de Radio Nacional de España. Es asesor del Departamento de Entidades y Actos Musicales de la Comisaría General de la Música.

Como creador, Arteaga, por propio convencimiento más que por la influencia de sus maestros, se ha mantenido lejos de la más libre vanguardia, adoptando una posición que puede partir del expresionismo para construir una música actual, pero que se mantiene dentro de una línea constructiva que no busca la audacia por la aventura.

*Obras:* *La mona de imitación*, ópera de cámara, texto Gómez de la Serna (1957-58); *El terrible entrevistador*, ópera de cámara, texto Gómez de la Serna (1957-58); *Sonatina al estilo clásico*, piano (1959-60); *Octeto* (1959-60); *Prólogo para orquesta* (1960); *Sinfonietta* (1960); *Trio para órgano* (1961); *Cuatro piezas para violoncello y piano* (1961); *Cuevas de Nerja*, orquesta (1962); *Kontakion*, cantata sobre textos de la liturgia bizantina (1962); *Elogios*, cantata para solistas y orquesta, texto Saint John Perse (1962-63); *Tres piezas para piano* (1962-63); *Improvisación y canon*, cuerda (1964); *En verdad te digo*, arpa (1971); *El santo de palo*, soprano e instrumentos, texto Pedro Salinas (1972); *Albisiphon*, flauta (1973); *Irradiaciones*, octeto de metal (1973). Numerosa música cinematográfica.

## GOÑI SUAREZ, Lorenzo (pintor, dibujante, grabador).

Nace en Jaén el 25 de enero de 1911. Autodidacta formado en Barcelona, donde posteriormente siguió algunos cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, y en Madrid desde 1939. En 1950 estudia grabado calcográfico en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid. La Fundación Juan March le concedió una pensión en 1962 para que realizara una serie de grabados al aguafuerte sobre la Tauromaquia. Socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Su labor como ilustrador es de todos conocida en libros, revistas y diarios de toda España, principalmente en el madrileño «ABC».

*Premios conseguidos:* Tercera medalla de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1957; Premio del Ayuntamiento de Madrid en el XI Salón del Grabado en Madrid, 1961; primera medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1962; primera medalla en el XII Salón del Grabado de Madrid, 1962; medalla de honor y Primer Premio en el I Salón de Humoristas de Madrid, 1967.

*Exposiciones individuales:* 1962, Madrid (librería Afrodisio Aguado); 1968, Cuenca (Casa de Cultura); 1969, Madrid (galería Seiquer); 1970, Madrid (galería Edaf); 1972, Madrid (club Urbis), Madrid (galería Rayuela); 1973, Cuenca (Casa de Cultura), Madrid (galería El Coleccionista).

*Exposiciones colectivas:* I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; en la librería Clan de Madrid, 1953; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1957; en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1958; Grabadores Españoles Contemporáneos en Madrid, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes en Barcelona, 1960; XI Salón del Grabado en Madrid, 1961; Nueve Grabadores Contemporáneos en Madrid, 1961; en la galería Arteluz de Madrid, 1961; XII Salón del Grabado de Madrid, 1962;

## CALBET RIERA, Vicente (pintor).

Nace en Ibiza el 20 de octubre de 1937. Se forma en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde obtiene el título de profesor de Dibujo. En 1962 le concede el Gobierno francés una bolsa de estudios con la cual marcha a París. Ha realizado viajes por casi toda Europa.

*Premios conseguidos:* Premios en los Salones Internacionales de El Corsario de Ibiza, 1959, 60, 61; tercera medalla en la II Exposición de Arte Joven de Madrid, 1960; en el Insel-Preis de Hamburgo, 1962; Primer Premio de Pintura en la II Bienal Internacional de Arte de Ibiza, 1966.

*Exposiciones individuales:* 1960, Ibiza (galería Tanit); 1961, Barcelona (sala Rovira); 1963, Hamburgo (club de Artistas Die Insel); 1964, Palma de Mallorca (galería Quint), Ibiza (galería El Corsario); 1965, Ibiza (galería Ivan Spence); 1967, San Antonio, Ibiza (galería Vallribera), Estocolmo (galería City); 1968, San Antonio, Ibiza (galería Vallribera); 1969, Ibiza (galería 5), Palma de Mallorca (galería Ariel); 1970, Ginebra (galería Chedel), Estocolmo (galería Harlekin), San Antonio, Ibiza (galería Vallribera), Palma de Mallorca (galería L'ull de Vidre); 1971, Zaragoza (galería Libros), Ulm, Alemania (galería Atelier 67), Milán (galería Morone), Madrid (galería Alfa), Barcelona (galería Aquitania), Osnabrück, Alemania (Museo de Pintura).

*Exposiciones colectivas:* Salón Internacional El Corsario de Ibiza, 1959; II Exposición Nacional de Arte Joven de Madrid, 1960; Salón Internacional El Corsario de Ibiza, 1960; Salón Internacional El Corsario de Ibiza, 1961; Insel-Preis de Hamburgo, 1962; Homenaje a Pancho Cossío en la galería Ebusus de Ibiza, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1964; Concurso de Ilustraciones para el Quijote en Madrid, 1964; en la galería A la Comète de Saint Saphorin, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1966; II Bienal Internacional de Arte de Ibiza, 1966; en la galería Xaim de Ibiza, 1966; en la galería Greef de Colonia, 1966; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; La Figura en la Plástica en



Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1962; V Bienal Internacional de Alejandría, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1964; en la galería La Pasarela de Sevilla, 1966; Los Toros en el Arte en Madrid, 1966; I Salón de Humoristas de Madrid, 1967; Primeras Firmas en el Ayuntamiento de Valencia, 1968; en la Caja de Ahorros de Córdoba, 1968; en la galería Ariel de Palma de Mallorca, 1968; II Salón de Humoristas de Madrid, 1968; Fiestas de Navidad con el Grupo Nonell en Barcelona, 1968; XIX Salón del Grabado de Madrid, 1970; Socios de Honor del Círculo de Bellas Artes en Madrid, 1971; Fin de Temporada en la galería Estudio Cid de Madrid, 1971; Homenaje a Madrid en la galería Estudio Cid de Madrid, 1971; en la galería Old Home de Madrid, 1971; El Grabado, itinerante por España, 1971; Homenaje a Camón Aznar en el club Urbis de Madrid, 1972; Colectiva de Primavera en la galería Edaf de Madrid, 1972; Pintores de la galería en la galería Estudio Cid de Madrid, 1972; Homenaje a Madrid en la galería Estudio Cid de Madrid, 1973.

*Se encuentra representado en:* Alejandría, R. A. U., museo; Cuenca, Museo Municipal.

XI-73.

la sala Vallribera de San Antonio de Ibiza, 1968; en la galería Xarc de Ibiza, 1970; III Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 1970; I Salón Nacional de Primavera en la galería Zero de Murcia, 1971; V Premio Círculo 2, Minicadros en Madrid, 1971.

*Se encuentra representado en:* Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo.

XI-73.

ción General de Bellas Artes, 1967; La Huerta a través de pintores murcianos de los siglos XIX y XX en la Casa de la Cultura de Murcia, 1969.

Dedicado casi exclusivamente a la pintura mural desde hace bastantes años ha realizado obras para: *Alicante:* Complejo Virgen del Socorro; *Barcelona:* Banco Mercantil e Industrial; *Bilbao:* Banco Mercantil e Industrial; *Cádiz:* Iglesia de San Severino, Gobierno Civil, Edificio de Obras del Puerto y Clínica Sanatorio del Dr. Rubio; *Castellón:* Residencia de Estudios del Movimiento en Peñíscola; *Madrid:* Biblioteca Nacional, Instituto Municipal de Educación, Banco Mercantil e Industrial (Agencia núm. 7), Edificio de Maquinaria del L. N. C., Colegio Mayor Cisneros, Colegio Mayor Menéndez Pelayo y Colegio Mayor Diego de Cobarrubias; *Murcia:* Casa de la Cultura, Gran Hospital, Gobierno Civil, Diputación Provincial, Jefatura de Sanidad, Edificio Torre de Murcia, Iglesia de la Purísima, Iglesia de la Asunción de Alcantarilla, Edificio Medina, Club de Tenis, Hermandad Farmacéutica, Banco Vitalicio y Casa de Juventud de Cartagena; *Santander:* Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Casa de Cultura.

*Se encuentra representado en:* Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Murcia, Museo Provincial de Bellas Artes; Santander, Museo Provincial de Bellas Artes.

XI-73.



**SANTIAGO MAJO, Rodrigo Alfredo de (compositor y director).**

Nació en Baracaldo (Vizcaya) en 1907. Estudió en el Conservatorio vizcaíno de Bilbao. Antes de terminar sus estudios, ganó, por oposición, una plaza de violín en la Orquesta Sinfónica de Bilbao, a los dieciséis años de edad. Al año siguiente, también por oposición, era profesor de instrumentos de madera y subdirector de la Academia de Música de Erandio. Después de dirigir bandas en Vizcaya y León, en 1947 acudió a las oposiciones para la dirección de la Banda y Orquesta Municipal de La Coruña, todavía sin formar. Es director-fundador de estos organismos. En 1966 fue nombrado director de la Banda Municipal de Madrid y presidente del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles, cargos que desempeña en la actualidad.

Fue alumno de Rafael Navarro (violín), Ricardo Arnillas (música de cámara), Jesús Guridi (armonía y folklore), José Sainz Basabe (composición) y Armand Marsik (orquestración y conjunto instrumental).

Supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora del Rosario, de La Coruña; correspondiente de la Real Academia Gallega; miembro del Instituto José Cornide de estudios coruñeses; medalla de oro de los Amigos de la Opera; medalla de plata Perfecto Feijoo; Premio del Ateneo de Zaragoza; Premio Jesús Guridi, de Vitoria; Premio José Espí de Alcoy; Premio de los Primeros Juegos Florales Hispanoamericanos; Premio Internacional de Buenos Aires; dos veces Premio Blanco Porto, de Pontevedra.

Compositor en el que el nacionalismo se une con un lenguaje de nuestro tiempo, es también autor de obras didácticas y musicólogo, asiduo colaborador de varias revistas sobre música y folklore. Ha dirigido numerosas orquestas españolas y americanas y ha recibido un encargo de la Comisaría de la Música.

*Obras:* *Concierto vasco*, piano y orquesta (1947); *Concierto del Concilio*, violoncello y orquesta (1948); *Alborada vasca*, cuarteto de cuerda (1948); *Réquiem en memoria de Ataulfo Argenta*, solistas, coro y or-

**GUDIOL COROMINAS, Montserrat (pintora, dibujante, grabadora).**

Nace en Barcelona el 9 de junio de 1933. Su formación artística se desarrolla en el taller de José Gudiol.

*Premios conseguidos:* Premio del Ayuntamiento de Barcelona en la Exposición de Pintura Femenina del C. I. C. F. en dicha ciudad, 1954; Segundo Premio y medalla de plata en el Premio San Jorge de la Diputación de Barcelona, 1957; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Barcelona, 1960; Primer Premio en el Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1960.

*Exposiciones individuales:* 1950, Ripoll (salas del Casino); 1954, Miami-Florida-U. S. A. (salas del Museo); 1962, Barcelona (salas Gaspar); 1965, Barcelona (salas Gaspar), Bilbao (salas del Museo de Arte Moderno); 1967, Barcelona (sala Gaspar); 1969, San Francisco de California, U. S. A. (Gilbert Galleries); 1972, Barcelona (sala Gaspar).

*Exposiciones colectivas:* Retrato Actual en el Círculo Artístico de Barcelona, 1953; Pintura Femenina del C. I. C. F. en Barcelona, 1954; III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955; Premio San Jorge de la Diputación de Barcelona, 1957; II Salón de Mayo de Barcelona, 1958; I Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1959; Exposición Nacional de Bellas Artes en Barcelona, 1960; II Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1960; en la sala Gaspar de Barcelona, 1962; Pintura Catalana en el Casón del Buen Retiro de Madrid, 1962; Doce Pintores Españoles en el Círculo de Bellas Artes de Málaga, 1963; Nueve Pintores Españoles en la Universidad de Sevilla, 1963; V Concurso Internacional de Dibujo Ynglada Guillot de Barcelona, 1963; Modern Spanish Painting: Seven Catalonian Artists en Tallahassee, Florida, Greensboro, Carolina del Norte, Poughkeepsic, Nueva York, Greenville, Carolina del Sur, Denver, Colorado, Kansas City, Missouri, Austin, Texas, Laramie, Wyoming, San Diego, California, Flint, Michigan, Portland, Maine, Nueva York, Atlanta, Georgia, Huntington, West Virginia, Bloomington, Indiana, Oklahoma, Aurora, Nueva York, Knoxville, Ten-

**GARCIA BARRENA, Carmelo (pintor).**

Nace el 1 de julio de 1926, en Bilbao. Su primera formación artística la recibe en las aulas de la Asociación Artística Vizcaína (1947), siendo sus maestros Antonio Santafé Largacha y Pelayo Olartúa. Posteriormente se traslada a París y Bélgica (1951) y asiste a la Real Academia de Bellas Artes de Amberes (1952), bajo la vigilancia del pintor Vandenberg. En la actualidad forma parte de la Junta Directiva de la Asociación Artística Vizcaína.

*Premios conseguidos:* Premio de Honor en los Concursos al Aire Libre de Vizcaya, 1963; Primer Premio en el Salón de Estío de Baracaldo, 1964; Segundo Premio en la Exposición del VI Centenario de Guernica, 1966; Tercer Premio y medalla de bronce en la I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; Primer Premio en el Salón Nacional de Baracaldo, 1969; Premio Fournier de Vitoria, 1969; Premio en el Salón de Otoño de Sevilla, 1969; tercera medalla en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; Primer Premio en el IX Certamen Internacional de Pollensa, 1970.

*Exposiciones individuales:* 1953, Bilbao (sala Arthogar); 1955, Bilbao (sala Arthogar); 1964, Bilbao (sala Arthogar); 1966, Llodio (Café del Sábado), Bilbao (galería Grises); 1967, Bilbao (galería Mikeldi), Madrid (galería Da Vinci); 1970, Bilbao (galería Illescas).

*Exposiciones colectivas:* I Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid, 1951; Medio Siglo de Arte en Vizcaya en la Universidad de Deusto, 1961; Concursos al Aire Libre de Vizcaya, 1963; Salón de Estío de Baracaldo, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1965; I Bienal Bayonesa de Arte en Bayona-Francia, 1965; VI Centenario de Guernica, 1966; Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1966; I Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; II Gran Premio de Pintura Vasca en San Sebastián, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1968; Antológica de la galería Grises de Bilbao, 1969; III Salón de Invierno de Alicante, 1969; III Concurso de Pintura REPESA en Madrid, 1969; Gru-

**LUGAN, Luis (Luis GARCIA NUÑEZ) (escultor).**

Nace en Madrid el 23 de marzo de 1929. Autodidacta que partiendo de una etapa de figuración constructiva (1950) ha ido pasando por otros ciclos de muy diversa índole: abstracto (1955), investigaciones plástico-electrónicas (1966), obras audio-visuales-táctiles (1967), percepción sonora de formas invisibles (1970) o percepción táctiles de temperaturas o de corrientes de aire (1971).

*Exposiciones individuales:* 1962, Madrid (galería Abril); 1968, Bilbao (galería Grises), Madrid (galería Seiquer); 1970, Madrid (galería Eurocasa), Zaragoza (Caja de Ahorros de la Inmaculada); 1972, Venecia (sala en la XXXVI Bienal Internacional).

*Exposiciones colectivas:* En la galería Biosca de Madrid, 1961; en la galería Amadís de Madrid, 1963; en el Ateneo de Oviedo, 1964; en la galería Biosca de Madrid, 1964; IV Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1965; Grupo Castilla en el Cercle Artistic de Sant Lluç de Barcelona, 1965; en la Diputación de Gerona, 1965; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; V Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1966; II Salón Constructivista de Madrid, 1966; VIII Salón de Marzo de Valencia, 1967; VI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1967; Arte Objetivo en las salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, 1967; Concordancia de las Artes y Nueva Generación, itinerantes por España, 1967; XII Salón de Mayo de Barcelona, 1968; Arte Objetivo en Mayagüez, Puerto Rico, 1968; Psico Play Art en la galería Eburne de Madrid, 1968; Mente 1 en la galería René Metrás y Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1968; El Arte Español de Hoy en la galería Skira de Madrid, 1968; Generación de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969; Ultima Frontera del Arte en Puente Cultural de Madrid, 1968; X Salón de Marzo de Valencia, 1969; Panorama 69 en la galería Eurocasa de Madrid, 1969; Mente 3 en Tenerife, 1969; Mente 4 en Bilbao, 1969; Generación Automática de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1970; en la galería Aquitania de Barcelona, 1970; Man 71 en Barcelona, 1971; Formas Computadas en el Ateneo de Madrid, sala de Santa Catalina, 1971; Maniquies en la galería Van-



pos EMEN y GAUR en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, 1969; VI Exposición Anual de Pintura y Escultura de Vitoria, 1969; Salón Nacional de Baracaldo, 1969; Salón de Otoño de Sevilla, 1969; IV Salón de Invierno de Alicante, 1970; IV Salón Nacional de Pintura de Murcia, 1970; XXI Exposición Nacional de Linares, 1970; Premio Azorín de Alicante, 1970; V Gran Premio de Pintura Vasca en San Sebastián, 1970; XXV Concurso-Exposición de Pintura de Jaén, 1970; II Bienal Nacional de Pintura de Bilbao, 1970; Libros y Cuadros de Vizcaya en Zaragoza, 1970; IX Certamen Internacional de Pollensa, 1970; VII Exposición Anual de Pintura y Escultura de Vitoria, 1970; I Bienal de Pintura Félix Adelantado de Zaragoza, 1970; Maestros Vascos del Dibujo en la galería Frontera de Madrid, 1970; Arte y Caridad en la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo en Bilbao, 1970; Cuatro Pintores de Bilbao en la galería Libros de Zaragoza, 1971; I Bienal de Pintura Provincia de León en León, 1971; III Bienal Internacional de Burdeos, 1971; Pintura Española Actual en la Caja de Ahorros de Alicante, 1972.

Se encuentra representado en: Baracaldo, Museo Provincial de Bellas Artes (en formación); Bilbao, Museo de Arte Moderno.

XI-73.

drés de Madrid, 1971; Man 71 en el Museo del Ampurdán de Figueras, 1971; Arte Actual en la Torre del Merino de Santillana del Mar, 1971; Inauguración del Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1972; Inaugural de la Art Gallery de Madrid, 1972; La Paloma en la galería Vandrés de Madrid, 1972; Ocho Artistas Españoles de la Bienal de Venecia, Inaugural de la galería Zodíaco de Madrid, 1972; Homenaje Internacional a Picasso en Vallaurais, 1972; Sobre el Barroco en la galería Juana de Aizpuru de Sevilla, 1972-73; Rotativa en Tres Ciclos en la galería Bayo-Guillama de Madrid, 1973; XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973.

Autor del decorado luminoso para la obra de Gerard Rühm, *Redondo u oval* (1969), puesta en escena en el Instituto Alemán de Madrid. Colaborador del músico Tomás Marco en la realización de un concierto cinético, *Rosa Rosae* (1969), y del músico Agustín González Acilu en el concierto cinético *Simbiosis* (1969), estrenado en Madrid dos años más tarde.

XI-73.

questa (1958); *Sonata vasca*, violín y piano (1939); *Doce sueño* (1953); *Homenaje a Jesús Guridi* (1963); *Tríptico de Nadal*, coro (1960); *Tres breves cantigas de amor*, coro (1962); *Mort d'Al-Azraq* (1965); *Tríptico de homenajes*, (1965); *Suite breve*, quinteto de viento (1969); *Tersura musical si becuadro*, quinteto de viento (1970); *Imagen sonora de un quinteto en Fa*, quinteto de viento (1972); *Sonata informal*, trío de flautas (1973); *Suite exátona*, violín y piano (1973).

Obras literarias y didácticas: *De la transcripción* (1956); *La música popular gallega* (1959); *Método de gaita* (1960); *Pentatonismo en la música gallega* (1964); *Marcial del Adalid* (1965); *Un concurso musical y una sonata gallega del compositor Antonio José* (1965); *Consideraciones sobre Marcial del Adalid y el romanticismo de su música para piano* (1966); *Cómo cantar y tañer las Cantigas de Amigo de Martín Codax* (1967); *Manual de gaita gallega* (1971); *Estudios superiores y melodías vascas para txistu* (1971).

XI-73.

nessee, Evansville, Indiana, 1964-1966; Grabado Contemporáneo en la sala Gaspar de Barcelona, 1966; Arte Actual en la Torre del Merino de Santillana del Mar, 1972.

Se encuentra representada en: Barcelona, Museo de Arte Moderno; Bilbao, Museo de Arte Moderno; Flint, Michigan, U. S. A., Museum of Modern Art; Johannesburgo, Sudáfrica, Museum of Modern Art; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Nueva York, American Federation of Arts; Pretoria, Sudáfrica, Museum of Modern Art.

XI-73.





«SAN LUCAS Y SAN PABLO». MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

# EL SIGLO XV VALENCIANO

MADRID • PALACIO DE EXPOSICIONES DEL RETIRO • OCTUBRE-DICIEMBRE 1973





# MACARRON S.A

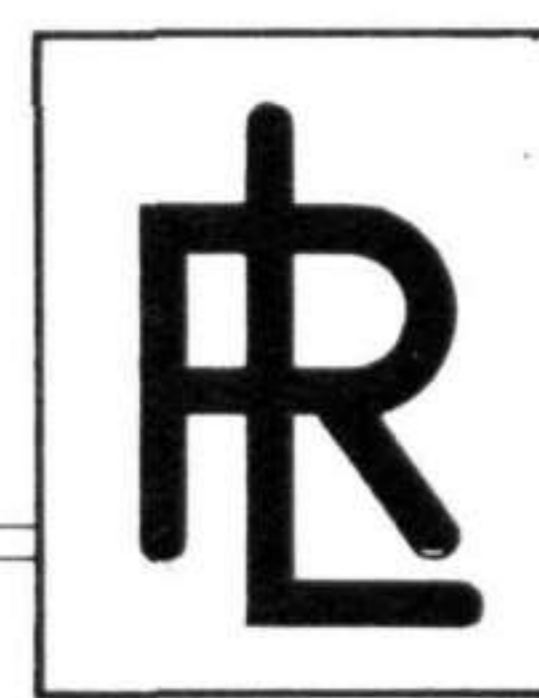
PINTURA-DIBUJO-GRABADO  
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO  
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE  
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE  
MONTAJE DE EXPOSICIONES  
EXPOSICION Y VENTA DE  
CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

**RODOLFO LAMA - CONSTRUCCIONES, S.A.**



ROLACSA

CENTRAL: DUQUE DE SESTO, 40 - TELEFONO 226 43 30 - MADRID-9



# GAVAR

**GALERIA VASCA DE ARTE**  
Menéndez Pelayo, 79 - Tel. 252 48 24  
MADRID-7



«NIÑAS JUGANDO»

## C. GARCIA BARRENA

DEL 15 DE DICIEMBRE AL 15 DE ENERO  
Horario: Mañanas 11,30 a 1,30 - Tardes 5,30 a 8,30

*J. J. Rottenburg*

*Galeria de Arte*



## RAFAEL VILLANUEVA

DEL 15 DE ENERO AL 2 DE FEBRERO

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



**galería  
ynguanzo**

Antonio Maura, 12-Madrid  
Teléfono 231 54 10  
Cables: Ynguanzoga. Madrid-14



### ARTE POP AMERICANO

WARHOL  
ROSENQUIST  
OLDENBURG  
JASPER JOHNS  
ALLAN JONES  
RAUSCHENBERG  
HAMILTON

DICIEMBRE

BERROCAL

«Richelieu»

## GALERÍA JUANA MORDÓ, S. A.

Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72



## TAPIES

DEL 18 DE DICIEMBRE DE 1973 AL 12 DE ENERO DE 1974





**...otro servicio**



**CONSTRUCCIONES**

**COLOMINA** S.A.

San Bernardo, 97-99 - MADRID-8



# Silos y su Epoca

---



---

MONASTERIO DE SILOS. JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE 1973  
PALACIO DE VELAZQUEZ. MADRID. NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1973

## GALERIA THEO

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



GUILLERMO DELGADO (óleos)

### DICIEMBRE

EXCLUSIVA:

BORES  
CANEJA  
GUILLERMO DELGADO  
GARGALLO  
LOBO  
CRISTINO MALLO  
MIGNONI  
VALDIVIESO  
H. VIÑES

### GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119, 1.º - Teléfono 261 15 46  
Aparcamiento 115

EXPOSICION REGALOS REYES  
CINCUENTA PINTORES EN PEQUEÑO FORMATO  
Hasta el día 8 de enero

---

### MARIA E. ROBLES

OLEOS Y DIBUJOS  
Del 10 al 26 de enero



# 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

 **GALERIA  
EL ARTISTA**  
Iparraguirre, 15  
Teléf. 23 93 69  
BILBAO-9

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

GAVAR  
Menéndez Pelayo, 79  
Teléfono 252 48 24  
MADRID-7

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



SELLO

*Bellas  
Artes 73*

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

*Bellas  
Artes 73*

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

*Bellas  
Artes 73*

Amor de Dios, 2

MADRID-14



# Bellas Artes 73

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

## Bellas Artes 73

su información  
quedará  
como documento de  
nuestro tiempo.

## AE ARTE DE ESPAÑA

**Vázquez Díaz, Vida y Pintura**, de Angel Benito Jaén; **Juan Gris**, de Daniel-Henry Kahnweiler; **La Música en el Museo del Prado**, de Federico Sopeña y Antonio Gallego, y **Tartessos y el Carambolo**, de Juan de Mata Carriazo, son los cuatro primeros títulos de la colección **Arte de España** nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de volúmenes de 30 x 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

# Bellas Artes 73

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

Deseo suscribirme a BELLAS ARTES 73 por un año (10 números), al precio de 900 ptas., que abonaré contra reembolso.

Nombre .....

Domicilio .....

Ciudad ..... Dto. Postal .....

Provincia .....

## AE ARTE DE ESPAÑA

COLECCION ARTE DE ESPAÑA • PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS • DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Deseo recibir:

- VAZQUEZ DIAZ, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopeña y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre .....

Domicilio .....

Ciudad ..... Dto. Postal .....

Provincia .....

Deseo envíen, como obsequio mío, un ejemplar de

- VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén (2.000 pesetas).
- JUAN GRIS, de Daniel-Henry Kahnweiler (2.000 pesetas).
- LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, de Federico Sopeña y Antonio Gallego (2.000 pesetas).
- TARTESOS Y EL CARAMBOLO, de Juan de Mata Carriazo (3.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 73-Madrid.

Nombre de quien hace el obsequio .....

Para enviar a:

Nombre .....

Domicilio .....

Ciudad ..... Dto. Postal .....

Provincia .....



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



# ESTILO EN EL TIEMPO



## RELOJES PRECISOS CON CRISTALES PRECIOSOS, PARA VER PASAR LAS HORAS A TRAVÉS DE LOS SIGLOS.

Estilo en el tiempo. Estilo Omega en la línea armoniosa de estos relojes inspirados en diseños de Andrew Grima, joyero de la reina de Inglaterra, y realizados en oro blanco surtidos de brillantes. TIEMPO apresado

en los cristales preciosos, formados en la Naturaleza por el paso de los milenios (cuarzo, amatista, citrina, zafiro...) y tallados en grados como las esmeraldas.

TIEMPO medido con la legendaria precisión Omega.

