

Bellas Artes 74



7. 389



HAZEN

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

Menéndez Pelayo, 79 - Teléfono 252 48 24

MADRID - 7



FLORES KAPEROTXIPI

EN PERMANENCIA:

AMARICA, APELLANIZ, ARANCA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BIENABE, BAYSALA, ERENCHUN, ECHEVARRIA, KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GARCIAERGUIN, GALARTA, GARCIA BARRENA, ITURRINO, LAFFITE, MARTINEZ ORTIZ, MONTES, MUÑOZCONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, REGOYOS, TELLAECHÉ, UCÉLAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA.

biosca

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



JOSE SALIS
(1863-1926)

"JARDIN DE BERAUN" (49 x 38 cm)

del 3 al 30 de abril



subastas de arte

SERRANO, 12 • MADRID-1

ANUNCIA SUS PROXIMAS SUBASTAS
QUE TENDRAN LUGAR LOS DIAS:

23-25 y 26 de abril • Extraordinaria 9 de mayo • 19-20 y 21 de junio



RAIMUNDO DE MADRAZO

JOVEN PENSATIVA

Medida: 198 x 100 cm

Subasta extraordinaria de Mayo

PINTURAS, GRABADOS, MUEBLES, PORCELANAS ORIENTALES Y EUROPEAS, ESCULTURA, BRONCES, CERAMICA, RELOJES BOLSILLO, RELOJES DE SALON, RELOJES SOBREMESA, LIBROS, CRISTAL, ARTE AFRICANO Y OCEANICO, ARTE PRECOLOMBINO, ARQUEOLOGIA ROMANA, GRIEGA Y ORIENTAL, ARTE ORIENTAL (INDOSTANICO, JAPONES Y CHINO); PIEDRAS DURAS, MARFILES, ORFEBRERIA, ICONOS, ALFOMBRAS, TAPICES, ARMAS ANTIGUAS, ARMADURAS, ETC, ETC.

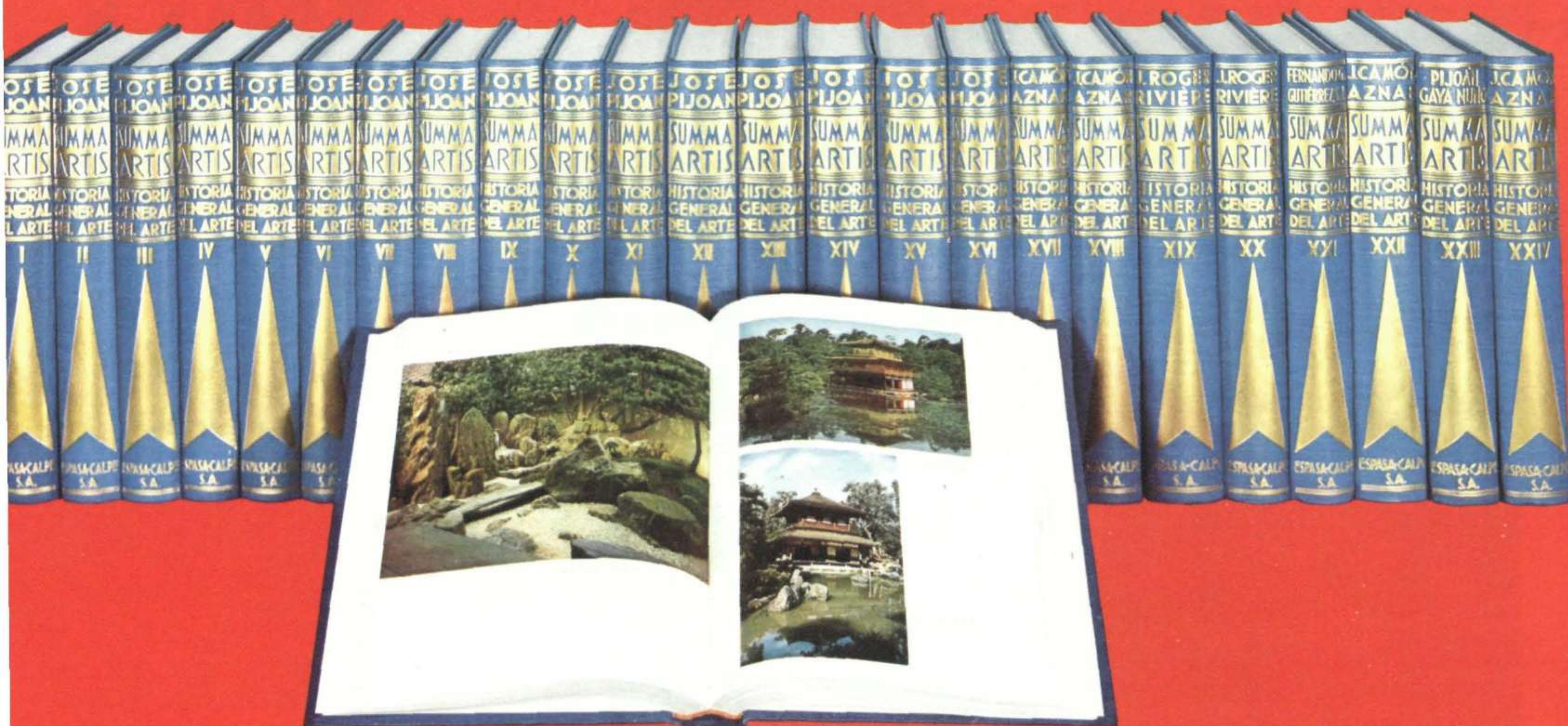
Solicite suscripción a nuestros catálogos.

SUBASTAS DE ARTE

Serrano, 12 • Tel. 401 34 00 • Madrid-1

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLÚMENES 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. Hititia. Fenicia. Persia. Partia. Sasania. 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 a. de J. C.).... 800 ptas. | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y el 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

Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 31 • MARZO 1974

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: JOAQUIN PEREZ VILLANUEVA, Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.

JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.

JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.

GASPAR GOMEZ DE LA SERNA SCARDOVI, Comisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.

ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.

AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid - 1

ENSAYOS

3 LUIS BOROBIO: El concepto del realismo en el arte.

8 ALFONSO ALVAREZ VILLAR: Fundamentos biológicos de la pintura.

NOTAS

11 TOMAS MARCO: Una nueva música vocal.

13 JUAN ANTONIO VALLEJO-NAGERA: Pintores naifs españoles. Higinio Mallebrera.

20 CLARISA MILLAN: Retratos de Agripina I en el Museo Arqueológico Nacional.

22 ENRIQUE B. MARTIN: Auge de la fotografía en las nuevas tendencias estéticas.

25 MARIA JESUS LOSADA GOMEZ: Alberto Sánchez. Su obra en España.

29 ARTURO DEL VILLAR: Los caminos del arte conceptual.

33 CIRILO POPOVICI: El antropos de Juana Francés.

POEMA

36 JOSE CAMON AZNAR: Cuatro poemas.

ACTUALIDAD

38 LA LUZ EN LA PINTURA DE MARTINEZ NOVILLO, por Miguel Ferrer.

41 JOAQUIN PACHECO: LOS FINES Y LOS MEDIOS, por Leopoldo Azancot.

42 II SEMANA DE MUSICA MEDITERRANEA, por Sabino Ruiz Jalón.

44 EN LA MUERTE DE JULIO GOMEZ, por Francisco José León Tello.

45 EL INGENUISMO SABIO DE ISABEL VILLAR, por Carlos Areán.

47 FRANCISCO ROJAS, por Adolfo Castaño.

49 ORELLANA Y GARCIA DONAIRE, por Rosa Martínez de Lahidalga.

CRONICAS

51 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.

54 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.

58 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.

59 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

NOTICIARIOS

60 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

66 **BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.**

71 **FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.**

PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.

MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA: Higinio Mallebrera, «Jarro de flores».

FOTOGRAFIAS: Oronoz. Museo del Prado. Mas. A. Rico. Museo Arqueológico Nacional. J. Dolcet. R. Bonache. Cañadas. Mariano Ferré. Numay. Editorial Gustavo Gili, S. A. Disdier. A. Noé.



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

LUIS BOROBIO.—Doctor Arquitecto. De la Real Academia Colombiana de la Historia. Profesor de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

ALFONSO ALVAREZ VILLAR.—Médico. Escritor. Profesor de Psicología del Arte en la Universidad Complutense.

CLARISA MILLÁN.—Conservadora del Museo Arqueológico Nacional.

ENRIQUE B. MARTÍN.—Fotógrafo. Graduado en la London School of Printing.

MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ.—Licenciada en Filosofía y Letras. Profesora de Arte en el Instituto Nacional «Lope de Vega».

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.

CIRILO POPOVICI.—Profesor de la Universidad de Madrid. Miembro por España de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

JOSÉ CAMÓN AZNAR.—Académico y Catedrático. Presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte. Director del Museo Lázaro Galdiano.

MIGUEL FERRER.—Crítico de Arte.

SABINO RUIZ JALÓN.—Compositor y crítico musical de «La Gaceta del Norte».

FRANCISCO JOSÉ DE LEÓN TELLO.—Catedrático de Historia de la Música y de Estética.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JULIÁN GALLEGO, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, RAÚL CELESTINO GÓMEZ, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, FLORENCIO DE SANTA ANA Y ALVAREZ OSSORIO, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, RENÉ DALEMANS, MARIANO ROLDÁN, ANTONIO ZOIDO, JORGE USCATESCU, V. COBREROS URANGA, NIEVES VALENTÍN RODRIGO, JESÚS DEL MAZO, FERNANDO MON, DANIEL GIRALT MIRACLE, ROSA MARÍA LÓPEZ-BARRIOS, PAEL STEPANEK, EVA BUKOLSKA, JOAQUÍN YARZA LUACES, CLARA JANÉS, ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, RAFAEL FLÓREZ, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES.

Comunicamos a nuestros suscriptores, lectores y anunciantes el traslado de nuestra Redacción al Paseo de Calvo Sotelo núm. 20, Madrid-1.

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

EL CONCEPTO DE REALISMO EN EL ARTE

LUIS BOROBIO

SE ha hablado siempre del proverbial realismo del arte español, y, sin pararse a pensar en ello, todo el mundo entendía perfectamente lo que significaba la palabra «realismo».

Hace ya unos cuantos años, los pintores informalistas y matéricos reclamaban para su arte el calificativo de realista, alegando que el más auténtico realismo no es el que hace referencia a una realidad exterior del arte, sino el que se constituye a sí mismo como objeto real.

En el título de uno de los temas de unas recientes oposiciones, se contraponía el concepto de realismo artístico al de nominalismo, con lo cual era evidente que no se le identificaba con la fidelidad naturalista, ni con el arte objetual.

Se puede llamar «realismo» a cosas muy diferentes, y, si no se precisa la significación del término, su uso, en lugar de aclarar, confunde. En principio, el realismo supone una búsqueda de la realidad; pero es preciso determinar en qué consiste esa realidad que se persigue, y, también, cuál es el camino de su búsqueda.

LA REALIDAD ENTRE LOS GRIEGOS

Las dos líneas fundamentales del pensamiento griego, llamadas convencionalmente el idealismo de Platón y el realismo de Aristóteles, se han mantenido como directrices básicas de la filosofía occidental, y todavía no han perdido su vigencia. Expresándolas de una manera esquemática, Platón sostiene la existencia de una *realidad* absoluta en el mundo de las ideas, de la cual los acontecimientos del mundo sensible no son sino reflejos meramente aparentes. Aristóteles, por el contrario, reconoce la realidad en los acontecimientos concretos, mientras que las ideas son sus representaciones.

En principio, pues, para los platónicos será «realista» el arte que se dirige a los prototipos ideales, mientras que para los aristotélicos, lo será el que se centra en el mundo sensible y empírico.

El arte helénico, incluso desde sus orígenes arcaicos, repite unos prototipos: Tiende a representar la realidad de unas ideas platónicas —decantadas y abstractas—, de unos ejemplares humanos perfectos y universales desprovistos de todas sus circunstancias individuantes, y cuya serenidad olímpica los eleva por encima del acontecimiento concreto.

El arte helenístico, por el contrario, busca la realidad aristotélica del acontecimiento concreto con todos los valores particulares y circunstanciales que lo definen, y, en cierta manera, lo enriquecen.

LA CONTROVERSIA DE LOS UNIVERSALES

Durante toda la Edad Media, uno de los problemas que preocupó más seriamente a los filósofos de occidente fue la llamada controversia de los universales. El planteamiento

—hecho de una manera muy simplista— puede reducirse a esta pregunta: los conceptos universales ¿responden a una realidad universal, o no hay más realidad que la de los individuos? O, formulando la pregunta de una manera concreta, ¿existe realmente el «Hombre», el hombre ideal, el hombre abstracto y absoluto de cuya humanidad participan los hombres individuales, o, por el contrario, no hay más realidad que la de los individuos concretos? Y, en caso de que exista el «Hombre» como universal, ¿cuál es la índole de su existencia?

Tanto platónicos como tomistas defendían la realidad del universal; pero, mientras los platónicos la admiten como la realidad plena, de la cual los individuos no son sino reflejos, los tomistas afirman que la realidad del universal sólo se da materializada en los individuos: hay una forma universal que sólo se realiza en la materia, en la cual reside el principio de individuación. Para los platónicos el universal tiene una realidad absoluta, mientras que para los aristotélicos tiene una realidad potencial.

Pero, frente a estas dos posiciones *realistas*, ya en el siglo XI, aparece la postura opuesta de los nominalistas, que niegan totalmente la realidad de los universales: Para ellos no existen más que individuos distintos, y esos individuos sólo tienen de común el nombre que los designa. Si les damos un mismo nombre es por un puro convencionalismo que sirve para que nos entendamos, y que está basado en unas ciertas analogías que encontramos entre ellos.

Esta visión, esquemática y un tanto simplista, de la complejísima y multiseccular controversia de los universales, nos permite fijar elementalmente como posturas extremas por una parte el *realismo absoluto* de Platón, que defiende la existencia real de los arquetipos absolutos, de cuya realidad, los objetos concretos e individuales no son sino apariencias; y, por otra parte, el *nominalismo* que no admite más realidad que la de los individuos, los cuales sólo tienen de común los *nombres* que los designan, es decir, los *signos* que los representan.

EL REALISMO ABSOLUTO DE PLATÓN EN EL ARTE DEL SIGLO XV

El siglo XV en Italia representa el paso de la cultura medieval a la del Renacimiento, expresada en el Humanismo.

Dentro del Humanismo podemos distinguir convencionalmente varios aspectos:

a) Un Humanismo arqueológico y epigráfico que resucita las formas y la cultura de la antigüedad y que es el que gravita más directamente sobre la imaginación y el repertorio de los artistas.

b) Un Humanismo matemático que es el que incide con más eficacia sobre el progreso del Arte, por la aplicación de sus aportaciones al desarrollo de las técnicas artísticas y a la concepción artística que esas nuevas técnicas llevan consigo.

c) Un Humanismo filosófico que, en virtud de su nivel especulativo, es el que aparentemente se encuentra más



alejado de las artes; pero del cual se desprenden, sin embargo, nociones fascinantes para los artistas avanzados y un clima de esteticismo que incide indirectamente y quizás inconscientemente, pero de una manera eficaz, en lo más profundo de la concepción artística.

Los artistas, inmersos en el mundo de la cultura, no podían sustraerse a ninguno de los tres aspectos del humanismo que hemos citado. La controversia de los universales, aunque como tal controversia quedaba exclusivamente reducida al plano filosófico, tenía también sus implicaciones en los demás planos. Los artistas, como tales artistas, no adoptaban una postura ni nominalista ni realista, es decir, no se proponían explícitamente defender (con su pintura, con su escultura o con su arquitectura) ni al Nominalismo ni al Realismo; pero la influencia de la Filosofía en las artes era muy profunda, porque atañía a la manera de concebir el mundo. Por una parte, el realismo absoluto platónico influye notablemente en la imaginación y en el repertorio de los artistas a través del humanismo arqueológico, que trata de encontrar arquetipos, idealmente perfectos, entre los modelos legados por la antigüedad.

Por otra parte, influye también en los artistas, a través del humanismo matemático, que pretende encontrar unas leyes reales y absolutas que estén por encima de los acontecimientos meramente empíricos. A este respecto, los innovadores de Florencia habían proclamado con seguridad, casi como una profesión de fe, la necesidad de referirse en las artes visuales al *ordo mathematicus* (pienso, principalmente, en Brunelleschi y en Alberti, con su «De Pictura»). La idea se extendió lentamente, y no tomó su pleno sentido más que cuando las matemáticas encontraron su puesto aparte, como una disciplina privilegiada, separándose del cuerpo tradicional de las artes liberales, pero informando a las artes. Marsilio Ficino decía más o menos que las ciencias que operan manualmente se llaman «artes», y que deben su perfección a la facultad matemática, es decir, a la aptitud esencialmente «mercurial» de contar, medir y pesar. Esta facultad las saca del ojo de buen cubero, como se ve claramente en arquitectura. El interés de una proposición de este género consiste en indicar claramente que la contribución de cierto humanismo especulativo es orientar las artes hacia una concepción absoluta, explicitada gracias a las matemáticas. Ese sentido unitario y absoluto se reforzó más con la edición que se hizo en la segunda mitad del siglo XV, del tratado de música de Boecio, y que tuvo una notable repercusión entre los teóricos de la arquitectura. El interés por las matemáticas se generaliza en los círculos eruditos, que se esfuerzan por encontrar una concordancia entre Platón, Vitrubio y el mundo empírico.

Los pintores, influidos de una parte por la idealización de las formas arqueológicas y por la perfección emanada de las leyes ordenadoras matemáticas, y, de otra parte, por la solicitud de un mundo sensible y concreto del que no se pueden sustraer, van buscando sus modelos sucesiva y alternativamente —y simultáneamente también— en los arquetipos platónicos ideales, y en las experiencias de la naturaleza sensible; pero, en general, se siente el deseo dominante de buscar un realismo absoluto con la representación de unos arquetipos que trascienden el acontecimiento individual. Esta transcendencia platónica la vemos —por poner un solo ejemplo muy expresivo— en la monumentalidad de Piero della Francesca (incluso en los casos en que dirige su pintura al retrato personal).

Sin embargo, la naturaleza sensible, con sus experiencias individuales y concretas, influye de alguna manera tam-

JAN VAN EYCK. "LA ADORACION DEL CORDERO MISTICO".
Retrato de la donante. Catedral de Gante.

Los nominalistas no reconocen más realidad que la del acontecimiento concreto y, en consecuencia, el realismo artístico, para ellos, se dirige a hacer una descripción pormenorizada del objeto empírico que se representa.

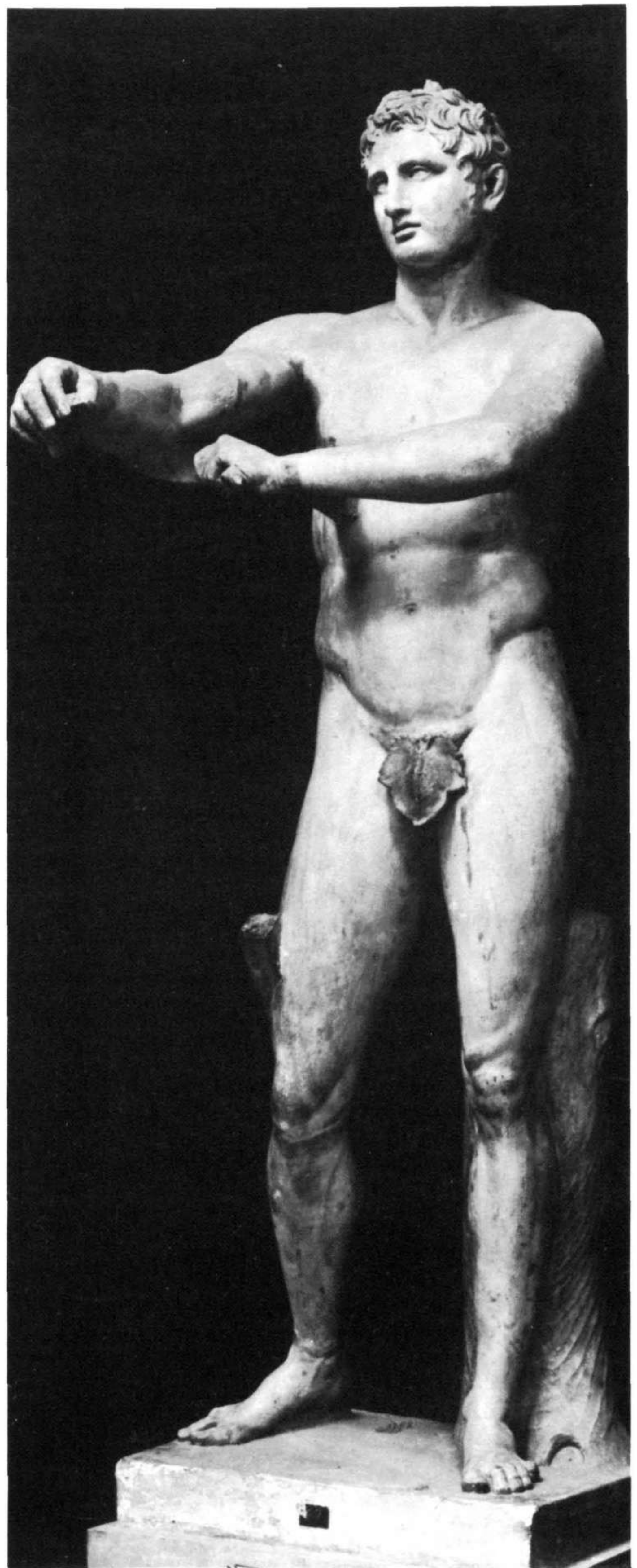
bién en todos los artistas —en unos más eficazmente que en otros—, y, así, a finales de siglo, tenemos el caso de Leonardo, quien —a pesar de sus grandes inquietudes científicas y matemáticas— se esfuerza por pintar los acontecimientos con una fidelidad naturalista, tanto en la ambientación, por medio del «sfumato», como en la concreción de las actitudes psicológicas de los personajes que representa. Y, en el campo de la arquitectura, también Leonardo nos muestra un retroceso en el camino del platonismo, con cierto dibujo de un proyecto suyo para el cruce del Duomo de Milán, que es totalmente gótico. No debe interpretarse con esto que el realismo platónico decayó al terminar el siglo, ya que Miguel Ángel, florentino también y a caballo ya en el siglo XVI, nos muestra el ejemplo más vivo de arquetipos grandiosos dentro de la más pura abstracción del realismo absoluto. El caso de Leonardo es, pues, simplemente, un ejemplo de los altibajos, sucesivos y superpuestos, que sufre la concepción artística platónica a lo largo del siglo XV en Italia. Masaccio, al empezar la centuria, y Mantegna después, siguieron una línea universal claramente platónica, mientras que Pollaiuolo y el Pinturichio descienden más a la anécdota individual.

EL NOMINALISMO Y LA PINTURA FLAMENCA

Así como hemos visto que el realismo absoluto de Platón influyó notablemente en todo el humanismo italiano, e indirectamente —pero con notable eficacia—, en los artistas de las diferentes y entrecruzadas escuelas de Italia, la Filosofía nominalista tuvo mucha más aceptación más al norte de las áreas mediterráneas: en Inglaterra, Países Bajos, Alemania, Francia inclusive... Y es lógico que en los pintores europeos —flamencos principalmente— se notara de alguna manera el reflejo de esta tendencia filosófica.

Para los filósofos nominalistas —y también, por transposición, para lo más genuino y característico del arte flamenco— la única realidad es la que cristaliza en los objetos —en cada objeto—. En todos los objetos, pero en *cada uno*: no hay ninguna realidad absoluta y universal que los trascienda. Sólo hay unos signos que los agrupan: *sus nombres*. Los objetos individuales se clasifican solamente por los nombres (o signos) que los representan. De ahí la palabra —«Nominalismo»— que designa la escuela filosófica.

Por eso, en Arquitectura no encontramos esa apasionada búsqueda —de tanto arraigo en Italia— de un número universal que todo lo ordena, ni de unas leyes geométricas que todo lo trascienden; y en Pintura y en Escultura no se buscan arquetipos universales, sino acontecimientos individuales. De ahí ese predominio del retrato pormenorizado, lleno de anécdotas que lo concretan, que lo individualizan. Los personajes son personas diversas pero únicas, con sus circunstancias concretas e irrepetibles; pero sin una humanidad que las trascienda. Incluso cuando la naturaleza del tema no permite extraerlo del mundo sensible circundante (tal es el caso de las representaciones religiosas) también entonces se busca el retrato identificando la representación con lo concreto del mundo sensible y empírico. Y, en estos casos, podemos reconocer el Nominalismo no sólo por la individuación de las cosas, sino también por la utilización de un signo universal que designa las realidades concretas e individuales, que son la única realidad que reconocen. Es verdad que en Pintura el Nominalismo no se manifiesta por el nombre que designa a los objetos para agruparlos, porque la palabra no es un medio pictórico; pero los nombres



APOSIMENO DE LISIPO. Museo Vaticano.
Platón sitúa la realidad en el mundo de las ideas y, por tanto, el realismo platónico representa prototipos ideales de valor universal, eliminando las circunstancias individuales.



VELAZQUEZ. FRAGMENTO DE "LAS MENINAS".
Museo del Prado.

El realismo español se refiere al individuo concreto;
pero con toda su proyección universal y trascendente.

tienen también su correspondencia semiótica en el lenguaje pictórico, y así, si es un santo se le pone una aureola y un gesto de santidad, si es una Virgen, un ramo de azucenas, si es un obispo, un báculo... Son los símbolos que, en el lenguaje pictórico sustituyen a los nombres del lenguaje oral de los que el Nominalismo recibe su denominación.

Y es curioso observar que, mientras el realismo absoluto y platónico tiene alternativas y fluctuaciones evidentes entre los artistas italianos del siglo XV, las características nominalistas se mantienen con una gran uniformidad en todos los pintores flamencos del mismo siglo: Lo que hemos dicho puede aplicarse con igual propiedad al maestro de Fremaille y a Van Eyck que abren la centuria, como a Van der Weyden, Memling y Van der Goes que constituyen el centro de ella. E incluso a Gerard David y al Bosco, que apuntan hacia el siglo XVI (aunque en estos dos últimos podríamos encontrar que su Nominalismo tiene unos ciertos matices conceptualistas).

Aunque, a manera de ejemplo, hayamos citado sólo el parentesco del Nominalismo filosófico con la pintura flamenca del siglo XV, la relación se da con otras muchas manifestaciones artísticas (sean o no figurativas), y sobre todo, en las formas de interpretar y juzgar el arte: Siempre

que el arte se considera como un mero sistema de relaciones entre significantes y significados, y que su estudio se centra en el contenido semiológico de las obras, se está haciendo una referencia nominalista. Pero es éste un aspecto que sólo cito como nota marginal, porque, a pesar de su inmenso interés, se sale del propósito de este artículo.

EL REALISMO DE ARISTOTELES EN LA ESCUELA ESPAÑOLA

Los descensos que el realismo absoluto o platónico tuvo dentro del arte italiano del siglo XV, no son simplemente hechos prácticos, sino que responden también a una postura teórica, ya que el mismo Leonardo —a pesar de su pasión científica que le podría vincular con las ideas absolutas de Platón— llegó a afirmar, en una nota suya muy conocida, que «La pintura decae cada vez que busca sus modelos en el arte más bien que en la Naturaleza».

Ese extraer de la Naturaleza sensible los modelos, equivale a buscar la realidad, no en las ideas abstractas («en el arte»), sino materializada en los acontecimientos concretos y tangibles, lo cual representa un acatamiento —inconsciente, quizás, pero respaldado por su planteamiento teórico— de la filosofía de Aristóteles.

En el realismo español, el planteamiento teórico de Leonardo adquiere mucha más fuerza empírica que en el mismo Leonardo, aunque los pintores españoles ni siquiera lo formulen como teoría.

Los personajes que pinta Velázquez o Zurbarán —mucho más que los de Leonardo— son hombres llenos de *humanidad*: La forma sustancial del hombre tiene su valor universal; pero su humanidad se realiza, no en el prototipo abstracto, sino en la materia tangible de unos hombres concretos con sus peculiaridades propias, con su individualidad acusada, con su gesto particular, con su ambiente y sus circunstancias específicas. No es la idea esterilizada y aséptica del hombre, sino que es el hombre vivo e irrepetible lo que representan. Pero no lo representan sólo en sus anécdotas individuadoras —como hacían los flamencos del siglo XV— sino con toda su humanidad.

Es curioso que el arte español de los siglos XV y XVI se desarrolla inspirándose, alternativamente, en los italianos y en los flamencos, y, sin embargo, el concepto artístico que los anima difiere radicalmente de unos y de otros.

Es verdad que Bermejo y Morales, por ejemplo, toman formalismos flamencos y, como los flamencos, describen con profusión de detalles el asunto de sus obras; pero, mientras en los flamencos, toda la realidad quedaba reducida a la anécdota concreta que representaban, en Morales y Bermejo los detalles anecdóticos no hacen sino concretar, de una manera viva y estremecedora, una realidad universal que los trasciende.

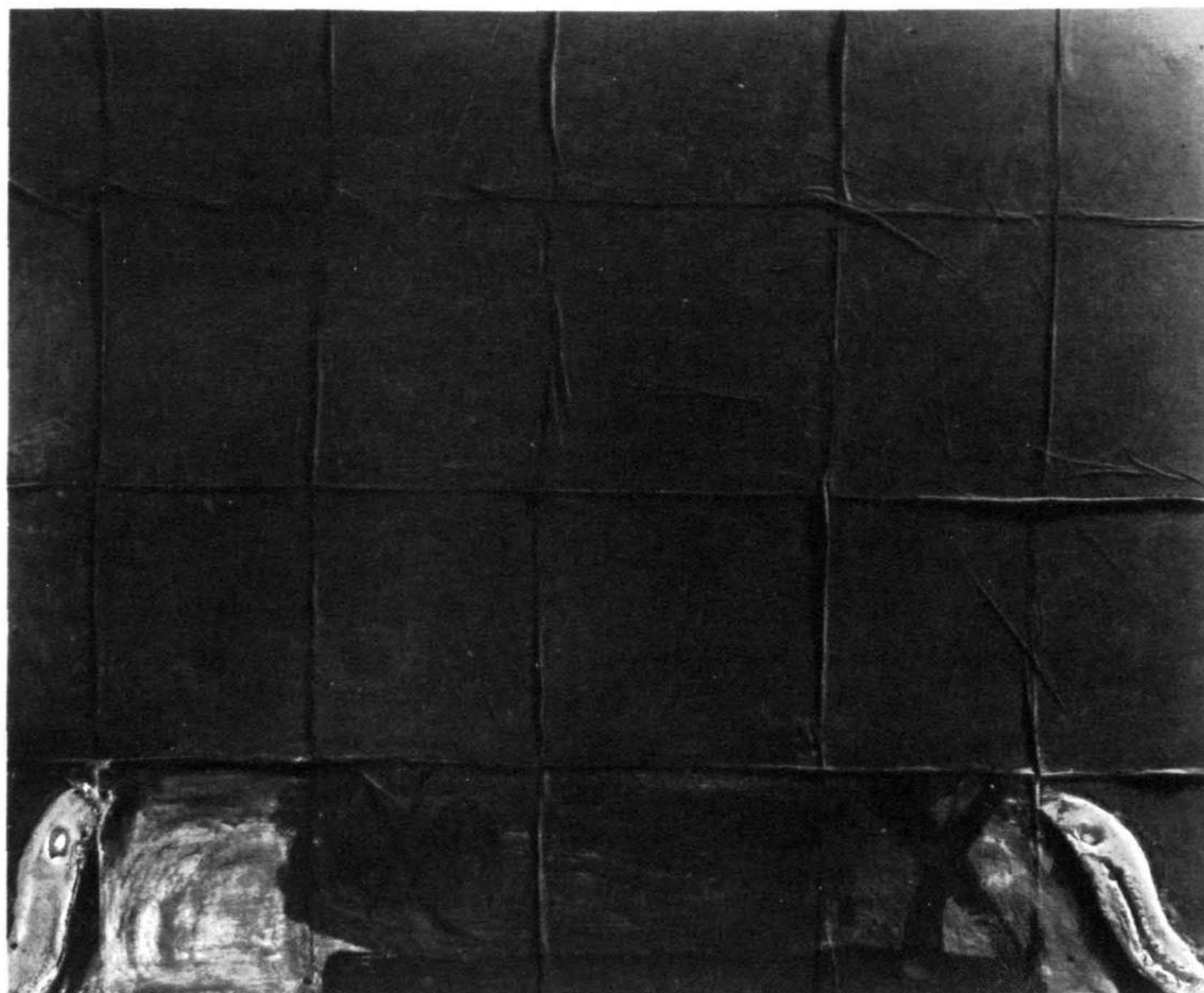
Es verdad, también, que Juan de Juanes y Yáñez adoptan en sus obras maneras de los platónicos italianos; pero, en su concepción, desprecian la abstracción de los prototipos absolutos y de la geometría ordenadora, para centrarse en la fuerza vital de los individuos.

Pero las características del realismo español adquieren su plenitud en los pintores del siglo XVII y en toda la imaginería barroca y se centran en un naturalismo expresionista.

LA REALIDAD REFERIDA Y LA REALIDAD OBJETUAL

Si, según los nominalistas, no hay más realidad que la de los acontecimientos concretos e individuales, para ellos, el arte más realista será aquel que haga una descripción más pormenorizada y fiel de las circunstancias ac-

ANTONI TAPIES.
 "PURPLE", pintura-collage.
 Para los Informalistas, el
 objeto artístico tiene una
 realidad por sí mismo, y sería
 disvirtuarla el referirla
 a otra realidad exterior a él.



cidentales y de las anécdotas adjetivas que definen la realidad del acontecimiento, y, en este sentido, es perfectamente adecuado el decir que el realismo por excelencia es el de Van Eyck o el de Vermeer.

Pero si adoptamos un punto de vista platónico, todos esos acontecimientos sensibles no son reales, sino meros reflejos aparentes de una realidad absoluta que reside en el mundo de la ideas y, por tanto, el verdadero realismo representará unos arquetipos universales —ideales— purificados de toda anécdota individuadora. Así, pues, pondríamos como realismo prototípico las esculturas de Policleto o las pinturas de Piero della Francesca, y estaríamos también en lo cierto.

Sin embargo, si hemos de hablar de Arte en un lenguaje universal a hombres que no tienen por qué compartir la Filosofía de Occam o de Platón y que tampoco tienen por qué averiguar si su idea de la realidad coincide o no con la de Aristóteles, habremos de llamar «realismo» a aquel arte que se dirige a lo que la generalidad de los hombres entiende por *realidad*, es decir, a la naturaleza empírica, al mundo de las «cosas» y de los acontecimientos sensibles, con su virtualidad trascendente; y, por tanto, creo que el arte más propiamente realista es el que se dirige a representar fielmente ese mundo *real* (permítaseme el pleonasma) en el que vivimos y que, en cierta manera, convive con nosotros. Por eso —respetando las opiniones diversas, todas ellas lícitas— hago personalmente el propósito de reservar la denominación de «Realismo» para ese tipo de arte, aunque estoy consciente de incurrir en el peligro de que se me tilde de poco original. De ahí que considere como muy adecuada la ya tópica expresión de «realismo español».

Todas estas diversas concepciones de Realismo artístico coinciden, sin embargo, en considerar al arte realista

como representación de una realidad exterior a él. Sus diferencias específicas estriban en el concepto de «realidad» adoptado.

Pero, si el arte realista es el que busca la realidad, es indudable que esa búsqueda puede ser no sólo por representación, descripción o simulación, sino también por integración en la realidad. Son dos maneras distintas de considerar el realismo: El arte en cuanto que copia una realidad o en cuanto que se constituye, él mismo, en realidad.

Los pintores matéricos, al reclamar para su pintura la denominación de Realismo, se adhieren a esta segunda manera de considerar el arte realista: El cuadro que ellos pintan es un objeto tan real como una flor o como un paisaje; y, de igual manera que una flor o un paisaje no tienen por qué representar nada para ser flor o para ser paisaje, el cuadro no tiene por qué tener su realidad referida a la realidad de la flor o del paisaje.

Estos pintores, al considerar el objeto artístico —la obra artística que ellos crean— como ente real, están dentro de la más estricta Filosofía escolástica: La realidad del cuadro no tiene por qué referirse a ninguna otra realidad externa: *Es*, por sí mismo, un objeto, y, al no simular nada, está haciendo una afirmación de su realidad objetual con sus valores propios.

Es un punto de vista que me parece válido, y lo comparto. Sin embargo, personalmente, a ese arte no lo llamo «realista». Y no lo llamo «realista», no porque tenga nada contra sus valores reales ni porque su artisticidad objetual no me parezca encomiable; sino porque tampoco se me ha ocurrido nunca llamar «realista» a una flor, ni a una nube, ni a una montaña, cuya realidad reconozco y cuya belleza admiro. La flor, la nube, la montaña o el cuadro objetual, no son realistas: son, sencillamente, reales.

FUNDAMENTOS BIOLÓGICOS DE LA PINTURA

ALFONSO ALVAREZ VILLAR

EN este artículo vamos a considerar la génesis no histórica, sino filogenética de la pintura. Añadiremos unos breves apuntes sobre la ontogénesis de este arte en el ser humano, dejando para un estudio posterior un análisis mucho más exhaustivo de esta temática.

La pintura es, sin duda alguna, un arte *naturalmente* privativo de la especie humana. Es más, nada nos permite asegurar que los prehomínidos no empleasen la más rudimentaria de las técnicas pictóricas con una finalidad artística-religiosa. Todos sabemos que los primeros vestigios pictóricos hay que descubrirlos en el Paleolítico Superior, pero no es absurdo suponer que el hombre de Neanderthal emplease ya el *tatuaje*, que es, al fin y al cabo, una variante pictórica.

En condiciones experimentales, es posible conseguir que algunos animales superiores realicen algunos

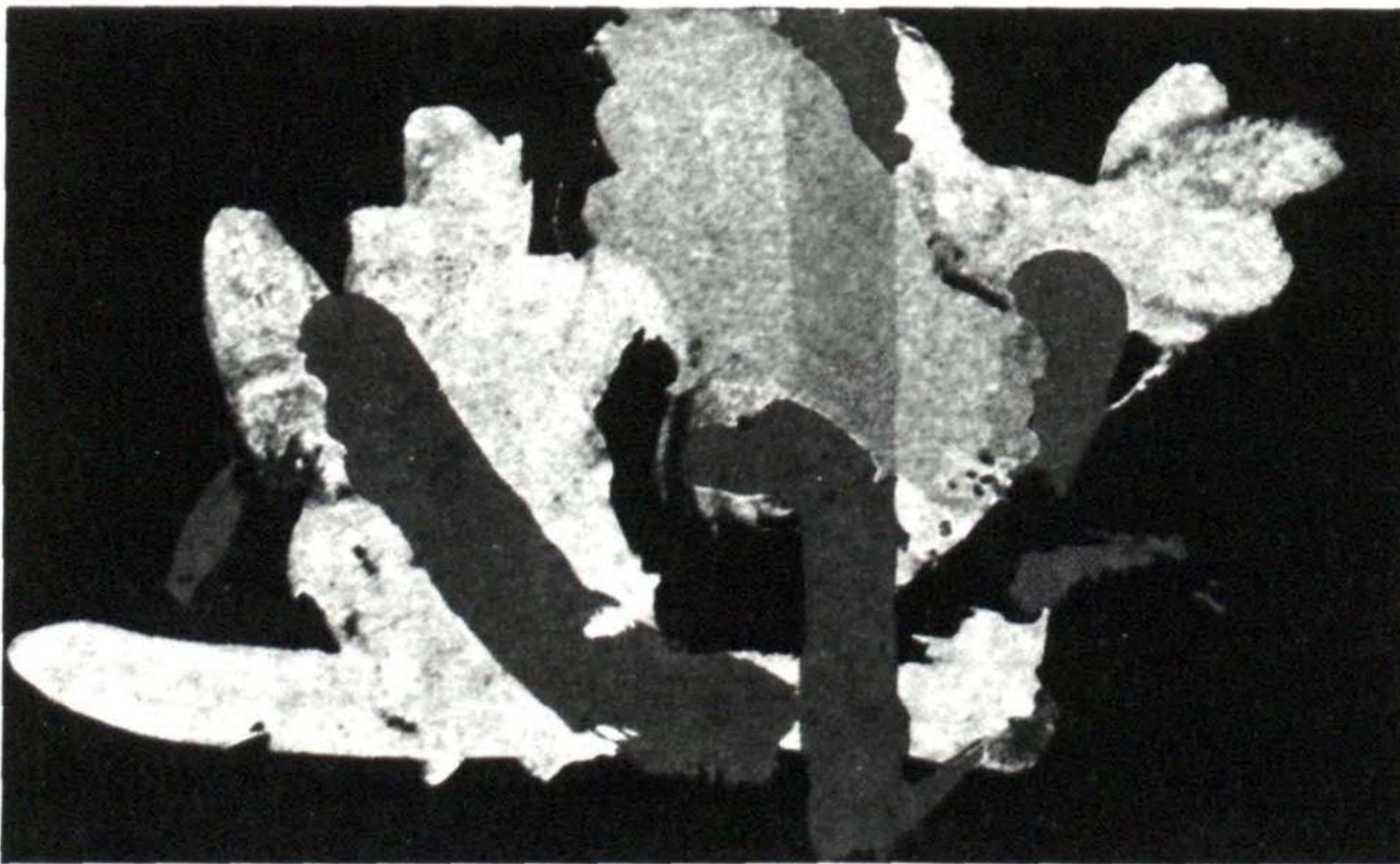
esbozos de pintura que merecen toda nuestra atención, puesto que nos ponen en la pista de la génesis de la dimensión estética del *homo sapiens*. Son estos estudios los que hoy constituyen un pequeño cuerpo doctrinal que recibe el nombre de «Fundamentos biológicos de la pintura».

En estos momentos contamos con un número suficiente de investigaciones, realizadas con chimpancés, gorilas, orangutanes y unos pocos monos capuchinos. Especial interés merecen los trabajos de Desmond Morris, cuyos estudios con el mono *Congo* y con el orangután *Alexander*, son famosos. Pero tendríamos que añadir los nombres de Watson, Kohts y Goja. Vamos, pues, a movernos dentro de este círculo, partiendo de la base de que estas investigaciones continúan y que dentro de unos pocos años podremos, quizá, poseer un material más que sobrado para llegar a conclusiones definitivas.

Ya Alexander Sokolowsky había realizado, hace cuarenta años, una serie de observaciones que habían puesto de relieve el hecho de que los chimpancés dibujan. Estas observaciones aparecen en un libro titulado: *Experiencias con animales salvajes*, y que no ha sido traducido todavía al castellano. El matrimonio Kellogg había llegado a esta misma conclusión en un famoso estudio de campo comparativo entre el chimpancé *Gua* y su propio hijo. Por esa misma época, Jacobsen y Yoshoka estudiaban las reacciones de otro chimpancé, *Alpha*, que en manos de Paul Schiller habría de dar resultados pictóricos verdaderamente sorprendentes, y rivales en algunos aspectos de los de *Congo* de Desmond Morris.

En 1933 aparece el libro: *Mecanismo de conducta en los monos*, firmado por H. Kluver. El protagonista de esta experiencia era un mono capuchino, pero los observadores posteriores prefirieron utilizar definitivamente en sus trabajos monos de un más alto nivel filogenético, como orangutanes, gorilas y, sobre todo, chimpancés.

Los trabajos de Desmond Morris son tan importantes que vamos a atenernos a ellos de una manera casi exclusiva. En efecto, las pinturas del chimpancé *Congo* llamaron pronto la atención del gran público, llegando a celebrarse una exposición, en el Royal Festival Hall, en la que se compararon (sin declarar la procedencia), pinturas de pintores abstractos de chimpancés y de niños. *Congo* llegó a «comercializarse»: se desató una gran demanda de pinturas de chimpancés. Felizmente, la investigación



PINTURA DEL CHIMPANCE CONGO EN LA QUE SE APRECIA EL EMPLEO DE LINEAS VERTICALES, HORIZONTALES Y DIAGONALES.



PAUTAS DE ABANICO PARTIDO, DE CONGO. EN LA ILUSTRACION DE LA IZQUIERDA, CON UN PUNTO CENTRAL AMARILLO, QUE ES NEGRO EN LA MUESTRA DE LA DERECHA.

en Biología del Arte ha seguido su curso sin interferencias extrañas.

En estos momentos podemos decir que la pintura de los chimpancés (cuando el investigador consigue que éstos empuñen un pincel, lápices de colores o empleen solamente dactilopintura), entra dentro del ámbito de la pintura abstracta. No se ha conseguido *hasta ahora*, ninguna composición figurativa en los primates que han actuado de protagonistas en estas experiencias. Pero lo que es más importante: muchas de las pinturas de los primates muestran una *nomotética*, un conjunto de leyes y de reglas que nos hacen pensar en un rudimento del sentido estético. Es decir, las manchas que producen no presentan una absoluta aleatoriedad, como la que podría darse con un sistema de composición mecánica.

He aquí algunas de las reglas descubiertas por Desmond Morris. En primer lugar, se observó en el chimpancé *Congo* una tendencia pronunciada a «rellenar» el espacio que se le ofrecía sin salirse de la hoja. Pero tendía a escoger el lugar donde se había realizado previamente un dibujo. Si se añadía una figura, el chimpancé la escogía como punto de partida de su garabateo, siempre que este dibujo no fuese demasiado grande o demasiado pequeño.

Naturalmente, estas reglas son muy sencillas, pero a ellas se añaden otras: el chimpancé mostraba una tendencia a equilibrar su garabateo con la figura que se había incluido en

el papel. Se reflejaba también la necesidad que tiene un chimpancé de llenar los espacios vacíos, por lo que la ubicación de los garabateos no coincidía exactamente con el punto de equilibrio óptimo.

Las pinturas más sorprendentes del chimpancé *Congo* consistían en abanicos. *Congo* tomaba un punto como origen de una serie de líneas divergentes. Con ello se obtenía una especie de abanico. A veces, a este abanico principal se le unía otro subsidiario. Esta tendencia a escoger un tema pictórico llamó la atención no sólo de Morris, sino de un gran número de investigadores, que llegaron a la conclusión de que las causas de esas pinturas en abanico consistía en la costumbre, innata en un chimpancé, de hacer su lecho. En efecto, un chimpancé en estado natural se sienta en el suelo y va disponiendo radialmente hacia él las cañas o bejucos. Sin embargo, la conclusión más prudente es la de que los chimpancés, o por lo menos *Congo*, presentan una especie de predisposición a esta clase de respuesta rítmica.

Las observaciones realizadas con *Alpha*, con *Sophie* (un gorila hembra adulta del Zoológico de Rotterdam) y con otros primates, muestran un gran número de coincidencias.

Los chimpancés no pasan de este punto, aunque no sabemos qué sorpresas nos deparan las investigaciones posteriores que emplearán técnicas más refinadas para hacer que

los primates dibujen o pinten. Como afirma Desmond Morris: «Existe en los simios un control visual considerable que se pone de manifiesto al ejecutar pinturas. Por otra parte, es evidente que, tratándose de factores de composición, dicho control es más activo y está mejor organizado en el mono que en el niño.»

Siguiendo la clasificación de los Kelloggs, podemos decir que los chimpancés dominan todas las etapas del nivel del *garabato*, algunas del nivel de los *diagramas*, y, por supuesto, no llegan a las *combinaciones*, *agregados* y *composiciones pictóricas*. Pero dentro del nivel de los garabatos que abarca en la evolución del niño los dos primeros años, los chimpancés son superiores a aquél. ¿En qué consiste la diferencia? Simplemente en el hecho de que los chimpancés muestran mayor captación rítmica y espacial de los elementos de un garabato que los niños de hasta dos años de edad. A partir de ese hito, el niño ya es capaz de ir realizando otras tareas: a la edad de los tres años, el niño traza círculos más o menos perfectos. En el caso de *Congo* sólo se observó un rudimento de círculo, aunque sí se evidenciaron en varias ocasiones cruces griegas por la tendencia de este chimpancé a tachar líneas verticales.

Congo no consiguió, en cambio, jamás representar cuadrados y triángulos perfectos. Podemos decir, pues, que si, evolutivamente, los chimpancés poseen un nivel mental inferior

a los tres años (en comparación con el *homo sapiens*), alcanzan una cierta intuición de la dimensión estética mucho antes que los seres humanos.

La razón de este hecho fundamental es la de que el niño, a partir de los tres años, tenderá no a una composición estética, sino a la representación de una realidad, si bien a una *realidad intelectual*, en el sentido de Luquet. Por ejemplo, al niño ya no le interesará hacer composiciones a base de círculos, sino convertir estos círculos en cabezas y luego, más adelante, en parte del cuerpo humano. Sólo la educación (o si se quiere el talento artístico) dará a los niños de más edad este sentido del ritmo y de la distribución espacial del color que caracterizan las composiciones rudimentarias del chimpancé.

Es difícil, sin embargo, interpretar desde una perspectiva teórica los hallazgos de Morris, Schiller, Goja, etc. No podemos hablar, por supuesto, de un propósito consciente, de una planificación previa, de una inspiración y replanteo artísticos en los chimpancés. Sólo el ser humano es capaz de poseer estas intuiciones reveladoras y de plantearse inteligentemente problemas de índole estética. Pero, por otra parte, tampoco podemos atribuir los resultados obtenidos con *Alpha, Congo* y otros chimpancés al mero azar. ¿A qué se debe, pues, el valor artístico de muchas de las composiciones de estos animales?

Cuando contemplamos una placa de mica al microscopio y con luz polarizada, observamos «composiciones ópticas» que nos llenan de admiración. Lo mismo ocurre con las redes cristalográficas, las estructuras celulares, etc. Es decir, el mundo inorgánico y el orgánico, en cuanto se rige por leyes fisicoquímicas, presenta una tendencia a la regularidad, a la simetría y al ritmo. No podemos, sin embargo, hablar de composiciones artísticas, puesto que el arte es patrimonio exclusivo del hombre, es decir, de una intención humana. Puede, sin duda alguna, el hombre utilizar las leyes físicas o químicas, como, por ejemplo, en la técnica del *dripping* y de la «rodadura», etc. Pero aun así, hay una elección de los colores, una distribución de los efectos de estas leyes, etc.

En el caso de los chimpancés estudiados por estos investigadores que

ahora estamos comentando, podemos pensar en *esquemas biológicos innatos de naturaleza motriz y perceptiva*. Esto quiere decir dos cosas:

1.º Los animales tienden a emplear *secuencias de movimientos* con preferencias a otros.

2.º Los animales *reorganizan*, cuando pueden, su campo visual.

Naturalmente, en las condiciones que dictamina su habitat, el animal emplea secuencias de movimientos que no conducen a un resultado estético, en el sentido más restringido del término. Podemos, por ejemplo, hablar de los movimientos gráciles de los felinos que recuerdan los pasos de un ballet, pero aquí la finalidad biológica de ese desplazamiento es demasiado patente para que hablemos de un producto artístico. Lo mismo ocurre con la distribución de material que realizan ciertos pájaros para construir el nido o la «cámara nupcial», etc. Sólo cuando obligamos al animal a realizar una actividad artificial, como es la pintura o el dibujo, observamos cómo estas secuencias de movimientos se plasman en productos artísticos.

Hemos comentado ya una de estas estructuras perceptivo-cinéticas que satisfacían al chimpancé *Congo*: el abanico. Podemos pensar que un movimiento radial que se plasma en trazos divergentes a partir de un mismo punto, obedece a una secuencia de movimientos óptima para el chimpancé. De la misma manera, la tendencia a rellenar los espacios vacíos o a dibujar en aquellos puntos del papel en donde el experimentador ya había trazado una figura, corresponden a un intento de reorganizar el campo perceptivo.

Hay que partir del hecho de que, en efecto, hay movimientos que nos satisfacen más que otros y configuraciones perceptivas más idóneas, por lo que los psicólogos de la Escuela Gestáltica hablan en este caso de «Buenas Formas». Estas estructuras cinéticas y perceptivas óptimas corresponden a aquellas que son más equilibradas desde el punto de vista del organismo. Este equilibrio se traduce en un incremento del *placer de la función*; es decir, podemos afirmar que estas estructuras producen una mayor satisfacción subjetiva.

No se trata de una mera especulación, sino de un hecho que observamos a nivel histórico y psicoevolutivo. Por ejemplo, los niños se complacen en lanzar una y otra vez un sonajero o un objeto. Estas conductas repetitivas han sido estudiadas meticulosamente por Piaget, con el resultado de que las considera el primer inicio de la actividad intelectual.

Pero en el ámbito de la Historia del Arte nos encontramos con la simetría y la repetición de temas pictóricos en la pintura y concretamente en la decoración de la cerámica. El número de brazos de los hombres representados en ciertas cuevas del Levante español se multiplican hasta convertir la figura en un mero esquema; los meandros y grecas, las volutas y las esvásticas se repiten a lo largo del cuello de una vasija o del borde de un plato. Hay en la representación de los famosos *macaroni* de algunas cuevas franco-cantábricas una cierta similitud con las pinturas dactilares de *Congo*.

En resumidas cuentas, una inspección de las pinturas de los pocos chimpancés a los que se les ha obligado a pintar y dibujar, revela algunos de los hechos investigados por la Estética Experimental. Por una razón muy profunda que estudiaremos en otra ocasión, la pintura humana y la de los chimpancés divergirán casi en el momento cero de la evolución ontogenética e histórica. El niño, como decíamos antes, tenderá cada vez con mayor énfasis hacia la pintura *figurativa*; el Hombre de Cromagnon aparece ya plenamente desarrollado, en su dimensión estética, en la pintura, también figurativa, del Solutrense. Y tendrán que pasar cuarenta mil años para que aparezca una pintura abstracta, similar, en su abstracción, a la de los chimpancés. La no necesidad en los primates de representar «mágicamente» la realidad, les ha permitido flanquear desde los inicios este puente de cuatrocientos siglos. Y por una segunda paradoja: el hombre occidental, que comenzó primero admirando la pintura oriental, la escultura africana y el arte de los pueblos primitivos, hoy muestra un interés científico por este arte infrahumano que detecta los humildes orígenes biológicos de los fenómenos estéticos.

UNA NUEVA MUSICA VOCAL

TOMAS MARGO

NUESTRO siglo ha sido pródigo en elementos renovadores de los materiales y la sintaxis musical y a ello no ha escapado el más antiguo de los instrumentos musicales: la voz humana. Al contacto de las nuevas músicas, la voz ha sufrido una transformación profunda tanto en su técnica como en su utilización musical. Ciertamente no es un fenómeno enteramente nuevo, ya que en todas las épocas un cambio profundo en las maneras musicales ha forzado siempre una manera distinta de cantar. Novedad fue en la tradición del canto polifónico la aparición de las formas del melodrama monteverdiano, e imaginémoslo lo que tuvo de revolucionario respecto al canto la aparición del drama musical wagneriano, o con respecto a éste el melodismo tan particular de Fauré o Debussy.

De cualquier manera, la primera gran revolución vocal de nuestro siglo, y puede que la más novedosa, es la introducida por Schönberg con su «Pierrot Lunaire». El compositor austríaco descubre una especie de canto hablado, el famoso «sprechgesang», que se adapta a las mil maravillas a sus novedades musicales y a la intención del texto, y que realmente es música vocal de nuevo cuño. Mucho se ha escrito sobre esta concepción vocal schönbergiana, en pro y en contra, hasta el punto que maravilla la influencia relativamente escasa tenida por esta técnica en la música posterior, incluida la del propio Schönberg, tal vez por haber encontrado su máximo expresivo en esta primera utilización. De cualquier manera, ya el «Erwartung» de Schönberg larvaba una serie de posibilidades vocales nuevas que se desgajaban de la tradición del Lied mahleriano tal como él mismo lo utilizara en el «Libro de los jardines colgantes» o Berg en los «Lieder de Altenberg».

La aportación del «sprechgesang» schönbergiano ha hecho pasar a segundo término las novedades introducidas en el canto por otros maestros del siglo XX, pero es injusto pasar por alto nuevos intentos valiosos como los realizados por Strawinsky en obras, por desgracia muy poco conocidas en España, como «El ruiseñor» o «Renard», o por Falla en el papel del Trujamán de su «Retablo de Maese Pedro».

El desarrollo del serialismo provocó una transformación de la técnica vocal, menos espectacular que la operada por el «Pierrot Lunaire» si se quiere, pero no menos profunda. Ya la música de Anton Webern necesita todo un estudio especial en cuanto a la emisión vocal, la articulación y sobre todo la estructuración general de

la música y el texto. Un ejemplo hipertrofiado de ello será el mundo vocal de la más famosa de las obras de Pierre Boulez, «Le marteau sans maître». Boulez ha arremetido contra el «sprechgesang» schönbergiano aduciendo que confunde el ámbito de la voz hablada con el de la voz cantada. En realidad se trata de una disputa, o de un monólogo, puesto que «Maître» Boulez no podía ser contestado por un Schönberg ya desaparecido, que me recuerda otras anteriores sobre el recitativo o el arioso. Porque, en realidad, lo que Boulez logra no es sino una especie de arioso de nuevo cuño.

De todas formas, no hay que perder de vista que el serialismo afectó a la voz tanto en lo solista como en lo coral. Las cantatas de Webern son testigos eminentes y más aún la revolución operada en el coro por las obras («Canto sospeso», «Cori di Didone», etc.) de la primera época de Luigi Nono que alcanza un extremo manierismo, a pesar de la honda belleza de la obra, en su «Ha venido». En realidad, lo que acaba por discutirse en este proceso es la fragilidad del tratamiento vocal en relación al texto al que se aplica. Nono es el que lleva más lejos el problema de la inteligibilidad del texto, a partir de él, no es extraño que se produzcan obras en las que éste se fragmente y recomponga más allá de los límites de su estricto significado. Una obra como «Anagrama», de Kagel, investigará en este terreno y György Ligeti lo aprovechará en sus deliciosas «Aventuras» para establecer nuevas relaciones entre el instrumento fónico, sus estados anímicos y sus posibilidades expresivas incluso teatrales. Logrado tal estadio, no es de extrañar que los compositores hayan investigado ampliamente en el terreno de las puras posibilidades fónicas, entendidas éstas en sus más amplias posibilidades. Los «Momente», de Stockhausen, ilustran esta tendencia y más aún las obras de Dieter Schnebel en un camino que va desde «Glosolalie» hasta las diversas partes que han ido apareciendo de su «Misa germánica». Este camino se ha debatido en el dilema de la construcción pura o la expresión pura. En cierto sentido la encrucijada es ociosa, pues cualquier intento estrictamente fónico, incluso onomatopéyico, tiene que contar con las connotaciones imprescindibles de la voz humana. Ello le ocurre, posiblemente sin quererlo, a Schnebel, parcialmente queriendo al «Halleluja», de Kagel, y de manera totalmente voluntaria a las «Nuits», de Iannis Xenakis. Otros autores, que han contado de antemano con este resultado, se han complacido en reducir su campo a la inves-

tigación fonética sin necesidad de eliminar el texto (aunque quizá sí su inteligibilidad), sino, al contrario, utilizándolo como motor generativo de una nueva técnica vocal. Este es el caso de la obra bien conocida del español Agustín González Acilu en obras como «Dilatación fonética», «Aschermittwoch» y «Oratorio panlingüístico» en las que se necesita sin la menor duda una nueva visión de la música vocal con una problemática que las técnicas tradicionales no pueden solucionar.

Mi posición personal con respecto al texto y el canto es bien clara. Pienso que no hay ninguna obligatoriedad de que ambos coincidan y que, bien mirado, los reproches de Boulez a Schönberg se los podría hacer a sí mismo, pues el texto es ámbito de la palabra hablada. Así, pues, mis obras con textos suelen excluir el canto («Anna Blume», «Cantos del pozo artesiano») y en la música cantada («Tea-Party», «L'invitation au voyage») no se emplean textos. Canto y texto andan por caminos diferentes en mi ópera «Selene». Naturalmente no quiero sentar con esto un estadio definitivo ni una posición a ultranza. Es simplemente una visión personal y en este momento del problema.

Uno de los terrenos en los que la nueva música vocal se ha revelado más fructífera es en la generación de algunas de las formas de un nuevo teatro musical. Por supuesto que no todo el nuevo teatro musical surge de ahí, pero hay numerosos ejemplos en los que las operaciones vocales de nuevo cuño han dado origen a acciones teatrales. Las diversas realizaciones de la «Secuencia V», de Luciano Berio, pueden ser el ejemplo más conocido, pero evidentemente no es el único, en muchos casos se puede decir que las nuevas formas de acción han sido generadas por nuevas formas de canto.

Como en muchos casos de la música instrumental, el desarrollo de la nueva música vocal ha sido influido en una dirección o en otra por la acción de determinados intérpretes que con sus posibilidades la han dado a conocer o incluso han provocado que se escribieran obras que de otra manera no hubieran surgido o lo hubieran hecho de muy distinta manera. Sabido es lo que debe el piano contemporáneo a intérpretes como David Tudor o Aloys Kontarsky, la percusión a Christoph Caskel, el violoncello a Siegfried Palm, etc. Igual ocurre con la música vocal. El desarrollo de un serialismo vocal americano, por ejemplo, está íntimamente ligado a la existencia de una Marni Nixon, y, después, de una Joan Carroll o una Carol Plantamura. En cuanto a la nueva música vocal europea, gran parte de sus realizaciones han sido posibilitadas y hasta motivadas por la existencia de determinadas solistas. Nadie concibe unos «Momentes» sin Martina Arroyo ni la música de Boulez sin la aportación de Marie Therèse Kahn o Jeanne Deroubaix. Hoy pueden citarse muchas obras que, al igual que como decía Bussotti, sus «Cinco piezas para David Tudor» no implican una dedicatoria, sino una indicación instrumental (el instrumento David Tudor), no están tanto escritas en una técnica vocal abstracta como específicamente para Gertie Charlent, Liliana Poli, Halina Lukomska, Stefania Woytowycz, Roy Hart, Jane Manning, o cualquier otra figura del canto actual. Pero ninguna iguala la influencia ejercida por Cathy Berberian, conocida en una época con el desafortunado título de «la Callas se-

rial», quien ha protagonizado de manera destacadísima la evolución de la música vocal en los dos últimos decenios. La propia Berberian ha sido consciente de su papel y de su influencia al haber recopilado sus maneras, y hasta sus «tics» vocales y de acción en su composición «Stripsody».

Esta dependencia casi absoluta de un intérprete determinado ha llevado a algunos autores a componer piezas vocales aleatorias cuyo aspecto se concreta por el solista de turno. En la obra vocal de John Cage, como el «Aria» (tan a menudo mezclada con la electrónica de «Fontana Mix») o los diversos «Solos», esto obedece a una concepción más general de la música en la que ésta no está predeterminada, sino que constituye una incitación a una manipulación personal por parte del intérprete. En otros autores, en cambio, quizá obedece más a la imposibilidad de transmitir una técnica vocal concreta a todos los posibles intérpretes de su obra.

Tanto como para los solistas vocales podría decirse para los coros, que en los últimos años han desarrollado técnicas particulares que ha hecho concebir obras para coros determinados. El caso de los Solistas de la ORTF, de la Schola Cantorum de Stuttgart, del Coro de la Radio de Estocolmo o del Collegium Vocale de Colonia, por citar varios diferentes, ilustra un tipo particular de repertorio y de orientación compositiva para cada uno. No es esto enteramente nuevo ni para los coros ni para los solistas. En muchas épocas de la música la existencia de un determinado cantante determinó la existencia de una obra orientada de cierta manera. Por ejemplo, la existencia de la Bastardella determinó el papel de la Reina de la Noche en «La flauta mágica», de Mozart, y en el terreno instrumental ciertas maneras en la escritura de la sinfonía clásica dependieron de la existencia de la Orquesta de Mannheim y su técnica especial. Son ejemplos entre mil que cito como antecedentes, pero que no deben hacer olvidar que en el caso de la nueva música vocal el problema se ha multiplicado.

En España, la nueva música vocal ha encontrado afortunadamente solistas capaces de estimularla y de provocar nuevas técnicas específicas. En el campo femenino hay tres nombres principales: María Teresa Escribano, cuya residencia vienesa le ha impedido tener mayor influencia en nuestra música; Anna Ricci, dominadora de toda una época del nuevo canto y el teatro musical, y la joven Esperanza Abad, que ha desarrollado también posibilidades particulares. En el campo masculino sólo José Luis Ochoa de Olza se ha preocupado por el desarrollo de una técnica vocal nueva, especialmente en relación con las obras de González Acilu. En cambio, en el campo coral no contamos aún con ninguna agrupación que verdaderamente se haya especializado en estos problemas. Es quizá el motivo por lo que buena parte de la producción coral contemporánea es desconocida en España o lo ha sido a través de coros extranjeros, y quizá por lo que la producción coral de los autores españoles actuales es relativamente escasa. Sea como fuere, la nueva música vocal es un hecho incontrovertible en todo el mundo y también en España. Quizá haya servido más para proponer problemas que para solucionarlos definitivamente, pero esa es la manera en que ha operado siempre la evolución del arte.

PINTORES NAIFS ESPAÑÓLES

JUAN ANTONIO VALLEJO-NÁGERA

Con este ensayo sobre Mallebrera concluye la serie del doctor Vallejo-Nágera dedicada a nuestros pintores naifs. Por estas páginas han aparecido, en números sucesivos, los estudios consagrados a algunos de los artistas más destacados de su género: José María Finó, Vicente Pérez Bueno, Miguel García Vivancos, Manuel Blasco, Tomás Flores.

Recordamos que, como decía el autor en su primer artículo, el pintor naif es, en esencia, una persona que pinta sin formación académica. Su intuición le permite lograr un estilo, un modo de expresión propio, pero no logra redescubrir más que en muy pequeña medida las normas "técnicas" de la pintura.

La ya próxima edición del libro "Naifs españoles contemporáneos", en el que se recogen los estudios del profesor Vallejo-Nágera ha dedicado a treinta y seis pintores, aconseja poner fin a la serie en nuestras páginas.

«En la exposición de Madrid, en que no se vendió nada, me perdieron un cuadro, luego le borraron la firma y lo han vendido en París en tres millones ochocientas mil pesetas.» La expresión del anciano marmolista jubilado era de resignada tristeza; más sombría aún la de su esposa al señalar un jarrón de porcelana policroma diciendo: «Era ese jarrón pintado con flores.»

«Me cierran todos los caminos, no me dejan ni exponer, y es porque los críticos me quieren eliminar por unas declaraciones que hice contra la pintura de ahora, que es profanación de la pintura, por no trabajar y hacerlo deprisa, y como eso no les ha gustado me impiden publicar mis artículos y exponer.» Nuevamente interviene su esposa, doña Rosa Calvet, que asiste a la conversación: «No hay derecho, porque ha trabajado mucho y le hacen esas cosas.» Doña Rosa pone su mano sobre la de Mallebrera, que descansa en el tablero de la mesa del comedor, en gesto de cálido apoyo y ambos quedan mirándome fijamente.

«Hoy me considero que, en España, quitando Dalí, me enfrento con cualquiera; eso es lo que yo siento, mis obras valen y se pagarán muchos miles.» «Sin embargo, si no fuera por el jubilamiento me moriría de hambre, no me compran ningún cuadro.» Le ofrecí entonces una cifra importante por tres (llevaba encargo de dos amigos que, igual que yo, deseaban uno), pero el artista movió negativamente la cabeza. «Entonces, Mallebrera, le dije, no vende porque no quiere.» Interviene de nuevo la esposa: «A ese precio no vale la pena...»

Debí poner cara de asombro, pues Mallebrera argumentó: «En la tienda de antigüedades de ahí al lado (uno de los mejores anticuarios de Barcelona) venden unos pequeñitos por 60.000 pesetas, y si Picasso firma ése pagan 200.000 pesetas, y Picasso es una birria.» Comprendí que era inútil argumentar, pero fascinado por un cuadro grande, aún sin terminar, especie de Anunciación de Fray Angélico, pero «a lo celtíbero», que el artista explicó no era tal Anunciación, sino «La Diosa de las Flores», uno de los cuadros naif más importantes que se han hecho desde Rousseau y Bombois, hice un último intento preguntando el precio. «Ese tiene que ser para un museo, vale por lo menos doscientas cincuenta mil pesetas.»

La firme convicción de Mallebrera sobre el alto valor material de sus cuadros, que luego, como veremos, ha resultado parcialmente justificada, era en-



AUTORRETRATO.

tonces irritante para el posible comprador, pues estaba en contradicción con la evidencia. Luego lo detallaremos, pero en los quince años que llevaba pintando y habiendo hecho cuatro exposiciones, había logrado vender sólo un cuadro, en seis mil pesetas. En la Galería Syra, de Barcelona, tenían aún sin vender un cuadro que se quedaron de su exposición del 63, y en la galería «Quixote», de Madrid, en iguales condiciones, otro de 1965. Por ambos pedían un precio muy inferior (incluido el porcentaje de la galería) al que Mallebrera me estaba marcando en su casa.

La situación era a la vez irritante y patética, pues en las paredes de aquella habitación, modesta, pero limpia hasta relucir y por todas las del resto de la casa, estaban todos, absolutamente todos los cuadros que había visto retratados en los catálogos de sus exposiciones, cuyas fotografías me habían hecho emprender viaje a Barcelona; y entre ellos, y el deseo vehemente de adquirir alguno, se interponía aquel anciano irreductible a la argumentación lógica, a quien incluso se le notaba hacer un esfuerzo para no mostrar su enfado con el visitante regateador:

«Yo he hecho un gran sacrificio para formarme y ahora no puedo permitir que se me confunda con toda esa plebe de incapacitados, aunque los vociferantes los llamen ingenios a repique de campanas, ya se llamen Picasso, Miró, Dalí (esta vez ya no lo

excluye) o como sea; todos unos bozosos. Si un trabajo lleva la firma de esos payasos, los adquieren sin meditar si son caros y, en cambio, si lleva mi firma, que soy muy superior a ellos, entonces les parecen caros. Mi trabajo tiene un valor superior a todo lo hecho de Goya a esta fecha; quien no esté dispuesto a pagar mi trabajo, no lucirá mis obras, que se satisfaga con las chapucerías de los demás, tengo amor propio.» Y volvió a contarme, como argumento, el robo de su cuadro y su venta en París por más de tres millones «borrándole la firma».

Ya me habían advertido en Madrid, tanto Navascués, director de la Galería Edurne, como Rafael del Zarco, de «Quixote», que Mallebrera era un pintor sumamente interesante, pero de trato difícil por inamovible en sus convicciones.

Comprenderá el lector que estuve a punto de marcharme, y hubiese cometido un grave y doble error al llevarme una falsa imagen de Mallebrera y perder lo que luego ha sido una entrañable y aleccionadora amistad. Me retuvo la serena dignidad del pintor, que demostraba en sus pretensiones económicas no un afán de dinero, sino la defensa de un ideal, el de la «auténtica pintura», que Mallebrera identifica en el día de hoy con la suya propia en exclusiva. (He mantenido con él copiosa correspondencia y en una de sus cartas especifica: «Mi arte es Clásico-científico, mi arte está encajado con lo de Rivera, Murillo, Velázquez y Goya; novato y muy inferior a esos, pero también superior a Sorolla, Fortuny, Martín Alsina, J. Nonell, J. Mir, Rusiñol, Anglada Camarasa y otros como estos, que les dieron mucho renombre, pero eran bastos, montones de pintura, sin saber extender la pintura, ni estudiar las perspectivas; pues entre todos juntos no fueron capaces de hacer una cesta de flores como la mía, ni un autorretrato como el mío, ni un paisaje como los que hago yo.»)

Creo que nunca olvidaré aquellas primeras entrevistas con los Mallebrera (volví al día siguiente a sacar fotografías del pintor y de su obra), en las que fue revelándose su biografía y el temple férreo de esta personalidad singular. Eran los días más tristes

LA DIOSA DE LAS FLORES.



y desesperanzadores. Quince años sin vender más que un cuadro, en que el pintor, que sobrevivía en pobreza, con su mísera jubilación, estaba a punto de «tirar la toalla», como boxeador quebrado por los golpes del adversario.

«Llevo gastado mucho en la pintura: lienzos, colores, bastidores... todo es caro... y ya no puedo más.» Viendo la admiración y apoyo que se leía en los ojos de su esposa, pregunté a doña Rosa si le animaba a seguir pintando: «¡No! (con rabia contenida), ¡qué va!; le digo que lo deje, para no ganar nada y trabajar tanto y hacer gastos...» Entonces surgió la oferta que mencioné antes y su sorprendente rechazo, para cuya comprensión conviene relatar la historia de Mallebrera y su Weltanschauung, su concepción del mundo, del arte y del papel mesiánico que le corresponde representar en defensa de los «auténticos» valores de la pintura «por el amor que siento a esta divinidad de arte».

NOTICIA BIOGRAFICA

Higinio Mallebrera nace en 1891, en Monóvar (Alicante) —pueblo también de Azorín—. Trabaja como jardinero hasta los veintitantos años, pasando entonces a «marmolista», oficio que ya seguirá ejerciendo hasta su jubilación a los sesenta y siete años.

(De nuestras conversaciones y correspondencia reproduzco entrecomilladas las frases en las que el artista resume recuerdos e ideas.) «Aunque en mi infancia observé y me las comenté en sí mismo las facultades que demostraba en el dibujo, jamás se me pasó por la imaginación dedicarme a éste.» «Bueno, hacia los treinta años, durante dos meses me dieron clase en una especie de academia del marmolista, luego ésta se descompuso y se acabó.»

Las notables dotes innatas de Mallebrera para el dibujo debieron serle muy útiles en su profesión, en la que además de pulir, cortar y grabar en las lápidas esos letreros que se ponen cuando nos mori-

CESTA DE FLORES.



EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA.

mos, pasó a realizar alguna escultura funeraria: «He sido marmolista escultor casi toda mi vida, sin lecciones de nadie, por iniciativa propia. Poco a poco fui venciendo dificultades y adquiriendo conocimientos. A fuerza de contemplar obras maestras y leer buenos libros he conseguido un criterio.»

Hacia los sesenta años de edad comienza la producción artística, reproducciones de grabados clásicos realizados sobre pizarra pulida, con técnica difícil, que no admite error: Con una aguja de gramófono (de las antiguas, gruesas, de acero), insertada en un mango que él mismo fabrica, al rayar la superficie bruñida, queda marcada la línea en blanco, de intensidad creciente según la profundidad del surco. No puede retocarse, un error al final obliga a desear la obra con todas sus horas de trabajo. Cuantos ven el resultado, comenzando por el autor, quedan asombrados por la perfección lograda.

Es curioso cómo Mallebrera ha ido describiendo la génesis de este trabajo: «Un compañero de trabajo, escultor, hizo una exposición de "Laca gravada" al terminar el trabajo un día fui a verla, le dije esto es pizarra. Si pero yo le he puesto laca para llamar la atención. El trabajo era cosa corriente en mi interior me dije cualquier día haré una para que aprendas lo que es grabar; pero luego lo dejé de olvido.»

«Un día mi hija; comadrona y practicante al casarse un médico de la clínica en que trabajaba, fué a ver el piso en que iban a instalarse, al regresar me dijo, padre he visto unos cuadrillos de pizarra que le ha hecho el hermano de la novia, mas bonitos; entonces me vino a la memoria lo del compañero de trabajo y le dije, ahora te haré uno que vas a ver la gran diferencia de esos al que te haré. Le hice una reproducción en pequeño de un cuadro de Miguel Angel, titulado "Soldados en el baño", al terminarlo yo mismo me quedé asombrado, diciendome, ¿quien me tenía que decir que yo podía hacer esto?. Luego lo repetí en grande de 60 por 50 y al terminarlo me repitió la sorpresa, y de aquí al descubrir mis habilidades, me decidí a trabajar y estudiar el arte, en

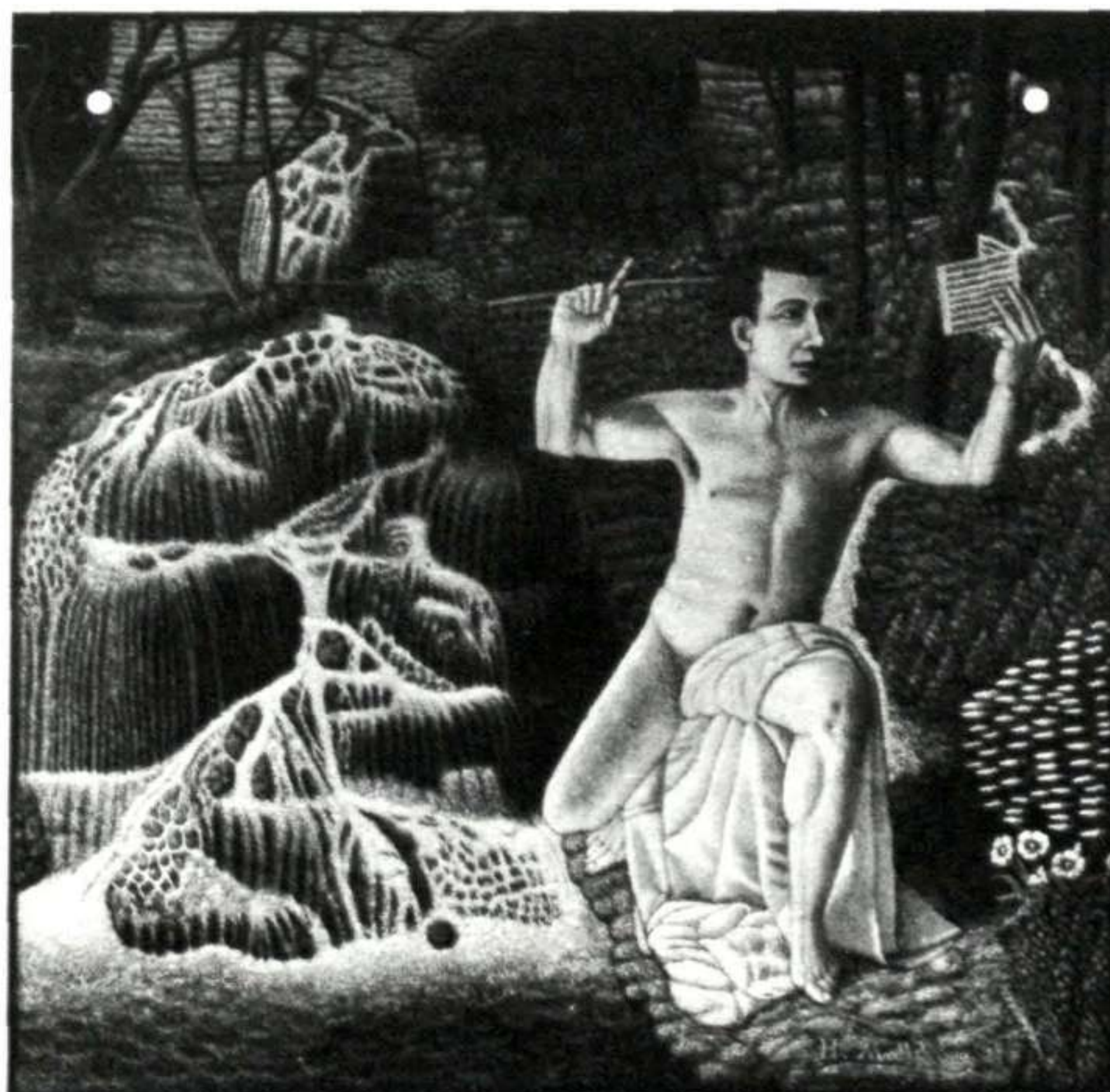
sentido clásico, científico, que es el verdadero valor de éste y a continuación del grabado me incliné a la pintura, todo con este puro juzgar el arte». «Hice una exposición en la sala Pallarés, solo de pizarra, y no vendí ninguna y tuve gastos, sigo sin vender pizarra porque el público quiere color».

Es entonces, hacia los sesenta y cuatro años, cuando Mallebrera decide pintar «para ver si ganaba algo, porque se acercaba la jubilación y era tan pequeña que veía difícil vivir de ella y quise buscar una ayuda».

Mallebrera, personaje de una pieza, no hace las cosas a la ligera y, aunque arranca pintando al óleo sin lección ni explicación de nadie (¡gracias a Dios!), ni leer un solo libro sobre mezclas de color, etc., decide beber en las más nobles fuentes y prepararse «científicamente»: «Leí mucho el libro de Leonardo de Vinci, el Tratado de la Pintura, ese es el que me ha hecho, también leí otro de un alemán, y tengo otros muy buenos». El cuidadoso estudio del texto de Da Vinci no solo está patente en la obra plástica de Mallebrera; he visto sus docenas de folios manuscritos, con anotaciones, reproducción cuidadosa de las ilustraciones originales, y el añadido de las originales, pues nuestro pintor ha escrito su propio Tratado de Pintura, aún inédito, con intención de «ver si puedo conseguir hacer discípulos de mi escuela, para que si no yo ellos puedan mañana hacer renacer la estima del pueblo a esta divinidad de arte».

Puede el lector tener, con la reseña de sus frases, una equivocada impresión del tono afectivo de Mallebrera. Nuestro pintor es hombre cordial, educado, con ese grato refinamiento de modales que se encuentra frecuentemente en el buen artesano catalán. Las afirmaciones rotundas en torno a su autovaloración, etc., las hace con digna sencillez, sin altanería. Piénsese que su pintura es apasionada, fanática, de «cruzada», de defensa de valores, y se ofende, como el creyente que escucha blasfemar, al ver la pintura contemporánea que considera una profanación; por eso quiere hacer discípulos, en cierto modo pinta por desagravio. La mímica de iluminado que se percibe en su autorretrato, no existe en la expresión afable de su rostro. (Ese es uno de los méritos del autorretrato, que, como todos los auténticos retratos, es psicológico.)

En la autovaloración influye lógicamente su postura de artesano frente a las «horas de trabajo», y cada cuadro de Mallebrera lleva docenas, a veces cientos de ellas, en las duras condiciones físicas que luego detallaré. En una carta de junio del 73 (tiene ochenta y dos años y una dolencia cardíaca) describe su jornada laboral y consideraciones comparativas con la que él supone tienen otros pintores: «Mi trabajo es extremadamente distinto; en primer lugar, en la historia del arte, no ha existido nadie que haya hecho este trabajo mío, a esto hay que adjudicarle un valor, segundo, que todas esas chapuceras que hoy se presentan por todas partes, son trabajos que se realizan en horas, lo mío no es cosa de horas, ni semanas sino de meses; esos pintores, hacen la vida



LA INVENCIÓN DE LA MÚSICA. GRABADO SOBRE PIZARRA BRUÑIDA CON UNA AGUJA DE GRAMOFONO.

callejera pasean y van a distracciones, trabajan pocas horas en la pintura; yo me levanto por la mañana, tomo el desayuno, me subo a mi trabajo y cuando la comida está en la mesa, me llaman, bajo a comer y al terminar, me subo hasta la noche y al bajar, a estudiar escribir u otra cosa del arte; así es como me he formado».

Mallebrera «sube» a trabajar, porque su estudio está en la terraza. El ascenso por tan empinada escalera es ya un desafío a su insuficiencia cardíaca; el «estudio» consiste en dos paredes, prolongación de las de la escalera, a las que el artista ha techado con cristales y telas, y hecho cerramiento al fondo con tablas y una lona, quedando permanentemente abierto por la entrada. La distancia entre las dos paredes es tan pequeña que el pintor, con la espalda adosada contra una de ellas, no puede estirar completamente el brazo, pues tropieza con la otra. No logra, pues, alejarse del caballete para valorar los efectos, y en esa especie de celda de castigo, con frío en invierno y calor en verano, permanece incansable horas y horas, luchando por conseguir la mayor perfección posible.

Para poder juzgar a un pintor es importante conocer qué es lo que pretende, pues sólo así sabremos si lo consigue (de ahí la dificultad de enjuiciamiento de la pintura contemporánea para el profano). Mallebrera nos lo explica con detalle, y también cómo lo hace: «Si pinto flores, pinto unas y hay que dejarlas que sequen para pintar otras encima» (Mallebrera no mezcla los colores en el lienzo, utiliza con óleo la técnica habitual de la tempera o acrílica); «si la de bajo está tierna, entonces se mezcla la pintura y queda borrado todo, así toda la obra y cuando están todas las flores formadas, viene el retoque de cada una, dándoles vida». «... Mis obras

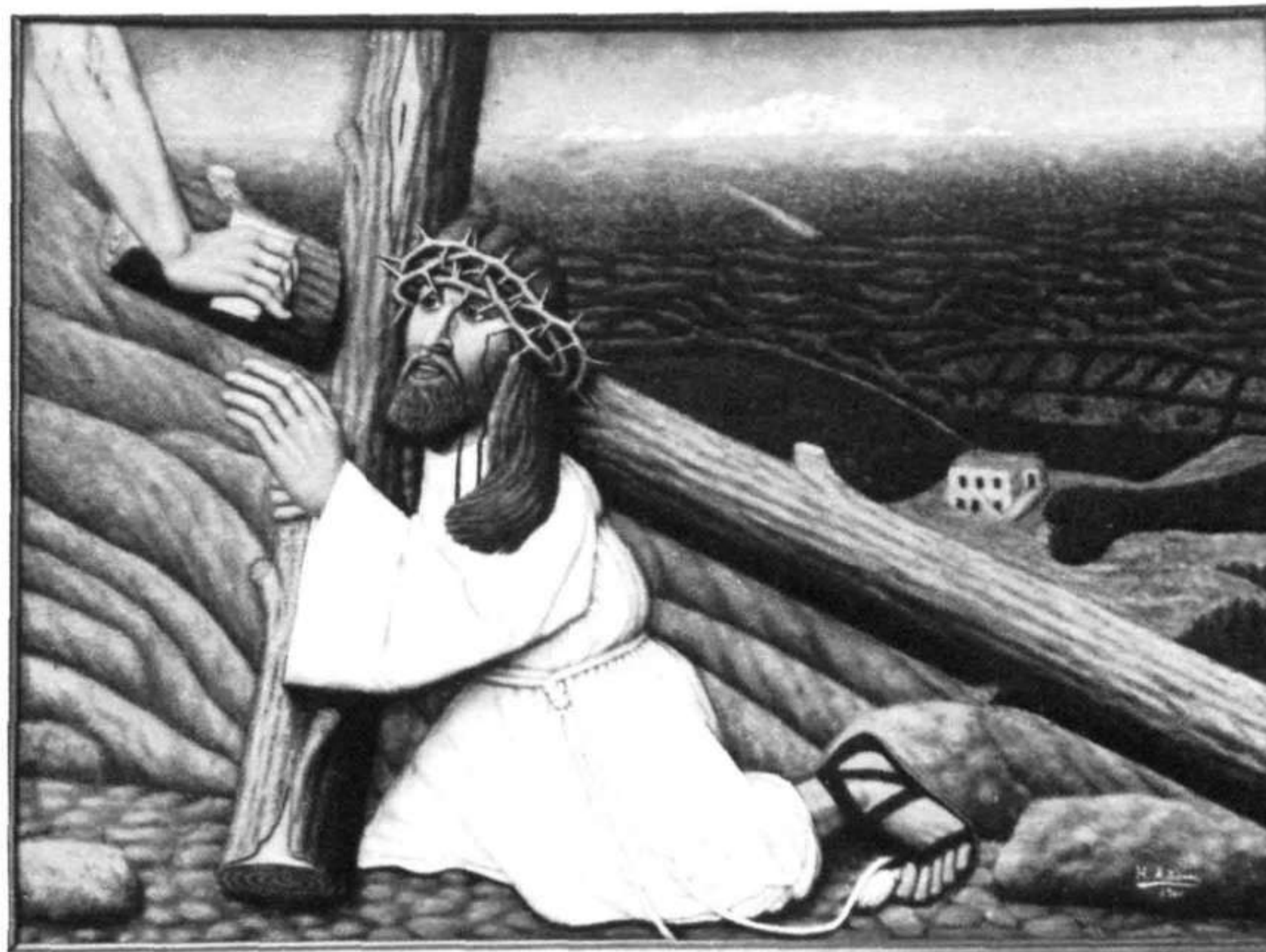
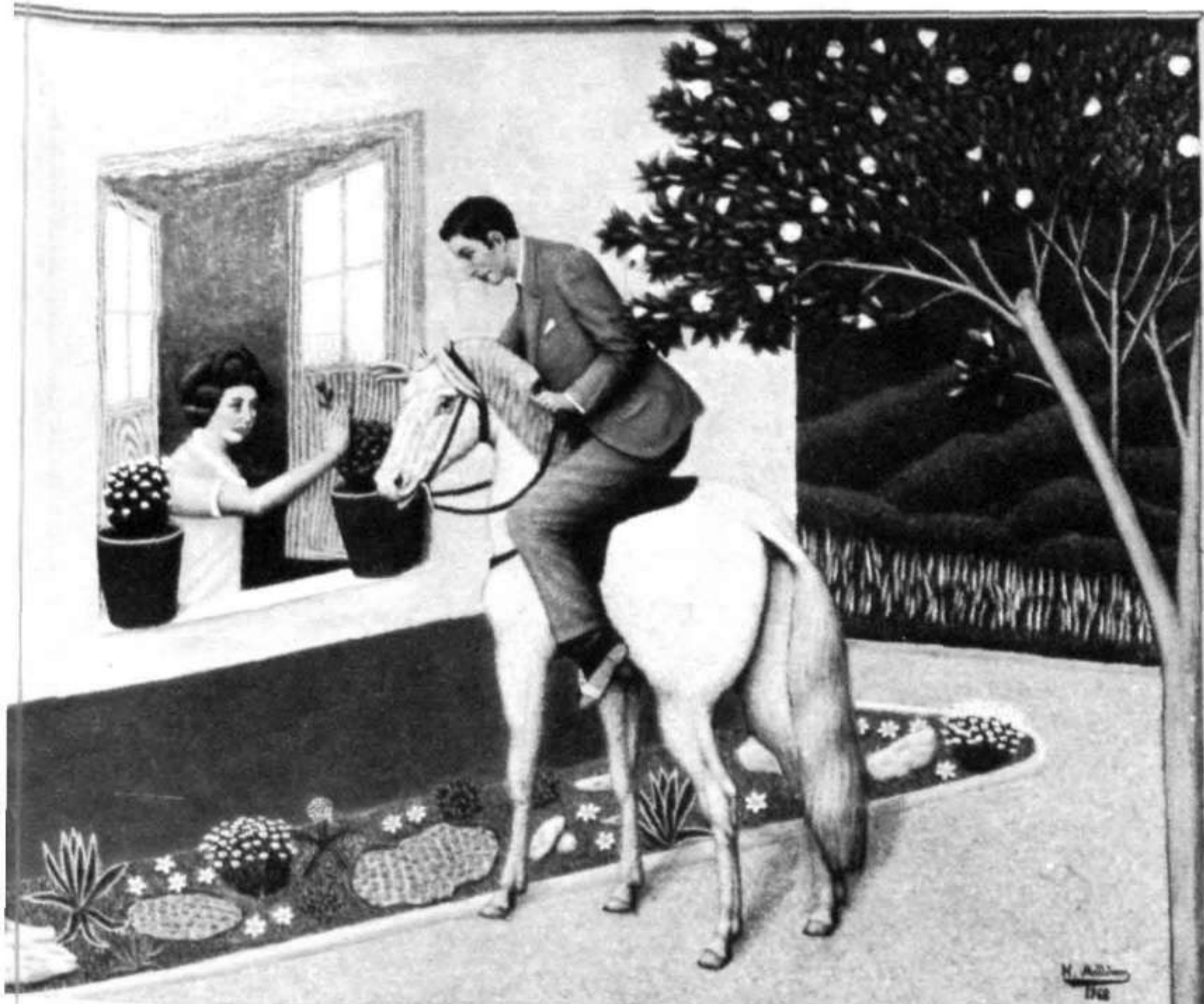
ya las vé Vd., tienen un acúmulo de figuras grande y siendo la tela lisa, vé Vd. el fondo en profundidad y las figuras todas aisladas sin confundirse, unas encima de otras, con una limpieza original; esto se produce con el sombreado; que es la esencia del arte y lo difícil y como Vd. comprenderá mi trabajo no se puede confundir con todas esas birrias de la juventud actual...». «... La esencia del arte está en hacer las cosas en relieve y que el fondo lo manifieste en profundidad. Dibujar una figura es fácil, se puede recurrir a muchas artimañas; pero el sombreado que es lo que le da vida y relieve a las cosas, esto es ya más difícil, exige mucho trabajo y habilidades, quien no está dotado por la Naturaleza, aunque tenga un buen maestro, no conseguirá hacer nada bueno y si tiene habilidades y no se consagra a trabajar y estudiar con fé, tampoco hará cosa de valia». Es curioso cómo en Mallebrera también destaca, como en otros «naifs», la belleza del estilo narrativo, en este caso con matiz arcaizante, y precisión descriptiva.

«El arte de la pintura es ciencia, no es como el dibujo y la escultura que son oficios» (y no olvidemos que Mallebrera tiene dotes excepcionales para el dibujo y ha sido escultor marmolista). «Para valorar una obra de arte en todo su verdadero valor, se precisa una vasta cultura en la materia, que no todos los que aspiramos a ello disponemos de ella: De aquí nace toda esa ergotización sofisticada, que se habla sin criterio de ello y el pueblo, vive cegado con la mentira sin saber que opinar en la materia».

Su idea de la perfección está en la fidelidad reproductiva: «... intentando que sea lo más parecido a la realidad, el artista debe imitar a la naturaleza, como una fotografía».

Como los primitivos flamencos (y en la literatura se va dando como sinónimo naifs y «Primitivos

LA FLOR DE LA DAMA.



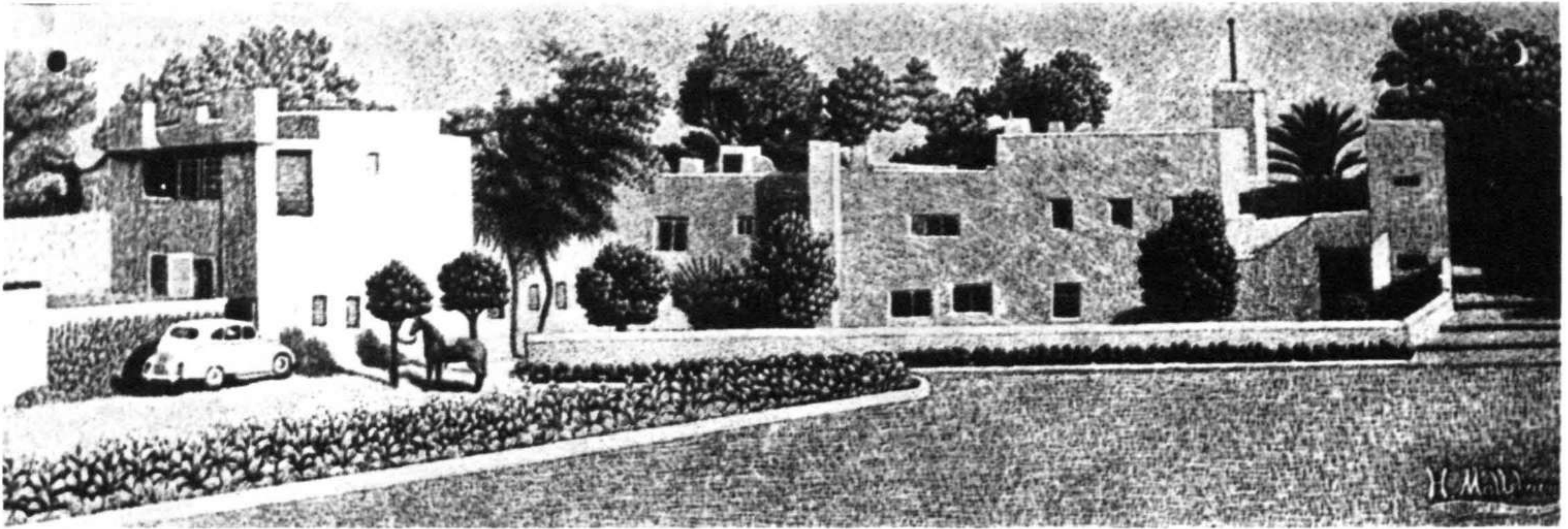
CRISTO EN LA CRUZ.

Modernos»), Mallebrera insiste en la reproducción minuciosa de los detalles: «... Cuando nos hallamos bajo un árbol, podemos apreciar que unas hojas las vemos por la cara, otras a la inversa... al pintar se ha de procurar en lo cercano que la vista lo distinga, demostrar todas esas variaciones en lo posible... las figuras y otros objetos, según la distancia que se encuentren, pierden en volumen y color, efectos estos de la perspectiva que hay que representar.»

No es tolerante nuestro hombre con los que opinan que tal fidelidad es innecesaria: «Cuando una persona no sabe hacer una cosa para ocultar su incapacidad trata de desvalorarla y dice que no es de necesidad saberla hacer. El artista que aspire al renombre, ha de procurar hacerlo todo con vastos conocimientos desarrollando con perfección. Hacer una cosa bien y otra nó no merece halagos.» Su indignación adquiere a veces carácter de desafío, a lo aizcolari forzado. En una de sus últimas cartas, Mallebrera reta al mundo: «De Goya a ésta fecha no ha existido nadie, absolutamente nadie, que haya presentado trabajos de un valor artístico analogos a los míos, dispuesto a enfrentarme con quien sea y cien mil pts. dispuestas para quien pretenda enfrentar.»

Analizando, con un grupo de amigos pintores, la esencia de «lo naif», uno de ellos dijo: «Cuando un naif no varía su estilo a lo largo de los años es porque se considera en la cumbre de la perfección». Efectivamente, es un rasgo muy típicamente naif, y en los cuadros de Mallebrera, para saber a qué época pertenecen, es imprescindible mirarles la fecha.

Mallebrera es uno de los pintores más importantes del mundo naif y con su sola presencia desmiente algunos de los tópicos más frecuentes sobre «lo naif». La torpeza para el dibujo, la falta de perspectiva y de sombreado se suelen tomar como ras-



GRABADO SOBRE PIZARRA BRUÑIDA CON UNA AGUJA DE GRAMOFONO.

gos típicos del naif. Efectivamente, se dan con frecuencia, y la falta de sombras, por ejemplo, es lo que da ese carácter de realidad irreal, de mundo onírico un tanto surrealista que tienen muchos naifs. Pero estos «rasgos» no son «cualidades»; son más bien defectos que dificultan que esa pintura tenga talla de tal pintura y no se quede en «graciosa y decorativa». Mallebrera dibuja magníficamente, y es curiosa la disparidad de resultados cuando copia de un grabado o fotografía, en que la fidelidad es «fotográfica», y cuando inventa. Entonces el espectador puede pensar que a Mallebrera «le ha salido así», pero el pintor insiste en que «es así». En cuanto al sombreado y perspectiva, ya hemos visto la importancia que les da y cuidado que pone en lograrlos; lo que ocurre es que lo hace a su modo, muy bien, pero «a su modo», creando ese mundo propio, inconfundible, de enorme fuerza. Los cuadros de Mallebrera son pintura, naif o lo que se quiera, pero siempre Pintura, con mayúscula.

Un problema curioso que crea la obra de Mallebrera es su colocación. La pintura naif, en general, no puede integrarse en cualquier tipo de decoración; muebles o pintura «clásicos» aplastan los cuadros naifs, que desentonan en su simpática modestia con tan solemne acompañamiento. Suelen encajar bien en ambiente rústico, y mejor aún agrupados, formando una pequeña colección armónica. Los cuadros de Mallebrera «se comen» a los demás naifs puestos en su proximidad (con alguna excepción, como Pérez Bueno, que tiene parecida fuerza), y también a los «pintores profesionales», si no son de primera línea, y es un grato espectáculo ver cómo estos últimos quedan pensativos y desconcertados al contemplar por primera vez obras de Mallebrera. Casi todos vienen a decir lo mismo: «Esto tiene categoría, no sé exactamente por qué, pero ¡vaya si la tiene!».

Por supuesto, Higinio Mallebrera no se considera naif (al contrario de muchos que no lo son). To-

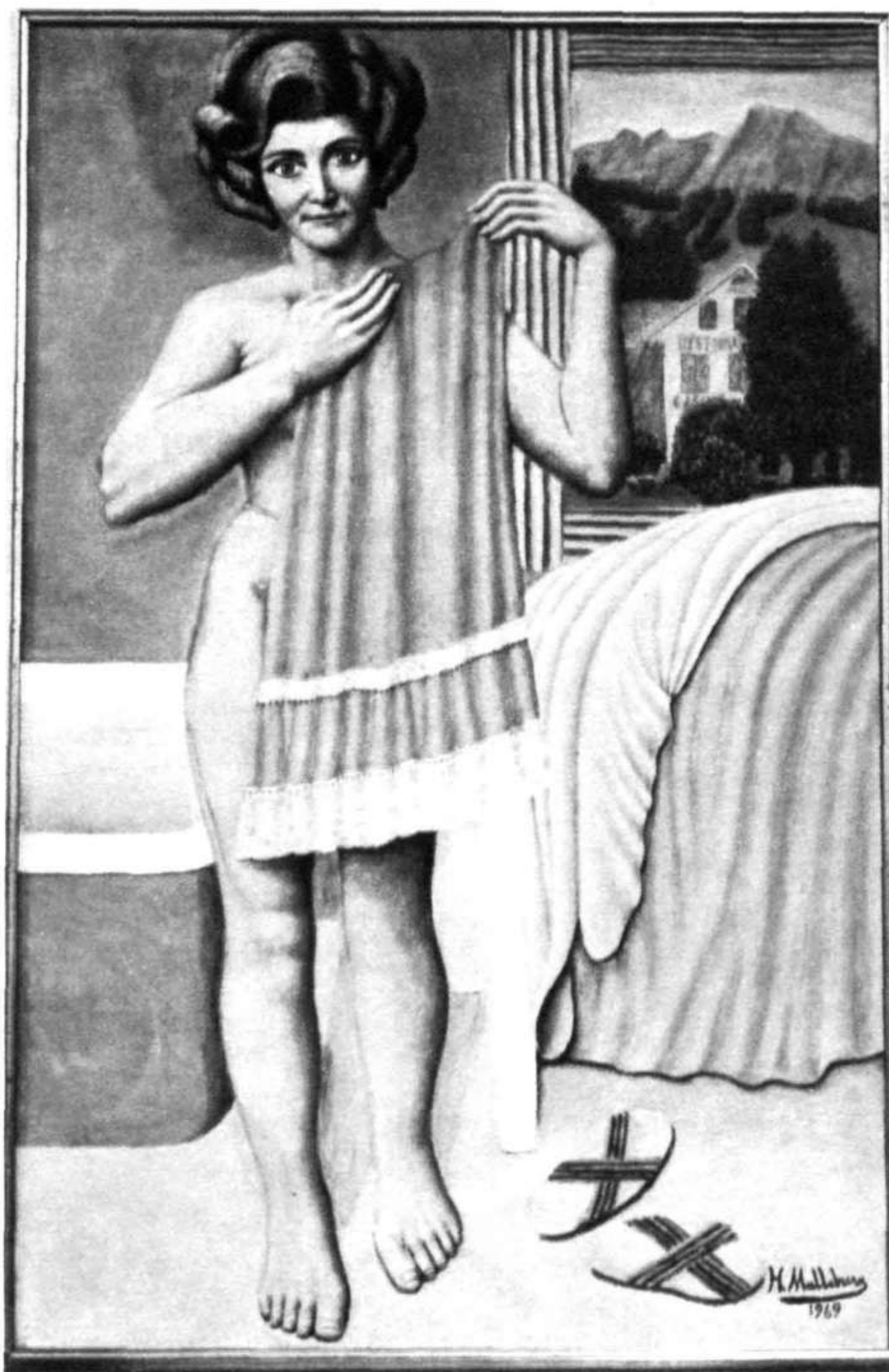
lera que se lo llamen por necesidad —«admito ese calificativo para dar a conocer mi arte»— y a mí me lo aguanta por afecto, aunque trata, tras leer cada artículo en que lo menciono, de sacarme amablemente de ese error: «Como amigo y de confianza, qua al expresarme como siento, creo no me tildará de orgulloso ni fanático, sino sincero y claro; le diré que yo no soy naif». «... Pues aunque se hable de mí como naif, no soy naif, soy clásico-renacentista». «En forma de amigos le diré, que mi arte no es "naif"; cuando el Sr. Gonzalez Robles me escribió me refirió mi arte entre los "naifes". Mi arte es Clásico-científico, soy autodidacta pero con estudios, tengo una formación cultural en la materia... lo sucedido es que no existiendo artistas conocedores que me pudieran formar, me tuve que adaptar a los libros de los grandes maestros y de críticos inteligentes en la materia».

Sin embargo, Mallebrera no tiene mala opinión de los "naifs"; piensa que son honestos y en cierto modo resultan útiles. Así nos lo va haciendo saber en sus cartas: «El "naif" no tiene base; el hombre se forma una idea, la desarrolla y pone sus cinco sentidos con la ilusión de hacerlo a su modo, lo más agradable posible; pero en el fondo desconoce la esencia de lo que hace; no hay estudios ni formación, vive con la ilusión de, a su modo, hacerlo bonito y que agrade. Ignora la materia; pero la estima y respeta, no es como los ismos, que al arte lo escarnecen y profanan...» Resulta sorprendente la precisión de conceptos. Leyendo muchos libros eruditos se acaba sin saber lo que el autor entiende realmente por naif, y nuestro marmolista jubilado tiene ideas singularmente claras sobre ello, y también sobre otro aspecto de la cuestión: la de cómo puede dejarse de ser naif (evolución que don Higinio considera la deseable): «... se vá despertando la afición a "naif"; que ya es interesante que se multipliquen estos, y que si a estos se les educa como debe educarse, se forma el auténtico artista maestro».

Este es el Higinio Mallebrera que encontramos en 1972, a sus ochenta y un años, rendido y frustrado, a punto de abandonar la lucha (no creo que lo hubiera hecho nunca; pase lo que pase, Mallebrera pintará mientras le quede aliento para hacerlo). En su concepción de las cosas no puede imaginar que tantos fracasos sean casuales, «existe una conspiración» contra él, acentuándose su sistema de ideas de persecución. Queda una última esperanza: don Juan Antonio Aguirre le acaba de ofrecer una exposición, para el mes de abril, en la galería «Amadís», de Madrid. Es una organización estatal para la promoción artística, no cobra comisión y corre con los gastos de la muestra. Esto es fundamental para nuestro pintor, escarmentado de los golpes que anteriores intentos supusieron para su quebrantada economía.

Juan Antonio Aguirre, director de «Amadís», es antiguo admirador de Mallebrera. Fué él quien con Navascués tuvo la grata idea de los «Festivales de Artistas Felices», acertada denominación que dieron a su agrupamiento de naifs en dos ocasiones du-

ELIA EN EL BAÑO.



rante los años sesenta en «Eduarne». Convencido de la valía del pintor, quiso brindarle esta nueva oportunidad, que Mallebrera está pensando aceptar como «último intento». No conocía a Aguirre, pero, de regreso en Madrid, me apresuré a buscarle, pues había visto el peligro. Aguirre también se había percatado y le preocupaba: a los precios de Mallebrera, es muy probable que volviera a no vender un solo cuadro. Había que evitar el fracaso a toda costa. Mallebrera merecía y necesitaba triunfar. Aguirre empleó en esta tarea de convicción más energías que en todo el montaje de la muestra. Al fin, tras multitud de cartas y conferencias telefónicas, más por afecto a nosotros, pues ya nos considera entre sus mejores amigos, que por convencimiento, Mallebrera cedió en parte: los «floreros», unos a 60.000, otros a 40.000, otros grandes a 30.000; la «Diosa de las Flores», a 150.000; las pizarras (siguen todas en su poder), a 20.000, y algunos pequeños, a 10.000.

La situación seguía siendo difícil. Sus admiradores estábamos preocupados. Aguirre trabajaba con entusiasmo en la preparación y difusión del catálogo; hace una labor de proselitismo en la que intentamos secundarle otros admiradores del artista. En Madrid, la situación para los naifs ha mejorado en el último año, va habiendo interés y coleccionistas. De todos modos, hace pocos meses que nada menos que Vivancos se quedó con su exposición casi íntegra, y a precios inferiores a los que impone Mallebrera. Este acudió a Madrid con su esposa (tras dudarle, por el estado de su corazón) para permanecer durante la exposición. ¡Por Dios, no debía, no podía haber otro fracaso!

Un paciente me entretuvo a última hora y llegó con una de retraso a la apertura de la exposición. La sala, llena de público; la cara de Aguirre, radiante, mientras viene hacia mí empujando asistentes y camareros que reparten las consabidas copitas y canapés de las inauguraciones: «Ha triunfado, ha triunfado». Me confiesa que estaba dispuesto a emborrachar a los asistentes para vender algún cuadro, pero no fue necesario; «casi todo vendido en la primera media hora; mira cómo están en el despacho haciendo cola y casi peleándose por los cuadros». Entre los compradores, pintores importantes: Gerardo Rueda uno de flores; Alcaín dos, un bodegón y el retrato de Azorín; Zobel un paisaje (fué el misterioso comprador del único vendido el año 65). Mallebrera está consagrado y, entre todo aquel torbellino de nerviosismo, en torno a su pintura está, sentado junto a su esposa, cogidos de la mano, feliz pero sereno: «es lógico que al fin se le haga justicia». «Me decían que tuviese paciencia, pero a los ochenta y un años, ¡qué paciencia voy a tener!»

Mallebrera sigue pintando. Dios nos lo conserve muchos años. En su última carta, recibida el día en que escribimos este trabajo (agosto 73), me desea haya tenido unas felices vacaciones. Así ha sido, en parte, por las horas que he dedicado a escribir sobre él.

RETRATOS DE AGRIPINA I EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

CLARISA MILLAN

De los personajes femeninos de la dinastía Julio-Claudia y dejando a un lado a la Emperatriz Livia, que era un caso de «virtud insoportable», es uno de los más sugestivos Agripina I, hija del general Marco Agripa y de Julia, hija del Emperador Octavio Augusto.

Pertenece Agripina por nacimiento, como nieta de Augusto, a la familia Julia, cosa que no olvidará mientras viva, y por una de esas curiosas leyes de la herencia, que a veces hacen verdaderas diabluras, su carácter, demasiado entero para una mujer; su extraordinario valor, puesto sobre todo de manifiesto en sus últimos años, en los que todo le fue mal; sus afanes guerreros, que nunca la abandonaron y que a veces la llevaron hasta el ridículo y su deseo de mandar siempre, son una completa copia de lo que fue su padre, el victorioso general Agripa, amigo y luego yerno del Emperador Augusto.

Casada Agripina con Germánico, hijo de Druso I y de Antonia II y que lleva, por tanto, sangre de la familia Claudia por parte de padre y de Julios por la de la madre, el equilibrio extraordinario de éste y su fuerte y atractiva personalidad frenan, en lo humanamente posible, el varonil empuje de Agripina, que le admiró siempre, con todas sus fuerzas y le fue leal, y que nunca dejó de ser mujer virtuosa, en aquella alta sociedad romana, en que tan raro era serlo.

Pero muerto tempranamente Germánico, Agripina, llena de dolor; resentida y cargada de hijos, sin el freno ya de su marido, interviene desgraciadamente en política, desatando contra ella las iras de Tiberio (padraastro suyo y tío de Germánico, a quien odiaba); y acaba muriendo de hambre, después de ser ferozmente tratada en su destierro de la isla Pandataria, cerca de Nápoles. Su descendencia fue un desastre, sobre todo su hijo superviviente Calígula, de triste recuerdo en la historia de la Roma imperial, y dos de sus hijas, Drusila y Agripina II, que llega a ser emperatriz, por su matrimonio tardío con su tío, el emperador Claudio.

De Agripina I, esta singular mujer, se conservan varios retratos en el Museo Arqueológico Nacional, en otras tantas monedas, magníficas todas ellas, que con la veracidad impresionante del retrato romano y sin las idealizaciones y virtuosismos a los que puede prestarse el mármol, nos la presentan como una mujer hermosa, de largo cuello, gran prestancia y aguileño perfil, destacando en algunas la fuerte mandíbula, heredada de su padre el general Agripa y signo indudable de carácter enérgico en quien la posee.

La imagen de Agripina I, en todos estos veracísimos retratos concuerda exactamente con los datos escritos, que sobre ella nos han llegado, y aunque tales monedas se acuñaron después de su muerte (en vida nunca alcanzó esos honores), unas por su hijo Calígula, en los primeros tiempos de su reinado, y otras por su cuñado y después también yerno el emperador Claudio; éstos, como muy allegados a ella cuidaron siempre de que el parecido fuera exacto.

La más hermosa de estas monedas es un sestercio de oricalco, bellísimo y magníficamente conservado, acuñado por Calígula, en honor de su madre muerta. En el anverso muestra el busto de Agripina, a derecha, con la inscripción:

AGRIPPINA M. F. MAT. C. CAESARIS AUGUSTI

y en el reverso:

S. P. Q. R. MEMORIAE AGRIPPINAE (en el campo)

Carpentum tirado por dos mulas.

sobre este reverso hay que hacer resaltar que el *carpentum*, o carro de dos ruedas, cerrado y cubierto (Arcuatus), ricamente adornado y tirado por dos mulas, se usaba solamente a principios del Imperio para las procesiones en el circo (POMPA), que eran una imitación de la ceremonia del triunfo. Se sabe que Calígula, a su llegada al Imperio, hizo llevar a Roma las cenizas de su madre Agripina y quiso que fueran llevadas en un *carpentum*, en la procesión del circo.

La confirmación de este hecho la tenemos en este bellísimo sestercio, una de las monedas más hermosas que se

MONEDAS CON LA EFIGIE DE AGRIPINA I. ANVERSO Y REVERSO.



han acuñado en todo el Imperio y pocas veces en todo él se ha honrado tanto la memoria de una mujer como en este caso. Sólo hay noticia de que fuera antes también honrada Livia, y después las dos Domitilas (mujer e hija de Vespasiano) Julia, hija de Tito, Sabina, esposa de Adriano y Faustina II, mujer de Marco Aurelio. Fue, por tanto, un honor inusitado y sorprende que fuese hecho por Calígula, que en los últimos años que vivió su madre no le demostró demasiado cariño, quizá por no caer en desgracia con Tiberio.

COHEN, número 1.—I. pág. 231

Los números 2 y 3 son variantes de esta moneda, en peor conservación, aunque hay que hacer notar que en la número 2 es donde Agripina está representada más al natural y donde su fuerte mandíbula, de la que se ha hablado anteriormente, se nota más.

COHEN, 2

3. AGRIPPINA M. F. GERMANICI CAESARIS.—Su busto a derecha y en el reverso.

TI. CLAUDIUS CAESAR AUG. GERM. P. M. TR. P. IMP. P. P. P. en el campo S. C.

Es un sestercio muy bien conservado, acuñado en tiempos del Emperador Claudio.

Y por último hay que reseñar también otros dos magníficos sestercios de este mismo tipo, con un resello que pone: IN CAPR. y hasta una falsificación de época que va en último término.

El único retrato escultórico que de Agripina I posee el Museo Arqueológico Nacional es una hermosa cabeza de mármol blanco, de las canteras de Carrara, que la representa ya no muy joven, hermosa, de facciones correctas, un tanto redondeadas por los años, de gesto sereno y un poco triste. Pertenece, pues, esta obra escultórica a los años en que, muerto Germánico, vuelve Agripina a Roma. Fue hallada esta cabeza en Medina Sidonia.

El bello peinado femenino de la época de Tiberio y de Claudio, cuya elegancia no fue igualada, ni superada en los siguientes tiempos del Imperio; con moño bajo y tres filas de rizos, que encuadran el rostro, bajando hasta las orejas y cubren la parte superior de la cabeza, contribuye no poco a la belleza y prestancia del modelo y nos da una ima-

AGRIPPINA I.



AGRIPPINA II.

gen de Agripina I, si no tan real y verdadera como la de las monedas, sí al menos lo suficientemente verídica, como para no confundirla con la de su suegra Antonia (de rasgos distintos, por su poco destacado mentón, que en algún retrato escultórico le da un aire un tanto bobalicón, aunque llevó fama de hermosa), ni con la de su hija Julia Agripina.

De esta Agripina II, cuarta mujer de Claudio y madre de Nerón, cuya belleza, inteligencia y pocos escrúpulos fueron famosos, posee el Museo dos retratos y los dos la representan en su mejor época, joven y muy hermosa, como nos dicen que en realidad fue, y cuya inteligencia se puso de manifiesto en sus «Memorias», de curiosos datos sobre la alta sociedad romana de su época, incluidos los mismos Emperadores.

Uno de estos retratos es una cabeza en mármol, hallada en Mérida, en el que, a pesar de su mala conservación, se aprecia la belleza y extraordinaria elegancia de Agripina II, representada con el mismo peinado de moño bajo y con diadema.

Y, por último, un segundo retrato, no coincidente en todo con la belleza del escultórico, lo tenemos en una spintria de plata de gran relieve, muy poco conocida por su naturaleza; hecha ya en el reinado de Nerón, en la que Julia Agripina está representada ya de edad madura, pero conservando buena parte del atractivo que la hizo famosa.

Cualquiera de estos dos retratos nos demuestra que entre las dos Agripinas, madre e hija, no hubo semejanza física, por la que se las pueda confundir, del mismo modo que tampoco las tuvieron en otros aspectos de la vida, según las noticias que de ellas nos han llegado y que dan dos tipos de mujer esencialmente distintos.

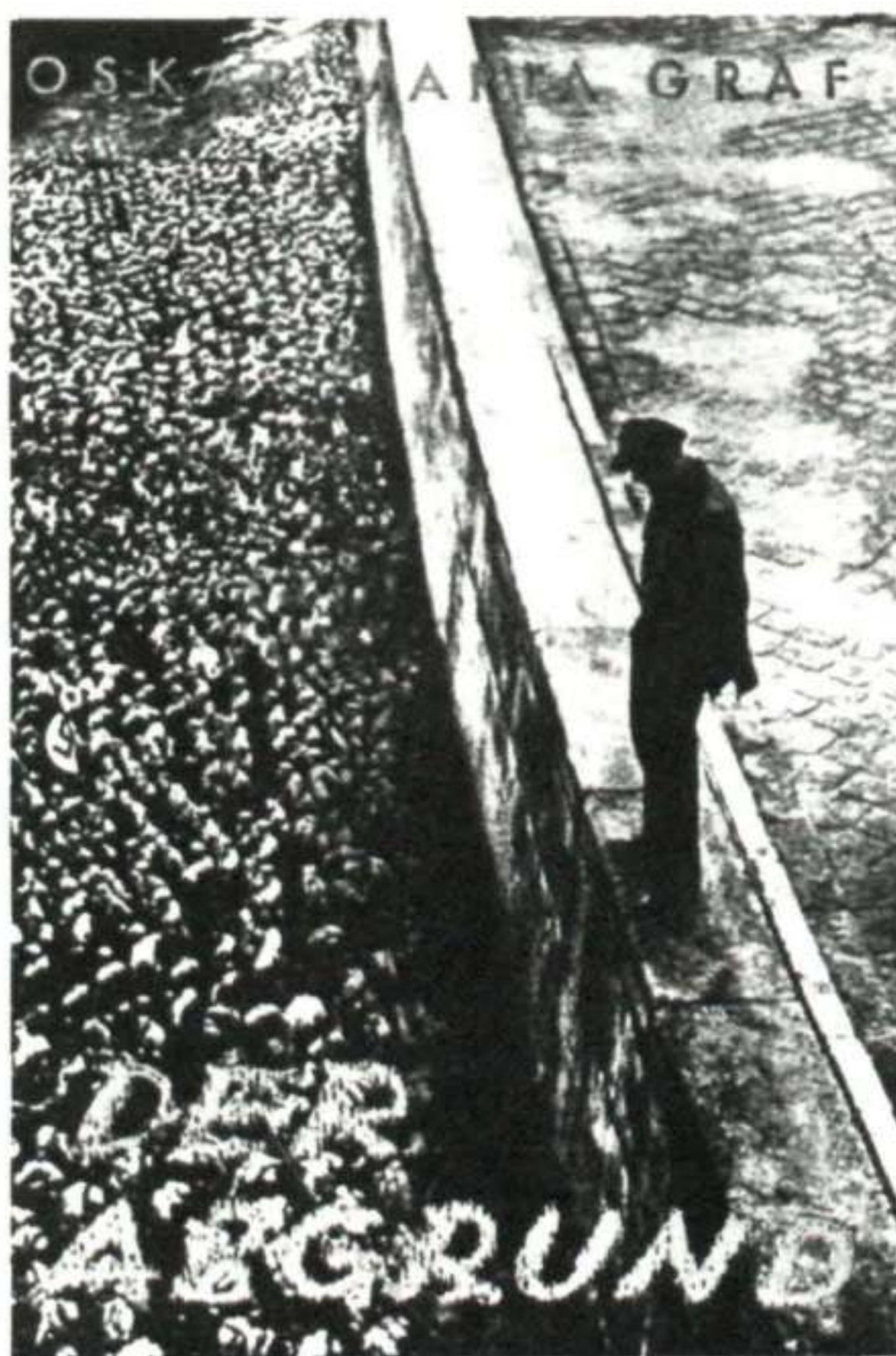
AUGE DE LA FOTOGRAFIA EN LAS NUEVAS TENDENCIAS PLASTICAS

ENRIQUE B. MARTIN

UNO de esos giros imprevistos y, sin embargo cíclicos, de las tendencias estilísticas en el reino de las artes, nos coloca actualmente en un período de florecimiento de las tendencias representativistas que casi ha relegado al informalismo al capítulo de lo académico.

Comenzada a fines de los sesenta y afirmada en los setenta, como ha puesto de manifiesto la «Documenta 5 de Kassel», las tendencias realistas se imponen entre las vanguardias del momento. Lo cual se acompaña de una revalorización de la fotografía, a veces como punto de partida y en ocasiones como final del proceso. Son incontables los artistas que la utilizan como apoyatura o que trabajan sobre ella, transformándola y recreándola. E incluso entre los fo-

REPRESENTACION REALISTA DESORBITADA, LLEVANDO EL "POP" A SU EXTREMO, HECHA POR LA REVISTA "ESQUIRE".



PORTADA DE UN LIBRO CON UN FOTOMONTAJE DE JOHN HEARTFIELD (1916).

Estados Unidos y se ha exportado como vanguardia de manera un tanto artificial. Normalmente trata sobre aspectos banales de la vida en los suburbios de grandes ciudades o en pueblos pequeños; prestando atención a los grupos familiares rodeados de una variada gama de utensilios domésticos; o a reflejar escenas callejeras en momentos en los que «no pasa nada». El tratamiento técnico de estas obras se fundamenta en la reproducción de objetos y personas reales con todo lujo de detalles, pareciendo que esta pintura es una copia de la foto de álbum familiar, a escala natural. La posible interpretación de esta concepción de la pintura (a la que algunos críticos han considerado como la respuesta del capitalismo desarrollado al «realismo socialista» que fue durante varias

FOTOMONTAJE DEL CONSTRUCTIVISTA EL LISSITZKY.

tógrafos están surgiendo nuevas formas de realización a las que se puede rastrear el origen en el terreno pictórico. Nos referimos a esta evolución, tanto a nivel internacional como español.

Dentro de las escuelas realistas, se pueden distinguir claramente dos bloques, que responden a diferentes concepciones de la sociedad y la posición que el artista ocupa en ella. La primera es la del «sharp focus realism», que viene a significar algo así como «realismo perfectamente enfocado» (también llamada «Hiperrealismo») y su nombre se relaciona con ese aspecto técnico de la fotografía correspondiente al enfoque. Cuando las imágenes que componen la fotografía se hallan delimitadas, pudiendo observarse todos sus detalles con minuciosidad, ello se debe al cuidado puesto en enfocar la cámara. Esta escuela ha nacido en los





ASPECTOS DE UN HAPPENING FOTOGRAFICO, CREANDO UNA NUEVA REALIDAD PARA LA CAMARA.

décadas la forma de arte oficializada en los países socialistas, y que tan pocas obras dignas de mención ha producido, por su esquematismo y falta de imaginación) habría que encontrarla en una mentalidad bloqueada a la fantasía y conocedora de técnicas complejas, que sólo puede inspirarse en los temas grises de su vida habitual, en aquello que le rodea y puede tocar o recordar. Esta tangibilidad de los modelos va en consonancia con el materialismo consumista de la sociedad de la que proceden y en la que se mueven tales artistas.

También afectan los valores consumistas a los artistas que forman la otra gran tendencia: el realismo crítico, sólo que éstos en vez de aceptarlo y adaptarse a él, lo rechazan, sirviéndose de su obra como de un arma. El funk art (1); la nueva figuración (2); el shocker pop (3) son varias de las ramas en las que se divide el movimiento, usualmente con afinidades, e incluso integradas dentro del fenómeno de la contra-cultura o cultura «underground». En ocasiones se mezclan arte y política de forma nítida. El descontento ante una forma de vida que deja poco lu-

gar a la imaginación y la poesía ha impulsado a muchos artistas a oponerse y reflejarlo en su obra mediante la técnica de mayor facilidad comunicativa: el realismo.

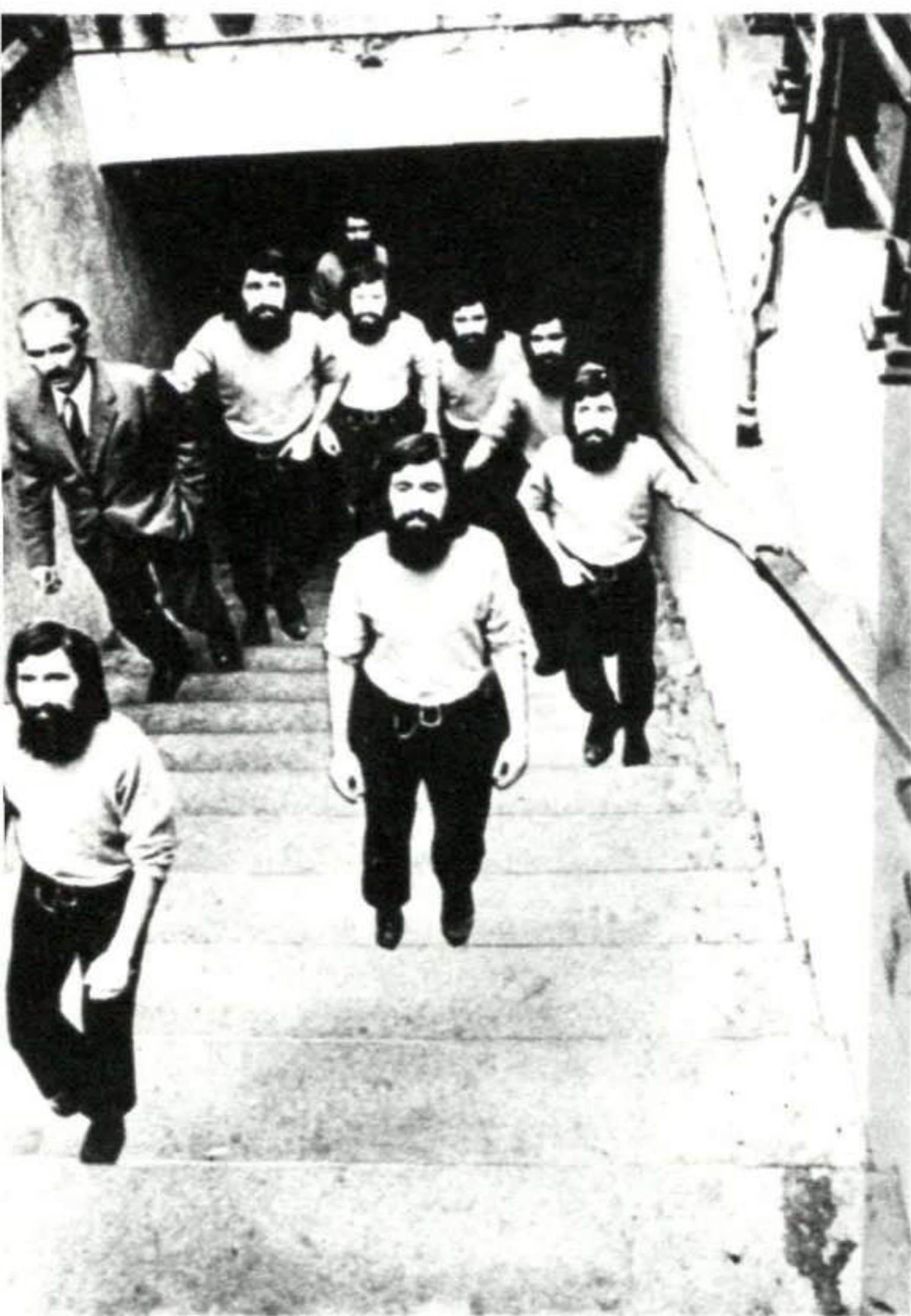
Ambas —y antagónicas— tendencias se nutren en gran medida de la escuela «pop» que marcó la última parte de los años sesenta. De ella han tomado las distintas técnicas fotográficas (collage, montaje, parecidos mecanismos de reproducción) y los recursos de los carteles publicitarios. Reflejo de su época histórica como pocas veces ha existido otra escuela artística, el «pop» era hijo de la civilización de la imagen tanto como de la de la coca-cola; del dadaísmo como del futurismo; del culto al objeto como del miedo a la masificación.

Centrada su temática en los objetos de consumo, la actitud del artista «pop» era de inhibición a proyectar su subjetividad, elevando los objetos (o su representación) a la categoría de obra de arte, como hizo Dadá en los años veinte, pero con una diferencia esencial. Mientras Dadá negaba al arte y se burlaba del esteticismo, los «pop» descubrieron una belleza obsesiva en los productos que les inspiraban.

Muchas de las técnicas «pop» de manipulación de la imagen, como las repeticiones del mismo tema, idénticas o con ligeras variaciones; las series construidas con los mismos elementos; las combinaciones entre imágenes positivas y negativas, o entre distintos colores del mismo modelo; perfeccionadas por gente como Hamilton, Warhol, Liechtenstein y Rosenquist, han sido apropiadas por los realistas críticos, entrando a formar parte importante de sus elaboraciones. Lo que varía es el contenido, y esta diferencia es la que separa a unos y otros.

Abordando la situación en España a lo largo del 72 y 73, salta a la vista una preocupación intelectual y práctica en muchos artistas para asimilar lenguajes icónicos y establecer nuevos códigos de expresión, remitiéndose a la imagen fotográfica como elemento catalizador y materia prima de elaboración.

Entre los miembros reconocidos del nuevo realismo español se encuentra gente como Genovés (que acaba de ser expuesto en Madrid después de un largo silencio, mostrando una especie de panorámica de su obra); Canogar en franca alza tras



COMPOSICION FOTOGRAFICA CON REPETICION DE ELEMENTOS, DE DEMETRIO.

su premio en Sao Paulo; los Crónica y su ironía ante la historia, invitados a representar a España en la próxima Bienal de París (que en esta ocasión ofrece la novedad de reservarse a los artistas menores de 35 años); Somoza y sus contrastes culturales; y mucha más gente que pertenecen o se aparentan a la escuela.

En todos ellos se puede apreciar la estrecha relación que guardan con las imágenes, fijas o en movimiento; a veces provenientes del campo cinematográfico, cuya planificación y montaje influyen sustancialmente las nuevas experiencias en las artes plásticas.

También (los «conceptualistas») radican el origen de sus investigaciones en el campo fotográfico dedicados a profundizar en los mecanismos de la comunicación a través de imágenes. Elaborando por su cuenta, o seleccionando y componiendo fotos reproducidas por los medios visuales, se plantean problemas de tipo lingüístico, sintáctico y simbólico, efectuando un análisis similar al que el estructuralismo realizó en la literatura. Entre los que trabajan en este terreno destaca Corazón (que será el

otro invitado a la próxima Bienal de París).

Respecto a lo puramente fotográfico, un grupo se ha aglutinado en torno a la revista «Nueva Lente», entregados a la revisión del papel del «artista de la cámara», colocándolo a un nivel más de diversión o juego y de concepto que de fabricante de fotos. Su postura lúdica desecha el cuidado técnico para resaltar los fenómenos «cuando-por qué-para qué» que intervienen en la toma de fotos, importando más este contexto, e incluso la serie de fotos que preceden y continúan, que la foto acabada en sí misma. Aportan espontaneidad y tienen en cuenta el factor «azar», corriendo el peligro de caer en la acción por la acción. A veces prescinden tanto del material comunicable que sus fotos son herméticas, entendidas por el que conoce la situación que las originó y por nadie más.

Uno de los actos demostrativos de su visión de la fotografía fue el «happening fotográfico» realizado en la galería Redor. Se invitaba a todos los asistentes a ir con su cámara, y el cliqueteo continuo se apoderaba de los presentes como una droga. Si se llevaba cámara no se podía dejar de utilizar. El fotógrafo era a su vez fotografiado por todos los costados. El espectador perdía su miedo a posar y llegaba a relajarse y sentirse desinhibido ante las cámaras que le enfocaban (esta rigidez de la persona que se siente fotografiada es muy habitual y quizá provenga del primitivo miedo a lo mágico, al espejo que se puede llevar la imagen reflejada). Luego se procedió a crear un minicaos utilizando los objetos preparados a tal efecto en el salón, originándose una vorágine en la que movimiento, ruido y color se distorsionaban. Aunque no hayan salido muchas fotos de categoría, los participantes se divirtieron. Y la fotografía ganó adeptos.

Todas estas actitudes de acercamiento nuevo al hecho fotográfico resaltan una especie de auto-defensa de los fotógrafos ante la invasión en su medio por grafistas y pintores. Así se le confiere importancia a la «instantaneidad» y «el momento creativo», acercándolos a cualquier aficionado. Aunque luego, para obtener buenos positivos, habrá que conocer el proceso técnico. En este sentido es similar la postura de muchos artis-

tas dedicados al «land art», que se van por los montes y playas para modificar la naturaleza, empleando objetos que encuentran y colocan (como las señales de pastores y piedrecitas en cavidades que Luis Muro realiza en Cuenca), o llevando ellos mismos los plásticos y botes de pintura con los que alterarán conscientemente el habitat natural. Una vez efectuado su acto creador, la fotodocumento será el testigo, y a la vez el objeto artístico, que sobrevivirá a la experiencia, cuando la lluvia y el viento descarguen su poder.

Finalizando esta panorámica de la evolución actual de la fotografía entre las artes plásticas, mencionaremos otra exposición celebrada en Madrid. Se trata del alemán John Heartfield, miembro del grupo dadaísta de Berlín, y que por primera vez ha sido expuesto en España.

Su obra consiste en foto-montajes realizados para ser difundidos ampliamente, como portadas de libros, posters o en revistas gráficas.

Y su importancia excepcional radica en haber sido el que descubrió las técnicas y códigos que regulan la composición de imágenes (fotomontajes), mezclando en ellos fotos de actualidad con otras compuestas por él mismo. A diferencia de los demás collagistas de los años 15-25, él era fotógrafo ante todo, y revolucionó las posibilidades expresivas de la imagen. Una técnica relativamente reciente (su primero data de 1924) y que lamentablemente apenas se ha continuado. Quizá ante la influencia que su exposición ha causado a los asistentes, veamos pronto un resurgir del fotomontaje en España. Lo cual sería una forma de abrir aún más campos a la fotografía.

1. Del que su máximo exponente sería Kienholtz con sus reconstrucciones.

2. Con gente como Alvermam; Rancillac; Velikovic; Zapata; Erro; y uno de los precursores, Bacón.

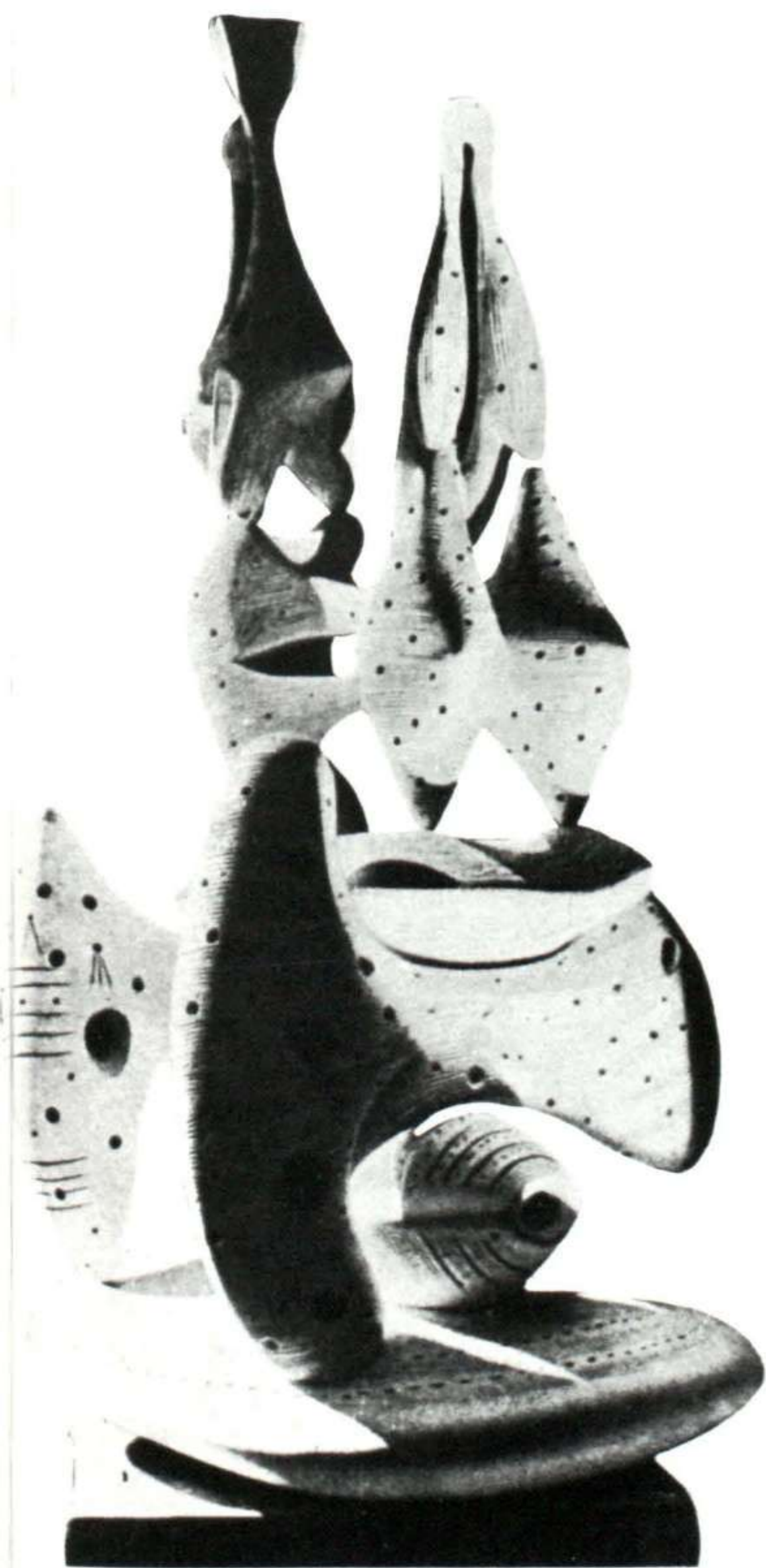
3. Este es el concepto del arte como efímero y no comercial, y sus autores ni exponen ni son conocidos. Se acercan al «happening» más que al rigor.

ALBERTO SANCHEZ SU OBRA EN ESPAÑA

MARIA JESUS LOSADA GOMEZ

POR el lugar que ocupa Alberto Sánchez en la escultura española de la primera mitad de siglo, como renovador de formas, es una obligación dar a conocer su personalidad y su obra. En mi trabajo titulado «La obra de Alberto en España», basándome en las fuentes (periódicos y revistas de arte) de comienzos de siglo hasta 1939, investigo su la-

MONUMENTO A LOS PAJAROS.



bor española, siguiendo muy de cerca su creación artística, sus exposiciones, así como su evolución. De esta forma se reconocen con claridad dos etapas bien diferenciadas por su estilo, una primera de formación hasta 1925 y la segunda desde esta fecha de mayor perfección y madurez escultóricas que le sumergen dentro de la corriente surrealista.

Introducimos a Alberto en la lista de escultores jóvenes que no repiten las formas usuales. Su norma es la libertad plástica. De 1920 a 1930 se inician en el arte español nuevas formas, la mayoría dentro de lo que podríamos llamar vanguardismo. Dicho vanguardismo tiene su máxima expresión en el Salón de Artistas Ibéricos del año 1925. Los artistas que allí exponen: Dalí, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Emiliano Barral, Mateo Hernández..., se oponen a las tendencias académicas del público, Zuloaga, Sotomayor. Las artes plásticas de los jóvenes renovadores se aíslan y se alejan del público. La exposición de 1925 en Madrid fue en realidad la primera manifestación conjunta de una generación que, recogiendo los planteamientos del impresionismo y del modernismo, inicia el arte de España por el camino de la modernidad.

Alberto, campesino de Toledo, que vive por los años 25 la lucha del arte español por alcanzar un alto nivel en Europa, desempeña en el campo de la plástica el mismo puesto que la generación del 27 desempeña en lo poético. La literatura de este momento ofrece una intensa floración de poesía. Al igual que Lorca, el gran intérprete del alma popular, y Alberti (que sabe amoldar la tendencia superrealista a un marco intelectual, llegando a la cima poética con el poema es-

crito «Sobre los ángeles»), Alberto también realiza en escultura poesía «pura», transformando los seres de la naturaleza. Bastan algunos títulos de sus obras: «Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno», «Animal espantado de su soledad», «Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver».

Las propias palabras de Alberto (1) nos harán comprender: «Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana en campo de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candializado y endurecido y suaves como bolitas marfileñas...»

Pieza fundamental en el engranaje de nuestra escultura contemporánea, comenzaba a tener un gran prestigio en España desde 1932, cuando la guerra civil cortó su trayectoria renovadora. Creador de formas nuevas plásticas no reproductivas, lleno de inventiva al igual que Gargallo, Angel Ferrant y Jorge de Oteyza, su obra merece especial interés por su primitivismo y la búsqueda de sus formas en la naturaleza, en el campo. El proceso que sigue parece ser el siguiente: parte de la naturaleza, de cuya imagen se libera, dando lugar a una forma inventada que revierte y expresa la forma de la naturaleza. Porque contienen elementos naturales, sus formas no resultan extrañas. Su arte es fundamentalmente español, se apuntala en la escultura ibérica, así como en los factores físicos y humanos castellanos.

NOTICIA BIOGRAFICA

Alberto nació en Toledo el 8 de abril de 1895, en la calle de la Retama, número 5, del humilde barrio de Covachuelas. Allí des-

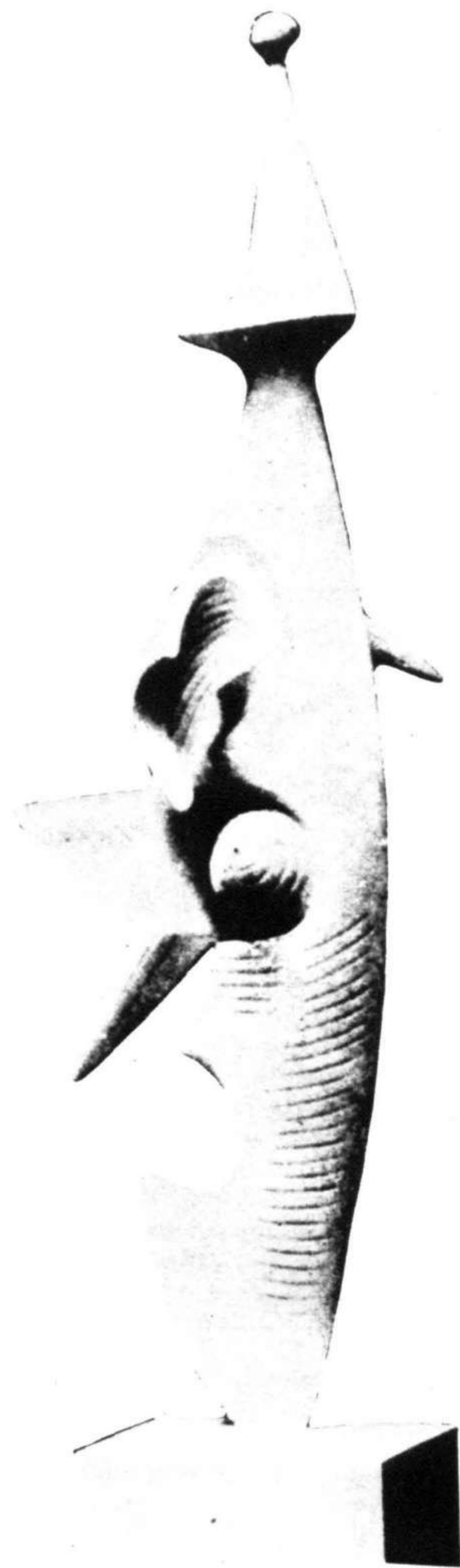


FIGURA PARA UN PROYECTO DE FUENTE.

empeñó diversos oficios (2): porquerizo a la edad de siete años, repartidor de pan, aprendiz de herrero, y en Madrid, aprendiz de zapatero, escayolista y, por último, panadero. Al cumplir veintiún años en 1916 comenzó su servicio militar en Melilla. De regreso a Madrid acudía, al salir

de la tahona, al café de Atocha, donde dibujaba, conociendo hacia 1922 al pintor uruguayo Rafael Barradas, por cuya mediación expuso con los Artistas Ibéricos. En 1926 consiguió una pensión de la Diputación Provincial de Toledo gracias al presidente del Ateneo y el director del Museo de Arte Moderno de Madrid. Desde entonces abandona la panadería y se consagra definitivamente al arte. Tiene entonces treinta y un años. Salido del pueblo, que conoce la pobreza, toma del mismo los elementos de su arte e inicia su camino por intuición. Siendo sus principales características la originalidad, la inventiva y el poder creativo. La burguesía de entonces de Madrid no comprendía su obra totalmente liberada del realismo muerto y sin ingenio, de las repeticiones de formas y de temas. Crea una nueva plástica; sus formas, siendo reales, aparentan abstractas.

La localización de su obra durante su estancia en España hasta 1938 es una tarea lenta y difícil. Las fuentes utilizadas nos informan sobre 25 esculturas, 45 dibujos y 7 decorados. Hasta el presente conocemos la existencia de 10 esculturas, 9 en España más dos copias, repartidas en su mayoría entre sus familiares, Diputación Provincial de Toledo y Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Los dibujos conservados son 30 y 4 los decorados, todos pertenecientes a colecciones particulares. De enorme importancia ha sido el descubrimiento de un telón en papel, tamaño de escenario, realizado para el «ballet» presentado por «La Argentinista», *La Romería de los cornudos*, hacia 1932 ó 1933. En Moscú se conservan otros dibujos de esta etapa española.

Estas líneas pretenden dar una visión, aunque breve, de su obra singular y de sus etapas estilísticas hasta su exilio. Sus primeros ensayos escultóricos los realizó en Melilla de 1917 a 1920, modelando en arcilla tipos de «moros» con una técnica sumamente sencilla tomada del natural (3).

Entre 1922 y 1923 salen de sus manos yesos figurativos, llenos de realismo, tan ingenuos como expresivos, iniciando un camino lento de cara a las corrientes plásticas contemporáneas; es su período de formación. El 28 de mayo de 1925, en el Palacio de Exposiciones del Retiro (4), se abre al público la primera exposición organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos. Alberto presentó: «Carretero vasco», 51 cm; «El ciego de la bandurria», 50 cm (ambas en yeso, colección de Juan Sánchez en Madrid), y «Maternidad» (escultura desaparecida) (5).

Todas ellas trabajadas con volúmenes cúbicos. De su naturalismo inicial desarrollado en Melilla, Alberto ha pasado a un neocubismo de planos más o menos abultados, ligados entre sí con proporción matemática. Inspirado más en Cézanne que en el cubismo estricto de Picasso, Gris y Braque. Trata en estas esculturas de superponer lo abstracto a lo real.

Los dibujos de esta etapa poseen solidez de trazo; en ellos, forma y carácter aparecen muy desarrollados; de entre todos sobresalieron sus «Máscaras» (6), que recuerdan los dibujos de Goya. Alberto tuvo buena crítica, especialmente en la pluma de Manuel Abril y Juan de la Encina.

Fruto de su éxito fue una beca otorgada por la Diputación Provincial de Toledo y que duró desde 1926 a 1928 (7), presentando como trabajos dos esculturas: «El Cid», en piedra novelada, de 33 centímetros de largo por 39 cm de alto, localizada en el Archivo Provincial de Toledo. Y la «Figura», posiblemente María de Padilla, yeso de 70 a 80 cm, cubierto de una pátina marrón oscuro, colección J. Caballero. Su gesto de recogimiento y austeridad parece evocarnos el fantasma de la mujer pueblerina llena de fatiga. El Ayuntamiento de Toledo ha realizado una ampliación de la misma de 2 metros de altura, en piedra negra toledana, con el fin de situarla en la plazoleta frente a San Juan de los Reyes o, en su defecto, en el barrio de las Covachuelas, donde nació Alberto.

El contacto con los artistas de la generación del 25 le estimula; desde 1925 a 1932 comienza a producirse su evolución artística y su madurez, al tiempo que deja volar su imaginación, Alberto se orienta al surrealismo al igual que Angel Ferrant, Maruja Mallo,

MATERNIDAD 1925.



Francisco Lasso. Su preocupación por las formas orgánicas, su inspiración en motivos vegetales y minerales del paisaje castellano son comunes a todos los escultores españoles surrealistas. Comienza a emplear el hueco en sus esculturas y aumenta la amplitud de paisaje en los dibujos y decorados. Asimismo emprende el camino de la denuncia política, militando en el realismo expresionista de Grosz.

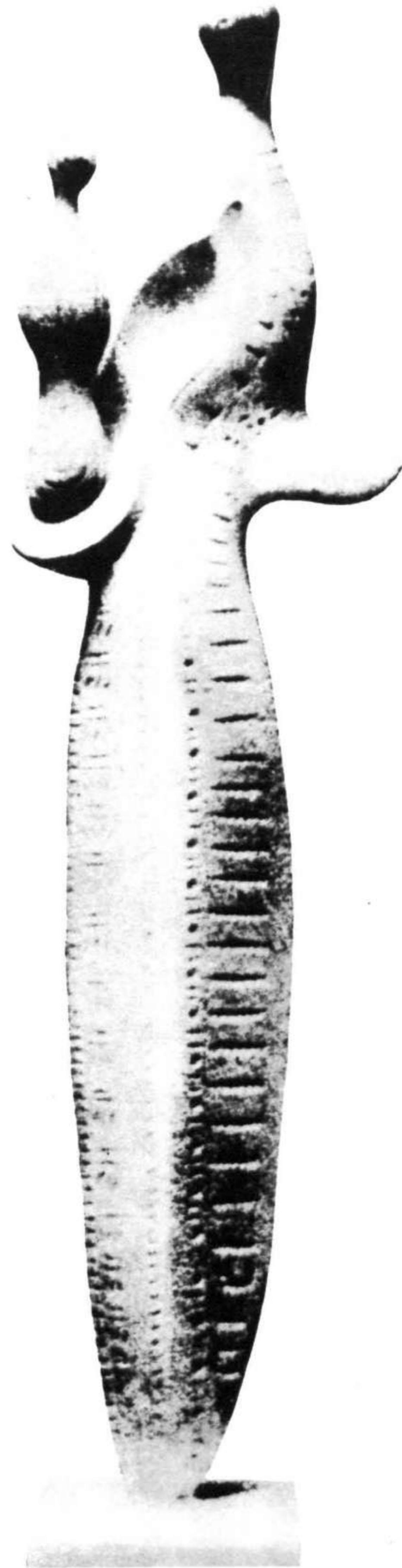
En febrero de 1926 expone unos dibujos en el Salón del Ateneo de Madrid: «El hospital», «Los pierrots» (8), que forman parte de la corriente de trasguerra mecánica, pero llena de fuerza espiritual y muestran al individuo no como se ve, sino como es. De todos ellos merece atención aparte «La casa de vecindad», 62 x 68 centímetros, acuarela más lápiz, colección Juan Sánchez, Madrid.

Para el concurso nacional efectuado en 1930 por el Ministerio de Bellas Artes, realizó la «Máquina» (9), monumento de vanguardia de fuerte sabor constructivista, posee una arquitectura armónica en sus partes y parece un canto a la industria del momento.

La estatuaria de Alberto mantiene equilibrio, oponiendo la verticalidad al vacío. Desde 1925 introduce el hueco, subordinándolo a la forma, como en su «Maternidad», presentada en la exposición del Ateneo en diciembre de 1931 (10), o en su «Figura de un proyecto de fuente», de 1934 (11) (escultura desaparecida). En ambas muestra un inicio surrealista. Sus dibujos presentados en el Ateneo parecen creaciones geológicas, siendo en realidad formas artísticas llenas de inventiva (12).

Su tercera exposición, también en el Ateneo el 2 de junio de 1931, en donde expuso junto con el pintor Benjamín Palencia, mostró una serie de dibujos (13) que reflejan el espíritu del universo.

A partir de su «Maternidad» utiliza el hueco para producir volumen y espacio; sirvan de ejemplo: «El monumento a los pájaros» y «Escultura de horizonte», yesos desaparecidos. Nos hallamos ante formas nuevas decoradas por líneas entrecruzadas y



MATERNIDAD 1934.

pequeños orificios como los observados en grabados dolménicos o en las estelas ibéricas. Y sobre todo con una concepción de la escultura para el aire libre, son formas que surcan y dominan el espacio. Su vacío llega, por último, a ser parte esencial y eje de la forma: «Signo de la mujer ru-



EL PUEBLO ESPAÑOL TIENE UN CAMINO QUE CONDUCE A UNA ESTRELLA.

ral en un camino lloviendo», de técnica especial, es decir, material elaborado por él mismo y con policromía (Colección Viuda de don Fernando Lacasa, Madrid).

ALBERTO Y MOORE

No cabe duda que el mérito de Alberto consiste en haber introducido la oquedad en las formas orgánicas y surrealistas de la escultura moderna. Aún más parece ser que durante la estancia en España del famoso escultor inglés Henry Moore (1936), conoció las formas de Alberto y su utilización del hueco, hueco que años más tarde Moore consolida en su plástica. Plenamente surrealista en sus decorados, utiliza en ellos figuras esculturas como elementos necesarios para producir un ambiente fantástico en amplios escenarios (decorados para «Fuenteovejuna», 1937; «Numancia», 1936, propiedad de su familia, en Moscú (14), y «Decorado de teatro», 1937).

En 1937 Alberto se convierte en portador del espíritu español con su altísima escultura de 12,5 metros, «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», que presidía el pabellón español de la Exposición Internacional de París, obra se cree des-

1. Alberto Sánchez: «Palabras de un escultor», *Arte*, núm. II. Madrid, junio de 1933, pág. 18.

2. Datos biográficos publicados por Luis Lacasa: *Alberto*. Ed. Corvina, Budapest, 1964.

3. Esculturas desaparecidas.

4. *El Heraldo de Madrid*, 1925, sábado 23 de mayo y jueves 28 de mayo.

5. Juan de la Encina: Salón de Artistas Ibéricos. *La Voz*, Madrid, 9 de junio de 1925 (2.º).

Referencia de la escultura «Maternidad» en la revista *Alfar*, núm. 51, página 21.

6. Referencia del dibujo «La máscara», revista *Blanco y Negro*, 1936 (5.º), 24 de mayo, núm. 2.340. Según informa Manuel Abril, dicho dibujo fue expuesto en ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), 1936.

7. Dato confirmado por el pintor Guerrero Malagón, becario por las mismas fechas al igual que Alberto.

8. Da la noticia de esta exposición Francisco Mateos: «El escultor Alberto», *El Socialista*, Madrid, 1926, 25 de febrero (1.º). Esta será su segunda exposición.

truida (15). A su regreso a Valencia en 1938, el gobierno de la República le envía como profesor de dibujo de niños españoles emigrados a Moscú, en donde muere el 12 de octubre de 1962.

Esta mínima exposición de su obra nos descubre al genio creador, autodidacta, que sin pasar por ninguna escuela de arte camina de cara a las nuevas corrientes artísticas contemporáneas, sobresaliendo como sus principales características: la originalidad, intuición y su fuerte poder creativo. Tan sólo recibió los consejos de Barradas. Alberto nos ofrece toda una revolución plástica: sus mujeres castellanas, sus pájaros, sus animales y estrellas inventados son todo un mundo natural y sobrenatural.

Siendo profesor de dibujo en el Instituto de El Escorial (16) enseñó a dibujar a los alumnos apartándolos de los métodos habituales de copia de láminas. Les explicó que para dibujar una cosa es preciso antes conocerla y amarla. Sólo así el dibujo sale, aunque no tengamos el modelo delante.

Está claro que Alberto parte de la naturaleza que ha vivido, transformándola en sus esculturas, a las que añade su personalidad poética.

9. Monumento fotografiado en la revista *Blanco y Negro* de 22 de junio de 1930, núm. 2.040.

10. «Maternidad», piedra de 84 cm, propiedad del Museo de Arte Contemporáneo. El Museo posee también una copia en bronce. Y el doctor Sánchez Arcas otro original en piedra gris, regalo de Alberto.

Referencia: *La Tierra*, 10 de diciembre de 1931.

11. Fotografía en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1965 (3), pág. 322.

12. Dibujo fotografiado en *Blanco y Negro*, 1931 (4.º), 20 de diciembre, número 2.117.

13. *La Tierra*, Madrid, martes 2 de junio de 1931. Da la noticia de la exposición.

14. Fotografiados en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1965 (3), pág. 322.

Monografía de Luis Lacasa: *Alberto*, Ed. Corvina, Budapest, 1964.

15. Se desconoce el paradero del boceto. Fotografía en la ya mencionada monografía de Budapest.

16. Valeriano Bozal: «El escultor Alberto Sánchez», *Revista de Occidente*, Madrid, enero de 1970, núm. 82, pág. 91.

LOS CAMINOS DEL ARTE CONCEPTUAL

ARTURO DEL VILLAR

Poco a poco, las nuevas tendencias aleatorias de la literatura y las artes plásticas se afianzan en nuestro panorama cultural. Cada vez son más imprecisos sus límites respectivos. No está nada claro ahora mismo dónde empieza la escultura y termina la pintura al enfrentarnos a una obra realizada con nuevos materiales; tampoco se define bien el molde literario desde que se puso en «progreso continuo» a partir del «Ulysses», y aun antes si se piensa sólo en la poesía. Hoy más que nunca es imposible dar una definición cierta de la poesía.

En los caminos del arte conceptual, la avanzada de la poesía experimental se abre paso esforzadamente entre nosotros. Aún quedan muchas reticencias por salvar, muchas dudas por evitar, y un exceso de incompreensión por parte de quienes tienen puestos sus ojos en el espejo solamente. Sin embargo, en este año pasado la poesía experimental ganó terreno con amplitud; lo indudable es que sus cultivadores —caldo de cultivo es, qué duda cabe— se hacen notar y hasta contagian sus ideas a poetas tan comprometidos con su público respectivo como José García Nieto o Gabriel Celaya.

Por otro lado, en las revistas se dio entrada a la poesía experimental, destacando en este sentido el número doble de «El Urogallo» (enero-febrero),

por el interés de sus artículos teóricos más que por la antología gráfica; pero hay que recordar también números de «Fablas» o «Poesía Hispánica». Además, las ediciones de obras experimentales se multiplican ya, lo mismo en Madrid y Barcelona que en ciudades menos abiertas a las novedades culturales, como Valladolid o Cuenca.

Aparte hay que mencionar las exposiciones. Dado que la poesía experimental aprovecha todas las posibilidades de las artes gráficas, ha salido de los libros para utilizar la nueva dimensión de la tarjeta postal o el cartel, apoyada en la pintura, el dibujo, el grafismo, la fotografía, etc. Los poetas experimentales españoles han estado presentes en exposiciones internacionales de vanguardia, a la vez que también ellos organizaban otras muestras semejantes en España. Destacan en 1973 dos exposiciones celebradas en Madrid, una en el Club Pueblo y otra en la Casa Americana.

Por ser más amplia la primera, vamos a referirnos a ella: tenía por título «Signos, espacio, arte», y como complemento orientador de los libros, poemas y objetos expuestos contó con la ayuda de unas conferencias que unieron teoría y práctica para el público. Una imagen vale más que mil palabras, decimos siempre, y especialmente en estos momentos de dominio audiovisual en la comunicación de masas. En el Club Pueblo dominó la imagen a la palabra.

Un centenar y medio de obras se expusieron en los paneles: poemas gráficos, visuales, concretos, experimentales, ópticos, ideogramas, pictogramas, etc., se han enseñado a la curiosidad de los visitantes. La exposición se subtítulo muy expresivamente «De la poesía concreta al arte conceptual», para seguir un orden cronológico, y tuvo como orden la variedad y multiplicidad de tendencias y la representación multinacional. Por supuesto, el mayor número de obras pertenecía a experimentadores españoles.

Fernando Millán, uno de los creadores del grupo de poesía N. O. a la muerte de Julio Campal (el poeta uruguayo que tanto colaboró a la introducción de la poesía de vanguardia hacia el año 1963), es no sólo un activo operador de nuevas formas, sino también un destacado teórico de las nuevas normas y un hombre de acción, a quien se debe el auge actual de la experimentación poética en nuestro país. Coincidiendo con la inauguración de la muestra poética, Millán publicó en «Pueblo» (29 de marzo pasado) un artículo pro-

CLAUS BREMER.

i kie riskieren All es ere
s Es s Es s Es s Es s Es s Es s Es
n er ienen verdienen verdienen
hluss Schluss Schluss Schluss Schlu
alles alles alles alles alles alles
zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu z
n erreichen erreichen erreichen er
hen er
llés Allés Allés Allés Allés Allé Allés Al es A
ufs aufs aufs aufs aufs a s aufs aufs au
l Spiel Spiel Spiel Spiel Spl l Spiel Spiel S
tzen setzen setzen setzen setzen setz
rücken rücken rücken rücken rücken h er hin
r hinter hinter hinter hinter hinter h
ch sich sich sich sich sich sich sich sich
n abrechen abrechen abrechen abbr chen abbr
Sich Sich Sich Sich Sich Sich Sich Sich Si
durch durch durch durch durch durch durch
e die die die die die die die die die die
eg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Kr Krie
ur auf auf auf auf auf auf auf auf auf a
en leben leben leben leben L en le
nd und und und und und und und und
..qq..qq..qq..qq..qq..qq..qq..qq..qq..qq
eden jeden jeden jede n jeden jeden jeden jeden
n möglichem mög ichen möglichem möglichem mögli
rückzug Rückzug Rückzug Rückzug Rückzug mögli
en abschneiden abschneiden abschneiden abschne absc
gen Sieden Sieden Sieden Sieden Sieden Sieden Sieden S
ler Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg Krieg K
uhren führen führen führen führen führen führen führ
dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät dät
einen keinen keinen keinen keinen keinen keinen k
illstand Waffenstillstand Waffenstillstand Waffe
ben zurückweichen zurückweichen zurückweich
d und und und und und und und und und
en keinen keinen keinen keinen k
usgleich Ausgleich Ausgleich Ausgleich
hr mehr mehr mehr mehr mehr mehr mehr meh
st zulässt zulässt zulässt zuläss
Sieg Sieg Sieg Sieg Sieg Sieg Sieg S
eist heisst heisst heisst
'lpiel' 'lpiel' 'lpiel' 'lpiel' 'lpiel' 'lpiel' 'lpiel' 'lpiel'
zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu z
akzeptieren akze
säd däs
en leben s d
icht nicht ni
das d gäs
cut ste
ist
..



JORGE SEGOVIA. LAUTREMONT I, POESIA N. O.

gramático, del que entresacamos unos párrafos: «"Signos, espacio, arte" es un ciclo que busca ofrecer una documentación objetiva y coherente sobre el desarrollo de una de las parcelas del arte actual más controvertida —tal vez por su heterodoxia— y posiblemente más arquetípica: el amplio mundo de la llamada poesía experimental. Históricamente, la exposición que abre el ciclo abarca desde la poesía concreta y sus posteriores manifestaciones hasta los aspectos más significativos del arte conceptual... Al no haber podido seguir una evolución lógica hacia su industrialización, a la búsqueda de un "statu quo" que le permitiera un específico peso social, frente a la publicidad y los nuevos medios de comunicación de masas, el arte ha permanecido en el escueto terreno de la experimentación, vuelto sobre sus propias posibilidades, y sin aceptar otro compromiso que el de su propio desarrollo.»

¿QUE ES POESIA?

En buena lógica, hay que empezar por preguntarnos si esto es poesía. Lo tradicionalmente entendido como poesía en prosa o en verso estaba escrito; la poesía experimental, en cambio, suele ignorar las palabras y, en vez de los valores fónicos, busca los visuales (bien entendido que existe una poesía fonética cuya transcripción no es posible al papel y que sólo puede ser oída gracias a las cintas magnetofónicas).

Estas composiciones aprovechan las conquistas de la pintura y de la fotografía. Así como se ha dado carta de naturaleza para circular libremente en los textos a la denominación «escultopintura» para señalar un arte combinatorio original, debiera buscarse un término que definiera con propiedad lo que hacen los poetas experimenta-

les. Sin embargo, hasta ahora la explicación más clara que existe la ha dado Emmet Williams, sólo para una parte mínima de la nueva poesía, pero extensible a las demás ramificaciones: «Poesía concreta —dice— es lo que hacen los poetas concretos.»

Lo cierto es que si se continúa empleando tan imprecisa denominación se debe a que la mayoría de estos operadores de expresiones inéditas comenzaron escribiendo poesías en verso. Después vino su ruptura con la tradición oficial (y digo oficial porque existe una tradición reducida de experimentación poética, desde el año 300 antes de Cristo por lo menos, fecha en que el griego Simias de Rodas compuso un caligrama; para más detalles antiguos véase la antología de Klaus Peter Dencker, *Tex-Bilder*, Ed. Dumont Schauberg, Colonia, 1972).

No llegó tan lejos la exposición del Club Pueblo: empezaba en el grupo brasileño noigandres, iniciador de la poesía concreta hacia 1950; ya antes se había desarrollado en Francia el letrismo, en años inmediatamente posteriores a la última guerra, pero quizá su extensión e influjo fueron menores. Por lo que respecta a España, las obras del grupo noigandres fueron dadas a conocer unos diez años después de su creación en la «Revista de Cultura Brasileña», editada por la Embajada de Brasil en España y dirigida por el poeta en verso Angel Crespo.

SUS NOMBRES EN ESPAÑA

En Madrid actúa en esas fechas el grupo Zaj (iniciado como teatro musical en 1964, cuyos miembros suelen renunciar a la denominación de poetas, por más que no se nieguen a figurar en antologías o exposiciones de poesía vanguardista), y es el momento en que Campal funda *Problemática-63*. En la década de los inquietos sesenta es, por tanto, cuando en nuestro país se abren las puertas a la experimentación más adelantada: Campal organizó en el corto tiempo de dos años, cinco exposiciones, en Bilbao, Zaragoza, Madrid y San Sebastián; de *Problemática-63* saldrían dos grupos aún en candelero: la Cooperativa de producción artística, dirigida por Ignacio Gómez de Liaño, y la poesía N. O. (para sustituir los puntos póngase lo que se quiera), el grupo más activista, organizador de varias exposiciones y de esta última en «Pueblo», a cuyo frente está Fernando Millán. Otros grupos o poetas aislados operan a lo largo del país; de ellos destaca el de Cuenca, promovido por el poeta y editor Carlos de la Rica, que ha crecido un poco a la sombra del museo, ya que sus representantes se dividen entre la poesía y la pintura. También en Cataluña se cuenta con varios nombres separados, entre ellos Guillem Viladot o Joan Brossa, por no hacer la lista demasiado larga.

Poesía, pues, pero experimental; debido a la influencia de Maiakovsky, con la poesía concreta se vislumbra una primera intención de arte total, potenciado después con diversa fortuna. Un nom-

poetas experimentales, quiere decirse que lo único que les une es la búsqueda de formas expresivas. Es un arte gestante, cuya validez en algunos casos se da ya en el mismo objeto, pero en muchos otros está en función de su continuidad como obra en marcha, como experimento. Haroldo de Campos, uno de los componentes del grupo noigandres, aclaró esta situación: «La forma producida vale por sí misma, como realización más o menos perfecta y acabada, y de su mayor o menor perfección depende su mayor o menor valor artístico. La consideración de la dinámica de un movimiento es otra cosa: consiste en saber proponer a la mente creadora los problemas nuevos suscitados por la continuidad del proceso, descubrir su sector de desarrollo» (está tomado del número 5 de la citada «Revista de Cultura Brasileña»).

Los poetas experimentales se encaminan hacia el arte total. Han ido logrando una integración artística paulatina, a partir de la simple poesía, y continúan su trabajo. Al recorrer la exposición del Club Pueblo podía verse una serie de coincidencias expresivas entre las composiciones de poetas muy alejados espacialmente; se opera con los mismos elementos y materiales, de modo que no resulta sorprendente ver cómo en Japón y en España, por ejemplo, dos personas coinciden en representar casi con las mismas formas su mensaje.

Es clásica ya la distinción que hace Max Bense entre estética tradicional y estética moderna, y en este caso nos sirve para comprender mejor la exposición: la estética tradicional se sustenta de objetos o situaciones bellos en sí mismos, como puede serlo una flor, de modo que su concepto estético es de carácter óntico; en cambio, la estética actual desdeña los objetos de inmovilidad bella para realizarla a través de sus signos, así que tiene un carácter semántico.

VALOR DEL SIGNO

Tanto los formalistas rusos como Roman Jakobson y sus seguidores nos han advertido de la importancia del signo; la distinción funcional entre el arte y las demás estructuras semióticas radica precisamente en la atención dedicada al signo y no al significado. Las composiciones experimentales, ya sean fonéticas, ópticas, conceptuales o de cualquier clase, potencian el signo sobre todo; pero a menudo (desde luego, no es una consideración que pueda hacerse siempre), ante la ausencia de una codificación provechosa, este signo está emitido en supeditación a un significado.

Así como el poema en verso permite una experimentación constructiva a base de alterar sílabas y rimas, la poesía experimental opera al mismo tiempo con la palabra y con su representación semiótica. Estamos lejos de las acostumbradas unidades de organización; nos hallamos en el camino hacia el arte total, sin una ruptura tan exagerada como la proximidad histórica nos hace creer a veces.

Estas nuevas formas poéticas están adecuadas a la innovación registrada en todas las artes en nuestro siglo; cuando tanto se pide la integración de las artes, la poesía se lanza hacia la pintura, la escultura y la fotografía, por no añadir la música para no olvidar que el ritmo y la vida de la poesía tradicional están relacionadas con ella. Del versolibrismo decimonónico al arte conceptual sólo hay una línea ascendente que demuestra la vitalidad de nuestro arte, cada día más original y joven. La pintura adopta nuevos materiales, la escultura rechaza la vieja división entre materiales nobles e innobles, la música se hace aleatoria, la electrónica renueva la visión del mundo y los computadores componen poemas en verso bajo las directrices de Théo Lutz: algo tenía que intentar la poesía para no quedarse atrás, de no querer que se hiciera real la acusación de inutilidad que le lanzó Oscar Wilde a finales del siglo pasado.

ARTE CONCEPTUAL

Si antes el poeta reproducía o describía algo, se pretende ahora que ese algo esté materializado en sus tres dimensiones y constituya el poema mismo. Todo objeto creado con intención de comunicar una cosa es o puede ser poesía y es o puede ser esa cosa. Este objetivismo está subjetivado por la intencionalidad del emisor, y su capacidad receptiva depende del mayor o menor grado de subjetivismo. Al carecer de una codificación de estos signos, para muchas personas no preparadas resultan incomprensibles, y así en ciertas ocasiones, con motivo de alguna exposición anterior de carácter semejante, nos ha sido posible presenciar un «happening» inconsecuente.

«Signos, espacio, arte» ha tenido buena Prensa, se ha difundido mucho y quizá contribuya a hacer más popular (en la medida de lo posible, que no es muy amplia) el arte experimental en su sección poética. Está claro que un peligro latente sobre tales composiciones es el esteticismo; ciertamente, sus operadores hacen siempre profesión de socializadores del arte, y su deseo es catapultarlo de manera masiva; pero las dificultades son todavía muchas, empezando por la que representa estar en gestación: lo que resulte de la poesía experimental es algo que está por ver, y los textos teóricos de sus epígonos, no resuelven las dudas.

En todo caso, esta muestra internacional de poesía de vanguardia (una vanguardia continuada desde 1950 hasta ahora, casi ya veinticinco años) merece toda nuestra atención. Si en vez de cargar el acento en la poesía se pone sobre lo experimental, sabremos entender su alcance; nada de ello es definitivo, aunque muchas composiciones ofrecen unos caracteres artísticos de validez total. Lo que exige el arte es vitalidad y renovación, sin perder el respeto a los valores tradicionales, por supuesto, pero concediéndoselos también a los nuevos para mirar hacia adelante sin ira.

EL ANTROPOS DE JUANA FRANCÉS

CIRILO POPOVICI

Si —como es sabido— la primera revolución en la trayectoria de Juana Francés ha sido el abandono de la figuración para abordar la abstracción, bien podría considerarse como otra revolución —pero al revés— su paso de lo abstracto a lo figurativo. Pero, para darse cuenta del significado actual de esta terminología, es preciso, en el caso de nuestra artista, cotejar sus antiguas iconografías con las que está realizando ahora.

No voy a incidir en la dialéctica que supone el enfrentamiento entre esas dos grandes corrientes artísticas, sino que me limitaré a señalar tan sólo que esta dialéctica no debe entenderse a niveles axiológicos, sino puramente morfológicos (estructurales). Lo que sucede es que los actuales movimientos del arte, o mantienen abierta la dicotomía existente, o bien prescinden pura y simplemente de ella, tal como se da en el caso del arte conceptual, meditativo, ambiental, «arte povera», etcétera, que ni siquiera se consideran arte en el sentido tradicional del vocablo, o bien finalmente, operan diversas integraciones entre ambas, como se da, con ciertas particularidades específicas, en la obra de Juana Francés.

Por otra parte, cabe recordar que tanto la abstracción como la figuración actuales son radicalmente distintas de las corrientes históricas que responden a tal etimología. Desde ese punto de vista, y como queda dicho, la antigua iconografía de Juana Francés emplea un lenguaje absolutamente distinto del actual.

Siguiendo su línea evolutiva, llega un momento en que se hace perceptible una brusca interrupción, un hiato, en que la imagen abstracta entra en **crisis**: es paradójica, anfibia, real e irreal al mismo tiempo. La formalización del proceso se queda como suspendida, pero no deja de entreverse su intención de saltar de un mundo a otro. Kandinsky, en su famoso libro **De lo espiritual en el arte**, indica este salto con la famosa fórmula del «passage de la

ligne», que para él era el de lo real a lo irreal, esto es, de la figuración a la abstracción. Lo mismo sucede con la obra de Juana Francés, aunque, como ya dije, al revés. Es precisamente este salto el que yo señalo como indicativo de una revolución. Consecuencia inmediata: el proceso que se operaba desde dentro hacia fuera cambia bruscamente de dirección. Hasta ahora la imagen se resolvía en función de tensiones internas; ahora sucede lo contrario, lo individual se objetiviza. El **mensaje** que informaba sobre una situación interna, ahora nos informa sobre una situación externa.

EL HECHO SOCIAL

Esta, por así llamarla, «nueva objetividad» de nuestra artista se traduce en una programación de índole social. Respecto a ello, no me parece inútil, aunque se ventilen cosas ya conocidas, recordar que el arte está hoy totalmente sumergido —como todas las actividades del espíritu— en un ámbito social en el que se desenvuelve cada vez con más asiduidad, aunque existan corrientes que a primera vista puedan ostentar estéticas distintas y hasta contradictorias, cuestión que intentaré aclarar más adelante. No es menos cierto que lo que llamamos lo social haya sido desde siempre una coordenada sobre la cual se ha desplazado con mucha frecuencia el arte, pero, repito, nunca como hoy ha llegado a niveles tan elevados.

La preocupación del productor de arte, como la de todo productor intelectual, se proyecta en el **hecho social** y su gravitación se centra en la **condición humana** como punto referencial de máxima tensión.

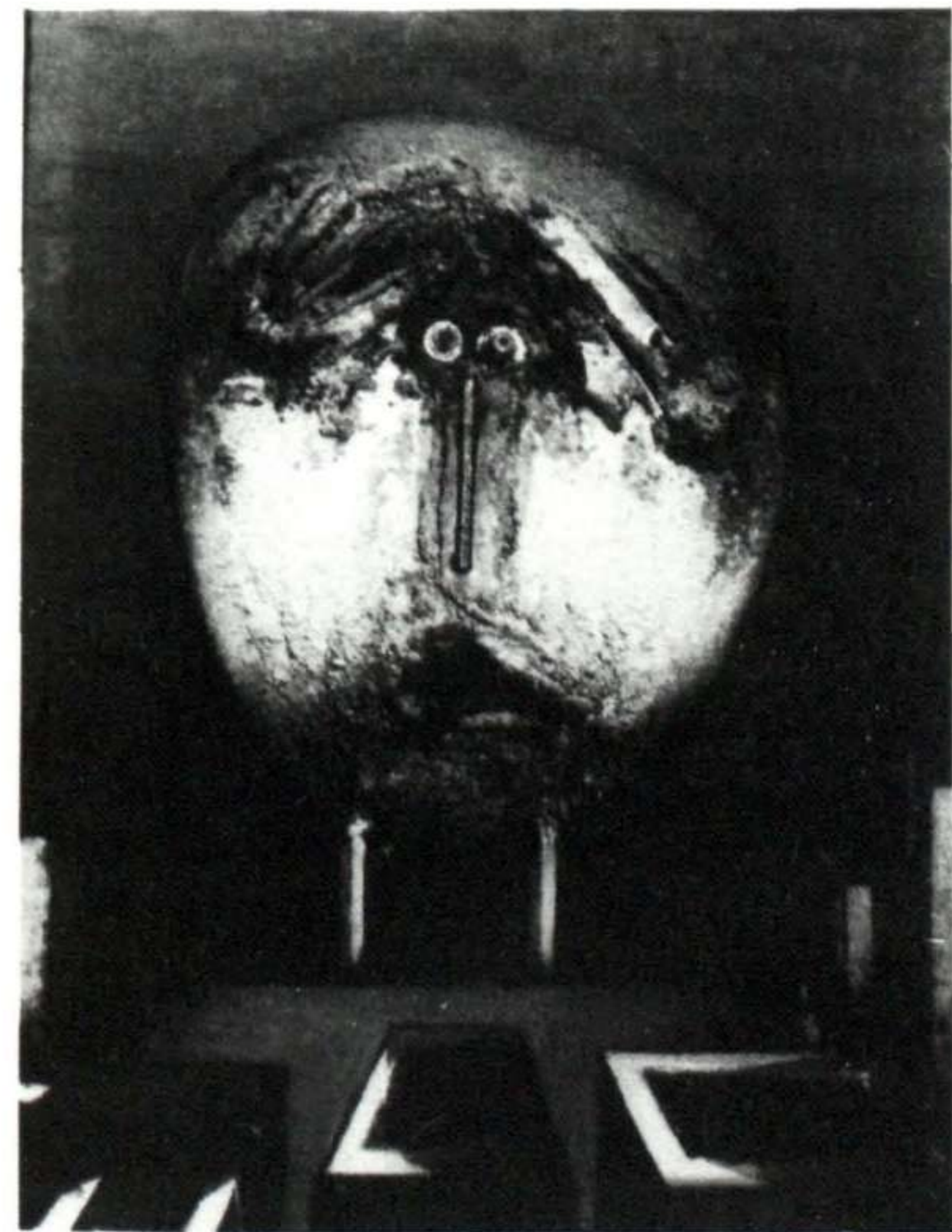
Esta tensión opera su actualización en la obra de Juana Francés mediante la acción de un **mensaje** que indica un máximo cociente informativo. La informática actual nos enseña a este propósito, y en cuanto norma general, que cuanto más información y menos redundancia lleva el mensaje, tanto más eficaz será su impacto sobre el destina-

rio. Ello debido, más que a nada, a lo inesperado, a lo sorprendente y hasta a lo inverosímil de su carga informativa. Así se explica por qué un Preludio de Bach lleve más información que uno de Chopin y por qué un «árbol» de Mondrian más información que uno de Corot.

En lo que respecta a la articulación sintáctica del mensaje, o dicho de otro modo, a la formalización del proceso, es lógico que Juana Francés eche mano de sus experiencias anteriores, y ello, como se ha dicho, por la transposición de la imagen abstracta en una figurativa. En esta reversibilidad se pueden registrar diversas fases.

Efectivamente, aun en su época abstracta —hacia su final—, la obra acusa en su ambivalencia (ya aludida) la integración de unos **collages** heterogéneos cuyo repertorio consiste en diversos materiales de derribo, como trozos de madera, de botellas rotas, de ladrillos, etcétera. Es posible que tales materiales, por su

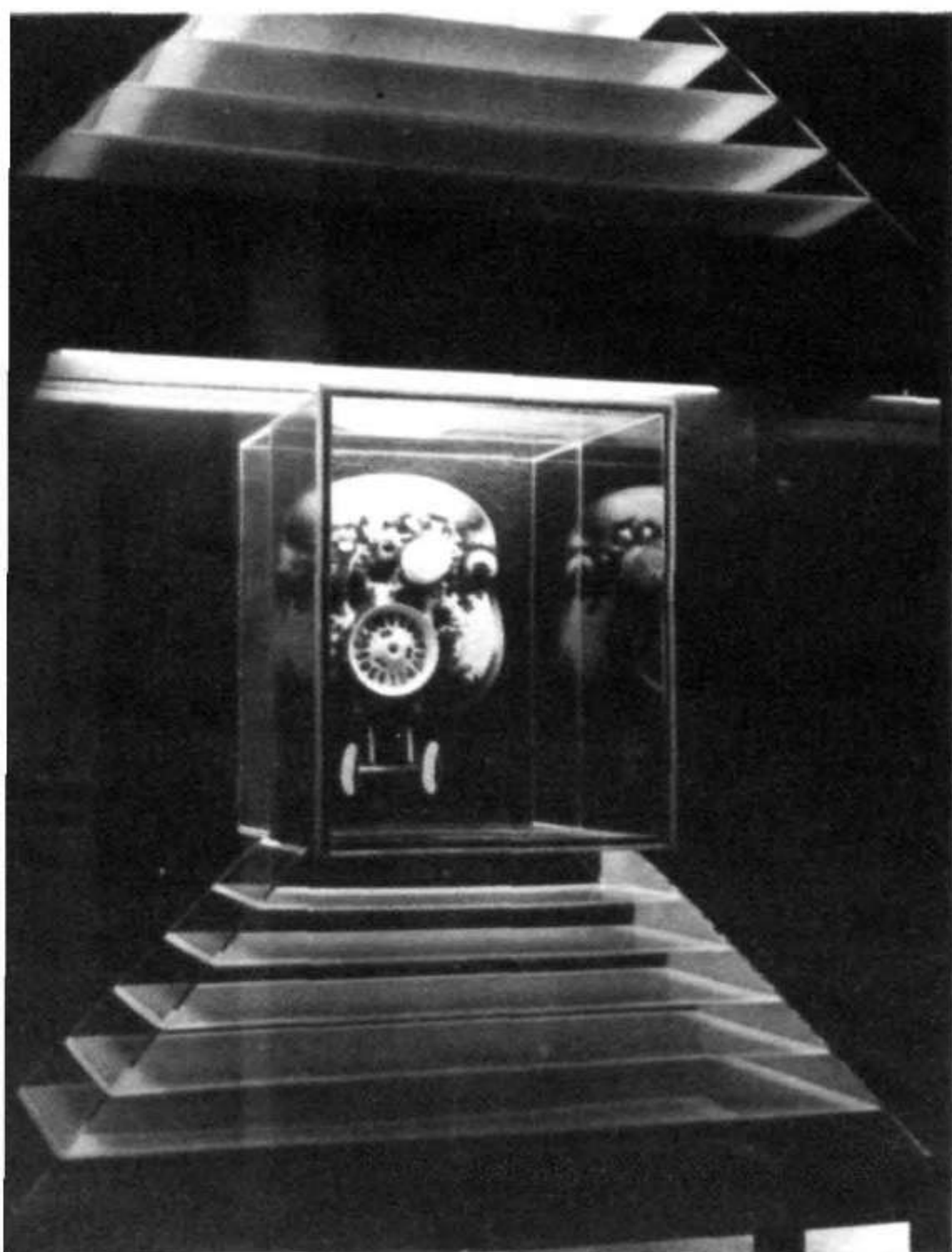
HOMBRE EN LA CIUDAD.



«condición mundana», ofrezcan a las respectivas obras una primera intención objetivante, pero ello a un nivel más bien subliminal. Es como una especie de inserción de un espacio real en el espacio irreal de la tela. Al mismo tiempo, se percibe una congelación del **gesto**, cuyo «aformalismo» tiende a contraerse en un movimiento circular, u ovoide, pero todavía sin una característica definida. Por otro lado, en la materia en que se «mueve» la gráfica están ya las protoformas de sus últimas representaciones.

El momento siguiente es ya decisivo, pues el proceso ideológico encuentra su formalización iconográfica a nivel del mensaje cuyo contenido informativo se perfila en la constitución de un ser todavía en estado larvario, pero ya inscrito en el «código genético» que supone esta fase del proceso en que, al lado de los materiales de derribo ya aludidos, se alinea un vasto repertorio de objetos. Ese ser se presenta como una forma cefaloide sostenida por un par de pedúnculos provistos, con frecuencia, de dos ruedecillas. (El rotópedo nos sugiere —y no tan vagamente— la famosa metáfora platónica de que el hombre es «un carro sostenido por dos ruedas»). Yo lo llamo el ANTROPOS. De su debida identificación se hace

EL ROTÓPEDO.



responsable el aludido repertorio de objetos que le sirven como materia anatómica. A todas luces, se trata de objetos desfuncionalizados, pero que se refuncionalizan según una operación que veremos a renglón seguido.

En efecto, es preciso apuntar, ante todo, que si a nivel icónico ese ántropos se realizara con los signos convencionales de la pintura o del dibujo, y al faltar o al quedarse muy reducido el factor sorpresa, la información que podría traernos quedaría limitada a un puro efecto ilustrativo y, por su evidente redundancia, con escaso valor informativo. En cambio, esa iconografía a base del repertorio de signos que introduce la artista para su construcción, es tan extravagante, absurda e improbable, que el impacto sobre el espectador es totalmente coercitivo. No podemos llegar a otra conclusión cuando nos fijamos en la misma estructura del repertorio y, sobre todo, en su discontinuidad, pues sabido es que la discontinuidad implica las más agudas dificultades para conseguir las síntesis perceptivas, de acuerdo con nuestra **Gestalt**.

La estadística de dicha programación es sumamente heterogénea: bombillas, enchufes, condensadores de radio, materiales de pequeña relojería, objetos de óptica, amén de un sinnúmero de objetos de difícil identificación. Todo ese repertorio está distribuido con el mayor acierto y la máxima variedad, de modo que nunca se repite de un ántropos al otro. Es obvio que todas estas cosas de derribo, una vez sacadas de su lugar de origen, encuentran una nueva función: dejan de ser enchufes eléctricos o condensadores de radio, para convertirse en ojos y orejas. Lo que para la estética tradicional es una «profanación» para la de hoy es una necesidad.

Quisiera señalar otro hecho respecto al homínido: salta a la vista que se trata de un ser que, aun dentro de sus rasgos terratológicos, deja trascender un irresistible susto, una angustia existencial, una trágica premonición. Esta es la tesis de la artista, y a eso colabora tanto la materia grumosa, áspera, opaca, a base de tonalidades grisáceas, como el repertorio del desgaste. En la consecución de sus fines los medios de Juana Francés no tienen fallo.

EL HOMBRE DE LA CIUDAD

Para Juana Francés, ese rotópedo es el hombre-ciudadano, el «hombre de la ciudad», tal como ella lo señala. Sin embargo, en la estructura del mensaje, la ciudad se nos revela, no como una mera localización topográfica y arbitraria, sino como el complemento dialéctico del ántropos. Se trata de una ciudad atáxica, fantasmal, de donde ha desaparecido cualquier rastro vital. Allí todas las edificaciones convergen hacia una plaza vacía donde el único morador es el ántropos, quien, como el Beranger de Ionesco, está esperando lo inexorable. Esta soledad absoluta del escenario es simbólica, pues representa precisamente la soledad del «hombre en la ciudad». La pintora recurre a una ficción para hacer potenciar al máximo una realidad.

Es cierto que, en muchas de sus obras, aparecen varios de esos individuos. Sin embargo, cada uno está rigurosamente compartimentado y aislado de los demás por unos obstáculos abismales. La artista ha trazado alrededor de cada uno unos marcos rigurosamente definidos por su rigidez. La escenografía es sumamente esquemática y en ella se erigen unas especies de paralepípedos con evidente función referencial. Para reforzar aún más esta idea de aislamiento, Juana Francés crea en el espacio bidimensional de la tela una profundidad tridimensional pseudo-real. El ambiente cromático del escenario está realizado en tonalidades oscuras, sombrías, con contrapuntos de un amarillo sulfúreo: es justamente lo que hace falta para rematar lo tétrico de ese paisaje urbano.

El efecto espectral del espectáculo está conseguido por una materia apenas insinuada (excepto, claro, el ántropos) y exenta de todo lo que podría aparecer como «pintura», es decir, con propio valor substantivo, y ello para quedarse como mera adjetivación del grafismo asegurándose de ese modo la plena coherencia del mensaje.

Pero he aquí una paradoja: la ciudad que cobija al ántropos es la ciudad moderna, la megalópolis, la termitera infrahumana; de acuerdo con su realidad inmediata, la representación de ésta debía aludir precisamente a su colosalidad y, por otra parte, a la vorágine que supone su

dinamismo. Pero el icono visible es, como he dicho ya, un vacío. Sin embargo, ese **vacuum** constituye una información simbólica, no de una materialidad ilustrativa, sino de una proyectiva, la del hombre-ciudad. Es su «réplica» urbanística. El vacío visible es emblemático y, debidamente descodificado, nos informa sobre lo que yo llamaría la **estructura profunda** del **ántropos**: la soledad de individuo en la masa, ante la cual no acusa sino un sistema de **reflejos condicionados**. La masa, a su vez, no es para la artista un producto selectivo, sino una adición estadística. En ese **ántropos** se reconocen a niveles variables el hombre unidimensional de Marcuse, el hombre **mass-media** de Mac Luhan, el «futurista» del «**Brave New World**», de Huxley, el hombre inauténtico de los existencialistas, el alienado de los utópicos pesimistas, y otros más, de fácil descubrimiento.

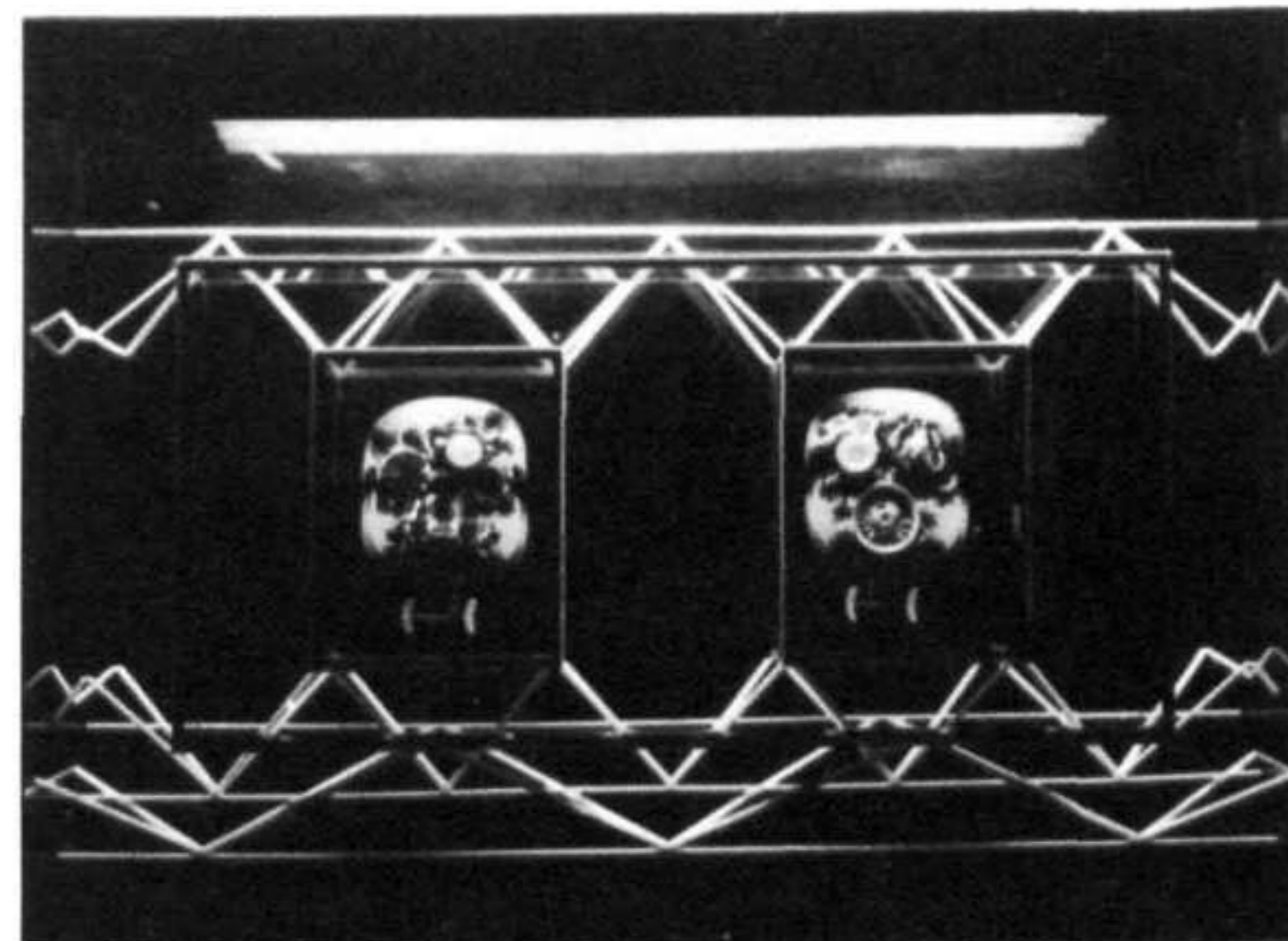
LAS TORRES

En sus continuas exploraciones hacia una información más densa, y asimismo más original, sobre el **status questionis**. Juana Francés nos presenta al **ántropos** en otro contexto, el de **participación**. Para ello ha inventado unas construcciones espaciales, altas de unos tres metros sobre una base rectangular de uno, a las que ella llama **torres**. Esos elementos inciden sobre el mensaje poniendo de relieve dos situaciones distintas pero convergentes. La primera se define por una información polémica cuyo tema es la sustitución del espacio arquitectónico de la ciudad por un espacio comercial especulativo, cuya víctima es el hombre. Aquí, la densidad humana por metro cúbico toca sus máximos niveles y está simbolizada por un sinnúmero de individuos distribuidos, también aquí, en compartimentos estancos. La segunda situación está determinada por el hecho —sumamente significativo— del lugar donde está colocada la torre. Efectivamente, la torre —en realidad hay varias— se encuentra dentro del mismo recinto de la exposición circundada por los espectadores. Ahora ya no se trata de un espectáculo de perspectiva visto desde fuera, sino de un espacio **«ocupado»**, también, por el espectador, el cual —como decía— participa del es-

pectáculo integrándose en él. Está **dentro** del mismo espacio informativo de la obra. Quiero decir que se integra en la obra de arte como un componente más. Nada de extrañar, pues, si en esta convergencia de situaciones el espectador experimenta un «contagio» que traduzca así en una vivencia la agresiva semántica de estas torres. Con ello, el mensaje de Juana Francés extralimita sus estructuras informativas para convertirse en una vivencia **integral** de la obra. De este modo, tanto por sus premisas como por sus conclusiones, dichas torres, igual que toda la escenografía de la «ciudad», se convierten en un auténtico **espacio social**. La transmutación operada significa nada menos que el mensaje **es** el espectador.

Dentro de esa fase del **ántropos** surge un paréntesis en que se dan dos situaciones que podrían parecer antagónicas. Por un lado es la constante presencia del **ántropos**, el cual, aunque pertrechado de un repertorio signico más simplificado y de una materia más liviana, o sea, más blanquiza y menos grumosa, no altera su personalidad esencial. Por otra parte, la artista echa mano de algunos materiales que la tecnología actual ha puesto a disposición —con harta abundancia— al arte de hoy. Con tales materiales Juana Francés desarrolla una extensa gama de obras, bien en plexiglás, bien en diversas combinaciones de éste con metales pulidos. Las primeras de entre estas obras están concebidas a base de placas organizadas en profundidad y totalmente transparentes. Otras obras son unas cajas de diversos tamaños en cuyo interior se escalonan distintos módulos geométricos, también en plexiglás, todo bañado en una luz difuminada, «oscura», reflejada por lámparas de neón distintamente cromatizadas.

En cuanto a las combinaciones plástico-metálicas, diré por lo pronto que nuestra artista tuvo que vencer no pocas de las dificultades que supone la manipulación de materiales tan reacios al destino artístico, como también las que implican el equilibrio o el contrapunto de las masas que están en juego. Valga como ejemplo la monumental caja circular con doble cara en plástico transparente sostenida por un grupo escultórico de formas abstractas en



SOCIEDAD DE CONSUMO.

hierro niquelado óptimo **test** del ingenio de Juana Francés.

Las aludidas construcciones —tal vez con mínimos retoques— serían suficientes para expresar una información puramente estético-formal, es decir **in abstracto**. Sin embargo, la inmersión del rotópedo en el contenido de las cajas —lo que bien podría parecer una discontinuidad del proceso crea una tensión cuyo efecto instantáneo es el «traslado» de lo formal al espacio semántico del **ántropos**, pero sin que por ello la forma pierda su propio **valor**. Respecto de esa semántica supletoria de las cajas, es preciso notar que, en cuanto envoltorio que encierran al homínido, por su ostentación, esplendor y riqueza, bien podrían simbolizar el ámbito de la nueva tecnología con todas sus secuelas —hiperindustrialización, sociedad de bienes de consumo, etc.—, pero que, a pesar de ellas, acapara y esclaviza al hombre. Aquí el hombre está herméticamente aislado y bajo el peso de una soledad tan fría y tan deshumanizada, o quizá más, que la del «hombre en la ciudad». Tal vez esta connotación de tipo social que implican las cajas necesite de una lectura más atenta para su descodificación, pero, una vez percibida en toda su dimensión real, no deja de cobrar todo su significado. Ahora el mensaje nos informa sobre la situación del «hombre en la sociedad», lo que confirma una vez más el pesimismo radical del mensaje que nos dirige esta artista.



CUATRO POEMAS

LA PINTURA

Ya está sobre la tela, ¡toda la creación!
Va rayando el pincel las venas vivas.
¡Y la naturaleza se desangra!
Y esa mano cortada que es el árbol,
y esa frente de hueso sin laurel
que es el monte en Idea.
Y pensamiento abajo
ese río en cristales detenidos.
Y ese cielo donde el ojo se encharca dolorido.
Cuatro ángulos rectos la levantan
en entierro sin tierra.
Y entre mis manos,
vientos y primaveras gritan estremecidos.

EL COLOR

Cae el pincel y mancha
y esa mancha es ya un sol aglutinante
porque en cada color un cosmos hierve.
Cada color un corazón distinto. Y allí las repulsiones,
y el frenesí de los enlaces,
y la armonía leda o gritadora.
Y el mundo, en gajos de color discriminado,
a la mirada y al pincel se ofrece.
Conjuntado ya está. Y surgen hombres, montañas,
de la creación el tuétano feliz.
O desde antes. Cuando soles polícromos
en desparejados cromatismos
sus órbitas buscaban.
Tras de cada color, el pensamiento
presiente
orbes recién creados,
fuegos y nieves
mil veces más clamantes.
Una gota de Génesis en cada mancha
que se entreabre, y que al fin se abre
en otra creación. Y de esa rosa, un pétalo
es cada criatura.
Dios nos ofrece el mundo. Y el arte
ese limón exprime: es el color.

EL ARTE

¿Desde dónde nos miran los retratos?
Mirada y nada más,
y eso es el arte.
—«Si está hablando»—. Y la pintura muere.
Sólo mirada.
¿Desde el allá?
¿Desde el secreto embeleso de las almas?
¡Crear la lejanía!
Eso es el arte.
La distancia, crear para el amor,
para la ensoñación de los espacios.
La frontera, crear
de ese misterio
que hace en el lienzo temblar a los espectros.
No miramos el cuadro, que él nos mira
con un suave desdén.
¿Cómo fraternizar con lo perfecto?
Ha creado el allá.
Todo el futuro inmenso en el ayer
—tan sólo el hoy es nuestro—.
Sólo la admiración es consentida,
porque la lejanía
en ella está implicada.
Entre el cuadro y el hombre,
el pincel extiende el infinito.
Y eso es el arte.

LA HERMOSURA

¿Un canto a la hermosura?
Y la palabra es un vago rumor
de rosa tímida
de tarde entera abierta sobre el mar,
de agitado cendal en curva leve,
de roce musical en no cuajadas ondas,
de sin dulzor dulzura,
de Venus desceñida en mármol claro
de mano que al abrirse extiende el horizonte
de un ensueño de espumas inconcretas,
de pompa vana en armonía abierta,
de una sangre opulenta y desbordada,
de alas de vuelo lento y extasiado,
de aire que se serena y sonoriza,
de todo el cielo en un temblor de abejas.
¡Confinada grandeza en la palabra,
donde el mismo Dios cabe!
¡Es la hermosura!

José Camón Aznar



ACTUALIDAD

LA LUZ EN LA PINTURA DE MARTINEZ NOVILLO

CIRILO Martínez Novillo expone estos días en la Galería Biosca —siempre atalaya del mejor arte español actual—, su última obra. No se trata de una exposición más, es la exposición que consagra definitivamente un nombre y lo hace entrar con todos los honores por la puerta grande de la Pintura Española. Exposición no de un pintor, sino de un genial creador de pintura. Desde el primer momento la crítica se ha ocupado extensamente de ella. La pluma poética de Gerardo Diego y las analíticas de José Manuel Campoy y de Miguel Fernández Brasso han dejado constancia del acontecimiento.

¡Cuántas sugerencias para el espectador de esta obra reciente de Martínez Novillo! Creo que algo ha pasado desapercibido en esta ocasión: el tratamiento de la luz por Martínez Novillo.

Un cuadro se convierte en verdadera obra de arte y sobrecege con su carga emocional cuando logra servirnos el

motivo envuelto en su luz propia, en su atmósfera, cuando esas «voces del silencio», que decía Malraux, que toda obra maestra lleva en sí, nos hacen vibrar al compás de sus infinitos acordes. Cuando el artista, dominando sabiamente el color y el dibujo, dota a su obra de composición, cromatismo y factura, los eternos valores plásticos de un cuadro, y logra además infundirle esa vibración sutil resultante de la luz que envuelve el tema y la que a su vez irradia el modelo, el cuadro se eleva a la sublimidad eterna que toda gran obra de arte tiene por encima del tiempo y del espacio. Es la luz un cuarto valor plástico que sublimiza la pintura.

Grandes pintores actuales, a pesar de sus excelencias, no logran para sus obras ese ambiente que las haga vivir para la eternidad. Más atentos quizá a la correcta estructuralización de su cuadro que a la inmersión de sus temas en su propia luz, cosa siempre difícil de conseguir por las eternas vías de la gran pintura. Quizá ese olvido de luz propia y su



PAISAJE.



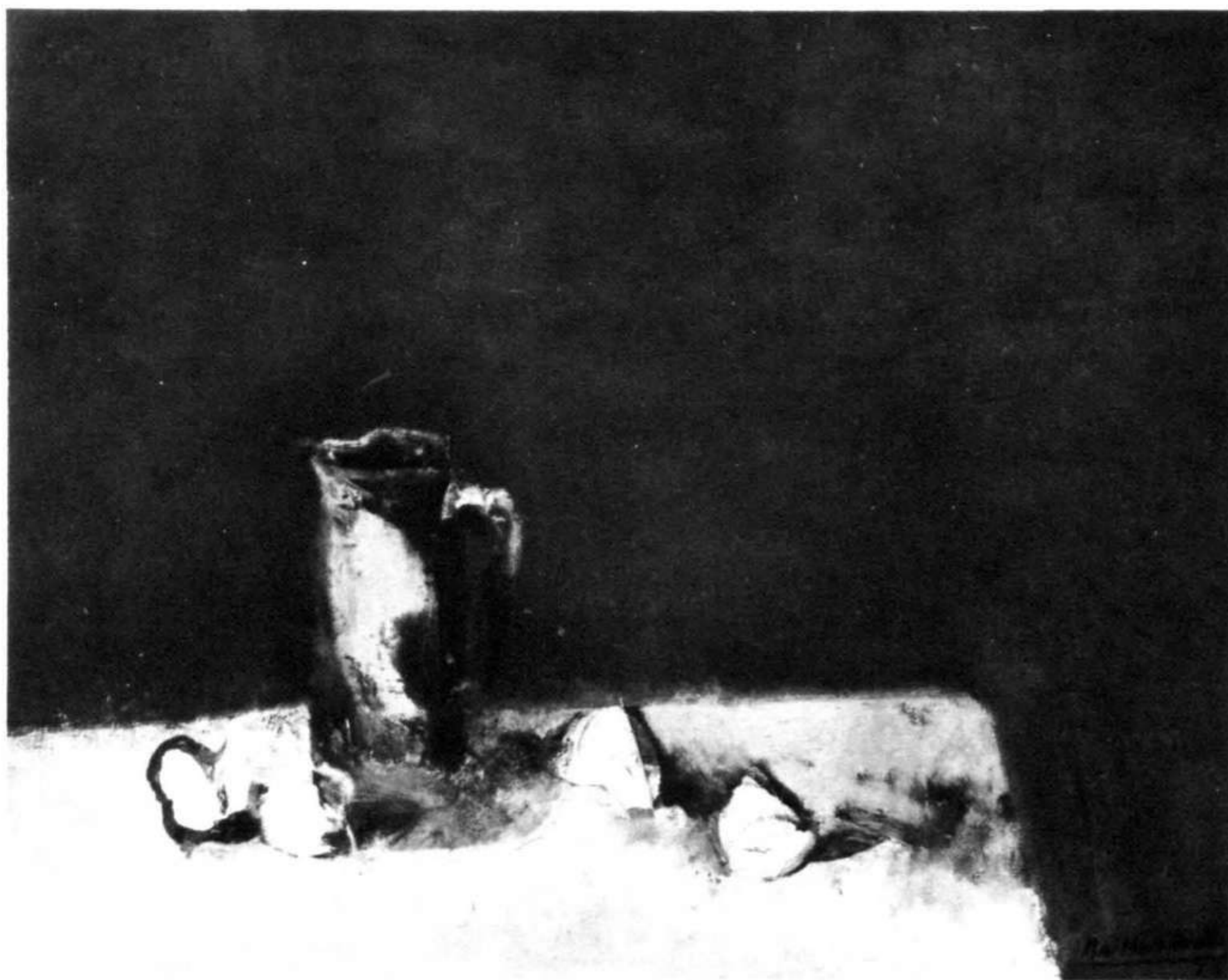
SEGADORES.

enorme dificultad para traducirla plásticamente sean la causa de la monotonía actual en el panorama de nuestra pintura y que la crítica tenga que recurrir letaniacamente a sus consabidos adjetivos: telurismo, ascetismo, formas cristalizadas, fauvismo ibérico, etc.

No se pueden negar las conquistas del impresionismo, del *plein air*, o del puntillismo, pero estos movimientos vistos ahora con una proyección histórica y convertidos en fórmula, no son válidos para nuestra mentalidad actual. Tuvieron, eso sí, la gran virtud de airear y sanear una pintura que había entrado en un cauce muerto. Cuando estos caminos están ya definitivamente cerrados en el extranjero, los pintores españoles siguen tercamente insistiendo en ellos. Ese fauvismo y puntillismo ibéricos no hacen más que convertir el *opus* de nuestros pintores en una insistente, aburrida, monótona y monocorde teoría de repeticiones. Un cuadro recuerda a otro, no se individualiza con una luz propia y específica.

Cirilo Martínez Novillo es la gran excepción. Uno de nuestros grandes pintores contemporáneos en que la luz ha estado siempre presente en sus cuadros. En plena juventud sorprendió a todos en uno de aquellos Salones de los Once que organizaba don Eugenio d'Ors, con el retrato «Mucha-

cho campesino» que emocionó al maestro Vázquez Díaz; aquel cuadro de suculenta pintura anunciaba a un gran pintor y emanaba de él una luz mágica. Novillo sabía desde el primer momento que además de pintar con rigor había que «iluminar» y hacer vivir el cuadro, conocía perfectamente el poder de la holandesa luz ambarina que magnificaba emocionalmente los lienzos de Rembrandt o de Constant Permeke, que la luz gris plateada de los impresionistas franceses no tenía traducción española y que indefectiblemente se acaramelaba y surgía un paisajismo sin nervio, que la brumosa luz inglesa de Turner o de Constable tampoco era valiosa para nuestra latitud, que no podía conseguirse con un falso diafanismo aséptico que acababa gelificando el cuadro o con un puntillismo de receta. No había más que un camino para conseguir para el cuadro una luz específicamente española y no era otro que seguir la tradición velazqueña. Hace ya bastantes años esta maestría para doblegar y asimilar la luz y que siempre existe en la obra de Novillo, se me reveló súbitamente al contemplar un cuadro clave que tuvimos la fortuna de ver en una de aquellas inolvidables exposiciones del Casino de Salamanca. Era un paisaje de Villa del Río, pueblo al que fue con su amigo el pintor Pedro Bueno. Novillo supo infiltrar una azulina luz cordo-



BODEGON.

besa en el gran paisaje de cúbicas casas blancas, y la luz al vibrar convertía el cuadro en una gigantesca aguamarina. Esta obra es una de las joyas de la colección Chueca Goitia.

He sido testigo, al acompañar a Martínez Novillo por los campos y pueblos de Salamanca, de su entusiasmo por la luz de nuestra meseta. Novillo ha paseado por exposiciones esta luz salmantina como baño mágico para envolver su portentosa y fuerte pintura. Esta magia suya de la más pura tradición velazqueña le valió la primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1962 con un maravilloso cuadro cuyo tema era precisamente unas tierras de Alba de Tormes. Yo he visto a Novillo bajo un sol de justicia tratando de fijar en unas notas de color todo el secreto de la luz de las eras de Villamayor, donde la caliginosa atmósfera se iluminaba también con las microscópicas partículas de paja al aventar la miés. Lo he visto sorprendido ante la proximidad de una tormenta en Palencia de Negrilla al ver cómo la iglesia y la era, que había ante ella, refulgían con fantasmal incandescencia ante el cielo más oscuro y tétrico que pueda imaginarse.

Martínez Novillo convertía luego estos apuntes, «recreando» nuevamente la luz, en maravillosos cuadros de antología. Nuestro pintor infunde a sus paisajes la luz resultante de mezclar la específica del mismo con la interior y anímica que el artista lleva en sí y desprecia olímpicamente las acedeces espectaculares de un fauvismo estridente para el que temperamentalmente era el mejor dotado. Hubo un momento en la evolución artística de Martínez Novillo en que la liberación casi total del tema parecía rozar los límites de la abstracción. Desaparecía casi el motivo, pero seguía allí y sólo por gracia y arte de la luz, se reconocía a la Alcarria, a la Mancha y a las tierras de Valencia. Cuando posteriormente se encara con el paisaje levantino, se da cuenta de la false-

dad y espectacularidad de lo que hemos dado en llamar luminismo mediterráneo y que recientemente y de forma genial ha sido definido como «instantismo» por el profesor Camón. La luz del levante español no es así. El rebrillar del agua y los cuerpos al sol en las playas no debía hacerse como Sorolla llevando al cuadro las técnicas de su amigo el pintor noruego Anders Zorn. La luz de Cullera o Gandía era más blanda, suave y envolvente y gracias a esta nueva visión de Martínez Novillo se vuelve a recrear el verdadero paisaje de esta región.

Los bodegones de Martínez Novillo han tenido siempre esa luz que paradójicamente hace vivir la naturaleza muerta, esa vibración y complicada composición lumínica de los interiores que escapa muchas veces a las leyes de la óptica y que sólo algunos —Rembrandt, Chardin, Cossío— han logrado para sus obras.

Los fondos de los retratos de Martínez Novillo son siempre una sinfonía luminosa. Nunca se parecen unos a otros y siempre acierta al escoger la luz infinitesimalmente precisa para potencializar psicológicamente a su modelo; verdinegra y aceitunada en ese portento de retrato del pintor Juan Barjola, carmínea y vibrante, como la cortesanía de un acorde de Mozart, en el del maestro Carmelo Bernaola, o gris y violeta, los colores de la cultura y la tristeza, en el del escritor Francisco Umbral.

En esta exposición de la Galería Biosca todo este tratamiento de la luz ha sido llevado por Martínez Novillo a su última consecuencia, la materia además se ha adelgazado y el color se ha enriquecido. La luz ha sido injertada nuevamente de una manera españolísima en nuestra pintura contemporánea gracias a la portentosa retina de Cirilo Martínez Novillo.

MIGUEL FERRER

JOAQUIN PACHECO

LOS FINES Y LOS MEDIOS

La gran crisis del arte abstracto, que no es sino la manifestación extrema y última de la gran crisis de los *ismos* —entendiendo por *ismo* todo aquel movimiento que busca el progreso del arte en función exclusiva de los elementos formales de éste; que se asienta sobre la idea de que la creación de una nueva relación formal acarrea necesariamente el surgimiento de un contenido inédito, sin comprender que la relación de causa a efecto no es reversible—, continúa aún sin resolver. No nos extrañemos, pues, de que la confusión impere en el ámbito del arte actual, ni de que su dominio parezca abocado a un futuro cuyos límites somos incapaces de vislumbrar: los artistas auténticos buscan a ciegas su camino, carentes de todo punto de referencia —los artistas del pasado disponían de predecesores inmediatos, los fundamentos de cuyo arte resultaban inatacables, a partir de los cuales era posible, apoyándose en el juego de la tesis y de la antítesis o bien en la sumisión transitoria a unos modos que se irían metamorfoseando al contacto con la propia subjetividad, descubrir un reino estrictamente personal; los artistas de hoy, cortados del pasado por unos movimientos artísticos cuya fundamentación estética ponen en entredicho, tienen que partir de cero—, esforzándose para redescubrir la dialéctica forma/contenido, o si se prefiere, proyecto informe/vehículo formal para su actualización. Este redescubrimiento, sin embargo, es una tarea ardua, larga y difícil, por lo que muchos artistas, a pesar de la riqueza de sus dotes, acaban por abandonarla, prefiriendo tentar la experiencia, estéril siempre, de materializar sus proyectos y encarnar sus intuiciones en formas preestablecidas, cuyos contenidos implícitos rechazan, sin caer en la cuenta de que la relación fondo/forma no puede romperse jamás sin poner en peligro la validez de uno y otra. Entre estos últimos artistas se cuenta Joaquín Pacheco (Galería Biosca), pintor que no acaba de encontrar su camino por obstinarse en utilizar formas pop para sacar a luz visiones y atisbos refractarios a éstas.

Como se sabe, el pop art surgió a fines de la década de los 50 como una forma extremista de la neofiguración. Sirviéndose de medios de expresión tomados en préstamo a las técnicas del periodismo (cartel, dibujo gráfico, reportaje fotográfico, etc.), los artistas pop aspiraban a desvelar la realidad objetiva, a poner al descubierto la verdadera faz del mundo contemporáneo, exaltando, con ese distancia-

miento irónico que asegurara la mítica grandeza de Marcel Duchamp, los elementos utilitarios y cuantitativos de nuestra civilización, y asumiendo así —con todas las reservas que se quiera— lo que se suponía ser la visión del mundo comunitaria del hombre de hoy. Era —es—, pues, el pop un arte que se quería ante todo vehículo de la exterioridad, y que buscaba en dicha exterioridad y en el consenso de los más un medio de exorcizar los terrores tradicionales del hombre, el miedo a su inaprehensible condición.

El proyecto artístico de Joaquín Pacheco, en cambio, es muy otro. Según se deduce de la contemplación de sus cuadros, trascendidos siempre por la presencia de ese factor inquietante que es el tiempo; y según sus propias declaraciones a Venancio Sánchez Martín, reproducidas en el catálogo de la exposición de Galería Biosca, Pacheco es un artista a quien la pintura pone en conexión con su subconsciente, un *voyeur* metafísico siempre al acecho del instante en que el mundo exterior, el tranquilizador ámbito de la vida cotidiana, se raje, como lo haría un espejo, y deje vislumbrar, por la hendidura así abierta, el mundo interior, el reino de lo demoníaco y de lo sagrado: todo su arte no atiende sino a forzar esta rotura, a hacer aflorar el caos que subyace al orden irrisorio establecido por el hombre, a subvertir nuestro tranquilizador concepto del espacio, a ilustrar la ambigüedad y la equivocidad de nuestra naturaleza y de la naturaleza de todas las cosas. Lamentablemente, no consigue su propósito. En sus cuadros, los elementos cotidianos y los demoníacos coexisten en esferas distintas, sin interpenetrarse, sin entrar en conflicto, vehiculados como están por elementos formales irreductibles entre sí: pop, de una parte; surrealistas —hay cielos en ellos dignos de Magritte; situaciones fantásticas, como la carrera en que sólo participa un caballo y su jinete, etc.—, de otra; expresionistas —deformación expresiva— y postimpresionistas o simbolistas, en fin. Esta carencia de unidad estilística, esta heterogeneidad formal, aboca a los cuadros de Pacheco al decorativismo —cada elemento formal remite a un diverso universo pictórico ya existente—, impidiendo el establecimiento de toda relación dialéctica entre ellos y la realidad cotidiana del espectador, entre ellos y la realidad secreta del artista.

LEOPOLDO AZANCOT

II SEMANA DE MUSICA MEDITERRANEA

SE ha celebrado en Alicante la «II Semana de Música Mediterránea», cuya primera edición, el pasado año, constituyó un gran éxito en su desarrollo. Pudieron entonces sentirse hondamente satisfechas las autoridades todas que congregaron en torno a la «I Semana de Música Mediterránea», así como los organizadores, Dirección General de Bellas Artes (Comisaría General de la Música) del Ministerio de Educación y Ciencia, Ministerio de Información y Turismo, entidades alicantinas, a públicos cada vez más numerosos, críticos musicales de los principales periódicos nacionales, medios informativos, RTVE, que fuimos testigos de la primera salida, del primer lanzamiento de lo que para todos, entonces y hoy, nos reafirmamos en ello, supuso el cimiento de una obra cultural de gran envergadura, como es el ahondar en el devenir musical del «Mare Nostrum», cuyos ciclos de historia y de cultura se viene a poner de nuevo de relieve en estas «Semanas de Música Mediterránea», en la claridad y la tersura azul del Mediterráneo en Alicante.

«DIABOLUS IN MUSICA» ESTRENO MUNDIAL DE MONTSALVATGE

Joan Guinjoan es un joven compositor catalán de una enorme inquietud, de un quehacer sin descanso. Creó la Agrupación «Diábolus in Música» en Barcelona y la ha convertido en vehículo de expresión de la música contemporánea y de vanguardia. En el Castillo de Santa Bárbara actuó ante un público que llenaba las dos amplias salas roqueras del castillo. Destaquemos el estreno mundial de la obra-encargo de la «Semana», del compositor X. Montsalvatge, titulada «Sum Vermis», escrita para dos pianos, percusión y voz de soprano, sobre poemas de Jacinto Verdaguer. Obra tensa, dramática, prendida, enraizada en el sentido poético de los versos, el compositor catalán le da una enorme fuerza expresiva y espiritual, especialmente en la voz de soprano, en este caso Esther Casas, que la cantó con verdadera emoción, en alas de una voz sensible, de bello timbre y exquisita musicalidad. La inspiración de Montsalvatge vuelve a demostrarnos los indudables valores estéticos de este gran maestro catalán que, junto con todos los intérpretes, fue aplaudísimo, así como el maestro Guinjoan en sus «Cinco estudios para dos pianos y percusión». Justo es citar a los pianistas Beses y Soler (especialmente en las obras a dos pianos de Poulenc, Messiaen y Milhaud) y los percusionistas Miguel Badmi y Francisco Javier Joaquín.

CONFERENCIA DEL PROFESOR DON ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

Este año se iba a comenzar la «II Semana» (como luego se terminaría en Elche, en el concierto final) con la música

ca de Joaquín Turina, el compositor sevillano con rango universal. Y se iba a empezar con la palabra fluida y precisa del profesor, también andaluz y sevillano, don Enrique Sánchez Pedrote. Comienzo conmemorando el XXV aniversario de la muerte de Turina. La conferencia versó sobre «Joaquín Turina: un aspecto del andalucismo». Y fue toda una exposición de la vida y obra del maestro, destacando su andalucismo sincero, sin tópicos, enmarcándolo en su época, resaltando el mundo literario y artístico en torno, el paralelismo entre Gabriel Miró y Esplá, la diferencia del mundo andalucista de los hermanos Quintero, con sus tópicos y colorido. La charla del señor Sánchez Pedrote fue dicha, además, con amenidad y palabras muy expresivas. Como ejemplo del arte de Turina, la Agrupación Nacional de Música de Cámara interpretó los Cuartetos op. 67 y 4. Tanto los violinistas Gorostiaga y Goicoechea como Pedro Meroño, viola; Ricardo Vivó, violoncello, y Carmen Díez-Martín, piano, dieron realce a los temas de Turina en ambos cuartetos, resaltando los pentagramas



de esta música que tiene, además de una hondura andaluza de la mejor ley, toda la fuerza de una inspiración alegre o dramática, pero siempre plena de sinceridad. Tanto el conferenciante como la Agrupación Nacional de Música de Cámara fueron aplaudidísimos.

**ORQUESTA SINFONICA DE LA RTVE.
CONCIERTO EN EL TEATRO PRINCIPAL.
ESTRENO MUNDIAL DE MANUEL MORENO-BUENDIA**

Con este concierto sinfónico puede decirse que empezó la semana musical.

Programa muy interesante, con el estreno mundial de la «Suite-concertante», para arpa y orquesta, del compositor español Manuel Moreno-Buendía. La obra, Premio Nacional de Música 1958, fue escrita como homenaje a la memoria del Emperador Carlos I, en el cuarto centenario de su muerte, y tiene una clarísima atmósfera renacentista. Sus cinco movimientos son otras tantas sugerencias al Renacimiento. La orquestación y su enlace con el arpa tiene flexibilidad, recordándonos a veces la «escuela castellana» de Falla. Moreno-Buendía ha tardado dieciséis años para el estreno, pero puede sentirse satisfecho ahora, ya que la obra fue acogida con muy calurosas ovaciones.

La arpista Marisa Robles fue la artista ideal para esta «Suite-concertante» por su claro virtuosismo y musicalidad. Jesús López Cobos dirigía por primera vez la Orquesta Sinfónica de la RTVE. La calidad de sus versiones, el mando preciso, la autoridad, todo se puso de relieve en obras de tendencias diversas, como la obertura de «Los esclavos felices», de Arriaga; la «Primera sinfónica», de Bizet, y la rutilante segunda suite de «Dafnis y Cloe», de Ravel, en la que, justo es señalarlo, nuestro joven y ya prestigioso director internacional alcanzó la mayor brillantez y el éxito fue rotundo, rubricándose el concierto con interminables ovaciones.

**EL TRIO SANTOLÍQUIDO EN LA
IGLESIA DE SANTA MARIA**

Ornella Santolíquido, piano; Arrigo Pelliccia, violín, y Máximo Amfiteatrof, violoncello, son tres instrumentistas de indudable calidad musical, de gran sensibilidad. Por eso las versiones de los pentagramas de Clementi, Casella y Pizetti discurrieron en una atmósfera limpiamente musical. El numeroso auditorio congregado en la iglesia de Santa María les hizo objeto de sus aplausos, particularmente destacados en el «Trío en la mayor», de Pizetti; música cálida, apacible, sosegada, que quizá para algunos pueda parecer incluso monótona, pero que, ¡ay!, nos trae al espíritu el sosiego de un mundo musical sensible.

**CONCIERTOS FINALES DE LA ORQUESTA NACIONAL
EN ALICANTE Y ELCHE.
ACTUACIONES DE MARIA ORAN Y NARCISO YEPES**

No podía faltar la música del insigne maestro Oscar Esplá, y así, en cada concierto de los dos anunciados, se escucharon «Nochebuena del Diablo» y «Canciones playeras», en los que intervino, con su arte de siempre, la gran soprano española María Orán. En el concierto de Alicante, en el Teatro Principal, la Nacional, dirigida por su titular, maestro Fruhbeck de Burgos, hizo una espléndida versión de la «Sinfonía Fantástica», de Berlioz, como al día siguiente, en el concierto de clausura en el Gran Teatro de Elche, rubricaría brillantemente la «Semana» con las «Danzas fantásticas», de Turina. Antes, el «Concierto de Aranjuez» volvió a tener como gran intérprete al guitarrista uni-



JOSE BARCELO. PAJARRACO BLANCO.

versal Narciso Yepes, que con la Orquesta Nacional se hizo acreedor a las largas ovaciones de que fueron destinatarios. El concierto ilicitano comenzó con el ballet de Falla «El amor brujo», en una interpretación de garbosos y finos matices.

Con este concierto terminaba la «II Semana de Música Mediterránea» de Alicante de forma brillantísima. Tanto la crítica nacional como los medios informativos hemos de agradecer las atenciones de todas las autoridades alicantinas, con el gobernador civil y jefe provincial del Movimiento, don Benito Sáez González-Elipe, al frente. El éxito obtenido ha venido a confirmar las ilusiones puestas en estas «Semanas», lanzadas ya sobre el mar latino al encuentro con las más bellas músicas mediterráneas.

CONCIERTO DEL «ENSEMBLE BAROQUE DE PARIS»

De nuevo, el día 11, en la iglesia de Santa María, para escuchar a este conjunto francés en un programa que abarcaba diversos compositores franceses e italianos de los siglos XVII y XVIII. Cinco instrumentistas: Veyron Lacroix, clave; Larrieu, flauta; Pierlot, oboe; Gendre, violín, y Hogner, fagot (diremos extraordinario fagot). Si bien se les puede achacar una cierta prisa en los allegros, en todo el panorama de la música del barroco nos ofrecieron mil matices e hicieron gala de una fina y elegante sensibilidad.

SABINO RUIZ JALON

EN LA MUERTE DE DON JULIO GOMEZ

El pasado diciembre falleció don Julio Gómez. No basta con decir que ha desaparecido una de las figuras más relevantes de la música española de nuestro siglo. Aparte de su valor intrínseco, su aportación es quizá la más idónea para la definición de un momento muy interesante de la historia de la música madrileña. Su personalidad ofrece aspectos diversos e igualmente valiosos.

Músico y universitario, su cultura era amplísima y muy bien asimilada. La fusión de saberes tuvo una proyección profesional. Hombre de gran talento, tras de brillantes oposiciones ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos. Estuvo destinado en Toledo y en la Biblioteca Nacional, para pasar luego a la dirección de la Biblioteca del Real Conservatorio. Su labor en este cargo fue magnífica. Puede afirmarse que a sus desvelos se debe que no ocurrieran pérdidas irreparables de unos fondos en reiterado trasiego y depositados en locales inadecuados y provisionales con motivo de los repetidos traslados del Conservatorio. Todas las fichas (en ingente número) de libros y partituras están escritas de su puño y letra. Su despacho estaba siempre abierto para recibir consultas.

Por la dualidad vocacional y de preparación pudo haber sido el más eminente musicólogo español contemporáneo. Su labor hubiera tenido una significación excepcional en el aspecto menos frecuente en nuestra musicología: en el análisis estético y técnico de las partituras. Su dedicación primordial a la composición, su preferencia por la creación, le impidieron trabajar con más intensidad en este campo. Sin embargo, su contribución al mismo es bien importante y original. Recordemos su tesis doctoral «Don Blas de la Serna. Un capítulo del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero». No dudamos de que sus críticas periodísticas y los artículos publicados en la revista «Harmonía» bajo el título general de «Comentarios del presente y del pasado», han de ser muy solicitados y estimados en el futuro porque constituyen fuentes preciosas de información para los musicólogos que deseen investigar la música de nuestro tiempo. Conocedor como ninguno de la música española de la segunda mitad del siglo XIX, lamentamos que no escribiera un extenso libro sobre este tema. Pero en «Los problemas de la ópera española» (Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) ha legado el más valioso estudio crítico de partituras y libretos, compositores y autores de este período.

Por pertenecer al escalafón de Bibliotecarios, en la mayor parte de su vida hubo de ejercer la docencia de manera particular. Sus discípulos, sin embargo, fueron numerosos. Tuve la suerte y el honor de ser uno de ellos. Contra lo que pudieran sospechar algunos, como consecuencia de su doctorado universitario, sus enseñanzas no eran especulativas, sino eminentemente prácticas. Contrario, por temperamento y por la sencillez derivada de sus muchos y profundos conocimientos, a toda manifestación de pedantería, se oponía a los teóricos españoles que seguían a otros extranjeros sin que aportasen novedad apreciable que justificase la dependencia. Dos eran sus principios pedagógicos: preferencia del análisis e imitación de las obras de los grandes maestros sobre la lectura de tratados (que no desdénaba, por supuesto, como guía e introducción informativa) y estímulo del trabajo creador. Su esfuerzo se dirigía a favorecer el desarrollo de las facultades del alumno y a

dotarle de una técnica u oficio que le permitiera más tarde caminar sin apoyos. El concepto clásico y escolástico del arte como saber hacer tenía en sus clases una genuina aplicación. Pocos años antes de su jubilación pudo hacer compatible su actividad de bibliotecario con la de catedrático de Composición del Real Conservatorio.

Todas estas actividades son importantes. Sin embargo, el aspecto fundamental de la personalidad de don Julio Gómez fue otro: el de compositor. Varios factores distinguen su arte. Discípulo de don Emilio Serrano y excelente conocedor, según advertíamos, de los maestros españoles del siglo XIX, no reniega de estos antecedentes. En un momento en que el florecimiento de la música instrumental y sinfónica (así como de la canción de cámara) y la apertura hacia corrientes innovadoras europeas, parecía que obligaba a muchos a la adopción de una actitud de desdén frente a nuestros compositores líricos anteriores, tuvo el valor de proclamar que «la segunda mitad del siglo XIX en la música española es una época gloriosa». A mi juicio, a través de su conocimiento exhaustivo de Eslava, recogía también, en cierto modo, la tradición de los maestros polifonistas que con tanto mérito florecieron en las capillas de la Corte en los siglos precedentes. Estas dos son las raíces de su nacionalismo matritense, no el uso de temas de origen popular, ya que cuando los emplea pertenecen también a otras áreas regionales. Podríamos decir que ambas tendencias tan diversas se funden y culminan en su obra. La «Suite en la» puede servir de ejemplo y de símbolo.

Polifonía y lirismo hispánicos están operantes en su proceso creador, pero se expresan con estilo personal con formas nuevas y lenguajes modernos, si bien al margen de snobismos y de orientaciones atonales no compartidas. Julio Gómez ha cultivado diversos géneros. Ha contribuido eficazmente al auge que ha experimentado en España en nuestro siglo la música orquestal («Suite en la», «Balada», «Egloga», «Canción árabe», «Maese Pérez el Organista», «Gacela de Almotamid», «Un miragre», sobre temas de Las Cantigas, «Concierto lírico para piano y orquesta»), instrumental («Variaciones sobre un tema salmantino»), de cámara («Sonata para violín y piano», «Cuartetino», «Cuarteto plateresco») y de la canción de concierto («Seis poemas líricos de Juana de Ibarborou», «Apolo», etc.). Ha compuesto también música coral («Camina la Virgen pura», «Victorioso vuelve el Cid», etc.), y teatral (por ejemplo, la ópera cómica «Himno al amor» y la tonadilla «El peléle», de la que realizó más tarde una versión sinfónica). Todas estas obras reflejan al compositor de técnica poderosa, manifestada en la firmeza de su escritura contrapuntística, en la elegancia y variedad de sus disposiciones armónicas (recordemos, por ejemplo, el segundo movimiento del «Concierto lírico»), en la facilidad discursiva de desarrollos y variaciones («Variaciones sobre un tema salmantino») y en la sólida configuración de sus estructuras formales. Asimismo al artista que tiende siempre a la expresión lírica y a la exaltación de la melodía. Obtuvo por esto prestigiosos premios y honores. Pero lo importante en un compositor no son los galardones, sino las obras. El análisis de las de Julio Gómez no cabe en un artículo: exige el libro.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

EL INGENUISMO SABIO DE ISABEL VILLAR

Isabel Villar, salmantina como Manolo Méndez, como Zacarías González y como el recién fallecido e inolvidable Ricardo Montero, inició su obra pictórica cuando la generación de 1948 había obtenido ya sus primeros triunfos. Intimamente relacionada con el grupo Koiné, participó activamente en la renovación plástica salmantina, tan importante en sus dos vertientes, en la de la aclimatación del arte abstracto en una entrañable ciudad levítica, y en el de la creación, por obra de Mariano Álvarez del Manzano, de la primera gran eclosión del arte infantil español. En 1963 se casó Isabel Villar con uno de los grandes renovadores del arte español de nuevos materiales y nuevos procedimientos, con el santanderino Eduardo Sanz, residente en aquel entonces en su

ciudad natal. En 1967, el matrimonio Sanz-Villar estableció su residencia en Madrid, en donde son ambas figuras destacadas en la escuela local.

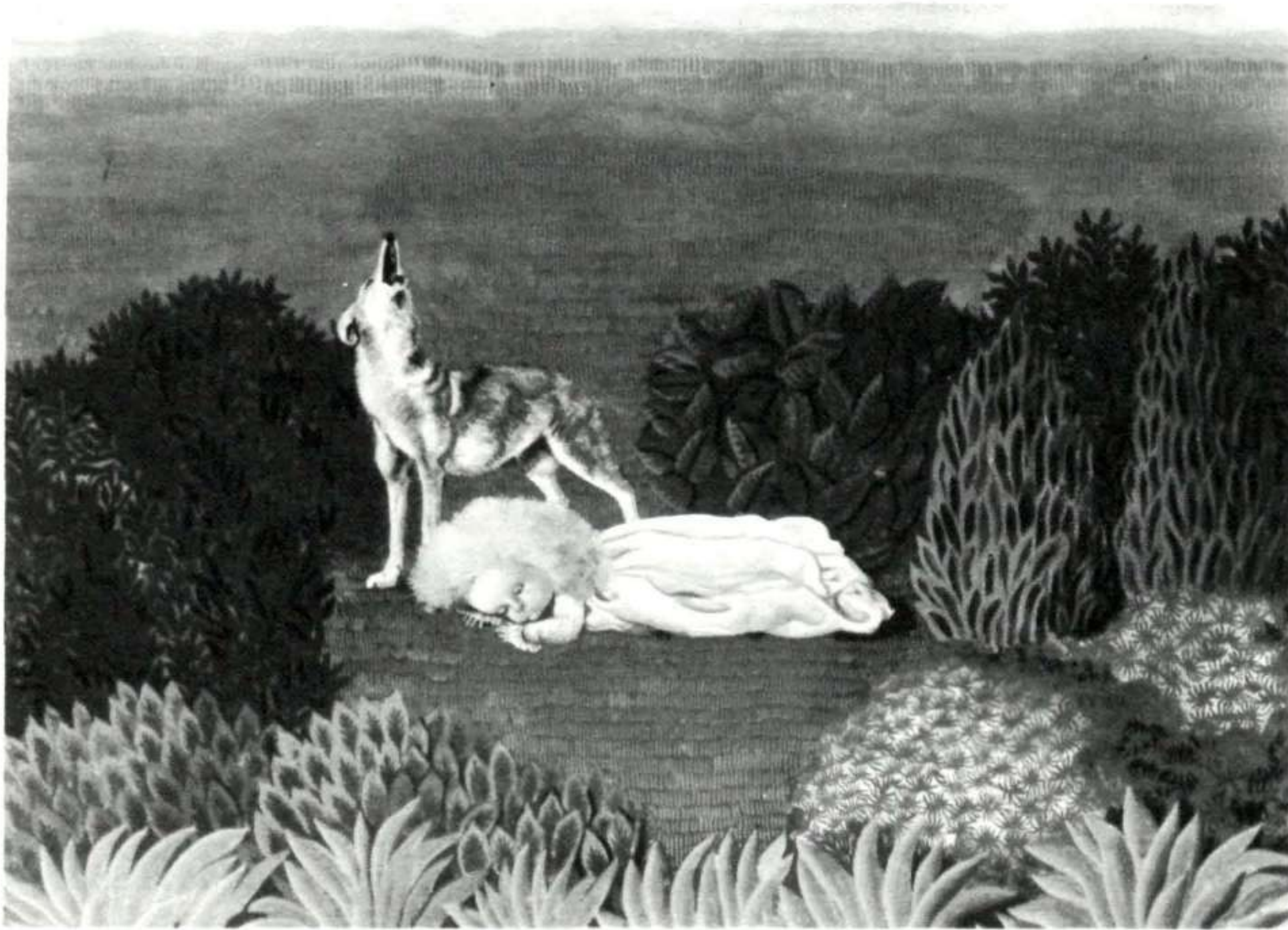
El primer contacto de Isabel Villar con el público se realizó en 1956. Estaba acabando entonces sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y figuraban entre sus compañeros de curso el que es hoy su marido, así como Angel Doreste, Vicente Vela, Manuel Alcorlo, Antonio Zarco, Alfredo Alcain y otros varios artistas que obtuvieron merecido prestigio en los últimos años. La pintura que en aquel entonces realizaba Isabel Villar era ya un anticipo de la que hoy realiza. No empleaba todavía ese procedimiento actual que la individualiza, igual que acaece con el de su

marido, con tanta exactitud como su propia firma. Era además menos minuciosa y detallista, pero aquella anticipación preñada de sentido nos parece una clave utilísima para mejor comprender en muchas de sus implicaciones su renovadora labor actual.

La evolución desde 1956 hasta 1968 fue muy lenta en Isabel Villar. Había encontrado ya en su primera exposición su propia manera de ver el mundo, y lo único que hizo durante esos doce años fue perfilarla, aportando en cada nueva singladura levísimas modificaciones. A partir de 1968 la evolución fue más rápida y, tras una etapa en la que incorporó esculturas a sus lienzos, pasó a un segundo momento de la misma en la que la tenuidad de la materia y la dimensionalidad pura se adaptaban perfectamente al mundo primigenio que recreaba en cada una de sus obras.

Esta evolución, en la que Isabel Villar parece recrearse continuamente en la invención de un mundo anterior al pecado original, en el que el sexo se convierte en pura ensoñación lírica, permitiría que en una visión apresurada se la catalogase entre las pintoras ingenuas. Aunque un análisis pormenorizado de su obra nos haría ver la falsedad de este encasillamiento, en el que se ha caído varias veces, hay algo en lo que sí es ingenua la pintura de Isabel Villar. No puede serlo técnicamente, porque conoce demasiado bien su oficio y elige con maestría infalible el lugar en que ha de dejar un blanco sin pintar, para mejor resaltar el contorno de una figura negra, y se sabe también al dedillo todo cuanto se ha escrito en torno a «la di-





vina proporción», hasta el punto de que muchas de sus pinturas, tan figurativas, no obstante, parecen haber sido construidas sobre un andamiaje diseñado por Mondrian las de su primera etapa, o ideado por un especialista de trasfondo constructivo las de la segunda. La sabiduría técnica y el conocimiento segurísimo de su oficio impiden, en efecto, que Isabel Villar sea una pintora ingenua, pero debe tenerse en cuenta que el ingenuismo no puede limitarse a la labor de los indoctos que no saben pintar y que nos inundan con sus mamarrachos en perspectivas anómalas. Creo que cabe también un ingenuismo en los pintores sabios y que éste es fruto no del desconocimiento, sino de la fragancia del alma y de la manera abierta y optimista de enfrentarse con el amor y con la vida.

Isabel Villar sabe que no todo es hermoso y apacible en el mundo, pero parece hallarse de acuerdo con Voltaire en aquella vieja reflexión de que si éste no es el mejor de todos los mundos posibles, no es tampoco, sin duda, el peor. Sabe descubrir las gotas de pureza y de diafanidad que hay en cada ambiente, en cada rayo de sol flotando sobre un

paisaje de hierbas infinitas y de árboles en lejanía. Sabe también que la mayor parte de los seres humanos no son necesariamente buenos ni malos, sino pequeños luchadores desfallecientes que suelen aspirar a lo mejor, aunque no siempre lo consiguen. Sabe todo esto y prefiere que su obra contribuya a crear la paz y a reconfortar a quienes la contemplan. Se trata, no hay duda, de una visión ingenua del mundo, en el sentido legítimo de dicha expresión, pero no en el falso, que no admite más ingenuismo que el del desconocimiento.

En su larga primera etapa de doce años, Isabel Villar empastaba muy a menudo densamente, pero lo hacía sin grumos y sin churretones, con utilización emotiva de blancos abundantísimos y con unas erosiones leves del empaste que le daban a veces un aire un tanto dieciochesco de encaje sutilísimo. La materia se hacía expresiva por ella misma, igual que en el mejor expresionismo abstracto, pero con la intención de fomentar el equilibrio y la comunicación cordial entre el espectador y la obra y no con la de violentar de manera artificiosa el choque emotivo.

Hubo un momento, no obstante, en el que Isabel quiso penetrar más

profundamente en ese sustrato idílico que puede acabar por descubrirse en casi todas las situaciones y en casi todos los seres humanos. Aligeró para ello la materia de sus lienzos e intensificó ese microrrealismo tan suyo que la condujo a pintar una tras otra, con pinceladas brevísimas, todas las florecillas de un prado, pero incorporó esculturas igualmente minuciosas y exactas a muchas de estas creaciones y superpuso a menudo unos soportes sobre otros, creando así una superposición de cuadros recortados, ordenados en profundidad. Estas construcciones revalorizaban la diafanidad del aire y la flotabilidad de la luz y contribuían a hacer más irreal el ambiente. Isabel Villar las alternó con otros cuadros normales, en los que delicadas figurillas desnudas parecían dialogar con toda suerte de animales en medio de un paisaje de selva tropical inventada y vegetación lujuriente. Es una pintura que se evade voluntariamente de todas las realidades contestatarias o fotográficas, pero que inventa una nueva realidad, sujeta a sus propias leyes, y en la que el amor y, todavía más, la ternura, constituyen un sustrato indispensable para la objetivación de todos los valores plásticos que florecen en cada uno de estos lienzos.

Española por los cuatro costados, pinta ahora, no obstante, Isabel Villar, como ha podido comprobarse en su última muestra en la sala Luzán, de Zaragoza, con el espíritu de Fra Angélico. Fiésole y su antepasada Rávena parecen haber traspasado su luz y su concepción inmaterial de la carne a estas obras. Isabel Villar es así, en efecto, un modelo sutil de auténtica ingenuidad liberadora, a pesar de que su pintura tan humana y tan sabia no lo es, sin duda posible, en ninguno de sus aspectos técnicos, pero sí en otros muchos relacionados con su manera limpia y abierta de comprender y de valorar este mundo que no ha elegido, pero que acepta con sencillez primigenia.

CARLOS AREAN



FRANCISCO ROJAS

Evidentemente, la actitud abstracta, la comunicación plástica a través de las formas, el espacio y los colores que no tienen, que no utilizan el apoyo de la realidad inmediata para manifestarse, sigue vigente.

Ahora son los menos, entre los trabajadores del arte, quienes la emplean. Y, precisamente por esto, porque esta actitud ha dejado de ser de actualidad, su presencia suscita, o debería suscitar, un interés mayor cuando se ofrece una muestra plástica vinculada a esta tendencia.

Vivimos en un clima artístico continuamente cambiante. Antes de haber agotado las posibilidades expresivas de cualquier ismo, las presiones del mercado del arte —el snobismo de los marchantes, la valoración arbitraria de ciertos tipos de pintura «inocua», la capacidad de absorción de la burguesía tecnocrática, etc.— hacen que la brújula que marcaba una dirección que a los artistas del momento les parecía viable y cómoda para expresarse, señale un nuevo rumbo, y del día a la noche lo que era algo vivo se convierta en un cadáver.

Fagocitadores perpetuos de cultura, eliminamos de nuestra circunstancia las posibles reflexiones que contribuirían a dar un peso mayor, una entidad más sólida, a nuestra propia historia.

¡Qué le vamos a hacer! ¡Nuestro dinamismo, tanto personal como ambiental, es así!

Por todo esto, el encuentro en una galería de Madrid con el pintor Francisco Rojas (Toledo, 1942) nos ha producido satisfacción.

La actividad obrera, artesana, de Rojas nos salió al paso nada más poner los ojos sobre sus pinturas.

Su obra es una obra bien pintada, amorosamente cuidada en su realización material. El soporte tradicional —la tela— ha sido bien preparado. So-

bre él los colores se detienen, se adelgazan en múltiples veladuras, se empañan sin trucos, se dibujan, se perfilan, sin que en ningún momento gane lo dibujístico a los valores puramente plásticos que contiene.

En apariencia, deteniéndonos tan sólo en su superficie, la obra de Rojas es bella.

Pero esta belleza, este «esplendor de la forma» no es lo único que contiene.

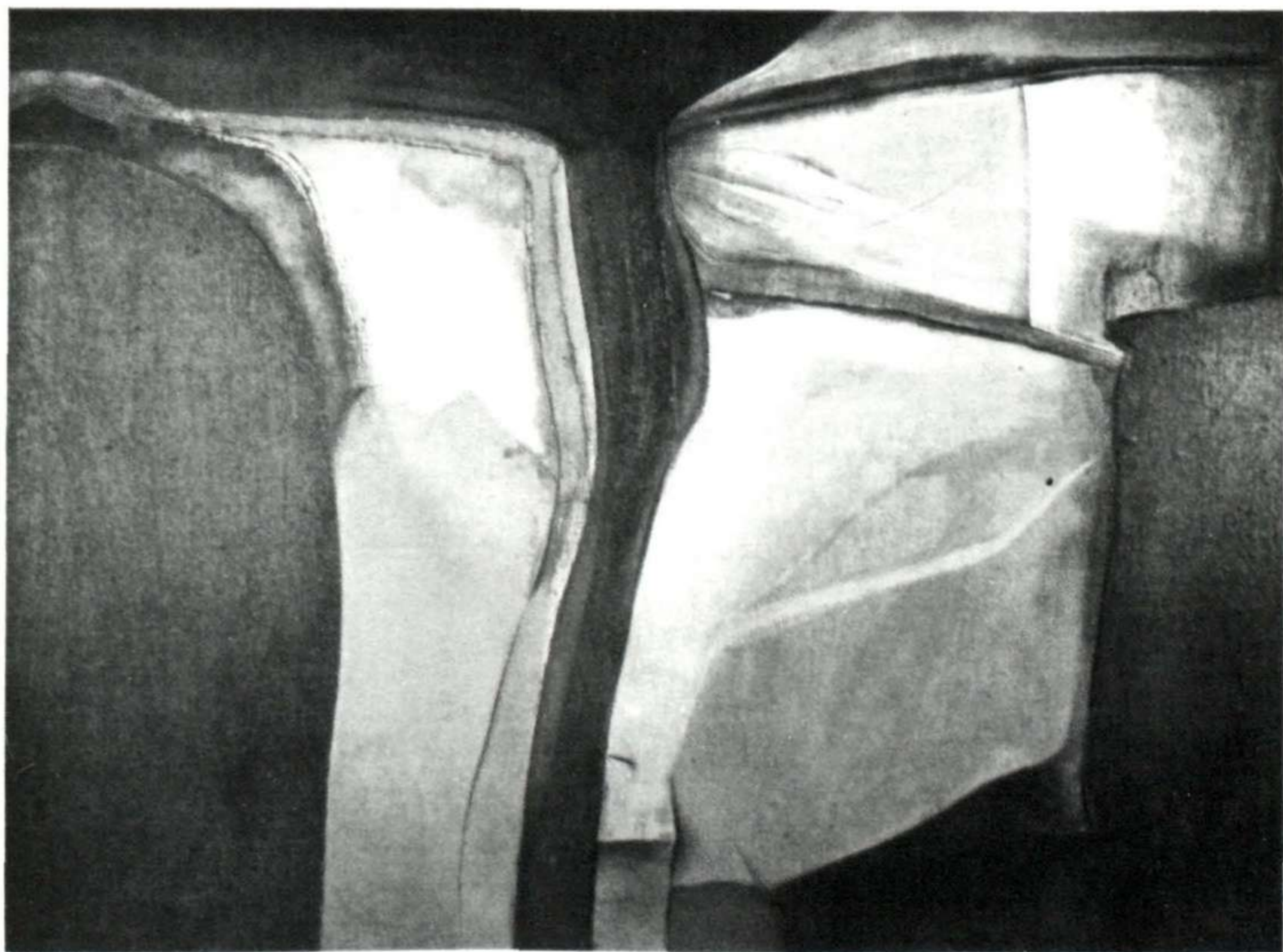
Los títulos que los artistas utilizan para bautizar sus obras son siempre sugeridores. Sugeridores de una intención que aparentemente no se manifiesta; indicadores de todo tipo de referencias personales: vivencias, lecturas, ámbito cultural, etc. Y eso que, normalmente, estos títulos son lo menos literarios posible, son inútiles co-

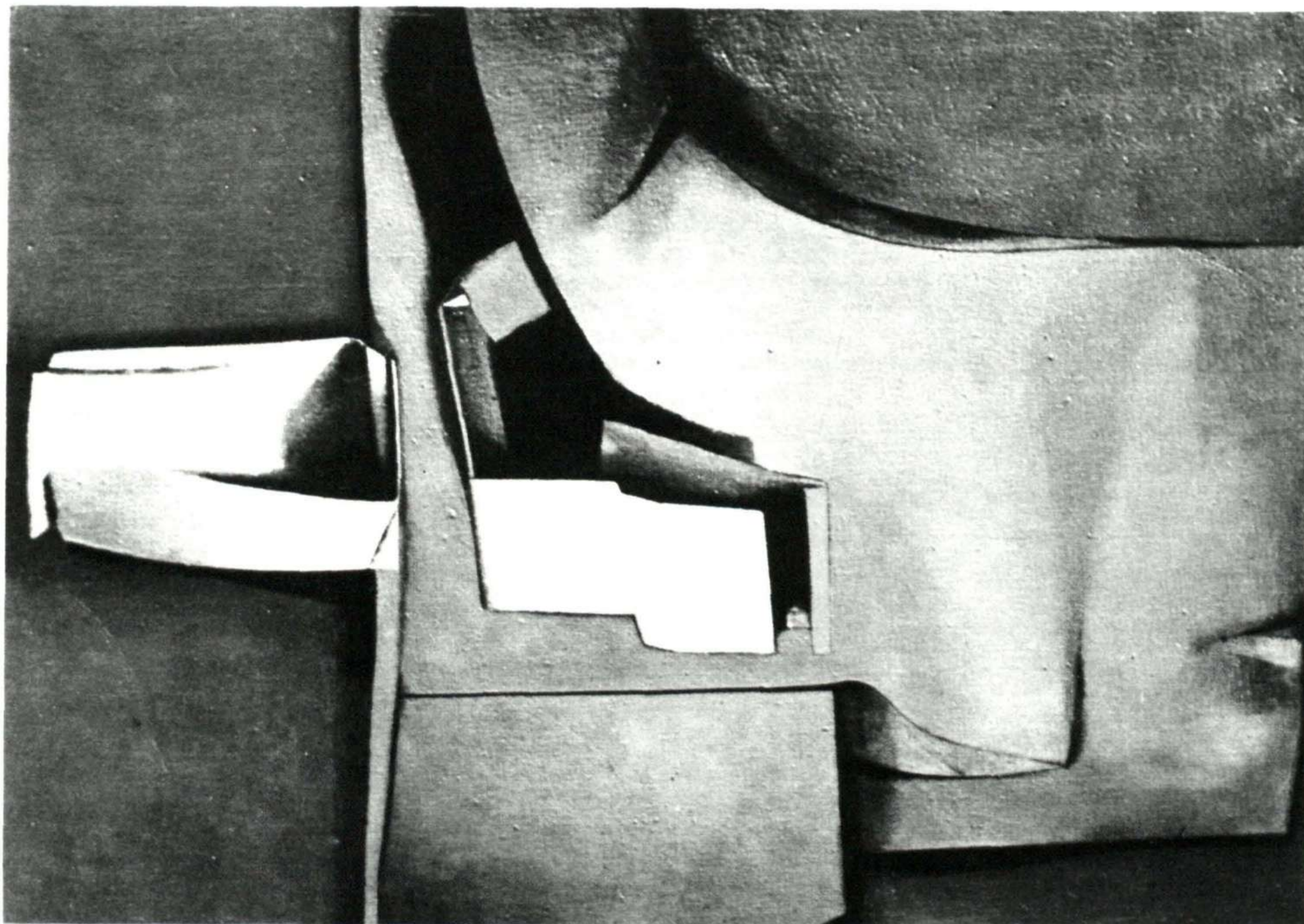
mo llaves para penetrar en lo estrictamente plástico.

Canto a un espantapájaros, homenaje a Beckett, osteomalacia, osteogénesis, disociación, de Cristo a Kafka, son algunos de los que recordamos.

Todos se refieren, sin embargo, a experiencias interiores. La realidad «real» indudablemente incide y actúa sobre el hombre que es Rojas. Pero incide y actúa en un plano soterrado, hondo. No es por azar por lo que Rojas ha buscado expresarse a través de una pintura sin referencias inmediatas. A Rojas le preocupan poco las apariencias y mucho el construir un universo privado y objetivarlo, no para complacerse en él, sino para realizarse como ser humano —ser humano, no lo olvidemos, que pinta.

Hay una dimensión temporal en las obras de Rojas, un tiempo suscepti-





CANTO A UN ESPANTAPAJAROS.

ble de ser medido, no por un reloj ni por otro artefacto tradicional, sino por unos crono-medidores adecuados para captar el proceso del pensamiento, proceso eléctrico, como sabemos, pero tan oculto y al mismo tiempo tan misterioso —cuando no se comunica a través de la palabra (medio eminentemente temporal y que se mide en horas, minutos, segundos)—, que sólo puede representarse y resolverse en la instantaneidad visual de la pintura abstracta.

Por lo tanto, es coherente, además de comunicable, el medio elegido por Rojas para expresar sus pensamientos.

Y Rojas expresa sus pensamientos analizando los planos de conciencia en los que se mueven, los procesos por medio de los cuales se realizan, hasta alcanzar una síntesis, una imagen clara dentro de él, una obra bella, misteriosa y sugerente, fuera de él.

Así, Rojas prescinde de todo cuanto no sea la dilucidación de un problema. En sus pinturas no hay fondo, sino un espacio continuo, cercano o lejano. A veces existen otros planos insinuados detrás del que parece un plano final. Y, por lo tanto, acota, agolpa el tema dividiendo en tres partes el espacio a utilizar, como reservándose una posibilidad de error o acierto. Y el problema se realiza en los dos tercios del espacio empleado.

Como pensamientos, corta los planos de manera envolvente, cubriente o plegable. El pensamiento es dúctil, no cruje, pero se rompe con la tensión de lo que quiere significar. Y siempre quedan zonas poco determinadas, zonas en las que habita, con seguridad, el escalofrío de lo desconocido, ¿la sugerencia de un misterio último que se sume en la nada?

La distribución espacial de las masas y los planos podría reducirse a unas coordenadas cartesianas desplazadas hacia el arriba o el abajo del espacio dispuesto para el trabajo. La vertical y la horizontal de las composiciones siempre tienen un punto cero, un nudo central, utilizado o eludido, pero siempre presente.

Rojas nos interesa y más: nos capta, nos introduce dentro de su aventura personal. Sus armas son nobles: capacidad creadora, comunicabilidad, artesanía perfecta. Los resultados hermosos: sus pinturas son bellas. Y hay, para nosotros, algo, una cualidad que prima sobre todas: la indiferencia por las modas. Cualidad que le otorga una profundidad humana francamente notable.

ADOLFO CASTAÑO

ORELLANA Y GARCIA DONAIRE

Un llanto renqueante y monótono ha echado a andar la vieja locomotora del tiempo sobre raíles de arena. Dientes afilados de chacal y unos barrotos, vigilan. Hay una hoguera destruyéndolo todo, aniquilando las formas, quemando la materia para animar en la penumbra la radiografía verde y cárdena de una pesadilla. Y la risa, nacida de una garganta monstruosa, ha quedado apresada en un rincón, junto con huellas de dolor; hambre del tiempo, huesos; huellas de dientes, de jorobas, de pies desnudos; formas de soledad y disfraces del sueño.

Sobre estos lienzos de gran tamaño, expuestos en la Galería Juana Mordó, Orellana deja plasmadas escenas de una realidad subjetivada que han adquirido vida propia en su mente. En tensa lucidez ha gestado la distorsión esperpéntica de unas formas que se hallan sometidas al dominio de su creación.

En estas superficies sobrias de materia, donde el óleo apenas se percibe como fina capa sobre la que se hubiera impresionado un relato mágico, hay mucho de exuberancia formal y de rigor, de fie-

reza y de sátira, de tenebrismo y luminosidad, de carcajada satánica y de llanto. La intención se halla expresada mediante un lenguaje pictórico preciso, que hace uso del color en matizadísimas gradaciones de opacidad, brillantez o transparencia. Colores fríos y cálidos son utilizados por Orellana como espectros de un arco iris desvelado. Rojos ardientes, ocres y negros humo, blancos, azules, malvas, grises y amarillos son transportados bajo el dominio de la luz a las más elevadas esferas de su intencionalidad expresiva. Sobre la luz y en el color, la hábil construcción de planos y la creación de espacios múltiples se reafirma. El trazo negro, que perfila contornos y volúmenes, se manifiesta gestual y agresivo. Es en la perfección de sus veladuras y superposición de capas apenas perceptibles donde el artista pone de manifiesto la sutileza con que trabaja la materia, orquestando composiciones de gran belleza plástica, que no excluyen la dureza de sus temas.

En su obra «La cena de los Pérez», el pintor ha desatado una sinfonía asordada de grises, de pun-

teados negros, de planos cenizas, blancos y menos blancos.

En «Toque de queda», un foco potente de luz atraviesa zonas de negrura y pone al descubierto escenas de violencia. Ocres y negros en penumbra animan a sus personajes, protagonistas de fuertes sensaciones, aquí reducidos a gesto y a llanto.

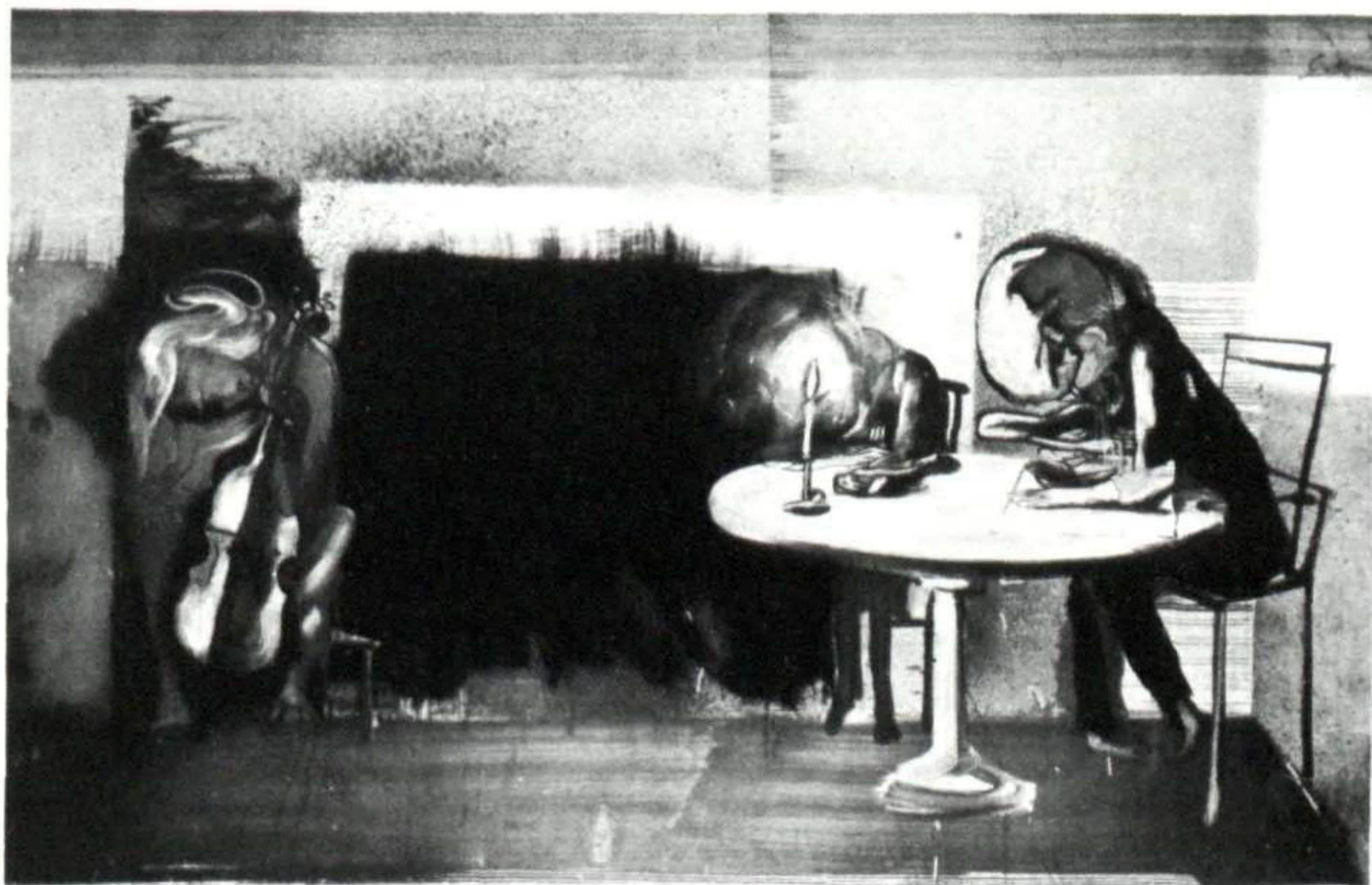
Hay un tríptico del horror al servicio de la más amplia historiografía del cadalso: poleas, cables de alta tensión, sogas de nudo amenazante, caños de fusil y bocas activas de cañón, sables enfundados y otros artefactos de tortura y de muerte aparecen en el panel primero. En el del centro, se inscriben extrañas estructuras metálicas que amparan el esqueleto animal de la furia; y en el panel derecho, dos candelabros fúnebres dan testimonio notarial de una muerte con máscara de gas.

En la obra de Orellana destaca la vitalidad que anima estos mundos dominados por la ráfaga lumínico-colorista de un pincel sobrio, convulso, capaz de ofrecer candente y próxima, o fría y distante, la materia.

Desde su exposición el año 1959 en el Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, primera que celebró en España, se han sucedido las muestras. Nacido en Valparaíso, y nacionalizado español, Gastón Orellana ha tomado parte en las más destacadas exposiciones de grupo que han dado a conocer la pintura española contemporánea en Europa, Norteamérica e Hispanoamérica.

El pintor se aproxima a la Naturaleza con ojos ávidos de fidelidad formal, pero el paisaje no es para él únicamente contacto con la Naturaleza, sino también «estado latente del alma», prueba de su capacidad de visión humana y una ocasión magnífica para el ejercicio de la pintura en sí. Así lo acreditan estos cuadros de García Donaire, ante los cuales el espectador percibe la estructura íntima de todo

ORELLANA. LA CENA DE LOS PEREZ.





GARCIA DONAIRE.

aquello que esconde o encubre la apariencia sensorial.

Joaquín García Donaire presenta en esta exposición celebrada en la Galería Foro de Madrid cuarenta paisajes. Muchos de ellos pertenecen a Castilla, con sus tierras dormidas y lentas, cálidas a la aridez polvorienta; otros a Galicia, con sus verdes y azules licuosos, animados por una luz inquieta. Estudió el artista pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Quizá más conocido por su obra escultórica en bronce, se da la circunstancia de que una y otra manifestación plástica se han mantenido con plena autonomía sin interferencia alguna. No son estos paisajes de escultor, ni en momento alguno emerge a estas superficies la rotundidad de sus volúmenes en bronce. El mismo artista nos ha manifestado que ya en su etapa de estudiante, a la hora de decidirse hacia uno u otro lado, como pintor o como escultor, no halló obstáculo alguno en continuar simultáneamente con ambas cosas a la vez, partiendo de la diferencia específica de planteamientos y soluciones que una y otra modalidad plástica requerían.

García Donaire abandona con frecuencia la ciudad, toma sus lienzos y pinceles y se pierde por los campos próximos, pero lo suficientemente alejados de la contaminación y del bullicio para crear su plástico poema en la soledad coloreada de las tierras. El dibujo bien perfilado, la pincelada mesurada y certera van cubriendo la blanca superficie del lienzo. Así construye estos paisajes ascéticos de materia, hábiles en la captación de casi imperceptibles perspectivas cuya cadencia se expande más allá de la misma superficie del cuadro. García Donaire pinta del natural no para plasmar el color preciso, sino para hallar ese estado psíquico-anímico en el cual es posible orquestrar sobre el lienzo el rumor subjetivado de su alma. Paisajes serenos de tonalidades sensibles, tímidas, que se imponen a través de la afirmación esquemática del dibujo, en la determinada resolución con que la pincelada se aplica larga y lisa, corta y salpicada u ondulante y breve.

El pintor también se manifiesta mesurado en el tratamiento de la materia. El óleo no lo aplica amalgamado, sino a pinceladas de escaso empaste, e incluso deja ver, a su

través, fragmentos del soporte. La luz es, junto con el color, punto clave en la concepción de estos paisajes que el pintor sabe impregnar de un sobrio lirismo. Luz ordenada, embebida de azules claros y amortiguados, de grises y rosas, de amarillos polvorientos y ocres claros en matizadísima gama. En sus paisajes de Galicia la luz ha adquirido destellos y brillos del agua, y viste tierras y campos verdes con una vivacidad de colorido que es poco frecuente hallar en el resto de su obra.

Paisajes distantes y serenos, es el realismo del dibujo lo que nos aproxima a una posible identificación con el paisaje geográfico. Luz y color dotan estas bien construidas lomas, los árboles y surcos, de un subjetivismo que los hace aparecer ensoñados por razón de esa íntima magia que les presta Donaire, y que aflora cuando el artista se halla en contacto directo con la Naturaleza. Sobre ella recrea estos paisajes intemporales el pintor, paisajes en quietud para una soledad en calma.

ROSA MARTINEZ
DE LA HIDALGA

EXPOSICIONES EN MADRID

Se dice con frecuencia que hoy las producciones artísticas se ocupan con esfuerzos titánicos de inventar formas. Creo más bien que las formas posibles en la plástica artísticamente considerada son infinitas. Lo que falta es dar con ellas en virtud de algo que las justifique, y eso sólo lo puede lograr el artista. Una vez conseguido el hallazgo de las llamadas formas nuevas, el hecho de que sean comprendidas, admitidas o no, por los espectadores, teóricos y críticos, es cuestión segunda, cuestión aparte, que habrá de situarnos ante una perspectiva distinta, tal vez ante una perspectiva de comprensibilidad cuyo camino más directo, no diré más corto porque no estoy seguro de ello, es sin duda alguna el de partir de los mismos elementos de los que partió el artista para tal hallazgo. Todo esto viene al caso por lo que presentó el artista chileno Gastón Orellana, exposición a la que en este mismo número de BELLAS ARTES 74 se dedica amplio comentario

Francisco Farreras presentó una exposición de cuadros de formato pequeño en la Galería Rayuela. El formato pequeño no resta a la obra de este artista su peculiar trascendencia, tanto en el plano de lo representado como en el de cómo está representado. Farreras presenta unos temas para ser contemplados con detenimiento, para que esa contemplación proporcione al espectador sensaciones y consideraciones de íntima satisfacción. El sentido del equilibrio, la compensación de masas sin el empleo fácil de la simetría, que es el verdadero caso en que vale hablar de compensación,

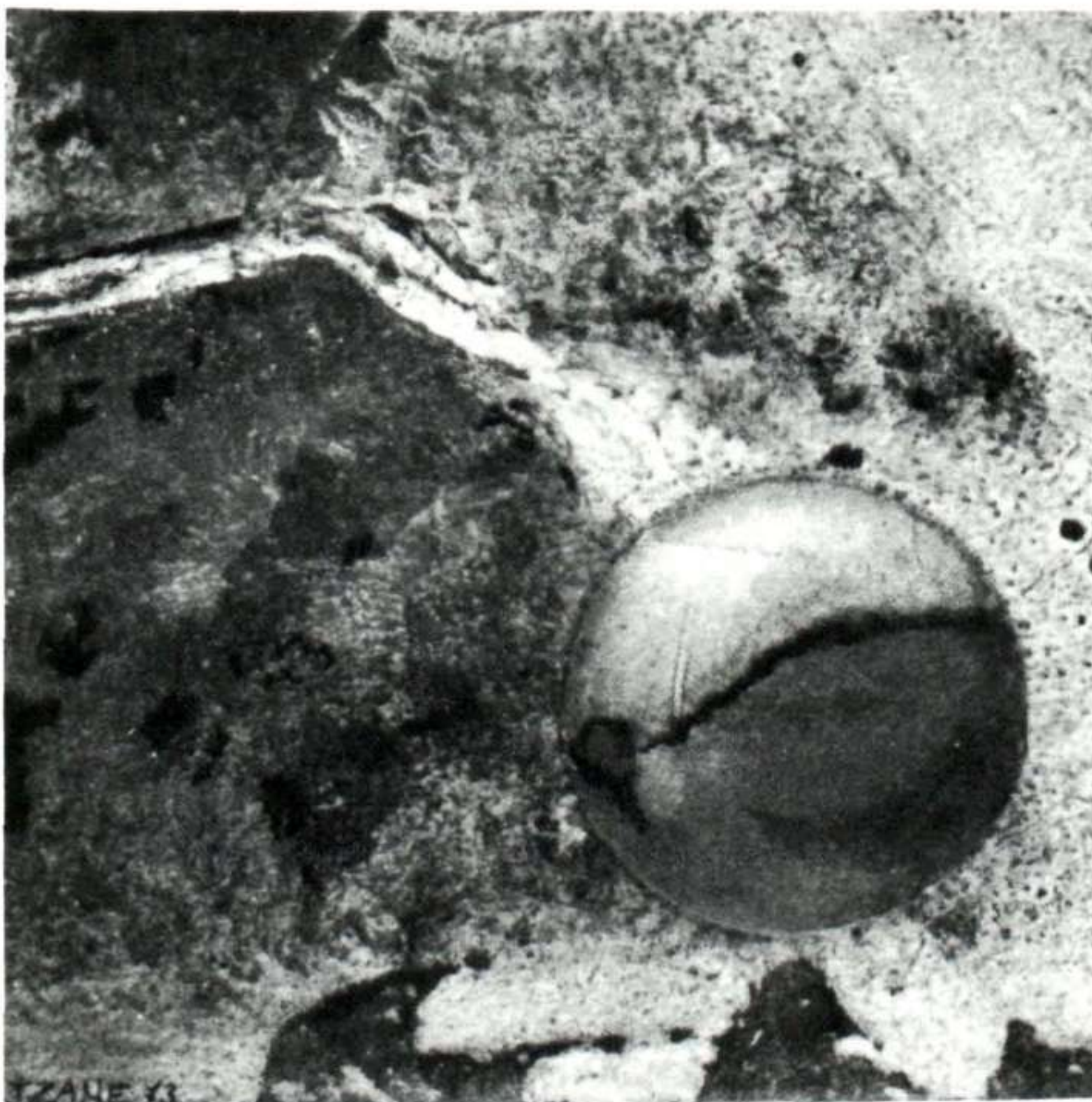
rigen la obra de este artista. La otra vertiente que apuntábamos, la de cómo están hechos sus cuadros, se miran mucho en el «collage» con la incorporación de gases, papeles de periódicos, con su lenguaje de significaciones, e incluso metales, que nos recuerdan épocas anteriores de la producción artística de Farreras. Todos los elementos que se integran en cada cuadro están allí por algo, para cumplir una misión estética determinada. Lo que a simple vista puede parecer casual, dentro de unos límites que previamente se suponen establecidos, es premeditado «a priori», establecido, elaborado con la mente; con una mente, en este caso, que está en posesión de un conocimiento amplio de la técnica, técnica que somete y pone al servicio de su estética, en la que Farreras viene laborando desde hace muchos años.

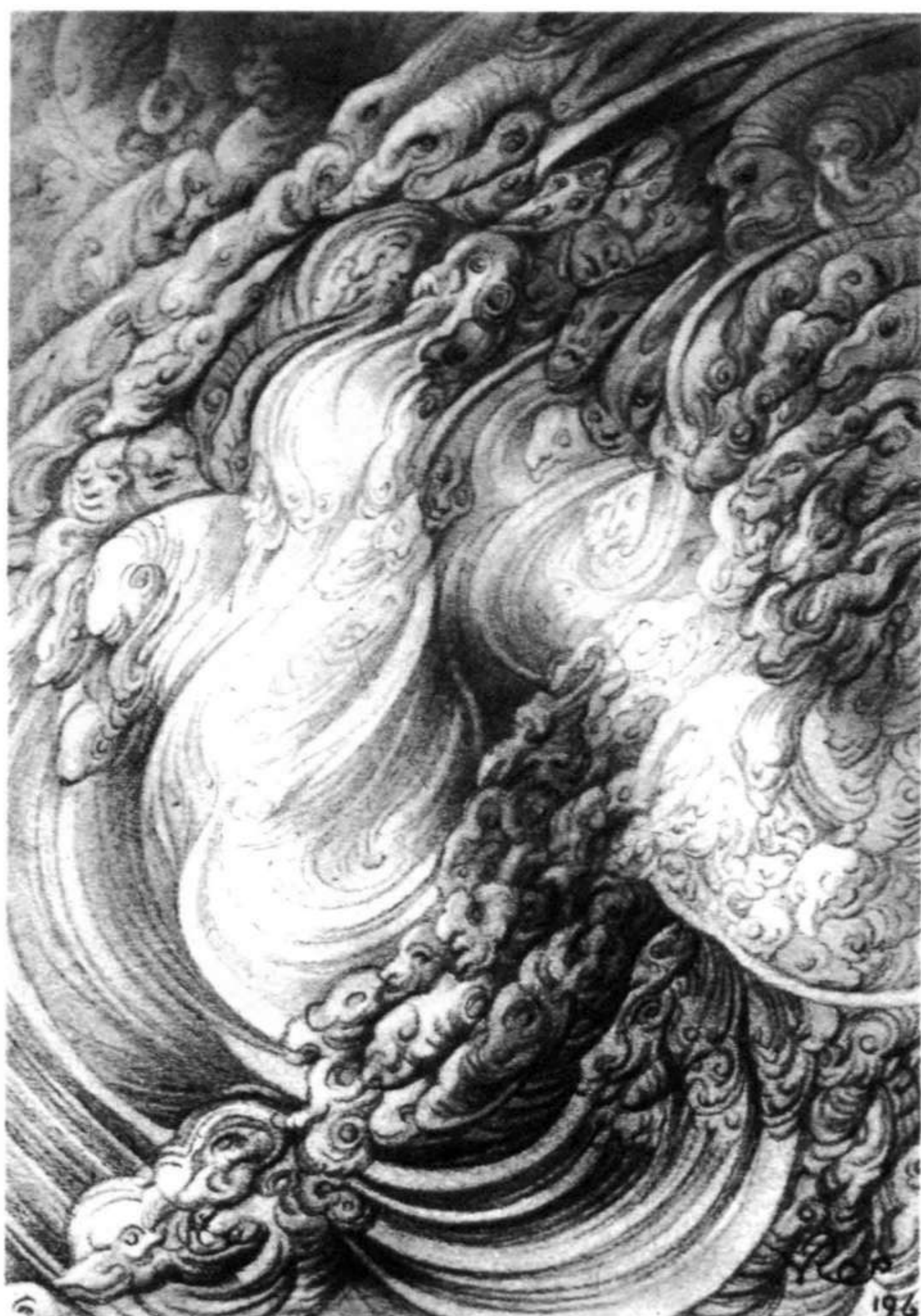
Aintzane es su nombre; su nombre artístico. La exposición fue presentada en la Galería Amadís. Los temas, amplios, espaciales en el más exacto sentido de la palabra. Una visión muy peculiar del cosmos, envuelto en sombras, ligeramente iluminados y siempre bajo ese aspecto de descomunales proporciones que nos hacen sentirnos diminutos y frágiles ante tanta grandeza. Los escenarios de esta artista están representados con una ambientación nacida mitad de la información que sobre el espacio sideral tenemos, mitad completada por la fantasía desbordante de Aintzane. Una pintura hecha con ricas calidades, obtenidas tras elaborados tratamientos del pigmento, de la materia. La ambientación de la obra de esta artista puede tanto, que cuando se han visto algunos cuadros suyos parece intuirse unos sonidos, percibirse la ingravidez, notar una temperatura distinta. El poder de atracción del mundo fascinante extraplanetario está perfectamente estudiado y sentido por la artista; estudio y sentimientos que traspasan a los cuadros con gran fuerza.

La Galería Foro presentó una exposición de óleos de Miguel Navarro, que se encuentra en un interesante momento artístico. Su pintura, con apariencia de esbozo, presenta valores muy serios al considerar a fondo su composición cromática. El juego de tonalidades, la constante compensación de los colores en los cuadros, es algo sobre lo que el artista insiste y se preocupa, con gran éxito por cierto. Fijándonos en el aspecto corpóreo, advertimos que Miguel Navarro considera los objetos que pinta todos a la vez, todo como un conjunto que pretende ser acorde. Nunca ve el artista los objetos por separado, independientemente. Por eso los cuadros de este artista son rotundos y convincentes.

Manolo Tarazona presentó también una colección de cuadros en la Galería Grin-Gho. Unos cuadros muy evocadores, cargados de ambiente y de cierto simbolismo. En sus tranquilas playas desiertas, tres bandas de color bien definidas ordenan una composición paralela y apaisada. La atracción paisajística y la presencia de objetos en la arena en composición vertical y única deja entrever una presencia humana,

AINTZANE.





VICENTE ROS.

ausente en el instante captado en los cuadros. Se trata de una ausencia momentánea, pero llena de calor humano y de sentido poético.

Dentro de un concepto realista, imitativo de realidades, el pintor Demetrio Salgado presentó una muestra de su quehacer más reciente en la Galería Círculo 2. Demetrio Salgado es uno de esos pintores que poseen gran facilidad para crear composiciones bien iluminadas. Su dibujo, firme y seguro, le sirve de base fundamental. El color, con rica gama de tonos y medios tonos, va creando esas formas y abultamientos, esas transparencias carnosas, esas redondeces en la penumbra, realizados con maestría de oficio, un oficio al servicio, en este caso, de unos estudios de escorzos y posturas que denotan el interés que el artista tiene por el estudio y la resolución de dificultades que en este sentido se plantea.

El dibujo es la confianza del artista. La frase está copiada del lema que la Galería Frontera inserta en el catálogo de la exposición de dibujos y acuarelas de Bienabe-Artía. Es cierto que hay pintores, sobre todo aquellos que consideran la estructura y se miran en las realidades corpóreas, en los que el dibujo esbozado, el rápido apunte a lápiz hablan de sus inquietudes, de sus dificultades, incluso, para hallar una búsqueda. En los dibujos y acuarelas de Bienabe-Artía, esta especie de confianza está presente en esos trazos, en esas insistencias, en esos intentos expresivos. Bernardino Bienabe-

Artía, pese a su larga permanencia en la Argentina, pertenece a esa recia clase de artistas vascos. Y no decimos esto solamente ante los temas de paisajes y tipos de vascos marinos, sino por el sentido plástico, de formas sometidas a unos planos, a unas geometrías donde las aristas tienen una importancia plástica de primer orden.

El pintor marroquí Ben Yessef expuso una colección de cuadros en la Galería De Luis. En su obra, Ben Yessef deja constancia de su gran preparación, basada en un dibujo originario bien construido y muy exigente. En este aspecto hay que recordar la huella que dejara en el pintor las enseñanzas recibidas en Tetuán de Mariano Bertuchi, que tanto aportó a esa serie de pintores marroquíes. Ben Yessef, perteneciente a la escuela de Tetuán, es situado en la segunda promoción, según frases de Carlos Arean que se insertan en el catálogo.

Creo que el caso de Ben Yessef es el de un pintor, el de un artista con personalidad que recibió unas enseñanzas muy valiosas, recogió influencias e hizo más tarde una pintura propia llena de sensaciones. Los temas que este pintor lleva a sus cuadros dejan entrever una preocupación por el ser humano, con sus dolencias y su drama personal a cuestas. Es un sentido humano de solidaridad manifiesta serenamente a base de la presencia de finos símbolos que penetran en la plástica de sus cuadros y predisponen a la consideración profunda al contemplador. Esa serenidad que Ben Yessef presenta en su denuncia entraña un resquicio de esperanza poetizada con profundo sentimiento.

La Galería Kreisler Dos presentó una interesante selección de la obra de Vicente Ros, exposición que constituyó un éxito tanto plástico como informativo, pues vino a ofrecer, sobre todo al público joven, la avanzada visión estética de Vicente Ros, nacido en 1887. La contemplación de su obra en estos años supone un dato de importancia suprema para la comprensión del mundo estético de este artista que supo ser fiel a su particular fantasía, de ricos significados, pese a que con ello se enfrentaba al gusto, a los conceptos plásticos imperantes e incluso a la técnica. Su obra, construida a base de líneas ornamentales y continuas que envuelven espacios, entraña un sentido dinámico, de fuerza en movimiento. El aspecto de algunos dibujos que siguen la normal prolongación del humo, como algo que se encuentra en desarrollo, en continuo crecimiento, corrobora ese sentido de dinamismo.

En las pinturas de Vicente Ros se conservan los mismos orígenes estéticos, con un enriquecimiento expresionista que proporciona a los temas un aire de misterio capaz de trasladarnos a un mundo que parece estar fuera del tiempo que nos guía y nos manda.

La pintura de Gloria Alcahud en su actual producción, que presentó en la Galería Rottenburg, es consecuencia de etapas anteriores, en las que la artista ha ido enriqueciendo más y más sus calidades, sus contrastes de color, sus formas o mundo soñados e inventados. Gloria Alcahud ha trabajado la materia como el más exigente pintor abstracto. Ha conseguido matices, nuevos colores a la materia arañada una y varias veces, a la materia que tiñe el soporte de madera, a la materia envuelta en capas y más capas. Las formas, inspiradas en un tiempo en las flores, conservan hoy esa apariencia vegetal. Respecto a este aspecto de las formas,

apuntaremos que así como antes los pétalos se presentaban como ornamentación poetizada, hoy la poesía de la pintura de Gloria Alcahud se hace más humana, más viviente; se abre, penetra en el interior de la flor en visiones de corte seccional. Esto entraña una novedad teórica, de planteamiento, de la artista ante la responsabilidad que ella tiene en este aspecto de su obra en evolución.

José Barceló presentó una colección de cuadros en la Galería Kreisler. Sus coordenadas, su guía, sus orígenes expresivos presentan en la obra de Barceló una apariencia común en uno y otros cuadros. Sin embargo, a la hora de enjuiciar este aspecto, muy presente y muy observado, incluso por el espectador menos profundo, hay que dar la razón a Santiago Amón, que acentúa el hecho de que los cuadros de Barceló son experiencias renovadas más que experiencias recordadas. Así se justifica y se aprecia, no sin una detenida apreciación de sus obras en los distintos momentos de su carrera plástica, esa lógica evolución, lenta; evolución casi inapreciable, pero que no cesa. Destacamos también en este artista su sentido de síntesis, de sencillas representaciones de los escenarios, de los cuerpos, de las luces, que valora con el color y con el brío del trazo que proporciona las formas mismas.

Luis de Castresana presentó en la Galería Gavar una colección de cuadros que, comparándolos a aquellos que presentó por vez primera en Bilbao hace casi dos años, hay que reconocerles una mayor calidad técnica. Luis de Castresana es un caso de artista, manifestado en el campo de la literatura, pero inédito o contenido en el de la pintura. Su programa, exaltación de la naturaleza poetizada, dignificada o, mejor dicho, mirada y remirada, vivida intensamente, es el mismo desde el primer momento. La técnica se va enriqueciendo, fortaleciendo en sus cuadros, muy vivos de color,

JOSE BARCELO. PAJARRACO BLANCO



JOSE DUARTE.

en los que el artista huye en todo momento de todo aquello que sea anécdota o asunto. Para Luis de Castresana el asunto es lo de menos. Lo demás, quizá lo único que le interesa como pintor, es el color, la materia pigmentada en lucha de contrastes, en juego de potencialidad plástica.

Cuando un artista ha conseguido una personal forma de representación plástica aborda el difícil empeño de hacer llegar a cada uno de sus cuadros todo el contenido mental personal de las cosas y acontecimientos que le son propios. El caso de José Duarte, artista cordobés que presentó una serie de cuadros en la Galería Ramón Durán, se caracteriza por su seguridad y su acabado. Cada cuadro es como un cúmulo de opiniones y de sentimientos, de convicciones en torno al hombre y a lo que le rodea. Duarte perpetúa instantes que quizá no pertenecen ni al pasado ni al presente. Es como si el tiempo no existiera en la obra de este artista, que ve al hombre, con todo su valor y con todo su esfuerzo, como petrificado, dañado, erosionado, cansado, sí, pero sin muestras patéticas ni quejas. Todo transcurre serenamente, con serena contemplación de una personalidad no identificada, pero sí definida, muy definida, porque las figuras de la obra de Duarte definen, representan a todo el género humano. No quiero acabar este breve comentario a la obra de Duarte sin mencionar o llamar la atención sobre ese aspecto, que podríamos encuadrar en la técnica muy sobria, muy esquemática y penetrante.

Otra exposición que llamó poderosamente la atención en el pasado febrero fue la del artista sevillano Antonio Agudo, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. Su obra descubre en primer lugar unas excepcionales dotes de dibujante, algo que llama poderosamente la atención porque el dominio dibujístico está hoy en baja entre los artistas, no se domina demasiado bien. Agudo, en sus dibujos al carbón consigue calidades de óleos o de pintura de noble materia, merced a un tratamiento de las formas, a unas insistencias de trazos que prestan a su obra expresión y calidades.

En los óleos, Antonio Agudo conserva esa estructura exigente con la realidad mitad imitada, mitad transformada, porque este artista dice de los personajes que lleva a sus cuadros lo que se ve y lo que él intuye.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Joan Ponç, uno de los más destacados creadores del Dau al Set, ha expuesto sus obras en la galería de este nombre. Ponç es un artista que posee una aureola legendaria, tanto por su personalidad como por su obra, fiel consecuencia de aquélla. Su exposición en las dos amplias salas de la Galería Dau al Set ha ofrecido un amplio conjunto de su obra, en el que están representadas distintas etapas: desde sus inicios hasta la actualidad. Ponç está justamente considerado como un extraordinario dibujante y ello le ha valido un sólido prestigio. Su mundo

MOISES VILLELIA.



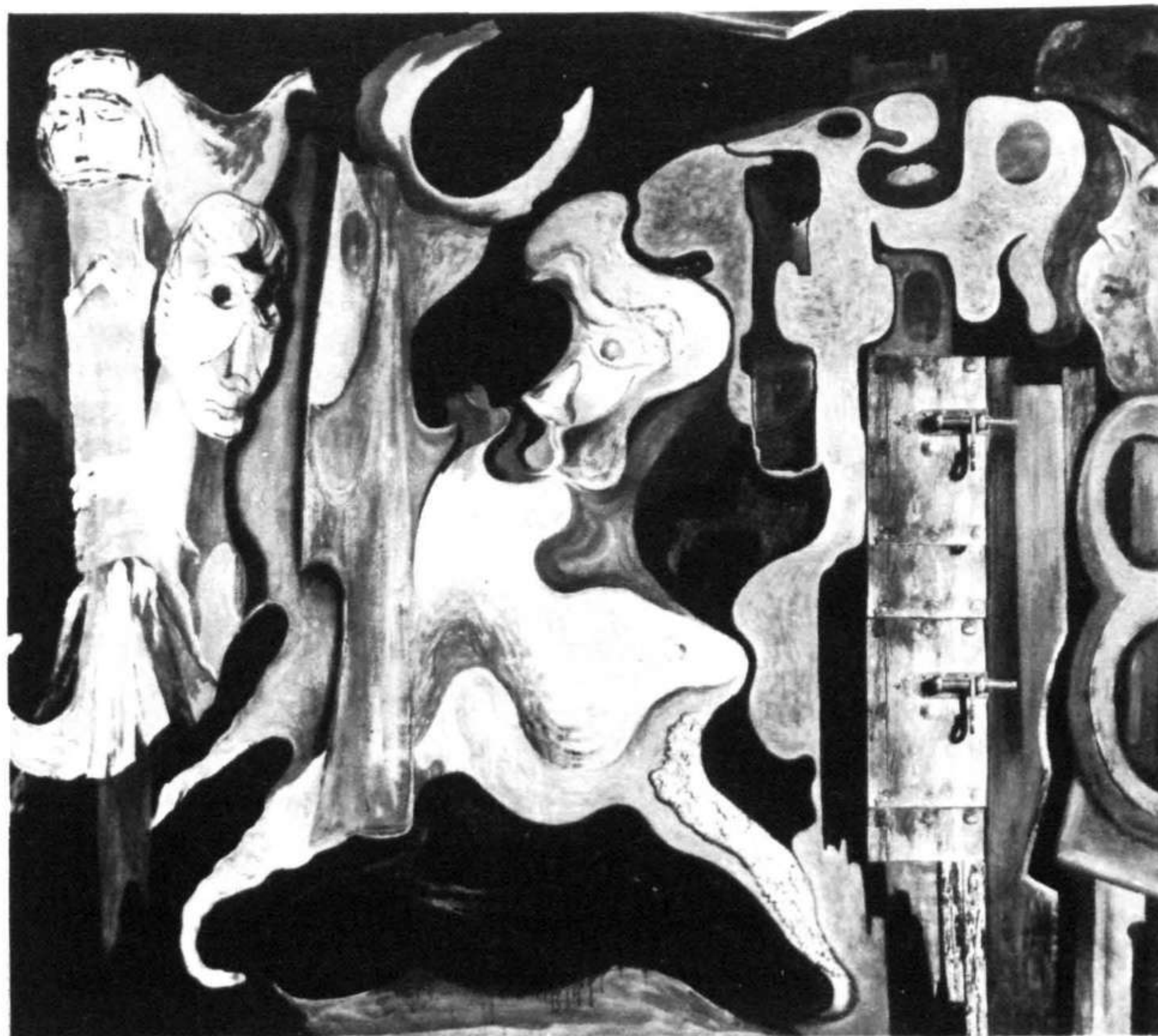
es profundamente original, y aunque su obra ha cruzado a través de unos años en los que, lógicamente, parece que debería haberse impregnado del ambiente de la actualidad y de las vanguardias, se ha mantenido esencialmente aparte, al margen de vanguardia y de academicismo. Contemplando su obra no se puede por menos que pensar qué poca variación habría en ella si Ponç la hubiera realizado en siglos pasados o lo fuera a hacer en el porvenir. Su línea plena de lirismo y sus manchas de color nos presentan unos personajes y un ambiente que nos remiten no a una época, sino a una situación o una atmósfera donde el hombre es una criatura sobre la que pueden caer todos los desastres, pero que al mismo tiempo es sustentador de esperanzas y dueño de un mundo interior pleno de riqueza. El clima de su obra es espiritual y tiene relación con la mística y la poesía. Todo en él tiene muy en cuenta que el destino terreno del hombre es perecedero. Y no se detiene en falsos halagos. Su actitud personal es coherente con ello. Alejado de los medios artísticos, trabaja en la soledad. Las cosas esenciales, las verdades simples y permanentes, el trato con las gentes sencillas, es lo que le interesa. Y su obra sigue, en lo esencial, sin acusar el paso del tiempo. Ponç podría

ser un artista de la Edad Media, un primitivo por muchos detalles de su obra, pero también ella presagia, en muchos aspectos, un porvenir de ciencia-ficción. En todo caso, lo plástico en Ponç, que alcanza una muy alta categoría, si bien no siempre está a idéntica altura, no es un fin en sí, sino un medio para comunicarnos, desde su condición de hombre sensible, con la esencial preocupación por nuestro destino. De aquí que también en su arte haya relación con el aliento espiritual, que anima al de distintas épocas y civilizaciones, en las que han alentado preocupaciones parejas.

La Galería Arturo Ramón ha ofrecido una interesante exhibición de obras de siete escultores catalanes: Llimona, Hugué, Clará, Gargallo, Casanovas, Llaudará y Subirachs. Las piezas, de pequeños tamaños en su mayoría y sin alcanzar ninguna las grandes proporciones, han sido seleccionadas con un criterio que armoniza con lo que cada uno de estos artistas seleccionados representa. También armónico el conjunto en sí, en el que se han reunido muestras del clasicismo mediterráneo, del modernismo, de la vanguardia clásica y de las últimas tendencias. Una fina exposición que si no ha ofrecido

ningún detalle de asombro, tampoco ninguna nota discordante, y esto último constituye un auténtico acierto.

La exposición de Moisés Villelia en Sala Gaspar nos ha puesto en contacto con un creador de extraordinario sentido plástico y poético. Esto último se muestra tanto en sus obras como en los títulos que les pone, de forma que la poesía de la frase coordina perfectamente con la realización a que se refiere. Títulos que son del estilo de los siguientes: «El indiecito no tiene caballito», «Existen diferentes maneras de poner recuerdos a las constelaciones», «No tiene por qué esconderse tanto el disparador de cerbatanas». Su obra está agrupada bajo las denominaciones de Esculturas de Caña, Las Telas de Araña, Tallas y Dibujos. Sus esculturas están realizadas, efectivamente, con tallos de cañas e hilos, que cuando los utiliza sugieren el recuerdo de las telas de araña. Moisés Villelia vivió algún tiempo en el Ecuador, y su estancia en ese país ha influido poderosa y beneficiosamente en su obra. Es una experiencia que la penetra, profundamente asimilada, y al artista que era antes se le añade este matiz, que viene a sumarse a su mundo. En esta obra se incorporan elementos del arte popular, dosificados de forma que potencia, le da frescura y autenticidad. El color también juega un papel importante. Ello sucede también en sus dibujos. Estas obras tienen una gracia alada, plena de sutileza. Parecen esculturas a punto de dar el salto o de emprender el vuelo aquellas que se sustentan en una superficie, y cuando son móviles, que penden de lo alto, no nos recuerdan a ningún otro artista que haya trabajado en este terreno. Villelia, entre otros aciertos, tiene, además, el de ser original, lo que en estos tiempos, en que tantas cosas recuerdan con tanta frecuencia a otras, es muy de tener en cuenta. Artista que anterior-



JOAN MASSANET.

mente no era muy conocido del público, puede calificarse a esta sorprendente exposición de un auténtico acontecimiento.

Kistch, pop-art, conceptualismo, neo-dadaísmo, tienen que ver con los cuadros que Eulalia ha expuesto en la Sala Vinçon. Un conjunto, sin duda, interesante, pero ante el que no podemos por menos de tener la evidencia de que nada aporta sobre lo que ya el dadaísmo realizó en sus orígenes. Son obras a las que podemos aplicar las palabras de Raoul Hausman: «Dadá ha caído del cielo como las gotas de lluvia. Los neo-dadaístas han aprendido a imitar la caída, pero no las gotas de lluvia.» No obstante esta objeción no hay duda de que en los cuadros de Eulalia hay la presencia de un temperamento sensible e inquieto, y que en el futuro, sea en la pintura en forma de cuadros o en cualquier otra manifestación con ella relacionada, puede alcanzar a realizar una obra muy

personal, de lo que se apuntan algunos aspectos.

La exposición de las obras de Joan Massanet en la Galería René Metrás, sin duda, ha constituido para la generalidad del público la sorpresa de un descubrimiento. Sin embargo, este pintor ampurdanés, nacido en Armentera, a 5 kilómetros de La Escala, en tierras del viejo condado de Ampurias, en 1899, y muerto en La Escala, donde fue farmacéutico, es una figura de extraordinaria importancia. En 1936 participó en el Primer Salón de la Asociación de Artistas Independientes, Galería Dalmau de Barcelona. En mayo de ese año participó en la Primera Exposición del Grupo Logicofofista, organizado por ADLAN, en las Galerías Catalonia de Barcelona, y cuyos presentadores fueron el crítico Magín Cassanyes y Manuel Viola, por entonces muy joven poeta. Fue fundador del Grupo Indika en 1950 y este mismo año participó en la primera manifestación del mismo en el Salón del



MANUEL MILLARES.

Ayuntamiento de Figueras y en 1952 en el Círculo Artístico de Gerona. Participó en diversas exposiciones colectivas. Sus dos únicas muestras personales fueron las que presentó en 1953 en la Sala Caralt de Barcelona y en 1965 en la Galería Belarte de esta ciudad. Cuando murió estaba preparando una exposición para la Galería René Métras. Esta de ahora, presentada por Rafael Santos Torroella, recopila de una manera exhaustiva sus obras. Estas son pinturas, collages, ensamblages, esculturas y dibujos. A Massanet se le puede adscribir de una manera global, como practicante de la estética surrealista. En su obra se rastrean afinidades con la de artistas como Max Ernst, Magritte, Masson, Dalí. Pero la fuerza principal de las suyas reside en la coherencia que se advierte entre su inspiración, sus inclinaciones personales y el medio en el que su vida se desarrolló. En la evolución que ha seguido su obra se percibe la presencia de un espíritu vigilante y atento a cuanto sucedía en el mundo del arte. Por eso, aunque se mantuviera fiel a su inicial modo de hacer, a lo largo del tiempo fue incorporando nuevos medios, en los que se advierte la doble circunstancia de una incorporación a las nuevas corrientes y que al mismo tiempo estas novedades no llegan a serlo tanto, ya que en su mayor parte estaban apuntadas y desarrolladas en movimientos

como el futurismo, dadaísmo y surrealismo. Sus obras sacuden enérgicamente al contemplador con su contundente realidad plástica. Domina los más diversos materiales y con ellos consigue composiciones de gran fuerza. Al mismo tiempo tiene un auténtico instinto plástico para tratar la materia. Ante esta obra se adivina que su autor la fue realizando pacientemente, sin prisas, medítandola. El resultado es la obra de un artista aparte en cuanto a su desenvolvimiento externo como tal, pero que sumido en las preocupaciones de nuestra época, por su obra intensa y hermosa tiene ganado un puesto indiscutible en el arte de nuestro tiempo.

Manolo Gómez, después de una trayectoria en la que ha pasado por diversas etapas, ha desembocado en el hiperrealismo. Sus cuadros en la Galería Leonart están adscritos a esta tendencia. Sobre un fondo lo menos destacado posible, los protagonistas de sus cuadros son muebles, máquinas, prendas de vestir. El mayor acierto de su obra reside en su cuidada realización, que llega en el oficio del pintar a alcanzar una indudable maestría. Esta habilidad, Manolo Gómez la posee en muy alta medida. Pero, sin embargo, hay un punto en el que su pintura no está a la altura de su realización. Acaso como consecuencia de lograr el punto que alcanza de «perfección» tiene un tono de frialdad que le resta eficacia. Con un poco más de calor estos cuadros estarían a la altura de obras maestras, que así distan bastante de alcanzar.

En la Galería Adria se ha expuesto la Serie Mallorca de nueve grabados aguafuertes originales realizados por Miró, coincidiendo con su ochenta aniversario. El tema de Mallorca, donde reside el artista desde hace bastantes años, es el de estos aguafuertes. Miró en esta

ocasión ha logrado una serie de una expresividad y de un lirismo que están llenos de juventud. La contemplación del campo mallorquín en sus cotidianos paseos por los alrededores de su casa, sin duda, han contribuido poderosamente a que Miró haya ido almacenando una experiencia que ha volcado en esta serie. Ella no podría haber sido una realidad sin un conocimiento profundo de la naturaleza, las plantas, el mar y el sol mallorquines. Conservando el mundo peculiar en el que viene expresándose a lo largo de los últimos años, ha incorporado unas formas que aparecen renovadas por el modo como el artista ha trabajado la plancha con un desenfado y una inspiración sorprendentes. Las líneas y las formas alcanzan una tensión lúdica que expresan un canto a la naturaleza, vivida y observada con ojos de artista que ha amado siempre el campo y los utensilios en los que el hombre ha apoyado sus manos para trabajarle. Alusión a formas almendradas, a cebollas, juegan con apariciones de seres que expresan su existencia, formando un friso que constituye un cántico a la tierra en la que se han inspirado. Si Miró ha ilustrado magníficamente distintos textos poéticos, en este caso ha introducido la poesía entre la intensa maraña de sus líneas, que realizan una síntesis entre los elementos terrenos y los estelares. Los nueve aguafuertes tienen una gran unidad, que hace que, en conjunto, aumente su eficacia y que, además, también pueda considerárseles como una obra única, en nueve partes. Miró ha resumido aquí mucha experiencia anterior, pero al mismo tiempo abre también las puertas a posibilidades que pueden sorprendernos en el futuro.

En la Galería 42 se ha mostrado la obra gráfica completa de Manolo Millares. El catálogo reproduce un texto de Rafael Pérez Madero, en el que se

dice: «En todo momento la obra gráfica de Manolo Millares evoluciona paralela a su pintura e incluso en su última etapa podemos notar que sus cuadros se ven influenciados por ella.» Efectivamente, ésta es consecuencia que se desprende de esta exposición. El mundo de Millares está en su obra gráfica. Pero tanto su mundo estrictamente plástico como el de su interés por la arqueología y las excavaciones, de lo que también ha dejado muy personal constancia en la selección de sus escritos recogidos con el título de «Memoria de una excavación urbana y otros escritos». Pocas obras como las de Millares y pocas sensibilidades como la suya tan aptas para conseguir una expresión lírica y enérgica al mismo tiempo, a la par que profundamente original. Millares, sin salirse de su mundo, e incluso en algunos aspectos profundizando en él, encontró en la obra gráfica un medio de expresión que le añade un nuevo matiz, le amplía y aumenta su sentido. Millares no tiene una muy extensa obra gráfica, pero en sus últimos años la cultivó con bastante asiduidad y previsiblemente la hubiera frecuentado más aún. A través de ella realizó descu-

MANUEL GOMEZ.



brimientos personales que incorporó a los cuadros de su última época. En los aguafuertes y serigrafías del último período comenzó a utilizar un grafismo de carácter arqueológico que influiría decisivamente en sus cuadros. Tal como ha quedado este aspecto de su obra, es una faceta de su personalidad imprescindible para valorarle en toda su dimensión. Y este conjunto es uno de los de mayor calidad en su género del arte español contemporáneo.

Juan Eduardo Cirlot, poco antes de su muerte, me habló del gran interés que sentía por la obra de Joaquín Llucía. De haber vivido más este sensible crítico y poeta seguramente hubiera dejado amplio testimonio escrito de ello. Mientras tanto, la obra de este pintor era conocida y admirada únicamente en un círculo reducido. Pocos meses después que Cirlot, Llucía murió el 6 de septiembre de 1973, y a partir de este momento se despertó el interés hacia su obra entre galerías y coleccionistas. En una época como la nuestra, de tan amplia información y con tantas posibilidades de difusión, moviéndose dentro del ambiente de una gran ciudad, resulta paradójico que aún se pueda dar el caso de que existan artistas malditos, pero el de Llucía nos muestra que aún puede suceder. Este pintor sólo después de morir ha comenzado a ser un artista casi prácticamente desconocido. Después de su muerte, en la exposición dedicada al constructivismo, en la Galería René Metrás, se expusieron dos obras suyas, y se inauguró en Vidreres (La Selva, Gerona), donde el pintor había nacido en 1929, una muestra antológica de homenaje al artista. A estas manifestaciones le han seguido una exposición colectiva de homenaje en el Cercle Artistic de Sant Lluç, en Barcelona, con la participación de cerca de noventa artistas, entre los que están Cardona, Torrandell, Argimón, Agustín Ballester,

Esther Boix, Chanco, Guerrero Medina, Hurtuna, Narozzky, Elena Paredes, Amelia Riera, Surós, Román Vallés, Bechtold, Grau Garriga, Guinovart, Rafols Casamada, Vilacasas, Hernández Pijuán, Tharrats, Artigau, María Asunción Raventós, Grimalt. Poco después se inauguró una exposición antológica de su obra en el Palacio de la Virreina. La obra de Llucía, exhibida en dos salas de este edificio, reúne desde algunas muestras de pequeño formato a otras de amplias dimensiones. El conjunto es impresionante. En pocas ocasiones nos ha sido dado situarnos ante una obra realizada con una mayor austeridad, más alejada de la retórica y surgida por motivaciones de orden espiritual. Aparte de la importante calidad que logra en su realización, alcanza a transmitir su mensaje de una manera escueta. La aventura que significa esta obra es asombrosa. Una continua experimentación va unida a un rigor en la realización como no es frecuente encontrarlo. Está descartado todo efectismo. Materiales y formas se sitúan sin el menor alarde. El papel de estaño coloreado es un elemento importante y seguramente su mayor aportación renovadora. Trabajado con un rigor, con un comedimiento que no halaga a ninguna motivación sensorial. Su obra se filtra en el espectador tanto a través de la contemplación como de la subsiguiente meditación que ella suscita. La realidad circundante, el campo, el cielo, las estaciones del año juegan un papel decisivo en esta obra que alude y penetra en ello sin hacer la menor concesión a la anécdota. No es cosa de sobrevalorar una obra por la circunstancia en que se pone de manifiesto; pero, sin duda, se trata de un auténtico artista que prosiguió su aventura en la soledad íntima y que ha dejado una obra limpia y valiosa.

ANTONIO FDEZ. MOLINA

VIDA MUSICAL

Hoy gracias a las revistas especializadas, que dedican a ello entrevistas y artículos, se nos acerca el pensamiento de los intérpretes y de los compositores. No puede asegurarse que sea fundamental, pero sí muy interesante, que el artista, además del mensaje propio de su especialidad, nos haga llegar sus reflexiones, sus creencias, sus filias y fobias a través de la palabra.

Los músicos que hoy hacen declaraciones, dentro de la natural variedad, suelen coincidir en varios puntos que en nuestro tiempo resultan fundamentales en todas las manifestaciones de la cultura. Dentro de una general humildad cuando hablan de su propio arte se sienten preocupados por los problemas de la comunicación.

El gran director Carlo Maria Giulini ha dicho: «Nuestro oficio es como una escalinata monumental que se sube con esfuerzo. Se hace todo lo que se puede por llegar arriba, aun sabiendo que eso es imposible que suceda...» Luego añade: «Yo soy un hombre corriente, pero mi oficio es tener asuntos todos los días con los genios, con los grandes genios... Estos genios hablan a través de un lenguaje misterioso: la música. La escritura musical más perfecta resulta sólo aproximada. Para nosotros el problema no es sólo estudiar la música, sino comprenderla y luego hacerla comprender...»

El joven pianista Maurizio Pollini, del que Artur Schnabel, siendo presidente del jurado del Concurso Chopin en Varsovia en 1960, dijo: «¡Toca mejor que cualquiera de nosotros!», ha declarado: «La verdad es que existen muchos caminos para profundizar en la música, y no sólo el del instrumento. Hay mil factores que contribuyen a nuestro desarrollo. No puedo imaginar para la

música una formación tradicional basada en la enseñanza técnica... Es necesario hacer intervenir todo lo que uno pueda aprender en lo sonoro y también toda la experiencia que se pueda adquirir en otras materias, e incluso el fruto de las meditaciones personales sobre lo que es la vida... Pienso que el pianista de concierto de tipo romántico, que se encuentra todavía en nuestra época, está llamado a retroceder e incluso a desaparecer...» Para Pollini, el tocar la música contemporánea más avanzada no es una obligación moral para cumplir con su época; considera esta música esencial para él.

Habría mucho que hablar sobre si hay que hacer «comprender» o «sentir» la música. Por otra parte, el concierto sigue desarrollándose en la forma que consideramos tradicional, y posiblemente sucederá así durante mucho tiempo. Buena prueba de ello son los éxitos logrados por intérpretes favoritos de nuestro público con páginas de repertorio en la reanudación de la temporada durante el mes de enero.

La orquesta de RTV, dirigida por ese gran artista español que se llama Jesús López Cobos, nos dio ocasión de escuchar las obras juveniles de Arriaga y Bizet, junto a la «Rapsodia Española», de Ravel, y el estreno, por nuestra gran artista Marisa Robles, de la «Suite concertante», de Manuel Moreno Buendía. Un poco retrasada llega esta obra, a la que se le concedió el Premio Nacional en 1958. Muestra el excelente sentido de un músico al que deseáramos ver trabajar ahora en lo sinfónico. Poco hay que decir del «Festival Tchaikowsky» ofrecido, entre ovaciones y aclamaciones, por el personalísimo director ruso-israelí Yuri Ahronovitch, con la violinista rumana Silvia Markovivi, de arte más limpio que brillante.

El recital de Alexis Weissenberg en el Real encontró su mejor momento en el principio, con Cesar Franck. El pianista, que quizá confiaba demasiado en sus extraordinarias facultades, dejándose llevar por innecesarios alardes de velocidad o de sonoridad, ofreció luego el «Carnaval», de Schumann, y los «Cuadros de una exposición», de Mussorgsky, más un buen número de regalos fuera de programa ante el entusiasmo del público.

También actuó Weissenberg muy bien en el «Segundo concierto», de Bartok, con la Orquesta Nacional, bajo la dirección de Antonio Ros Marbá, que superó con verdadero valor y responsabilidad las consecuencias de un accidente en el concierto del viernes, y en los dos restantes ofreció una versión realmente magnífica del «Zarathustra» straussiano. Encargo de la Orquesta Nacional era la «Sonata del mar y el campo», de Rafael Rodríguez Albert, obra libre de forma y cierto sentido evocador, de lenguaje actual, en un afortunado intento de síntesis.

Los «Lunes de Radio Nacional» presentaron a Rosa Sabater en un programa Granados y al «Grupo de Metales de RTV», que viene a llenar un hueco en el campo español de la interpretación, con páginas del Renacimiento y del Barroco, junto a interesantes muestras de los españoles Arteaga, Bonet y Sanmartín.

El homenaje a Turina, incluido en la Segunda Semana de Música Mediterránea de Alicante, fue repetido en el Conservatorio de Madrid, con intervención del prestigioso crítico de «ABC» de Sevilla Enrique Sánchez Pedrote y la Agrupación Nacional de Música de Cámara.

CARLOS GOMEZ AMAT

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

El mes de febrero ha supuesto este año un compás de espera en la siempre animada actividad subastadora, aunque se perfila ya, a partir de marzo, un interés creciente que culminará, dos meses después, en las sesiones extraordinarias de San Isidro. Una noticia importante viene, sin embargo, a llenar de gozo a los buenos coleccionistas: el Ayuntamiento ha decidido realizar, en el corto plazo de un año, las obras pendientes en el Museo Municipal de Madrid. De esta forma, para mayo de 1975 volverá a franquearse la puerta barroca del antiguo Hospicio —durante tantos años cerrada—, y los estudiosos tendrán acceso de nuevo a las maravillosas colecciones de grabados antiguos, de cuadros y de documentos. Dos secciones tienen especial interés para los lectores de estas crónicas y para nosotros mismos: la de abanicos, muy completa, y la de porcelana del Buen Retiro, verdaderamente excepcional. Esta última, que cuenta entre otras obras capitales con la soberana *Piedad* que modeló José de Gricci, es sin duda la serie más completa que se conserva de la Real Fábrica. Ahora será posible un estudio detenido de toda su producción con la visita a los palacios reales, al Museo Arqueológico y a este Museo Municipal.

NOTA AMPLIATORIA A UN COMENTARIO

En el número del pasado enero reproducíamos y estudiábamos con relativa extensión un jarrón de La Granja, grabado a la rueda con motivos «de cacerías», que se había adjudicado en una subasta de Berkowitsch. Decíamos entonces que era una pieza absolutamente única. Nos traicionó nuestra memoria. Existe otra semejante que suelen olvidar habitualmente quienes escriben sobre las labores de nuestra manufactura: nos referimos a un jarrón del Museo Cerralbo. Suele estar situado en la biblioteca del palacio y es una pieza del mismo tamaño que la reseñada por nosotros; pero toda ella de vidrio cristalino, sin montura de plata. Aparece reproducida en el catálogo del Museo.

ALGUNAS SUBASTAS

Mediado ya el mes de enero, el día 18, Berkowitsch presentó una sesión de 183 lotes, de los que se retiraron 113. No creemos que este número espectacular de piezas que no pudieron adjudicarse tuviera relación directa con la calidad de las obras, que estaban al nivel de otras muchas subastas. En este fenómeno de las subastas artísticas, que participan por igual del acontecimiento mundano y de las técnicas financieras —con mayor o menor componente artístico, según los casos y las personas—, intervienen, para el éxito o para el fracaso, muchos factores. Entre ellos, y de forma muy destacada, las extrañas e imprevisibles reacciones de esa energía indefinible que llamamos «psico-

logía colectiva». Señalemos como máxima cotización la alcanzada por *A la salud del abuelo*, un óleo de Pablo Salinas, que cubrió las 500.000 pesetas de su base. Dos dibujos de Juan Gris, buenos testimonios de su labor como ilustrador, anterior a su genial etapa cubista, doblaron con holgura las 50.000 pesetas en que se ofrecían.

Como caso curioso señalaremos la oferta de casi dos docenas de placas pintadas de porcelana de Berlín. Su época, hacia 1830. Sus temas, en general, reproducciones de cuadros. Magníficamente enmarcados en estilo barroco. Los precios muy altos, ya que la media era de unas 70.000 pesetas, debieron ser la causa de que ninguno se vendiera.

Durán, que había tenido en Reyes una sesión extraordinaria, insistió a finales de mes con 360 lotes ofrecidos en tres días. Sólo se retiraron 85. *Aurora en Pancorbo*, de Darío de Regoyos, alcanzó la cota más alta al remontarse hasta 875.000 pesetas desde una base de 600.000. La cifra, así enunciada, puede parecer muy inferior a las habituales en este pintor; pero alcanza su verdadera importancia si añadimos que se trataba de un óleo minúsculo: 24 × 35 cm. Dejemos constancia de que era una pequeña obra maestra en composición y estudio de la luz.

Pudiera resultar sorprendente la retirada de unos magníficos *Flores* de Margarita Caffi, pintora italiana del siglo xvii. Aunque la atribución era menos sólida de lo que parecía a través del catálogo, la obra era de época y estilo indiscutibles y de altísima calidad. Sólo, creemos, pudo influir en la retirada la base muy alta para lo que se acostumbra cuando se trata de maestros antiguos. Las 750.000 pesetas frenaron, tal vez, muchas ilusiones que acaso no se habrían arredrado a mayor cotización si se hubiera partido de una cifra menos rotunda.

Este es el mismo caso de una pareja de ángeles de la escuela cuzqueña del siglo xviii. Este tipo de pintura viene alcanzando cotas muy importantes con obras no muy selectas. Pues bien, esta vez se ofrecían dos ángeles llenos de gracia, risueños de colorido, bien dibujados y compuestos; pero salían en 120.000 pesetas cada uno y se retiraron ambos. Fue una lástima: luminosos y amables, vestidos con esa «algarabía barroca» que atribuye Camón a muchas santas de Zurbarán, eran un regalo para la vista. Y eran el testimonio vivo de nuestra influencia en el espíritu americano. Cuando toda la pintura española vive aún bajo la huella de lo murillesco, aparecen en Hispanoamérica estos ángeles, populares y exóticos, pero que no son sino el trasplante de aquellos que Francisco de Zurbarán pintó en 1639 para la cartuja de Jerez.

Cuando vamos a cerrar esta crónica acaba de celebrar Durán una nueva subasta variada e interesante. A ella han llegado, desde un palacete gaditano, aromas románticos. La reseñaremos ampliamente el mes próximo y trataremos de abrir también, para entonces, una puerta misteriosa y fascinante: la de los anticuarios.

JOSE MARIA CARRASCAL

NOTICIARIO INTERNACIONAL

SALON INTERNACIONAL DEL MUEBLE

Se ha celebrado en Colonia el XXIV Salón Internacional del Mueble. A este certamen, que se celebra cada dos años en la citada ciudad alemana, han acudido a la última de sus convocatorias 1.250 expositores procedentes de 32 países. Detrás de Italia, España ha sido el país que más expositores ha enviado a Colonia: se presentaron 60 fabricantes de Madrid, Valencia y Barcelona, la mayor parte en colaboración con el Sindicato Nacional de la Madera y el Grupo de Exportadores de Muebles de Madrid. En la muestra española ha dominado, según los corresponsales españoles, el mueble castellano, que, pese a la competencia que le deparan los muebles rústicos holandeses y belgas, es el que más posibilidades tiene de abrirse camino en el mercado alemán.



La fuerte presencia española no significa, sin embargo, según apuntan también los informes de prensa, que nuestro país haya alcanzado el puesto a que aspira entre los exportadores de muebles a la República Federal. Por ahora tiene que contentarse con un volumen de ventas de unos 30 millones de marcos, si bien es cierto que las importaciones de muebles españoles aumentaron en los tres primeros meses del pasado año en un

seis y medio por ciento. En 1972, España exportó muebles a la República Federal por valor de 27 millones de marcos, ocupando el noveno lugar entre los países que surten el mercado germano.

Las preferencias de los alemanes por el mueble rústico permitían abrigar esperanzas grandes para este año, máxime si se tiene en cuenta que, pese a los aranceles aduaneros y a los gastos de transporte, el mueble español puede competir en precio con el holandés y belga. Estas esperanzas, sin embargo, se han visto frustradas, al menos en parte, por la situación de inseguridad económica que domina en la República Federal. Según declaraciones hechas por algunos expositores españoles, los pedidos no han guardado relación alguna con el interés mostrado por el comerciante alemán. La crisis, real o imaginaria, fácil o difícilmente superable, se ha reflejado en los negocios cerrados en este Certamen Internacional del Mueble.

HOMENAJE A THEODORE ROUSSEAU

El Patronato del Museo Metropolitano de Nueva York ha rendido homenaje a la memoria del que fue su subdirector y conservador-jefe, Theodore Rousseau, famoso hispanista, presidente que fue del Instituto Español, medalla de la Orden de Alfonso el Sabio y académico correspondiente de San Fernando, fallecido recientemente. El acto se celebró en la sala de escultura medieval del Museo, que tiene como pieza principal la reja del maestro forjador del siglo XVI, Pedro Juan, proyectada para la catedral de Valladolid y donada al Metropolitano por la Fundación Herarst en 1956. El presidente del Museo, Douglas Dillon, señaló, a propósito de Rousseau y de sus treinta años de atenciones al Metropolitano, que su gran erudición había estado siempre al servicio de su entendimiento personal del arte como la expresión humana de mayor jerarquía. Por su parte, Thomas Hoving, director del Museo, al referirse a las adquisiciones reali-

zadas por el fallecido hispanista, entre las que figuraron obras del Greco y Velázquez, citó un párrafo de la carta de pésame del director del Prado, profesor Xavier de Sallas, en la que se decía, según informes dados en la prensa, que «fue Theodore Rousseau hombre de un tipo humano que va desapareciendo. En él perduraban el espíritu de los «diletanti» y el de aquellos grandes conocedores cargados de gusto, los «conaisseur» de los pasados siglos. Era algo distinto de un erudito, de un sabio. Rousseau tenía esas cualidades que llevan a valorar sólo lo supremo».

BIENAL DE PUERTO RICO

Se ha celebrado en los salones del convento dominico del viejo San Juan de Puerto Rico la III Bienal de Grabado Iberoamericano, bajo los auspicios del Instituto de Cultura Puertorriqueña. La Bienal, al igual que sus dos anteriores ediciones, constituyó un acontecimiento cultural de máximo interés en todo el mundo artístico de Iberoamérica. En esta tercera Bienal se presentaron obras de los más significados artistas americanos de habla española y portuguesa, entre ellas las del recientemente fallecido David Alfaro Siqueiros. Participaron alrededor de 180 grabadores con más de 600 obras de países como Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, Méjico, Panamá, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

CONGRESO DE EMBALAJE

Se ha celebrado en París, bajo el tema de «Embalaje, fuente de beneficio», el Congreso de Embalaje, organizado por el Instituto Francés de Embalaje y del Condicionamiento. Las cuestiones que se trataron como testimonio de que el embalaje, si está idóneamente concebido, contribuye a reducir los precios de producción, a embellecer el producto y a satisfacer al consumidor, fueron las siguientes: Embalaje, fuente de beneficio, ¿por

qué?; El papel del embalaje como factor de venta; El análisis de los valores, instrumento de control de los precios de producción; Creación del embalaje de venta a base de la búsqueda visual y de los estudios de actitud del consumidor; El consumidor frente al embalaje, sus exigencias prácticas y bellas y sus repercusiones; Desarrollo técnico y porvenir del acondicionamiento aséptico; La decoración en el molde de los continentes en materia plástica; Utilización racional de los materiales complejos en el acondicionamiento de los productos de gran consumo y en el embalaje industrial; Posibilidades de empleo de materias plásticas en el acondicionamiento de las bebidas gaseosas; Técnicas nuevas del embalaje de expedición bajo cartón ondulado, y Presentación audiovisual internacional de innovaciones.

HALLAZGO DE UNA NAVE DE MAGALLANES

Una nave de Hernando de Magallanes ha sido descubierta en aguas del sur argentino, en la bahía de San Julián, cerca del estrecho de Magallanes, al producirse una bajamar, que permitió que observadores costeros advirtieran que sobre la superficie de las aguas asomaba el mástil de un navío hundido, revelándose más tarde que se trataba de una nave como las empleadas por los navegantes del siglo XVI. Una investigación en el lugar da casi la certeza, cuando se redactan estas notas, de ser el velero «Santiago», perteneciente a la célebre expedición de Hernando de Magallanes que naufragó en la bahía de San Julián en el invierno de 1520.

Señala la información, difundida por una fuente oficial, que se han realizado en San Julián reconocimientos en la nave, y existe la intención de rescatar en primer término el mascarón de proa, que podría ser remitido a España para que del cotejo con datos existentes en el Archivo de Indias de Sevilla se logre la convicción total del hecho. Se informó también que la acción de las aguas ha cubierto la

estructura del navío de una capa de depósitos salitrosos que ha permitido su conservación. Por primera vez en la historia se va a recobrar intacta una embarcación del siglo XVI, lo que representa un aporte histórico y artístico de valor incalculable.

ROCKEFELLER Y EL ARTE ASIÁTICO

John Rockefeller III ha anunciado en Nueva York la donación de su colección de arte asiático, representativo de las culturas japonesa, china e hindú, y valorada en más de 600 millones de pesetas, a la «Asia Society». La donación trata, según Rockefeller, de contribuir a un mejor y prolongado entendimiento de las relaciones asiático-norteamericanas a través de la citada sociedad y después de tres guerras sostenidas en los últimos treinta años en el continente asiático: Japón, Corea y Vietnam.



VELAZQUEZ EN LONDRES

La National Gallery de Londres ha adquirido recientemente una de las primeras obras maestras de Velázquez, «La Inmaculada Concepción», que la Galería ha comprado privadamente y que hace el número nueve de las piezas velazqueñas de su propiedad. Para su adquisición, el Gobierno británico aprobó

un adelanto especial de unos veinticuatro millones y medio de pesetas sobre la subvención destinada a compras de obras de arte que se hace a la Galería, correspondiente al período 1974-75. El Fondo Nacional de Colecciones de Arte aportó tres millones más, y más de un millón de pesetas se reunió a través de donativos anónimos. El cuadro figura entre los más hermosos de los primeros realizados por Velázquez; es a la par una de las primeras representaciones de un tema religioso popular entre los artistas españoles del siglo XVII. Lo primero que se sabe de este cuadro se remonta a 1800, cuando se hallaba en la sala capitular del convento —ahora derruido— de las Carmelitas Descalzas de Sevilla, junto con el otro famoso cuadro «San Juan Bautista en Patmos», adquirido al igual por la National Gallery en 1956. Se cree que ambos cuadros pudieron estar en el convento citado desde su salida del estudio de Velázquez; en el caso de la «Inmaculada Concepción», probablemente en 1618.

GAUDI EN ALEMANIA

Una amplia representación gráfica de la obra arquitectónica de Antonio Gaudí ha sido presentada en la reciente Feria Internacional de Artesanado y de las Industrias afines en su edición XXVI, en la ciudad alemana de Munich y en razón del creciente interés mostrado por la obra gaudiana por parte de los jóvenes arquitectos alemanes y cumpliendo una sugerencia de la organización de la Feria. En la preparación de la muestra colaboró la Asociación de Amigos de Gaudí de Barcelona. La presencia de Gaudí no fue solamente obligada en este certamen muniqués por la jerarquía de su arquitectura, sino a la par por la originalidad de su inventiva artesana, que abarcó numerosas facetas: la cerrajería, el mueble, la cerámica, etc. Por su parte, la participación española se ofreció este año en dos principales sectores del Certamen: Exempla-74 y la selección de las mejores labores artesanas nacionales.

NOTICIARIO NACIONAL

UN NUEVO GRECO

Por una Orden del Ministerio de Educación y Ciencia, publicada en el «Boletín Oficial del Estado», se incluye en el inventario del Patrimonio Artístico Nacional el cuadro del Greco «Salvador Jesús», lienzo de 72 por 53 centímetros, que fue cedido recientemente al Estado por la comunidad de Agustinas Recoletas del convento cacereño de Serradilla del Monte. Este lienzo fue hallado por el director técnico del Instituto de Restauración de Obras de Arte, a quien se lo mostraron dichas monjas con motivo de un tratamiento de termitas. Como estimó que podría tener valor artístico lo trasladó a Madrid a fin de estudiarlo y restaurarlo. Entonces comprobó que era del Greco, autenticidad confirmada por la Junta de Calificación de Obras de Arte.

Por la cesión del cuadro, la Dirección General de Bellas Artes se ha comprometido a entregar a la Comunidad de Agustinas una copia del mismo y a instalar un museo fuera de la clausura por valor de diez millones de pesetas.

NUEVOS MUSEOS

Huesca va a contar en fecha próxima con un nuevo museo, el Diocesano, que se instalará en la vieja iglesia, hoy sin culto, de El Salvador, por acuerdo de los cabildos catedral y municipal. Entre las obras que se mostrarán en el nuevo museo oscense figuran el retablo de Gil Morlanes, del siglo XVI, todo él de alabastro; las pinturas murales de Yaso, el sepulcro de Juan Martín de los Campaneros, la Crucifixión y el sepulcro de San Nicolás de Bierge, el altar de plata repujada de Nuestra Señora de Salas, del siglo XIII, el retablo de pintura sobre tabla de Pere Zuera, gótico del XV; la pasión de San Juan Evangelista y de San Fructuoso de Bierge, del gótico; el retablo de San Bartolomé, la Virgen de la Leche y las tablas de Pallaruelo de Monegros y la pradela de Las Casas; la pradela de Castejón de Monegros y los retablos de la Magdalena y de Tomás Pelliguet, así como

telas, esculturas, códices miniados de los siglos XI al XV, etc.

— La Dirección General de Bellas Artes ha comunicado al Gobierno Civil de Ciudad Real la creación en la capital manchega de un Museo Provincial de Bellas Artes, que será realizado con la colaboración de la Diputación Provincial, quien aportará el solar y anticipará la cantidad necesaria para su construcción de acuerdo con el proyecto de la citada Dirección General de Bellas Artes, reintegrándole el importe total de la construcción en un plazo de cinco años.

Durante mucho tiempo fue este museo una de las pretensiones culturales de Ciudad Real, en el deseo de que se centrasen en él las atenciones artísticas de la región y pudiesen ser exhibidas en sus salas cuantas obras artísticas tengan una significación genuinamente manchega o estén vinculadas a ella, recogidas hasta ahora en dependencias oficiales, colecciones particulares de posible depósito museal y de localización hasta el momento ignorada, etc., así como las aportaciones que desde ahora puedan incrementar los fondos de la institución tan recientemente creada.

CONSERVACIONES MONUMENTALES

— En Consejo de Ministros se han declarado de utilidad pública las obras y servicios necesarios para la ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba, acordándose la expropiación de las fincas colindantes al mismo.

A la vez se declaran también de utilidad pública las obras y servicios necesarios para la revalorización del yacimiento arqueológico del teatro romano de Zaragoza y del entorno y ambiente propio del mismo.

— La Junta Nacional de Templos Parroquiales de la Dirección General de Arquitectura ha aprobado una serie de auxilios económicos, por un total superior a los dos millones de pesetas, con destino a obras de una serie de templos de la provincia de Madrid. De ellos, catorce corresponden a la capital

española y cuatro a distintas localidades provinciales (Alcalá de Henares, Cadarso de los Vidrios, Canoia de la Sierra y Lozoya).

— Noticias de Gerona informan que la Comisión Provincial del Patrimonio Artístico va a iniciar el oportuno expediente para la declaración de monumento nacional del edificio de la Pia Almoina, en las proximidades de la catedral gerundense, en la zona antigua y monumental de la ciudad. El edificio, considerado como una joya del arte gótico, es propiedad de una comunidad religiosa, que tuvo hasta hace poco tiempo instalado allí un colegio. Cerrado hoy y vacío el edificio, corre el riesgo de que por venta pase en cualquier momento a manos particulares y seguir el mismo lamentable destino de otras arquitecturas de la ciudad. Con la medida adoptada por la citada Comisión es probable que tan espléndida edificación pueda ser conservada, al menos exteriormente, que es en donde radica su mayor mérito.

YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

Ha sido descubierto un yacimiento arqueológico de tipo ibérico, período Neolítico, en la Alquería, término almeriense de Vélez Rubio. En el mismo abundan la cerámica roja cocida a fuego y los utensilios de piedra tallada, sobre todo molinos de mano. Se ha encontrado, además, una necrópolis y restos de cimentación de poblado. Los autores de este descubrimiento son don Antonio Gea, maestro del internado masculino San José, y don Juan Parra Benítez, profesor y arqueólogo, ambos de Vélez Rubio.

— El poeta don Pascual Antonio Beño ha dado cuenta del hallazgo de un fuste decorado, dos trozos de friso y algunos restos de construcción, que se creen pertenecen a un poblado paleocristiano del siglo V al VI, que existió en tierras manchegas entre Argamasilla de Alba y las lagunas de Ruidera. En el paraje se espera encontrar tres

(Continúa en pág. 65)

PLAN DE MUSEOS PARA MADRID

El director general de Bellas Artes, don Joaquín Pérez Villanueva, se reunió el día 25 de febrero con los informadores en una rueda de Prensa. En el curso de la misma, hizo públicos importantes proyectos respecto al panorama museístico de la capital de España. El señor Pérez Villanueva hizo constar que sus palabras eran expresión de unas ideas, algunas de las cuales no sabe si llegarán a realizarse. «Se trata de decirles por dónde van a ir, según nosotros, las cosas. Cuando se trata de administrar bienes de todos, es conveniente escuchar muchas voces». Podría decirse, para resumir, que lo dicho por el director general de Bellas Artes constituye una exposición de objetivos, unos más fácilmente realizables y otros de más difícil y costosa ejecución, dentro del marco de una política de museos y de dignificación de nuestra capital. Política que, por ser abierta, puede ser sometida a revisión, según lo aconsejen las circunstancias.

EL PRADO Y SU ENTORNO

El Prado presenta varios problemas principales: uno de espacio (el Museo es muy estrecho y no se pueden colocar racionalmente los cuadros) y otro de carencia de servicios fundamentales en un museo moderno y bien organizado (sala de conferencias, sección de restauración bien montada, taller de carpintería, laboratorio, etc.). Pero el más urgente es el de climatizar el Museo.

Dos proyectos de ampliación del Museo del Prado, ambos de los prestigiosos arquitectos Chueca y Manzano, han tenido que ser abandonados: el primero, que incluía la incorporación del claustro de los Jerónimos, fue objeto de gran polémica, en particular a partir de un Decreto de expropiación, que se llegó a promulgar. El segundo, renuncia al claustro e incluye una edificación entre el actual Museo y el talud verde. «Tengo que decir que este proyecto merece técnicamente mucho respeto, aunque incluye modificaciones del paisaje externo», comentó don Joaquín Pérez Villanueva.

Sin embargo, y como en el Prado sobra pintura que está almacenada, habría que sacar de allí conjuntos de cuadros coherentes. Para ello se piensa instalar dos zonas museísticas fuera del actual Museo, pero en relación armónica con él.

«LA COLINA DE LAS ARTES»

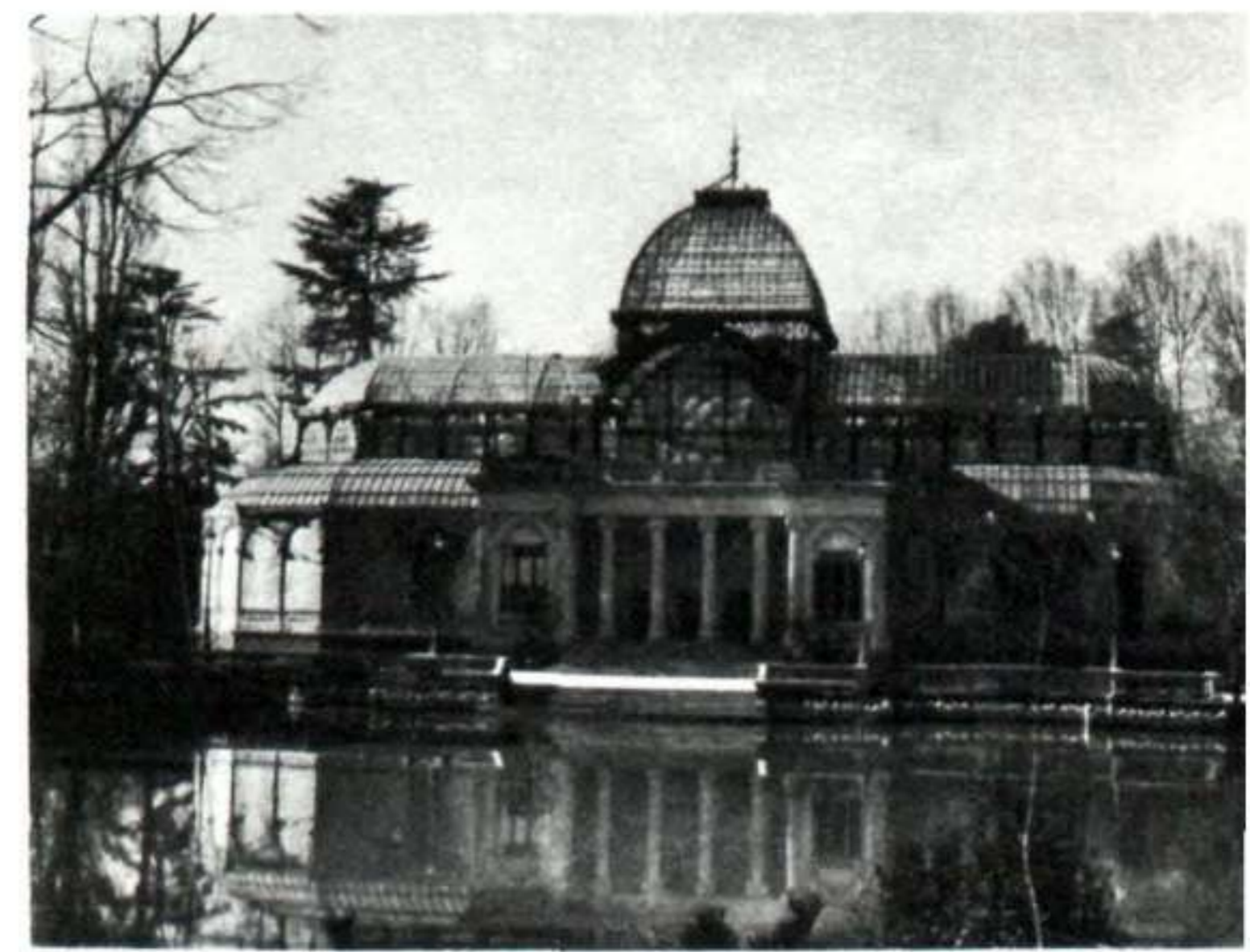
Una de ellas sería la zona que va del Prado al Retiro, donde se podría hacer la «colina de las Artes», proyecto que ya se ha planteado conjuntamente con el Ayuntamiento madrileño. Se aprovecharían los bellos edificios circundantes y entre ellos se crearían zonas verdes sin circulación. Madrid necesita, por ejemplo, un Museo Nacional Goya, que podría instalarse en el Casón. Allí se llevarían los 118 cuadros, más los dibujos y grabados, cartones y tapices existentes en el Prado, y la obra de los pintores goyescos.

Entre los edificios aprovechables está también el Palacio de Cristal, que podría albergar la pintura del XIX. Se ha tenido el proyecto de adquirir el palacio de Villa Hermosa, pero se adelantó una entidad bancaria. Otro edificio en el que se piensa es el de los Condes de Elda, que está en venta, y otro es el Museo del Ejército, si éste se lleva a Toledo.

En el actual Museo del Ejército podrían situarse los cuadros de Velázquez y la pintura madrileña. También se ha pensado en dignificar el Jardín Botánico y quizá habilitar alguno de sus pisos para el Prado. Mostró el director general los planos de un proyecto de subterráneo, que iría del Museo al Casón, con capacidad para instalar 10 salas.

«LA VIA DE LOS MUSEOS»

La otra zona museística que se piensa para Madrid es la de San Carlos, la antigua Facultad de Medicina, el Hospital Clínico y el Hospital General, edificios de una belleza extraordinaria, dos de ellos propiedad del Ministerio de Educación, y el otro, Hospital General, de la Seguridad Social, con la que





se iniciarán negociaciones. La zona se descongestionaría de tráfico rodado, entendida la desaparición de la circulación de trenes de Atocha. Se restaurarían los edificios colindantes, y —parece ser un hecho— se prescindirá de los pasos elevados de la Glorieta de Carlos V. Podría abrirse —entrando ya en el terreno de los deseos— una «vía de los Museos» que, partiendo del Prado, para salir a la plaza de los Plateros Martínez, seguiría, en línea recta, hasta el Hospital de San Carlos, en calles con soportales, sin tráfico y con comercios y cafeterías del mundo de las artes.

Más seguro es que se van a trasladar al Hospital de San Carlos los fondos del Museo del Pueblo Español, embalados en la actualidad en el tercer sótano del Teatro Real. Aquí también podrían ir el Museo de Etnología, el de las Artes Decorativas y el Museo del Teatro.

El Ministerio de Agricultura se instalará en otro lugar, al parecer, y su actual edificio, decorado por un tío del pintor Zuloaga, podrá pasar a disposición del arte. Lo mismo podría pasar con la Escuela de Ingenieros Industriales.

MUSEO DIOCESANO

En relación con la Iglesia, hay muy buenas disposiciones para afrontar el problema de las obras de arte en pueblos que ya no tienen habitantes y para crear en Madrid un gran museo diocesano, que podría instalarse en el claustro de los Jerónimos.

Don Joaquín Pérez Villanueva informó también de dos importantes adquisiciones recientes del Estado: un «Tiépolo», al anticuario que lo adquirió a la familia de Mora y Aragón, mediante el ejercicio del derecho de tanteo y retracto, y un «Jovellanos», de Goya, que irá al Prado, con lo cual serán 118 los cuadros de este pintor en nuestra primera pinacoteca.

Otra importante noticia dio a conocer el señor Pérez Villanueva: acaba de firmarse la financiación (100 millones de pesetas) de un proyecto para restaurar la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que se albergará, además, el gran museo de la Academia, Museo de Calcografía Nacional y el Museo del Grabado. Las obras se iniciarán dentro de quince días.



(viene de la pág. 52)

fustes de columnas más, así como balaustradas, capiteles y otras piezas. Con anterioridad han sido descubiertos otros vestigios que se remontan a una población mucho más antigua, la celtibérica Alaba, citada por Plinio y Ptolomeo, sustentándose la tesis del historiador don Inocencio Hervás y, más modernamente, de don Juan Alfonso Padilla, reafirmada actualmente no sólo por el citado señor Beño, sino también por el investigador de las comarcas manchegas, don Manuel Corchado Soriano.

EXPOSICIONES EN ESPAÑA

Agustín Casillas, desde sus comienzos, ha puesto a disposición del arte algo fundamental e invariable: la pasión y la verdad. Pasión y verdad que ha vestido de poesía, sin concesión al ambiente, e incluso luchando contra el ambiente, rebuscando en la vida el último latido o tratando de calar en el alma de las cosas. Su obra, como opina Miguel Ferrero, «expresa el vigoroso poema de la vida».

La exposición de 50 magníficas esculturas, que Casillas ha presentado durante los días 18-28 de febrero pasado en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca, es una muestra realmente sorprendente. El momento actual de este escultor tiene dimensiones de trascendencia. Hace «poesía en piedra» al descubrir a Unamuno, y rehumaniza el paisaje cuando hace nacer ese «segador», o esa «campesina», el «viejo tratante», o nos descubre en ese grito social al «calvista zurdo».

Siguiendo rutas castellanas, y también dentro del marco de fomento del arte ofrecido por las Cajas de Ahorros, con sus salas de exposiciones, nos encontramos —esta vez en la de Valladolid— con la exposición de óleos y dibujos de Fernando Sánchez Calderón.

En la Casa del Siglo XV, de Segovia, Pedro Giralt Crespo ha presentado, del 16 de febrero al 2 de marzo, una exposición de pintura de extraordinaria belleza.

Cuatro pintores leoneses fallecidos: Burgo-Gar, Gago, Montesión, Pedrero, es el tema de la exposición ofrecida por la Sala «Provincia», Institución «Fray Bernardino de Sahagún», de León.

Esta exposición pretende, siquiera parcialmente, corregir una carencia informativa del público leonés interesado por el contacto con la pintura, proponiendo a su estimación unas obras ignoradas o mal

recordadas. La de aquellos pintores leoneses fallecidos en lo que va de segunda mitad de nuestro siglo, con un criterio de selección cualitativa.

Pasando de Castilla a las zonas y ciudades de nuestro litoral, de tan rica diversidad y abundancia creadoras, nos encontramos con la exposición de José Quero en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España (Alicante), del 14 de febrero al 2 de marzo de 1974. Si «lo real, lo imaginario y la riqueza de las vivencias intransferibles se amalgaman para producir ese objeto testimonial al que damos el nombre de obra de arte», lo que caracteriza a José Quero pintor es —además de su singular conocimiento de la física de la visión y de los itinerarios perceptivos— la consustanciación entre lo personal y lo operativo, entre el punto de vista, la habilidad y el fanatismo por lo impecable y perfecto.

En la Galería Punto, de Valencia, Javier Calvo, profesor de expresión plástica y pretecnología, ha expuesto durante la segunda quincena de febrero.

Magín Berenguer, profesor de término en la Escuela de Artes Aplicadas de Oviedo, no es un erudito que, además, pinte, sino todo lo contrario. Es un pintor profesional que llevado por su entusiasmo por el estudio del Arte de otras épocas, se ha hecho arqueólogo como su profesión segunda. Pero que él no abandona la pintura, que es la justificación vocacional de su vida, nos lo corrobora su reciente exposición del 7 al 21 de febrero pasado, en la Sala Murillo (Oviedo), con un catálogo de 28 cuadros.

«AÑO FORTUNY»

El Ayuntamiento de Reus, a propuesta de su Delegación de Cultura y al objeto de honrar a Mariano Fortuny, hijo ilustre de la ciudad, ha acordado declarar el actual año de 1974 «Año Fortuny», con motivo del centenario de su fallecimiento, acaecido el 21 de noviembre de 1874. En el programa de actos que se ha confeccionado figura una invitación cursada a las poblaciones de España y del extranjero en las que Fortuny desarrolló su vida artística, para que estén representadas en los actos oficiales que se celebrarán en Reus. También se llevarán a cabo diferentes exposiciones pictóricas, conferencias y otros certámenes alusivos a la vida y obra de Mariano Fortuny.

MENCIONES HONORIFICAS

• Han sido elegidos académicos de honor de la Real de Bellas Artes de San Fernando el pintor Nicanor Piñole, decano de los artistas españoles, y el pianista Arturo Rubinstein, según acuerdo tomado por la citada Academia en sesión extraordinaria. A la vez, también la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, acordó por unanimidad designar académico de honor de la misma a don Vicente Mortes Alfonso, doctor ingeniero de Caminos, presidente del Patronato de Investigación Científica y Técnica Juan de la Cierva y ex ministro de la Vivienda.

• Por su parte, por un decreto del Ministerio de Educación y Ciencia, se concede la Medalla del Mérito en las Bellas Artes, en su categoría de oro, al citado pintor don Nicanor Piñole y a don Ramón Falcón, subdirector general de Bellas Artes, en su categoría de bronce; y a título póstumo, a don Pedro Pascual Murciano, guarda que fue del monasterio de San Pedro de Roda y fallecido en acto de servicio.

• El Ayuntamiento de Sitges acordó por unanimidad designar al nuevo colegio nacional, actualmente en construcción, con el nombre de Miguel Utrillo Morliús, famoso ingeniero y crítico de arte que tanto destacó en la vida cultural y artística de la Blanca Subur. En Sitges, en donde Utrillo creó hogar, por su intervención fueron animadas en extremo grado las obras de Maricel, de la Ciudad Jardín, de Terramar y otras muchas de igual importancia.

GAUDI, AL CINE

Se está rodando en Barcelona una película sobre la figura y obra de Antonio Gaudí, que en principio no está destinada a las salas cinematográficas, sino a la pequeña pantalla, que difundirá la TV a escala mundial. Lo que se contará en esta película no será una biografía de Antonio Gaudí, sino los dos últimos días de su vida, no tratándose por ello de trazar una imagen fidedigna de la persona del gran arquitecto, sino de explicar su arquitectura que, según el guión, contará el propio Gaudí a uno de sus discípulos. El papel principal es interpretado por el actor José Luis López Vázquez, siendo dirigida la película por el inglés John Alaimo, que estudió durante seis meses en Barcelona la obra gaudiana.

BIBLIOGRAFIA

MARQUES DE LOZOYA. SANTIAGO PADROS. VIDA-OBRA. MCMXVIII - MCMLXXI

EDITORA NACIONAL. COLECCION SELLO DE ARTE. MADRID, 1972.

El texto del Marqués de Lozoya sobre Padrós constituye un ejemplo perfecto de lo que debe ser una monografía dedicada a un artista contemporáneo. Lozoya recrea, en primer lugar, el ambiente en el que, recién terminado el Alzamiento, le correspondió comenzar a imponerse como artista a Santiago Padrós; nos presenta luego una imagen del hombre, y termina su estudio con una descripción sagacísima de la obra. Estas tres partes del estudio de Lozoya no se hallan separadas en capítulos, sino que las unas se entremezclan con las otras, aunque prevalezca, en líneas generales, la secuencia recién indicada.

Independiente del valor que este estudio tiene desde los puntos de vista histórico y crítico, es preciso recalcar otras dos cualidades que sirven de fundamento a todas las restantes: La emoción incontenible con la que ha sido escrito y el gracejo y la brillantez con la que el autor maneja el idioma en unas descripciones enjundiosas, concisas y llenas de sugerencias que desbordan ampliamente los límites siempre estrechos de toda crítica de arte convencional, para elevarse hasta lo universal humano y desvelar, a la manera de Wilhem Worringer o de René Huyghe, las correlaciones existentes entre el ámbito cultural, la situación histórico-social y la creación individual del artista. A este respecto es especialmente significativa la manera cómo Lozoya nos presenta un panorama lúcido del ambiente que se respiraba en España, recién terminada nuestra guerra, cuando era necesario reconstruirlo casi todo y tan sólo el entusiasmo y la fe en un ideal podían suplir a la falta de medios. Las iglesias expoliadas necesitaban artistas que les devolviesen la ornamentación pertinente, y Santiago Padrós fue uno de los que con más entusiasmo se dedicó a tan noble tarea. Hubo entonces la posibilidad de crear una nueva integración de las artes, y aunque el vedetismo y las necesidades comerciales la dificultaron, quedó, al menos, como recuerdo de aquellos entusiasmos, la labor del propio Padrós, así como la de varios pintores y escultores de su generación que trabajaron ocasionalmente en íntima colaboración con los arquitectos, realizando edificios tan integrados como la basílica de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, la Cripta del ce-

menterio de El Pardo o la iglesia de los Hogares Mundet. Padrós participó activamente en cuanto autor de mosaicos en las dos primeras de estas realizaciones, pero no permitió jamás que su amor a la propia obra le hiciese olvidar que en ese tipo de realizaciones es el arquitecto quien estudia la estructura general y elige el lugar en que debe ser situado cada mosaico, escultura o mural. A ese respecto cabe recordar que pocos meses antes de su llorada muerte, comentaba Padrós con el profesor de Filosofía de la Universidad Complutense, José Artigas, que él consideraba que su misión consistía en procurar realizar bien y con sentido de responsabilidad la labor que el arquitecto le encargase y no en querer actuar por cuenta propia, poniendo en peligro la unidad de la realización conjunta. La antecedente anécdota, unida a otras varias que Lozoya relata en su libro cuando nos recuerda cómo el gran artista catalán había sido, antes de cumplir los dieciocho años, uno de los fundadores de la Falange catalana y cómo realizó luego la guerra en las Brigadas de Navarra, para pasar, una vez recuperada la paz, a dedicarse exclusivamente a su arte y limitarse a servir a la patria en la tarea urgentísima de su reconstrucción, iluminan la personalidad de Padrós con una luz sencilla, pero nimbada de su permanente capacidad de aceptación de todo cuanto él consideraba que era su deber y de un alto sentido de su responsabilidad en cuanto artista y en cuanto hombre.

Igualmente esclarecedoras son las páginas que dedica Lozoya a esa maravilla de luz refulgente que es el mosaico y a la manera cómo Padrós recuperó, en nuestro siglo, lo mejor de su espíritu. Lozoya es un enamorado de esas maravillas inigualables de Rávena, Constantinopla o Monreale, en las que la luz reflejada envuelve en una atmósfera dorada y tibia a cuantos seres u objetos se mueven en el interior del ámbito arquitectónico. Todo parece flotar en el aire en esos interiores en los que los reflejos policromos de las teselas crean una irrealidad apaciguadora, que algunos teólogos bizantinos llegaron a considerar como un reflejo terrestre de la luz creada de Dios.

Todos cuantos compartimos ese entusiasmo de Lozoya por las maravillas del mosaico bizantino —porque los de Occidente eran también en espíritu bizantinos— sentimos un especial encantamiento al leer las páginas encendidas que Lozoya dedica en su estudio al mosaico en general y a los de Padrós en particular. El artista catalán utili-

zaba en sus máximas obras la tesela fúlgida bizantina y no la romana, pero dotaba a sus figuras de unas delimitaciones y esquematizaciones que eran las vigentes en su siglo y en su ámbito cultural y no en el mausoleo de Gala Placidia o en Santa Sofía. Entre los muchos mosaicos de Padrós que alude Lozoya en su libro, me parece especialmente alucinante el de la escalera que desciende a la cripta de la capilla del cementerio de El Pardo. Terminado en 1970, unos meses antes del accidente de automóvil que el 2 de mayo de 1971 nos arrebató al gran artista de Tarrasa, es una de esas obras en las que la plenitud de la cueva mágica que había definido Porfirio en el ámbito helenístico, se funde con una luz angélicamente azul, hermana espiritual de la del mausoleo de Gala Placidia, y con una soltura delicadamente sinuosa en la utilización de la ornamentación geométrica abstracta, propia de nuestro siglo, pero acompañada en la realización de Padrós por unas apenas discernibles presencias vegetales que intensifican la ternura de la luz y le ayudan a dulcificar la austeridad de la geometría.

La obra de Lozoya se enriquece con una extensísima selección de reproducciones, tanto de los mosaicos como de las vidrieras, murales y pinturas de caballete, y con un catálogo exhaustivo de todas las obras de Padrós posteriores a 1938. Comentarios muy concisos hacen más gratas las reproducciones, y un orden perfecto más fácilmente manejable el catálogo. La Editora Nacional inicia con este estudio modélico su colección de monografías sobre el arte español de nuestra centuria, y cabe felicitarse del acierto con el que ha puesto la primera piedra de este tan útil y ambicioso proyecto.

C. A.

GILLO DORFLES: «SENTIDO E INSENSATEZ EN EL ARTE DE HOY».

ED. FERNANDO TORRES, VALENCIA, 1973.

Acaba de nacer en Valencia una editorial, la de Fernando Torres, que parece dedicar una atención especial al arte, a los medios de comunicación y a las investigaciones semiológicas en general. Se inicia con una recopilación de artículos del profesor Gillo Dorfles, un nombre que ya nos resulta común en España, dado que buena parte de su obra se ha traducido a nuestra lengua y que aparece citado con frecuencia por nuestros tratadistas.

Quince ensayos breves componen *Sentido e insensatez en el arte de hoy*; casi todos ellos se habían publicado en revistas italianas de escasa difusión o se presentaron como ponencias a simposios; en cualquier caso, se pueden considerar nuevos para la mayoría de los lectores. No todos son recientes, puesto que alguno ha cumplido ya doce años. Tampoco hay unidad en los temas, si bien se refieren a una actualidad artística considerada desde muy varias perspectivas: el arte, la imagen, la televisión, el automóvil, el cine, la moda en el vestir, los múltiples, la ciencia ficción, la fotografía, el *kitsch*, los *mass media*, la palabra... Todos pueden responder a una intención común: la de abordar los peligros en que se halla nuestra cultura, la cultura occidental, de la que tan orgullosos estamos, y que (quizá, quizá) corre el riesgo de hundirse en la insensatez más grande.

No se atreve a afirmarlo tajantemente, aunque el profesor de Estética de la Universidad de Milán apunta la posibilidad de que este período en que nos encontramos represente un renacimiento de planteamientos románticos, ochocentísticamente sentimentales y parcialmente ambiguos. La rebelión característica de los últimos decenios contra los excesos tecnológicos (bombas nucleares, contaminación atmosférica, etc.) representa una vuelta a la naturaleza, a un nuevo romanticismo: piénsese en los *hippies*. Por eso era inevitable (y quizá sano, murmura por lo bajo Dorfles) un poco de insensatez conceptual, de voluntad nihilista.

Vico definió el sentido común como «un juicio sin ninguna reflexión, sentido de manera común por todo un pueblo, una nación o el género humano»; de modo que no es inherente a las cosas, sino tal como nosotros lo explicamos. La cuestión es saber si podemos considerar necesaria la interdependencia entre arte de una época y sentido común de la misma, o bien si tendremos que constatar que el arte está siempre o en ciertas épocas en contradicción con el sentido común.

Según Dorfles, el verdadero irrumper de lo insensato en el sector de las artes plásticas, cine y literatura, se produjo con el abandono de los nexos sintácticos normales, con la ralentización de la dimensión pragmática, la abolición total o la inversión de la dimensión semántica, la afirmación de *collages* verbales, pinturas informales, *happenings*, apreciación de basuras... Obras blasfemas o desagradables, características del «irritarte», no son ajenas al sentido común, precisamente porque están en contradicción con él:

la auténtica obra «insensata», señala el ensayista, es la que va contra el sentido común espontáneamente.

Sus ejemplos más característicos son el arte de hoy, que es iconográficamente académico, y el arte publicitario. En la primera categoría se presentan como artísticamente aceptables obras que son rechazadas por cualquier persona sensible al arte de hoy; se trata de un arte que no le va a nuestro tiempo, es una reelaboración estilística, un arte-*kitsch*. En la segunda, se adoptan los métodos y estilos del arte auténtico con un fin consumista, comercial.

Para la comprensión de los fenómenos estéticos actuales es preciso tener en cuenta la inevitable transformación que sufren las técnicas del actuar artístico: en otro tiempo, técnica del hacer artístico y valor estético eran simbólicos; hoy, las técnicas a menudo se disocian de las estéticas. Hoy tiene particular relieve el problema de la técnica separada del arte, ateleológica, como sucedió tras la aceptación de lo informal. Junto a este ejemplo hay que citar el de la vieja técnica tradicional, que no coincide con el elemento creativo actual, y que por ello está igualmente alienada.

Fenómeno opuesto a éste es el que Dorfles llama hipertelia: cuando se exagera la función de una técnica experimental. Obras inexistentes o incluso fracasadas, que no están acompañadas de una auténtica carga creativa, son exaltadas, y así al peligro de la retaguardia «depositaria de una noble tradición» se une el de la falsa vanguardia hipertélica.

Un capítulo destacable de este volumen se dedica a la imagen. ¿Pasará a la historia nuestra época como una «civilización de la imagen» o como «imagen de una incivilización»? Con este retruécano se plantea el profesor italiano una cuestión que invade el terreno de la sociología. Hay unas imágenes que se imponen como un elemento inevitable en nuestra cultura: señalizaciones, señales reguladoras de tráfico, carteles públicos, etc. Se han hecho naturales a nuestra persona, hasta convertirnos en «iconóforos», portadores de imágenes. Cada país puede distinguirse por su panorama señalizante. El auténtico alimento visual y, por tanto, cultural de la humanidad media hoy está constituido por las figuraciones, a menudo antropomorfas, naturalistas, simbólicas y también emblemáticas.

Hemos resumido las ideas principales de este volumen en cuanto permi-

ten una trabazón expositiva; otras muchas quedan en los diversos capítulos.

A. DEL V.



**DICCIONARIO CRITICO DEL ARTE
ESPAÑOL CONTEMPORANEO
ANTONIO MANUEL CAMPOY**

IBERICO EUROPEA DE EDICIONES, S. A.
MADRID, 1973.

Uno de los fenómenos culturales más relevantes de la cultura española contemporánea es, sin duda, el espléndido auge que han tenido las artes plásticas, no sólo desde el punto de vista de los creadores, en cuyo ámbito la calidad, unida a la enorme cantidad, ofrece un panorama incomparable, sino también desde el punto de vista de los contempladores, traducido el auge, en este aspecto, en la proliferación de galerías y publicaciones de arte: libros, revistas, colecciones, reproducciones, etc. En circunstancias de este tipo, suele por desgracia acontecer que los buenos productos propios del espacio cultural favorecido arrastran a los malos, produciéndose un lamentable confusiónismo.

A remediar en buena parte el peligro, en el terreno de las artes plásticas, viene el gran diccionario que, concienzudamente redactado por Antonio Manuel Campoy, crítico del «ABC» madrileño, acaba de publicar Ibérico Europea de Ediciones, porque no se trata de un diccionario informativo más, en el que se puedan aprender fechas y lugares de nacimiento, número de exposiciones y museos que albergan las obras de los respectivos artistas, sino de un diccionario «crítico», en el que el profano se puede orientar entre tan grande avalancha de «ismos» y tendencias como caracterizan nuestro mo-

mento artístico. Para ello, Campoy ha concebido su obra no como una nómina, sino como un conjunto de ensayos ordenados alfabéticamente para comodidad del lector; conjunto que constituye un panorama amplio de la pintura, escultura y grabado de nuestro siglo, si bien algunos de los artistas tratados, como es lógico, pertenecen a los nacidos en el último tercio del siglo XIX.

Como tratándose de artes plásticas, las palabras dicen poco si no van acompañadas de las necesarias referencias gráficas, otra virtud a anotar a esta obra es la de la gran cantidad y calidad de las reproducciones que la adornan, muchas de ellas en blanco y negro, pero más de quinientas en color.

En resumen, una obra que viene a enriquecer la bibliografía española de arte y que en adelante será de indispensable consulta.

M. G. V.

ERNST FISCHER: «LA NECESIDAD DEL ARTE».

EDICIONES DE BOLSILLO (ED. PENINSULA). BARCELONA, 1973.

Con el convencimiento previo y explícito de que «el arte ha sido, es y será siempre necesario», E. Fischer —pensador austriaco, fallecido en 1972, que fuera ministro de Educación en su país natal, en el Gobierno Renner— revisa en esta obra, escrita en 1957, una serie de cuestiones fundamentales en torno a esa proclamada necesidad del Arte, dentro y en relación con el contexto de numerosas teorías actuales que tienden a cualificar la actividad artística como «sustitutivo de la vida», o reducen su función a esquemas simplificadores, o bien concluyen en la árida consideración de que la función estética desaparecerá «a medida que la vida resulte más equilibrada».

Si bien, dice Fischer, testimonios cada día más numerosos nos llevan a la conclusión de que el Arte, en sus orígenes, era menester identificable a un mero «apoyo mágico para dominar un mundo real, pero inexplorado», en los tiempos presentes estamos ya lejos de necesitarlo como amparo de carácter mítico, y la función artística va consistiendo, cada vez más, en «clarificar las relaciones sociales, en iluminar a los hombres en sociedades cada vez más opacas, en ayudar a conocer y modificar la realidad social». Las sociedades del presente han ido entretejiendo una red cada vez más compleja en sus estructuras y en sus inter-relaciones, que «no pueden ya representarse con un mito». A este respecto, resulta interesante la referencia de Fischer al proceso lento que hubo de ir recorriendo el hombre, desde los primitivos grupos tribales; proceso en el que aquél fue descubriendo el trabajo, el uso de los instrumentos que la

naturaleza le brindaba y la gran posibilidad de «conjurar» a esa misma naturaleza con esos mismos instrumentos y su progresivo perfeccionamiento, sirviéndose de éstos para dominar aquélla. En los primeros tiempos, esta ejecutoria estuvo reservada al «brujo» o al mago; y más tarde, al artista, al configurar éste un proceso de alejamiento de la naturaleza, en el que se revelaría una «doble naturaleza» del hombre, al crear una especie de «contra-naturaleza», surgida del trabajo humano, que ofrecía las características de una nueva «realidad», sensible y supersensible, al mismo tiempo. En este punto resalta Fischer la importancia que en el proceso de creación o formación de esa «contra-naturaleza» hubo de tener la «actividad colectiva del trabajo», respecto a la cual la tarea del artista adquirió la dimensión de «función social», carácter que «no ha perdido el Arte totalmente ni siquiera después de que la colectividad primitiva se escindiese y fuera reemplazada por una sociedad dividida en clases y en individuos».

Sin duda que desde estos postulados iniciales de Fischer cabría desarrollar toda una Teoría del Arte y de la Historia de la Cultura, capaz de explicar desde el sentido de las pinturas prehistóricas a la aparición, en nuestro tiempo, del arte abstracto, pasando por la formación del lenguaje, la significación de la creación literaria, la música, la comunicación, etc. A definir las líneas maestras de esa posible Teoría, en definitiva, tiende el autor en estos ensayos, apoyado en un sugerente repertorio de reflexiones propias y de citas y referencias de numerosos pensadores de distintas épocas que, de un modo u otro, abordaron el tema de la creación artística o el del sentido de la actividad estética. (Desde Platón y Aristóteles a Kafka, pasando por Marx, Engels, Baudelaire, Stendhal, Zola, Hauser y algunos otros.)

Resalta con relieve en el contexto de este libro el enfoque «sociológico» que su autor adopta para explicar el proceso del fenómeno artístico y su inserción, necesaria, en la evolución de la Cultura. Tras el detenido análisis que ofrece de la significación «mágica» que tuvo el arte en primitivas épocas, orienta pronto sus ideas hacia el sentido «social» de la función y la labor del artista en el seno de la «colectividad»: función que Fischer toma como referencia central de sus reflexiones, y respecto a la cual, según la posición adoptada por el artista, va estudiando la posible justificación de los distintos «estilos» artísticos más significativos que, hasta el presente, tuvieron alguna destacada manifestación en la historia. Respecto a los tiempos presentes, dice Fischer: «No tenemos por qué temer que una sociedad próspera y altamente diferenciada dé lugar a un empobrecimiento del arte. La diferenciación existirá entre personalidades, no entre clases; entre individuos, no entre máscaras sociales. Todo fomentará la interacción de lo íntimo y lo universal, de lo imaginativo y lo problemático, de la razón y la pasión.» «Es probable que en la sociedad sin clases

exista una multiplicidad de estilos»... Frente a la optimista fe de Fischer en la unívoca marcha «progresiva» de la Humanidad, podrían oponerse muchas objeciones; que tal vez no alterasen su conclusión, respecto al futuro, de la «multiplicidad de estilos» en el ámbito del Arte, pero que nos llevarían a esa misma conclusión por caminos muy diferentes y atribuyendo a esa misma multiplicidad muy distintos sentidos. Tema sería éste digno de un más amplio y detenido estudio que el ofrecido por Fischer en estos ensayos, meritorios por lo que tienen de sugerentes y sugeridores de esa «problemática» del futuro del Arte.

I. C.

LA GEORGICA PRIMERA DE VIRGILIO.

TRADUCIDA POR EL MAESTRO FRAY LUIS DE LEON E ILUSTRADA POR ZACARIAS GONZALEZ. BIBLIOFILOS SALMANTINOS. SALAMANCA, 1973.

Cuidadísima y reducida edición (350 ejemplares sellados notarialmente; formato 24 x 34) que inicia, con brillo, las empresas de un grupo de enamorados del libro por el que luchan y se afanan a orillas del Tormes.

Abundan, como es natural, los estudios, comentarios y críticas sobre las traducciones clásicas del maestro De León, cuyas preferencias —en este sentido— se disputaban Virgilio y Horacio. Tradujo del primero, como es sabido, sus diez églogas y las dos primeras geórgicas, es decir, la mitad. Tan estudiadas y ensalzadas traducciones han merecido, tiempo ha, la atención de un pintor que es maestro en el dibujo, Zacarías González.

Con gusto clásico, trazo fino y firme, Zacarías ilustró para sí mismo la geórgica primera con veinte dibujos en tinta china y a página llena, más una viñeta como colofón. Esta particularísima y personal edición se ha llevado ahora a las planchas para difundirla como merece, convirtiendo así el placer del artista en deleite para bastantes. Virgilio, Fray Luis y Zacarías nos ofrecen, siguiendo a través de los tiempos, una misma y recta línea, los campos y sus tareas, cantados con la palabra y con la imagen, en este maravilloso libro, primero de los editados por los Bibliófilos Salmantinos, que con tanto acierto han empezado a recorrer su camino.

L. S.

UMBERTO ECO: «LA DEFINICION DEL ARTE».

COL. NOVOCURSO, EDS. MARTINEZ ROCA, BARCELONA, 1972. 285 PÁGS. 13,5 x 20.

Es de sobra conocido Umberto Eco entre nosotros; títulos como *Obra abierta*, *La estructura ausente* y quizá

sobre todo *Apocalípticos e integrados* están en la memoria de todo interesado por los problemas culturales de nuestros días. En el libro que ahora comentamos, *La definición del arte*, se recogen textos históricos y teóricos sobre diversos temas artísticos, escritos entre 1955 y 1963, tendentes siempre a un entendimiento del concepto de arte. El cine, la música, la literatura, la escultura, la pintura, todas las manifestaciones artísticas, en una palabra, son objeto de meditación por el ensayista italiano.

Vamos a fijarnos en algunos puntos fundamentales de estos artículos, ya que no es posible hacer un resumen de todos ellos; habrá que limitarse a los que están relacionados por la crítica de la estética actual. Advierte Eco que una investigación acerca de los problemas estéticos debe partir de la experiencia crociana. Destaca en los últimos decenios en Italia la «estética de la formatividad» de Luigi Pareyson, al asumir el autor los resultados y las aportaciones de gran parte de los estudios extranjeros actuales.

La teoría de la formatividad de Pareyson opone a la solución idealista del arte como visión, un concepto de arte como forma, en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico. Para él toda la vida humana es invención, producción de formas. La filosofía idealista crociana, definiendo el arte como intuición del sentimiento, había afirmado cómo aquél no era ni moral ni conocimiento; Pareyson, por el contrario, parte de un concepto personalista de unitotalidad de la persona, que especifica su actividad formante en dirección especulativa, artística.

Según Pareyson, la producción artística consistirá en un intentar, un proceder a través de propuestas y esbozos, pacientes interrogaciones de la materia. El artista procede a través de intentos, pero sus intentos están guiados por la obra tal como habrá de ser, que bajo forma de llamada y exigencia intrínseca a la formación orientan el proceso productivo.

Lo que confiere una base unitaria a este planteamiento teórico es el presupuesto según el cual la forma, una vez autónoma y realizada, puede ser contemplada en su perfección sólo si se considera dinámicamente. Sucede que en los últimos años han aparecido, en sectores diferentes, obras cuya «indeterminación» las presenta como no concluidas, y su goce consiste en la conclusión productiva de ellas; conclusión productiva en la que se agota también el mismo acto de la interpretación, porque la forma de la conclusión muestra la especial visión que el espectador tiene de la obra.

En el cuadro de la sensibilidad normal, dice Eco, esta progresiva tendencia a la apertura de la obra va acompañada de una análoga evolución de la lógica y de las ciencias, que han sustituido los módulos unívocos por po-

livalentes. Al mismo tiempo, los últimos ejemplos de obras abiertas a un complemento productivo expresan una evolución radical de la sensibilidad artística.

Se admite, además, el arte casual: aquel que en un arrebatado de furia esculpe, sin darse cuenta, una cabeza de vaca, no es un artista; pero al contemplar el resultado de su arrebatado y reconocerlo como una cabeza de vaca, se convierte en un artista, aunque sea en términos elementales, porque ha conferido una forma a unos productos de la naturaleza y del azar que no la poseían. Encontrar un guijarro como posible obra de arte quiere decir ver en sus líneas formativas analogías con determinadas constantes estilísticas de un determinado arte de determinado período.

Las singularidades de nuestro tiempo han llevado a hablar de la muerte del arte. Comentando a Dino Formaggio, dice Eco que no se debe entender el término muerte como fin, sino en el significado dialéctico de «Auflösung» (disolución-resolución). El hecho de que el arte contemporáneo se haya visto impulsado por una progresiva y auténticamente mortal autoconsciencia resulta evidente en su fundamental intencionalidad de un volver a empezar radicalmente sus modos de vida a un nivel cero, por una parte, y por la otra, en los distintos procesos determinables en la poesía o en la pintura, así como en la música y en la novela, de «poesía de la poesía», de «pintura de la pintura», de «música de la música», en definitiva, de «arte del arte», dice Formaggio.

Eco formula una serie de objeciones a estas teorías tendentes a lo siguiente: por una parte, a demostrar la posibilidad y legitimidad de una actividad filosófica que trate de ofrecer una definición general del arte; por otra parte, a establecer que la actividad definitoria debe coexistir, a otro nivel, con una asunción filosófica general que explique la mutabilidad de las perspectivas poéticas y de las definiciones estéticas, así como de toda definición filosófica.

Formaggio sitúa en la base de su idea de artisticidad precisamente la concepción hegeliana de una «muerte dialéctica de ciertas figuras de la consciencia dentro del actuar artístico y estético y, por consiguiente, su perenne transmutarse y generarse en la autoconsciencia progresiva», por la actitud que puede resumirse como «poesía de la poesía»; y ve este movimiento no ya como negativo, sino como positivo, la muerte como «muerte de la muerte», la negación como «negación de la negación».

Otros asuntos analizados por Umberto Eco se refieren a la estética india, a las ideas estéticas de Bayer y Maritain y a una revisión de las doctrinas estéticas del tomismo. En suma, es una revisión de varios aspectos de la filosofía del arte de hoy.

A. V.

DAVID LARKIN: «ARTE FANTÁSTICO».

EDICIONES JUCAR. MADRID, 1973.

La introducción de este libro comienza con las siguientes palabras: «¿Qué es fantasía? También se podría intentar definir la verdad o, a falta de esto, probar con la realidad. Fantasía es lo bello, lo sublime, lo frágil; lo grotesco y lo horrible es lo que rodea y acompaña a lo real, es lo *supra*-real. Es cierta extraña formulación de una profunda relación igualmente extraña, que cuando se hace externa llega a significar algo importante exclusivamente para todos los hombres. Fantasía es arte.»

Fiel a la intención que formulan estas palabras, en el libro se seleccionan una serie de obras, a las que les precede una sucinta pero enjundiosa biografía, iluminada a la luz de sus elementos fantásticos, de los siguientes pintores:

La selección es altamente estimulante y quizá por ello resulta breve. La lectura de las biografías de los artistas elegidos y la contemplación de sus obras reproducidas despiertan la curiosidad. No importa que algunas de éstas las hayamos visto reproducidas con frecuencia. Aquí cobran un nuevo interés. Ello hace que también puedan echarse de menos otras obras de este signo y familiares, de artistas como Füssli, William Blake, Antoine Wiertz, Arnold Böcklin, Chirico, Klee, Brauner... y también, ¿por qué no?, de Víctor Hugo, cuya labor plástica, no por no suficientemente conocida, es menos significativa e interesante y cuyo cabal conocimiento, indudablemente, contribuiría eficazmente a ampliar su gloria, ya que es de una real importancia, y en este aspecto de lo fantástico se anticipó a algunas de las corrientes artísticas que en este siglo han tenido y tienen justa difusión e influencia.

Este volumen de arte fantástico es, en todo caso, una buena llamada de atención hacia lo que la fantasía significa en la creación artística. Sería de desear que le siguieran otras publicaciones de arte orientadas en esta dirección. Distintas épocas de la pintura y distintas civilizaciones pueden representarse en otros tantos volúmenes, y lo mismo para otros medios de expresión, desde la arquitectura y la escultura hasta las diferentes artes menores y aplicadas que ofrecen aspectos fantásticos, en los que si se dirige hacia ellos la atención pueden descubrirse realidades fascinantes, prueba de que lo fantástico ha estimulado y estimula las actividades humanas, y que es un factor que contribuye a que el hombre se exprese como artista y sea un creador.

A. F. M.

DISCOGRAFIA

«CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA NUM. 2 EN SI BEMOL». OP. 83 DE BRAHMS.

ARTUR RUBINSTEIN, PIANISTA. ORQUESTA DE FILADELFIA. DIRECTOR: EUGENE ORMANDY. RCA. RED SEAL. LSC-3253. ESTEREO.

El tener cuatro tiempos, igual que una sinfonía, no es el principal signo de hondo sentimiento sinfónico en el «Concierto n.º 2» de Brahms, aunque algunos comentaristas, quedándose muy en la superficie, hayan insistido en ese tema. La inclusión en la obra del segundo movimiento, «allegro apasionato», fue justificada por el propio compositor con la feliz idea de incluir un elemento de contraste entre el primer «allegro» y el «andante». El concierto se nos presenta así como una grande y hermosa sinfonía con piano.

No se dejó tentar Brahms en ninguna ocasión por el brillante virtuosismo instrumental que señaló gran parte de la producción romántica. Sus obras para piano solo utilizan el teclado como un camino de profundidad y de expresión, nunca como un pretexto para los fuegos artificiales. En cuanto a los conciertos, el solista no llega a ser nunca ese funámbulo que hace sus arriesgados ejercicios ante el fondo asombrado de la orquesta, sino una parte más, dentro de una densa y honda trama sonora. Brahms trabajaba siempre su música grande —dejando aparte la mayor o menor riqueza tímbrica de la orquesta— con la firme arquitectura del género camerístico. Así es imposible que alguien destaque más de lo debido y pueda oscurecer otras partes que son igualmente importantes.

Los dos conciertos para piano de Brahms son bien distintos entre sí, pese a la indudable continuidad de estilo de su autor. El «Concierto n.º 1» es una de las primeras obras de verdadera importancia escritas por Brahms. El segundo está compuesto en la madurez del músico, cuando éste iba a cumplir los cincuenta años y tenía en su haber dos sinfonías, el concierto para violín y una buena cantidad de obras para piano y música de cámara, además de maravillosos «lieders». Es natural la diferencia, que, además de ser intencionada, era inevitable. Cuando Brahms al piano, con Hans von Bülow en el atril directorial, estrenó en Budapest su «Segundo concierto» el 9 de noviembre de 1881, el público conocía una de las obras más poderosamente bellas de la Historia.

Sólo cinco años después nació Artur Rubinstein, el veteranísimo que sigue tocando, grabando y sonriendo a la vida. Rubinstein, como bien se señala en un demasiado breve comentario en la carpeta de este disco, estuvo bajo la influencia y la protección de Joseph Joachim, el gran violinista, el músico completo, el amigo e intérprete de Brahms. Rubinstein recuerda que Brahms vivió hasta que él tenía diez años; fue, por tanto, para el pianista un «compositor con vida, no un viejo maestro». Así aprendió Rubinstein a conocer «desde dentro» la música de Brahms, y hoy la sigue interpretando, como en toda su larga existencia, con un ímpetu romántico y una autenticidad impresionantes. Si a Rubinstein añadimos la Orquesta de Filadelfia —la mejor pagada del mundo, según dicen—, y la excelente la-

bor de su también veterano director, Eugene Ormandy, tendremos un resultado con sello de excepcional garantía, que luce plenamente en la brillante grabación americana.

«OBRAS BREVES ESPAÑOLAS», DE NARVAEZ, ENRIQUEZ DE VALDERRABANO, PISADOR, MUDARRA, SOR, LLOBET, TARREGA, MORENO TORROBA Y ALBENIZ.

ANDRES SEGOVIA A LA GUITARRA. MOVIEPLAY S-32.511. ESTEREO.

Muchos de los actuales aficionados a la música recuerdan perfectamente la época, no muy lejana, en que era costumbre aplaudir después de cada movimiento de una sinfonía o de cualquier obra dividida en tiempos. Los que más gustaban, muchas veces, «merecían los honores de la repetición», como se decía en las reseñas de la Sociedad de Conciertos. Tales costumbres, que rompían la necesaria unidad espiritual de una obra musical, se han perdido, afortunadamente, aunque algún «escuchante» despistado rompa a aplaudir a veces en movimientos centrales de mucho efecto, como es, por ejemplo, el tercero de la «Patética», de Tchaikowsky. La repetición se produce pocas veces, casi ninguna. En cambio, sigue vigente la costumbre, que a veces degenera en manía, de las «propinas». El público sabe que no puede pedir regalos fuera de programa a las orquestas sinfónicas que escucha cada semana en la temporada. En cambio, los exige invariablemente a una orquesta extranjera —más si es de cámara— y sobre todo a un solista. Muy malo tiene que ser un recital para que no se prolongue con alguna propina, pues la gente prolonga sus aplausos al final, unas veces por entusiasmo auténtico y fundamental, y otras, aunque no le haya gustado mucho, porque espera divertirse más con las páginas breves que se ofrecen «extra», o simplemente porque quiere obtener la mayor cantidad de música por el dinero que ha pagado.

Los concertistas tienen su especial repertorio de propinas, y en el mercado del disco no son raros los que están dedicados a eso. Son obras pequeñas, que muchas veces pueden figurar dentro del programa normal, pero que en otras ocasiones parecen llevar indeleble un distintivo de regalo, como si estuvieran envueltas en papel de colores y atadas con cinta de raso.

El mismo Andrés Segovia, en simpáticas palabras, nos dice que este último disco publicado —grabado en mayo de 1973— contiene las páginas que él suele ofrecer al final de sus conciertos. La primera cara, desde los grandes vihuelistas hasta Tárrega. La segunda, dedicada casi exclusivamente a la rica producción guitarrística de Moreno Torroba, con la excepción de la albeniziana «Torre Bermeja». El sonido recoge fielmente la variedad maravillosa de timbres de la guitarra de Segovia, pero también en algunas ocasiones se oyen demasiado los ruidos de la mano izquierda. En la bonita y cuidada presentación, choca el título de la página de Narváez, que no es el habitual, algún error en nombres y, sobre todo, el llamarle «Ferdinand» al españolísimo —aunque afrancesado en la guerra de la Independencia— Fernando Sor.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PENAGOS, Isabel (soprano)

Nació en Santander y desde niña comenzó sus estudios musicales. En Madrid se formó con la eminente profesora Lola Rodríguez Aragón, en el Real Conservatorio, terminando sus estudios con las máximas calificaciones y triunfos, en concursos nacionales e internacionales. Muy joven todavía, y después de obtener grandes éxitos con la Orquesta Nacional en los festivales de Granada y Santander y especialmente en el papel de Susana de «Las bodas de Fígaro», de Mozart, debutó en París el año 1962 con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, obteniendo un verdadero éxito. En 1964 se presentó en la Scala de Milán y en 1966 en la Washington Opera Society. Un año después actuaba en Nueva York para la American Opera Society junto a Renata Tebaldi y Carlo Bergonzi. Desde entonces ha actuado ininterrumpidamente en los más famosos escenarios de Europa y América.

Ha sido distinguida con la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Grandes compositores, como Joaquín Rodrigo, han escrito para ella. En 1966 fue invitada para la reapertura del Teatro Real de Madrid y también ha actuado en el concierto inaugural del Auditorium Lucia Bori, en Nueva York.

Isabel Penagos, cantante de segura técnica, voz cristalina y profunda musicalidad, posee un extenso repertorio de soprano lírica en los géneros escénico y de concierto.

Es profesora de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Discos: Recital: Canciones de Falla, Turina, Rodrigo y Montsalvatge (Zafiro); canciones del repertorio universal (Zafiro); Lieder sobre textos de Heine, Sorozábal (Zafiro); Arias de zarzuela (Zafiro). Sinfónico-vocal: «La Nochebuena del diablo», Esplá (Hispavox); «Ausencias de Dulcinea», Rodrigo (Hispavox); «Cantos de amor y lucha», Sorozábal Serrano (Zafiro); «Cantos de amor y paz», Sorozábal Serrano (Zafiro). Opera y obras escénicas: «Bommarzo», Ginastera

MARTINEZ ORTIZ DE ZARATE, Nicolás. (Pintor, dibujante, grabador.)

Nace en Bilbao el 3 de febrero de 1907. Siendo muy niño, su padre le enseña el oficio de grabador. En 1917 ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, siendo recompensado con los más altos premios en pintura y dibujo de este centro. Siete años más tarde, en 1924, le es concedida la beca *Salces*, de las Corporaciones Locales de Vizcaya, para ampliar estudios en París. Aquí asiste durante cuatro años a la Academia de la Grand Chaumière, familiarizándose con la técnica al óleo. Un nuevo viaje y estancia en París en 1930. Durante este período envía numerosos carteles a concursos y certámenes, consiguiendo varios primeros premios; realiza algunos murales en Bilbao y dibuja unos billetes para el Banco de España, con temas vascos, que serían emitidos en Vizcaya. Al terminar la guerra se aparta voluntariamente del mundillo artístico, pero sigue en la brecha en su quehacer artístico en la soledad de su estudio. Más tarde es nombrado Director Artístico de la Editorial Vasca, con la que creará un buen equipo de dibujantes y cartelistas. En 1967 se le elige Presidente de la Escuela de Formación de Artes Gráficas de Vizcaya, y dos años más tarde, 1969, renueva el contacto con el público, volviendo a presentar su obra en certámenes y exposiciones.

Exposiciones individuales: 1970, Madrid (Galería Kreisler); 1972, Madrid (Galería Frontera); 1973, Madrid (Galería Frontera).

Exposiciones colectivas: Salones de Artistas Vascos; *Exposición de Arte Vasco* en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, 1932; *Exposición de Arte Vasco* en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, 1935; *Siete Maestros Españoles del Dibujo*, en la Galería Edurne de Madrid, 1970; *Maestros Vascos del Dibujo*, en la Galería Frontera, de Madrid, 1970; *25 Maestros Contemporáneos del Dibujo*, en la Galería Frontera, de Madrid, 1971; *Del Paisaje y sus Pintores*, en la Galería Edurne de Madrid, 1973; *Noveno Aniversario*, de la Galería Edurne de Madrid, 1973.

GONZALEZ DOMINGUEZ, Zacarías. (Pintor, dibujante.)

Nace en Salamanca el 11 de febrero de 1923. Asiste a la Escuela de Artes y Oficios de Salamanca. Posteriormente se traslada a Madrid, donde ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, concluyendo sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, en la que obtiene el título de profesor de Dibujo. En la actualidad es profesor de Dibujo de Enseñanza General Básica en Salamanca.

Premios conseguidos: Primer Premio en el concurso *Premio Biosca*, en Madrid, 1960; Premio del Casino de Salamanca.

Exposiciones individuales: 1949, Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy); 1951, Madrid (Galería Clan); 1952, Madrid (Galería Buchholz); 1953, Salamanca (Sala Artes); 1957, Madrid (Librería Fernando Fe); 1959, Madrid (Librería Fernando Fe); 1960, Madrid (Ateneo); 1961, Santander (Galería Dintel); 1962, París (Galerie Lambert); 1963, Alicante (Caja de Ahorros).

Exposiciones colectivas: II Bienal Hispano-Americana de Arte en La Habana, 1954; Concurso *Premio Biosca*, en la Galería Biosca, de Madrid, 1960; I Bienal Nacional de Pintura de Pontevedra, 1971, y en otras llevadas a cabo en Roma, Lausanne, Viena y Tokio.

III, 1974.

ASINS RODRIGUEZ, Elena. (Pintora.)

Nace en Madrid el 2 de marzo de 1940. Asiste, a partir de 1953, a las clases de pintura de la Escuela de Artes y Oficios, posteriormente a la Casa de la Moneda, al Círculo de Bellas Artes y a la Escuela de Cerámica hasta 1958. Más tarde marcha a París y concurre a la Academia *Julian* y a la Escuela de Bellas Artes. A pesar de todo ello se considera autodidacta. En 1963 entra a formar parte del Grupo CASTILLA 63, y en 1967 del llamado NUEVA GENERACION. Durante el curso 1968-69 desarrolla la crítica de arte en la revista *Gaceta Universitaria*.

Premios conseguidos: Primera medalla en el Salón de Mayo de *Juventudes Musicales*, de Madrid, 1960.

Exposiciones individuales: 1960, Melilla (Casino Español); 1961, Frankfurt (Galería Fiesta Brava); 1962, Madrid (Galería Festival); 1963, Madrid (Galería Espacio); 1968, Madrid (Galería Edurne), Barcelona (Cercle de Sant Lluc); 1970, Stuttgart; 1971, Madrid (Galería Seiquer), Málaga (Colegio de Arquitectos), Segovia (Casa del Siglo XV); 1972, Murcia (Galería Delos); 1973, Madrid (Galería Tupac).

Exposiciones colectivas: Salón de Mayo de *Juventudes Musicales*, de Madrid, 1960; Grupo CASTILLA 63, en Madrid (Galerías Amadis y Biosca), Oviedo (Ateneo), Barcelona (Cercle Artistic de Sant Lluc) y Festivales de España, 1963-1965; X Salón de Mayo de Barcelona, 1966; II Salón de Corrientes Constructivas en la Galería Bique, de Madrid, 1966; Grupo NUEVA GENERACION, en Madrid (Galería Edurne) y Festivales de España, 1967; *Arte Objetivo*, en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, 1967; *Formas Computables*, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969; *Multiples-Kunst order Vielfach-Kunst*, en Berlín y Stuttgart, 1969 y 1970; Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, de Barcelona, 1970; MAN 71, en Barcelona, 1971.

(CBS); «El retablo de Maese Pedro», Falla (Zafiro). Zarzuela: «La Revoltosa», Chapí (Zafiro); «Agua, azucarillos y aguardiente», Chueca (Zafiro); «Maruxa», Vives (Vergara); «La rosa del azafrán», Guerrero (Zafiro); «La del manojito de rosas», Sorozábal (Zafiro); «Kariuska», Sorozábal (Zafiro); «La tabernera del puerto», Sorozábal (Zafiro).

III, 1974.

Se encuentra representada en: Barcelona, Museo de Arte Moderno - Sección de Arte Contemporáneo; Cuenca, Museo Español de Arte Abstracto; Málaga, Ateneo; Villafamés-Castellón, Museo de Arte Contemporáneo.

III, 1974.

Es autor de: los murales del Vestíbulo de Altos Hornos de Vizcaya, los murales del Restaurante Luciano, de Bilbao, los murales del Grill del Hotel Carlton, de Bilbao, los murales de la Sala de Juntas de Avellaneda, los murales de Seguros La Polar, de Bilbao, dos lienzos en las paredes del Restaurante Trabuco, de Madrid.

III, 1974.

RUIZ-PIPO, Antonio (compositor y pianista)

Nació en Granada en 1934. Estudió en la Escolanía de la Merced de Barcelona: canto gregoriano, piano, órgano, música de cámara y armonía. En la Academia Marshall, de Barcelona, continuó trabajando el piano con Alicia de Larrocha. Becado por el Gobierno francés, amplió sus conocimientos con Mme. Bascouret y Alfred Cortot. Obtuvo los máximos galardones en la Escuela Normal de Música de París. Ha actuado en recital y con orquesta en las principales capitales europeas, así como en emisoras de radio y televisión. También ha hecho giras por África del Norte y Oriente Medio.

Dirige el Festival de Bonaguil (Francia), que fundó en 1962. Como conferenciante e intérprete ha realizado una gran labor sobre música española, tanto en páginas de repertorio como en muchas desconocidas, que él mismo ha sacado del olvido. Colabora muy activamente en la ORTF y en Radio Nacional de España. Ha dado a conocer toda la obra de piano de Bizet y también se ha ocupado de la historia de la música para tecla en Checoslovaquia.

La gran técnica y preparación musical de Ruiz-Pipó no se han puesto sólo al servicio del repertorio normal, sino al de la muy meritoria investigación, lo que hace de él una figura realmente única, al que se le deben realizaciones muy importantes.

Obras: Guitarra: «Cinco canciones y danzas»; «Canto libre y floreo»; «Estancias»; «Homenaje a Antonio de Cabezón»; «Sonata»; «Laudes». Voz y guitarra: «Tres cantos a la noche», textos del autor. Guitarra y orquesta: «Tablas», encargo de RNE. Piano: «Caleidoscopio»; «Cinco estudios para la mano derecha». Voz y piano: «Weinonax», encargo de la Diputación de Murcia; «Cinco tonadas». Voz y orquesta: «Tríptico a Andalucía». Diversas canciones sobre textos españoles.

Transcripciones para guitarra de Seixas, Cabezón, Pasquini y Lidón.

ALVAREZ ORTEGA, Rafael. (Pintor, dibujante, ilustrador.)

Nace el año 1927 en Córdoba. Tras una primera formación en su ciudad natal es becado por la Diputación Provincial (año 1949) en Madrid para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde es recompensado ese mismo año con el premio *Molina Higuera*. En 1952 recibe una pensión del Gobierno francés para ampliar estudios en París.

Exposiciones individuales: 1950, Córdoba (Librería Góngora); 1951, Córdoba (Sala Municipal de Arte); 1952, Valencia (Sala Matéu); 1953, Nueva York (One Wall Gallery), Santander (Sala Sur), Torrelavega (Biblioteca José María de Pereda); 1954, Madrid (Galería Klan), Reinosa (Centro Cultural Sánchez Díaz), Torrelavega (Biblioteca José María de Pereda), Tánger (Galería Provenza); 1955, Melilla (Salones del Hotel Rusadir), Málaga (Sociedad Económica de Amigos del País), Tánger (Livrairie des Colonnes); 1958, Den Haag (Pulchri Studio); 1959, Washington (Gres Gallery); 1960, Madrid (Galería San Jorge), Granada (Casa de América), Madrid (Círculo de Bellas Artes, Sala Minerva); 1961, Chicago (Marshall Field Gallery); 1963, Madrid (Ateneo), Londres (Trafford Gallery), Madrid (Galería San Jorge); 1965, Londres (Trafford Gallery); 1969, Londres (Trafford Gallery); 1971, Barcelona (Galería Sarríó).

Exposiciones colectivas: En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1949; I Biental Hispano-Americana de Arte en Madrid, 1951; III Exposición de Pintores de África en Madrid, 1952; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1952; *Temas Taurinos*, en Galería Xagra, de Madrid, 1952; en el Círculo de la Amistad de Córdoba, 1953; *Homenaje a Vázquez Díaz*, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, 1953; *Selección para la II Biental Hispano-Americana*, en la Galería Estilo de Madrid, 1953; *Temas Navideños*, en el Ateneo de Madrid, 1953; II Biental Hispano-Americana de Arte en La Habana, 1954; *Antológica de la II Biental Hispano-Americana* en Santo Domingo, Caracas, Cali, Popayán, Medellín y Bogotá, 1954; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954; *Feria Internacional del Dibujo*, en la Sala Delta de Santander, 1954; I Biental Internacional de Alejandría, 1955; Concurso de Diseño Textil de Gastón y Daniela, de Madrid, 1955; *Arte Contemporáneo Español*, en Beirut, Damasco, Bagdad, Amman, Jerusalén, El Cairo, Ankara, Estambul y Atenas, 1956; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; VI Internacional Scharz, Weis Ausstellung de Lugano, 1960; en la Marshall Field Gallery de Chicago, 1960; en

CARBO BERTHOLD, Gustavo (pintor, grabador, dibujante)

Nace el 18 de octubre de 1941 en Barcelona. Ingresó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de su ciudad natal en 1957, y dos años más tarde comparte sus estudios con la asistencia a la Escuela de Artes y Oficios de La Lonja, hasta 1961. Este año asiste al taller artesano de grabado de Rodolfo Berthold, pasando al siguiente, 1962, a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, donde obtiene el título de Profesor de Dibujo (1967). Durante el curso 1964-1965 es becado por la Diputación de Barcelona en la Escuela Internacional de Pintura Mural de San Cugat del Vallés. En 1971 obtuvo la beca de la *Dotación de Arte Castellanblanch* de pintura. Profesor Encargado de Dibujo Técnico en la Escuela de Arquitectura y Profesor de Dibujo en la de San Jorge, ambas en Barcelona.

Premios conseguidos: Premio de Dibujo en el Concurso Universitario de Barcelona, 1959; Premio *Valls Taberner* en el Concurso de Pintura Joven de Barcelona, 1962; Primer Premio de Pintura en el Certamen del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, 1965; Primer Premio de Grabado en la I Biental del *Deporte en las Bellas Artes de Barcelona*, 1967; Primer Premio de Pintura y Medalla de Plata en la III Biental Internacional de Ibiza, 1968; Premio de Pintura de la Diputación de Barcelona en el I Salón Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas, 1969; Tercer Premio de Pintura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —Fase Regional— de Barcelona, 1970; Primer Premio de Dibujo en la III Biental Internacional del *Deporte en las Bellas Artes* de Barcelona, 1971; Premio de Pintura en la III Biental Internacional *Ciudad de Terrasa*, 1971...

Exposiciones individuales: 1969, Barcelona (Sala de Arte Moderno); 1970, Barcelona (Sala de Arte Moderno); 1971, Barcelona (Sala de Arte Moderno); Madrid (Ateneo, Sala del Prado); Barcelona (Galería Nova, inaugural); 1972, Cadaqués (Festivales de Artistas Plásticos Independientes); 1973, Barcelona (Galería Nova).

Exposiciones conjuntas: 1966, Sitges (Galería La Bomba); 1967, Manlleu (Caja de Ahorros); 1969, Barcelona (Drugstore), Barcelona (Twain Gallery), Barcelona (Sala de Arte Moderno),

GRANERO SIERRA, Luisa. (Escultora.)

Nace en Barcelona el 5 de agosto de 1924. En la Escuela de Artes y Oficios y en la Superior de Bellas Artes de San Jorge, ambas de su ciudad natal, se desarrolla la personalidad artística de esta escultora. Obtiene en la última de ellas el título de Profesor de Dibujo, y más tarde, en 1958, una pensión de Bellas Artes en la Fundación Juan March. Catedrático de Modelado y Composición en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. Miembro del Patronato de la Fundación Gliptoteca Monjo.

Premios conseguidos: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Segundo Premio en el Concurso del Real Círculo Artístico de Barcelona, 1958; Premio de Escultura Ciudad de Barcelona, 1966; Medalla de Oro en la Exposición de Otoño de Sevilla, 1969.

Exposiciones individuales: 1968, Barcelona (Sala Parés); 1971, Madrid (Galería del Cisne); 1973, Barcelona (Sala Parés).

Exposiciones colectivas: Exposición Nacional de Bellas Artes, 1943; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1948; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1950; I Biental Hispano-Americana de Arte en Madrid, 1951; III Biental Hispano-Americana de Arte en Barcelona, 1955; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; Gran Premio San Jorge de Barcelona, 1958; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960; I Salón de Arte Moderno de Barcelona, 1960; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Exposición-Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada, 1963; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Gran Premio San Jorge, de Barcelona, 1964; XXV Años de Arte Español itinerante por España, 1964; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Gran Premio Ciudad de Barcelona, 1966; Gran Premio San Jorge, de Barcelona, 1968; *Señal 68* en Barcelona, 1968; Exposición de Otoño de Sevilla, 1969; *Antológica de la Fundación Rodríguez Acosta* en Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo -

Barcelona (Cova del Drac); 1970, Barcelona (Sala de Arte Moderno); 1971, Barcelona (Twin Gallery).

Ultimas exposiciones colectivas: Joven Pintura Española en Nueva York, 1970; Inaugural de la Galeria Aquitania de Barcelona, 1970; Concurso de Pintura Joven *Blanco y Negro* en Madrid, 1970; Concurso Internacional de Dibujo *Ynglada Guillot* de Barcelona, 1970; en la Sala Pelaires de Palma de Mallorca, 1970; en el Museo Kultury Fizyczej de Varsovia, 1970; III Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 1970; *Juego de la Oca* en la Sala de Arte Moderno de Barcelona, 1971; en la Galeria Aquitania de Barcelona, 1971; *Exposicao Internacional de la Gravura* en Lisboa, 1970; en la Sala de Arte Moderno de Barcelona, 1971; *57 Abanicos vistos por Artistas Actuales* en la Galeria 13 de Barcelona, 1971; *Homenaje a Picasso* en la Galeria Aquitania de Barcelona, 1971; *I EXPO* en el Palacio de la Música de Barcelona, 1971; Concurso Internacional de Dibujo *Ynglada Guillot* de Barcelona, 1971; *Picasso 90* en la Galeria Fort de Tarragona y en la Galeria Aquitania de Barcelona, 1971; III Bienal Internacional del *Deporte en las Bellas Artes* en Barcelona, 1971; *Obras premiadas en la III Bienal del Deporte*, 1971 en el Circulo de Bellas Artes de Madrid, 1971; en la Galeria Nova de Barcelona, 1971; *Pintura Española Actual* itinerante por España, 1971-72; *Artistas del Taller de Artes Gráficas* en el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, 1972; *MAN 72* en la Galeria Gaudi de Barcelona, 1972; Concurso Internacional de Dibujo *Ynglada Guillot* de Barcelona, 1972; *Exposicion 72* en la Galeria Gaudi de Barcelona, 1972; *Muestra Gráfica* en el Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, 1972; II Premio de Dibujo *Pancho Cossio* de Santander, 1972; *Homenaje Internacional a Picasso* en Vallaurais, 1972; *Arte Contemporáneo Español* itinerante en Alemania, 1973; en el Palacio de la Música de Barcelona, 1973; en el Estudi d'Art de San Cugat del Vallés, 1973; *Homenaje a Miró-MAN 73* en Barcelona, 1973...

Se encuentra representado en: Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Varsovia, Muzeum Kultury Fizyczej.

III-74.

Fase Regional de Barcelona, 1970; II Exposición de Esculturas en el Real Circulo Artístico de Barcelona, 1971; en la Sala París de Barcelona, 1971; I Exposición Nacional de Pequeña Escultura en Valladolid, 1972.

Autora de: dos grupos monumentales en el Palacete Albéniz, de Barcelona, una fuente con cuatro niños en el mismo Palacete, de *La Virgen de la Virreina*, en las Ramblas de Barcelona, de *El reloj de sol*, en la Rocalla de Miramar, de *Maternidad*, en la Maternidad Provincial de Barcelona, del *Monumento al ama de casa*, en Esplugas, de dos altares en la iglesia de los Salesianos, de Barcelona (calle Rocafort).

Se encuentra representada en: Badajoz, Museo Provincial de Bellas Artes; Barcelona, Museo de Arte Moderno - Sección de Arte Contemporáneo; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Pamplona, Museo Provincial de Bellas Artes de Navarra; Sevilla, Museo de las Reales Maestranzas.

III, 1974.

Ha descubierto, editado en algunos casos, e interpretado obras de Marcial de Adalid, Santiago Masarnau, Sánchez Allú, Apollinar Brull, Joaquín Montero y F. Máximo López.

Sus obras se han editado y grabado en el Japón, Alemania, Francia, España, Italia e Inglaterra. Discos: «La música vasca española del XVIII» (Arion-CBS); «Música española para violín y piano», con Serge Blanc (Arion-CBS); obras de Falla, Granados, Albéniz y Turina (Zafiro); sonatas de Mozart (Supraphon). En preparación: La obra para piano de Bizet (Arion-CBS); música española del XVIII (Zafiro).

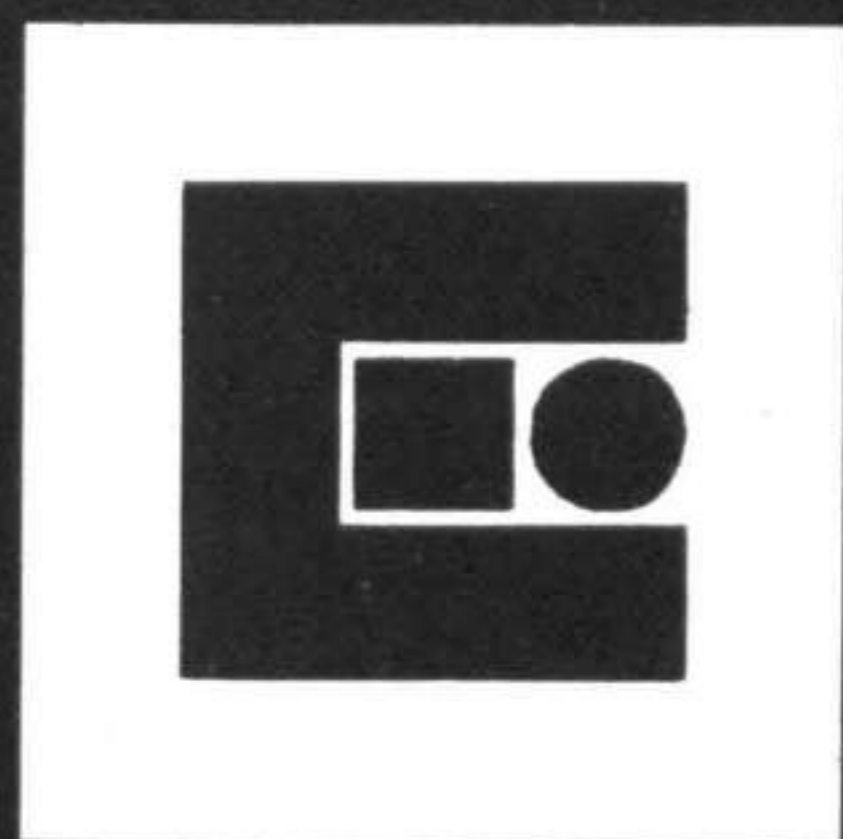
III, 1974.

la Sala Darto, de Madrid, 1961; en la Marshall Field Gallery de Chicago, 1962, 63 y 64; en la Trafford Gallery de Londres, 1967; en el Art Center Museum de Fort Worth, 1968; en la Marshall Field Gallery de Chicago, 1969 y 70; *La Figura*, itinerante de la Comisaría General de Exposiciones, 1969-70; en la Caja de Ahorros Vizcaína de Bilbao, 1970; *Dibujos de Maestros*, en la Institución Cultural Cantabria de Santander, 1971.

Libros ilustrados: La buelta de las cosas, de Alvarez Ortega (1948); *Siroco*, de Nicolás Osuna (1948); *Canto a los humildes*, de Nicolás Osuna (1948); *Los cantares*, de José Moreno Onofre (1951); *Conciencia obrera y conciencia burguesa en la España Contemporánea*, de José María Jove (1952); *Los oficios*, de Eduardo Moreiras (1952); *Entre silencio y vuelo*, de Juan Bautista Berrán (1952); *Verano*, de José Hierro (1953); *Antología poética*, de José Hierro (1953); *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (1953); *Egloga primera*, de Garcilaso de la Vega (1953); *Signo de amor*, de Jacinto López Gorge (1954); *El árbol y otros poemas*, de Alonso Zamora Vicente (1954); *Primeras hojas*, de Alonso Zamora Vicente (1955); *El libro de Santillana*, de Enrique Lafuente Ferrarri (1955); *Veinte poetas españoles*, de Rael Millán (1955); *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez (1955); *Otoño en Málaga*, de José Luis Cano (1955); *Al sur del recuerdo*, de Concha Lagos (1955); *España*, de Solimán Saleín (1955); *Xardin dos caballeros de Malta*, de Elena Bono (1955); *La venus de Itálica*, de Jorge Guillén (1955); *El amante divaga*, de Luis Cernuda (1955); *Tres poemas ancestrales*, de Vicente Núñez (1955); *Consumación*, de Vicente Aleixandre (1955); *Me canta el mar*, de Juan Bautista Berrán (1955); *Los árboles*, de Francisco Moraís (1955); *Antología poética*, de Manuel Arce (1958); *Santal med Silver*, de Juan Ramón Jiménez (1958); *Viacrutis*, de Enrique Pardo Canalis (1959); *Platero meg en*, de Juan Ramón Jiménez (1959); *Antologie bilingue de la poezie hispanique contemporane*, de Vicent Montiel (1959); *Well met in Madrid*, de Arthy Layll (1960); *La ciudad al sol*, de Emilio del Río (1971).

Se encuentra representado en: Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Santander, Diputación Provincial y Universidad Internacional Menéndez Pelayo; Torrelavega, Biblioteca José María de Pereda.

III 1974



**GALERIA
EDURNE**

MILLARES

PINTURAS

ABRIL - MAYO

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

Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

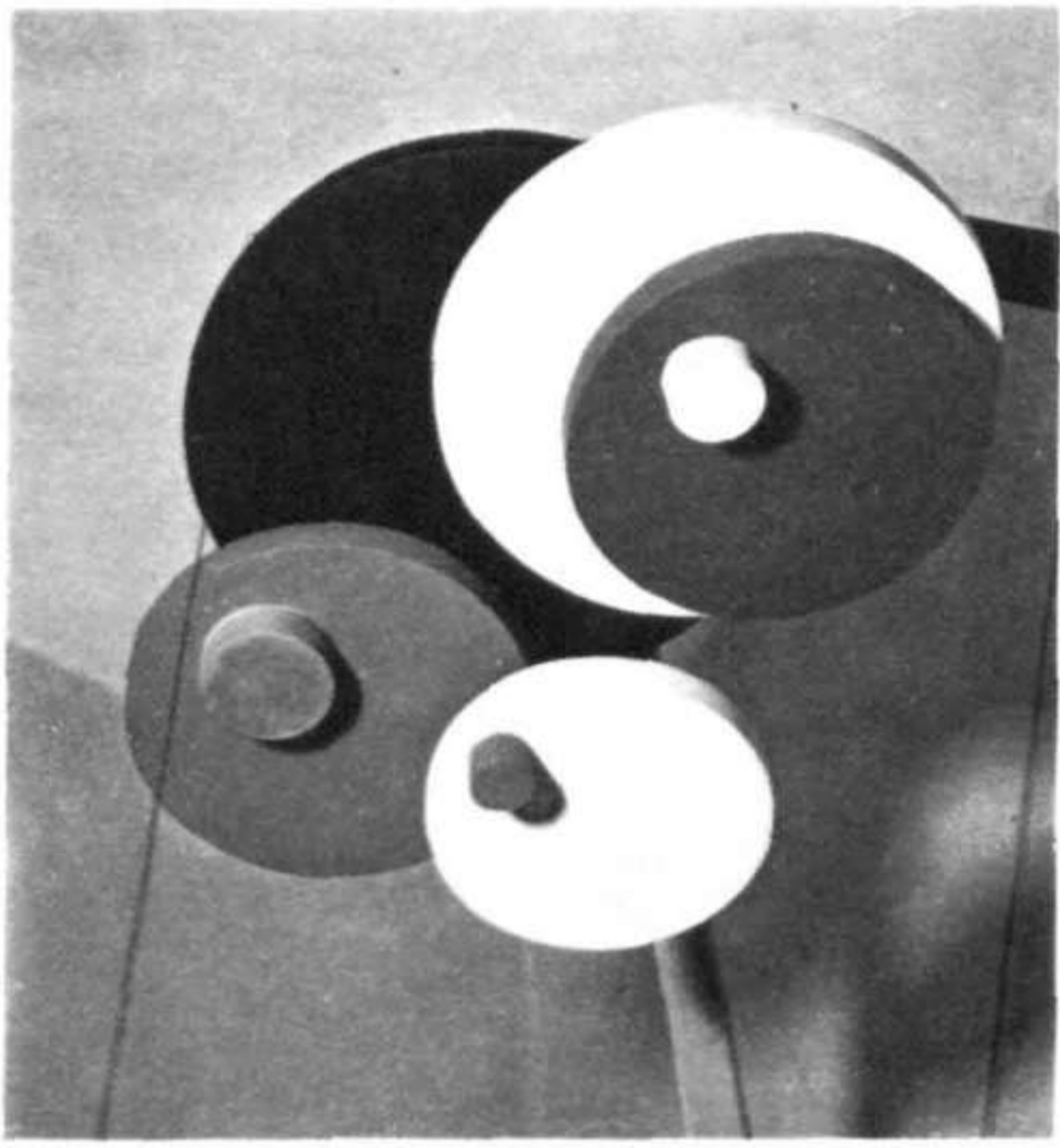
Colección dirigida por Amalio García-Arias González



JOSÉ ROMERO ESCASSI

Angel Ferrant

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



ADOLFO CASTAÑO

Begoña Izquierdo

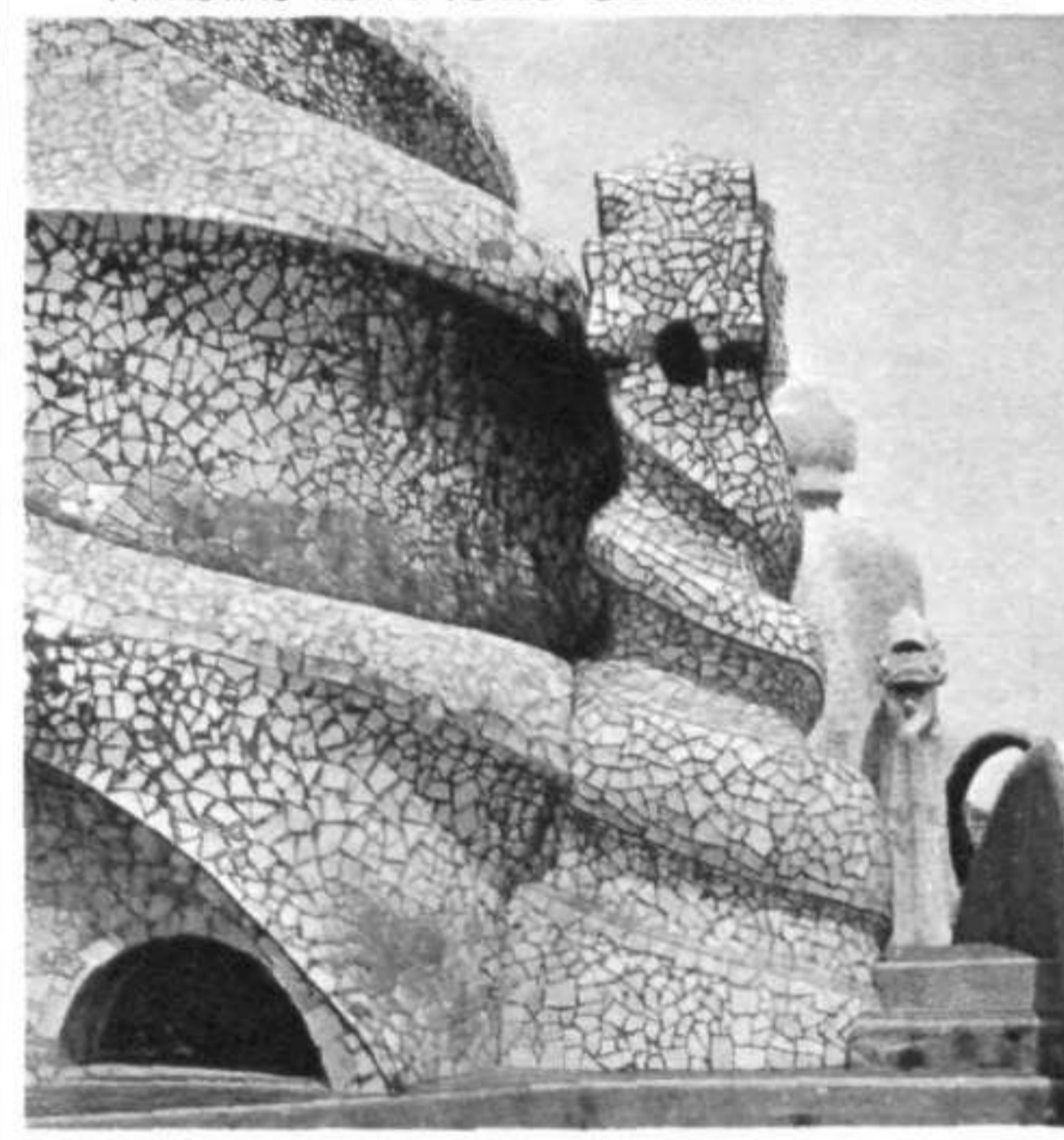
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



JUAN BERGOS MASSO

Pau

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



TITULOS PUBLICADOS:

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

38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquin Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquin de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarías González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossio, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñero.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.

EN PREPARACION:

- Piñole, por José Baretini.
Juan Ponç, por José Corredor Matheos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00

GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119-1.º - Teléf. 26115 46

EL DESNUDO EN LA PINTURA

ABUJA	PARDO GALINDO
ANSELMO MIGUEL NIETO	PEDRO MOZOS
BARDASANO	PISTOLESI
DUCE	M.ª E. ROBLES
FRAU	SALGADO
GENARO LAHUERTA	SIMONET
GREGORIO PRIETO	SOUTO
GUJARRO	STOLZ VICIANO
HIPOLITO	TAULER
JUANA FRANCISCA	TEODORO DELGADO
MINGORANCE	UBEDA
MONTESINOS	VARGAS RUIZ

ESCULTORES

DIEGO GARRIDO	REPULLES
ESTEVE EDO	TOLEDO SANCHEZ
M.ª BLASCO	VASALLO
MEDINA CASTRO	

GALERIA de Luis

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

BICTOR MIRA

del 16 de abril al 11 de mayo

OBRA EN PERMANENCIA

ALFAGEME, AMADOR, BEN-YESSEF, ECHAUZ, L. FINI, N. GLESS, LABRADOR, M. LESCURE, MARMOL, MONIRUL, MATEOS, MONTESA, NAVARRO RAMON, MIURA, G. PRIETO, PORTALES, SENOVINA, P. SERRANO, D. SANZ, E. WALANSKA.



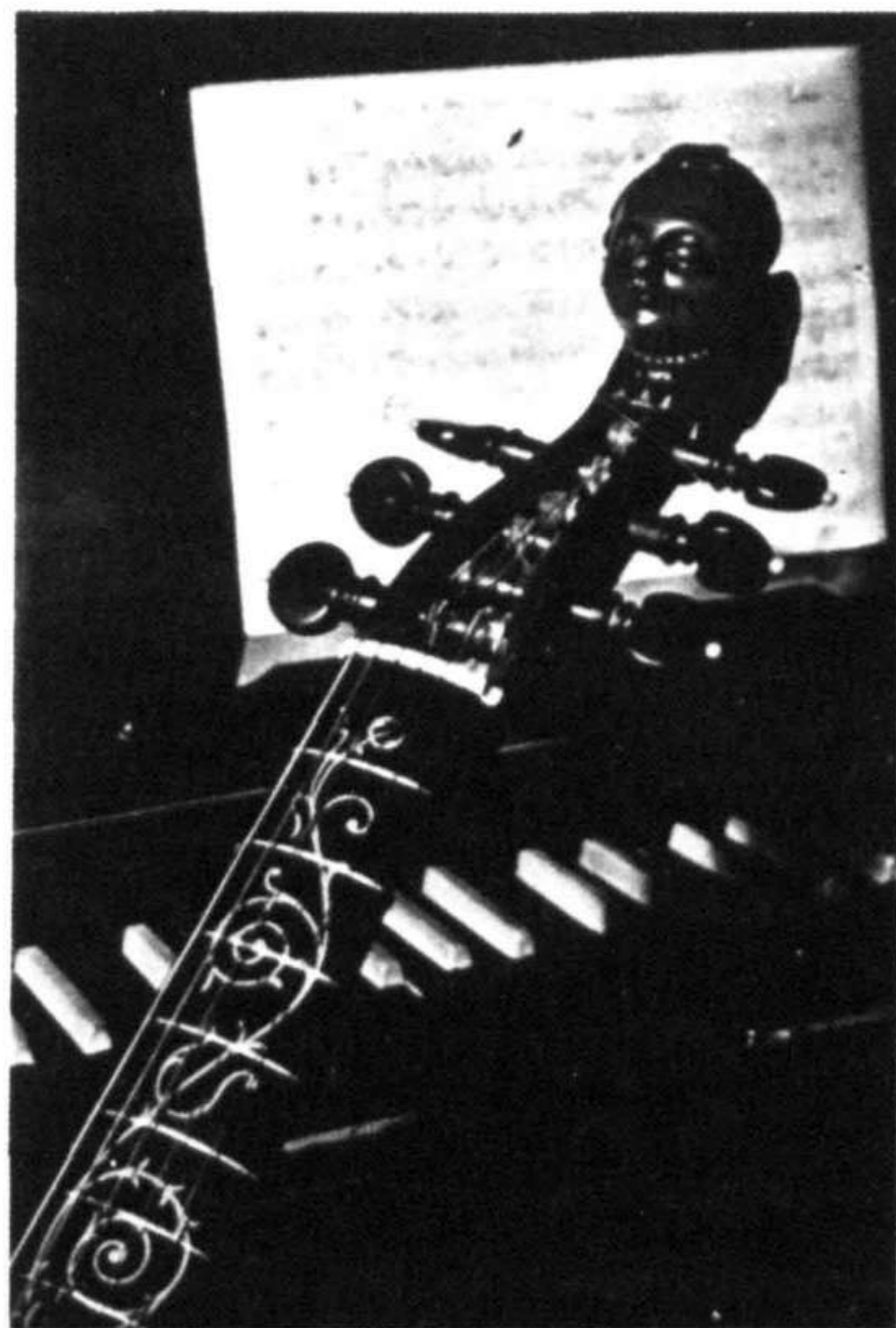
MACARRON S.A

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

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

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

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 400 , PTS



MONUMENTOS
HISTORICOS DE LA
MUSICA ESPAÑOLA

*MUSICA
PARA
VIOLA D
GAMBA
D
DIEGO
ORTIZ*

BIBLIOTECA EDUCATIVA NACIONAL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



MONUMENTOS
HISTORICOS DE LA
MUSICA ESPAÑOLA
**La
Música
en la
Corte
española
de
Carlos V**



MONUMENTOS
HISTORICOS DE LA
MUSICA ESPAÑOLA
**El Canto
Mozárabe**



MONUMENTOS
HISTORICOS DE LA
MUSICA ESPAÑOLA
**MUSICA
ORGANICA
ESPAÑOLA**

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

SELLO

Bellas
Artes 74

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

Bellas
Artes 74

Amor de Dios, 2

MADRID-14

SELLO

Bellas
Artes 74

Amor de Dios, 2

MADRID-14

Bellas Artes 74

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

Bellas Artes 74

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; **Tartesos y el Carambolo**, de Juan de Mata Carriazo; **Los Jardines de Granada**, de Francisco Prieto Moreno, e **Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España**, de Federico Delclaux, son los 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 74

125
REVISTA EDITADA POR LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Deseo suscribirme a BELLAS ARTES 74 por un año (10 números), al precio de 900 pesetas, 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).
- LOS JARDINES DE GRANADA, de Francisco Prieto Moreno (2.000 pesetas).
- IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA, de Federico Delclaux (2.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 74-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).
- LOS JARDINES DE GRANADA, de Francisco Prieto Moreno (2.000 pesetas).
- IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA, de Federico Delclaux (2.000 pesetas).

Abonaré el importe por:

- giro postal, cuyo resguardo adjunto a esta tarjeta.
- talón que adjunto, a favor de Bellas Artes 74-Madrid.

Nombre de quien hace el obsequio

Para enviar a:

Nombre
Domicilio
Ciudad Dto. Postal
Provincia

GALERIA THEO

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



FEHER

marzo - abril

GALERIA KREISLER DOS



VILLASEÑOR

16 abril - 11 mayo

hermosilla 8 teléfono 226 42 64 madrid-1

GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



JORDI CUROS

del 17 de abril al 6 de mayo



GALERIA CIRCULO 2

VIII PREMIO "CIRCULO 2"

MINICUADROS
MINIESCULTURAS

inauguración, día 16 de abril

MANUEL SILVELA, 2
MADRID

TEL. 446 69 89

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4
PONTEVEDRA

JUSTINO LUEGOS 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
ARTETA**
Iparragirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

**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

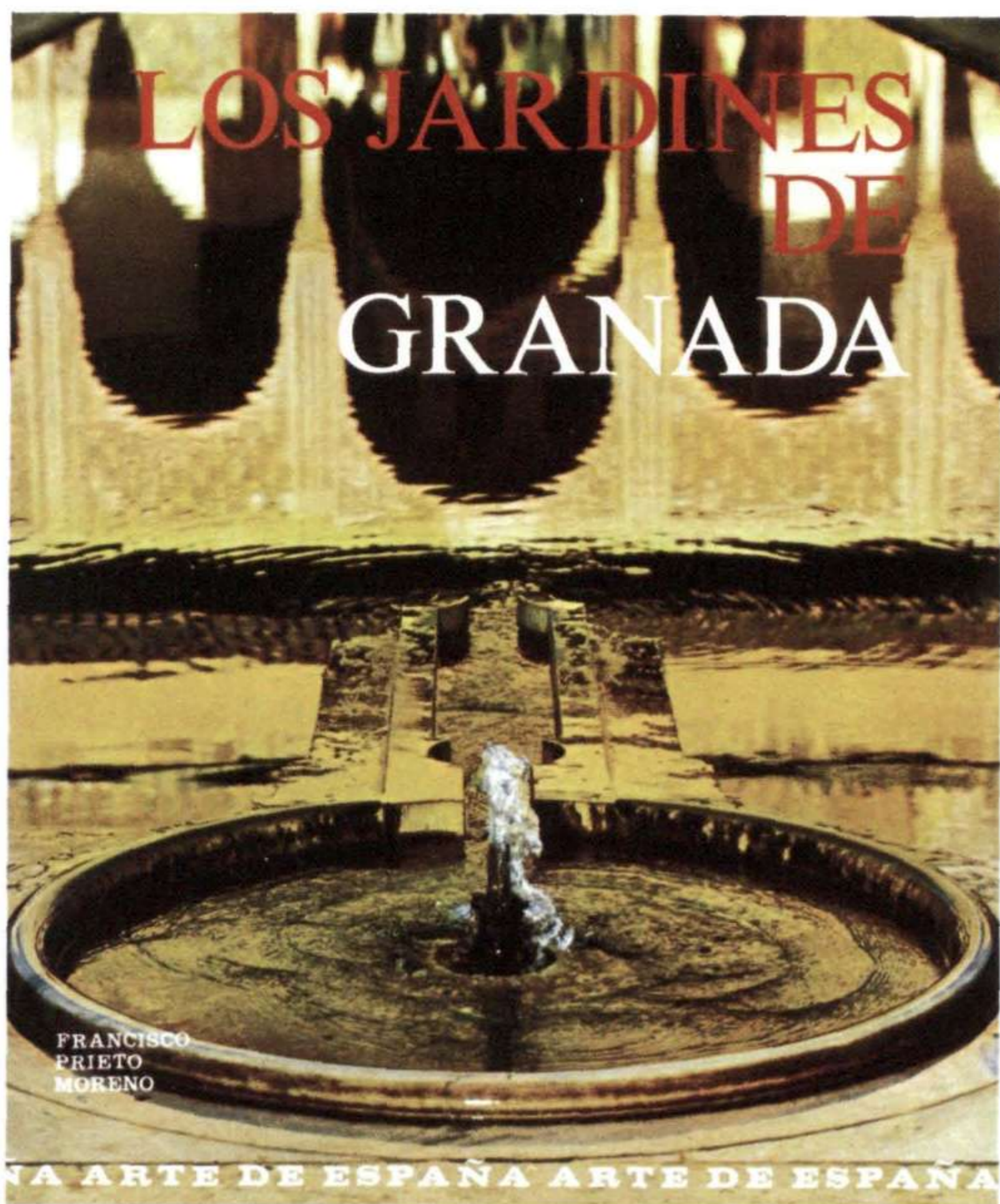
A. CERDA (Embalador)
Especialista en obras de arte
Aviñó, 29
BARCELONA-2

PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA - OLEO - DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

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



LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno
416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa índole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

* * *

IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

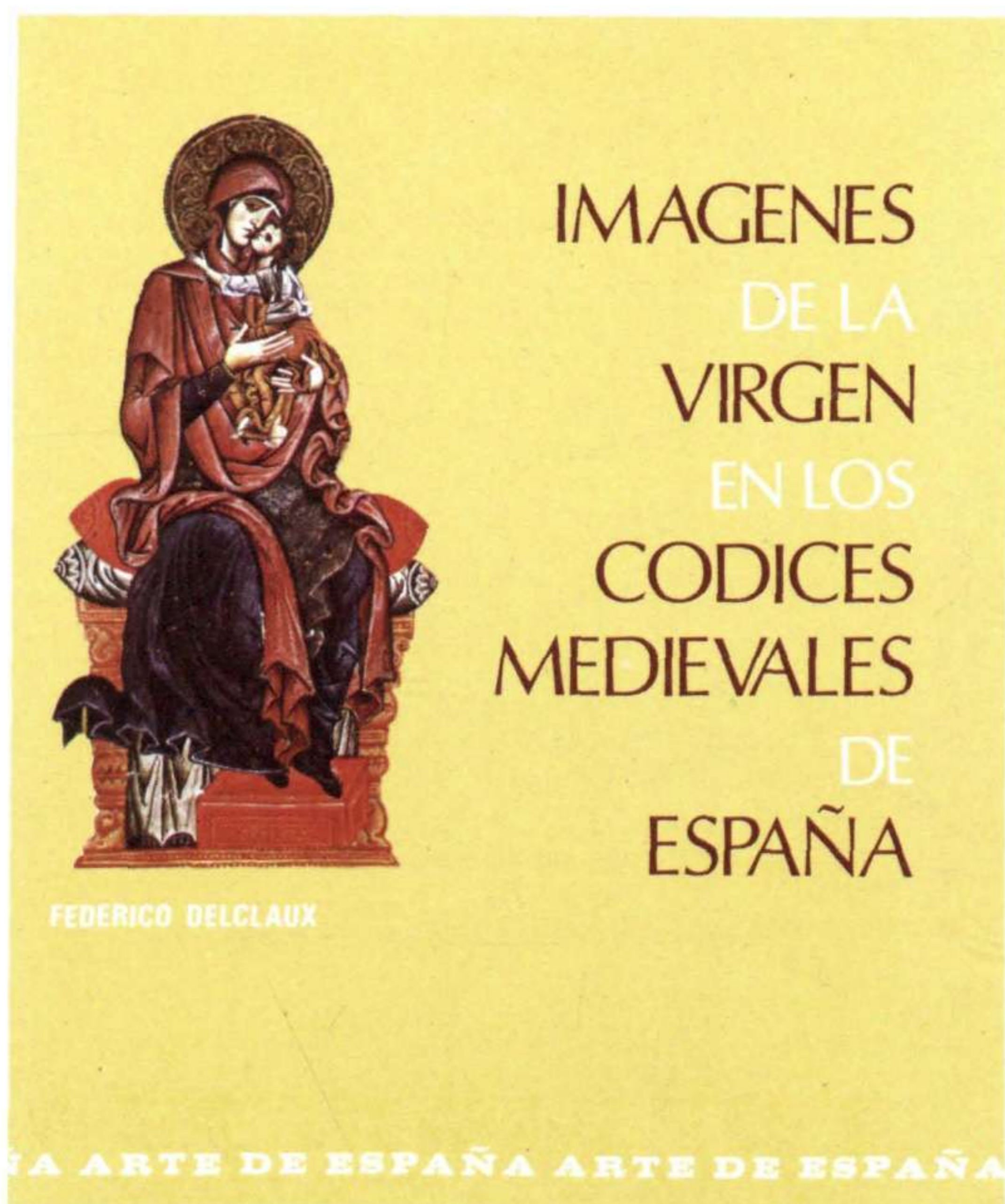
Federico Delclaux
388 páginas

Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberarle de muchos desplazamientos e investigaciones.

Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

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.





Solamente los relojes electrónicos de mayor precisión ostentan el codiciado título de "cronómetro" y Omega fabrica el 95.8% de ellos

Omega Seamaster. Cronómetro Electrónico, impermeable, calendario. Caja y brazaletes de acero inoxidable.

Para que un reloj pueda ser distinguido con el nombre de "cronómetro", debe soportar antes las pruebas más rigurosas de precisión en los Institutos Suizos para Cronómetros Oficiales.

El éxito de OMEGA en estas pruebas está demostrado por el hecho de que en 1972 el Cronómetro Electrónico OMEGA f300 obtuvo el 95,8 % de todos los títulos otorgados por dichos Institutos; en consecuencia, cada f300 obtuvo su propio certificado de calidad.

El OMEGA f300 es el



resultado lógico de 20 años dedicados a la fabricación de magníficos cronómetros y de la gran experiencia adquirida que le permite ocupar posiciones de vanguardia en el mundo de la relojería electrónica.

1 Omega Constellation. Electronic F300. Calendario, impermeable. Caja y brazaletes de acero inoxidable. Existe el mismo modelo en oro de 18 qts.

2 Omega Seamaster Cronómetro Electrónico, impermeables, calendario con fecha y día de la semana. Caja y brazaletes de acero inoxidable.



OMEGA

la marca de confianza en electrónica