

*Bellas 77*  
*Artes 77*

Z-389





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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



# SALA GAVAR

Almagro, 32 - Teléfono 410 45 77 - MADRID (4)



A. CLAVE.

«BORD DE LA SEINE» (1942), 37,3 x 56,3.

## EN PERMANENCIA OBRAS DE:

APELLANIZ - AMALIA AVIA - ARIAS - AZCARATE - BARDASANO - BAROJA - BIENABE ARTIA - MARIA BLANCHARD - CASTRESANA - CLAVE - CLAVO - E. M. CUBELLS - ECHEVARRIA - ECHAURI - ELORRIAGA (ESCULTURAS) - FLORES - KAPEROTXIPI - MENCHU GAL - GALARTA - CECILIA GARATE - GARNELO - GARCIA ERGÜIN - GARCIA BARRENA - GARCIA OCHOA - GRAU SALA - MONTSERRAT GUDIOL - HERNANDEZ SANJUAN - ITURRINO - JANO - IRENE LAFFITTE - LEZCANO - LOZANO - MARTINEZ ORTIZ -

MATEOS - MARTINEZ VAZQUEZ - GLORIA MERINO - MIRO (GRABADOS) - MUÑOZ CONDADO - NUÑEZ LOSADA - OLAORTUA - PALENCIA - PARRAGA - ORLANDO PELAYO - BEATRIZ PEREZ YARZA - PUYET - REDONDELA - FRANCISCO RIBERA - FERNANDO RIVERO - JULIO ROMERO DE TORRES - RUIZ BALERDI - SAN JOSE - FERMIN SANTOS - SANZ MAGALLON - SOLANA (GRABADOS) - THARRATS - TOJA - UBEDA - UCELAY - EDUARDO VICENTE - VILACASAS - ZUBIAURRE, ETC.

NOTA: TENIENDO PROYECTADO UN LIBRO SOBRE MARIA BLANCHARD, ROGAMOS A TODOS LOS POSEEDORES DE OBRAS DE LA CITADA ARTISTA TENGAN A BIEN FACILITAR FOTOS DE LAS MISMAS, PARA SU REPRODUCCION Y CATALOGACION



# *Galería Felipe Santullano*

Columela, 15 - Teléf. 225 52 67 - MADRID-1



## **CLAVO**

Esculturas pequeño formato. Dibujos

Hasta el 5 de enero de 1978

# Bellas Artes 77

AÑO VIII • NUMERO 58 • CUARTO TRIMESTRE 1977

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL  
PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS / MINISTERIO DE CULTURA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: Evelio Verdera y Tuells, Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

CONSEJEROS: Felipe Vicente Garín Llombart, Subdirector General de Museos.

Manuel Chamoso Lamas, Subdirector General del Patrimonio Artístico.

Juan Maluquer de Motes y Nicolau, Subdirector General de Arqueología.

Federico Udina Martorell, Subdirector General de Archivos.

DIRECTOR: Isabel Cajide.

REDACTOR JEFE: Manuel G. Viñó.

SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.

ADMINISTRACION: Raúl Díez Gómez.

MAQUETA: José María Iglesias.

MEXICO: 38 SIGLOS DE CULTURA, por José Alcina Franc.

VICENTE ALEIXANDRE, PREMIO NOBEL, por Rafael Soto Vergés.

CONDICIONAMIENTOS DEL ARTE ACTUAL EN LAS NACIONES IBERICAS, por Carlos Areal.

IMPRESIONES DE UN VIAJE A LA TARRACONENSE, por A. Jiménez.

ARTE GEOMETRICO EN ESPAÑA, por Juan Antonio Aguirre.

JUAN GRIS, por Julián Gállego.

LAS METAFORAS ESPACIALES DE EMILIO PRIETO, por José María Iglesias.

DONADO A LA CIUDAD POR EUSEBIO SEMPERE. UN MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO PARA

ALICANTE, por José María Ballester.

REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPOSICION DE GUSTAVE COURBET, por María Fortunata Prieto Barral.

LA FIAC DE PARIS, por M. F. P. B.

EL FASCINANTE MUNDO DE LAS SUBASTAS, por María Angeles G. Maroto.

LOS COMPOSITORES JOVENES ANTE EL AISLAMIENTO DE LA MUSICA, por M. Carmen de Celis.

VIDA MUSICAL EN MADRID, por Carlos G. Amat.

VIDA MUSICAL EN BARCELONA, por Juan Arnau.

DISCOGRAFIA, por C. G. A.

NOTICIARIOS.

FOTOGRAFIAS DE: Dolcet, Gasull, Jesús González, Gyenes, André Murain, Fernando Nuño, Michel Soskine, O. Vallina. Documentation  
Phosgraphique de la Reunión des Musées Nationaux.

PORTADA: Joven divinidad huasteca, que se exhibe en la Exposición MEXICO EN ESPAÑA, instalada en las salas del Museo Español de  
Arte Contemporáneo.

Revista BELLAS ARTES. Redacción y Distribución: Paseo de Calvo Sotelo, 20.  
Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

El precio en España de cada número será de 150 pesetas. La suscripción anual que comprende cuatro números, importará 600 pesetas.  
En otros países: 4 \$ USA número suelto y 20 \$ USA la suscripción anual.

DEPOSITO LEGAL: M. 14.752-1970 - ARO ARTES GRAFICAS, S. A. — Josefa Valcárcel, 24. MADRID-27.

## HORARIOS DE MUSEOS Y SALAS DE EXPOSICIONES DEPENDIENTES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

### MUSEO DEL PRADO

Paseo del Prado. Tel. 468 09 50 y 239 80 23.  
Horas de visita: de 10 a 6.  
Domingos de 10 a 2.  
Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO DEL PRADO

(Sección siglo XIX). CASON DEL BUEN RETIRO.  
Felipe IV, s/n. Tel. 230 91 14 y 468 04 81.  
Horas de visita: de 10 a 2 y de 5 a 8.  
Domingos: de 10 a 2.  
Entrada: 25 pesetas.

### MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Serrano, 13. Tel. 275 63 74.  
Horas de visita: de 9,30 a 1,30.  
Entrada: 50 pesetas.  
La reproducción de las cuevas de Altamira, también de 4 a 8,  
excepto domingos.

### MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Avda. Juan de Herrera (Ciudad Universitaria). Tel. 449 71 50.  
Horas de visita: de 10 a 6.  
Domingos: de 10 a 2.  
Lunes: cerrado.  
Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE

Paseo de la Castellana, bajo el paso elevado de Juan Bravo-  
Eduardo Dato.

### MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

Montalbán, 12. Tel. 222 17 40.  
Horas de visita: de 10 a 5.  
Sábados y Domingos: de 10 a 2.  
Lunes: cerrado.  
Entrada: 50 pesetas.

### ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FER- NANDO

Mientras duren las obras de restauración de la Academia la  
colección se muestra en el edificio de la Biblioteca Nacional.  
Paseo Calvo Sotelo, 20. Tel. 276 25 64.  
Horas de visita: de 10 a 2.  
Entrada: 25 pesetas.

### MUSEO LAZARO GALDIANO

Serrano, 122. Tel. 261 60 84.  
Horas de visita: de 9,15 a 1,45.  
Entrada: 10 pesetas. Domingos: 5 pesetas.

### MUSEO ROMANTICO

San Mateo, 13. Tel. 448 10 45.  
Horas de visita: de 11 a 6.  
Domingos de 10 a 2.  
Cerrado del 1 de agosto al 15 de septiembre.  
Entrada: 25 pesetas.

### MUSEO DE AMERICA

Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Tel. 243 94 37.  
Horas de visita: de 10 a 2.  
Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

Alfonso XII, 68. Tel. 239 59 95.  
Horas de visita: de 10 a 1,30.  
Lunes: cerrado.  
Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO SOROLLA

Gral. Martínez Campos, 37.  
Tel. 410 15 84.  
Horas de visita: de 10 a 2.  
Lunes: cerrado.  
Entrada: 50 pesetas.

### MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTISTICAS

Avda. Reyes Católicos, s/n. Tel. 244 14 47.  
Horas de visita: de 10 a 5.  
Sábados: de 10 a 1,30.  
Cerrado domingos.  
Entrada libre.

### PALACIO DE VELAZQUEZ

Tels. 273 62 45 y 274 77 75.  
Horas de visita: mañanas, de 10 a 2 y tardes, de 4 a 8.

### PALACIO DE CRISTAL

Parque del Retiro.  
Horas de visita: mañanas, de 10 a 2; tardes, de 4 a 8.

### SALA DE EXPOSICIONES DE LA DIRECCION GE- NERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

Paseo de Calvo Sotelo, 20. Tel. 226 96 28.  
Horas de visita: de 5 a 9.  
Sábados: de 10 a 2 y de 5 a 9.  
Festivos: de 10 a 2.

# MEXICO: 38 SIGLOS DE CULTURA

## Museo Español de Arte Contemporáneo

Por José ALCINA FRANC

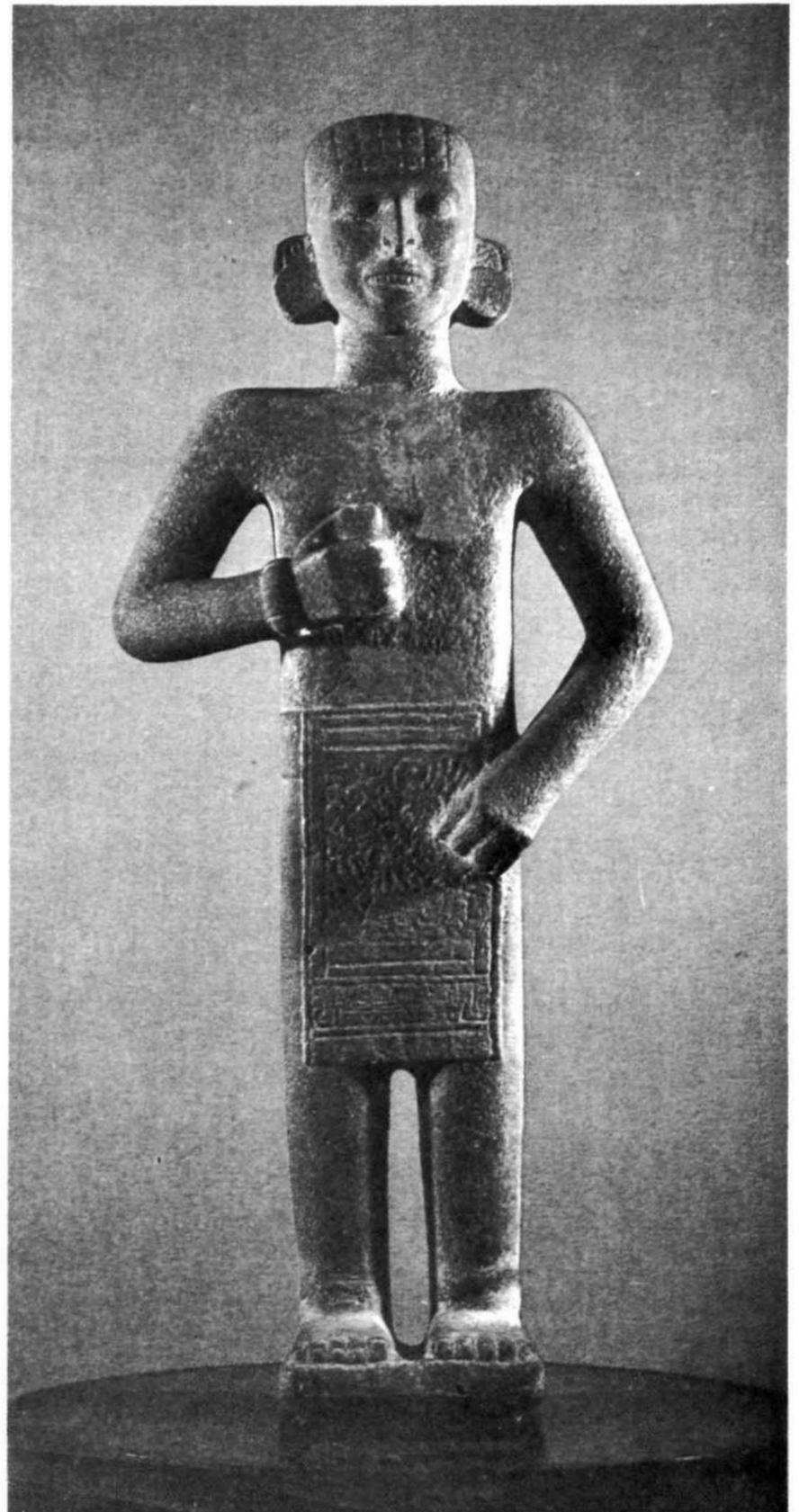
Antes que nada, debe decirse que la exposición «México: 38 siglos de cultura» no es la primera, pero sí la más importante muestra artística de México venida a España en los últimos años; merece, pues, sin duda alguna, un comentario amplio y, desde el principio, elogioso. Porque, además, esta manifestación, junto con otras que han coincidido en pocas semanas, viene a ser como un festejo en el encuentro que significa, después de muchos años, volverse a reconocer México y España, México en España.

La exposición que vamos a comentar en estas páginas es importante, en primer lugar, porque reúne y es una muestra extraordinaria de la capacidad creativa de un pueblo a lo largo de varios milenios. Su continuidad sólo se verá alterada por circunstancias históricas, coyunturales, pero en lo esencial la línea argumental será la misma. Es admirable comprobar esto: la permanencia de valores inalterables a lo largo de una línea temporal profunda y prolongada que constituye, por así decirlo, una recta continua como lanza que profundiza hasta hacer sangrar nuestro costado con la agudeza de su extremidad. Lo mexicano, que es lo permanente, estará por igual en la *mujer bonita* o en la *baby face* olmecoide del Preclásico del Altiplano; en el niño *jaguar* del Señor de las Limas o en las figurillas sonrientes de Veracruz; en la Serpiente emplumada de Tenochtitlan o en los cuadros de *Las Castas*; en el *Tirano* de Orozco, o en las innumerables manos de Alfaro Siqueiros.

Esa larga y profunda continuidad sólo tiene dos fisuras: la conquista española y la Revolución. La primera introduce a México en el mundo occidental, la segunda lo incorpora al mundo moderno.

Pero, al mismo tiempo, México es una variada geografía: altiplano central; costas de Veracruz y la Huasteca; costas del Pacífico; valle de Oaxaca y Tehuantepec; Yucatán y El Patén, y sin embargo, esa geografía no borra la mancomunidad cultural que une un extremo con otro a través de lo que los antropólogos llaman lo mesoamericano que, traspasando absurdas fronteras políticas, va desde Nicaragua hasta Colima y Sonora, o desde la Huasteca a Guatemala y Honduras.

Para el español medio que por primera vez se acerca a México a través de esta Exposición, ella ha debido constituir una revelación y una sorpresa; revelación y sorpresa que en la mejor medida viene a reproducir la experimentada por nuestros antepasados cuando, paso a paso, fueron haciendo de aquellas tierras y aquellas gentes parte de nuestro propio ser y revelación para el mundo.



JOVEN DIVINIDAD (CULTURA HUASTECA) POSTCLASICO: 1200-1325 d.C.

Es necesario decir aquí que esta exposición, que reúne cerca de tres centenares de obras representativas, de las cuales muchas pueden calificarse de «maestras», no ha recibido un tratamiento didáctico adecuado; lo cual se hace más necesario precisamente en el conjunto más complejo y diverso: en el precolombino. La carencia de mapas y cuadros cronológicos conducen al visitante por una fronda de culturas y regiones que no resulta fácilmente asimilable y comprensible para quien no conoce la estructura interna del desarrollo sociocultural de los pueblos mexicanos antes de la llegada de Hernán Cortés. Por añadidura, la instalación de las salas tampoco corresponde ni a una secuencia temporal, ni una descripción geográfica lógicamente organizada.

## LO PRECOLOMBINO

Ese mundo precolombino que se reveló a los españoles del siglo XVI de una manera progresiva en su complejidad y variedad, pero de un modo brutal en lo que tiene de *otredad* con la conquista cartesiana, constituye hoy una estructura de desarrollo sumamente lógica y comprensible. No es menos cierto, sin embargo, que el camino recorrido hasta llegar a esta comprensión del pasado precolombino ha sido arduo y complejo.

Es cierto lo que dice Octavio Paz de que «Bernardino de Sahagún creyó siempre que la religión de los antiguos mexicanos era una añagaza de Satanás, y que había que extirparla del alma india», pero no es menos cierto que la diferencia entre su actitud y la de otros «frailes», extirpadores de idolatrías, reside en el hecho de que tanto él, como Diego Durán, Landa y otros muchos trataron de comprender esa *otredad* a la que querían destruir, por vía de asimilación y no por su mera desaparición violenta.

Por eso, el proceso de cambio en la apreciación de la *Coatlicue* a que alude Octavio Paz, «de diosa a demonio, de demonio a monstruo, y de monstruo a obra maestra», debe matizarse convenientemente, ya que el interés por comprender «antropológicamente» aquella *otredad* recién descubierta se inicia con Bernardino de Sahagún y se continúa con otros muchos, entre los que León y Gama y Lorenzo Boturini fueron algunos de los más importantes, llegando a culminar en un verdadero «nacimiento» de la Arqueología con Antonio Alzate (1777), José Antonio Calderón (1784), Antonio del Río (1787) y Guillermo Dupaix (1805). A partir de ellos la apreciación del arte precolombino se va perfilando y profundizándose hasta llegar a la admiración presente.

La complejidad geográfica de México en lo que se refiere a orografía, climas y vegetaciones es, lógicamente, equiparable a su complejidad cultural desde el punto de vista de su distribución. Para la clarificación que es necesario hacer aquí, distinguiremos en primer lugar el *área maya* de todas las demás. Esta área comprende la totalidad de la península de Yucatán, el territorio de El Petén, con la cuenca del río Usumacinta (en parte mexicano y en parte guatemalteco), las tierras altas de Guatemala y la vertiente del Pacífico en ese mismo país. Los rasgos culturales que dan unidad a ese territorio en el pasado —bóveda falsa, sistema glífico, estelas, etc.—

corresponde a la unidad lingüística que apreciamos hoy en esa misma geografía, con lo que se conoce como grupo lingüístico «Mayance».

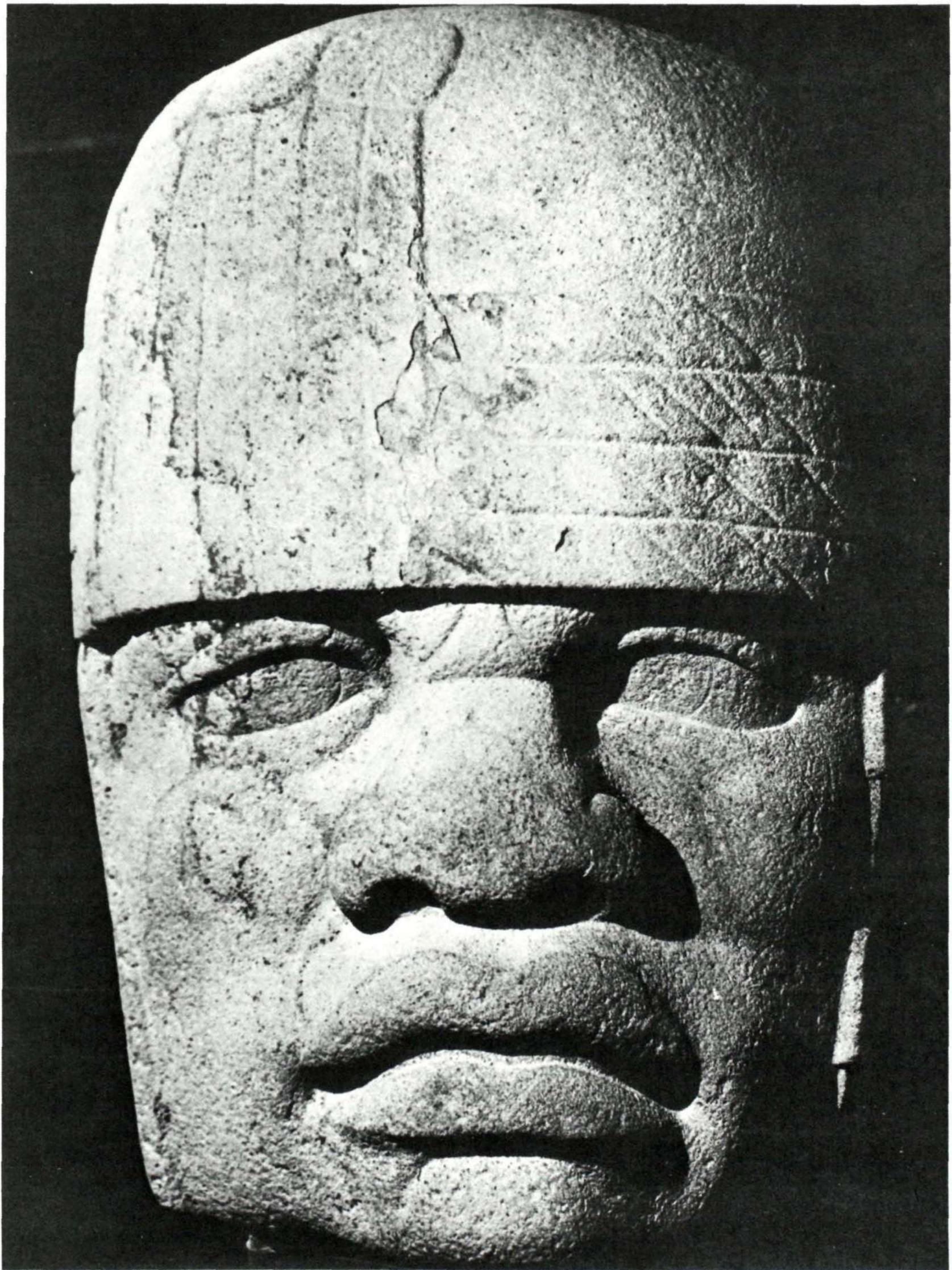
Más al norte del área maya, en territorio siempre mexicano, cabe distinguir un conjunto de áreas culturales, las que enunciadas sucintamente son las siguientes: Occidente y Norte de México; México central y Valle de México; Oaxaca; Huasteca; Veracruz central y área Olmeca o Veracruz-Tabasco-Chiapas.

Desde el punto de vista cronológico el problema debe ser contemplado de manera unitaria, ya que todas las áreas a que me he referido en los párrafos anteriores se consideran integradas en una superárea, *Mesoamérica* (Kirchhoff), la que ha sido definida considerando un gran número de rasgos culturales comunes, como son los siguientes: uso de la *coa* o bastón plantador, del maguey y del cacao, balas de barro para cerbatanas, espejos de pirita, *macuahuitl* o espada de madera con puntas de pedernal, corseletes de algodón, turbantes, sandalias de talón, pirámides escalonadas, juego de pelota con anillos, pisos de estuco, escritura jeroglífica, sistema de posición en matemáticas, códices en forma de biombo, anales históricos y mapas, calendario solar y ritual, ciclo de cincuenta y dos años, días buenos y de mal agüero, nombre personal derivado del nombre del día de nacimiento, uso ritual de papel y hule, sacrificios humanos, juego del volador, el 13 como número ritual, mercaderes-espías, «guerras floridas» para obtener víctimas para el sacrificio, etc.

Toda la superárea mesoamericana evolucionó de manera parecida y paralela a través de una secuencia temporal que ordinariamente se divide en tres etapas: Preclásico, Clásico y Postclásico.

Hasta hace relativamente poco tiempo, la llamada *cultura Olmeca* era considerada como «cultura madre» de las restantes de Mesoamérica. En la actualidad, tal maternidad es muy discutida y puesta en duda. Lo que sí parece cierto es que tanto la cultura Olmeca como el Preclásico del Valle de México pueden ser consideradas como culturas contemporáneas. En la Exposición que comentamos, vamos a encontrar varias obras maestras de estas antiguas civilizaciones: *El luchador* es, sin disputa alguna, una pieza excepcional, tanto por el tratamiento y proporción corporal como por el escorzo de la figura, mientras que la escultura de *Las Limas* (Veracruz) presenta las características más típicas del arte olmeca y de su religiosidad, con la representación del niño-jaguar en brazos de la figura humana. Por último, la cabeza colosal que anuncia y preside la Exposición desde los jardines del Museo de Arte Contemporáneo es, sin duda, una de las obras más extraordinarias del mundo mesoamericano: por sus proporciones, por sus características raciales y por su aún misteriosa función y significado.

El arcaico o Preclásico del Valle de México, bien representado con numerosas figurillas de tipos diferentes (Venus o «la mujer bonita», parejas, brujos o shamanes, etc.) incluye una obra realmente excepcional: *el acróbata* de Tlatilco que, tanto por su tamaño como por la detallada y exacta actitud, es una pieza de singular relieve en el arte del Valle de México de hace tres mil años.



CABEZA MONUMENTAL (CULTURA OLMECA). PRECLASICO MEDIO: 200-800 a.C.

Las *civilizaciones clásicas* de Mesoamérica representan el momento de esplendor artístico más destacado en la evolución cultural precolombina: El Tajín, Teotihuacán, Monte Albán y las numerosas ciudades mayas de la cuenca del Usumacinta, como Palenque, Bonampak, Yaxchilán, Piedras Negras, etc., representan las urbes de mayor tamaño, riqueza y poder de ese medio siglo largo por el que atravesaron todos los pueblos mesoamericanos.

*Teotihuacán*, la gran urbe inmediata a la actual capital de la República mexicana, lugar de obligada visita para todos los turistas que pasan por México, viene a ser el nexo de unión entre el Preclásico y el Clásico en el Valle de México: las grandes pirámides del Sol y de la Luna entre los centenares de otras menores, así como las monumentales esculturas de Tlaloc que adornan hoy el gran Museo Nacional de Antropología de la capital federal, representan el arte más significativo de esta civilización. De ella han venido en esta Exposición algunas muestras de su brillante arte cerámico; de la escultura menor, como la espléndida máscara de piedra verde con huellas de haber portado adornos de otro material; o de la pintura mural en la que fueron verdaderos maestros y de la que se aporta un fragmento en el que se observa a un sacerdote con atributos de Tlaloc, el dios de la lluvia de los teotihuacanos, cuyo culto se extendería por toda Mesoamérica.

Del arte de la *Huasteca y Veracruz Central*, la Exposición que comentamos aporta una muestra especialmente importante y brillante. Cabe destacar en primer lugar los ejemplares de extraordinaria belleza de un hacha ceremonial, una afiligranada *palma* y un todavía misterioso *yugo*, piezas de singular belleza y no muy clara significación. Junto a esas obras destacan dos extraordinarias esculturas: una diosa de la Fecundidad y una joven divinidad con faldellín finamente grabado, así como otras muchas piezas menores en cerámica, de las que las «caritas sonrientes» son, quizás, las más características de la región.

El *Valle de Oaxaca* fue el hogar de otra alta civilización de Mesoamérica durante la época Clásica: la civilización Zapoteca. No muy abundante, pero sí muy selecta es la muestra artística de esta cultura en la Exposición. Las cuatro «urnas» que se ofrecen a la contemplación del visitante son, ciertamente, representativas y al mismo tiempo de excepcional belleza: sacerdotes o verdaderos dioses como *Cocijo*, dios de la lluvia; *Pitao Cozobi*, dios del maíz o la diosa «13 serpiente».

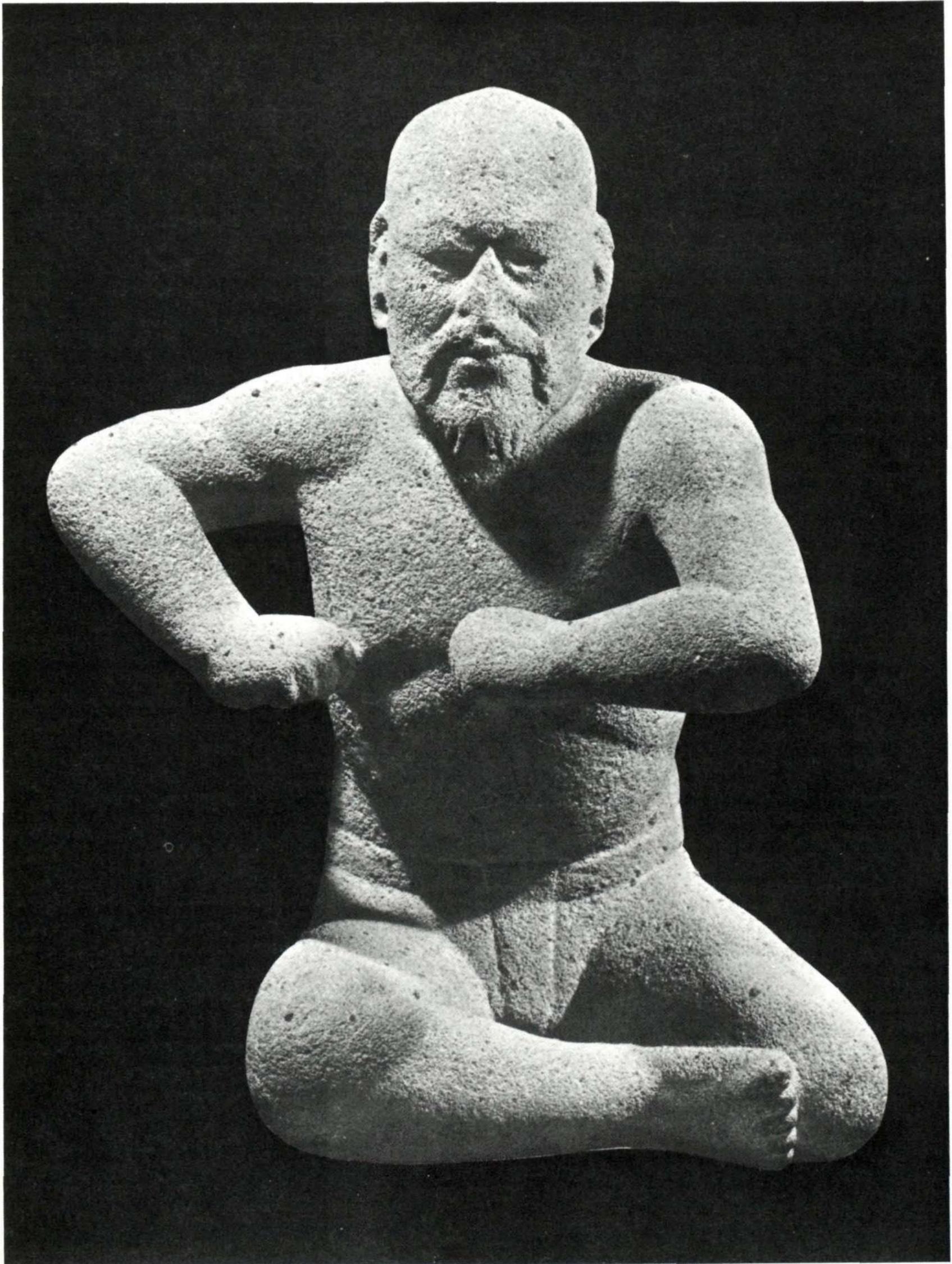
Finalmente, el área maya durante el período Clásico representa una de las cumbres más altas de la civilización mesoamericana. Los ejemplos que se aportan en esta Exposición son particularmente notables, pero muy en especial la serie de estelas y dinteles, como los de Yaxchilán y Oxkintok; la bellísima serie de figurillas policromadas de la isla de Jaina o el extraordinario cilindro cerámico base de incensario en el que se representa el rostro de Kinich Ajau dentro de un estilo especialmente barroco.

El conjunto, el arte del período Clásico está muy ligado al ceremonial religioso propio de una sociedad encuadrada en un estado típicamente teocrático en el que la sacralización resulta el factor dominante en términos absolutos: dios o sacerdotes son los protagonistas sobre un paisaje cuajado de símbolos religiosos.

Lo que en Arqueología conocemos como *período Post-clásico* es una etapa de rápidos y profundos cambios socioeconómicos y culturales. Una crisis profunda acabará hacia el siglo X con los estados teocráticos; nuevas condiciones sociales harán su aparición y guerreros y comerciantes disputarán el poder a los sacerdotes de una religión renovada, pero continuadora de las antiguas tradiciones, y un crecimiento demográfico exagerado conducirá a una nueva crisis en la que la presencia de los españoles pondrá punto final a un brillante desarrollo político de carácter imperialista en el centro de México.



KINICH AHAU (CULTURA MAYA). CLASICO TARDIO: 600-900 d.C.



LUCHADOR (CULTURA OLMECA), PRECLASICO: 1200-800 a.C.

De este período las muestras artísticas acumuladas en la Exposición son de tanta importancia como las pertenecientes al período Clásico. Correspondientes al área Maya hay que destacar un bellissimo *Atlante* (casi idéntico a los de Tula), una gran serpiente emplumada (Quetzalcoatl = Kukulcan) y, sobre todo, el extraordinario *Chac-Mool* de Chichén Itzá, que abre la Exposición. Ese conjunto escultórico viene a ser, en realidad, el más importante influjo centromexicano —Tolteca— que, llegado a la península de Yucatán, provoca un verdadero «renacimiento» artístico maya en esa región.

La *Cultura Mixteca* representa en el centro de México, especialmente en la zona de Puebla, otro foco de brillante esplendor artístico. Los ejemplos recogidos en la Exposición no son muy numerosos, pero sí de extraordinario valor. Una vasija policroma nos ofrece el mejor estilo cerámico de esta cultura que tanto recuerda el de los *códices*, con su brillante colorido y sus diseños simbólicos, de un extraordinario barroquismo. Pero no menos importantes son los bellísimos ejemplos de una orfebrería de calidades técnicas y estéticas poco comunes, como las placás de oro de la famosa Tumba 7 de Monte Albán.

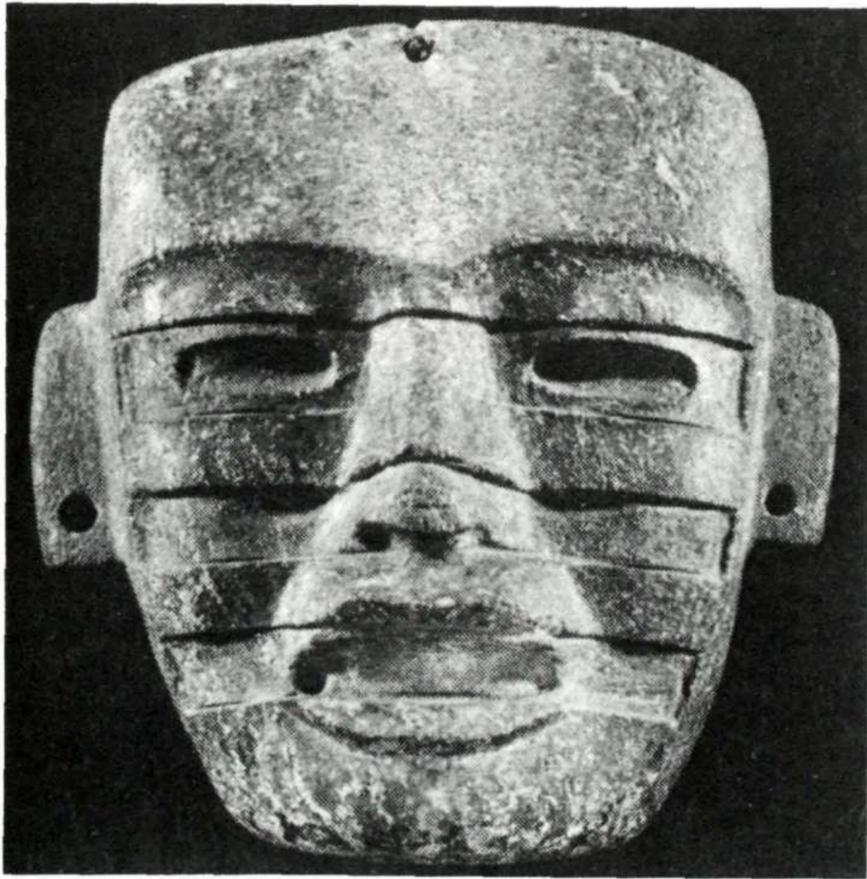
De la *cultura Tolteca* se ofrecen algunos muy bellos ejemplos de su arte. A destacar el típico guerrero con el pectoral de mariposa y el relieve en el que se representa el nacimiento del héroe-dios-sacerdote *Ce Acatl Topiltzin*, el fundador de Tula, la capital de los toltecas.

Por último, del impresionante *arte azteca*, al que podemos considerar, por otra parte, como una síntesis de

tradiciones anteriores —teotihuacana y tolteca principalmente— y, por otra, como el resultado de los aportes de una tribu «bárbara» recién llegada al Valle de México —la de los Mexica— hay que destacar aquí algunos muy bellos ejemplares como son: la Diosa 1 mono, la Diosa de las Flores, el Señor de la Tierra o la Serpiente emplumada. Todos ellos vienen a representar una mezcla de elementos simbólicos, principalmente de carácter religioso y otros que son estrictamente naturalistas, características que se corresponden de manera muy estrecha a la situación social que se aprecia sobre todo en el altiplano central de México, pero que, en términos generales, corresponde a todo el período en el área mesoamericana: religiosidad y secularización en pugna.

El panorama del arte precolombino de México que se nos muestra en esta *Exposición* viene a plantear, haciendo abstracción de las particularidades de tiempo y espacio —etapa cultural y área geográfica— algunas de las constantes de lo mexicano: el concepto de la muerte, tan próximo a la vida, tan humanizado, tan inmediato y hasta familiar es una de esas constantes: desde el niño-jaguar olmeca del Señor de las Limas, pasando por la máscara funeraria teotihuacana, a las «urnas» zapotecas, hasta el Señor de la tierra azteca. Al mismo tiempo, y en contraste, el concepto de «fiesta», juego, borrachera, no exento de valor sagrado, como en el acróbata de Tlatilco, o las cabecitas sonrientes de Veracruz, etc. Muchos de esos conceptos resurgirán en el arte colonial o en el de la República y la Revolución: sus raíces están ahí, en ese largo, complejo y profundo período prehispánico.

	OCCIDENTE	HUASTECA	VERACRUZ CENTRAL	MEXICO CENTRAL	VERACRUZ TABASCO	OAXACA	MAYAS Tierras bajas
POSTCLASICO	1520	IMPERIO TARASCO	PANUCO	CEMPOALA	IMPERIO AZTECA	MITLA	MAYAPAN
	900	TARASCO	LAS FLORES	TAJIN III	CHICHIMECA	CERRO DE LAS MESAS	MONTE ALBAN IV
CLASICO	300	AZTATLAN	TAJIN II	TEOTIHUACAN IV	TEOTIHUACAN III	MONTE ALBAN III	TEPEU
	0	CHAMETLA	ZAQUILL	TEOTIHUACAN II	TRES ZAPOTES SUPERIOR	MONTE ALBAN III	TZA COL
PRECLASICO	0	EL PRISCO	TAJIN I	TEOTIHUACAN I	TRES ZAPOTES MEDIO	MONTE ALBAN II	HOLMUL
	1500	CHUPICUARO	REMOJADAS	TEOTIHUACAN I	TRES ZAPOTES INFERIOR	MONTE I ALBAN I	CHICANEZ
		AGUILAR	TRAPICHE	TLATILCO	LA VENTA		MAMON
		PAVON		EL ARBOLILLO			



MASCARA (TEOTIHUACAN). CLASICO: 200-700 d.C.

## LO COLONIAL

La muestra del arte del Virreinato y del siglo XIX es tan importante en esta Exposición como la correspondiente al periodo precolombino. Obras del Museo Nacional del Virreinato del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, junto con las procedentes de otros museos regionales y de colecciones privadas, como la de Hanna R. de Behrens, a la vez que las aportadas en España por el Museo de América de Madrid y el Cabildo de la Catedral de Toledo, constituyen un conjunto que difícilmente se podrá reunir en una nueva ocasión.

Ese conjunto, que cubre no menos de quince salas o espacios de la Exposición, se ha dividido en dos partes: arte del Virreinato y arte del siglo XIX; sin embargo, ambas partes constituyen una misma tradición a la que denominamos colonial, para contrastarla con la precolombina, a la que nos hemos referido en los párrafos anteriores. Sin embargo, en ese conjunto, cabría distinguir una tradición de arte culto, junto a otra de arte popular; un arte noble, junto a piezas de artes industriales, etc. De ese variado y amplio conjunto, destacaremos algunas de las piezas o series que, en nuestra opinión, son más representativas.

Desde el punto de vista de la temática, la serie de *Las Castas* incide en uno de los problemas más importantes del periodo al que se refiere esta parte de la Exposición: el problema del mestizaje, que si por una parte debe ser considerado como un problema de Antropología biológica, no deja de ser también un problema de Antropología cultural, ya que el mestizaje o las castas a que se refieren o representan estas pinturas lo son en ambos sentidos: biológico y cultural. En este caso el óleo sobre tela procedente del Museo del Virreinato de México se



SACERDOTISA (VERACRUZ). CLASICO: 100 a.C.-650 d.C.

puede comparar y contrastar con dos espléndidas series (una tela y 16 cuadritos) del Museo de América de Madrid. Estas series, como muchas de las que se hallan en diversos Museos de Europa y América (Viena, París, Madrid, México, etc.), son, al mismo tiempo, cuadros del mestizaje y cuadros costumbristas: tipos sociales diversos reflejan con gran minuciosidad el paisaje humano de México durante el siglo XVIII; vestidos, adornos, utensilios, instrumentos musicales, frutos, animales, etc., se hallan retratados en estos cuadritos con el mayor detalle.

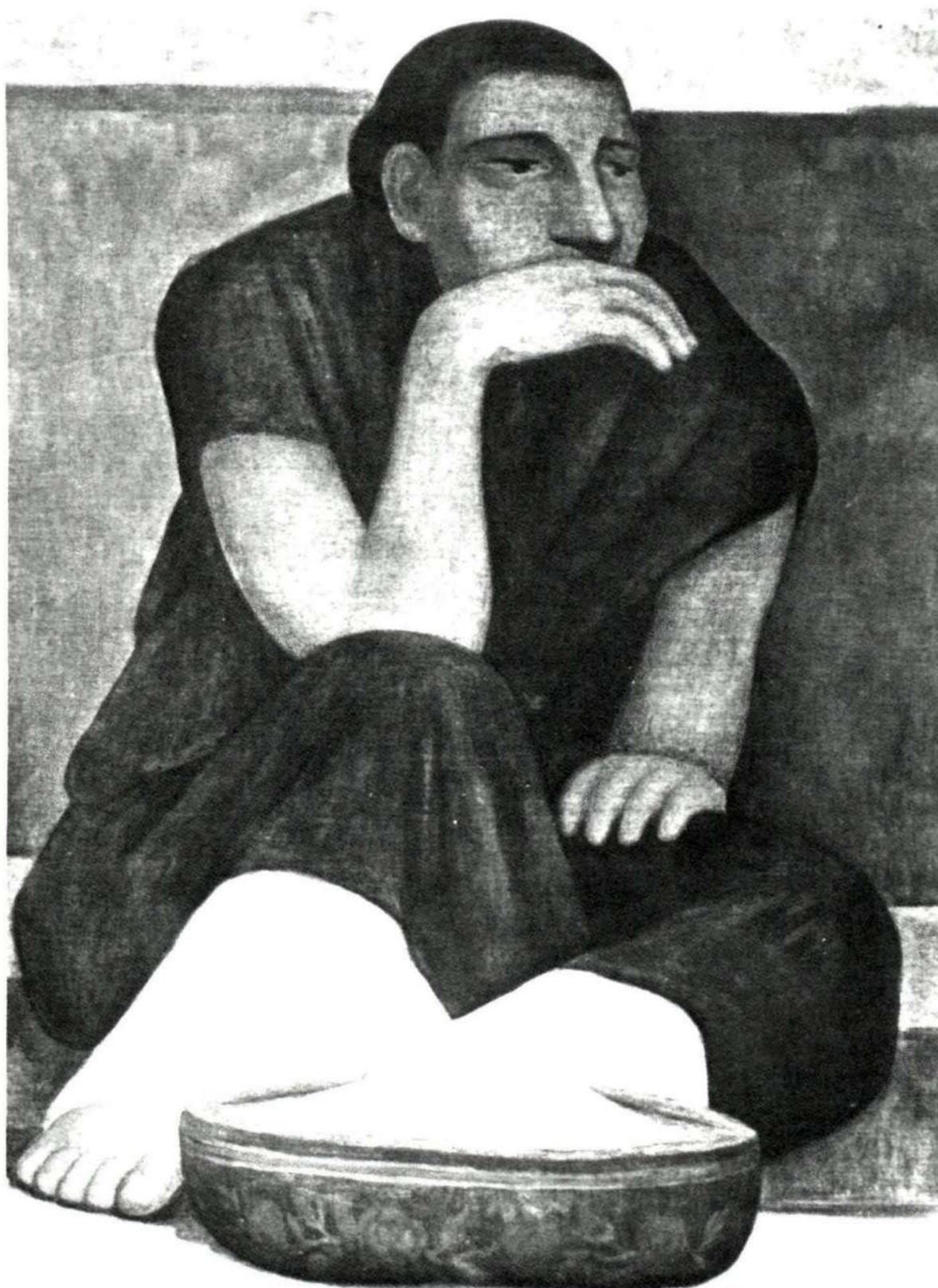
El paisaje urbano, sobre todo de la ciudad de México, pero también de otras como Puebla de los Angeles, etc., queda, sin embargo, reflejado en numerosos cuadros, pero de manera muy especial en algunas piezas, como son los biombos de Manuel Arellano (1692-1721), construidos en madera maqueada, procedente de Michoacán y pertenecientes a la colección de los Marqueses del Mérito, de Sevilla, en los que edificios, monumentos religiosos y paisajes urbanos de la capital de la Nueva España han quedado reflejados dentro de un delicioso baño de luz dorada.

Es muy importante la serie de pequeños exvotos y retablos de arte popular semejantes en su composición y función a los que por la misma época se hacían en España, aunque diferentes en algunos casos por lo que se refiere a los tipos humanos, a los paisajes o a los detalles de indumentaria, etc.

Son muchas las piezas de artesanía que se reúnen en la Exposición que comentamos. Destacaremos únicamente algunas piezas notables, como por ejemplo las *petacas* o cajas de viaje de cuero rebordado con hilo de maguey o pita con guarniciones de hierro forjado; un arcón de madera dorada y policromada, del siglo XVII; dos cornuco-



EL CONDE DE GALVES (SIGLO XVIII).



DIEGO RIVERA. «VENDEDORA DE PINOLE» (1936).

pias del siglo XVIII, con marcos de marquetería; el brasero de plata con delfines, de la colección Jaime Rincón Gallardo y Mónica Corcuera, etc.

En lo que se refiere al arte culto del período virreinal, cabe destacar el retrato ecuestre del Conde de Gálvez, obra de Fray Jerónimo y Fray Pablo de Jesús, en la que empleando el pincel como buril sobre el lienzo en negro queda el diseño como caligrafiado.

Otro notable retrato de la época es el de don Antonio López Portillo, obra de Mariano Vázquez, el que se destaca entre una larga serie de ellos, tanto por el aspecto del personaje retratado, cuanto por el estilo en el que se ha realizado.

El conjunto clasificado como arte del siglo XIX, en

realidad, como ya hemos dicho más arriba, es una prolongación de la tradición colonial del arte del Virreinato: costumbrismo, artesanía, naturalismo o realismo, etc., continúan produciendo buenos ejemplares que han sido reunidos abundantemente en esta Exposición. De ese abigarrado conjunto destacaré el lienzo de autor apócrifo titulado: «Nobleza tlaxcalteca en la época de la Conquista» y que sigue muy fielmente el modelo de los códices históricos prehispánicos y especialmente el llamado «Lienzo de Tlaxcala». El «Baile de Mixes, Zapotecos y Chinantecos», de Urbano Olivera, óleo de 1892, representa un estilo semicostumbrista semietnográfico, en el que se aprecia una cierta fidelidad al modelo que se toma como asunto central, aunque el desarrollo resulte excesivamente simplista.



DAVID ALFARO SIQUEIROS: «NUESTRA IMAGEN ACTUAL» (1947).

## LO CONTEMPORANEO

El arte contemporáneo de la República mexicana está brevemente representado por una muestra de los tres pintores mexicanos de valor más universal: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, y si es cierto que los tres se han distinguido por su labor como muralistas, la muestra de lienzos transportada en la presente ocasión es suficiente para que podamos apreciar su extraordinario valor.

La pintura de Orozco, Siqueiros y Rivera es el resultado plástico más brillante de la Revolución: su obra representa un salto gigantesco a través del tiempo para incorporar a México a la corriente universal del arte, al mismo tiempo que ellos tres utilizan el arte como un instrumento político para cambiar la mentalidad de la gente y para tratar de movilizar al pueblo en la empresa revolucionaria.

Es bien cierto que los valores más significativos en la obra de estos tres pintores se halla en sus numerosos e importantes murales; no obstante lo cual, los lienzos que se exponen en esta muestra vienen a suplir de manera relativamente suficiente a sus obras mayores.

En los tres pintores seleccionados abundan los rasgos comunes, pese a su rabiosa individualidad y personalidad: la figura del indio, la revolución, la modernización del país, son sus constantes. El lenguaje del indio, sobre todo, une de alguna manera, a veces fiel, en ocasiones más sentimental que lógicamente el mundo de hoy con el mundo precolombino. Esto se aprecia sobre todo en los murales

históricos de Diego Rivera; pero, en general, un cierto lenguaje indígena del pasado prehispánico se incorpora al lenguaje formal de estos pintores.

La fuerza de la revolución se manifiesta casi siempre de manera brutal: la violencia del dominio sobre el pueblo, justifica la violencia de la rotura de aquellas cadenas; color y movimiento en esos cuadros se ponen al servicio de una ideología política, cuyos objetivos son evidentes. El inmediato pasado de opresión y dictadura se expresa, en ocasiones, mediante un lenguaje simbólico panfletario. Así, *El tirano*, de Orozco, o el *Nacimiento del fascismo*, de Alfaro Siqueiros.

El arte de estos tres colosos de la pintura mexicana es tumultuoso, explosivo, terrorífico, monumental, pese a sus reducidas dimensiones. Ahí están, por ejemplo, las inmensas manos —abiertas o cerradas— de Siqueiros en *Nuestra imagen actual* o *El coronelazo*.

La finalidad con que se contempla el horror y la muerte en estos lienzos enlaza directamente con las imágenes igualmente terroríficas de la civilización azteca, en esculturas como *El Señor de la tierra* o la *Diosa 1 mono*.

Continuidad y cambio, coyuntura y permanencia a lo largo de 38 siglos de cultura mexicana ininterrumpida. Ahí está la significación y el valor de una exposición que nos muestra hasta qué punto el tiempo no significa nada, no cambia nada y hasta qué punto a través de él se pasa de la prehistoria a una historia cuajada de profundos significados personales.

JOSE CLEMENTE: «ESCLAVO» (1948).

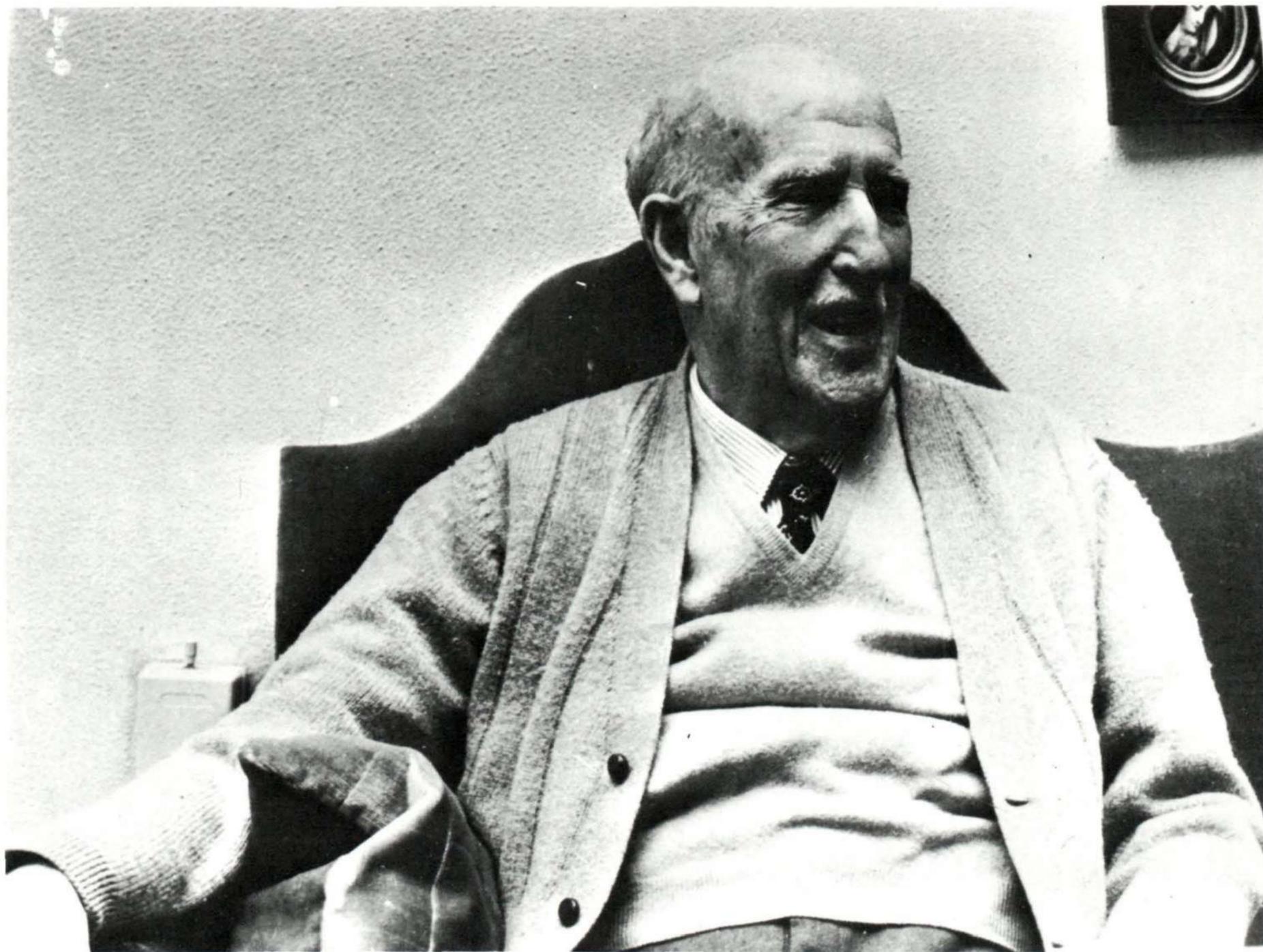


# VICENTE ALEIXANDRE, PREMIO NOBEL

Por Rafael SOTO VERGES

La reciente concesión del Premio Nobel a nuestro querido poeta Vicente Aleixandre nos ha hecho reflexionar sobre el alto precio que tienen *ciertas cosas*. Afectado, desde joven, por una tuberculosis renal, nuestro poeta ha vivido siempre una existencia limitada en algunos aspectos, subordinada al temor subconsciente, reclusa en cierto sentido; mas abierta, plenamente abierta, a una universal e ilimitada *comunicación*. Si nos aferramos a la historia literaria positiva, proclive a los esquemas y a las estructuras, la importancia de Vicente

Aleixandre es tan hegemónica como abrumadora. El dolor, las típicas carencias de orden existencial que adornan a una biología precaria, informan de una manera incuestionable el quehacer poético de nuestro gran poeta. Adelantemos, pues, que el *dolor* y la *comunicación* son los motivos subrayados que encontramos como más relevantes entre las circunstancias creadoras de Vicente Aleixandre. Sin embargo, dejaremos para más adelante las matizaciones específicas que, para nosotros, presiden su quehacer poético. Objetivamente la noticia del



VICENTE ALEIXANDRE.

Nobel, la historia literaria positiva nos demuestra cómo el lugar del poeta, dentro de las literaturas occidentales vigentes, es harto significativa y meritoria, por lo que, dejando aparte la cuestión aleatoria o azarosa de los premios, la concesión del Nobel a nuestro gran poeta es verdaderamente obvia y, además, incuestionable.

Hablar sobre Aleixandre es como hablar de todos los poetas españoles o, al menos, de muchos de los que entre los años cuarenta y setenta han escrito su obra. Pudiera decirse, sin gran temor a equivocarnos, que la poesía española de esos años hubiera sido bien distinta, seguramente muy peor, sin la presencia de la obra y del hombre que es Vicente Aleixandre. Nos parece abundar en este aspecto como caer en lo gravoso de lo trivial y lo superfluo, si no de lo absolutamente innecesario. Dicha sea la verdad, poco puede añadirse, en el plan analítico o crítico, a lo que ya escribieron ciertos especialistas —*especialistas aleixandrinos* pretendemos decir— sobre su ingente, rigurosa y continuada creación poética. Es de curso obligado, en esta hora de intentar una exégesis medianamente suficiente, el recordar los nombres de numerosos profesores y escritores que, sumariamente o con parcialidad muy substantiva, dedicaron su óptica analítica a la contemplación de ese universo aleixandrino que, ahora, tras el Premio, es dominio común de ese libresco consumismo que se ha puesto en marcha tras el refrendo tan brillante y *lindo* (por otra parte, tan innecesario para los verdaderos buscadores de ese *oro poético*) del rutilante, mítico, subyugante Premio Nobel.

Poco, pues, decíamos, podría hoy añadirse al completísimo e inteligente estudio del profesor Carlos Bousoño titulado *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético*. Insula (Madrid, 1950). Poco, casi nada, podría agregarse a las lúcidas páginas que dedica a Aleixandre, en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, el eminente filólogo y crítico Dámaso Alonso (vid. Biblioteca Románica Hispánica; Gredos, Madrid, 1965). Tampoco podrían olvidarse libros como *La poesía española del siglo XX*, de José Luis Cano, publicado en Guadarrama (Madrid, 1960); ni el estudio titulado «Vicente Aleixandre en dos tiempos», inserto en el libro de José Olivio Jiménez *Cinco poetas del tiempo*, Insula (Madrid, 1964); ni el de Concha Zardoya, «De la Destrucción o el Amor a Los Encuentros», en *Poesía Española contemporánea*, Guadarrama (Madrid, 1961); ni el ensayo de Luis Felipe Vivanco, «El espesor del mundo en la poesía de Vicente Aleixandre», en *Poesía Española contemporánea*, Guadarrama (Madrid, 1957); ni tantos, tantos, tantos, copiosísimos estudios, ensayos, tesis, tesinas, artículos y críticas vertidas en nuestra prensa nacional y en la extranjera, en los archivos de universidades, en los medios de testimonio gráfico (revistas, *dossiers*, monografías, diccionarios literarios, etc.) acerca de la obra humanísima, extensa, rigurosa, de nuestro Premio Nobel. Sin embargo, nuestro presente compromiso (no lo hubiésemos aceptado sino sólo bajo el signo de un sencillo homenaje, casi inútil, al querido maestro) nos obliga a recapitular las subjetivas impresiones (más o menos científicas, o más o menos emotivas) que suscitaron *en origen* los poemas y libros de Vicente Aleixandre.

La experiencia lectora nos presenta al querido poeta, que ya contaba treinta años, como a un gran autor al que le falta aún desarrollar su unívoco acento. Quizás, en esa obra primeriza, ostentara señales de la poesía de ese otro gran poeta que es

Jorge Guillén. Más tarde, prosiguiendo la general evolución de los poetas de la *generación del 27* (como ha señalado Dámaso Alonso), su poesía se tornará neorromántica y surrealista. Tenemos una muestra de ello en su libro *Espadas como labios* (1932), que es trompeteo augural de posteriores libros como *La destrucción o el amor* (1934) y *Sombra del paraíso* (1944). En *La destrucción o el amor* se establece un bloque sintagmático que no propugna antagonismo, antes bien, identidad de esencia y de pragmática. De pragmática noble o ideal, ha de entenderse. Más tarde veremos cómo este antagonismo aparente comporta ecuación igualatoria en el seno de ese pensamiento freudiano que siempre acompañó a Aleixandre. Su enfermedad, su crisis, le harían igualar la destrucción y el amor: la consumación perfecta del amor se opera en la destrucción. He aquí un dato a desarrollar bajos los esquemas psicoanalíticos del arte. En este libro, la visión aleixandrina del mundo se encuentra poblada de animales, de plantas, de minerales que luchan con el hombre, expresándole su *simpatía cósmica*, su agónico afán de comunicación. Como nos dice José Pedro González Martín, *el deseo de ser, de realizarse en el amor, destruye al hombre. Amor y muerte quedan integrados en una única afirmación* (vid. J. P. González Martín: *Poesía hispánica, 1939-1969*, estudio y antología, El Bardo; Barcelona, 1970). Por ello, Concha Zardoya, en su libro citado, considera este libro como *existencial*. En todo caso, Vicente Aleixandre arriba al existencialismo de una forma no abiertamente filosófica, no doctrinariamente, sino intuitiva y subconscientemente. En cuanto a los soportes expresivos, como son el lenguaje y la accessis simbólica, Aleixandre nos introduce ya en la materia viva, crítica y conflictiva, de una traslación de lo real histórico hacia lo revivido internamente. En este punto, que establece diatriba entre la «ideología estética del realismo socialista» y «los controles profundos de la realidad maravillosa» (vid. Louis Aragón y André Breton: *Surrealismo frente a Realismo socialista*, Tusquets Editor, 1973), conviene no olvidar la suscripción constante, más o menos explícita, de Vicente Aleixandre a las estéticas del superrealismo. Guy Rosolato, en sus *Ensayos sobre lo simbólico* (Anagrama; Barcelona, 1974), explicita esta cuestión: *ocultándose a sí mismo tras lo que disimula, místico o secreto, el símbolo roza lo infimo, hasta el punto que se dice «simbólico» para dar a entender algo que ya no existe, gesto simbólico que ya no es más que eso, sirviendo apenas para señalar el recuerdo de un vestigio*. Vestigios, recuerdos, detalles ínfimos, en la accessis simbólica de su quehacer superrealista, cobran en Aleixandre una dimensión universal; su alegría es de todos, su dolor es de todos. La naturaleza es, en comunión con todo lo viviente, una respiración común en la que el hombre encuentra saciedad a sus *pulmones*. Esa respiración aleixandrina, ese aspirar el todo de lo cósmico, fue su mayor secreto, el talismán que le ha salvado de aquella asfixia existencial que hoy se cierne sobre todos.

*Sombra del paraíso* (escrito entre 1939 y 1943) fue publicado en 1944 y nos ofrece un mundo, aunque nostálgico, bastante más sereno. El exorcismo de lo paradisiaco, el padre, la infancia, la inocencia auroral del poeta, entre los nimbos rosas de aquellos intercambios simbólicos típicos del poeta, arrastran a Aleixandre hacia el conocimiento del consuelo; la vida es solamente sombra, recuerdo, pasado irreversible. Pero, entre las sombras de ese *paraíso perdido*, el redescubrimiento de la naturaleza sirve de bisma o bálsamo, de frescor y consuelo frente a lo transitivo del amor; frente a la fugacidad de lo viviente amado:

*Sólo los besos reinan:  
sol tibio y amarillo,  
riente, delicado,  
que aquí muere, en las bocas  
felices, entre nubes  
rompientes, entre azules  
dichosos, donde brillan  
los besos, las delicias  
de la tarde, la cima  
de este poniente loco,  
quietísimo, que vibra  
y muere...*

Evidentemente, este *poema* (como suelo titular a los libros de poesía auténticamente vertebrados y orgánicos), esta *Sombra del paraíso*, arroja mucha luz sobre la paupérrima poesía española de los años cuarenta. Mientras muchos andaban en torno a la llamada *poesía social* (feliz en su intento, pero frustrada en sus resultados poéticos), Aleixandre reagrupa de una manera personal y muy sincera los hallazgos expresivos de aquellas experiencias *poético/surrealistas*, sumamente fugaces, que heredamos de Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*), de Rafael Alberti (*Sobre los ángeles*), por citar algunos autores y libros de la precaria y estelar incursión de las estéticas surrealistas en nuestra literatura patria. De ningún

D. PIO CABANILLAS, MINISTRO DE CULTURA, FELICITA A VICENTE ALEIXANDRE



modo pretendo sostener que Aleixandre haya sido, en lo fundamental, solamente un poeta surrealista; sin embargo, y en sus primeros libros, nuestro admirado amigo es un poco *satélite* (en el mejor sentido de este ominoso término) no sólo de la teoría psicoanalista (retornemos a Freud y sus adláteres), sino de la gran poesía europea surrealista. Las conexiones entre el surrealismo y el psicoanálisis son tan históricamente demostradas que, bajo pena de reincidencia inútil, preferimos eventualmente obviar esta cuestión. Quede claro que Aleixandre *nada tiene que ver* con los citados libros del español surrealismo. El entronca mejor con experiencias galas, en los niveles expresivos (por mejor entendernos) de un surrealismo a lo Saint-John Perse. Solamente queríamos mostrar la permanencia de una presencia surrealista en España (tras las experiencias de Lorca y Alberti), bajo la mano inspirada, hábil, de nuestro gran poeta. Podríamos decir que, tras Brake, Picasso salvó una forma de cubismo. Muy paralelamente, Aleixandre (tras la experiencia de Breton, Eluard, Aragón, etc.), ha salvado para la poesía europea otra forma de surrealismo. Me parece enojoso el recordar aquí la célebre diferencia entre surrealismo y superrealismo (tan resbaladiza y lábil como la diferencia entre escritura automática *pura* o *controlada*). Aleixandre, nos parece obvio, ha controlado la escritura automática; ha practicado en suma (en esos libros primerizos) el aprovechamiento de lo imaginativo, incluso de lo subconsciente, bajo el control de unos factores *expresivos racionales*. Por ello, si recordamos el antiguo credo surrealista de que toda realidad es igualmente maravillosa y mítica (por otra parte, sobradamente sustentado en la base de las teorías antropológicas acerca del nacimiento de los mitos, de los sistemas generales de relación simbólica y de la amplitud, visible o invisible, de lo *real histórico*) no es difícil entender el ejemplar acoplamiento de la estética aleixandrina a ciertos nuevos rumbos de la expresividad poética con relación a *lo real*. Visto hoy, con esos nuevos ojos que nos regala el tiempo, *Sombra del paraíso*, aparte de un gran acendramiento en la poesía aleixandrina, nos presenta la imagen de una bella escalada en el sentido de la claridad, de la pureza y de la perfección en la zona expresiva de la emoción comunicada. En ese tránsito de lo *real antropológico* (arquetipos, ancestros, mitos y subconsciencias colectivas) hacia la *realidad histórica* que, aceleradamente y bajo el imperativo sociopolítico y estético, urgentemente reclamaba la represión de aquellos otros, el poeta se pone al compás de aquella alegre evolución que se ha llamado *poesía coloquial*, cotidiana y humana. Muy sabiamente, el poeta ha sabido incorporar a aquella poesía *tan suya* los acentos humanos, eclosivos y cálidos que la coyuntura española del momento estaban reclamando.

Un paréntesis amargo, en el *crescendo* de nuestro relato lo constituye, sin embargo, la publicación de *Mundo a solas* (1950). Este poema, escrito entre el 34 y el 36, aparece cuando sus visiones del mundo han superado ya ese estadio expresivo. En verdad, otro signo vital u otra angustia existencial preside aquellos versos, publicados tal vez contra la corriente *socioestética* de los años cincuenta. Es el mismo Aleixandre quien, en el prólogo del libro, así nos lo evidencia: «en algunos poemas de *Mundo a solas*, acaso se contemple el mundo presente, la tierra, y se vea que, en un sentido último, no existe el hombre. Existe sólo la sombra o residuo del hombre apagado. Fan-

tasma del hombre, tela triste, residuo con nombre de humano. El mundo terrible, el mundo a solas, no lleva en su seno al hombre cabal, sino a lo que pudo ser y no fue, resto de lo que de la ultrajada vida ha quedado». Ciertos críticos, como el citado J. P. González Martín, profesor de Lengua y Literatura Española en Trent University, editor de la desaparecida revista poética «Si la píldora bien supiera...», opinan que la aparición de este libro perjudicó a Aleixandre en cierto modo. Si pensamos en la etapa histórica en que fue concebido, o sea, en los prolegómenos de la terrible, absurda guerra civil española, hemos de considerar afortunada la publicación de *Mundo a solas*, como un precioso testimonio de aquel tiempo en que la *comunicación* (cordón umbilical de la poesía aleixandrina con el mundo), el sereno y amable diálogo se había tornado sangre, represalia y venganza. En la sociología del arte, un libro como éste no podría jamás ser ignorado.

Por encima de estos considerandos, y ciñéndonos al devenir poético de la creación aleixandrina, tampoco deberíamos olvidar que en *Mundo a solas* ya se abordan temas que aparecen en *La destrucción o el amor* o que, posteriormente, asomarán de nuevo en poemas de *Sombra del paraíso*. Como Concha Zardoya recoge en su citado libro, todo esto es cierto, mas la premonición ha obrado con esa visionaria lucidez que alumbra a los espíritus selectos. Si la composición y estilo de *Mundo a solas* es evidentemente anterior a aquellos dos libros (a los cuales informa en un plano expresivo), su temática, en cambio, es *históricamente* posterior. El mismo Aleixandre nos explica que *Mundo a solas*, frente a esos libros y, «en la sucesión posible de un mundo a expresar, es posterior» (*vid.* Concha Zardoya, *opus cit.*)

Recapitulando, pues, la obra del poeta, hasta el momento en que ahora estamos, tres libros resumen o aglutinan la visión tripartita del mundo que nos ofrece en sus poemas. La visión angustiada o existencialista (*Mundo a solas*), la oferente o desesperadamente proyectiva (*La destrucción o el amor*) y la de un cierto relanzamiento esperanzado, con base en el fracaso y la nostalgia (*Sombra del paraíso*).

Más tarde, en 1954, con *Historia del corazón*, la poesía de Aleixandre iniciará un periplo de confrontación humanizante con las criaturas y las cosas. El mismo, en las palabras que preceden al volumen *Mis poemas mejores* (Gredos; Madrid, 1956), nos dirá algo más tarde: «el tema de la mayoría de los libros era, si la expresión no parece desmedida, la Creación, la naturaleza entera, yo diría mejor su unidad, y el hombre quedaba confundido con ella, elemento de ese cosmos del que sustancialmente no se diferenciaba. Más tarde, bastante más tarde, *Historia del corazón* subvierte los términos y es ahora el hombre el directo protagonista y la naturaleza sólo fondo sobre el que la historia del transcurrir humano se sucede y desenlaza». A partir de *Historia del corazón*, el hombre ya no será tan sólo parte, no tan sólo partícipe en ese drama cósmico que presencian los ojos del poeta, sino sujeto principal, amoroso y cordial protagonista. Quizás sea el poema «En la plaza», de este último libro, el que mejor reúna esas categorías afectivas y éticas que imprimirán un enérgico giro a toda su posterior «poética». En el poema, la participación (la *comunicación*, en exacta teoría aleixandrina) es la tarea urgente, resolutiva y salvadora. Por ello:

*No es bueno  
 quedarse en la orilla,  
 como el melocotón o como el molusco que quiere calcárea-  
 [mente imitar a la roca.  
 Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y  
 [perderse,  
 encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de  
 [los hombres palpita extendido.*

Quizás, la puesta en práctica de este *fluir y perderse*, de este dejarse arrasarse por la dicha de la comunicación y del diálogo, le han valido a Aleixandre aquel indiscutible magisterio que, casi con exclusividad, ha ejercido durante los *asordados* años de la larga postguerra. Durante años, el generoso maestro ha escrito cartas y ha abierto sus puertas a los más desvalidos poetas. Durante años, quien ha tocado el aldabón de su casa o el picaporte de su corazón ha hallado francas su sonrisa y su palabra. Recuerdo que, en mi primera etapa de arribada a Madrid, solía visitar a Aleixandre, acompañado o acompañante de Carlos Sahagún, de Paco Brines o de Claudio Rodríguez. Allí, en la serena soledad de Velintonia, el poeta solía recibirnos, recostado en divanes de reposo. Su juvenil enfermedad habría de convertirle en un convaleciente eterno. Muchas veces, y en presencia de Bousoño o de José Luis Cano, él solía repetirnos con un inconfundible tono de advertencia y de esperanza: *¡Hay que escribir todos los días!* He aquí cómo un hombre aferraba su vida, delicada, precaria, al urgente quehacer de la poesía.

En este punto, el aspecto de su creación poética pone en liza los distintos enfoques historicistas o antropologistas. Nosotros pensamos (muchos de los que conocemos y queremos a Aleixandre) que su ingente, continua y rigurosa actividad poética ha sido siempre para él una necesidad vital. En su ensayo *La necesidad del arte*, el profesor Ernst Fischer se pregunta si el arte cumple una función concreta, una actividad normal y necesaria para el hombre o si, por el contrario, es algo completamente superfluo que desaparecerá en una etapa superior de la humanidad. Fischer, tras analizar las relaciones o los nexos entre la sociedad y el arte (durante ciclos de la historia en que el arte ha sido *magia*, puente entre el individuo y el colectivo acervo cultural, medio de educación y propaganda), piensa que en el futuro y en una sociedad perfectamente libre, cuando hayan desaparecido los conflictos y las alienaciones a que se encuentra sometido el hombre de hoy, el arte no tendrá esas misiones mágicas, tampoco pedagógicas ni publicitarias. Para Fischer, el arte no será sino una actividad normal y creadora de los hombres libres. Por otra parte, Duvignaud, en la conciliación de teorías historicistas y antropologistas acerca del fenómeno creador, acepta una sociología del arte, «la cual arrancarí­a de una experiencia auténtica e íntima de la creación, y de una experiencia igualmente dinámica y viva de la vida social; una búsqueda que se afanase por reencontrar las formas de la raigambre de lo imaginario, dentro de la existencia colectiva». Sin embargo, muchos ideólogos del arte implicados en estrechas dialécticas consideran de todo punto cuestionable la creación artística, una vez superado el actual estadio de una sociedad alienada y subyugada.



STAND DEDICADO A ALEIXANDRE EN LA FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO EN FRANKFURT. EN EL APARECE EL EMBAJADOR DE ESPAÑA, SR. GARRIGUES.

No en vano hemos hablado antes del dolor como un condicionante de la obra alexandrina. Frente a las corrientes historicistas, el enfoque antropológico nos brinda una nueva «ciencia», la Estilística Genética o estilística del individuo. Desde este plano, Leo Spitzer, que ha criticado duramente la historia literaria positiva (con sus someras clasificaciones de romanticismo, clasicismo, etcétera) piensa que «toda obra constituye un todo, en el centro del cual se encuentra el espíritu de su creador, que es el principio de cohesión interna de la obra» (vid. Leo Spitzer: *Linguistic and Literary History*), añadiendo que «el espíritu de un autor viene a ser una especie de sistema solar hacia cuya órbita todas las cosas son atraídas: el lenguaje, la intriga y demás no son sino satélites de esa entidad, el espíritu del autor». En torno a la estilística literaria definida por Spitzer se ha fundado una verdadera escuela de teóricos, cuyas ideas sobre el estilo individual podrían acercarnos mucho a un entendimiento singular y no esquemático de la obra poética de Alexandre. Así, Spoerri busca, tras la forma literaria, la actitud fundamental del escritor ante la vida, su visión del mundo. Por otro lado, Goldmann, bajo la influencia de Spoerri, concibe una tipología de las visiones del mundo, las cuales se expresan en situaciones sociales, económicas y estéticas. Está claro que, por fuera de los críticos historicistas, por fuera de la historia literaria positiva, es posible buscar la íntima razón de ser de una obra de arte, sus fundamentos ontológicos e, incluso, sus condicionantes psicofisiológicos. Se preguntaba Leo Spitzer si Molière había trasladado sus propias desdichas conyugales a su *École des femmes*. Esta pregunta irónica contenía en sí misma la decidida afirmación. Pienso que la poesía de Vicente Alexandre hubiere sido muy otra si su vida no hubiese estado sometida al dolor o a la precariedad, a la delicadeza y los cuidados de una convalecencia eternamente mantenida. Su relativa reclusión, sus largos días de obligado reposo, tal vez le hayan hecho valorar, muy por encima de otras categorías morales y sociales, el maravilloso consuelo de la *comunicación*. El nos dijo siempre: *Poesía es Comunicación*.

Para nuestro querido Premio Nobel, el escribir poesía ha sido como una mortal necesidad. Ese ha sido su lazo más profundo con el mundo, su expediente más sincero y elocuente, su vía más cordial y entrañable de relación humana, de amor y comunicación. En el nivel antropológico de la fenomenología creadora, la *génesis ideológica de las necesidades*, estudiada por Jean Baudrillard, aporta luz a la cuestión. Para Baudrillard, la teoría de «intercambio simbólico» viene aparejada, siempre, con la noción de la escasez. En Vicente Alexandre, la precariedad de una existencia condenada a los cuidados, a las limitaciones y las trabas, conduce inevitablemente hacia el concepto de escasez (esa *escasez existencial*) y al sistema de *intercambio simbólico* tan presente en su obra. La transfiguración de lo creado delata un mecanismo de intercambio, tal como una economía de las necesidades psicológicas, o como una transacción muy perentoria entre lo real dolorido, aherrojado, y esa otra soñada realidad de una existencia plena, libre, feliz. Como ha señalado el profesor José María Valverde, en *Sombra del paraíso* existe una «rememoración mitificadora que exalta el pasado dándole un tono de prístina inocencia» (vid. J. M. Valverde: *Breve historia de la literatura española*, Guadarrama; Madrid, 1969). Así, en su poema *Criaturas en la aurora*, habla Alexandre al mundo, idealizado y sometido a su bello sistema de asociación simbólica:

*Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia.  
Entre las flores silvestres recogisteis cada mañana  
el último, el pálido eco de la postrer estrella...*

Pero Alexandre, tan emparentado con las estéticas surrealistas, que entienden lo maravilloso como una *amplitud de lo real*, habría de caminar desde un «neorromanticismo» (donde creaba un mundo mágico, por transfiguración de lo real histórico) hacia una especie de «realismo» por el que va a tener nuevo contacto con la inmediata realidad, unas veces en remembranzas o en invocaciones al pasado (ya absolutamente nada paradisiacas), otras veces en estampas contemporáneas y vividas. Aquí lo humano, lo coloquial y lo cordial, como podemos observar en su libro *Historia del corazón*, le acercan hacia una suerte de «acentuación social». La renuncia al *egotismo*, que fue eje inicial de su lírica, abre su poesía a nuevos rumbos de comunicación diáfana y sentida.

Abierto siempre a todos, la *teoría de comunicación*, que informa su «poética», no es sólo eso para él (pura teoría de escritor consciente, acompasado al tono de una época), sino una entrega auténtica, vertida y demostrada incluso en sus lecturas. Como ha dicho muy acertadamente Pere Gimferrer en un artículo, para otros autores «el ideal del poeta debe realizarse sobre la base de una curiosidad, casi diría de una atención, que aspire a ser universal, porque de todo puede participar el crecimiento del universo poético, porque cuanto ha sido escrito constituye como una comarca de la experiencia humana que puede incorporarse al poema si éste aspira a constituir un vehículo de conocimiento. En el caso de Vicente Alexandre, su curiosidad de lector es un aspecto más de esta capacidad de apertura, de generosidad personal, que preside en todo momento su trato a cuantos a él se acercan. Hay una suprema grandeza moral en esta disponibilidad incesante hacia las solicitudes de personas y textos, es decir, de vidas ajenas: aceptándolas como potencialmente propias, podrán decir en verdad, con justicia, que «el poeta canta por todos». Se acusa así, de pasada, y frente la apertura de Alexandre a la obra y la vida de todos, un vicio muy frecuente en los poetas españoles. Nos dice Gimferrer que «algunos terminan por no leer otra cosa que la poesía propia. Por este camino no está excluido que puedan discurrir algunos grandes poetas: son los que podríamos llamar grandes poetas obsesos, por una parte, y atávicos, por otra; se nutren de sí mismos de su propio impulso inicial, y no quieren atender sino a él».

Alexandre, gran conversador (enemigo de tertulias, acérrimo partícipe del íntimo coloquio), ha sido siempre un gran lector. En su perfil humano, incluso en los condicionantes de una estilística genética o individual acerca de su obra, no deberá nunca olvidarse esta amplitud de vida, esta apertura vital y generosa, explayada y sin límites; no deberá nunca olvidarse que para él la poesía, como la comunicación con todo ser humano, constituye lo que ha llamado Leo Spitzer el *dinamismo explosivo del instinto vital*. Ese interés por todo, esa avidez lectora, como también nos dice Gimferrer en el citado artículo, es «algo mucho menos literalista y más profundo: lo que Alexandre ha buscado y encontrado ahí es un cabal conocimiento del hombre, ya que en tal conocimiento (que deparan tanto, desde vertientes distintas, la experiencia diaria como la lectura) se sustentará la irradiación de toda gran poesía».

Porque Vicente Alexandre conoce bien al hombre, porque le ha buscado desde la soledad y la *escasez*, ahora él nos derrama sus derroches, los oros puros de una poesía comunicativa y humanísima.

# CONDICIONAMIENTOS DEL ARTE ACTUAL EN LAS NACIONES IBERICAS

Por Carlos AREAN

## 1.º INTRODUCCION SOBRE NUESTRA PROPIA IDENTIDAD

A menudo aparece en libros de escritores argentinos o españoles, peruanos o brasileños, portugueses, mejicanos o filipinos, la interrogación un tanto asombrada sobre cuál será el verdadero ser de las patrias a las que pertenecen. Esta incertidumbre sobre la última identidad de lo que somos, se traduce en el terreno concreto del arte en la preocupación de si existen o no una pintura o una escultura o unas modalidades artesanales que puedan ser consideradas como verdaderamente representativas de cada una de nuestras naciones.

Este desconcierto se halla en parte justificado. Nuestras patrias son patrias mestizas. Existe, por tanto, el peligro de creer que alguno de los elementos constitutivos, y no la totalidad de los mismos, es el que conformó nuestro verdadero ser. Hay, por otra parte, a menudo, una peligrosa ambigüedad en las definiciones previas. El que creamos ser una u otra cosa, puede depender, en parte, de la manera como lo hayamos definido o de lo que sea para nosotros aquello con lo que lo confundamos. Un enfoque histórico del problema podría, a pesar de todo, ayudar a su difícil clarificación. El intentarlo es importante, porque de lo que se trata es nada menos que de procurar descubrir qué es lo que somos o qué es, al menos, lo que creemos que somos.

¿Somos europeos los portugueses y los españoles? ¿Somos árabes o ibéricos o cualquier otra cosa? ¿Termina Europa en los Pirineos? La mayor parte de estas preguntas carecen de sentido, pero se siguen haciendo. Ello obedece a que lo que se pretende con ellas es descubrir otra cosa que está más allá de ellas mismas.

¿Son los filipinos orientales u occidentales o ninguna de ambas cosas? Caso de que sean orientales, ¿constituyen una variante de la cultura extremoriental o los elementos hinduistas tienen también una fuerza condicionante?

Respecto a la América ibérica, todo ha sido ya preguntado. ¿Son europeas o americanas las nuevas patrias surgidas en las antiguas provincias ultramarinas de Portugal y España? ¿Son simplemente herederas de las culturas aborígenes? ¿Constituyen una nueva cultura que engloba a todas las Américas o tan sólo a las de habla española y portuguesa o a parcelas concretas de cualquiera de ellas?

Las interrogaciones no se acaban nunca y es por eso por lo que el enfoque histórico, basado en el proceso de la formación de nuestras patrias respectivas, nos parece el único adecuado. Es esencial iniciarlo con Portugal y

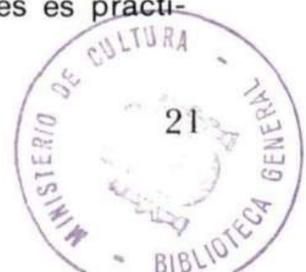
España, no porque las consideremos más importantes que a las otras nacionalidades de nuestros idiomas, sino porque fue en ellas en donde se inició ese mestizaje étnico y cultural que, sea cual sea el juicio que nos inspire, es ya una realidad insoslayable dentro de la propia vida de cada uno de nosotros.

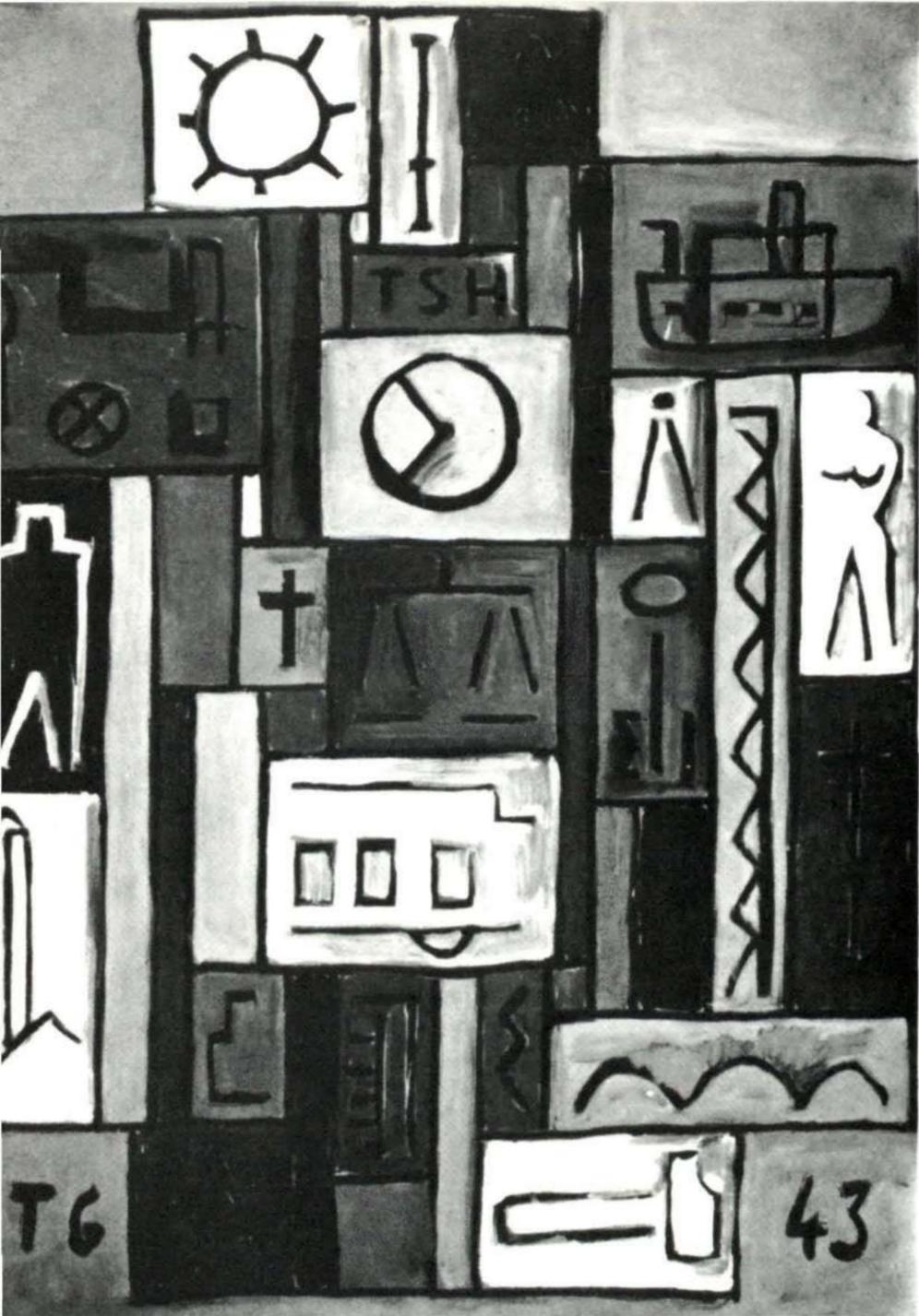
Si Europa es un concepto geográfico, carece de sentido preguntarse por la europeidad de los portugueses y de los españoles. Estamos situados dentro de Europa y somos europeos, por tanto, nos guste o no nos guste. Si Europa es un concepto cultural, es necesario antes delimitarlo. Puede suceder así que nos encontremos con que dentro de una común cultura occidental que nos engloba a todos los países de ambas Américas, a los sudafricanos, a los australianos, neozelandeses y filipinos y a todos los países latinos y germánicos de Europa, así como a los polacos, checos, eslovacos, húngaros, croatas y eslovenos, haya bastantes variantes y que una de ellas —subdividida, a su vez, en múltiples subvariantes— esté constituida por todos los países que hablan portugués o español en todo el mundo. Volvamos, por tanto, al enfoque histórico.

Cuando los europeos no sabían aún que existía América, tenía ya la cultura occidental plena vigencia en nuestro ámbito geográfico. No es éste el momento adecuado para recordar en qué consiste una cultura. Lo he hecho ya en varias otras ocasiones y muy especialmente en «Cultura autóctona hispana», libro al que remito al lector para cuanto se relacione con los problemas ahora tratados. De momento nos basta con tener en cuenta que la mayor parte de los seres humanos que conforman una cultura coinciden en una manera bastante generalizada de ser y de valorar, practican una o varias religiones afines entre sí, elaboran una concepción comúnmente aceptada de la vida de relación y de la dignidad del hombre, y se hallan inmersos en un sentimiento similar del mundo y en una intuición también similar del espacio y la forma.

Todas las culturas han surgido o desde el fondo insuficientemente diferenciado de las preculturas prehistóricas o son hijas de otras culturas preexistentes. Las primarias han desaparecido ya y lo mismo ha sucedido con la mayor parte de las secundarias, pero siguen actualmente su evolución, a veces vacilante, una última secundaria (la islámica, heredera directa de la siríaca) y cuatro sintéticas (la occidental, la de la Cristiandad ortodoxa, la extremoriental y la hinduista).

El solo hecho de decir que una cultura es sintética indica ya que es mestiza. Ello es debido a que al confluir en ella las herencias de otras varias anteriores es prácti-





TORRES GARCÍA (URUGUAY).

camente imposible que, incluso en el caso hipotético de que las culturas maternas hubiesen sido racialmente «puras», no hubiese habido mezclas de sangres a partir del momento del encuentro que dio origen a la síntesis posterior. La cultura occidental es hija directa de la helénica, lo mismo acaece con su gemela la de la cristiandad ortodoxa, bizantina primero y rusa más tarde, pero no se nutrió exclusivamente de ella. El ser de los occidentales se fue conformando lentamente desde el siglo V hasta el X. Se estructuró sobre un sustrato de cultura clásica un tanto anquilosada, pero con la recepción de la religión siriacojudáica que ese mundo clásico había aceptado en los inicios de la disolución interior de su evolución histórica y con notables aportaciones de sensibilidad y de sangre germánicas. La nueva cultura empezó como una emulsión de estos tres componentes, pero acabó por convertirse en una síntesis en el momento en que el mestizaje biológico corroboró la inicial mezcla cultural, un tanto disonante, sin duda, en los primeros tiempos. El mestizaje característico de la cultura occidental acarreó que en cada una de sus provincias culturales —que en la actualidad suelen coincidir con los estados nacionales— tenga una dosificación ligeramente diferente. Semejantes diferencias eran pequeñas, salvo en los extremos este y oeste. En el primero, las interconexiones con la cristiandad ortodoxa eran bastante perceptibles en Polonia, Eslovenia y Croacia. En el segundo, los restos de la vieja cultura celto-cristiana de Irlanda originaron una diferenciación momentánea entre la

variante de la cultura occidental que se instauró en este país tras su ocupación por las tropas inglesas en el siglo XI y la vigente en Inglaterra y en la Europa continental. Dicha diferenciación fue desapareciendo gradualmente. En el extremo norte había, por similares razones de tipo histórico, otra variante que englobaba a los países escandinavos.

Los territorios que más tarde habían de ser Portugal y España pertenecían en los momentos iniciales de la formación de Occidente a la misma variante que los restantes países de la Europa continental. En la España visigótica (me vuelvo a remitir para el análisis de la situación a cuanto escribí en «Cultura autóctona hispana»), no había diferencias sensibles respecto a la manera de ser y de valorar de los franceses, los italianos, los alemanes o los ingleses. El hecho crucial para nosotros nos llegó con un nuevo momento de nuestro mestizaje étnico y cultural. En 711 los caballeros del Islam, bereberes en su mayor parte, pero bajo la dirección de algunos pequeños contingentes árabes, iniciaron su total ocupación de la Península Ibérica. Durante una Reconquista que duró ocho siglos, hubo a partir de entonces una permanente ósmosis cultural. España eligió en sus estados del Norte seguir siendo occidental y por eso luchó denodadamente contra las mesnadas islámicas, a pesar de que éstas se hallaban en aquel entonces en posesión de una cultura, una civilización y una tolerancia más ricas y elaboradas que las suyas. La prueba de la occidentalidad de Portugal y España está en que hoy todos los ibéricos peninsulares hablamos, igual que los hispanoamericanos, idiomas latinos y seguimos constituyendo comunidades predominantemente católicas. La mezcla de sangres y la aceptación de algunas de las valoraciones islámicas o judías han hecho, no obstante, que nuestra variante occidental no sea la misma que la de los europeos continentales.

Repito que si Europa es un hecho geográfico, somos europeos.

Si se comete, a pesar de ello, la ligereza histórica de creer que la única variante válida de la cultura occidental es la vigente hoy en los países del centro de Europa, Inglaterra e Italia, en dicho caso ni somos ni tenemos por qué querer ser europeos. Tan válidas como la variante de esos países que creen a veces monopolizar a Europa, son las que tienen vigencia en nuestra península, en Polonia o en los países escandinavos. La tesis correcta es que en Europa son perfectamente legítimas todas esas variantes de la cultura occidental y sus múltiples subvariantes. Vista la cosa así, claro está que somos europeos, no tan sólo geográficamente, sino también culturalmente, pero con la salvedad de que nuestra variante no se termina en los estrechos límites de nuestra península, sino que se extiende desde el Pirineo hasta Filipinas y desde Tejas hasta Magallanes.

Cuando los españoles llegaron a América, iniciaron la conquista de unos territorios en algunos de los cuales había habido o perduraban todavía culturas brillantes. Antes de llegar habían terminado la Reconquista y entrado en Granada en el mismo año en que poco más tarde descubrieron América. En su visión occidental de la vida no había un tercio de herencia clásica, otro tercio de ansiedad germánica y un tercer tercio de redentorismo cristiano, sino que este último se había visto robustecido

por el todavía más fuerte redentorismo islámico. El cristianismo era una religión judaica del ámbito siríaco y lo mismo acaeció con su heredero el islamismo. El eje de la vida pasaba, por tanto, más a través de Dios que a través del mundo. España, para bien o para mal, era menos clásica y menos espiritualmente germánica que sus hermanas occidentales, pero se hallaba más preocupada por la salvación individual del hombre y por la unión mística entre el Creador y sus criaturas. Por raro que ello pueda parecer, semejantes vivencias eran tan hondas en muchos españoles, que acababan por teñir la totalidad de su vida y dirigir incluso buena parte de la política nacional. Ello no impidió que hubiese también muchos españoles y portugueses en quienes la ansiedad germánica predominase y otros en quienes la codicia o la pasión de poder y de mando se sobrepusiesen, tal como acaece en todas partes, a cualquier otro condicionamiento cultural. La concepción cristiana de la vida y la creencia en la igualdad esencial del género humano exigió, no obstante, unas «Leyes de Indias» tales como las que comenzó a dictar Isabel la Católica. Actitudes como la de Fray Bartolomé de las Casas eran lógicas, habida cuenta de la ideología imperante en España. Los indios eran seres humanos que tenían el derecho, tras haberse convertido a una religión en la que los conquistadores creían a pies juntillas, a alcanzar la salvación eterna. Los que no se habían convertido todavía tenían un derecho similar a ser convertidos y salvados por tanto. También era posible que siguiesen la ley natural y alcanzasen, sin necesidad de conversión, la misma eterna felicidad que los conquistadores. Para cualquier español, repito, un indio, incluso si guerreaba contra él, era un ser humano al que había ante todo que convertir y no una bestia brava a la que, para mejor robarle sus tierras, era aconsejable asesinar a mansalva o —en el mejor de los casos— encerrar en «reservas» civilizadísimas. Por eso la América ibérica es mestiza o mulata, ya que ningún hombre vale en esencia para los hispánicos más que otro hombre. Por eso no lo es, en cambio, la otra América, la que —parodiando al vidente Rubén Darío— también le reza a Jesucristo, pero no habla ni siente en portugués o español y teme manchar su blanca piel al contacto con otras pieles más pigmentadas.

Hombres salidos de nuestra península llegaron a América y hubo muertes y destrucciones, tal como acaece en toda conquista. Hubo también evangelización y nacimiento de una nueva sociedad que hablaba y sigue hablando en los idiomas de Castilla y de Portugal. Lo que luego resultó fue una síntesis de elementos hispánicos y prehispánicos, pero no hubo destrucción total de ninguno de ellos, ya que ambos perviven en la nueva síntesis. Las autoridades mejicanas se dieron clara cuenta de ello cuando en la Plaza de las Tres Culturas hicieron colocar en el monumento a Cuanhtemoc aquella hermosa inscripción en la que recordaban que «el 13 de agosto de 1521, heroicamente defendida por Cuanhtemoc, cayó Tlaltelolco en poder del capitán castellano Hernán Cortés. No fue —afirma la inscripción— triunfo ni derrota. Fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el Méjico de hoy».

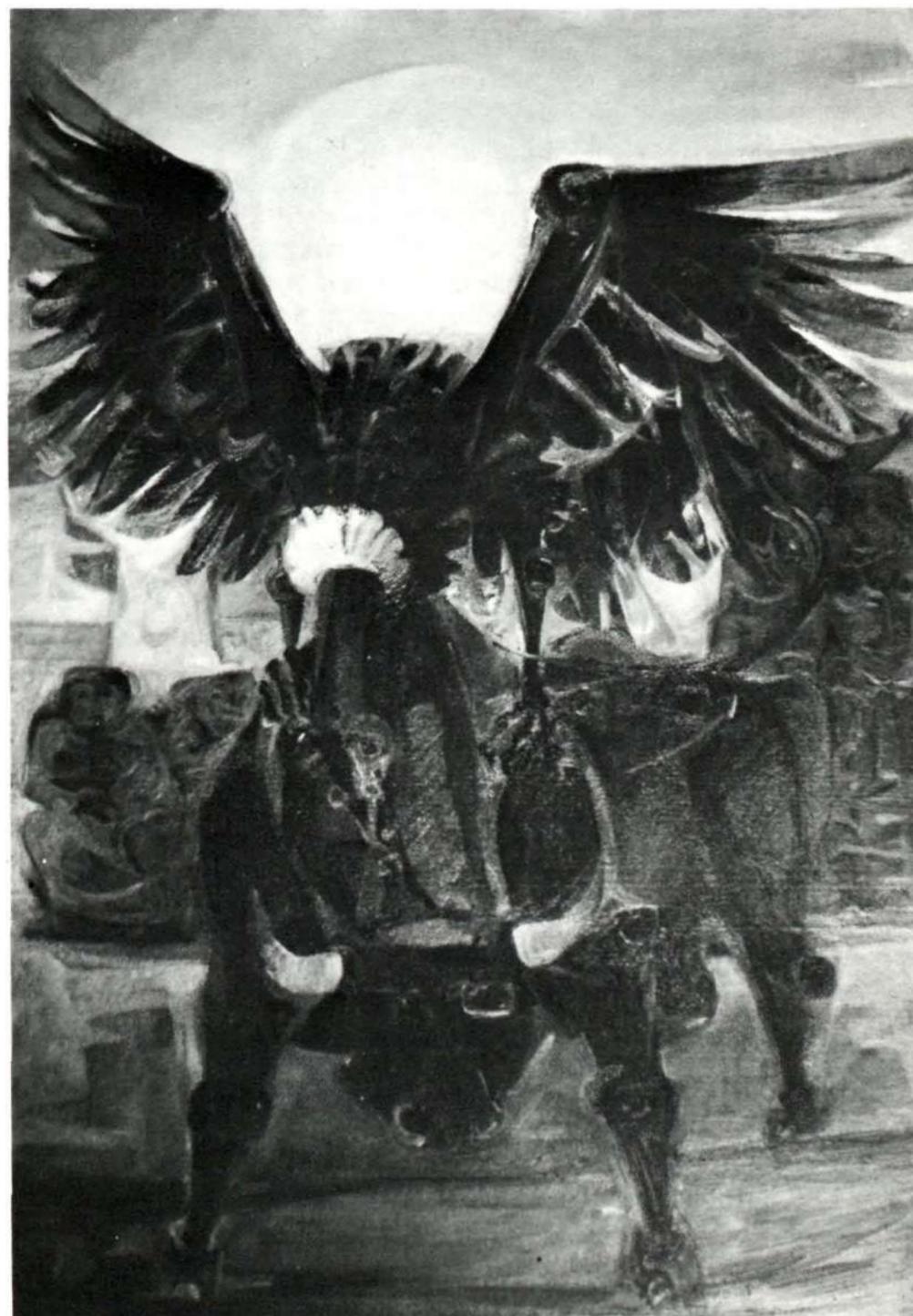
Las poblaciones mestizas de la América ibérica se incorporaron a la civilización occidental. En la América inglesa la incorporación fue más completa todavía, pero a una variante diferente. A causa de ello, y por mucho que a veces se hable en América de solidaridad continental y en

Europa de Mercado Común, un norteamericano se parece más a un inglés que a un americano de habla española y un español se parece más a un argentino o a un mejicano que a un francés o a un alemán.

En toda Hispanoamérica se prosiguió (dentro, siempre, de nuestra variante occidental) ese mismo mestizaje que ya tenía milenios de antigüedad en Portugal y España. Lo que sucedió fue simplemente que la gran familia mestiza (árabe, bereber, ibera, celta, ligur, etc.), que vivía en la Península Ibérica se partió en dos. Los que se quedaron fueron los antepasados de los españoles y portugueses de hoy. Los que atravesaron el mar, que eran los que poseían más altos valores vitales y una mayor capacidad de aventura, ilusión y entusiasmo, prosiguieron desde Tejas hasta Magallanes ese mestizaje étnico y cultural que constituía en aquel entonces una bien afianzada tradición en su pequeña patria de origen. Los herederos de esa otra mitad de nuestra familia y de los habitantes que ésta encontró a su llegada a América son los hispanoamericanos de nuestros días.

Creo que si todos nosotros asumimos en todas sus implicaciones este hecho histórico, tendremos ya una plataforma inicial para poder encontrar nuestra propia identidad y superar así la más peligrosa de las incertidumbres entre las que nos debatimos.

PONCIANO CARDENAS (BOLIVIA)



Pertenece así todos cuantos hablamos portugués o español en el mundo a la variante hispánica de la cultura occidental. Esa es una de nuestras identidades, pero otra más general es la de ser occidentales. Otras varias, más limitadas, son el pertenecer a alguna de las subvariantes de nuestra variante. El mestizaje peninsular se terminó a gran escala en los mismos días en que se inició el ultramarino. Eso, y no sólo la separación geográfica, hace que la variante ibérica europea difiera de las de América en algunos aspectos.

En la América ibérica hay, por otra parte, tres grandes zonas en las que son precisamente las características diferenciales las que atizan a veces las dudas sobre la propia identidad. El área del Cono Sur parece en muchos aspectos un trasplante de Europa cuyas diferenciaciones no pasan de ser geográficas. Los elementos indígenas eran allí débiles y ni tan siquiera la heroicidad de los araucanos pudo dejar una huella lo suficientemente viva en la manera de valorar de los chilenos. En la Argentina el mestizaje se prosiguió, pero no tan sólo asimilando los escasísimos elementos prehispánicos, sino con la incorporación de grandes cantidades de inmigrantes europeos, especialmente italianos. Nos encontramos así con la paradoja de que Argentina, emplazada en América, tiene mayores proporciones de sangre «europea» que España, emplazada en Europa. Es verdad que también la Argentina se pregunta por su propia identidad, pero no parece en este caso difícil el discernirla de una manera general. Vale para ella lo antes dicho para Portugal y España, pero sin olvidar ni los condicionamientos geográficos, ni la abundantísima y enriquecedora inmigración italiana.

En todo el resto de la América ibérica, es grande, aunque en proporciones muy diversas en cada caso, la influencia étnica y cultural de los pobladores prehispánicos o de los negros llevados allí por los conquistadores. En Méjico, Centroamérica, Perú, Bolivia, Paraguay, Ecuador y, en menor medida, en Venezuela y Colombia, la casi totalidad de la población es mestiza, aunque existan también «europeos» puros e «indígenas» puros. En las Antillas y el Brasil el elemento negro sustituye al indio. En todos estos casos la propia identidad es ser al mismo tiempo lo uno y lo otro. Un mejicano es occidental, pero su occidentalidad es fruto de una síntesis de la versión española de la cultura occidental y de toda la herencia de las civilizaciones precortesianas. A un peruano le sucede lo mismo, ya que las civilizaciones prepizarrianas forman también parte de sí mismo y de su herencia cultural. No tiene sentido, por tanto, ser indigenista o ser europeizante. Ser mejicano o peruano es ser simultáneamente hispánico y prehispánico. Tampoco, a pesar del aislamiento cultural en que inicialmente malvivieron los negros, tiene sentido exaltar un Brasil o una Cuba europeas o negras. No quedan por fortuna en la América ibérica razas puras en cantidades apreciables. Hay mestizos y mulatos (ya hemos exceptuado al Cono Sur), y sería tan arbitrario amputar a un mejicano de su herencia precortesiana, como amputarlo de la hispánica.

La casi absoluta totalidad de los habitantes de Iberoamérica habla en castellano o en portugués y ello posee un tal peso en todas las programaciones, que incluso los mismos líderes políticos que alzan a veces la bandera indigenista, procuran que los escasos descendimientos puros de los

pobladores prehispánicos que todavía desconocen estos idiomas los aprendan y puedan disponer así de un insustituible elemento de comunicación viva con su propia comunidad nacional. La síntesis es ya un proceso irreversible y el mestizaje lo es también. La América hispánica posee su propia identidad y cada uno de sus países —según cuales sean los elementos procedentes de su pasado prehispánico y la cuantía, modalidades e intensidad de los mismos— podrá (si no se empeña en amputarse, negando algunos de sus elementos constitutivos) descubrir su subvariante diferencial en su manera personal de asumirlos, sin negar por ello su pertenencia a un conjunto más amplio. De todos modos, incluso el peligro de la amputación es ya, por fortuna, imposible. Quien niegue una de sus dos herencias, no por ello deja de seguir transmitiéndolas y relaborándolas si engendra hijos o si convive con otros hombres. El idioma y la herencia siguen conformando día a día nuestras almas, pero también las conforman nuestras elecciones y nuestra anticipación de un futuro que podrá ser, en gran parte, el que hayamos empezado a conformar con nuestro propio comportamiento y con nuestra aceptación o con nuestra condena de nosotros mismos.

## 2.º VIDA Y ARTE: UN PROCESO EN MARCHA CONSTANTE

No creo en la perdurabilidad de los caracteres nacionales. Los españoles de hoy se diferencian en muchas cosas de los del siglo XVI. Hay constantes que pueden perdurar durante siglos (por eso nos lo parecen), pero que son sustituidas luego por otras «constantes» que son para quienes las disfrutan o las padecen tan imperecederas como aquellas otras que ya no tienen validez y que han configurado la vida de sus antepasados. En los grandes ámbitos culturales resulta lícito hablar por comodidad de «constantes», pero tan sólo para el período mensurable (a veces en milenios) de su vigencia histórica. Precisamente porque esas constantes no son eternas, es por lo que unas culturas pueden ser sustituidas por otras. Se da además el caso de que no todas las constantes de una cultura tienen vigencia durante la totalidad de su evolución. Baste como ejemplo recordar que en una gran parte del ámbito geográfico de Occidente la vida se ha desacralizado, lo que ha tenido una lógica repercusión en todos nuestros quehaceres y también, por tanto, en el Arte. Fue una «constante» que duró siglos, pero que tras la crisis del siglo XVI, en el que la concepción sacra de la vida y el mundo comenzó a desintegrarse, acabó por desaparecer casi por completo durante los últimos decenios del siglo XIX y la primera mitad del XX en varias provincias nacionales del mundo occidental.

Si las constantes nacionales no son permanentes, menos lo son los residuos heredados de culturas anteriores, aunque haya, claro está, modalidades de carácter y de comportamiento social que parezcan saltar a menudo desde una cultura previa a la que la sustituye. Dadas estas premisas, no resulta fácil diagnosticar en qué puede consistir un arte verdaderamente nacional. La historia es un proceso en marcha y no se halla nunca definitivamente escrita. Es más perdurable, por otra parte, una manera general de intuir el mundo, que la capacidad emotiva que podemos darle a ciertos temas o a la interpretación de



ERNESTO DEIRA (ARGENTINA).

diversas anécdotas del pasado. Lo nacional vivo no puede consistir en la reelaboración arqueológica de lo que ya ha sido hecho, sino en la elaboración de unas formas pictóricas o escultóricas que constituyan el paralelo adecuado de la evolución de una sociedad concreta y de sus conocimientos, aspiraciones y técnicas en un momento dado. Que un artista hispanoamericano se inspire en el arte europeo, no es renunciar a su autenticidad nacional, de igual manera que tampoco lo es el que muchos europeos se estén inspirando hoy, aunque procurando que pase inadvertido, en los grandes cinéticos hispanoamericanos. La cultura de Occidente es un bien común a todos cuantos somos herederos de sus creadores. Incluso cuando nos inspiramos en una variante que no es la nuestra, traducimos automáticamente un repertorio de procedimientos e imágenes a nuestra propia concepción del espacio y la forma. Si actuamos con plena espontaneidad, nada importa, por tanto, que aprendamos en otras latitudes, porque todo el repertorio técnico importado se pondrá al servicio de la variante o de la subvariante a la que pertenezcamos.

No cabe desconocer, no obstante, que a lo largo de los últimos quince años el arte de Hispanoamérica se ha internacionalizado. Las subvariantes siguen existiendo, pero a veces no se perciben de una manera neta. El problema sigue siendo para todo auténtico artista anticiparse a lo que será la verdadera manera de ser y de valorar del futuro inmediato y hacerlo partiendo de la plataforma de sus conocimientos y valoraciones actuales, de las que se ha nutrido, sin duda, pero a las que niega dialécticamente para crear su propia obra en lo que ésta deba tener de germinal o, mejor todavía, como diría Romero Brest, «de fermental».

Vivimos, sin duda, aunque menos en Hispanoamérica que en Europa, no tanto una crisis de la fe como una total desacralización de la vida y el Arte. Si queremos que nuestra obra mire al futuro, es absolutamente necesario descubrir una nueva fe pero sin zaherir a la antigua. Cuando esa nueva fe surge (y da lo mismo que se trate de los ideales revolucionarios del muralismo mejicano que de la nueva concepción de la vida que hace posible el

quehacer de los cartelistas cubanos o de los generativos argentinos) surge también un nuevo arte que no sólo es necesariamente nacional, sino que mira al futuro.

Dentro de Hispanoamérica hay no sólo diferencias de procedencia, sino también de mayor o menor cierre al exterior. Ya hemos recordado en el apartado antecedente que la Argentina tiene mayor proporción de sangre «europea» que España; que Méjico es un rico modelo de país mestizo y que el peso de la influencia negra es condicionante en Cuba o Brasil. La apertura o no apertura al exterior no depende, en principio, de dichas mezclas genéticas. Marta Traba recordaba hace tan sólo cinco años que Hispanoamérica se divide, en lo que al Arte respecta, en áreas abiertas y en áreas cerradas. Incluía en las primeras a la Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela y la ciudad brasileña de São Paulo, pero no la de Río. En las áreas cerradas figuraban Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia, Paraguay, Méjico, Cuba y Puerto Rico. Si yo tuviese que hacer una división similar, incluiría hoy a Río de Janeiro en las áreas abiertas y también a Cuba. Respecto a Méjico, creo que se da allí el contrasentido difícilmente explicable de que sea simultáneamente un área cerrada y un área abierta, pero todo ello no hace ahora al caso. Lo que cuenta en este momento es la sagacidad de Marta Traba en diferenciar netamente esas dos posiciones que son, no obstante, fluctuantes en sus delimitaciones geográficas.

Se pertenezca a un área cerrada o a un área abierta, no cabe desconocer que una gran parte de Hispanoamérica vive todavía en el subdesarrollo. Ello da un nuevo sentido a todas las grandes convulsiones políticas, desde la revolución mejicana hasta la cubana, y se lo dará también a todas las que indefectiblemente se sucederán en el futuro. Las revoluciones necesitan exaltar el valor social del Arte, pero igual pueden hacerlo encerrándose artificialmente en su propio pasado —caso de Méjico en 1921— que abriéndose a las corrientes vivas del ambiente y la hora, tal como está aconteciendo en la Cuba castrista. Ello no evita que también en la revolución cubana el artista se haya convertido en un funcionario, pero esa es otra cuestión que nada tiene que ver con su apertura a la actualidad.

Los hechos dolorosos de que parte de Hispanoamérica viva en el subdesarrollo y de que haya un número relativamente grande de analfabetos, hacen que un alto porcentaje de sus habitantes no disfrute de los bienes de consumo y que no participe, por tanto, en la formación del precio. En algunos países andinos, tan sólo un tercio de sus moradores son productores y consumidores. El resto de la población vive en una economía precapitalista. Incorporar a todos sus hombres a la vida nacional es la tarea más urgente de gran parte de Hispanoamérica. Los habitantes de estas zonas desprotegidas, que se pueden dar, incluso, exceptuada posiblemente la Argentina, en muchas pequeñas aglomeraciones urbanas y en los suburbios o en los «Ranchitos» de las grandes ciudades de algunas zonas abiertas, son seres para quienes todo lo que se relacione con el arte carece lógicamente de sentido. Su problema es sobrevivir y alcanzar un poco de seguridad y de bienestar material. De todo lo demás, se preocuparán más tarde. No cabe en ese aspecto desconocer el esfuerzo ímprobo que están realizando desde hace algo más de medio siglo una gran parte de los gobiernos hispanoamericanos y la justicia de sus reivindicaciones

para liberarse de la coerción exterior y del succionamiento de buena parte de su riqueza por parte de algunos países mucho más ricos y poderosos. Una vez vencido el subdesarrollo, habrá una premisa más para que el hombre del pueblo pueda comenzar a sentirse libre y para que los artistas puedan realizar sus obras para la totalidad de sus compatriotas. Hasta que ese momento llegue, no sólo no serán las masas populares adquirentes potenciales de pinturas o esculturas, sino que no tendrán ni tiempo ni paciencia para disfrutar de ellas y sentirse sus verdaderos destinatarios. Cabe esperar, en cambio, que una vez vencido el subdesarrollo, puedan los mejores artistas de nuestros países, incluidos muchos de los que en la Península Ibérica, Filipinas o Hispanoamérica se expresan como progresistas, pero pintan o esculpen para sus clientes norteamericanos, hacerlo en verdad para sus compatriotas menos afortunados que ellos en el reparto del poder, la riqueza y la gloria. Mientras ese momento no llegue y la libertad no se haga compatible con el desarrollo, no podrá haber un arte verdaderamente popular en nuestros pueblos. Habrá, eso sí, lo que seguimos llamando «arte popular» (aunque incluso ése sea realizado ahora, a menudo, para exportación turística), pero no un arte hecho por artistas profesionales al servicio del pueblo.

Si queremos liberarnos, debe tener en cuenta Hispanoamérica que el futuro del mundo pasa posiblemente por sus tierras. Es necesario, no obstante, que dejen de ser de una buena vez los Estados Desunidos de la América Hispánica y que no sólo vivan a tope el ritmo de la hora actual, sino que adquieran una plena conciencia de la comunidad de sus problemas y que se presenten coordinadamente ante el mundo en cuanto comunidad de pensamiento, valoración y actuación. El Arte tiene mucho que hacer en ese camino y no tanto pintando anecdóticamente las glorias patrias, como evidenciando todo cuanto hay de común en todas las intuiciones hispanoamericanas de la forma y poniéndose luego al servicio de la sociedad en la realización de obras comunales que no sólo proporcionen un cobijo material, sino que afinen la sensibilidad de sus usuarios dentro de una adecuación al paisaje, al ambiente y a las condiciones temperamentales de cada grupo o provincia.

### 3.º ¿PARA QUIEN PINTAN NUESTROS PINTORES?

El pintor no es un ser llovido del cielo, nacido y nutrido por generación espontánea, sino un hombre de carne y hueso que vive entre otros hombres y que tiene que comer para vivir, que leer para hallarse al día y que disponer de un cobijo para albergar a su familia y para poder pintar. Su trabajo es hacer cuadros u objetos o realizar murales o cualquier otra actividad similar, pero es injusto que aquello que ofrece para disfrute general no le permita satisfacer sus necesidades más apremiantes. Muchos artistas tienen hoy que simultanear su labor con un trabajo de operarios o funcionarios y esperar a haber triunfado para dedicarse exclusivamente a satisfacer su verdadera vocación. Ello plantea el problema de para quién se pinta, es decir, quién paga la pintura. Este problema se halla íntimamente unido a otros dos que son el de para qué vale la obra de arte y el de qué es lo que el artista opina de la misión de su obra.

En la evolución de Hispanoamérica se han dado, aunque con cierto retraso cronológico, las mismas cuatro posiciones que en respuesta a cada una de estas tres interrogantes, se han dado también en los países occidentales de Europa. Se ha pintado, en efecto, primero para las órdenes religiosas y para las grandes catedrales; para la realeza o su equivalente más tarde; para la alta burguesía luego, y se pinta actualmente para un mercado anónimo. El arte fue sucesivamente un valor de religación, un valor de prestigio de la realeza o la patria, un valor de disfrute y un valor de cambio. Desde el punto de vista del artista, éste creyó sucesivamente hallarse al servicio de la Iglesia y la edificación de los fieles, al de la exaltación de la realeza y de las dignidades hereditarias, al de la búsqueda autónoma de los valores plásticos y al de la totalidad de los estamentos sociales.

Estas cuatro respuestas sucesivas a cada interrogante no se corresponden con exactitud las unas con las otras, pero el paso de una a otra en una de las vías de la evolución, acabó por ocasionarlo en las restantes. Este proceso que en todo Occidente puede seguirse sin solución de continuidad desde el siglo X hasta el XX, se dio en la América en vías de occidentalización desde el siglo XVI hasta hoy. Veamos antes, no obstante, lo acaecido en Europa.

Durante la Edad Media la casi totalidad de los artistas pintaban para la Iglesia o para los gremios, pero incluso en este último caso era frecuente que las obras realizadas acabasen por parar en una iglesia o monasterio. El arte era un valor de religación entre el artista y los demás hombres, y para todos éstos entre sí y con Dios y la Iglesia. La religación, producto de una fe común, era excelentemente servida por las imágenes representadas en las obras. El destinatario de la obra de arte era la totalidad del pueblo creyente. Pintar constituía no sólo una manera de expresarse uno mismo, sino un acto de servicio a Dios.

Tras la primera gran crisis de la conciencia religiosa el mecenazgo eclesiástico continuó e incluso se agigantó en algunos momentos y países, pero fue en líneas generales menos intenso. El pintor realizó más a menudo su obra para los reyes y para los grandes del mundo. La misión de estas obras era casi siempre magnificar a la realeza como símbolo de la continuidad de la vida de la nación y enaltecer a las dignidades hereditarias, consideradas a veces como arquetipos de unas maneras ejemplares (las propias del hidalgo, del condotiero, del gentleman) de valorar y de comportarse. El arte fruto de este otro mecenazgo, ya no constituía un valor de religación, sino que, de acuerdo con la incipiente secularización de la vida, era considerado por los reyes y por los grandes señores un valor de prestigio que contribuía a glorificarlos a ellos o al país al que regentaban o representaban. El artista solía considerar que con su obra servía también a su patria y al orden establecido, pero no era demasiado frecuente que se plantease el problema, sino que se limitaba a aceptar tácitamente su situación. Había, por tanto, una menor conciencia comunal que durante la época anterior. El «creador» parecía posiblemente más libre, pero lo era en realidad menos y pintaba o esculpía para quienes lo empleaban a su servicio y no para el conjunto de los creyentes.



MATTA ECHAURREN (CHILE).

A la realeza y a la aristocracia las sustituye en calidad de mecenas la alta burguesía. Tal vez los capitanes de industria no llegasen a coleccionar obras de arte en la Europa continental, pero sí sus hijos y sus nietos. Es de destacar a este respecto que aunque la burguesía haya tenido un menos fino olfato pictórico que la realeza, hubo algunos sagaces adivinos que cuando el impresionismo fue recibido con rechifla en Francia por buena parte de la crítica especializada, se dedicaron ellos a coleccionar esas obras y a garantizarles así un modesto ir viviendo a los grandes maestros que las producían.

Las dos primeras etapas anteriormente recordadas tuvieron un relativo equivalente en América. Se pintó, esculpió y edificó en cantidades enormes al servicio de la Iglesia. La mano de obra indígena fue en ese aspecto un auxiliar inestimable que dio origen a una síntesis incipiente entre la versión hispánica del arte occidental y las aportaciones prehispánicas. A este respecto es interesante destacar la *inexactitud de afirmaciones como la de que la influencia indígena se quedaba en lo adjetivo* y que se colaba subrepticamente contra la vigilancia de la Iglesia y que Cristo era siempre blanco, pero nunca indio o mestizo. He visto Cristos en toda América con rasgos mestizos y la Virgen de Guadalupe de Méjico, la más venerada imagen del mundo hispánico, es una india enfervorizada, tímida y maternal.

La demanda equivalente a la de los reyes fue en América la de edificios oficiales y la de palacios señoriales, y no sólo bajo el virreinato, sino también en los primeros años de la independencia. En naciones como Méjico ese mecenazgo estatal se renovó en 1921 gracias al gran filósofo y ministro de Instrucción Pública José Vasconcelos. El mura-

lismo mejicano aspiró a ser un elemento de religación entre el artista y el pueblo y, más todavía, entre todos los diversos elementos constitutivos de la comunidad nacional, pero dicha aspiración resultaba prácticamente imposible tras la desacralización del arte. Faltó en cambio casi totalmente en los países de habla española y portuguesa la etapa del mecenazgo burgués. Eso perjudicó a los artistas españoles del siglo XIX y de principios del XX, pero más todavía a los hispanoamericanos. Tan sólo en la Argentina hubo coleccionistas avisados, pero en número más escaso que en Europa.

A partir de la segunda guerra mundial, el gran arte que había sido un valor de religación para la Iglesia, un valor de prestigio para la realeza y un valor de disfrute para la burguesía, comenzó a convertirse poco a poco en un valor de cambio. Ya antes de la última gran guerra existían marchantes de gran estilo que actuaban conjuntamente en varios países y que formaban cadenas e incluso trusts que ayudaban a crear prestigios a menudo enclenques o fugaces. Aconsejaban la inversión en obras de arte como algo sumamente rentable, pero ese mercado era más bien estrecho.

El delirio de las subastas se intensificó después de la guerra en todos los países medianamente desarrollados. Hay ahora banqueros e incluso hombres de fortuna no excesiva, que compran obras de arte sin haberlas visto. La triste realidad es que no se compran lienzos, sino firmas. Lo que cuenta no es la calidad de la obra, ni el placer que nos produce, sino el saber que es un valor que subirá en mayor medida, si sube, que el oro o que las acciones industriales. Estos equipos de condicionadores de la opinión del público, disponen de enormes medios y suelen acertar casi siempre al elegir lo mejor dentro de cada movimiento o tendencia, pero este buen olfato lleva aparejado el convencimiento de que el gusto de los inversores tiene que ser alimentado siempre con nuevos platos cada vez más fuertes. Al fin y al cabo existen nuevos ricos que no sólo compran para invertir, sino también para presumir de que han adquirido la última novedad y la más cara. Necesitan matar, por tanto, a las tendencias que no satisfagan este afán de novedad y sustituirlas por otras que serán igualmente efímeras. Ello obliga por añadidura a renovar las colecciones y, una vez convertida la pintura en producto de consumo (y no ya, tan sólo, de cambio), provoca nuevas ventas. Por eso al arte abstracto se le opuso polémicamente la nueva figuración, y luego el pop, el op y todo lo que vino después en una inmensa fiesta de la confusión que carecía de la autenticidad de la de Arranz Bravo y Bartolozzi o de la Martha Minujín.

No cabe duda de que casi todas estas tendencias han sido auténticas, reveladoras y renovadoras, pero no el uso que el marchandismo ha hecho de ellas, convirtiéndolas en objetos (mercancías) casi tan fungibles como las lavadoras o los automóviles. Estas empresas marchantes controlan buena parte de las revistas de arte del mundo y sólo a través de ellas es posible a las «jóvenes promesas» el triunfo rápido y relativamente tumultuario. Cuentan incluso con la benevolencia de buena parte de la crítica y más todavía en los países en los que, como recordó dolorosamente Fermín Fevre, «el escritor, el periodista y el crítico siguen siendo mano de obra barata» y en los que «quienes recurren a ellos, se contentan con una solvencia mínima».

Las leyes de la oferta, la demanda y la publicidad se cumplen a rajatabla y parece imposible escapar de momento a ellas en ninguna economía de tipo capitalista. Tal vez a los países de habla española y portuguesa los salve, en parte, el hecho, lamentable sin duda por otra parte, de que por no haber entrado aún en un desarrollo de tipo norteamericano, se hallan menos condicionados por estas leyes. Se juegan menos millones y hay además un importante elenco de críticos con auténtica vocación que siguen siendo incorruptibles a pesar de los cantos de todas las sirenas. Ello no evita que muchos de los grandes artistas hispanoamericanos pinten ya para el mercado norteamericano o el alemán o el francés y no para el de su país y que acaben por sufrir las consecuencias en su propia obra, incluso cuando su ideología político-social los hace sentirse íntimamente descontentos de dicha situación.

Este sistema actual de distribución de la obra de arte y de conversión de la misma en un valor de cambio, se halla íntimamente relacionada con lo que la obra es para el propio artista y también con lo que éste piensa que es él en cuanto hombre religado a otros hombres en una comunidad viva o en una sociedad un tanto desintegrada. En la Edad Media europea, el artista era un servidor de la iglesia como otro cualquiera. Más tarde lo fue de su Patria y de su rey, sin dejar por ello de serlo de la Iglesia. Creía, aunque no supiese posiblemente en qué consistían, en los valores plásticos. Buscaba la calidad y el perfecto conocimiento de su oficio, pero era para él más importante servir a la comunidad de los creyentes o a sus compatriotas y exaltar la fe o el patriotismo, que realizar una obra en la que brillasen estos valores. Se pintaba, por tanto, al servicio de algo a lo que se consideraba superior al arte mismo. En la época del triunfo de la burguesía, se creía menos en esos valores «eternos», pero sí en la calidad y también en la experimentación y en la apertura de nuevos caminos.

El artista de hoy, en el momento en que más condicionado se halla por las leyes de la publicidad, la oferta y la demanda, vuelve a creer paradójicamente que su obra debe servir a algo superior a ella misma, a la sociedad o a la implantación de un orden nuevo. Las más de las veces el gran contrasentido es que la sociedad de consumo deglute por igual el arte que aspira a quebrantarla, que al que la ensalza. El artista acepta a la larga el juego y pinta para quienes le pagan y de la manera que éstos esperan que pinte. Rivera pintó todavía para el Estado, pero Siqueiros lo hizo en los últimos años de su vida para Manuel Suarez, millonario español establecido en Méjico y constructor del «Poliforun Siqueiros» y del gigantesco hotel adjunto al que éste le sirve de propaganda. Guayasamín, Le Parc, Tapies, etc., sean las que sean sus ideas, sus filias y sus fobias, viven de lo que pagan los clientes de sus marchantes, pertenecientes todos ellos al mundo del consumismo deglutidor y flexiblemente organizado. Esta situación actual del «mecenazgo» sólo puede desaparecer a través de las propias leyes de su evolución interna, tal como desaparecieron los mecenazgos anteriores, todos ellos sustituidos por otros al crearse una nueva estructura social y una nueva dinámica en sus conexiones. En una sociedad diferente podrá tal vez la pintura dejar de ser un valor de cambio, pero sí tiene que serlo sin escape posible en el momento actual de la evolución del mundo «librecambista».

# IMPRESIONES DE UN VIAJE A LA TARRACONENSE

Por A. JIMENEZ



LUGO (TERUEL)

No es ningún secreto la escasa preocupación que existe en España por su arquitectura romana; es tanto más acusada en las dos regiones que mayor número de yacimientos tienen y que disponen además de sendos trabajos de síntesis, publicados hace ya muchos años.

Para Andalucía y el Sur de Extremadura existe el bien conocido *Essai sur la province romaine de Bétique* (1); las páginas que dedica a Arquitectura y Urbanismo adolecen de serios defectos, no paliados en el telegráfico apéndice de la reedición. Para Catalunya, ampliamente entendida, disponemos

del libro de Puig i Cadafalch (2), cuya primera redacción data de 1909; pese a su reconocida calidad, tanto de datos como de método, necesita de una profunda revisión; no en vano va a cumplir setenta años. Durante éstos se han realizado numerosísimas excavaciones que no pocas veces, sobre todo en la *Bética*, han quedado inéditas. Los únicos trabajos sistemáticos y continuados, que ahora comienzan a publicarse con toda garantía, son los del Deutsches Archaeologisches Institut que en dos conjuntos excepcionales, *Tarraco* y *Munigua*, están trastrocando cuanto sabíamos del tema.

A lo largo de estas líneas expondré las observaciones que he anotado a lo largo de un viaje por parte de Aragón y Cataluña; son impresiones de arquitecto, basadas en la observación minuciosa del monumento, que es la base de todo trabajo de croquización y medidas. Advertiré que no todos los edificios que he visitado aparecen citados aquí. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Blanco Freixeiro y a los señores Corzo y Aja por la ayuda que me prestaron y las observaciones que hicieron.

El puente de Luco de Jiloca entró en la bibliografía especializada de la mano de Almagro Basch en 1940 (3); su descripción, página y media, y sus fotografías se han reproducido desde entonces multitud de veces. La construcción, que salva un afluente del Jiloca cerca de Calamocha, está en un paisaje del Aragón del abandono, digno de una canción de Labordeta; el camino viejo ya sin uso, la nueva carretera que huye hacia Catalunya y una ermita a punto de ruina, componen el entorno del mejor de los puentes hispánicos en «lomo de asno».

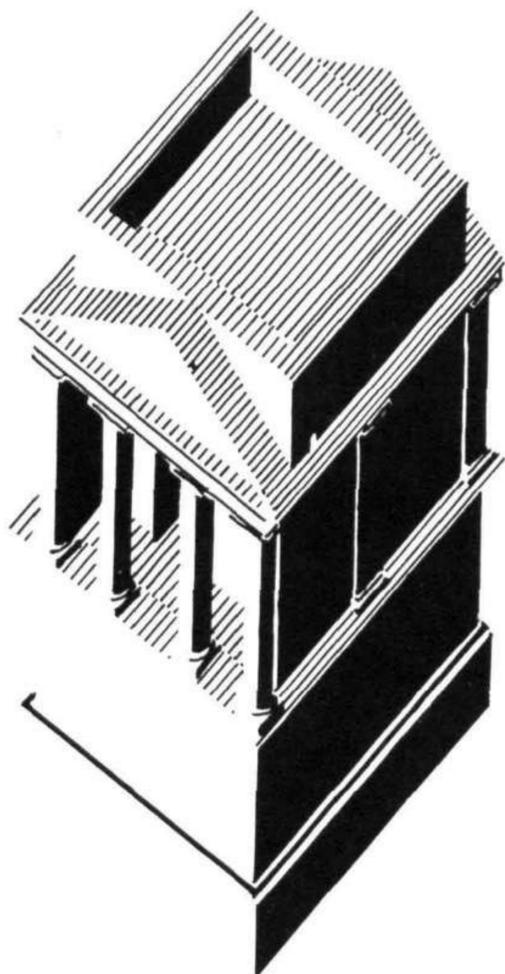
A lo largo y ancho del Imperio resta un cierto número de puentes cuyo piso se eleva de forma notable hacia el centro de su longitud; así algunos ejemplares africanos o italianos inventariados por Piero Gazzola, de manera que no hay reparo en admitir este tipo como romano, pero de ésto, a reconocer como tales todos los que existen en España, media un abismo. El mejor de ellos es sin duda alguna este de Luco; en las fotografías que de él se han publicado, casi todas de lejos, el aspecto de su fábrica es convincente, pero de cerca no resiste

el examen; sillares de formatos muy diferentes, tomados con mortero de cal, dovelas muy estrechas a veces, extremada irregularidad compositiva sin justificación topográfica aparente... Sus 3,40 metros de anchura, sin descontar pretilles, están lejos de los 5,10 metros que tiene el de Villa del Río (Córdoba), que es el más estrecho de cuantos reconocemos como romanos en *Hispania*. Creo, en consecuencia, que hemos de poner en cuarentena esta hermosa obra, consciente de que con ella arrastró a la Edad Media los demás ejemplos de la serie que, ni aún de lejos, ofrecen dudas a esta datación.

El segundo edificio al que me referiré es el llamado «templo-tumba» de Fabara, edificio tan mal conocido que en una reciente oposición a Cátedras de Arqueología, ninguno de los opositores supo reconocerlo ni decir dónde estaba. Para más señas diré que se encuentra en esa zona del Bajo Aragón, o Baix Aragó, donde ya se habla catalán.

Responde a un tipo de tumba monumental corriente en el siglo II d.C.; formalmente es un híbrido entre el mausoleo turriforme y la edícula funeraria, es decir, se trata de un *sacellum in antis* sobre un *podium* parcialmente soterrado hoy; la cámara funeraria quedaría dentro del basamento y por lo tanto no sería totalmente hipogea. El carácter turriforme no aparece enfatizado en el dibujo de Puig i Cadafalch, lo que indujo a J.M. C. Toynbee (4) a describirlo como «The temple-tomb ... stands on a low podium ...». A la vista del ejemplar de *Ammaedara* la identificación formal no ofrece dudas; el tipo, que hemos estudiado en otro lugar (5), tiene antecedentes muy viejos en la Península: citemos solamente el sepulcro turriforme de Pozo Moro, labrado en torno al 500 a.C.

Sorprenden varios extremos del edificio; en primer lugar, la hipertrofia de sus capiteles, demasiado anchos a causa de una molduración excesiva. Tampoco es corriente la organización formada por basa ática, fuste liso en las columnas y estriado en las pilastras, capitel aproximadamente toscano y entablamento jónico, pero sin mütulos ni denticulos; todo ello ya visto en el *Colloseum*, pero recargado aquí; divierte el abuso del concepto de fachada, tan caro a lo romano, que aquí se expresa tectónicamente con claridad, mientras en lo decorativo va al revés: cuatro columnas aparenta el frente, tres las laterales, con mezcla de redondas, pilastras, lisas y estriadas, y dos sólo en la trasera. Es necesario hacer unas acotaciones al dibujo de Puig i Cadafalch: la cornisa del *podium* no se interrumpía originariamente entre las dos columnas exentas, ya que la rotura debe ser moderna, pues la pieza está caída al pie; las mencionadas columnas debieron ser enterizas, como la que hoy está completa, y no despiezadas por tambores como las dibuja el autor. El error más significativo (6) está en la cubierta; supuso el arquitecto de Mataró que el edificio se cubría a dos aguas, evacuando cada hilo de téngulas por un agujero practicado en el reborde de piedra que corre paralelo al alero; no obstante, puede observarse cómo dicho reborde, que se conserva prácticamente entero, sólo lleva un agujero en la parte más próxima al frontón delantero; además, sobrepasa en altura a éste en el punto donde se interceptan. Con estos datos creemos que la restitución de la cubierta debe hacerse como indica nuestro dibujo: frontones en los extremos como manifestación al exterior del adintelado del pórtico, y azotea con pretil alto en el resto respondiendo a la bóveda del interior. El agua llovediza saldría por el único agujero que existía. La masa general del edificio se asemejaría a una maqueta grande y dúplice del pórtico y sector de transición del *Pantheon*.



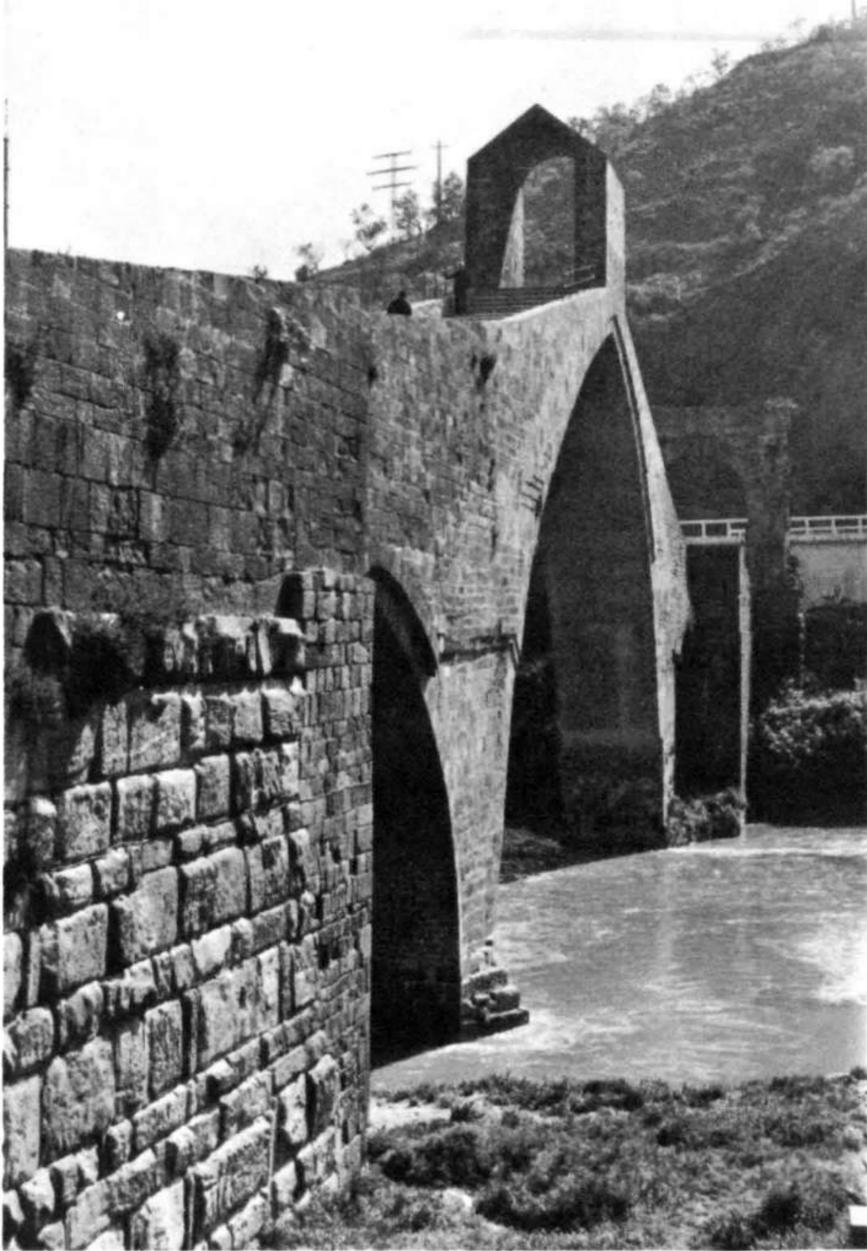
RESTITUCION DE VOLUMENES DEL MAUSOLEO DE FABARA.



ARCO DE BARÁ.

El «Arc de Bará» constituyó un obstáculo al trazar el desarrollo estadístico de lo que llamé en otro lugar «Arquitectura de la Romanización» (7); sus características son típicas de una moda arquitectónica que, a partir del siglo IV a.C., tiene su punto álgido en los decenios anteriores al cambio de Era, para desaparecer rápidamente, de tal manera que sólo dos o tres ejemplares se datan tras el principado de Calígula; el arco de Bará es el más reciente de todos.

En mi estudio expresé algunas dudas sobre la desaparecida inscripción (CIL 4282) como criterio de datación inequívoco. Tras reconocer el arco personalmente aún tengo mis dudas, cifradas en un interrogante fundamental: ¿En que zona del entablamento estaba el letrero? García y Bellido (8) lo restituye como grabado en los sillares del arquitrabe, a lo que inducen los testimonios concordantes aducidos por Hubner y que mencionan unas borrosas letras inscritas en la piedra,



PUENTE DE MARTORELL.

amén de otras más pequeñas e ilegibles. Sin embargo, resulta raro que la dedicación no estuviese en el friso, máxime si observamos en él huellas inequívocas de haber alojado una placa (¿de mármol?) de más de cinco metros de longitud. ¿Contenía ésta el epígrafe original del arco?

No obstante, la solución del problema del epígrafe no afecta mucho a la ubicación estilística del arco; la edificación tarracense sitúa su fábrica y composición en las últimas consecuencias del impulso arquitectónico que se detecta en la segunda mitad del siglo I d.C. *Tarraco* aparece así como un foco provincial importante, paralelo en cierta manera a *Emerita*; ambas ciudades, a partir de una iniciativa arquitectónica augústea, que hoy escribiríamos en el «New Brutalism», evolucionan hacia formas más «cultas», informadas por un refinamiento progresivo de las técnicas constructivas.

La trilogía clásica de los acueductos hispánicos manifiesta tradicionalmente una clara dipolaridad: Tarragona y Segovia

frente a Mérida; y sin embargo, un examen atento revela que las dos primeras conducciones en nada se parecen hoy, y aún menos en época romana. Dejaré a un lado este problema, tan interesante por otra parte, de la apariencia antigua de Las Ferreras, para dar unas notas sobre el problema de su datación. Habitualmente se adjudica a la época de Augusto, incluso algún especialista, como Fernández Casado, lo lleva con precisión admirable a la década entre el 30 y el 20 a.C. Es fácil constatar que los detalles gramaticales de sus *arcuationes* repiten literalmente las soluciones constructivas del impulso arquitectónico al que antes aludíamos, así como de otras obras del siglo I d.C. próximas a *Tarraco*. Sus engatillados son cosa vista en la «Torre de los Escipiones»; los salmeres de arcos de descarga de la «Torre de Pilatos» llevan los mismos recortes que los de los arcos de Las Ferreras; las impostas sin molduración alguna son las mismas de Bará y las del puente de Alcántara. Incluso la utilidad topográfica de la conducción me parece relacionada con la citada fase urbanizadora. Quizás el análisis de los trozos de *sigillata* que hay englobados en el terrazo (*opus signinum*) del canal permitiera precisar la fecha, que creemos situada hacia época flavia.

El Puente del Diablo, de Martorell, es otro de los ejemplos mil veces citado de puente alomado; parece claro, como anota Puig i Cadafalch, que el arco central, reconstruido recientemente pero gótico en origen, sustituye a dos de los originales, lo que obligó al alomado del tablero; también es evidente que en origen el puente era mucho más ancho, como evidencian los parámetros viejos de sillería aproximadamente pseudoisódoma. Lo que ahora nos interesa destacar es el arco honorífico que cabalgaba sobre un tramo septentrional; hay que señalar que sus tres alzados, por lo que respecta a los elementos verticales de la composición, eran muy distintos entre sí; el que dibujó Puig i Cadafalch, con inexactitud de proporciones, presenta un esquema similar al de Bará, aunque simplificado de miembros y enriquecido de molduración; al lado que da al puente mostraba una organización de molduras verticales que no acertamos a interpretar, mientras las fachaditas pequeñas, laterales, tenían parejas de pilastras pequeñas, con basas áticas sin plinto. Este dato me hace pensar en una fecha anterior a la que se ha supuesto hasta ahora; la sillería antes aludida, de claros precedentes helenísticos, y el despiece del intradós, en tres arcos contiguos solamente ligados por el *opus caementicium*, que tiene un paralelo muy directo en el augústeo «Templo de Diana» de Nimes, me hacen sospechar una data en los comienzos de la Era.

Otro detalle digno de señalarse es que algunas molduras, como la del zócalo del *podium*, aparece con la *anathyrosis* marcada y el resto sin desbastar; para eso sólo caben dos explicaciones: que el edificio quedara inacabado en estos detalles decorativos, cosa que no es rara, o bien que en los lugares indicados intestasen los pretiles del puente. La posibilidad de que se trate de un efecto puramente estético, según la moda claudiana, me parece remota.

El recorrido por las dos ciudades ampuritanas nos introduce en un ambiente en el que el helenismo conforma lo decorativo mientras lo arquitectónico es de tradición romana, y muy específicamente toscánica; estos dos hechos materiales enmascaran a una población que sería fundamentalmente indígena. Las basas sin plintos de la llamada «Casa Romana número 1», la *cyma reversa* del *impluvium* de la misma mansión, y los *podia*, moldurados de igual forma, de los templos de Esculapio y Zeus-Serapis, nos llevan, una y otra vez, al ambiente

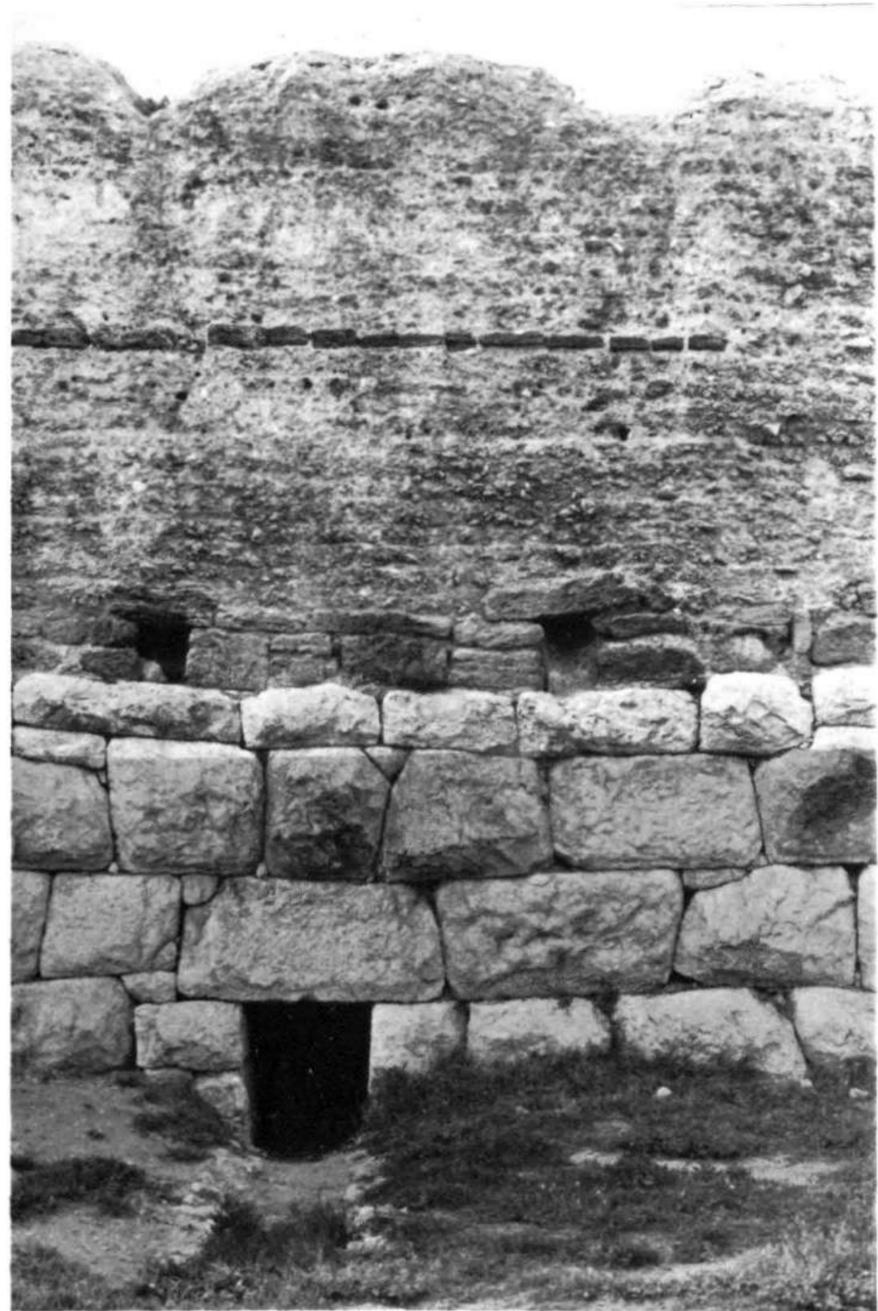
arquitectónico del siglo I a.C. o a los años inmediatamente posteriores; la restauración efectuada en los pórticos del llamado Foro de la presunta ciudad romana nos introduce en un terreno diferente, difícil de precisar cronológicamente por lo insólito de formas y composiciones: la *cyma reversa* de la cornisa debe ser ejemplo único en todo lo clásico, al igual que el friso decorado con una fila y media de hojas de acanto.

Uno de los elementos urbanos más interesantes de la llamada Ciudad Romana es sin duda su muralla; advertiré que la planimetría publicada es deficiente, ya que le añade unas torres y unos estribos que ni originalmente existieron, ni se ven ahora por parte alguna. Es una cinta lisa de tres metros de anchura, formada por un zócalo de *opus siliceum* de la «terza maniera» de G. Lugli, sobre el que monta un túnel ciego cerrado por una bóveda muy tendida; no faltan símbolos apotropaicos ni alcantarillas adinteladas. Entre las dos fábricas discurren unas hiladas de sillarejos entre los que aún se ven los mechinales pasantes del encofrado; arriba, en lo que hoy es adarve, quedan huellas de otros idénticos, además de unos nudillos en el borde de extramuros. La altura total del muro no sobrepasa los cinco metros, y lleva arrimados por fuera la Palestra y el Anfiteatro.

La técnica con que se labró la parte alta bien merece un comentario; los autores que hablan de ella la identifican con el hormigón, es decir, el *opus caementicium*; sin embargo, no vi algunos de los elementos característicos de esta fábrica: los *caementa* son piedras minúsculas casi siempre y la materia no parece estar hecha con cal y arena, sino sólo con tierra, aunque algo de cal debe tener; si tenemos en cuenta que muchos muros de la «ciudad romana» están hechos de tapial, aunque bastante deleznable, ya que se revistieron luego, creo que esta fábrica puede identificarse con el *opus formaceum*, tan habitual en *Hispania* y en fortificaciones helenísticas.

Se supone que sobre la rasante actual iría el parapeto y los merlones, hechos de albañilería y madera; si tenemos presente la existencia de dos galerías superpuestas en la muralla del fortín romano de Tiermes (Soria), que probablemente es de la primera mitad del siglo I a.C., será fácil concluir que en Ampurias falta la más alta, con la que se alcanzarían los 7,50 metros de altura necesarios para dominar los edificios exteriores desde el *párodos* y no al revés.

Estas notas apresuradas se cierran con las de un monumento soriano escasamente analizado: el arco de Medinaceli. En el dibujo que publicó García y Bellido se observan algunas inexactitudes que pudieran ser significativas; creo que los pilonos no nacían del suelo tan bruscamente como indica el dibujo, sino que la transición estaba articulada con una *cyma reversa*, similar a la que forma la imposta del arco central. Debo señalar también un cierto número de «incorrecciones» gramaticales en la propia composición romana, tales como los plintos excesivos de las pilastras angulares, su colocación en desplome y el arquitrabe, tan ancho como escasamente diferenciado de la fábrica sobre la que campean. Anotaré también la incompleta cornisa, la falta de ático que, si bien era necesario como complemento canónico, sobraba por la potencia del entablamento; todo ello me hace pensar en un edificio augústeo. Mi suposición choca con las conclusiones de G. Mansuelli (9) que lo llevó al siglo II d.C. Para ello usó de dos criterios diferentes, idénticos en el fondo, basados en el conocido ensayo de B. Zevi (10). Intentaban demostrar que el espacio contenido en el arco crecía de manera progresiva con la cronología; simultáneamente, la composición formal de las



MURALLA DE AMPURIAS.

fachadas iría adquiriendo complejidad y desarrollo espacial, de tal manera que los miembros arquitectónicos se despegarían progresivamente de la masa sustentante del edificio. Esta teoría es muy sugestiva, pero olvida que todo edificio es mucho más que la conformación de unos espacios, de modo que la *progresión lineal imaginada por Mansuelli se ve alterada por otros factores arquitectónicos, o geográficos, que no en vano el páramo soriano gozó de circunstancias culturales distintas a las del Africa antoniana.*

Si el uso habitual de la *cyma reversa* está intencionado aquí, puede interpretarse que los pilonos del arco están compuestos como basamento del arco principal; entonces los arquillos menores son como unos aliviaderos de aquellas masas, en las que están escasamente articulados. Este arco puede recordar los del siglo II d.C., pero su parecido, si abstraemos, que no es poco, el tratamiento «culto» de estos últimos, es el mismo que hay entre el dibujo lineal de un objeto y un relieve de otro similar.



ARCO DE MEDINACELI

#### NOTAS

1. R. Thouvenot, *Essai sur la province romaine de Bétique*, París, 1940, reedición de 1973.
2. J. Puig i Cadafalch, A. de Falguera y J. Goday i Casals, *L'Arquitectura románica a Catalunya*, vol. I. Precedents, Barcelona, 1909.
3. M. Almagro Basch, «Un puente romano desconocido», *Ampurias* 2, 117 s.
4. J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londres, 1971, 131.
5. A. Jiménez, «El grupo occidental de sepulcros turriformes», *Actas del XIII C.N.A.*, Zaragoza, 1975, 896.
6. El edificio ha sido estudiado recientemente, con valoración adecuada de su categoría arquitectónica, por A. Blanco Freixeiro, *El puente de Alcántara en su contexto histórico*, Madrid, 1977, 72 ss.
7. A. Jiménez, «De Vitrubio a Vignola, Autoridad de la tradición», *Habis* 6, 283.
8. A. García y Bellido, «El arco honorífico en España», *Hispania Romana*, Accademia Nazionale dei Lincei 200, 51.
9. G. A. Mansuelli, «El arco honorífico en el desarrollo de la Arquitectura romana», *Aespa* 27, 139 y 141.
10. B. Zevi, *Saber ver la Arquitectura*, Buenos Aires, 1951.

# ARTE GEOMETRICO EN ESPAÑA

Por Juan Antonio AGUIRRE

«¡Yo que quisiera tanto tener esta facilidad y esta coquetería de lo inacabado! ¡Qué se le va a hacer! A pesar de todo se debe pintar tal como uno es en sí mismo. Tengo una mentalidad demasiado precisa para manchar un azul o torcer una línea recta.» (Texto de Juan Gris, reproducido en el catálogo de la exposición de Gerardo Rueda de la Galería Juana Mordó, en diciembre de 1965.)

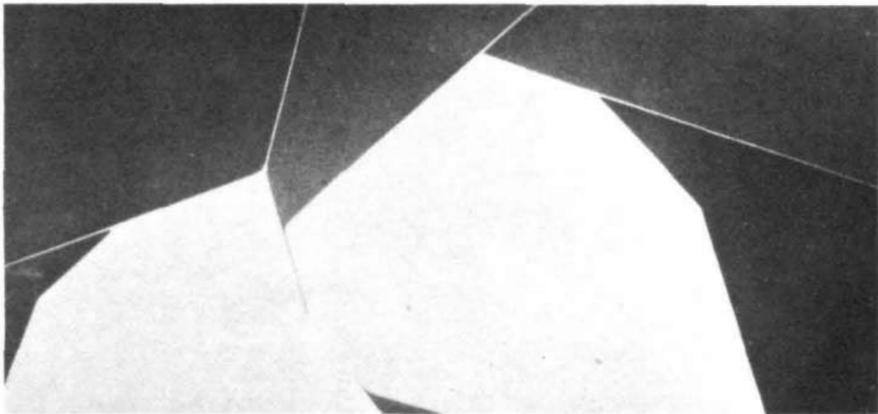
Posiblemente se trate de una mentalidad demasiado precisa lo que explique el interés que un gran número de artistas contemporáneos han sentido por la geometría. No por la geometría como sustrato, como posterior esquema aclaratorio del cuadro, ni como desveladora del secreto de la imagen. Más bien como realidad rotundamente existente, a veces fríamente provocativa; otras, de presencia duramente elemental. Este arte en cuya práctica encontramos como era de esperar desde la mayor simpleza hasta la máxima sofisticación constituye una de las principales poéticas dadas en nuestra escena. Se opone al informalismo y al expresionismo por ser, respectivamente, un arte de formas puras y por ello mismo fácilmente mensurable, incluso aparentemente definible en términos matemáticos. Por ello mismo es comprensible que con cierta frecuencia se halla planteado el geometrismo como la expresión plástica de una poética revolucionaria, combativa y al margen del sentido personalista de la creación, empeñada en radicalizar los aspectos objetivos, la utilidad y la cotidianidad de la cultura. Si tales intentos —traducir la vanguardia a la vida diaria— ha sido algo bastante sencillo en el campo de la industria, la publicidad o la moda no lo ha resultado desde luego tanto en el campo de la pintura. Las razones principales son, desde luego, económicas. Y quien hoy quiera comprar un cuadro del Equipo 57 supongo habrá de pagar por él lo mismo que por un informalista de la época.

El Equipo 57 inaugura, precisamente el mismo año de la fundación de El Paso, una corta y zigzagueante tradición de pintura geométrica en España. Sus iniciadores son José Duarte, profesor de Arte, fundador dos años antes de la Escuela Experimental de Córdoba, Juan Serrano, miembro del reciente grupo Espacio (del que también formaban parte Francisco Aguilera Amate y Luis Aguilera Bernier) y los pintores Cuenca, Duarte e Ibarrola. Un tercer grupo se denominará Córdoba y estará compuesto por los pintores Castro, Arenas, García, González, Mesa y Pizarro. De todos ellos es el Equipo 57 el que históricamente quedará como ejemplo de una actitud temporalmente contestataria al informalismo que en aquellos momentos ya triunfaba en

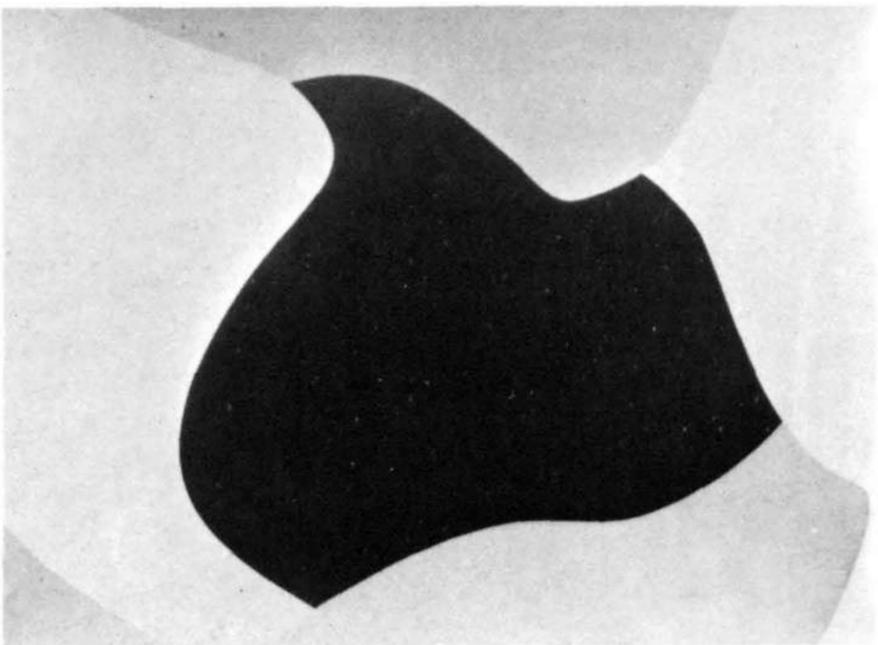
nuestro país. Desde su formación en París hasta su disolución, unos diez años después, dentro de la formación del Equipo 57 se establece una progresiva personalización de la obra hasta desembocar distintamente en el diseño industrial (Juan Serrano y Juan Cuenca), en la investigación del espacio plástico (Angel Duarte) y en el realismo social (Duarte y Agustín Ibarrola). En su exposición en el Club Urbis (Madrid, abril, 1959) definía la interactividad como «la interpretación plástica de la continuidad dinámica del espacio», interactividad que el Equipo 57 veía expresada pictóricamente «por el valor de los límites de los espacio-color que son los que determinan la posición y dirección de éstos». Estas definiciones se acompañaban de una analítica-matemática verdaderamente nueva en la explicación del fenómeno artístico y de unos estudios teóricos que servirán de precedente, años más tarde, al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas.

El Equipo 57 va a servir durante una década para explicar el ejemplo excepcional de un arte formativo marginado de los intereses y los estilos predominantemente informalistas de nuestra pintura, durante las décadas del cincuenta y el sesenta. Pero, lo cierto es que no tiene, dentro de esa Generación Abstracta, otra significación que la de ser contrapunto, excepción frente a la norma. Será la próxima generación quien, recogiendo parte de esa tradición y a través del sentido constructivo mantenido en la obra de algunos pintores (Labra, Palazuelo, Sempere), se interese colectivamente por el arte geométrico, paralelamente a esa vocación por la geometría que renace en la pintura europea y americana en la segunda mitad de los años sesenta, puesta de moda a través de Vasarely, los nuevos nombres de Denise René y un fuerte grupo de pintores latinoamericanos y norteamericanos, al mismo tiempo que triunfa el pop, e igualmente como antítesis del expresionismo abstracto.

La superación del informalismo se intenta inicialmente en España a través de la nueva figuración (Barjola, Grupo Hondo, etc.), y es también entonces, mientras la crítica



PALAZUELO. «OPHALO». MUSEO DE ARTE ABSTRACTO (CUENCA).



EQUIPO 57. «PA-8». MUSEO DE ARTE ABSTRACTO (CUENCA).

apoya una cierta incidencia social en la temática del cuadro, cuando el poeta y crítico Angel Crespo organiza el I Salón de Corrientes Constructivistas (Galería Bique, Madrid) en 1966. Un año antes ha tenido lugar una importante exposición, la individual de Eusebio Sempere en la Galería Juana Mordó, de una extraordinaria calidad y especialmente significativa del signo de los nuevos tiempos, en el mismo escenario donde han sido presentados los grandes clásicos del informalismo de nuestra Generación Abstracta. El texto de Crespo que acompaña al catálogo del I Salón de Corrientes Constructivistas y el del siguiente, celebrado el mismo año, es fuertemente provocativo. En 1965 y 1967, Gerardo Rueda presenta en Juana Mordó su obra geométrica, fundamentalmente basada en cuadros monocromos con ligeros relieves y poniendo un especial interés por establecer una lírica del espacio en profundidad, desarrollando el mundo de Fontana y Castellani. Ese segundo año se organiza el grupo «Nueva Generación», entre cuyos componentes, Barbadillo, Julián Gil, Yturralde, Teixidor, Elena Asins, Pedro García Ramos y Julio Plaza, constituyen la mayoría abstracto-geométrica, sin olvidar que en todos los restantes artistas figurativos del grupo se ofrece una clara mentalidad organizadora del cuadro muchísimo más cerca de estos abstractos que de los artistas figurativos precedentes, expresionistas, neo-figurativos, etc. Todos estos artistas sienten como necesaria la organización geométrica del espacio.

En el mismo 1967 se celebra otra importante exposición organizada por el crítico Angel Crespo: «Arte Objetivo» (Sala de la Dirección General de Bellas Artes). Allí se dan cita varias principales figuras de ese arte que ya reclama un puesto importante en nuestra escena: Amador, Asins, Barbadillo, Bosshard, Fernández Teijeiro, García Ramos, Gorrís, Iglesias, Lugan, Michavila, Plaza, Rueda, Sempere, Sobrino, Teixidor, Torner, Valcárcel Medina, Vallejo e Yturralde. Crespo advierte: «La gran novedad, pues, es ésta: que actualmente cuando nuestro arte —siguiendo los más variados caminos— empieza a plantearse correctamente sus cuestiones fundamentales, los impulsos hacia la objetividad empiezan a iniciarse por doquier. Buena prueba de ello es este elenco de artistas de tan diversas procedencias, tan acusadas características individuales y —por razones de generación y de formación— tan variadas tendencias.» Crespo señala aquí el hecho generacional que a mi entender va a ser clave en el entendimiento de nuestro arte geométrico.

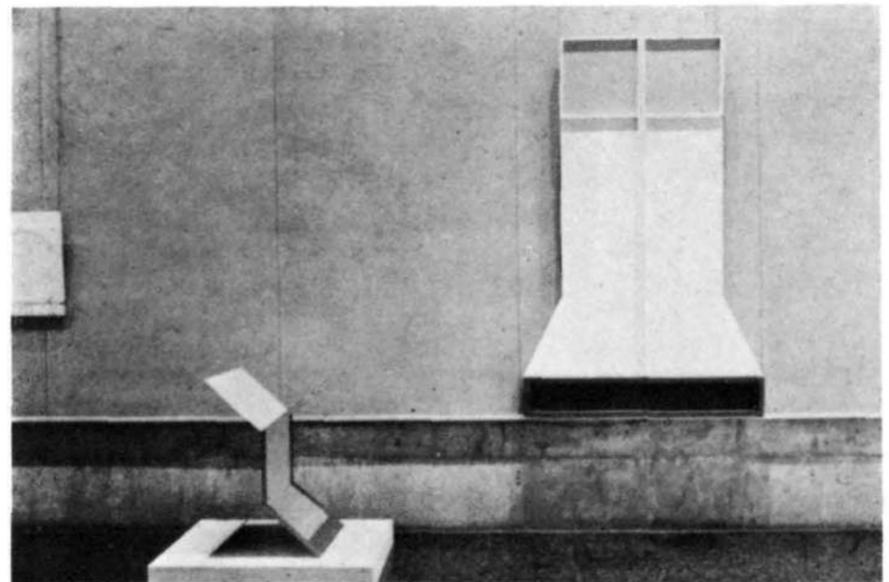
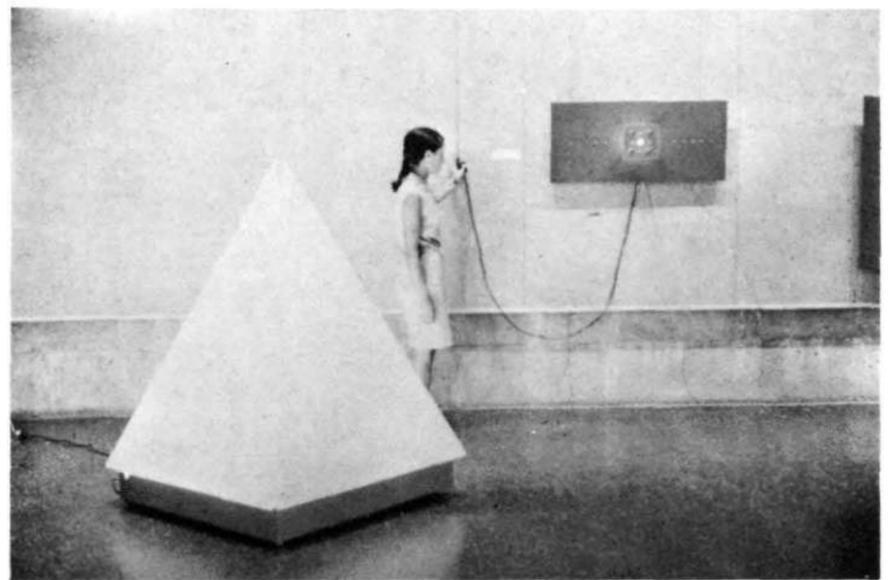
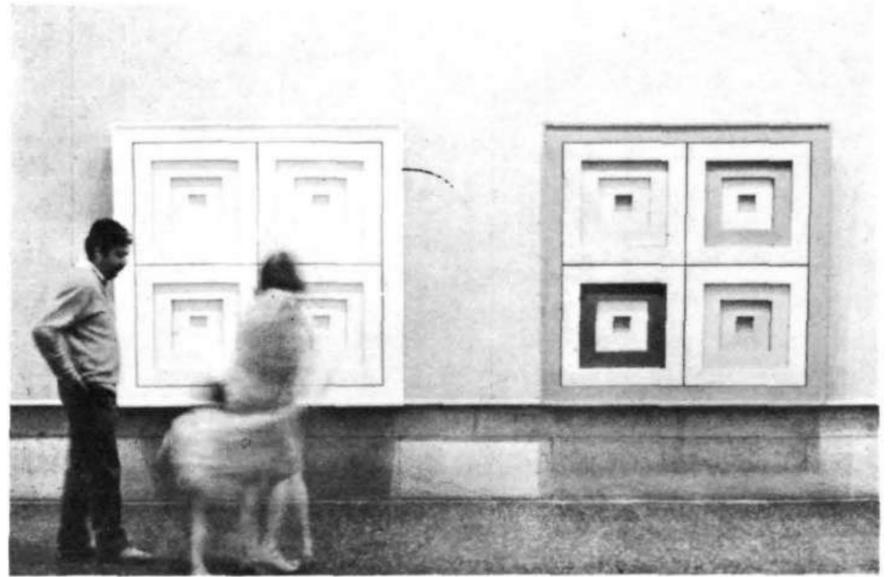
Partiendo de una idea de un artista «Nueva Generación», Manuel Barbadillo, en 1968, se inicia en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, el «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas». Barbadillo llevaba varios años trabajando en su pintura modular y expresa así sus reflexiones en la memoria que envía al director del Centro: «El arte es el espejo de la vida. Su evolución, en nuestra civilización, desde las formas naturales hasta las actuales formas racionales, con estructuras puramente matemáticas, debe expresar el modo en que la vida ha sido afectada por la producción de ideas y sus aplicaciones prácticas, con la superposición de una realidad tecnológica sobre la realidad natural. El hecho, pues, de que el arte en el momento actual investigue en el campo de la cibernética, manifiesta, en mi opinión, el papel determinante que ésta ha de tener en la evolución de la sociedad en la nueva fase de nuestra historia. Mi

propósito es estudiar, de forma general, este fenómeno. Y de manera más concreta, la ayuda que el computador puede aportar a la solución de algunos de los problemas que el arte tiene actualmente planteados. Aunque presumo que la familiarización con el computador puede modificar el carácter de mi investigación, ésta versaría, en principio, sobre lo siguiente: 1. Sistematización y simplificación del proceso de obtención de combinaciones modulares. 2. Posibilidades del computador para orientar al autor respecto al sentido de su propia evolución, mediante el análisis de aquellas combinaciones que han sido consideradas válidas sin más criterio que la emoción estética (a causa del carácter intuitivo de la creación artística y puesto que, a veces, el hallazgo de nuevas combinaciones, ha producido revelaciones que han servido de indicación hacia nuevos objetivos, mostrando a posteriori las características del proceso lógico). 3. Comparación de la estructura algebraica de las combinaciones aceptadas con la de las rechazadas, para buscar la existencia de alguna ley, que sospecho, y su programación. 4. Considerando la exploración artística colectiva como un aspecto del asedio a la realidad desde distintos puntos, utilizar esta información para el estudio del grupo o tendencia con que la obra individual se relacione, y después las otras tendencias a que el consensus atribuya vitalidad, etc.». En el desarrollo de ese Seminario intervendrán, entre otros, Alexanco, Yturralde, Elena Asins, Prada Poole, Javier Seguí de la Riva, etc.

Al mismo tiempo que el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, en Valencia, José María Yturralde organiza con el crítico Aguilera Cerni, el pintor Jorge Teixidor, y algunos otros artistas, un pequeño grupo: «Antes del Arte». El propósito fundamental es adoptar una postura crítica y preartística para el estudio del fenómeno estético y de su posibilidad. Se investiga en los mecanismos de la percepción, a través de textos como «Ojo y Cerebro», de Gregory, se estudia la Gestalt, y se fomenta un espíritu cientifista que culmina con la exposición «Serie Matemáticas» (Madrid, 1969), donde se exhiben los trabajos de Amador, Arrechea, Calvo, Eguibar, Frechilla, Abel Martín, De la Prada, Sempere, Sevilla, Teixidor e Yturralde.

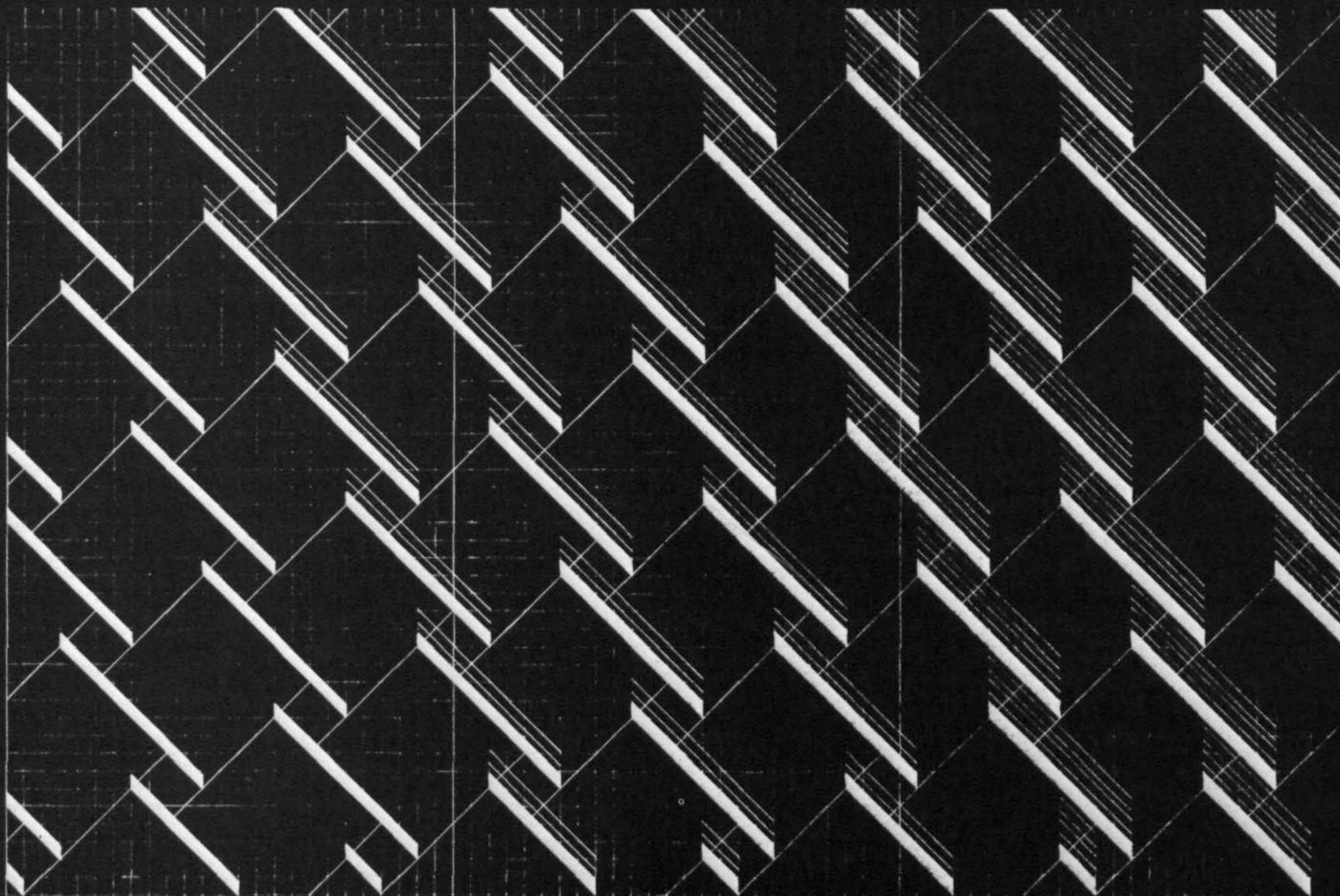
A partir de 1970, el arte geométrico experimenta en España una rápida expansión debida en gran parte a la importancia de esos distintos sucesos señalados. Junto a estos artistas encontraremos poetas concretos (el antiguo grupo de Julio Campal, Ignacio Gómez de Liaño, etc.), músicos como Cruz de Castro, Tomás Marco o Luis de Pablo, quien precisamente con Alexanco será el organizador de los «Encuentros de Pamplona» (1972), que señalan la entrada del arte conceptual en España, y vienen a quitar al geometrismo el puesto de vanguardia.

«Forma y Medida en el Arte Español Actual» (Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos) presenta un resumen de lo que hoy se realiza en nuestro país dentro de unas corrientes más o menos influidas por la geometría y las matemáticas. En ella se exhibe la obra de cuarenta y cinco artistas y cuatro músicos. Cuando se cumplen veinte años de la aparición de aquel Equipo 57, fenómeno aislado entonces dentro de un contexto fundamentalmente expresionista, esta exhibición viene a mostrar la otra cara de la abstracción española, quizá menos típicamente nuestra, pero eficaz para desmentir los tópicos, señalando la influencia y



«En 1967, el poeta y crítico Angel Crespo organizó, en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, una importante exhibición que, bajo el título «Arte Objetivo», agrupaba a principales figuras de la abstracción geométrica en nuestro país. He aquí tres aspectos de la exposición. En la foto superior, Eduardo Sanz, Isabel Villar y su hijo, delante de dos pinturas de Gerardo Rueda; en la intermedia, la «Pirámide luminosa móvil», de Eusebio Sempere, y un objeto audiovisual manipulable de Lugan; en la inferior, dos obras de José María Yturralde.»

desarrollo en nuestra escena de un espíritu de orden y medida perfectamente occidental, latino y mediterráneo, reconstruido tras el apogeo brillante de nuestro arte surrealista e informal. Por ese oscilar del péndulo de la moda puede asegurarse que esta exposición no es precursora sino todo lo contrario: un análisis final. Final relativamente, desde luego. Hace diez años fui uno de los defensores del arte constructivo. Ahora me gustaría hacer una revisión a fondo, ordenada y metódica, de nuestro arte informal.

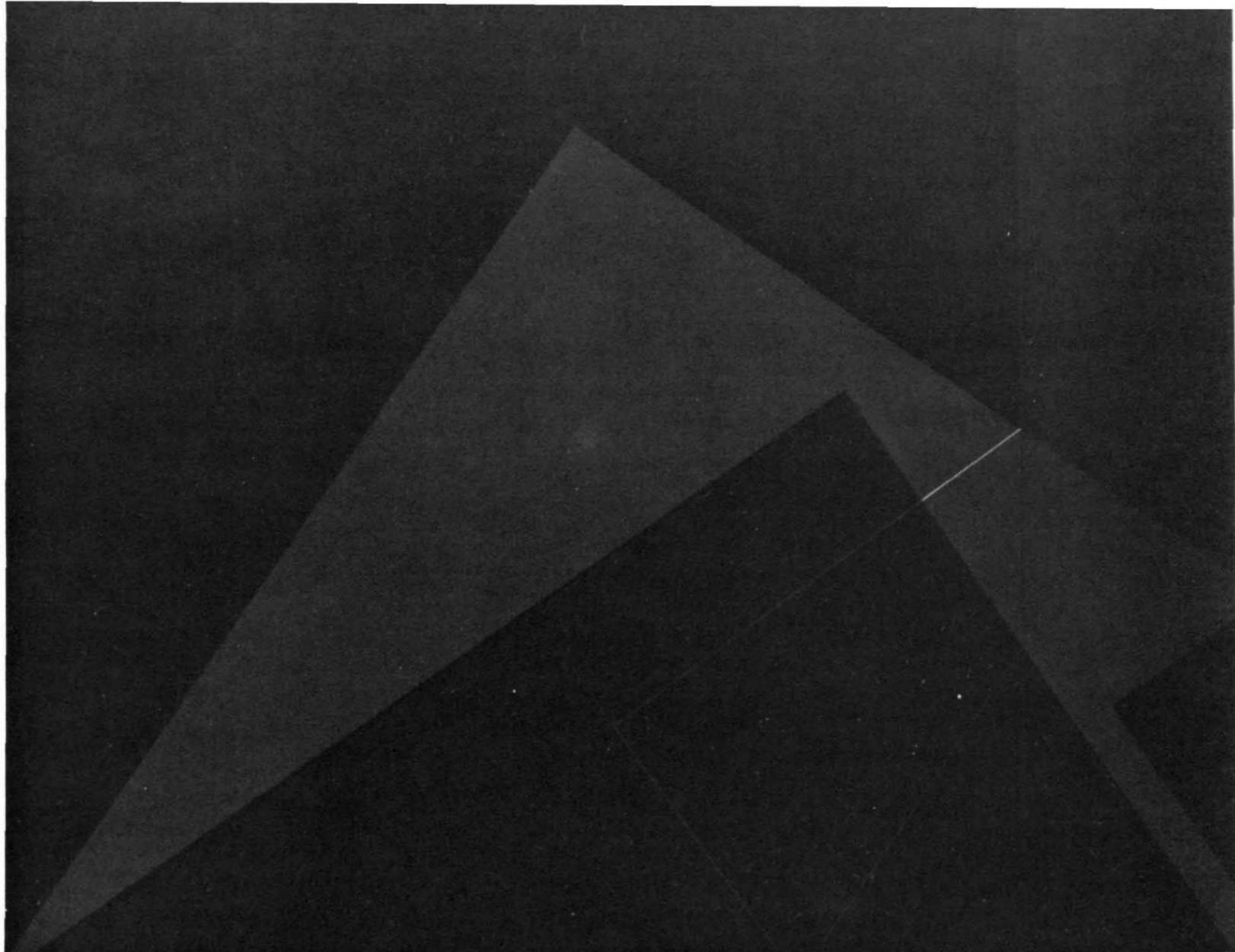


SOLEDAD SEVILLA: «SIN TÍTULO».

**Análisis y desarrollo de una red bimorfa compuesta por dos polígonos regulares de cuatro lados.** Esta red, sometida a unos procesos basados en leyes y ritmos precisos, es capaz de generar una extensa familia de nuevas configuraciones bidimensionales, extensibles, como ella misma, hasta el infinito, por repetición o transformación de los esquemas iniciales. Consisten básicamente, estos procesos de transformación, en superponer dos planos, o tres o cuatro, de la estructura bidimensional y comenzar una serie de movimientos precisos, con el fin de obtener las nuevas familias procedentes de la red primaria. Más tarde, seleccionadas determinadas configuraciones, son sometidas a

estudios de color, ritmo, supresión o transformación de parte de los elementos que las componen, versión negativa y positiva, etcétera, proporcionando de esta manera distintos planos de lectura al espectador, partiendo de una misma base estructural. Se podría decir, según mi opinión, que es un fondo para el pensamiento, y el arte pasa por encima como una especie de reflejo. Encerrado en leyes fijas, inmutables, puede adoptar sin salir de ellas infinitas variaciones, y con un solo tema repetido, conseguir trazados muy diversos.

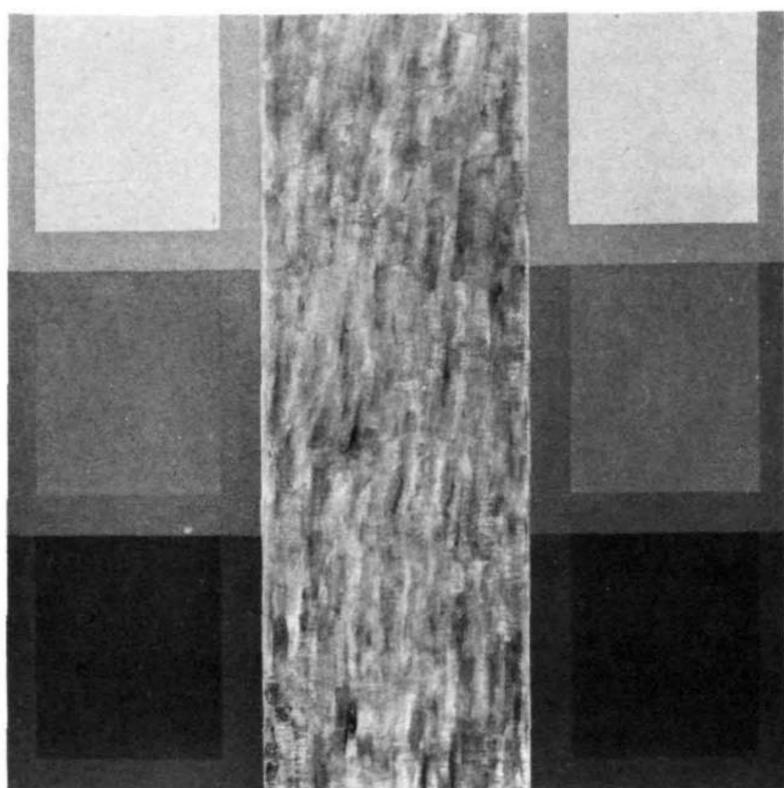
**SOLEDAD SEVILLA**



JOSE MARIA IGLESIAS: «ELUCIDACION LUDICA PARA DOS CUADRADOS IGUALES». NUM. 7/76.

**Tres aproximaciones (breves e intercambiables) para tres elucidaciones lúdicas.**—*Una:* La sombra del cuadrado ya no es cuadrada. Donde un color termina otro comienza, pero su transición apenas es perceptible. Se ve que por aquí no ha pasado el arco iris y sólo desde lo inerte se genera el epicentro. Ciertamente, las líneas contribuyen al buen orden de todo, distribuyendo espacios, clasificando ángulos resultantes y evitando el asalto del bambú a la diorita. Violáceos azulencos, silenciosos entre grises sumisos, oponen al rojizo la mayestática voluntad de no ser solos. Dudo ya de si me dominan o los domino, de si su voz es cierta o yo la pienso. Ayer mensaje azul; hoy ya silencio. Sin luces ni miradas, tangencias silentes equivalen a interpretaciones que recabasen exactitud. Transposición y eliminación van diluyendo la voluntad de nada en huella de algo imperceptible casi. *Dos:* Los colores son nombre, ¿serán colores? Ellos me son caros. Se deslizan. Ocultan en su vecindad, púdicamente, las diferencias que los ojos inundan; no de luz, como dicen, sino más bien de lo falso vital. Sólo el sosiego del violáceoazulenco, del grisáceonegruzco, del verduzcorosado, hablan directamente del remanente ambiguo. Sólo este sosiego me desasosiega. *Tres:* Cuando la línea divide un campo de color, a cada lado nace un color nuevo. De ella a cada lado, se inventan luz y sombra simultáneas. Desde el silencio hay ángulos que miran y miden. Sucesión de puntos en teoría. Pero nunca el color-sin-color se queda o nos deja indiferentes.

**JOSE MARIA IGLESIAS**  
Madrid, septiembre 1977



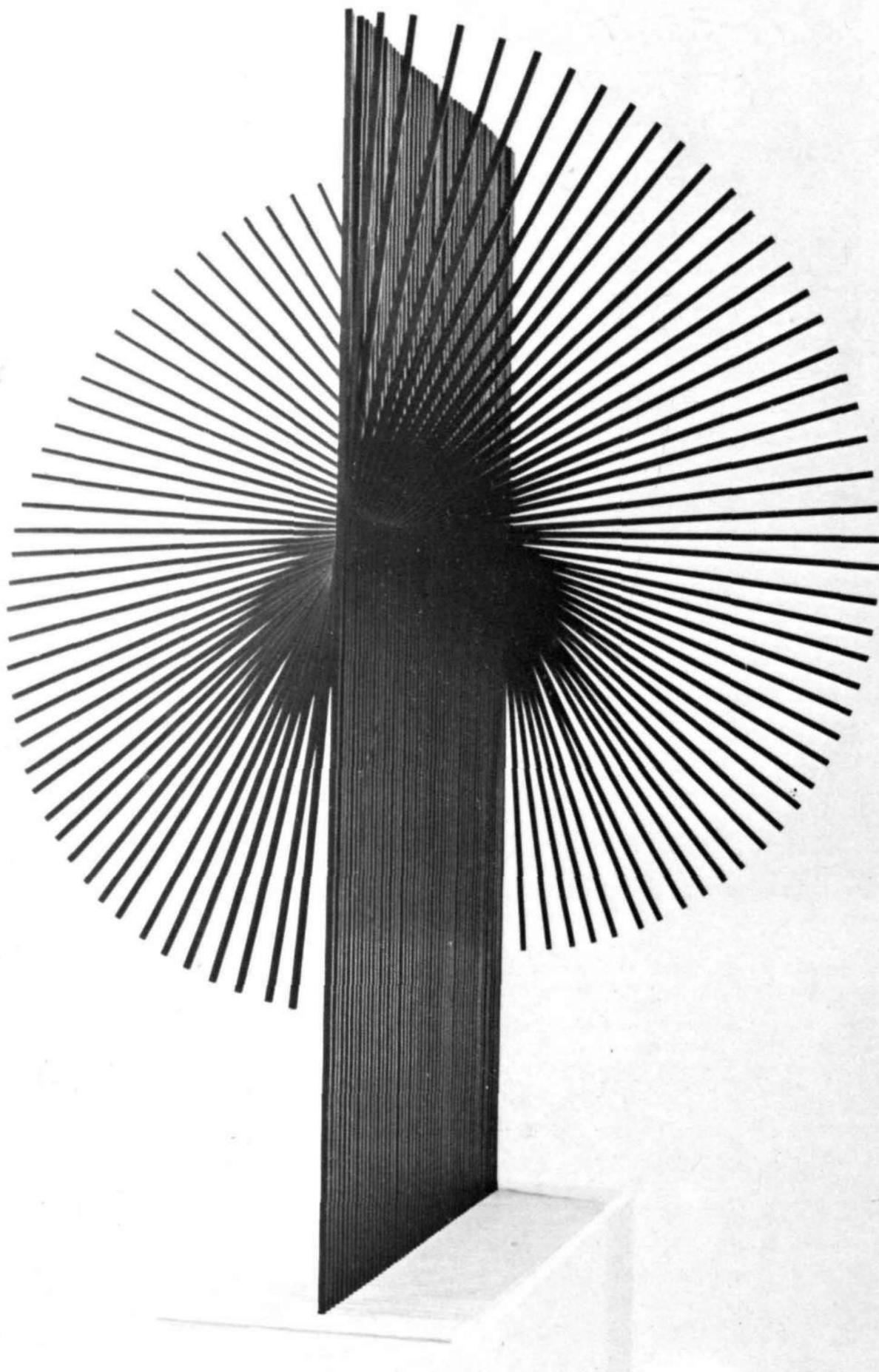
MIGUEL MARCOS: «PINTURA 1, SERIE AZUL».

#### bellas artes

**J.N.**

**Aproximación.**—El proceso actual de mi trabajo se encuentra en una práctica pictórica donde la superficie del cuadro es cuidadosamente estudiada y valorada. Las áreas de color, son determinadas por ritmos lineales (fajas en forma de u), de una misma estructura, de esta forma se dan zonas cromáticas regularizadas, en tonos apagados, serie azul. Aparecen los bloques-forma, que tienen su existencia por la negación del color; tela al descubierto. Y, por último, las formaciones gestálticas nacen de una primacia del color, como tema principal.

**MIGUEL MARCOS**



ANDREU ALFARO: «95 TUBS NEGRES».

«Ara em done compte que el que jo he estat cercant durant molt de temps era... el temps. Sempre els artistes han volgut crear un espai fictici i, avui també, un temps fictici. Però amb l'escultura, es pot oferir un espai i un temps reals. Un espai construït amb els materials que componen la forma i un temps creat per l'espectador quan, per conèixer l'obra, no li es prou una visió total; cal voltar-la a poc a poc. Jo no volia una obra definitiva i complerta, la volia canviant i diferent; perquè el que desitjava es que l'espectador participara de l'obra donant-li ell part del seu sentit. Així, no es tractava ja d'un sol coneixement sinó que hi han molts i tots ells produeixen un coneixement de conjunt que l'espectador va interpretant a poc a poc i que al llarg del temps es convertirà en part de la mateixa obra. En definitiva, l'espectador està decidint pel seu compte; està fent us de la seva llibertat. Per això, m'interessa tant el temps; perquè quan parlo del temps estic referint-me a la llibertat. I aquesta és la primera condició

per a la cultura... i per a la vida. Des que vaig començar, no he fet res més que plantejar-me alternatives però no tinc massa clar si realment això es fa patent en el meu treball. Malgrat tot, crec que la seva coherència és visible. I això és, justament, producte de les mateixes alternatives. Mireu aquestes escales. No són per pujar a enlloc: són escales per a la imaginació. Pegueu-li voltes, mireu-les. Gràcies. Ja fa temps que vaig fer petits esbossos amb plàstics i cada vegada que mel's mirava sentia la necessitat de mamprendre alguns mes grans. M'encisava la seva transparència i acumulació de colors per superposicions. Amb unes formes primàries ordenades, es produïen noves formes però també nous colors dins d'una gama d'intensitats sorprenents. Era com un nou espai. Em trobava en el moment del joc, de l'atzar, de l'alegria de treballar. Estava divertint-me. Com sempre.»

**ANDREU ALFARO**

# SOBRE JUAN GRIS

Por Julián GALLEGO

Me piden un artículo sobre Juan Gris, cuyo cincuentenario se conmemora este año, y me siento ante la cuartilla con la mente más en blanco que la de un expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York en los buenos años cincuenta. Gris me admira y me cohibe. El margen de gratitud y de improvisación que jamás falta en ningún cuadro (aunque sea de Poussin) toma en él aires de previsión y de razonamiento, hasta tal punto que hemos llegado a convencernos de que el cubismo era un sistema racional de estudiar y de expresar *la realidad*. Por fortuna, los surrealistas, que renegaban de la razón, no se sentían por ello menos descendientes de los cubistas, que inventaron el *collage* y que asestaron a la *cosidetta* realidad un golpe tan certero que la dejó k.o. por bastantes años. Los cubistas son también antecedente de los abstractos geométricos, cuya realidad existe sólo en la mente del artista. Su realismo consiste, justamente, en crear algo concreto (real) que antes no existía: no es una realidad de reflejo, sino de esencia. A este respecto, cabría decir que también Juan Gris fue un realista que pasó su breve vida inventando realidades no pre-existentes. Y si alguien lo duda, que trate de emplear un cuadro de Gris como testimonio o documento de cuyos datos quepa inducir una realidad inspiradora; seremos incapaces hasta de re-crear la más vulgar jarra de lavabo, el más vulgar periódico, la más vulgar botella, desfigurada, re-inventada por él.

Aquí tenemos, pues, al silencioso madrileño. Ni siquiera en eso es Juan Gris fácil: fuera de Avila, naciera en Córdoba y ya teníamos hecho medio artículo a base de místicos y senequistas. ¡Qué catalanidades no cabría descubrirle llegado el caso! Joan de Serrallonga, Jusep Carner, Juan Gris, Antonio Tapies, ¡qué lista coherente y alquimista! Un madrileño ya sabemos lo que es: hablador, gracioso, indolente, simpático. Gris no es nada de eso. ¡Si parece suizo germánico, mucho más que Paul Klée! Su pintura tiene la aparente concisión filosófica del alemán escuchado por alguien que lo entiende poco o mal. Recuerdo (y perdonen) una conversación escuchada, hace años, en un *Albergo de Giuventù* florentino, mientras trataba de conciliar el sueño en la durísima litera del dormitorio común. Dos alemanes hablaron casi toda la noche: me figuraba que eran Jacob Burckhardt explicando «El Cicerone» a Karl Marx. ¡Nada de eso! La repetida frase «kartoffeln salat» me sacó de ese error: los viajeros se estaban dando direcciones de restaurantes baratos. Pues algo así me pasa con Juan Gris. Parece que me está diciendo algo, presto oído, tiendo la oreja, aguzo el cerebro y ¡nada! Quiero decir que no me expresa absolutamente nada que no sea rigurosamente plástico. Como escribía el crítico Lawrence Halloway a propósito del «Hard

Edge»: «No existe ilusión alguna de volúmenes tras la pasta como no hay en ella ninguna sugestión de atmósfera. Lo que estais viendo es, estrictamente, lo que hay.» Y ¿cómo el escritor va a dar una equivalencia de lo que hay? Ni aun los títulos de los cuadros de Gris le ayudarán a expresar su entidad, totalmente irreductible a cualquier otra expresión que no sea la pictórica. En la excelente exposición Juan Gris, organizada esta temporada por la Galería Theo de Madrid, en cuanto nos alejábamos de los cuadros era imposible ponernos de acuerdo: «¡Qué extraordinario bodegón aquel del fondo azul! —¿Cuál, el de la cesta? —¿Cesta? No, me parece que no. Uno que tiene unos planos en diagonal, así. —Ah, ya, el de la marina. —¿Una marina?, etc.»

Esa condición inalienable del cubismo y de su descendiente, la Abstracción-geométrica, creo que es la causa del suspiro de alivio de la crítica de los años cincuenta cuando los pintores del «Action painting» y sus émulo europeos se pusieron ante el lienzo con esa disponibilidad sentimental y mental a que antes me he referido. En el catálogo de la exposición del *Musée des Arts Décoratifs* de París de mayo-junio 1959, que revelaba al público francés el «boom» del pabellón español de la Bienal de Venecia del año anterior («13 peintres espagnols») ante un expresionismo abstracto que el conservador Jacques Guerin no podía dejar de relacionar con Burri, Pollock, Kline, Sonderborg o Mathieu, agregaba: «Ces toiles qui semblent faites avec le sang et les larmes, champs de labours, visions lunaires, sont comme les stigmates de la terre castillane On pense a Goya et à Sainte-Thérèse». Entre los «castillans» estaban Cuixart, Tharrats, Saura, Millares, etc. Ahora que se hila más delgado en los acentos regionales no faltaría conservador que aquilatara el de cada expositor de entonces. Siempre he tenido la tentación de barajar los naipes, de presentar a Kline como oriundo de Illescas, a Mathieu como nacido en Santa Pola, a Burri vecino de Béjar, a Alechinski con un padre notario en Huelva, a Védova confinado en Gomera. ¡Lo que se podría escribir! De igual modo que Hauser (como señalaba justa y duramente mi maestro Pierre Francastel) relaciona conceptos elementales de historia y de arte para hacer una sociología que olvida lo esencial, que es la obra un prologuista de exposición que es capaz de decir lo que sea de un cuadro, con tal de saber unos datos del pintor y de su clase social, de su nación y de su partido. Incluso si sacamos a colación el *curriculum* de Juan Gris, no nos costará demasiado deducir unas consecuencias que nos conduzcan, ineluctablemente, a su obra. Pues ¿no tenemos a los platónicos castellanos, a Fray Luis y la armonía de números y esferas,

al místico San Juan de la Cruz y su «no sé qué», y a Juan de Herrera y el «Tratado de la figura cúbica»?

En los últimos años, en que el contenido semántico de la obra de arte ha pasado a pisotear su valor estético, a manos de quienes eran, quizá, insensibles a los que Umberto Eco llama «valores culinarios» (sin los que, a mí y a unos pocos se nos indigestan los cuadros, por bien intencionados que sean) ha aparecido una nueva posición creadora: la del artista que considera que su actividad de una cosa tan «mentale» o más que la de Leonardo da Vinci, y yendo un paso más allá que éste (que elogiaba la falta de esfuerzo físico del pintor que llevaba al lienzo su «disegno interno») suprime la realización de la obra, por inútil y hasta empobrecedora, dejando al espectador el trabajo de imaginarla, basándose en unos datos (notas a máquina, fotografías, situaciones reales...) que el artista ha seleccionado y relacionado. Creo que voy a aplicar ese primer principio conceptual a la realización de este artículo, brindando al paciente lector unas fotografías de obras de Juan Gris y unos hechos concretos de su vida, para que él los entremezcle, añadiendo, que siempre hace bonito, algunas citas. Creo que de este modo, este artículo

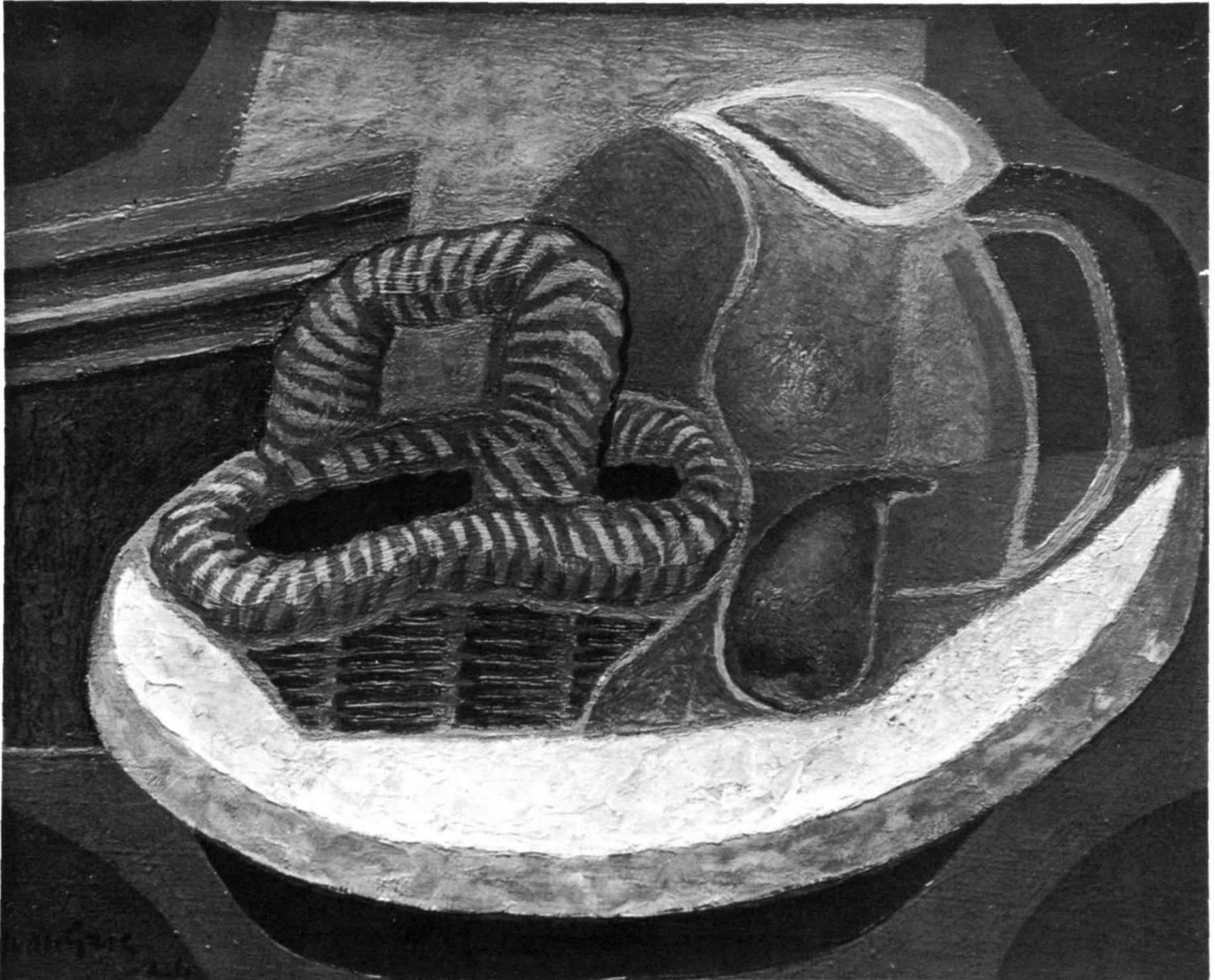
va a inaugurar un nuevo estilo crítico, evitando a mis colegas los sudores de ser ellos quienes relacionen (*Ad Majorem Artis Gloriam*) las cosas más disparatadas.

(Aunque muchos conceptuales prefieran dar sus datos en lengua inglesa, yo los daré en español, para mayor claridad.)

José Victoriano González —que andando el tiempo se convertirá en Juan Gris—, nace en Madrid el 23 de marzo de 1887. A los quince años ingresa en la Escuela de Artes y Oficios. Comienza a colaborar, como ilustrador, en revistas como *Madrid Cómico* y *Blanco y Negro*: pero estos comienzos «carcas» serán redimidos en París por su asidua colaboración en publicaciones ácratas, como *Le cri de Paris*, *Le Charivari* y la famosa *Assiette au Beurre*. En estos dibujos parece bastante modernista, pero del modernismo rectilíneo de tipo alemán (saque el lector sus consecuencias). Atraído por el grupo de Picasso, se instala como puede en el «Bateau-Lavoir», calle de Ravignan número 13, Montmartre, donde descubre el cubismo. Hace dibujos en los que la luz se expresa por una estilización en diagonales, en dominantes geométricas. En 1908 conoce al marchante del cubismo, Daniel Henri Kahnweiler. Sus



JUAN GRIS: «NATURALEZA MUERTA».



JUAN GRIS: «GUERIDON DE MARBEE».

primeros cuadros cubistas son de 1911. En 1912 hace los primeros «collages» usando papel de empapelar habitaciones. Expone en el *Salón des Independents* y en el grupo *La section d'or*, capitaneado por los hermanos Duchamp-Villon, que trata de dar reglas clásicas al cubismo, basadas en la divina proporción de Luca Paccioli. (Medítelo el lector apacible.) Kahnweiler firma contrato con Gris. Tras un período analítico, viene otro arquitectónico (1916). Otro marchante, Rosenberg, firma contrato con Gris. Mientras tanto ha estallado la guerra Europea. (Que no lo olvide el lector). Armisticio desde fines de 1918. Gris, que se había refugiado en Beaulieu con su compañera Josette, regresa a París. En 1920 publica un ensayo sobre el arte negro. El año anterior fue sintético: en éste, tiende hacia lo poético. En 1921 colabora en los ballets rusos de Diaghilev: «Les tentations de la bergère» de tipo dieciochesco, y más tarde la gran fiesta de Versailles, «La Colombe», con música de Gounod y «L'Education manquée». Gris escribe *Notas*

sobre su pintura y da una conferencia en la Sorbona. Por influencia del ballet aparecen en su pintura figuras de comedia, Pierrot, Colombina, Arlequín, en líneas curvas. Enfermo de uremia, Juan Gris muere en Boulogne sur Seine, el 11 de mayo de 1927. Ese barrio será famoso por la instalación de la fábrica de automóviles Renault. Arte moderno-vida moderna. (Que el lector recapacite.) Prestigio de la recta y de la máquina. Diseño industrial, etc.

Y ahora, algunos textos de Juan Gris (del libro «De las posibilidades de la pintura y otros escritos», editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1971, traducción de J. E. Cirlot):

«Cada forma en un cuadro debe responder a tres funciones: al elemento que representa, al color que contiene y a las otras formas que, con ella, componen la totalidad del cuadro. En otros términos, es preciso que responda a una estética, es preciso que tenga un valor

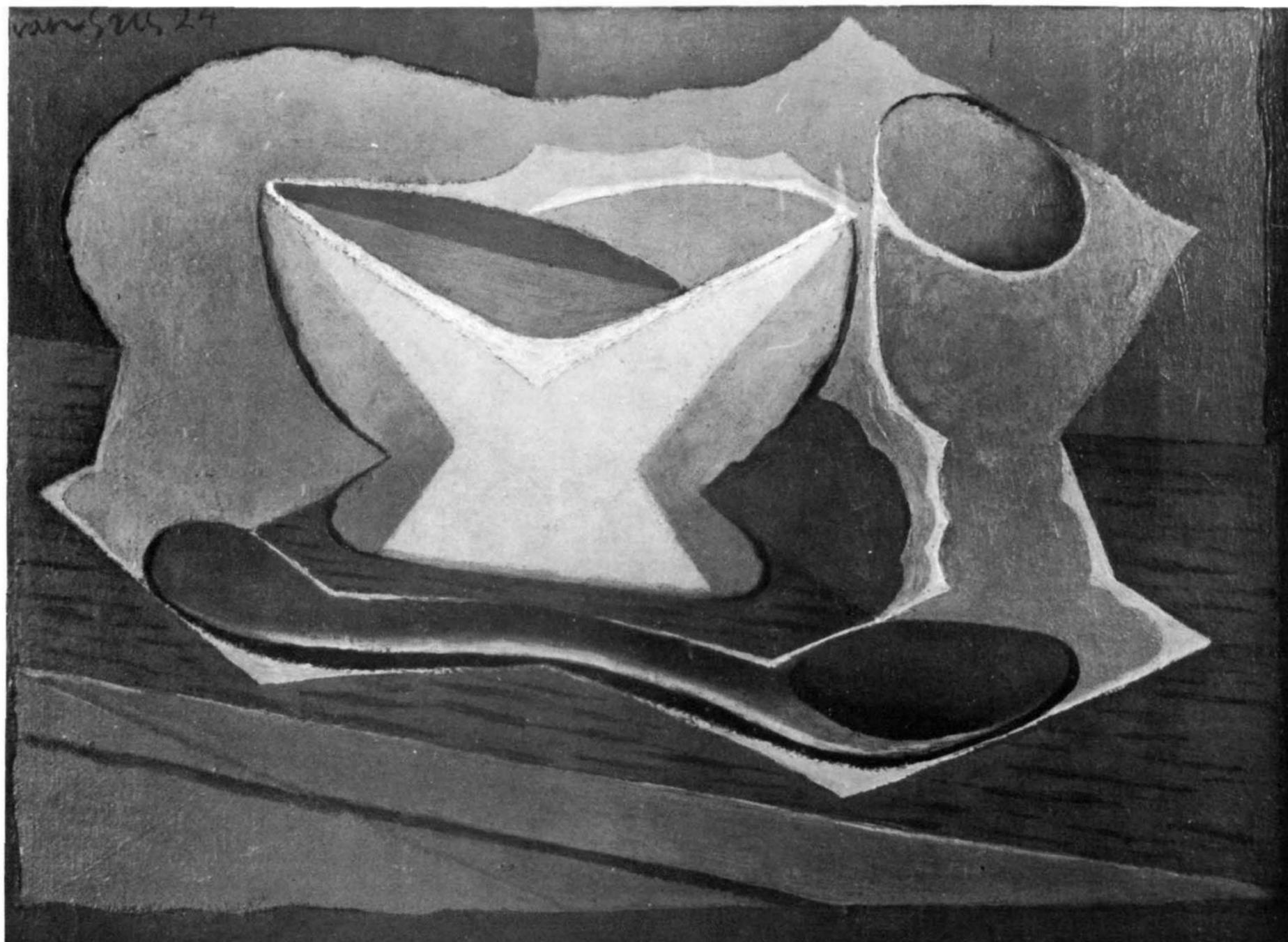
absoluto en el sistema de las relaciones arquitectónicas y un valor relativo en la arquitectura particular del cuadro.» (Conferencia de 1924.)

«Para mí la pintura es un tejido continuo y homogéneo cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible. Un cuadro sin intención representativa sería, a mi modo de ver, un estudio técnico siempre inacabado, pues su único límite es su finalidad representativa. Una pintura que no fuera sino la copia fiel de un objeto no sería un cuadro, pues, aunque llenara las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería sino la copia de un objeto, jamás un tema.» (Id).

«El cubismo debe tener forzosamente correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se inventa aisladamente una técnica, un procedimiento, pero no se inventa de la nada un estado de espíritu.» (1925).

«Mi método de trabajo... es deductivo. No es el cuadro el que llega a coincidir con el asunto elegido, sino el asunto el que llega a coincidir con el cuadro. Digo que es deductivo porque las relaciones pictóricas entre las formas coloreadas me sugieren ciertas relaciones particulares entre elementos de una realidad imaginativa. La matemática pictórica me conduce a la física representativa. La cualidad o la dimensión de una forma o de un color me sugiere la denominación o el adjetivo de un objeto. Por eso, nunca sé de antemano el aspecto de un objeto representado.» (1923).

JUAN GRIS: «BOL ET VERRE».





JUAN GRIS. «LA FEMME AU PANIER»

«Trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, intento concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo que significa que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis...» (1921).

Ahora algunas citas de autores diversos, para barajar o combinar libremente con las anteriores:

«Las metáforas plásticas de Juan Gris son líricas ilusiones, sin duda, pero ilusiones que tienen el mérito de no engañar a nadie.» (Maurice Raynal).

«Ante el ímpetu dionisiaco de Picasso, el fervor de Braque, la franqueza monumental de Léger, Juan Gris aporta su nobleza apolínea y la alta tensión del lirismo español.» (Jean Leymarie).

«Contrástese con lo anterior el hecho de no haber sobresalido el español como alpinista, porque dominar la quieta naturaleza fue menos urgente para él que enfrentarse con otras vidas y prolongar sobre ellas la dimensión imperativa de su persona.» (Américo Castro).

«Les Espagnols sont fiers, mais d'une autre manière.» (La Fontaine).

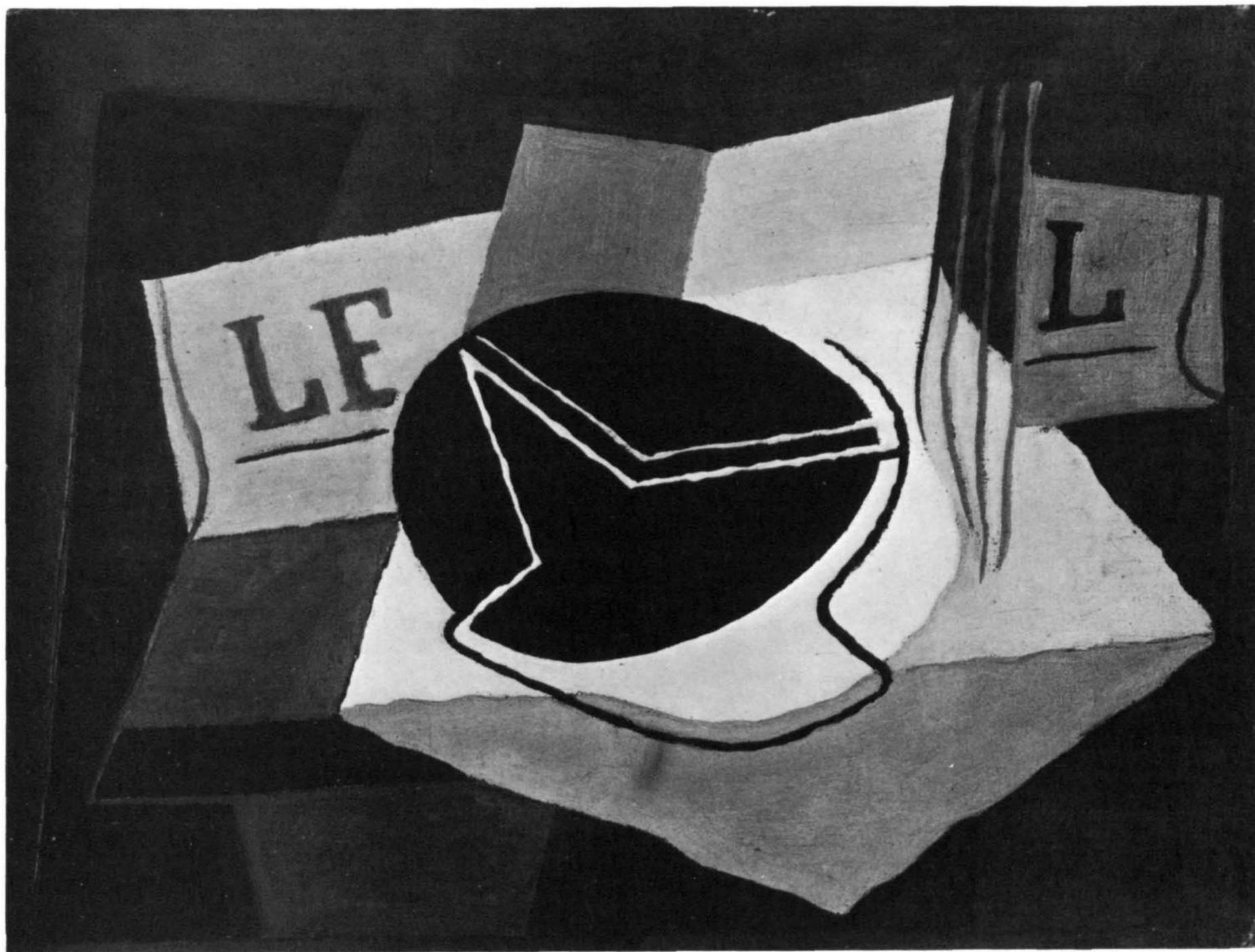
«Ars longa, vita brevis.» (Hipócrates).

«Al principio, lo que procuraron los profesores de la nueva estética fue despistar, y decían: "El objeto de un cuadro cubista está en él y no fuera de él" o "un cuadro cubista no representa más que a él mismo" o "el objeto, más que mirado, es transubstanciado» (Ramón Gómez de la Serna).

«Tiens, de petits Cubes.» Matisse... Agitar los datos, las frases de Gris, las de los demás y las fotografías y servir frío; se pueden añadir un frutero, una guitarra, una copa, una botella, unos naipes, una pipa y un periódico. Para que sea más cubista, puede servirse con unos cubitos de hielo («de petits cubes de glace»). «Bon appetit!»

Todo ello no evitará que Juan Gris sea un gran pintor, aunque me temo que no acabe de explicarlo. (Pero mientras no tengamos en nuestros museos ni una obra de Gris, toda explicación me parece ociosa.)

JUAN GRIS: «NATURE MORTE AU JOURNAL».



# LAS METAFORAS ESPACIALES DE EMILIO PRIETO

Por José María IGLESIAS

Después de unos años —¿tres, cuatro?— sin exponer Emilio Prieto lo hace ahora y por partida doble. Unas setenta obras son los frutos de su silencio expositivo y de su meditación y labor. Cuando un artista, significativamente importante, no expone, es que algo le pasa. O cambia o depura. En el caso presente, afortunadamente, es esto último. La pintura de Emilio Prieto es muy peculiar en nuestro panorama. Sencilla en apariencia, su obra no es de las que se olvidan fácilmente. He hablado de depuración. Quien conozca la obra de este pintor, tan sutil, tan alambicada, pensará en la dificultad de depurarla todavía más. Exagerando, se podría decir que hay pintores que pintan un cuadro muchas veces y otros que pintan muchos cuadros en uno solo. Yo prefiero los primeros, aquellos en los que en su obra hay «distinción», sobre los que en su obra hay «variación». Tómese «distinción» en lo que tiene de distinto y de distinguido. Tómese «variación» en lo que tiene de variado, de variado... surtido. Las diversas etapas de un artista son otra cosa, claro. Emilio Prieto concita en su pintura tres elementos primordiales: la figura, el color y la línea, citados por orden de aparición en escena. Con ellos suscita un cuadro: el espacio. Veamos brevemente las peculiaridades de cada uno y el modo como se engranan.

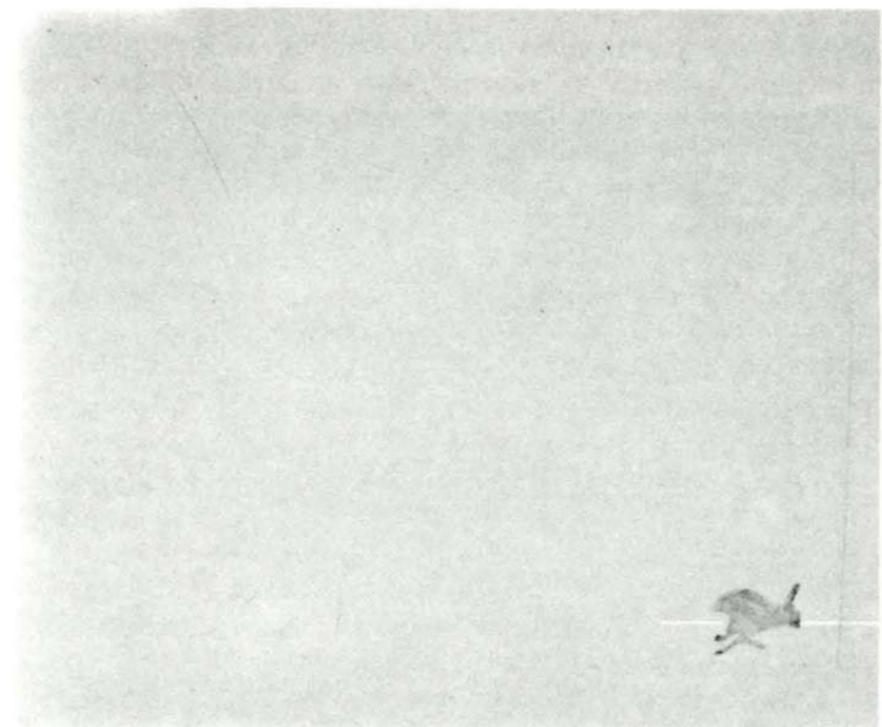
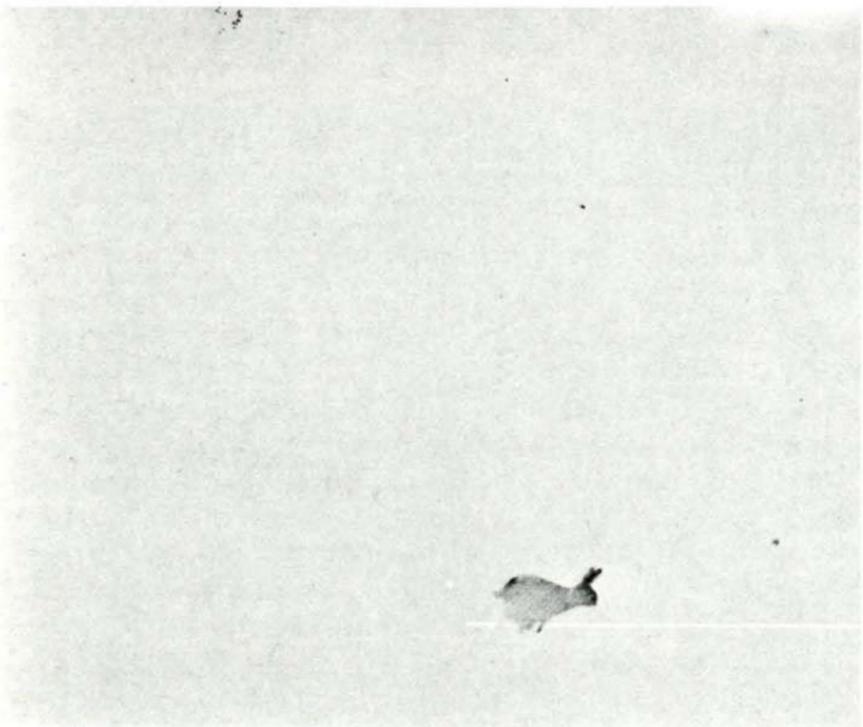
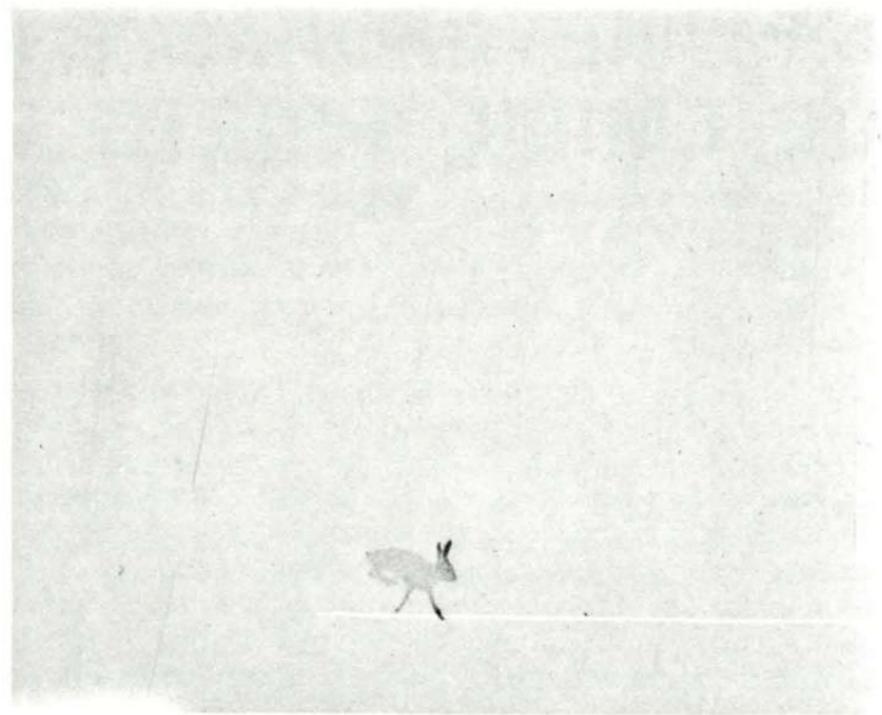
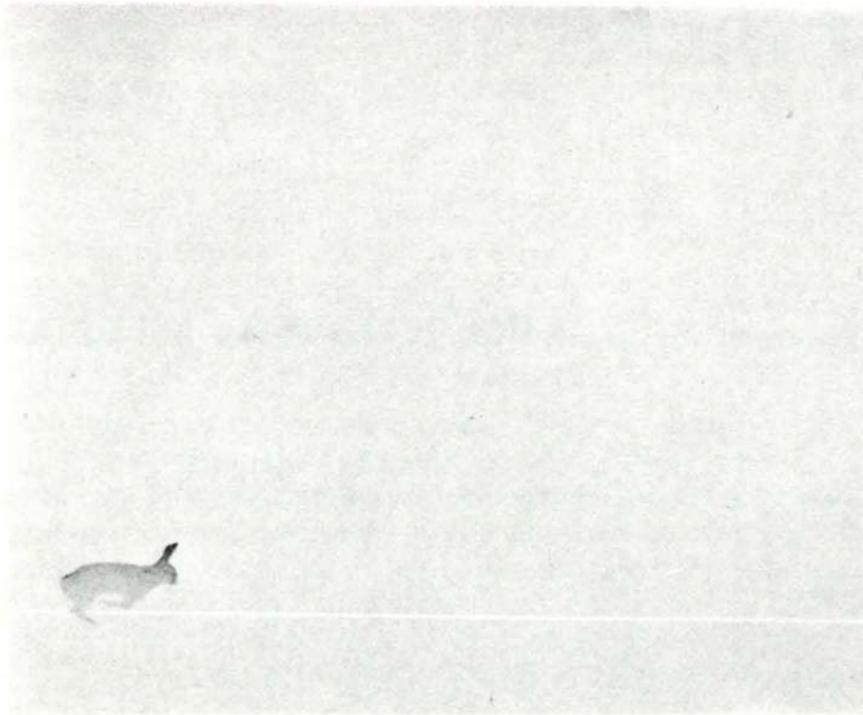
LA FIGURA.—La figura es «figurativa», quiero decir arrancada del mundo visible, inmediato. El artista se vale, casi siempre, de fotografías para esta parcela de su trabajo. Periódicos, revistas o fotografías tomadas por él mismo. Casi siempre instantáneas que luego reelabora, pero que dotan a su labor de vívida inmediatez. La importancia de la fotografía y su influjo en la pintura de hoy es grande. En realidad lo ha sido desde su nacimiento, oficialmente el 7 de enero de 1839. La relación pintura-fotografía ha pasado desde entonces por múltiples vicisitudes y un relato de los préstamos y débitos entre ambas técnicas escapa a los límites e intenciones de este texto. En la pintura de Emilio Prieto la fuente fotográfica es descontextualizada, convirtiéndose así la figura en un mero elemento plástico. Aunque en su aspecto final la figura y su sombra es muchas veces una simple alteración en la monocromía del plano, un titilar en el espacio del cuadro, comienza siendo un todo acabado y multicolor. Luego del proceso de elaboración que he mencionado, la versión pictórica se va homogeneizando y dotando de auténtica significación en el contexto de la obra.

La figura es colocada en su lugar, que no es un lugar cualquiera, sino el lugar que el pintor necesita para la totalidad que es cada cuadro. Sea la actitud de la figura en reposo o en movimiento, su utilización plástica es siempre en equilibrio dinámico. De ahí la importancia de su coloca-

ción. Los cuatro límites del cuadro entran en juego. Ellos son los puntos cardinales que el artista tiene en cuenta. Las figuras son tanto personas como animales o cosas. Alguna vez un grupo. Casi siempre la figura aislada. De vez en cuando surge la serie de obras sobre una figura. Casi siempre la secuencia queda abierta, sin ser agotada. Los perfiles son nítidos, pero permeables al color unitario. En tiempos eran frecuentes las luchas, las carreras, los encuentros de varios personajes. Me parece advertir cada día más acentuada una tendencia a la figura sola, al ser aislado —persona, animal, cosa que está ahí—. Un particular *Dasein* del pintor.

EL COLOR.—Esbozada de un modo rápido la figura y su función, veamos la del color. La primera cualidad que se me ocurre nombrar es que es claro. Quiero decir más cerca del blanco que del negro. En cada color están todos los colores —no es metáfora—, sólo la proporción varía. Nunca un gris será de blanco y negro, ni un violeta de rojo y azul, ni un verde de azul y amarillo. Nunca siquiera, un gris es gris; un violeta, violeta; ni un verde, verde. Serán, gris azulado, malva, ocre verdoso, verde azulado... Ni tan sólo nombrarlos es tan fácil. El color dota de eficacia al encuadre de la figura, la invade en su orientación respetando sabiamente perfiles esenciales y destructores. Un poco más y la ocultaría, un poco menos y la figura sería la consabida figura sobre un fondo. Ni una cosa ni otra ocurre. ¿No hablé antes de equilibrio? Pues equilibrio hay también en el empleo del color, del color innumerable procedente de innumerables colores, de sus mezclas y encadenamientos.

LA LÍNEA.—La línea es recta, horizontal y gruesa. En pureza es un rectángulo. La línea, dejémoslo así, está situada respecto a la colocación de la figura. No marca el nivel del horizonte, no contribuye a completar la figura, imagen válida por sí misma. Tampoco es solamente para lograr una profundidad que sería únicamente una variedad de la explotación óptica del arte clásico. La línea crea la peculiar concepción espacial del arte de Emilio Prieto. No crea ángulos ni planos, irradia profundidad, invade, señala y hace posible un ámbito nuevo al contrastar con los otros elementos del cuadro. La figura, que ya dije es reconocible, posee perfiles precisos, pero supeditados a su función figurativa, mixtos de rectas y curvas. La línea no; es recta, muda. El color es innumerable o al menos no reconocible con precisión, la línea es blanca. Juega el autor con lo que nos presenta, neto; y lo que nos sugiere, casi oculto, precisa silueta que nos permite distinguir entre los árboles, qué árbol; entre los animales, qué animal; entre las personas, si de hombre o mujer se trata. La línea en su



lugar, viene a dotar de sentido a todo. Su rigidez hace más dinámica la composición, su color más vibrante y rico al de la obra.

Es con estos tres elementos que, individualizadamente, he tratado de describir con los que Emilio Prieto juega para la creación de su personal ámbito espacial. Si el Renacimiento encontró la solución óptica para lograr la ilusión de profundidad, el academicismo la convirtió en fórmula. Desde el cubismo el arte contemporáneo encuentra en la exploración polisensorial una de sus más válidas razones de ser. Cierta surrealismo o, mejor, algunos surrealistas —Dalí, Tanguy, a veces Ernst— fatigaron en su

búsqueda de un paisaje onírico y desolado el empleo de la figura aislada en un espacio. Pero cuidaron la profundidad, pusieron o supusieron el horizonte, límite más o menos lejano en la obra. En las metáforas espaciales de Emilio Prieto no se concita la angustia onírica, ni tiene lugar lo viscoso como refuerzo. Cada elemento es una cota espacial que la línea tensa, que la figura, signo indescifrado pero plásticamente definido, valora; que el color recubre sin ocultar. Un espacio en expansión, silencioso, intemporalizado. Una obra cuya trascendencia es la misma inmanencia que de elementos puramente plásticos inapelablemente se deriva.

# DONADO A LA CIUDAD POR EUSEBIO SEMPERE UN MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO PARA ALICANTE

Por José María BALLESTER

El 5 de noviembre pasado fue un día grande para el arte español y un día grande también para Alicante que, gracias a la particular generosidad de una sola persona, de un artista alicantino, se incorporaba a la escasa nómina de ciudades españolas que cuentan con un Museo de Arte Contemporáneo digno de este nombre. Una vez más, ha sido la iniciativa privada —como lo fue en el pionero Museo de Arte Abstracto de Cuenca— quien ha realizado algo que nunca pudo lograr hasta ahora la Administración, en sus diferentes niveles: un museo donde se exhibiera una colección completa y representativa del arte de nuestro tiempo. Ese abismo profundo que ha separado durante tantos años la cultura real de la cultura oficial, se interpuso siempre y frustró los empeños —tampoco fueron muchos, justo es decirlo— de los medios oficiales. Aunque, en este caso, la presencia del propio ministro de Cultura y la concentración masiva de artistas e intelectuales que se desplazaron a Alicante para asistir a los actos inaugurales, así como la decisiva colaboración prestada por el Ayuntamiento de la ciudad, procuraban indicios suficientes para pensar que ese abismo, antes infranqueable, se esfuma a grandes pasos.

La idea de donar toda su colección de obras de arte contemporáneo a la ciudad de Alicante fue ya anunciada por Eusebio Sempere —nacido en Onil, provincia de Alicante, en febrero de 1976, durante el acto inaugural de la Exposición «Cuatro Artistas Alicantinos», organizada por la Caja de Ahorros del Sureste de España con participación de Arcadio Blasco, Juana Francés, Sixto Marco y el propio Sempere. Quería Sempere —y lo ha cumplido— que todas las obras de arte coleccionadas por él a lo largo de toda una vida de esforzado trabajo, de



FACHADA DE «LA ASEGURADA», DONDE ESTA INSTALADO EL MUSEO.

continuas penalidades económicas y hasta de heroica supervivencia, pero también de presencia y de protagonismo en el gran arte internacional de nuestro tiempo, no permanecieran almacenadas o colgadas en su casa, sino que se abrieran a todas las gentes en un lugar de uso y disfrute públicos.

La vida, pues, que tantas cosas le ha negado a este artista, le deparó, sin embargo, la posibilidad de reunir una espléndida colección de arte contemporáneo. Sus compañeros de vida, en París o en Madrid, fueron los nombres que más cuentan hoy día en el arte de nuestro tiempo. Sempere, por ejemplo, fue uno de los impulsores fundamentales del arte cinético internacional, reconocido como tal en todo el mundo. Y, gracias a esa costumbre de cambiar entre sí las propias obras, generalizada entre los artistas de un mismo momento histórico, se formó —día a día— este fondo de arte donde se integran obras y nombres que hoy buscan con avidez los mejores museos del mundo. Desde Julio González o Calder hasta los representantes más destacados del movimiento abstracto en nuestro país.

Era el gran tesoro de Sempere, a quien la gloria llegaría con retraso y el dinero con más retraso todavía. Eusebio Sempere ha vivido siempre con una modestia muy notable. Hace tan sólo tres o cuatro años, por ejemplo, que pudo adquirir un piso antiguo para instalarse con cierta holgura en Madrid, tras vivir mucho tiempo en un reducido estudio. Son cosas que conviene recordar ahora, sin ánimo de dramatizar, para valorar en su justa dimensión el gesto de ceder a los demás —en este caso, al pueblo de Alicante— todo cuanto el artista poseía —y otras piezas que no poseía, pero que adquirió para completar la colección— y constituía su única fortuna, para recomenzar de nuevo y a cuerpo limpio esa aventura apasionante e incierta del arte.

Gracias a esta generosidad, pues, y a la justa correspondencia del Ayuntamiento de la ciudad, Alicante —que tantas veces negó el pan y la sal al artista en sus momentos de lucha— tiene hoy un gran museo de Arte Contemporáneo, muchas de cuyas obras hubiera querido tener, por ejemplo, el Museo Español de Arte Contemporáneo. Para albergar la colección con la dignidad que merece, ha sido habilitado uno de los edificios más notables del casco antiguo de la ciudad. La casa conocida popular-

mente como «La Asegurada» en la plaza de Santa María. Viejo caserón que forma conjunto con la monumental iglesia barroca de Santa María, con el cercano palacio de los duques de Maqueda y con el edificio suntuoso del propio Ayuntamiento. Construido en el año 1685 como depósito de trigo, tuvo diferentes y sucesivos usos a lo largo de la historia. Albergó al Concejo Municipal, sirvió de cárcel durante la guerra de la Independencia, fue luego Parque de Artillería, Instituto de Segunda Enseñanza y, finalmente, Escuela de Comercio hasta hace veinticinco años.

Las obras de restauración y acondicionamiento se han realizado con acierto en orden a la nueva función museal que está llamado a desempeñar. Se ha recuperado la estructura primitiva del edificio, con sus tres plantas diáfanas y las sucesiones de arcos que sustentan y dividen las dos primeras, probando una vez más la rara afinidad que existe entre los viejos monumentos y el arte contemporáneo. La escalera, en su arranque, corresponde a la dignidad y empaque del edificio. Su fachada exterior, por último, toda ella en piedra de sillería, es de una rigurosa sobriedad. Una portada verda-

deramente clásica, con dos bellas pilastras y un arco de medio punto, sirve de ingreso al recinto. Seis de sus ocho ventanas se han convertido en balcones y las armas de la ciudad campean sobre el balcón principal. Todo ello, dentro de una severidad y una economía de elementos que contrasta vivamente con la exhuberancia barroca de la frontera iglesia de Santa María.

La colección, como ya hemos dicho, ofrece un panorama muy completo y representativo del arte de nuestro tiempo, tanto en lo nacional como en lo internacional, y tiene el común denominador del gusto personal de su propietario, como es lógico en una colección privada. Aunque —también lo hemos dicho— adquisiciones realizadas por Eusebio Sempere, ex profeso para este museo, cubren las lagunas o carencias que pudieran existir en la misma. Consta de Pintura, Escultura y Grabado, en lo que pudiéramos denominar tres secciones diferentes. Y tiene la particularidad de recoger la obra —no existente, creemos, en ningún otro museo español— de los nombres más representativos del movimiento cinético internacional, desde Vasarely, Soto y Agam, hasta Le Parc,



VISTA DE UNA DE LAS SALAS.



D. PIO CABANILLAS, MINISTRO DE CULTURA; EUSEBIO SEMPERE Y D. EVELIO VERDERA, DIRECTOR GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.



VISTA DE UNA SALA



UN GRUPO DE ASISTENTES A LA INAUGURACION DEL MUSEO

Tomasello o De Marco, pertenecientes al grupo «Recherches de l'art visuel» de París.

Desde un punto de vista cronológico, la colección parte de los grandes precursores de la escultura española, Julio González, Gargallo, Alberto y Angel Ferrant, con especial interés y abundancia en la representación de Julio González, una de cuyas obras más relevantes —el lienzo de la «Montseñrat»—, quedará para siempre en este museo, amén de una veintena de dibujos. La colección de escultura contiene, además, obras de Chillida, Calder, Vasarely, Pablo Serrano, Schoefer, Julio L. Hernández, Francisco Sobrino, Andreú Alfaro y el propio Sempere, hasta llegar a los artistas más jóvenes del presente momento histórico.

La sección de pintura no está menos nutrida. Cuadros de Miró y de Juan Gris —sin representar tampoco en los museos españoles— junto a la ya citada «Montseñrat» de Julio González, constituyen sus cotas más altas. Siguen obras de Matta, de los abstractos españoles —Tápies, Millares, Saura, Mompó, Lucio Muñoz, Rivera, Farreras, Gerardo Rueda, Fernando Zóbel, César Manrique o Gustavo Torner, por ejemplo— y representantes

de otras tendencias como pueden ser Rafael Canogar, Juan Genovés, Eduardo Sanz, Carmen Laffón, Equipo Crónica, Vento, Rafols Casamada, Hernández Pijoán y la también pintora alicantina Juana Francés.

La sección de obra gráfica ocupa toda la planta alta del edificio, la tercera planta, y reúne una colección doblemente valiosa: su valor intrínseco y sus posibilidades didácticas, ya que no sólo contiene una representación muy nutrida del arte español, sino que la presencia de obras de Picasso, Braque, Chagall, Giacometti, Arp, Max Ernst, Villon, Pasmore, Bacon, Zadkine, Adami, Rauschenberg, Oldenburg, Youngerman, Anuszkiewicz, Marisol, Rosenquist, Whitman o Fahlström, permite obtener una perspectiva bastante veraz y completa de lo que ha sido y es el gran arte internacional de nuestro tiempo.

Esta donación, por último, cuantiosa y también valiosa —se calcula que el valor económico de las obras de arte donadas al pueblo de Alicante, gira en torno a los cien millones de pesetas— está sujeta a unas condiciones impuestas por el donante y que tienden a garantizar en el futuro la unidad y la integridad de la

colección. En primer lugar, la donación está supeditada a la consolidación de la democracia. Cláusula de lógica imposición por parte de un artista que ha contemplado cómo estructuras no democráticas se han llevado por delante museos tan representativos como el de la Solidaridad de Salvador Allende o el de Escultura Abstracta en el paseo de la Castellana, de Madrid. Luego, la necesidad absoluta de que todas cuantas cuestiones afecten al gobierno del museo sean resueltas por el correspondiente patronato —donde la ciudad de Alicante está representada con más de la mitad de sus miembros— a punto de constituirse. Finalmente, el artista se reserva la propiedad de cinco de las obras expuestas, que sólo pasarán a pertenecer definitivamente al pueblo de Alicante, quedando de momento unidas al conjunto de obras donadas, de forma indefinida, para su exhibición. Por lo demás, ya se piensa en la ampliación del Museo, con apoyo de la Administración central, según anunció en su visita especial al Museo el director del Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas, Antonio Fernández Alba.

**José María BALLESTER**

## DESDE PARIS:

# REFLEXIONES EN TORNO A LA EXPOSICION DE GUSTAVE COURBET EN EL GRAND PALAIS

Por María Fortunata PRIETO BARRAL

Singular el personaje, discutido y discutible el pintor, curioso el fenómeno. Gustave Courbet sigue intrigando y suscitando pasiones contrarias. Al tiempo que se escriben demasiadas alabanzas, gran parte del público se queda frío y aún opone reparos a las explicaciones de los guías que, siguiendo directivas con las que no todos están de acuerdo, insisten en presentar al pintor Courbet como ejemplo de maestría, de originalidad, de refinamiento. Yo confieso que me cuento entre los reticentes; las tres veces que he ido a la exposición he salido defraudada y desconcertada, me falta sin duda una clave, una pulsación determinada de detección para admitir que sea algo tan admirable como se pretende.

A Courbet se le tenía generalmente por hombre inculto, vanidoso, exuberante, más instintivo que inteligente, más ladino que sutil, presumiendo con arrogancia de ser autodidacta y orgulloso de titularse el creador de «un arte realista democrático» que vino a iniciar, es cierto, un nuevo concepto de la pintura. Como casi todos los innovadores del siglo pasado, perteneció a la clase burguesa rural; y fue un ciudadano polemista, iconoclasta, anticlerical, apasionado socialista amigo de Proudhon y de Beaudelaire, acusado —acaso injustamente— de haber desmontado la columna Vendome y condenado a las costas de su restauración y a seis meses de cárcel, que purgó antes de exiliarse a Suiza, donde murió en 1877. Los bienes y cuadros que quedaron en Francia fueron vendidos en pública subasta. Todo eso pudo ser polvareda que envolviera al individuo en su tiempo, tapando un poco al artista y así se explicarían desprecios y justificaciones hipotéticas de una obra que ha sido execrada por muchos y

analizada por otros hasta con referencias masónicas. Las afirmaciones ditirámicas que ahora se prodigan causan más asombro que entusiasmo.

Aparte los numerosos autorretratos enfáticos, que revelan la preocupación de afirmar una personalidad aún sin definir, todo lo que hace Courbet en sus

primeros años de pintor fluctúa incierto entre ilustraciones literarias, alegorías bíblicas o sentimentales, paisajes y desnudos. En 1849, gracias a la benéfica influencia del escritor Champfleury —que le anima hacia el naturalismo «sin mensaje, sin moral ni drama»— presenta al Salón Nacional «Une après dinée à Ornans» cuadro costumbrista que le vale



«AUTORRETRATO» (1844-1854), PINTADO EN VARIAS ETAPAS CON NUMEROSAS MODIFICACIONES.





«EN EL TALLER DEL PINTOR» (FRAGMENTO), MUSEO DEL LOUVRE.

una medalla de oro largo tiempo deseada, y con el cual inicia una serie de grandes formatos sobre temas de la vida cotidiana en su pueblo natal. La culminación será «Un enterrement à Ornans» (1850), la mayor y más conseguida de sus pinturas, que constituye un estudio de tipismo inspirado en las exequias de su abuelo, con todos los miembros de la familia, amigos y notables del lugar. Es

una composición de gran empeño (20 m<sup>2</sup>, 36 figuras «retratadas» con veracidad) que trata de emular obras de antecesores geniales, particularmente Rembrandt, Velázquez y Zurbarán, pero con un estilo ya de específica representación de la realidad pura y simple. Puede decirse que de aquí data la abolición del romanticismo, no sin protestas y asombros indignos. En el «Entierro...» puso

Courbet su más sincera profesión de fe, y el cuadro fue interpretado como «pintura socialista», con intencionalidad política y ejemplo impío de grosería. «¿Cómo es posible pintar gentes tan horribles?», exclamaban los cultos de la época. Luego se le ha tachado de «columnas de Hércules del realismo».

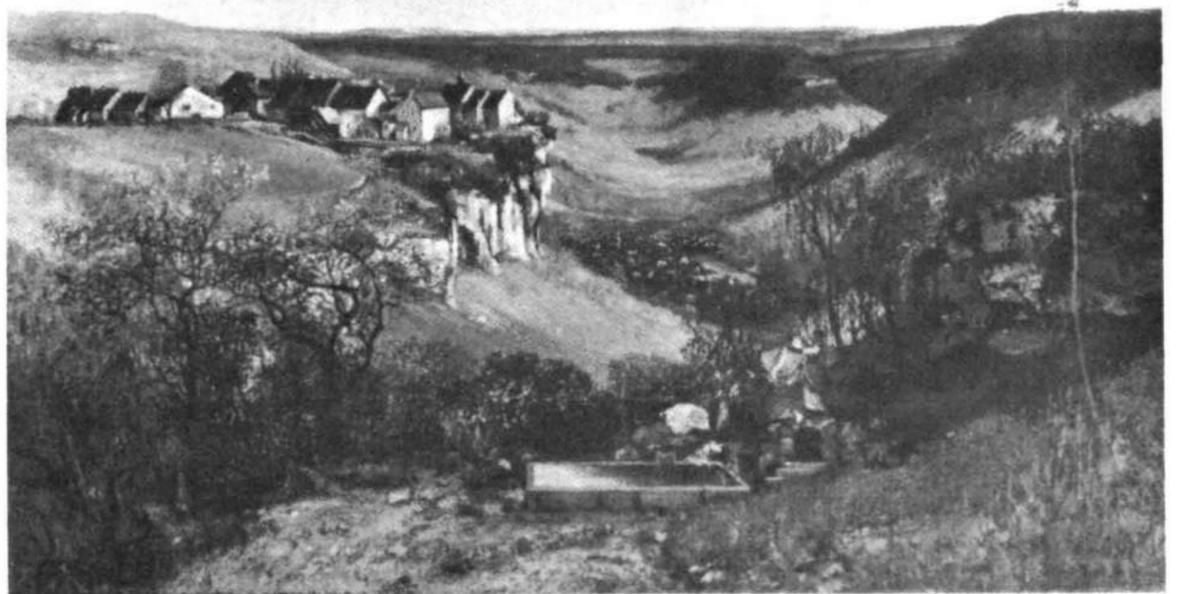
Sin dejar nunca de ser un burgués rentista, Courbet admite la etiqueta de «mesías del arte democrático», pero su pintura contiene, en verdad, escasos temas sociales. Gran parte de la obra tiende al remilgo mundano y está impregnada de alusiones simbolistas, que me parecen concordar mal, con una rudeza innata. En los desnudos y retratos femeninos, sobre todo, se entrecocha un deseo de idealismo y un evidente mal gusto. Por otra parte, su actitud desmiende a veces lo tajante de sus declaraciones. Mucho ruido para nueces bastante vacías.

Se sitúa la madurez artística de Courbet hacia 1854, año en que pinta «Las cribadoras de trigo», un acierto de color exaltado ahora en el cartel de la exposición, pero que a mí sigue pareciéndome un cuadro mediocre, torpemente dibujado y construido. Por entonces, queda consignada el acta de lo que para Courbet es el artista como ente social, «celoso de su independencia, al margen del Gobierno, capaz de extraer su ciencia y sus recursos del pueblo, pero sin identificarse totalmente a éste...». Al rechazar un encargo oficial, escribe el pintor —al menos así se lo cuenta a un amigo— que «él también es un Gobierno que no se siente absolutamente comprendido en el Gobierno oficial... y que, en todo caso, es único juez de su obra...» añadiendo, además, esta rotunda afirmación: «De todos los artistas franceses contemporáneos soy el único dotado del poder de traducir en forma original no sólo mi personalidad, sino también la sociedad, etcétera...». Todo esto no es óbice para que al año siguiente exponga once telas en la Exposición Universal bajo la égida gubernamental, y más tarde rechaza la Legión de Honor, con tanto bombo y platillo que hay, sin duda, más vanidad en rehusarla que en aceptarla. «En opinión de todo el mundo, soy el primer hombre de Francia...» —escribe sin pudor a su familia—, «lo que acabo de hacer es un golpe maravilloso, todo el mundo me envidia...»

Muy enigmática es la gran composición titulada «L'atelier du peintre - Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique», obra



«PROUDHON Y SUS HIJOS» (1853)



PAISAJE DE ORNANS



«LE SOMMEIL» (1866)

muy ambiciosa, mayor aún que «El entierro en Ornans», Courbet dio una explicación ambigua de división alegórica: «A la derecha los accionistas, los amigos, los trabajadores, los *amateurs* del arte. A la izquierda, el otro mundo de la vida trivial, el pueblo, la miseria, la pobreza, la riqueza, los explotados, los explotadores, las gentes que viven de la muerte...» En medio, aparece el pintor, trabajando en un paisaje, sentado y de perfil («el lado asirio de mi cabeza»), y detrás de él una modelo desnuda. Actualmente, atribuyen los eruditos la significación del cuadro a la pertenencia francmasónica de Courbet. Sea cual fuere su intención oculta, el interés principal del «Atelier» reside en un hito histórico: es la obra maestra de la gran

exposición personal de Courbet titulada «Realismo»; primera exposición retrospectiva de tal importancia consagrada a un solo artista, independiente de cualquier institución.

Ciertos paisajes pequeños del principio y las raras composiciones de flores que datan de 1862/63 y 1871/72 exclusivamente, me parecen incomparablemente superiores a las grandes escenas de frondas con ciervos, a los efectos de nieve, de crepúsculos y de mares encrespados que se ensalzan como logros postreros. Confieso que no veo esa «calidad excepcional del oficio», esa obra «todo finura y potencia» que ahora se describen, ni encuentro en Courbet «una fuerza de la naturaleza...», hombre de gran sensibilidad..., artista de admirable

delicadeza manual cuya inteligencia visual y poder de asimilación desafían el entendimiento...» con que le presentan plumas autorizadas. En cambio, saltan a la vista la torpeza de ejecución, lo sobado de los empastes, lo sucio del modelado.

Creo que, dejando las cosas en su justa medida, la pintura de Courbet ha sido, más que una gran realización en sí, el histórico punto de partida hacia una concepción liberada de idealismos, y si su convencimiento de «haber hallado la solución del arte moderno» es pretenciosa y exagerada, a todo el ruido que hizo para imponer sus teorías se debe, en gran parte, la toma de conciencia de una concepción de la pintura despojada de ganga idealista.

# LA F.I.A.C. DE PARIS

La F.I.A.C. de París se consolida como Feria de Arte seria, limitada en la extensión y por ello más selecta, pero también más abierta al público no profesional, que ha acudido numeroso con la curiosidad satisfecha de ver una exposición colectiva de rara calidad (un total de casi 50.000 entradas, sin contar los 12.000 invitados de la «soirée» inaugural). Después de los años de excesiva especulación, una crisis general en el mercado del arte ha desembocado en prudente cordura que puede hacer remontar el bache. Nadie invierte ya si no es sobre seguro. La consigna de valores probados que se ha impuesto en París está dando excelentes resultados.

Un centenar de expositores, con un 60 por 100 de galerías extranjeras, y más de 400 artistas de todo el mundo han constituido una panorámica muy completa del arte actual, además de un escogido muestrario de figuras que pasaron ya a la posteridad, tal un soberbio Modigliani valorado en 600.000 dólares (la pieza más cara probablemente de la feria), pequeños Renoir, Seurat, Ingres, Daumier, Utrillo, muy buenos Braque y Juan Gris, etc. Se han distinguido los stands de Krugier (Suiza) y de la Davlyn Gallery (Londres y Nueva York): en la primera han alternado obras de grandes maestros en tamaños reducidos y principalmente dibujos, con algunos jóvenes artistas que se afirman, como Hofkunst (pintor) y Theimer (dibujante) que se han vendido muy bien; la segunda fue un verdadero mini-museo donde lo mismo hallamos a Matisse y Kandinski, que a Morandi, a Chagall, a Severini, a Paul Klee, a Dalí. El amplio espacio abierto a Louise Leiris, con una selección de Picasso, Braque, Juan Gris, Léger y Laurens, era la mejor demostración de lo que puede conseguir un marchante con olfato y con audacia —Kanhweiler en este caso—. Por lo demás, cada nacionalidad ha aportado, generalmente, lo más destacado de su país, con la excepción, muy digna de señalarse, de la Marlborough, que trajo exclusivamente a nuestro Antonio López García, todavía mal conocido aquí, y que ha sido saludado por la crítica como «uno de los más grandes momentos del arte actual». Moderada la presencia de las tendencias actuales, excluyendo vanguardismos experimentales, y ausencia total de los diversos anti-artes que pasan efímeros, no sólo por el concepto circunstancial, sino también por lo deleznable de las materias técnicas. Las escasas tentativas de «acciones» personales se diluyeron sin consecuencias; por ejemplo, una señora estrafalariamente ataviada no logró vender sus «besos de artista» a la módica tarifa de 5 francos...

Casi la mitad de las galerías optaron por el «one man show» o compartieron el stand entre dos o tres sólo de sus artistas. Han lucido así Fernand Léger, uno de los pintores que más abundaban en la F.I.A.C., revalorizado recientemente quizá porque es pintura que corresponde más a nuestro tiempo que al momento en que se hizo; Poliakov y Soulages, espléndidamente representados; César, en dos galerías; Velikóvick, tan espectacular e inquietante. Schollosser con su hiperrealismo gigante; Andy Warhol, cuyo tema seriado «Torsos», banal y algo obscuro, no parece haber interesado mucho; Magritte

siempre cotizado, etc. De los españoles, Chillida (presentado por Maeght), Saura (Stadler), Mompó (Juana Mordó), Guansé (Suillerot), Guinovart, Ponç y Ráfols Casamada (los tres en el stand de Joan Prats, uno de los más interesantes), Gironella (Iolas-Velasco), Muriedas (Ynguanzo) y de Vargas (Valera). Este último ha sido foco de atracción de «amateurs» y de profanos, la violencia desgarrada de la pintura de Ramón de Vargas no es rabia destructora sino lírica exaltación del atentado que deja dignificado lo que no aniquila.

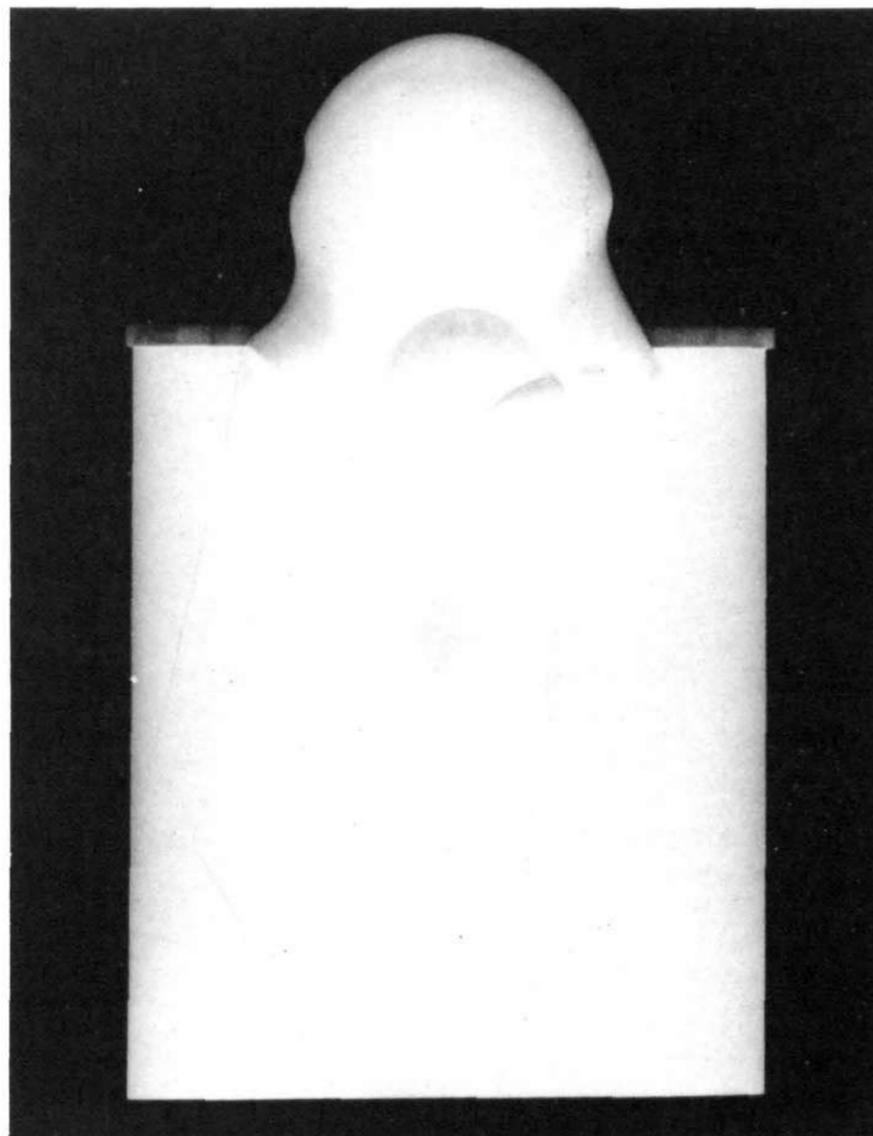
Por el contrario, algunos marchantes prefirieron renovar sus exposiciones, cambiando a menudo obras y nombres, y la nueva galería de París Raymond Krief presentó cada día un repertorio diferente, principalmente a base de pintores sudamericanos. Es justo señalar la importancia de los artistas hispanoamericanos, a quienes la galería de Seine se ha dedicado con preferencia, en la F.I.A.C. y en su sala habitual (termina el año con una espléndida exposición de dibujos del mejicano José Luis Cuevas). Los afincados en París van cobrando mayor renombre (Cárdenas, Botero, Camacho, Chávez, Fabián Sánchez), los de alta cotización internacional (W. Lam, Matta, Tamayo) andan muy buscados, y ya los marchantes se van decidiendo a ir a buscar nuevos talentos al otro continente.

La presencia española ha sido interesante, aunque más reducida que en años anteriores: seis galerías solamente, pero todas ellas al buen nivel requerido, y si se ha notado la ausencia de algunas habituales de estas ferias, dinámicas y arriesgadas como Galería 13, de Barcelona y Punto, de Valencia, participó por vez primera Théo, con un bien seleccionado muestrario de su sólido elenco que va desde Picasso, Juan Gris y Miró, hasta Fraile y Gómez Perales, pasando por Tapiés, Caneja y Mignoni (de éste último dos grandes formatos casi monocromos, ejemplares por el rigor y la delicadeza). Citemos también unos cuantos cuadros de Toral (en la galería Isy Brachot, de Bélgica), maletas de emigrante, frutas envueltas flotando en el espacio, realismo exacerbado y un poco de ingenio bien explotado, con la realización exquisita y el saber hacer de cuando a Toral le da la gana de pintar bien, sin preocuparse de nada más.

Quiero comentar más particularmente la escultura que, por una vez, no ha sido la «pariente pobre» y ha ofrecido algunos de los mejores descubrimientos. Aparte las piezas de glorias nacionales y extranjeras, acá y allá (un magnífico Henri Laurens, varias figuras de Germaine Richier, cosas de Brancusi Marta Pan, de Peñalba) abundaron las exposiciones exclusivas dedicadas a escultores. Señalo, en primer lugar, al joven Muriedas, buena raza de modelador, porque es ejemplo notable de inspiración y de oficio, que ha hecho muy buen papel confrontando a personalidades ya consagradas internacionalmente. Su universo de criaturas tratadas con amor y sensibilidad que nunca es ñoñería, va contando un relato de relaciones humanas donde cabe el orgullo, la soledad, la ternura, la melancolía, la solidaridad. Figuras aisladas de

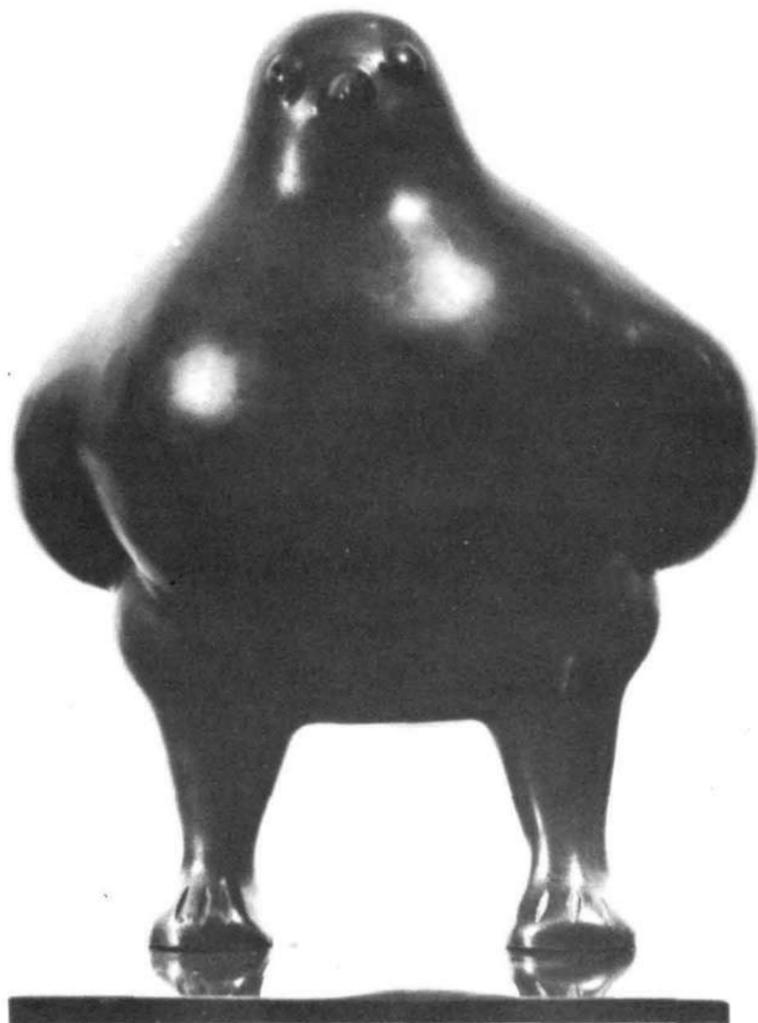
tamaño pequeño pero con talante monumental, parejas, bustos reunidos, grupos dispuestos en un entorno sugerido o construido con original integración. El stand de Galería Ynguanzo atrajo mucho la atención y el contacto establecido con varios marchantes ha sido muy positivo; es probable que en Suiza y en París veamos pronto una exposición de este interesante artista.

El «one man show» de Chillida en la Maeght fue el apoteosis del herrero-artista que despliega en el espacio el dinamismo armónico de la materia dura forjada. Y junto a esas ramas de hierro en equilibrio, pequeños alabastros tallados y perforados con un sentido arquitectónico. Las últimas expansiones de César en la Galería Beaubourg, son de una antipática materia lisa y brillante que ha escurrido blandamente de los paneles colgados. Cuán superiores los broncees de sus primeras épocas presentados por Creuzevault: pajarracos, insectos, estelas, figuras, trabajados a la manera de Germaine Richier, pero cuya potencia expresiva, ya muy personal, nos recuerda que César no es sólo el manipulador de las compresiones y las expansiones. En «Le Point Cardinal» descolló una soberbia forma monumental en mármol gris del cubano Cárdenas y un par de los delirantes montajes mecánicos del peruano Fabián Sánchez, que recupera las viejas máquinas de coser para resaltar la *fémica modisteril unida a su tinglado de ruedas, pedales, husos*, reconvertidos en miembros activos de una antropomorfía monstruosa. Una «Estela» en la Galería D. Gervis bastó para recordar la categoría de Lika Mutal, artista joven residente en Perú, extraordinario trabajador de grandes bloques de mármol articulados en aros, eslabones, superficies brutas y lisuras pulimentadas.



CESAR: «EXPANSION».

BOTERO: «PAJARO».



GUINOVART: «TECNICA MIXTA» (1977).



MODIGLIANI.  
RAMON MURIEDAS: «HOMBRE Y MUJER SENTADOS»



OBRAS DE SCHLOSSER



DE VARGAS «EL CANTAR DE LOS CANTARES»





STAND DEDICADO A MAX BILL.

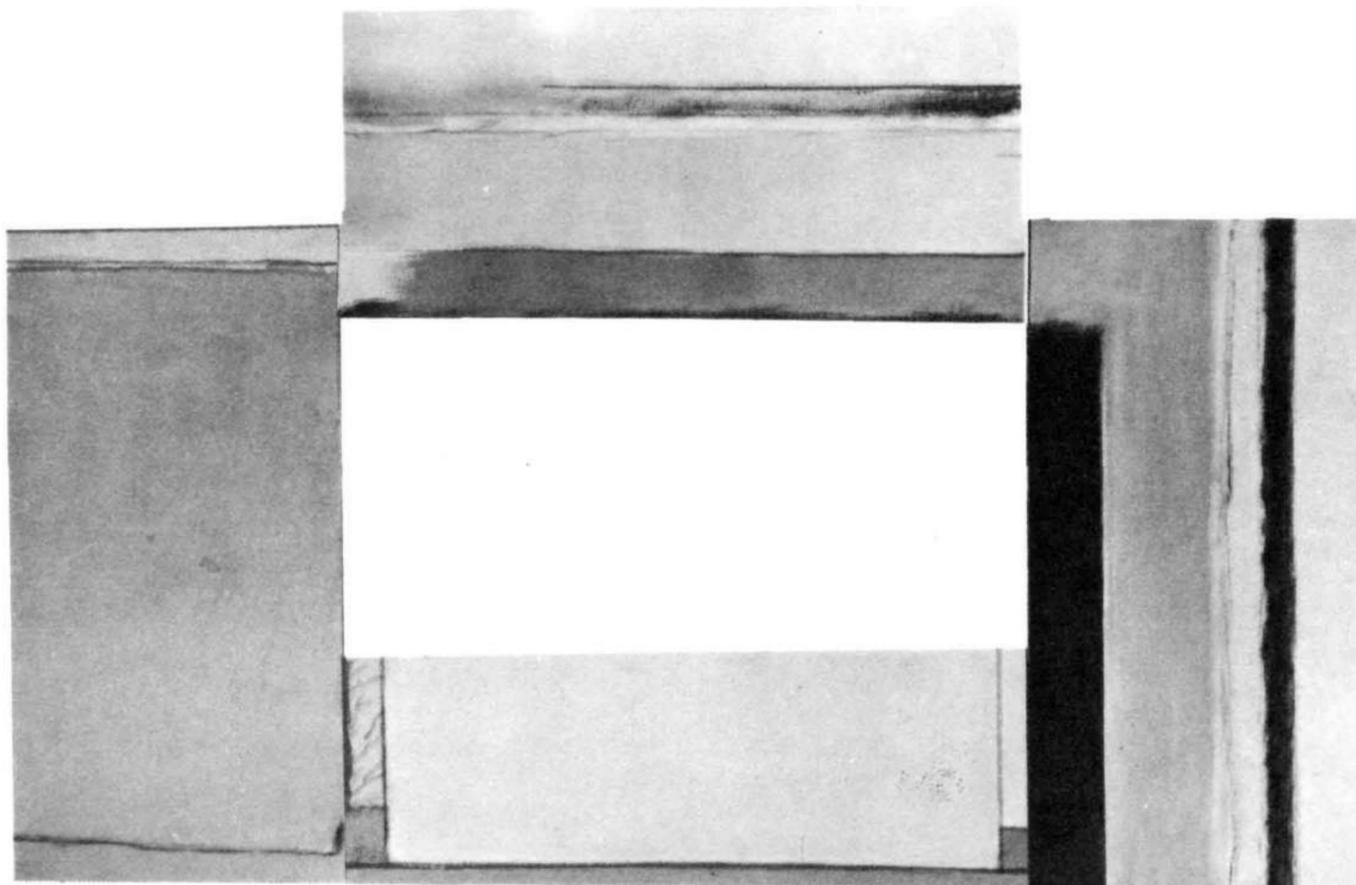
dos. Sensibilidad y sentido dramático, pero también oficio riguroso: modelado en arcilla gris directamente cocida que conserva su anónima uniformidad de polvo sin color. Danise René dedicó espacio a Max Bill, el conocido arquitecto, pintor y escultor brillante heredero del Bauhaus, que trajo una serie de 1935 derivada del anillo de Moebius: formas ondulantes y ligeras recortadas en chapa de cobre dorado muy pulido, elegantes, perfectas, exactas, pero que me parecen más objeto preciosista que búsqueda realmente escultórica. Pol Bury se ha lanzado a hacer una fuente monumental, móvil, ensamblaje de tubos en haz estrellado, de acero inoxidable, que funcionó durante la Feria al pie de la gran escalinata.

De Giuseppe Rivadossi trajo la galería italiana Incisione Muhelyart unos grandes volúmenes en madera tersa de contornos netos, que titula «Custodias»; en el stand de Liato-witsch (Suiza) una serie de «objetos» de Beni Schweizer, contruidos con varillas metálicas doradas y plateadas, dentro del mejor espíritu cinético, y en el de Attali (Francia) figuraron Broglia y Mario Di Teana, ambos plenamente actuales en España. Dina Vierny presentó en la F.I.A.C. y en su galería simultáneamente unas grandes figuras femeninas de Cornelius Zitman, exóticas y manieristas, que son como un canto sensual, mientras que entristecen por su manido sentimentalismo los «yacentes» drapeados de Olivier Brice que prodiga por todas partes unos vaciados a la manera de Cillero, pero en versión trágica, monótona y aburrida. Única escultura conceptual la de Michel Gérard en Galerie Lacloche, titulada sibilamente «Ausencia de... Signund Freud escultura»: unos simples pedestales de estatuas ausentes, rotos, abandonados, como si el tiempo los hubiera olvidado.

En suma, la F.A.I.C. ha sido prueba concluyente positiva. El interés de este tipo de ferias es que, al quedar repartidos los gastos entre todas las galerías puedan movilizarse gran cantidad de obras de alta categoría y gozamos así de una vastísima exposición ecléctica que difícilmente podría asumir ni el más importante museo. La confrontación de los valores consagrados con sus diversas derivaciones o rupturas hasta hoy, tiene un poder didáctico nada desdeñable.

Espectacular exposición exclusiva de Botero en la Galería Claude Bernard: personajes hinchados, gatos poco felinos, serpientes pesadas, en bronce, mármol y ebonita, caricatura perversa de una realidad inflada de ¿vanidad? que no perdona ya ni a los animales ni a los objetos. Muy interesantes los «Durmientes», de Georges Jeanclos en el stand de Noela Gest, de Saint Remy de Provence (una de las raras galerías de provincias que acudieron a la Feria). Jeanclos compone con trapos, vendas, cuerdas, pliegues, atadijos, un agobiante envoltorio informe entre cuyos jirones emergen serenos rostros intemporales, finas manos que repiten ademanes interrumpi-

RAFOLS CASAMADA: «ESPAI OBERT CENTRAL»



# EL FASCINANTE MUNDO DE LAS SUBASTAS

Por M.<sup>a</sup> Angeles G.-MAROTO

El hombre ha sentido siempre la imperiosa necesidad de distinguirse de sus congéneres para ser envidiado por éstos. De esa necesidad nació la sociedad de consumo. Piso, coche, chalé en el campo o apartamento en la playa, hace tiempo que dejaron de ser metas inalcanzables. Los ojos más privilegiados por la economía se han vuelto por eso hacia un campo que sólo puede ser patrimonio de algunas minorías: el arte. Y dentro del mundo artístico, las subastas constituyen uno de los fenómenos más espectaculares.

Las subastas tienen algo de la emoción del juego y la satisfacción del poder. La obra se adjudica a quien puede pagarla más generosamente, y el ruido seco del martillo sobre la mesa rompe la tensión de unos momentos de ansiedad. ¿Para quién será la pieza que se presenta? ¿Cuánto tendrá que pagar el coleccionista por conseguirla?

## PEQUEÑA HISTORIA

Las subastas de arte son todavía muy jóvenes en España. En 1968, dos firmas, Durán y la ya desaparecida Subastas Madrid, las celebraban de forma esporádica. Sólo a partir de 1970 comenzaron a tener lugar de modo habitual.

Antes de esas fechas, el mercado abierto de cuadros y objetos artísticos estaba en manos de anticuarios. A sus locales llegaban obras de arte de las más diversas procedencias para quedar almacenadas durante larguísimo meses en espera de un posible comprador. Era un mercado inmóvil y ostracista que no permitía a quienes participaban en él entrever tan siquiera las grandes posibilidades económicas de las subastas. Por eso, no resulta extraño que Durán, la primera sala abierta en Madrid, fuese iniciativa de un platero y que la segunda,

Ispahan (que actualmente no celebra subastas), sea una firma especializada en la venta e importación de alfombras.

En la actualidad, debido a circunstancias muy diversas, sólo existen en Madrid cinco firmas especializadas en subastas. Sin embargo, cuando las ventas públicas de arte alcanzaron su mayor apogeo, la capital de España llegó a contar con 18. Bien es verdad que algunas de ellas no obtuvieron el éxito esperado por sus promotores. Ese fue el caso de Expomueble, que no pudo inaugurar sus ventas el 12 de diciembre por falta de público, aunque lo hizo al año siguiente, en marzo de 1974.

Las únicas ciudades españolas en que las subastas han alcanzado verdadera importancia han sido Madrid y Barcelona. En Pontevedra, no obstante, la firma Cofre ha conseguido realizar ventas de cierta altura y, también han merecido alguna atención en el mercado nacional las subastas celebradas por Artea en Valladolid y Hantson en Sevilla.

Los días 1 y 2 de octubre de 1973, el hotel Villa Magna, de Madrid, abrió sus salones para ofrecer una subasta de obras de arte. La firma patrocinadora se autodenominaba «El Elefante Blanco» y fue la primera y única vez que se presentó ante el público madrileño. Nada se ha sabido ni antes ni después de esta empresa fantasma, cuya única identificación cara al público era un número de teléfono de Madrid y otro de Barcelona. Aquellas sesiones fueron un derroche de millones y grandes firmas, aunque la autenticidad de ambos fue puesta muy en duda por aquel entonces.

Dos meses más tarde, el 13 de diciembre de ese mismo año, la firma Christie's, una de las más prestigiosas del mundo, celebraba su primera subasta en España. El acontecimiento tuvo lugar en los salones del hotel Palace de Madrid y

su importancia social sobrepasó con mucho la artística. El martillo fue manejado por el archiduque de Austria y príncipe de Hungría, doctor Geza Gellet von Habsburg, y estuvieron presentes los más importantes coleccionistas de arte de todo el país. En esta subasta se batió el récord de España en muebles, al pagarse por un bureau-plat Luis XV, en madera de tulípero y estilo rococó, la cantidad de dos millones doscientas mil pesetas aparte de los impuestos.

En octubre de 1974, otra firma extranjera se incorporaba al mundo de las subastas madrileñas. Sotheby's, la famosa rival de Christie's, se unía a la casa española Saskia. En la primera subasta conjunta se recaudaron poco más de seis millones de pesetas (cifra bastante modesta para lo que se acostumbraba por aquellas fechas) y tan sólo una obra (perteneciente a un francés poco conocido llamado Gustave Loiseau) consiguió un precio superior a un millón de pesetas.

La decadencia de las subastas comenzó en 1976. Cuando aún no habían alcanzado la adolescencia, se encontraron repentinamente sumergidas en una precoz decrepitud. Los coleccionistas que habían conseguido cuadros importantes los conservaron para sí y los lotes de pintura que fueron apareciendo en las salas eran cada vez menos interesantes. Tan sólo la incorporación de diversos objetos fue capaz de atenuar un poco el desastre bastante recrudescido por la mala situación económica del país.

En la actualidad, tan sólo Durán, Ansorena, Saskia-Sotheby's, Berkowitsch y El Anticuario celebran subastas de una manera regular. Un paréntesis férreo se ha abierto. Sólo unas cuantas manos podrán romperlo con la suave energía de los martillos que señalan la adjudicación de los lotes.



## PINTORES MAS COTIZADOS

Siempre se ha dicho que para gustos están los colores, y a esto habría que añadir que también los diferentes estilos de pintura. Las subastas nos demuestran bien claramente que cada pintor tiene sus admiradores y, por tanto, sus compradores; aunque éstos no coincidan en muchas ocasiones, ya que la inversión juega en las subastas un papel primordial. No obstante, hay algunas firmas que se han ido superando en cotización día tras día. Este es el caso de Darío de Regoyos.

En 1972, el precio récord en España fue para un Regoyos que vendió Durán en tres millones seiscientos cincuenta mil pesetas.

El mismo pintor consiguió el récord de 1973 con una obra titulada «Visita de pésame». En aquella ocasión se pagaron siete millones y medio de pesetas. Este mismo año se vendieron: un Renoir, en cuatro millones seiscientos mil pesetas y un Benjamín Palencia, en tres millones de pesetas.

En 1974, Regoyos cedió el liderazgo a un «Triptico del Juicio Final» atribuido al taller de Jerónimo Bosch, que se adjudicó en seis millones de pesetas, y un Vlaminck de su época conocida con el nombre de «Cézanne» por la gran influencia recibida de este artista, que se vendió en Christie's por siete millones seiscientos ochenta y seis mil pesetas.

No obstante, la cotización de Darío de Regoyos aquel año fue muy respetable. Una obra suya titulada «Derribos» fue adjudicada en Christie's por cinco millones novecientos setenta y ocho mil pesetas.

Sin embargo, la venta más destacada de toda la historia de las subastas españolas se realizó a finales de 1974. La firma Christie's vendió una obra de Sorolla titulada «Ex voto», en la cantidad de nueve millones ochocientos mil pesetas, más los impuestos. Teniendo en cuenta que éstos ascienden a un 24 por 100 del valor en que la obra se adjudica, podemos afirmar que el coleccionista que adquirió el cuadro tuvo que pagar por él más de doce millones de pesetas.

## CURIOSIDADES

Además de una fuente de inversión y un riesgo, las subastas son una verdadera caja de sorpresas. Lotes aparentemente sencillos y de escaso interés pueden alcanzar precios insospechados si se encuentra por medio la honrilla de dos coleccionistas testarudos. En marzo de 1974, Durán sacó a subasta una cama barroca en ébano con adornos de bronce dorado. Su precio de salida era de quince mil pesetas, pero fue adjudicada en doscientas cincuenta mil. Los espectadores contenían la respiración ante aquellas pujas que parecían no terminar nunca.

Los asistentes a las subastas de arte forman generalmente un público impulsivo y apasionado. En una sesión celebrada por Durán en mayo de 1974, la subida de sesenta a ochocientos mil pesetas de un arcón español, en cuero, del siglo XVII, consiguió despertar calurosos aplausos.

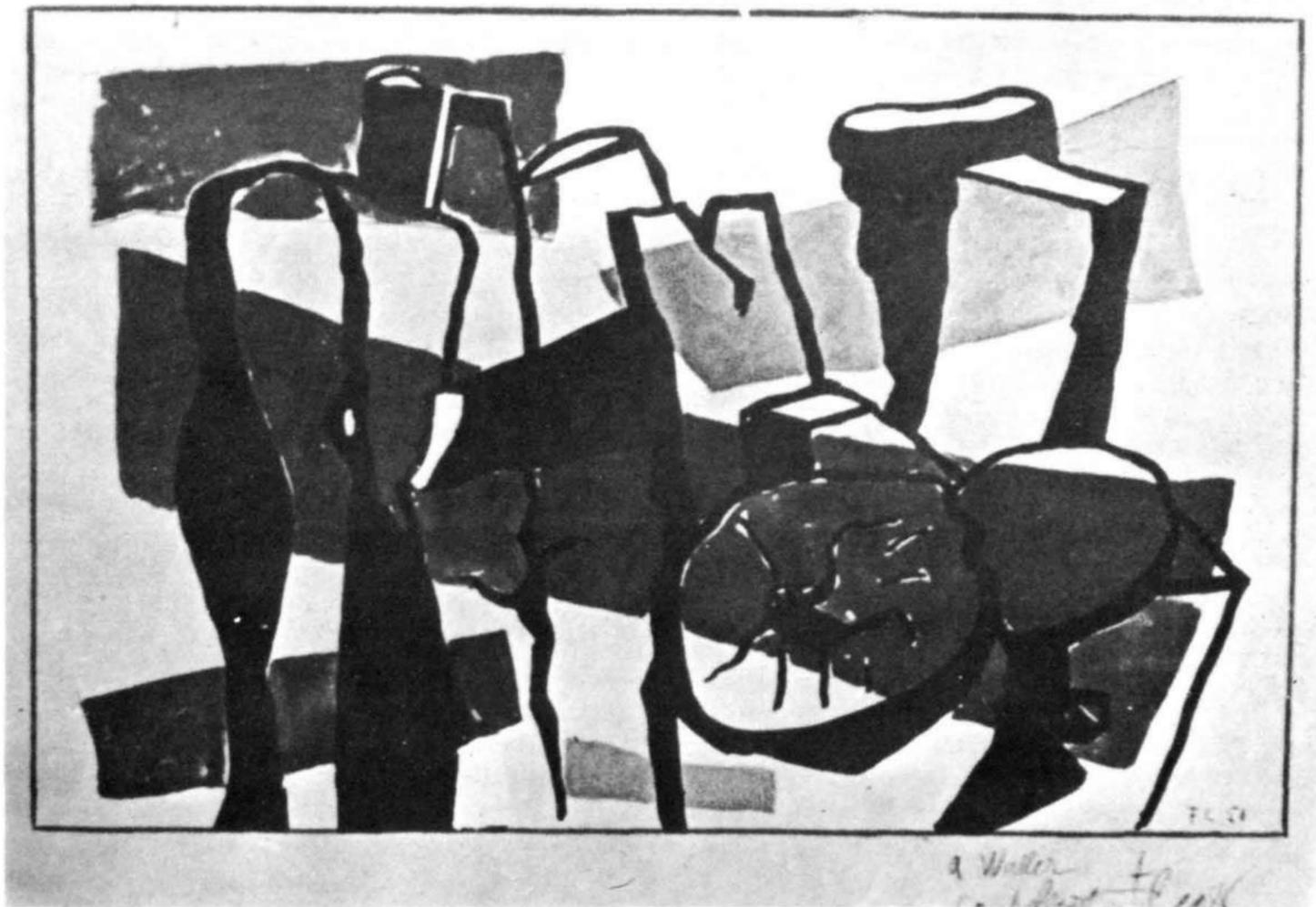
Pero no todo es bonito en las subastas de arte; a veces la picaresca deja entrever su fea cara a través de los focos y se pasea entre los lotes. La pintura «Paisaje del Manzanares con una casa blanca», debida a Aureliano de Beruete, que iba a ser vendida en noviembre de 1974 en una sesión de Durán, tuvo que ser retirada antes de su presentación al público por estimarse propiedad del Museo Morera de Lérida. Unos sellos que presentaba la tela en su parte posterior parecían indicar que formaba parte de los bienes del Museo. Según hizo saber la agencia Cifra por aquellos días, su propietario, a quien la obra había llegado por sucesión hereditaria en 1964, reclamó en su momento a la Junta del Patrimonio Artístico la pertenencia del cuadro mediante un documento que inmediatamente le fue entregado. Por otra parte, la mencionada obra no figura en los catálogos del Museo durante los años comprendidos entre 1929 y 1955. No obstante, el propietario retiró la obra para no causar problemas a la firma subastadora ni al licitador que adquiriese el cuadro.

Otro caso similar tuvo lugar en una venta pública a principios del verano de 1972. Uno de los cuadros retirados por falta de comprador, «La Virgen yacente», resultó ser una de las obras dadas por desaparecidas en el Museo Diocesano de Solsona.

## OBJETOS SUBASTABLES

Aunque la mayor parte de las subastas españolas están principalmente dedicadas a la pintura, otros objetos han ido ganando terreno a los cuadros poco a poco. Madrid fue escenario de una importante subasta de joyas en el hotel Villa Magna.

Los días 28 y 29 de enero de 1975, la firma barcelonesa Carlos Enseñat, celebró una importantísima subasta de sellos. El catálogo reunía 620 lotes procedentes de conocidas colecciones internacionales, algunos de ellos poseedores de destacados galardones nacionales y extranjeros. La pieza más interesante fue



«LES BUCHES», GOUACHE DE FERNAND LEGER. SUBASTADO EN SASKIA-SOTHEBY'S. EN OCTUBRE DE 1974. SE ADJUDICÓ EN 1.575.000 PESETAS.



DIPTICO DE QUENTIN DE METSYS. QUE SE SUBASTÓ EN COFRE, SALA DE PONTEVEDRA. LOS ASISTENTES DECIDIERON NO PUJAR Y EL MUSEO PROVINCIAL DE LA CIUDAD PUDO ADQUIRIRLO EN LA BASE DE SALIDA: 850.000 PESETAS.

un sello de dos reales, en color azul, vendido por la casa Harmer en 1935 que, procedente de la colección Hind, estaba certificado por la Royal Philatelic Society. Calificado como pieza única, salió en la base de dos millones doscientas setenta y cinco mil pesetas y se remató en tres millones de pesetas.

Una de las salas que presenta al público objetos más curiosos es El Anticuuario; por ella han desfilado desde una jabonera de plata a unas espuelas argentinas, pasando por rosarios, corales, mantones de Manila, adornos llegados de los países antípodas, etc., e incluso un orinal de plata con escudo ducal.

Los libros han sido también lotes frecuentes en muchas salas, aunque nunca han alcanzado cotizaciones muy elevadas. El lote más caro vendido en una subasta madrileña no ha sobrepasado las treinta mil pesetas.

A partir de 1973, la cerámica ha visto aumentar su importancia, aunque todavía no ha alcanzado nunca precios importantes. Una legumbrera de la tercera época de Sargadelos ha podido adqui-

rirse en alguna ocasión por veintiuna mil pesetas, o una jarra de las primeras épocas de Talavera en dieciocho mil pesetas, e incluso unos platos de Manises en más de cien mil pesetas, pero esto son tan sólo excepciones. El precio medio de las cerámicas vendidas ha oscilado siempre entre dos mil y cuatro mil pesetas.

#### LAS SUBASTAS, HOY

Barcelona ha sido siempre más comedida en las pujas que la capital de España y por eso los años de las vacas flacas se notan menos. Las subastas madrileñas, llenas de grandes sorpresas y con derroche de millones, se han convertido en un recuerdo. Aún existen cuadros millonarios, pero en menor cantidad.

Los propietarios de obras realmente interesantes no quieren desprenderse de ellas ante el temor de una pronta devaluación de la moneda y el mercado se sostiene con objetos y pinturas de poca calidad.

En junio de 1975, Christie's decidió suspender las subastas en España y limitarse a mantener una pequeña oficina en Madrid destinada a informar a las personas que deseen vender en Londres o adquirir catálogos. Cuando por aquellas fechas preguntamos al señor Curiel, director de la sucursal española, sobre esta decisión, su respuesta fue: «No queremos comprometer nuestro prestigio de subastadores puros, creemos que aquí no se pueden realizar verdaderas subastas. Los altos impuestos nos obligarían a comprar pinturas baratas para sacarlas nosotros mismos a subasta y no hemos venido aquí para hacer competencia a los comerciantes. Si dentro de unos años cambian las circunstancias y mejora la economía, volveremos a reanudar aquí nuestra actividad.» Y las circunstancias no sólo no han cambiado todavía, sino que parecen más duras aún después de estos dos años.

Sólo la fuerza del optimismo nos hace esperar una vuelta al pasado que en este caso, para que el tópico pueda cumplirse, sí fue mejor.



CAMA BARROCA QUE SALIÓ A SUBASTA EN DURAN, EN MARZO DE 1974, CON BASE DE 15.000 PESETAS Y FUE ADJUDICADA EN 250.000.

# LOS COMPOSITORES JOVENES ANTE EL AISLAMIENTO DE LA MUSICA

Por Mary Carmen DE CELIS

Si algo tienen en común los compositores más jóvenes, los que han aparecido en los últimos años, es su autodidactismo (un autodidactismo que hay que entender en el sentido de que su formación no ha tenido casi nada que ver con los planes del Conservatorio, o sea, que no coinciden en absoluto sus nombres con los de los titulados en Composición) y una preocupación por la impasibilidad del público ante la obra musical, por la falta de receptibilidad, por esa escasez de relaciones entre el autor y el oyente (agravada por la poca información del público sobre cuestiones musicales y por la dificultad intrínseca de las nuevas estéticas), problema que, aunque común a casi todos, es abordado por cada uno desde planteamientos diferentes.

Otra cuestión a tener muy en cuenta es la difusión de las obras. Las iniciativas, las actividades son actualmente muy reducidas. Casi todo funciona a nivel de amigos (el trabajo, los estrenos, la programación, las becas, los concursos, las críticas) y el que no acepta los mecanismos oficiales se aísla en cierto modo, ante la inexistencia de unas estructuras marginales paralelas o de un movimiento asambleario de músicos con poder decisorio.

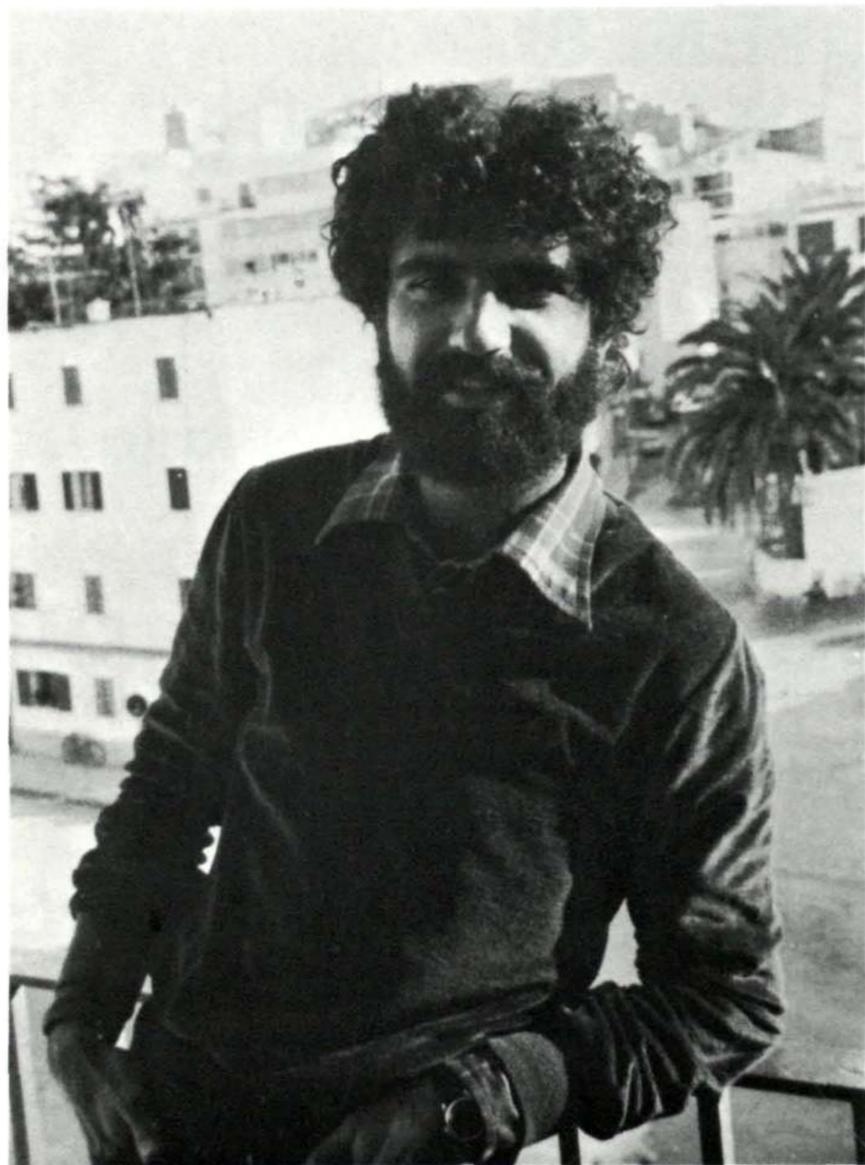
El centralismo es otro factor. Madrid y Barcelona, como siempre, son las ciudades de las que han arrancado estos músicos. En Madrid los puntos fundamentales de contacto son las clases casi clandestinas, en el Conservatorio, de Tomás Marco, Carmelo Bernaola y Cristóbal Halffter, sobre música contemporánea (Alfredo Aracil, Francisco Javier García Ruiz, María Escribano, José Manuel Berea y Fernando Palacios obtuvieron allí su primera información sobre estos temas); el laboratorio *Alea* de música electrónica, aunque en los últimos años ya no ha cumplido la función para la que se creó (Javier Maderuelo y Antonio Agúndez han trabajado intensamente en él) y un concierto *Sonda*, iniciativa de Ramón Barce, en el que estrenaron su primera obra María Escribano, Berea, García Ruiz y Miguel Angel Roig-Francolí, y en el que los dos últimos conocieron a Miguel Angel Coria. En Barcelona, por una parte Soler, y por otra, Mestres y el laboratorio *Phonos*, aglutinan los intereses de los jóvenes. Y, como excepción a este centralismo, en Valencia, por iniciativa de Llorenç Barber y Josep Lluís Berenguer, en un intento de paliar la soledad en la que se habían formado en cuanto a inquietudes, apoyos, conciertos e información, se creó el grupo *Actum*, del que han salido Jordi Francés y Amadeu Marín.

## ALFREDO ARACIL: La recepción del hecho sonoro

Para *Alfredo Aracil* (Madrid, 1954), como para los demás que he citado, las clases de Marco, Halffter y Bernaola fueron fundamentales; le facilitaron una información y le abrieron caminos para empezar a trabajar. De Marco, sobre todo, del que fue copista, aprendió bastante, así como del conocimiento de la música serial y de la música estadística de Ligeti. Estudia Guitarra, con Salvador Gómez, e Historias, en la Complutense.

Después de un año de silencio buscando el siguiente paso de su evolución, acaba de componer, para el grupo LIM, *Retablo*, para clarinete, percusión y piano. Continúa con ciertos rasgos de su etapa anterior: la sencillez, la simplificación al máximo, el resolver el problema de la recepción del hecho sonoro mediante la repetición o variación de una serie de motivos para que trabaje la memoria y se puedan relacionar los hechos. Esta simplificación va en aumento en los aspectos puramente sonoros para conseguir que la obra sea lo más fácilmente captable por el oyente. La macroestructura, en cambio, es un poco más complicada porque en *Tientos* se dio cuenta de que la homogeneidad podía causar una sensación de obra no acabada; en *Retablo* ha rectificado esto para que, sin perder homogeneidad, se diferencien una serie de períodos. Preocupado por la comunicación, está tratando de no hacer una música demasiado sofisticada, exclusivamente para los músicos, sino obras que, si no entendidas, sean al menos escuchadas por alguien más que la minoría de siempre.

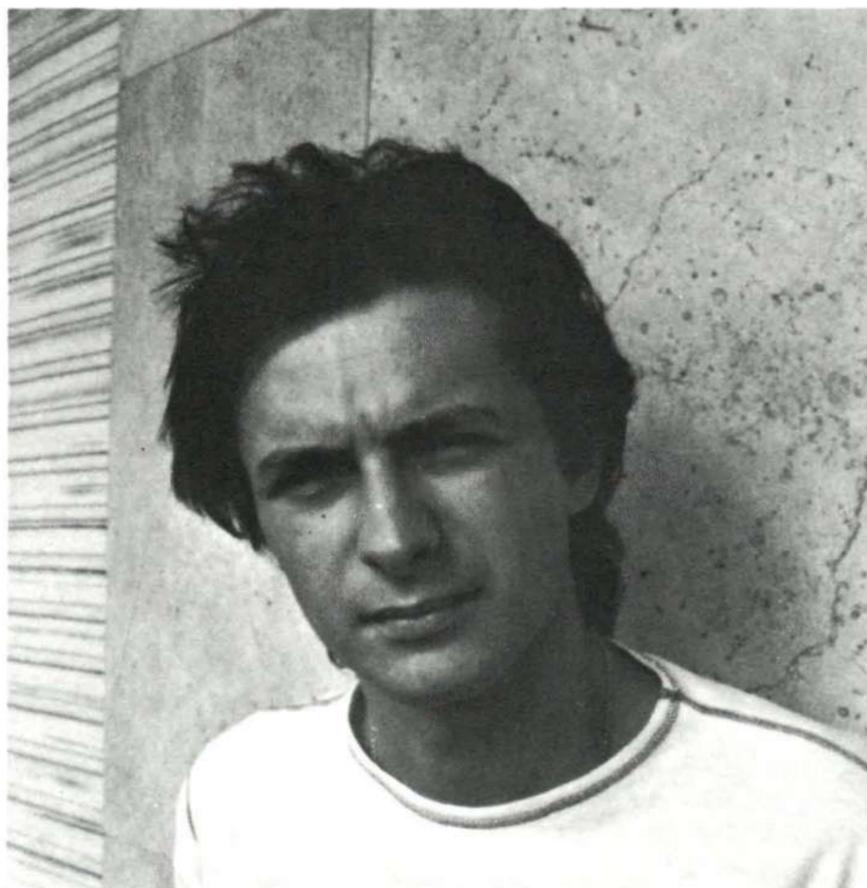
Después de *Ejercicio poético*, para 17 instrumentos, una obra, resumen de su pensamiento, planteada como un trabajo para sí misma resultado de su búsqueda de lo poético, *María Escribano* (Madrid, 1954) empezó a poner en práctica un antiguo deseo: la unión del movimiento y la música, que había trabajado separadamente con el grupo de expresión corporal de Marta Shinca. El verano pasado hizo un cursillo con Roy Hart y conoció la voz en el sentido que tiene para este grupo. Ahora está tratando de concretar esta unión de la voz, el movimiento y la música con un grupo con el que está preparando un montaje sobre «Poeta en New York», de García Lorca. La unión de estos tres elementos es, para ella, una experiencia nueva a nivel de proceso de composición: la música surge en relación con los poemas, improvisando.



MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLI.

### ROIG-FRANCOLI: Un concepto libertario de la composición

Alumno de Coria, Miguel Angel Roig-Francoli (Ibiza, 1953), en *Olla de grills* (para flauta, oboe, clarinete, violín, viola, violoncello, percusión, piano y clave) trata de aproximarse a un concepto libertario de la composición para encontrar una salida al problema del autoritarismo y el centralismo del compositor. Presenta en el escenario elementos cotidianos, acciones o sonidos, para desmitificar el acto concierto, para quitar frialdad y hacer que el público se acerque a la obra y a los músicos y colabore. Al mismo tiempo, se eleva el concepto de vida cotidiana transformándola en arte. Las acciones de esta obra son: I: El pianista aparece enrollado en papel higiénico. II: Los miembros del grupo II (madera) aparecen en el escenario, sacan servilletas, vasos de plástico, vino, bocadillos, etc., y, de forma natural y discreta, meriendan. III: Los del grupo de cuerda aparecen secándose las manos y la cara con toallas, que tendrán en la cabeza el resto de la obra. Al sentarse, y antes de colocarse las toallas en la cabeza, se peinarán. IV: Mientras el público aplaude (o no) y el pianista hace sonar fuerte e insistentemente una carraca, los demás intérpretes saludarán y tirarán al patio de butacas caramelos, claveles rojos, matasuegras y cacahuetes.



ALFREDO ARACIL.

En *Lo más probable es que quien sabe*, destacan tres aspectos:

1) Utilización de sonidos cotidianos antes de la obra (un despertador, una persona haciendo gárgaras y unos huevos batidos en un plato con un tenedor) y al final, después de la cadencia perfecta (un gran estrépito de vidrios o platos rotos, tirar de la cadena de un water).

2) Ensayo de efectos visuales en la sección intermedia para crear una explosión óptica que acompañe a la explosión sonora; para ello hay que procurar que el volumen y la superficie de la sala integrados en la explosión óptica sean lo mayores posible. Los efectos visuales que propone son: proyección, sobre una pantalla, muro, cortinas, etc. (cuanto mayor sea la superficie, mejor) de una o varias películas de efectos especiales abstractos o manchas muy espectaculares, o bien de efectos naturales también espectaculares (explosión de un volcán, de una bomba atómica, una tormenta, un geiser, etc.); proyección de manchas de colores móviles (por medio de un proyector de diapositivas y unos discos giratorios que se acoplan al proyector y que o bien están llenos de aceites de colores o bien formados por cristales de colores); utilización de una máquina de nieve carbónica, productora de humos (vapores) reales; proyección de focos de colores sobre estos humos; cualquier otro efecto visual, considerando siempre su colorido y espectacularidad.

3) *Recuperación de la música para los sentidos*. Esta obra, fácil y agradable, está planteada para ser escuchada, para los sentidos, no para el intelecto. Se ha renunciado al desarrollo de una idea y a la idea centralizadora, sobre todo en la tercera parte, donde hay un material de fondo que da unidad, y pasan acontecimientos no simultáneos, que son una «agresión» sonora constante porque no dan reposo, porque exigen una escucha activa. No se deja que

vln. TEMPO AD LIB.

ORD (III) SUL TAST SUL PONT ORD (III IV)

mp mf mp mf mp

ff mf f mp mf mp mf p

f ff (ff) f mf f mf mp mf mp mf

mantiéndola pulsada

vln.

SUL TAST (III) SUL PONT ORD (III IV) (IV) SUL TAST ORD (III IV)\*

f p mf f mp pp f

(1) p posible f > p mor.

f ff f mp

Pd. Pd. ad lib. Pd.

vln.

(1) SUL PONT ORD SUL TAST ORD

p f > pp mf mor pp mf

LEGATO STACC LEGATO STACC LEGATO

PRESTO POCO RIT ACC POCO RIT ACC (prestiss)

pp mf p mp p mf

f mf mp mf mp f ff (ff)

Pd. Pd. ad lib. Pd. Pd.

(1).- usando el pedal de tal modo que se oiga el acorde seco y, tras él, la resonancia de armónicos.

Fl. *molto* *ppp* *TENUTO*

ob. *molto* *ppp* *TENUTO*

clar. *mf* *ppp* *TENUTO*

RI-TAR-DAN-DO---TEMPO

Vibr. *ppp* *TENUTO*

Perc. *ppp* *TENUTO*

clar. *f*

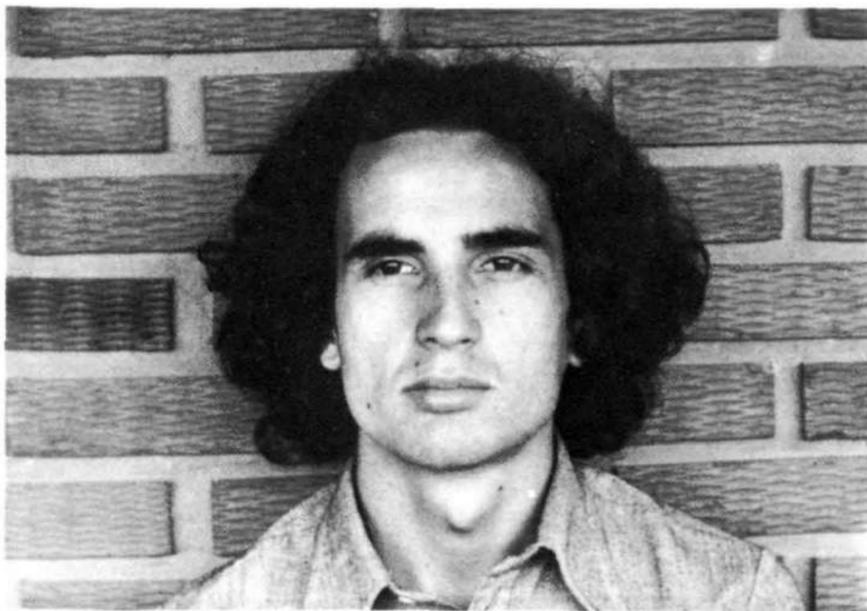
RI-TAR-DAN-DO---TEMPO

Vibr. *ppp* *TENUTO* *SIN SORD.*

Vla. *ppp* *TENUTO* *SIN SORD.*

Cb. *ppp* *TENUTO* *SIN SORD.*

MIGUEL ANGEL ROIG-FRANCOLI: «LO MAS PROBABLE ES QUE QUIEN SABE» (1977).



JORGE FRANCES.

una idea domine sobre las demás. La música va fluyendo y no es aburrida.

### FERNANDO PALACIOS: Una vuelta a la esencia musical

*Fernando Palacios* (Castejón, Navarra, 1952) es aparejador. Por sus conocimientos de Geometría, en algunas de sus obras, como *Triedro*, plantea una serie de problemas espaciales (trata de relacionar el espacio con la dinámica, con la forma, con la estructura; de traducir el espacio de un segmento a un espacio temporal). Desde finales del 76, en que comenzó *Grito* (un análisis del «grito» desde el punto de vista musical o melódico: grito de exasperación, de repulsa, de daño, de placer, de sorpresa; desde el grito como protesta hasta el grito como propaganda), no ha hecho música porque nota que el auditor no le entiende, no se entera de qué está pasando en la obra. Antes que compositor se considera ente social y le preocupa más conseguir que el público llegue a la música, no desde un punto de vista autoritario, paternalista, sino intentando que existan unas vías para que cualquier persona pueda optar a la música que le guste con la suficiente información.

Encuentra mucho más humano el papel del intérprete y considera la improvisación, el jazz, como una de las formas fundamentales de la Música. Ahora va a tratar de conseguir la mayor expresividad posible, plantearse las estructuras musicales de un modo más simplista con objeto de facilitar al auditor su comprensión, y que queden claras y se puedan intuir en una primera audición.

Los comienzos de *Francisco Javier García Ruiz* (Madrid, 1955) fueron esencialmente prácticos. Primero formó parte de la orquesta de pulso y púa, al mismo tiempo que estudiaba, por libre, solfeo y guitarra. Ahora estudia violín, pertenece al SEMA y es alumno de Miguel Ángel Coria, que le está dando una formación técnica tradicional.

Huye de los planteamientos mecanicistas. Aprovecha elementos de la música del pasado, sin que esto signifique imitación (construye en bloques verticales, utiliza el Contrapunto, no excluye ningún intervalo aunque sea consonante, no usa series de un modo estructural), y trata de construir un juego sonoro hurgando el material desde un punto de vista musical, no extramusical.

### JAVIER MADERUELO: Una filosofía absolutamente formal

*Javier Maderuelo* (Madrid, 1950) no ha realizado estudios oficiales ni sistemáticos. Jesús Ocaña le enseñó el manejo del sintetizador, de los magnetófonos; Susana Marín le dio algunas clases de Piano, pero casi todo lo ha aprendido solo.

Forma parte del Seminario de Música del Centro de Cálculo. Le interesa el objeto sonoro y, a nivel de trabajo, la forma, el orden. Pretende generalizar a la música las experiencias que se han hecho en las artes plásticas y en la Arquitectura, utilizando fórmulas matemáticas.

Ha trabajado la Fonética musical, con la voz y el sintetizador, experiencia que ha llevado a cabo en *Alea*. Como ejemplo de este trabajo, el texto explicativo de *Fonora*:

Se utilizan en esta obra tres tipos de material sonoro radicalmente diferentes: la voz humana, el sonido sintético y la percusión. Se trata de usar estas tres fuentes a unos niveles sencillos. La Voz pronuncia palabras atendiendo exclusivamente a su sentido sonoro y fónico, y no a su significado, actuando como elemento sonoro desligado de los manierismos que la canción y la recitación imprimen a la fonética. Surge así una voz desprovista de todo ornato que deja al descubierto su calidad de sonido humano. El sonido sintético, de una marcada artificialidad electrónica, se opone al humanismo de la voz, existiendo en el transcurso de la obra un diálogo entre los dos. La percusión es el lazo de unión entre el humanismo de la voz natural y la asepsia del sonido sintético. Actúa como un elemento conformador de la tensión discursiva; ocultando, apoyando o adjetivando a la voz, y marcando la dinámica general de la pieza.

El texto está formado por cuarenta palabras escogidas del diccionario de la Lengua Española mediante el siguiente criterio: abriendo el diccionario al azar por una de sus páginas, se elige una de las palabras con la condición de que tenga interés fonético y de que al ser pronunciada no denote algún objeto o circunstancia que distraiga con su significado la atención del oyente. Es un texto que al estar formado por palabras aisladas, algunas en desuso o de rara utilización, no es narrativo y no comunica nada figurado, ni da origen a pensar algo determinado. Esta aparente falta de intencionalidad en el texto es necesaria para no distraer al oyente, haciéndole fijar su atención exclusivamente en el objeto sonoro.

La emisión de la voz se efectúa por un canal directamente, sin ningún tipo de alteración, tal y como es pronunciada. Por un segundo canal, a un nivel de volumen inferior, se la envuelve con una onda periódica que oculte o recalque al azar alguna de las sílabas. Las palabras se van pronunciando con periodicidad de una cada veinte segundos, teniendo libertad la ejecutante para desfasarse o repetir las que desee.

El sonido sintético está formado por tres ondas puras independientes, producidas por osciladores, que emiten directamente al principio, y que se van interaccionando con otras tres de idénticas frecuencias, pero de timbres y formas diferentes (en la grabación realizada en *Alea* se duplicó el número de osciladores, escuchándose dos bloques distintos con seis osciladores cada uno). La percusión

	Al sonar los dos aparatos de radio diríjase al piano tocando unos cascabeles.
	(Cesa el sonido de cascabeles.) 
	Haga sonar el silbato y la carraca situados en el armazón de acero lo más fuerte posible durante 15". Vuelva al teclado.
	Con semblante de tensión mueva las manos sobre el teclado sin producir sonido, brúscamente diríjase al silbato y hágalo sonar 5". Vuelva al teclado.

JESUS RODRIGUEZ PICO: «AUTOUR DE LA LUNE».

JESUS RODRIGUEZ PICO: «AUTOUR DE LA LUNE».

	1- Teclado 	2- Madera 	3- Madera debajo teclado 
	Se oyen cascabeles detrás del escenario, salga por la derecha, coja los cascabeles y sin que cesen de sonar entre por la izquierda. Sitúese delante del teclado, los cascabeles paran. Pase una baqueta por las clavijas, pedal forte.		
	Salga súbitamente del escenario. Cesan los dos aparatos de radio.		

3-1977



sión no tiene ningún condicionante. El percusionista tiene libertad absoluta para elegir el tipo y número de instrumentos o material sonoro que le parezca más apropiado (en esta grabación se utilizaron bongos cubanos, pandereta española, cuatro campanas tubulares no cromáticas, carraca medieval, címbalos de dedo, crócalos de madera, sonajas con parche, volante de acero, lámina de cobre (25 × 10 cms.) y varilla de hierro (23 cms.). Fueron percutidos con baquetas de madera, de metal, blandas y con las manos).

El desarrollo y dinámica de la pieza se marca antes de cada audición o grabación de mutuo acuerdo entre los tres ejecutantes, anotando sobre el papel en que aparecen las palabras, cada uno con su grafismo, los signos necesarios para que la interpretación sea coherente en su desarrollo.

### LLORENÇ BALSACH: Los residuos sonoros

Por el laboratorio *Phonos*, de Barcelona, han pasado Javier Navarrete, Llorenç Balsach y Jesús Rodríguez-Picó. La primera manifestación musical de *Llorenç Balsach* (Sabadell, Barcelona, 1953) fue partiendo del arte conceptual. Hizo una exposición en Sabadell en la que se captaban del exterior (de la calle, de otra sala de exposiciones y de un bar) sonidos en directo, que se escuchaban en la sala en la que se realizaba la exposición sin estar en contacto con los otros tres espacios. La mezcla de estos espacios sonoros, sin modificaciones, daba una obra de arte al modo conceptual. En días alternados se pasaban grabaciones que había hecho del natural (sonidos de una estación del metro, de los coches de una autopista, un silencio). Con esto trataba de hacer ver a la gente que uno mismo sin hacer nada, sólo con la contemplación o con la concentración, puede crear una obra de arte, por ejemplo, cerrando simplemente los ojos para escuchar una atmósfera sonora.

Posteriormente, con una cinta y un piano viejo, hizo montajes y efectos sonoros. Al conocer a Mestres empezó a experimentar en música electrónica en un momento en que le interesaba buscar los espacios residuales sonoros. De este ambiente extraño, de polvo y masoquismo, tipo Lovecraft, pasó a lo opuesto, a lo extravagante, e hizo obras teatrales grotescas. Ahora, interesado por el mundo de Strawinsky y de Erik Satie, por el color y el ritmo, vuelve atrás, a una música escrita en la que indistintamente haya pasajes tonales y atonales.

*Luis Gasser* (Barcelona, 1951) abandonó los estudios de ingeniería agrícola para dedicarse a la música. Es completamente autodidacta porque, a pesar de haber hecho bastantes gestiones, no encontró una persona que le quisiera guiar. En sus obras siempre hay un planteamiento matemático de fondo que le garantice lo que quiere conseguir. A partir de estos planteamientos que le regulan densidades, tensión, factores rítmicos, melódicos, tímbricos..., comienza la realización apoyándose en unas leyes que ha establecido a priori, que le dan un cierto grado de automatismo en lo que es la elaboración en detalle de la obra.

Las leyes que más utiliza (como consecuencia de haber conocido la obra de Mestres) son las de azar, cada vez con

una aplicación distinta. En su última obra, todavía sin título, para una voz y un instrumento (para cualquier voz y cualquier instrumento), los planteamientos de cálculo de probabilidades le han servido para darle un esquema rítmico, que quería que fuera en forma de oleadas (agitación y relax) y en un sentido progresivo (cada vez más agitadas). Este esquema rítmico le sirve para los tres movimientos, aunque en cada uno se utiliza de distinta manera. Estas leyes le han determinado, dentro del margen que daba de posibilidades, el tipo de sonido que tenía que hacer la voz y el instrumento.

### JESUS RODRIGUEZ-PICO: Creación de obras abiertas

A *Jesús Rodríguez-Picó* (Barcelona, 1953) la pintura (el paso de la abstracción expresionista, de Kandinski, a las nuevas escuelas americanas de pop art) le ayudó bastante a comprender la Música. Otro punto de referencia es John Cage, sus libros y sus obras. Comenzó haciendo una serie de obras lineales, horizontales, con influencias de Tomás Marco («Anna Blume» y «Cantos del pozo artesiano» le habían impresionado mucho). Influenciado por Dada a nivel ideológico, se pasó a un barroquismo musical complejo y vital. Luego hizo obras gráficas, y abandonó las obras estructuradas formalmente para escribir cosas que pudieran incidir en el teatro, en la calle, fuera de la sala de conciertos. Con la música de concierto se ha notado frustrado, falto de comunicación. Por eso intenta buscar un tipo de música que pueda hacer en cualquier sitio, de cualquier forma, y que incida sobre la gente.

Josep Soler tiene dos alumnos: Benet Casablanca y Juan José Olives. *Benet Casablanca* (Sabadell, Barcelona, 1956), que estudia Filosofía Pura en la Universidad Autónoma de Bellaterra, empezó componiendo música tonal. Al descubrir el valor del Contrapunto hizo varias obras dodecafónicas. Ahora hace una música serial, pero libre; en la obra para orquesta, en la que trabaja actualmente, está a caballo entre un serialismo weberniano y conceptos de masas sonoras tipo Xenakis, Ligeti.

La actitud ante la Música de *Juan José Olives* (Santa Cruz de Tenerife, 1951) es filosófica, de reflexión no tanto de la Música en sí como de la situación. Huye de lo efectista. Le interesa el dodecafonismo porque es un lenguaje musical muy dialéctico, que tiene una lógica y una coherencia con lo anterior, aunque suponga una ruptura; y cree que no se ha acabado de explotar, que todavía se pueden sacar muchas cosas de él.

*Llorenç Barber* (Malferit, Valencia, 1948), tras una etapa de neo-ZAJ, de americanismo, empezó a hacer una música muy elemental y sencilla. En su lenguaje actual, en *A desconstantinopolizar (por la G. de Dios)* y en *Trip Amb Guitarra*, no hay estilos ni ismos que le atraigan sobre los demás, sino una búsqueda de elementos que pueda controlar para, a partir de ellos, construir un objeto sonoro. Es una música desprejuiciada en la que son utilizados una serie de elementos (desde la polifonía del XV hasta románticos o de la vanguardia europea más habitual) en función de lo que se quiere decir. El fue el pionero, junto con Josep Lluís Berenguer (Barcelona, 1940), del grupo *Actum*.

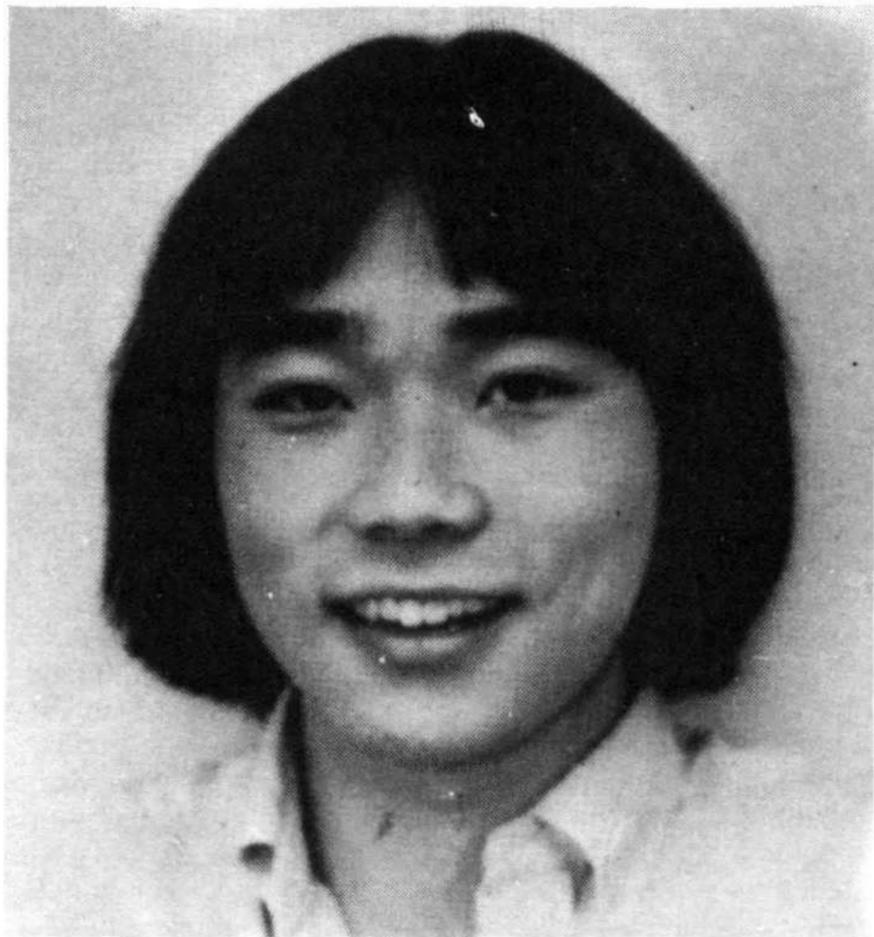
# VIDA MUSICAL EN MADRID

## UNA NUEVA EPOCA

El primer comentario no es de carácter local, sino de primerísima importancia nacional. Se trata de la creación del Ministerio de Cultura y, dentro de él, de la Dirección General de Música. Desde los tiempos en que se creó la Comisaría de la Música, no se había dado un paso tan grande en lo que se refiere a la vida del arte sonoro en España. Sólo el rango que se le ha dado dentro de la Administración, ya es una magnífica señal. También lo es el nombramiento de una persona con tanto prestigio en el ambiente cultural como es Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate. Naturalmente, no es hora de juzgar resultados, pues aún no puede haberlos. Basta decir que la intención es excelente y el planteamiento, en principio, acertado.

## UN CONCURSO EJEMPLAR

El Concurso Internacional de Interpretación Reina Sofía, convocado por Radio Nacional de España y dividido en tres secciones: piano, violín y canto, ha sido un modelo de organización y, en su aspecto instrumental, constituyó un rotundo éxito. Mucho trabajo tuvieron los jurados desde las primeras pruebas hasta las finales (septiembre). En la rama pianística, se evitó conceder el primer premio, y se hizo un arreglo discutido por muchos, mediante el cual se concedieron dos premios especiales iguales a la polaca Elza Kolodin y el inglés Peter Bithell. Se dieron menciones honoríficas a la chipriota Helene Mouzalas y el francés Jacques Gauthier. De todos ellos, y dejando aparte el resultado, creo que los más prometedores son Bithell —excelente pianista aunque fallara al final— y la Mouzalas.



CHOU LIANG LIN

El capítulo triunfal en todo el desarrollo del concurso fue el violinístico, con el descubrimiento de un joven artista de diecisiete años, el formosano Chou Liang Lin, que inicia una carrera triunfal. El primer premio era indiscutiblemente para él. El segundo se adjudicó muy justamente al español Angel Jesús García Martín, y se creó un tercero para la japonesa Mifune Tsuji.

El altísimo nivel del violín contrastó con el mediano de la sección de canto. El jurado declaró desiertos los premios y el público aplaudió el fallo. Es una pena que esto suceda en un país que ha dado —y sigue dando— algunos de los cantantes más gloriosos de la historia.

## TEATRO DE LA ZARZUELA

El veterano teatro de la calle de Jovellanos volvió a abrir sus puertas (septiembre), después de una reforma que tiene una gran virtud: no se nota. El mejoramiento de la sala y del escenario se ha hecho respetando un ambiente que, aunque no es el primitivo del teatro, tiene ya solera.

Un vistoso, alegre y luminoso espectáculo inició la temporada, el Ballet Folklórico de México que dirige Amalia Hernández, la famosa coreógrafa. Los elementos cultos de este espectáculo, inevitables desde luego, no llevan nunca al enmascaramiento de la auténtica esencia del folklore.

La temporada de zarzuela se inauguró (octubre) con el ruidoso éxito de «La del Soto del Parral», a cargo de la compañía lírica titular que dirige Joaquín Deus. La excelente labor de Josefina Meneses, Pedro Farrés y Evelio Esteve, la coreografía de Alberto Lorca, la dirección teatral cien por cien de Manuel Moreno Buendía, valoran como se debe a una música que, si no está entre lo mejor del género, llegó a la popularidad con méritos justos. Que un libreto de tan poco valor como el de esta zarzuela siga haciendo efecto en el público, nos hace pensar que falta un teatro popular de nuestro tiempo que pueda hacer olvidar estas vejeces.

## GRANDES ORQUESTAS

En octubre nos visitaron dos orquestas muy distintas. En primer lugar, la Orquesta Sinfónica de Utah, con su director titular desde hace muchos años, Maurice Abravanel. Orquesta y director eran conocidos en España a través de una serie de grabaciones de buena calidad. En dos conciertos sucesivos interpretaron Bach, equivocado en el planteamiento sonoro; un brillante Strauss, un mediano Brahms, un Schumann del mismo nivel, y un Mahler efectivo. Como breve representación americana, se dio el conocido «Adagio para cuerda» de Samuel Barber. Quizá lo mejor de todo estuvo en las dos propinas del primer concierto: un emocionado Mahler y un luminoso Haendel.

La Orquesta Sinfónica de Bamberg ha encontrado siempre en Madrid la acogida más entusiasta. Lo merece porque, a través de los años, conserva un brillante impulso que llega directamente a la sensibilidad del público. Ahora es su titular el checo Zdenek Macal, al que ya conocíamos por haber dirigido nuestra Orquesta Nacional. Macal es un director joven, vital y entusiasta, que desarrolla una dinámica muy particular. Además de sus cualidades musicales, tiene una indudable simpatía que influye en los filarmónicos. La Orquesta es admirable y se distingue por la gran calidad de sus individualidades y el alto resultado del conjunto. El programa incluía un «Don Juan» de Strauss, impulsivo y arrollador; «Metamorfosis sinfónicas» de Hindemith, la obra más divertida del gran compositor que logró a pulso una gran fama de pesado, y la «Séptima» de Beethoven, en versión que esperábamos más superficial, dadas las características de Macal, pero que fue rigurosamente construida y planteada. Exito fenomenal y brillantes páginas fuera de programa.

#### FUNDACION JUAN MARCH

La labor de la Fundación Juan March en favor de la música se vierte en distintos aspectos, y todos ellos muy interesantes. Junto a los ciclos de difusión de los géneros más diversos, hay que señalar, sobre todo, los homenajes a grandes figuras de la música. Inusuales homenajes en nuestro ambiente, puesto que se rinden a personas vivas, y aquí es bien sabido que, en cuestiones culturales, somos bastante necrofílicos.

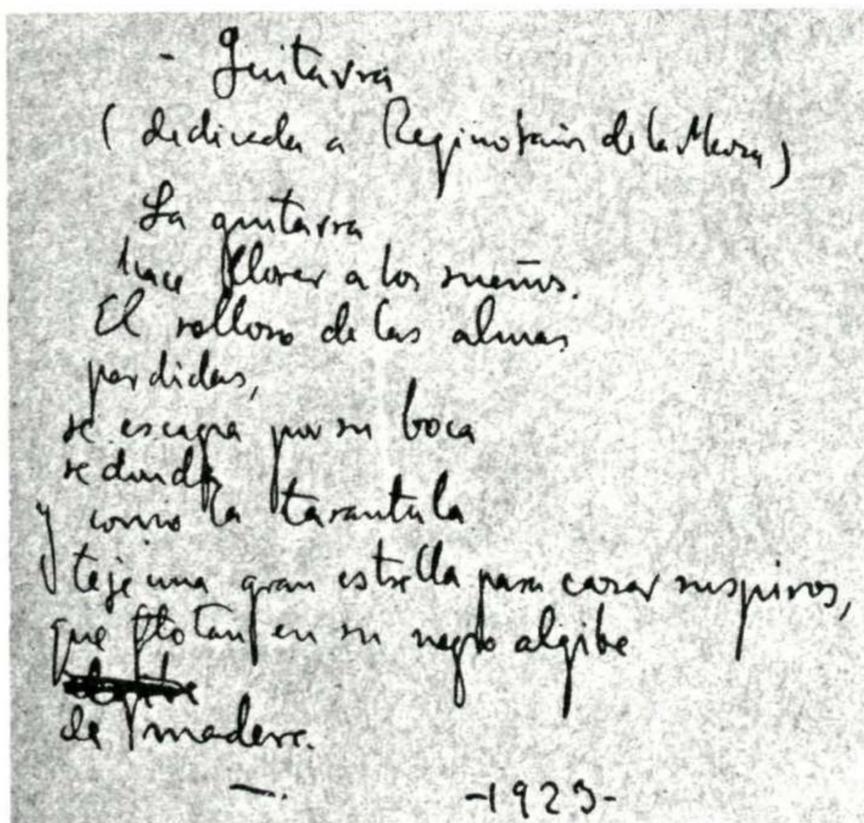
El primer homenaje de esta temporada fue a un hombre que los merece todos, por su arte y por la limpia línea de su vida: Regino Sainz de la Maza. Con el lleno habitual en la sala de la Fundación —la mejor manera de socializar la música es darla gratis— se desarrolló el acto con presentación de Andrés Amorós, seguida de una preciosa intervención de Luis Rosales, que hizo un vivo y conmovedor retrato físico y espiritual de Regino. Luego el gran guitarrista ofreció una amplia muestra de su arte que continúa, pasados los ochenta años, con el impulso y el aroma de la juventud.

Ya en noviembre, comenzó en la Fundación el ciclo dedicado al «Lied Romántico». María Orán con Schumann y Carmen Bustamante con Brahms lograron el aplauso más sincero en programas que eran perfectos resúmenes de cada compositor. Colaborador al piano fue Miguel Zanetti, magnífico como siempre.

#### MUSICA CONTEMPORANEA

Como acontecimiento debe señalarse la iniciación (octubre) del Primer Ciclo de Música Contemporánea en el Museo Español de Arte Contemporáneo. El conjunto vienés Die Reihe, que dirige Friedrich Cerha, ofreció «Aventures et nouvelles aventures» de György Ligeti, obra que despliega una serie de elementos sonoros imaginativos francamente divertidos, y «Pierrot lunaire» de Schönberg, producción fundamental en la música del siglo XX, con su nueva manera de tratar la voz humana. María Teresa Escribano entiende el «sprechgesang» de Schönberg de una forma muy musical, con lo que se sortean una serie de dificultades.

En el Centro Cultural de la Villa de Madrid —que hace honor a su nombre en lo musical, ofreciendo desde temporadas populares de zarzuela y ballet hasta sesiones de música de



POEMA DE FEDERICO GARCIA LORCA, DEDICADO A REGINO SAINZ DE LA MAZA.

cámara o ciclos tan avanzados como éste— comenzó con dos conciertos (octubre y noviembre) la serie del LIM (Laboratorio de Interpretación Musical). El LIM es una creación de Jesús Villa Rojo, y este compositor y clarinetista es su director. La composición del conjunto es variable, según las necesidades de ejecución. El segundo concierto estuvo a cargo del original Quinteto de Clarinetes que ha creado también Villa Rojo, especialista en ese instrumento. El ciclo de LIM en el Centro Cultural significa un gran viaje por las más variadas tendencias de la música en nuestro siglo.

#### IBERMUSICA

Desde hace años, Ibermúsica dedica su esfuerzo a enriquecer la vida musical madrileña con sus Ciclos de Grandes Intérpretes en el teatro de la Zarzuela. El de esta temporada no se limita a pianistas o cantantes, como en otras ocasiones. Empezó (octubre) con la Orquesta de Cámara Polaca, dirigida por Jerzy Mackaymiuk, con Telemann, Haendel, Mozart y Haydn. Fue solista en Mozart el pianista Gerhard Oppitz. En el mismo mes hubo recital de piano a cargo de Alberto Jiménez Atenelle, con Beethoven, Debussy y Rachmaninoff. En noviembre, el Conjunto de Viento de la Orquesta Inglesa de Cámara interpretó un programa tan variado como infrecuente: Donizetti, el húngaro anglizado Matyas Seiber, Gounod, Krommer y Mozart.



REGINO SAINZ DE LA MAZA

## ORQUESTA NACIONAL

En la temporada de la Orquesta Nacional se han repetido dos de los conciertos ofrecidos, y ya comentados, en el Festival de Granada: «Fidelio» de Beethoven, dirigido por Frühbeck, y el estreno de «Elegías a la muerte de tres poetas españoles» bajo la dirección de su autor, Cristóbal Halffter, que sustituyó las novedades anunciadas por la «Primera» de Brahms. No deja de ser chocante el rechazo de la nueva obra de Halffter por cierta parte del público. Las «Elegías» son perfectamente asequibles y asimilables.

El segundo concierto de octubre fue también dirigido por Frühbeck y estaba dedicado a la presentación del concertino Víctor Martín, un valor dichosamente recobrado que ha dado nuevo impulso a la Orquesta. Es obligado el recuerdo y la gratitud a Luis Antón, que tanto y tan bien ha trabajado durante muchos años. Víctor Martín se lució en los solos de Haydn y Strauss, y en el protagonismo de las «Dos romanzas» de Beethoven.

El segundo concierto de noviembre fue dirigido por Ernesto Halffter, con sus «Dos salmos» y su «Rapsodia portuguesa», esta última interpretada de forma insuperable por Manuel Carra. Estrenó Halffter en Madrid «Anerfálicas», de su discípula la finlandesa Ann-Elise Hannikainen, y finalizó con Falla.

## ORQUESTA DE RTVE

Enrique García Asensio ha trabajado mucho en el principio de temporada. En su primer programa (octubre) «Falla revisited», obra breve de Miguel Angel Coria, y «Liturgia negra», del recientemente desaparecido Pedro San Juan. Dimitri Bashkirov desilusionó en el «Emperador» de Beethoven, pero volvió a entusiasmar días después en un recital Schumann de los Amigos del Teatro Real.

En noviembre dirigió García Asensio el «Scherzo» de «La Filla del Marxant» de Toldrá y una extensa obra de Tchaikowsky que se interpreta poco: «Manfredo». Ruggiero Ricci fue solista del «Concierto de violín» de Dvorak.

Como verdadero acontecimiento hay que señalar el estreno en Madrid por Odón Alonso de los «Gurre-Lieder», la gigantesca realización del Schönberg más postwagneriano. Cumplieron muy bien los solistas y los varios coros que fueron necesarios, pero el público reconoció el mérito y el esfuerzo personal de Odón Alonso, que consiguió una versión notabilísima (octubre).

En noviembre, Gilbert Amy se puso al frente de la Orquesta y Coro de RTVE para interpretar Mozart, con Antonio Ruiz Pipó como afortunado solista del «Concierto 23», y Stravinsky. El Coro que dirige Alberto Blancafort dio medida de sus calidades en el estreno de la extraña y breve cantata «El rey de las estrellas» y en la siempre apasionante «Sinfonía de los salmos».

**Por Carlos GOMEZ AMAT**

# VIDA MUSICAL EN BARCELONA

## EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA INAUGURO LA TEMPORADA BARCELONESA DE CONCIERTOS

Cada año, desde hace quince, el Festival Internacional de Música de Barcelona abre una temporada de conciertos que en sus primeros treinta y un días apenas deja opción a otras manifestaciones musicales que no sean las de aquel ciclo. Durante todo el mes de octubre las quince sesiones que han configurado la programación propiamente dicha del Festival, más las cuatro convocatorias para el curso de música contemporánea —que se celebra paralelamente pero con distinto abono— y los ocho conciertos que bajo la denominación «El Festival en los barrios» —sección anexa al ciclo y con entrada gratuita— han determinado un régimen de sesiones con periodicidad casi diaria. Pero si sumamos las cuatro conferencias relacionadas con el centenario del gramófono —cuya exposición conmemorativa ha constituido un gran éxito por el material expuesto y la afluencia de visitantes— y las clases del curso de interpretación que ha impartido Narciso Yepes, todo ello dentro de la actividad del Festival, el casi no ha sido tal para el aficionado que ha querido seguir la totalidad de manifestaciones artísticas y culturales.

En homenaje a Beethoven, por el 150 aniversario de su muerte, la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española iniciaron las sesiones con dos conciertos dirigidos por Odón Alonso y Enrique García Asensio. El primero puso en programa la obertura «Coriolano» y la Novena Sinfonía. Versiones correctas, sin nada destacable y con un cuarteto solista —Coronada, Lerer, Cid y Bailey— que aportó bondad sin excesos. El segundo interpretó obras de Carnicer, Vivaldi, Rodrigo, Beethoven y Ravel, consiguiendo una brillante traducción de la «Fantasía para piano, coro y orquesta» —en la que lució gran técnica y musicalidad el pianista Giménez Atenelle— y de «Daphnis et Chloé», un poco efectistas pero generosa de voluptuosidad y bien ordenada. Precisas, equilibradas las lecturas del Concierto en re mayor, para guitarra y orquesta, y de la «Fantasía para un gentilhomme», la colaboración solista de Narciso Yepes resultó altamente interesante, en una de las más nítidas realizaciones que le hemos escuchado. Triunfó en las dos sesiones el Coro por la calidad musical y la potencia de las voces, mientras la Orquesta se mantenía en un plano de laudable eficacia.

Se presentó en Barcelona Gustav Leonhardt. Clavecinista tan prestigioso como polémico, sus interpretaciones nos dejaron la impresión de músico importante, pero discutible en cuanto intérprete que aplica conceptos sorprendentes y, a veces, nada ortodoxos para la traducción de la música barroca, afectada por rubatos insólitos. Karl Richter, no menos famoso, actuó también como clavecinista, acompañante del flautista Aurele Nicolet. Si éste nos cautivó por la belleza del sonido y el academicismo de sus versiones —programa con Sonatas de Bach—, aquél nos decepcionó a través de una actuación francamente gris y rutinaria. Todo lo contrario gustamos en la presentación del grupo «Pro Cantione Antiqua», seis cantantes con musicalidad excepcional que interpretan de la manera más deliciosa y viva la «música de taberna» de los compositores ingleses de los siglos XVI y XVII. Un concierto inolvidable.

Otra novedad la constituyó la presencia de la Orquesta Sinfónica de Utah, que en sus dos conciertos —Bach, Strauss, Brahms, Barber, Schumann y Mahler— demostró bondad, sin más. La dirige Maurice Abravanel, cuyo gesto es rudimentario y sin fuerza creadora en el brazo izquierdo, por lo que las versiones quedan en un plano de horizontalidad expresiva.

Gustó extraordinariamente la Orquesta de Cámara de Polonia, a la que aplaudimos su cohesión, su calidad de sonido y la efusiva recreación de obras de Telemann, Corelli, Haydn y Mozart, en cuyo Concierto en do mayor, número 14, colaboró Gerhard Oppitz, joven pero muy interesante pianista con clase. Jerzy Maksymiuk, director que ya conocíamos, confirmó personalidad y mando sugestivo. María Luisa Cortada (clave), Jordi Savall y Pere Ros (violins de gamba) se unieron para un programa con obras de Martín Oll, Cabanilles, Sainte-Colombe, Bach, Ortiz, Hume y Marais, a la que prestaron rigor estilístico y pulcritud ejecutiva. Otra sesión dedicada a la música antigua. La protagonizó esta vez el conjunto holandés «Syntagma Musicum», especializado en la recreación de la producción musical comprendida entre 1050 y 1650. Magníficos intérpretes, su actuación nos descubrió músicas de un vivo encanto. En sus dos conciertos, la Orquesta Catalana de Cámara, que dirige Gonçal Comellas, obtuvo sendos éxitos por la excelente preparación del grupo y la belleza de las interpretaciones. Los dos programas, aunque con títulos distintos, se estructuraron con los nombres de Haendel, Bach, Mozart y Toldrà, que dirigieron alternativamente Comellas y Yehudi Menuhin, además de actuar ambos como solistas. Menuhin no pareció estar en el mejor momento de lucidez técnica, pero su condición de músico excepcional se impuso por encima de cualquier aspecto negativo. Juntos los dos violinistas, consiguieron un buen éxito en el Concierto para dos violines de Bach. Se esperaba con expectación el debut barcelonés del pianista Christoph Eschenbach, que se enfrentó a las muchas exigencias técnicas y espirituales de las tres últimas Sonatas de Beethoven. Las primeras las salvó bien, aunque el sonido resultase un tanto duro y rebelde al «legato», pero no pudo convencernos en la resolución de las segundas, pues al criterio aplicado a las interpretaciones le faltó poesía, lirismo y la expresión del complejo mundo interno de estas composiciones.

Todo el programa del Festival se ha cumplido como estaba previsto, salvo el cambio de títulos que hubo de efectuar en el suyo el Coro de la Radio de Suecia. Por retraso en la llegada del avión no pudo ensayarse con el conjunto instrumental la Misa de Bruckner, lo que obligó a confeccionar un recital a capella. No fue óbice para que advirtiéramos en el Coro sueco un conjunto de excelentes músicos que cantan perfectamente compenetrados y muy atentos a las matizaciones. La clausura del Festival significó el estreno en España del «War Requiem» de Britten, partitura importante en la música contemporánea que Ros Marbà planteó con claridad, tensión dramática y fuerza expresiva. A sus órdenes la Orquesta Ciudad de Barcelona, las corales Madrigal, Sant Jordi, Cantiga y Cármina, con el coro infantil y los solistas Pauline Tinsley, Robert Tear y John Shirley-Quirk respondieron con eficacia que contribuyó al éxito de la audición.

JUAN ARNAU

# DISCOGRAFIA

## «ESPAÑA EN LA MUSICA EUROPEA DE LOS SIGLOS XV AL XVIII».

**GENOVEVA GALVEZ, CLAVE. HISPAVOX HHS 10-474 ESTEREO.**

El mundo de los discos vive, desde no hace mucho tiempo, una serie de apasionantes experiencias. El repertorio más normal está ya archigrabado, aunque naturalmente se sigan realizando nuevas versiones de las obras inmortales, a cargo de los grandes directores o de los solistas destacados. Pero, eso no es suficiente, y con ello salen ganando, no sólo la musicología, sino la música, que es al fin y al cabo, lo importante. Algunas veces se tiene a la musicología por una ciencia seca y árida, propia de personas que no tienen nada de artistas. Sin embargo, la verdadera musicología es la que hace revivir la música. El arte sonoro, precisamente por esa ineludible necesidad del intérprete, puede vivir siempre. Basta para ello que un artista le saque de los empolvados archivos donde duerme y le ponga en su verdadero lugar.

Sin intención de reconstrucciones arqueológicas, sino de hacer música, es como se amplía realmente el repertorio. Si comparamos los mares de música escrita a través de los siglos con la que se interpreta, comprobaremos que el porcentaje es muy pequeño. Cualquier contribución en este sentido es bien venida, y por eso las grabaciones de música desconocida y olvidada, deben recibirse siempre con aplauso.

Genoveva Gálvez, que es una gran clavicembalista, ha demostrado en muchas ocasiones su infatigable inquietud. Lejos de limitarse a la labor más o menos rutinaria de otras figuras, Genoveva Gálvez ha tratado siempre de investigar y enriquecer su repertorio. A ella, por ejemplo, se debe el real conocimiento de un gran español del siglo XVIII, Sebastián de Albero. En el disco que ahora comentamos, nuestra especialista nos da el resultado de un trabajo propio que se manifiesta en una interesantísima realización artística.

En su comentario al disco, Genoveva Gálvez nos da una resumida y rica historia de los temas españoles en la música para tecla de Europa entre los siglos XV y XVIII. El panorama es variadísimo, y junto a algunos compositores conocidos, encontramos algunos nombres absolutamente infrecuentes.

En una grabación de calidad indudable, Genoveva Gálvez nos demuestra su flexibilidad, al plegar su técnica y su propio sentimiento musical a los distintos ambientes estilísticos, propios de épocas tan distintas. Así el disco se puede considerar desde diferentes puntos de vista, desde el de una contribución a la historia de la música europea, hasta el valor de la influencia de los temas españoles en el arte del continente. Pero sobre todo ello, está el hecho de una interpretación impecable y una contribución a la mayor amplitud del repertorio habitual.

Es imposible analizar aquí cada una de las once obras grabadas. Basta citar a los autores para que quede clara la importancia del empeño: Hans Weck, John Bull, Alessandro Scarlatti, François Couperin, Antonio Valente, Sweelinck-Scheidt, Giles Farnaby, Antonio Carreira, Bernardo Pasquini, Hans Kotter y Carl Philippe Emmanuel Bach.

Los comentarios de Genoveva Gálvez, no sólo sirven para situar en el tiempo y el estilo a obras y autores, sino para aclarar algunas cuestiones sobre formas musicales de pasados siglos.

**«ALGAMARA», DE CLAUDIO PRIETO.  
«CONCORDANCIAS 1», DE RODRIGO DE SANTIAGO.  
«FRAGMENT», DE JOAN GUINJOAN. «TRAZA», DE CARMELO BERNAOLA. CONJUNTO INSTRUMENTAL. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. EMEC 010285/5 ESTEREO.**

Hablábamos en el comentario anterior del nuevo impulso que la industria fonográfica está dando a la música. Algunas veces, el papel del disco en la vida musical se considera de una forma superficial, aunque se reconozca su importancia. La frase de la «música en conserva» es muy socorrida. Es verdad que la música grabada no tendrá nunca el calor y la comunicación de la música viva, aunque llegue a perfecciones insospechadas. Pero también es cierto que, si los aficionados y los profesionales tuvieran que conformarse con lo que se les da en vivo, su horizonte se vería limitadísimo.

El disco amplía el catálogo real de los compositores famosos, resucita a los olvidados y trae hasta nosotros páginas que, sin él, difícilmente nos llegarían. El disco es, en fin, fundamental para el conocimiento de la música de vanguardia.

La labor de EMEC —Editorial de Música Española Contemporánea— es interesantísima en este sentido. Si traigo a esta sección el disco que ha dirigido Franco Gil y en el que colaboran también la pianista Elena Barrientos y el quinteto KOAN, tampoco olvido otro disco reciente en el que el conjunto instrumental está dirigido por Antonio Ros-Marbá, y en el que se interpretan obras de Gonzalo de Olavide, Juan Hidalgo y Miguel Angel Coria. EMEC realiza la edición de las partituras y luego cuida especialmente el registro de las obras en disco, con lo que la difusión de la nueva música se asegura al máximo.

El personal planteamiento de la construcción sonora que distingue a Claudio Prieto, queda patente en «Al-Gamara», obra para conjunto de cámara con piano, que se desarrolla desde un punto de partida al que hay que considerar como algo muy distinto al tradicional tema musical. «Concordancias 1», de Rodrigo de Santiago, nos muestra la personalidad de un compositor formado en el ambiente tradicional, que ha dado muchas obras insertas en las líneas que conservan la tonalidad y otros elementos gravemente atacados por los movimientos

de vanguardia, y que, sin embargo, ha sido capaz de asimilar las novedades de esos movimientos. En esta obra, a la que el autor califica de «divertimento», se pone de manifiesto el profundo estudio que ha hecho Rodrigo de Santiago de los timbres propios de los instrumentos de viento.

Joan Guinjoan es uno de los compositores catalanes más interesantes. Su página titulada «Fragment» proviene del lenguaje serial, pero se desarrolla en una particular visión sonora, en la que son importantes el ritmo y los timbres. Corrobora nuestra idea sobre el papel del disco en la música contemporánea la aclaración de Guinjoan, según la cual, esta versión grabada constituye el verdadero estreno de la obra,

que aunque fue escrita hace siete años, nunca había sido interpretada en concierto.

«Traza», de Bernaola, es página ya escuchada. Se estrenó en 1966 y se ha interpretado mucho. Bernaola juega con sonidos determinados e indeterminados, por lo que se puede hablar de una hábil mixtura de lo que entendemos por sonido y lo que entendemos por ruido.

José María Franco Gil, en una labor de alta calidad, demuestra de nuevo en este disco el valor de su especialización en la música contemporánea.

Carlos GOMEZ AMAT

## NOTICIARIO NACIONAL

### NUEVO DIRECTOR GENERAL

Don Evelio Verdera y Truells ha sido nombrado director general del Patrimonio Artístico, sustituyendo en el cargo a don Antonio Lago Carballo. El profesor Verdera nació en Ibiza el 22 de mayo de 1923; doctor en Derecho y en Ciencias Políticas, Económicas y Comerciales por la Universidad de Madrid; doctor en Derecho por la Universidad de Bolonia; catedrático de Derecho Mercantil de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense; rector del Real Colegio de San Clemente de los Españoles, de Bolonia; presidente de la Delegación del C.S.I.C., en Roma, y director de la Escuela de Historia y Arqueología; director del Instituto Jurídico Español en Roma; fundador y director del Istituto di Diritto Comparato Italo-Iberoamericano (Universidad de Bolonia-Real Colegio de España); fundador y director de la colección Studia Albornotiana; profesor en la Universidad de Padua (1967-1970); profesor de Diritto dell Economia Pubblica en la Universidad de Bolonia desde 1970; académico correspondiente de la Academia de Ciencias de Bolonia, y miembro del Comité Bolonia Histórico-Artística.

### NUEVOS MUSEOS ESPAÑOLES

- Ha sido inaugurado en Calahorra el Museo Diocesano, en el que se exhiben importantes piezas de orfebrería, ornamentos, retablos, pinturas y esculturas, entre los siglos XIII y XIX. El Museo se encuentra instalado en el edificio de la iglesia catedral calagurritana y, aparte de las obras de la época medieval, renacentista, barroca y moderna, se han instalado salas de investigación y exposición de los documentos que se conservan en la diócesis.
- La Casa-Museo de Castellarnau, en Tarragona, reconstruye en la ciudad su ambiente aristocrático en el siglo XVIII a través no sólo de la arquitectura noble del edificio en que se ubica el nuevo museo, con sus dependencias ornamentales debidamente restauradas, sino por las donaciones y adquisiciones de muebles de la época. En el museo se ha instalado igualmente el legado Gramunt, dedicado a bibliografía tarraconesa, así como la colección Molas, con objetos que van de la prehistoria a la guerra de la Independencia: cerámicas, mone-

das, documentos... (Existe, igualmente, el propósito por parte del Patronato Municipal de Bellas Artes, de la inmediata habilitación de la Casa Sefus para instalar en ella las importantes colecciones de cerámica popular, recopiladas por los especialistas en distintos núcleos rurales, principalmente en las riberas del Ebro.)

- El Museo do Pobo Galego, de Santiago de Compostela, abrió sus tres primeras salas, instaladas en el viejo convento de Santo Domingo de Bonaval, dedicadas a cestería, textiles y cerámica popular gallega. Se espera de inmediato, con las correspondientes ayudas económicas, poder desarrollar la labor expositiva antropológica de Galicia en los muestrarios museales, no sólo apuntada esta labor museal y cultural en las piezas presentadas, sino en la didáctica exigida por el nuevo pensamiento educativo gallego, a través de cursos, encuentros, coloquios, conferencias, exposiciones, conciertos, proyecciones cinematográficas, representaciones teatrales, etc. Forma parte de la organización del nuevo Museo su proyección por todos los pueblos gallegos, alcanzando su proyección a las fiestas populares y reencuentro con las viejas artesanías del país.

### CUEVAS DE ALTAMIRA

El Ayuntamiento de Santillana del Mar (Santander) cede al Estado español, en pleno dominio, la finca rústica denominada «Juan Monteró» o «Altamira», en cuyo subsuelo se encuentran las cuevas de Altamira, así como las propias cuevas, que serán integradas por el Estado en el dominio público. La cesión viene concretada en la primera de las bases para la transacción entre el Estado y el Ayuntamiento de Santillana en relación con la propiedad de las cuevas, bases que han sido aprobadas por la Presidencia del Gobierno a través de un real decreto de 27 de agosto, que publicó el «Boletín Oficial del Estado».

La transmisión de dominio se delimita, en el caso de la finca, a los linderos definidos por una sentencia de la Sala de lo Civil de la Audiencia Territorial de Burgos. En compensación por el conjunto de la transmisión, por otro lado, se constituye un censo reservativo por el que el Ayuntamiento de Santillana del Mar se reserva el derecho a percibir sobre el

mismo inmueble una pensión anual que debe pagar el Estado como censatorio.

Esta pensión será igual al 50 por 100 del importe total de los ingresos producidos por la explotación de las cuevas y de todas las instalaciones existentes en el interior de la finca como fuera de ella, siempre que formen parte de la unidad de explotación de las cuevas. Esta pensión anual, de cualquier forma, no podrá ser inferior a la suma de cinco millones de pesetas.

#### TIMOTEO PEREZ RUBIO

Una de las grandes pérdidas sentidas por el arte español las últimas semanas, ha sido sin duda la del pintor Timoteo Pérez-Rubio, fallecido en Río de Janeiro. Su última exposición española se celebró en diciembre de 1974, en Madrid, en los salones de la Dirección General del Patrimonio Artístico. A Pérez Rubio se debe en gran parte la salvación del patrimonio artístico nacional durante la guerra española: la historia y el recuerdo de su actuación al frente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico habrá de estar presente por tiempo en todos nosotros. Había nacido en 1896 en Oliva de la Frontera, en Badajoz. Pensionado por la Diputación Provincial pacense estudió en la Escuela de San Fernando y formó parte, con Frau, Gregorio Prieto y algunos contados más, de la primera promoción de pensionados del Paular. Ganó la beca de Roma, se casó con Rosa Chacel, obtuvo la Primera Medalla de Pintura en 1932, fue subdirector del Museo de Arte Moderno, presidente de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico, director general de Bellas Artes. Y pintor, pintor sobre todo; un magnífico pintor, de «excepcionales y variadísimos recursos», decía de Pérez Rubio, medio siglo atrás, el crítico Manuel Abril: «Uno de los hombres de más aguda comprensión que tiene actualmente España».

Oliva de la Frontera, su pueblo, le rindió el homenaje de su simpatía fraternal al tiempo de regresar al país. «Por él, por Timoteo Pérez Rubio —señalaba la noticia del homenaje—, los términos municipales de Oliva y de Jerez de los Caballeros, trasplantados a su pintura, andan por el ancho mundo». Que así era también el pintor para las memorias sentimentales de la tierra extremeña.

Un pintor de cabal y sólido pensamiento, cuya figura moral quedó apuntada en sus modos personales de vida. De sus últimas pinturas traídas de Río y bautizadas por Rosa Chacel como «Retratos de un jardín», decía Timoteo Pérez Rubio que eran como «fantasías de Gustavo Moreau», «piedras musgosas y troncos de cemento dignos de la selva artificial creada por Gaudí». La pintura de Pérez Rubio era una pintura de memoraciones, según sus palabras, que era como descubrir el aliento saudoso que a lo largo de los años vivió su pintura y que pudo ser, si aquí Río, allí Oliva de la Frontera. En el secreto de la creación, la tierra que alienta siempre bajo el pie, en cuya memoración tomaba Pérez Rubio y daba figura y alma a su inventiva de pintor.

#### DEL OLMO, HERREROS, VIDAL-CUADRAS, MIHURA, AGUAYO

● También falleció inesperadamente, a consecuencia de un accidente de automóvil, el pintor Gregorio del Olmo. Tenía Del Olmo cincuenta y seis años y era una de las más importantes individualidades de la figuración pictórica española, cuyo lirismo, hondura de pensamiento y delicadeza cromática habían dado a su inventiva una acusada personali-

dad. Su última exposición se celebró la pasada temporada en la Galería Biosca, de Madrid. Espíritu retraído y solitario, a Gregorio del Olmo no se le podría inscribir en ninguna escuela pictórica; su arte se movía a escalas de muy individual lenguaje y, con su muerte, pierde España una de las más importantes figuras pictóricas del arte nuevo.

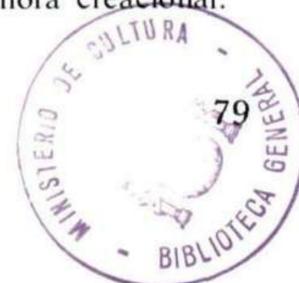
● Herreros —Enrique García-Herreros Codesido—, de setenta y cuatro años, entre otras profesiones pintor, ha muerto víctima de una de sus pasiones: la montaña. Ha sido enterrado en uno de los lugares de su predilección montañera, Potes, en las proximidades de los Picos de Europa, en donde sufrió el accidente de automóvil que le costó la vida.

Entre sus actividades —el cine, la montaña, la pintura— el arte le dio una especial popularidad y prestigio. Fue un humorista de excepción y su obra, divulgada de casi cuarenta años atrás, constituye pieza de mayor rango para entender en todo su esplendor la inventiva de nuestros dibujantes humoristas. Las páginas de «La Codorniz» dan fe de la labor de Enrique Herreros en el campo de nuestro humorismo gráfico y de la originalidad de su ingenio y de la traza de su arte.

Pero la obra pictórica de Herreros se ha manifestado, sin abandonar el campo del humor, en figuraciones de más altos vuelos. Ninguna de ellas alcanzó en méritos críticos la labor presentada en la Galería Estilo, referida en su totalidad a ilustrar la vida y andanzas de Don Quijote. Desde aquella exposición, Herreros se constituyó en figura de sorprendente singularidad en el corpus de nuestros grandes ilustradores. Aquella colección de estampas no podrá ser fácilmente igualada, y ella basta, en esta ocasión recordatoria de la obra de Enrique Herreros, para significar los merecimientos artísticos concurrentes en este hombre y su jerarquía como maestro de nuestro mejor humorismo.

● Falleció también en Barcelona, el pintor José María Vidal-Cuadras, destacado retratista y miembro de la Academia de Bellas Artes. Vidal-Cuadras, nacido en la Ciudad Condal en 1891, recibió numerosos galardones a lo largo de su vida artística y, durante más de medio siglo, consagró todas sus fuerzas al arte. En 1968 celebró en Barcelona una exposición antológica con motivo de sus bodas de oro con la pintura, y la última de sus exposiciones tuvo lugar en la Ciudad Condal en 1971. Obras del extinto pintor figuran en diversos museos de España y del extranjero.

● Ha muerto Miguel Mihura, gran escritor, dibujante de personal traza, que había colgado los trastos años atrás, al menos oficialmente. Su actividad literaria había ocultado un tanto sus otros quehaceres artísticos, pero Mihura fue, con anterioridad a nuestra guerra civil, un popular y originalísimo dibujante. Sus historias, sus chistes, sus ocurrencias apuntadas en sus dibujos de humor —entre otras publicaciones, «Gutiérrez»—, significaron la más brillante aportación, en aquellos años, al arte del dibujo humorístico nacional. Su manera de gobernar como dibujante sus historias era un tanto hierática, como si tratase el gran escritor-dibujante de componer su mundo de figuración gráfica con muñecos recortables de papel, grotescos y simpáticos siempre. Había entre su arte y el de Tono una fraternal camaradería formal, como en literatura escénica. Pero su inventiva dibujística, al menos públicamente, se apagó, como dijimos, muchos años atrás y, quizá fuera ahora, en este momento de su muerte, ocasión para un reencuentro con aquella labor de dibujante, cuya modernidad, de seguro, se mantiene activa como en su hora creacional.



- El último de los pintores fallecidos fue Fermín Aguayo, desaparecido a causa de un cáncer. Residió en París desde 1952, en donde encontró la muerte a los cincuenta y un años de edad. Fermín Aguayo fue fundador, con un grupo de pintores aragoneses, del grupo «Pórtico», de Zaragoza, distinguido por agrupar gente cultivadora, en sus inicios españoles, de las formas abstractas. Había nacido en la localidad burgalesa de Sotillo de la Ribera, en las proximidades de Aranda de Duero, pero desde muy joven residió en Zaragoza, siendo considerado siempre como pintor aragonés. Había expuesto la pasada temporada en Madrid, con dos muestras en la Comisaría de Exposiciones y en la Galería Ponce.

#### DE VARIA INFORMACION

- Se ha puesto a la venta una nueva serie de sellos de Correos denominada «Pintura 1977». Dicha serie se dedicó a la recordación de la obra del pintor Federico de Madrazo (sustituyendo, al parecer, por decisión oficial, a Pablo Picasso), y está integrada por ocho sellos estampados en huecograbado policolor, con tirada de ocho millones para cada uno de ellos. Los valores y motivo son los siguientes: una peseta, «El niño y flores»; dos pesetas, «Duque de San Miguel»; tres pesetas, «Carolina Coronado»; cuatro pesetas, «Campoamor»; seis pesetas, «Marquesa de Montelo»; siete pesetas, «Rivadeneira»; diez pesetas, «Condesa de Vilches», y quince pesetas, «Gertrudis Gómez de Avellaneda».

- Se han celebrado en Seo de Urgel las Jornadas de Arte Sacro que presidió el obispo de la diócesis, monseñor Martí Alanís, con la participación de setenta sacerdotes y algunos seglares interesados en el tema. Las Jornadas fueron dirigidas por el profesor de la Universidad de Madrid, fray José Manuel de Aguilar, y trataron diversos temas relacionados con el arte románico en la Vall de Bohí y Vall de Arán, arte religioso en Andorra y otras cuestiones de arte sacro más generalizadas.

La principal intención de estas Jornadas era ayudar a una mentalización y sensibilización en los ambientes eclesiásticos de la importancia del arte sacro y la necesidad de aportar soluciones a su protección, a pesar de las muchas dificultades y problemas que la misma implica.

- En el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid se ha celebrado el II Encuentro de Comunicación sobre «Edificación y Urbanismo», patrocinado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, bajo el lema «Realidad y futuro del alojamiento masivo». Las Jornadas han tenido como propósito principal el contraste de opiniones y experiencias de todos los sectores afectados por el problema del alojamiento, tema de indudable interés, tanto arquitectónico como político y social.

- En la capital soriana se ha constituido la Sociedad de Amigos de Calatañazor, que patrocina el Ministerio de Cultura, con el propósito de conservar la riqueza histórica, arqueológica y paisajística de la famosa villa medieval. Entre las actividades programadas por la nueva entidad figura la realización de excavaciones y restauraciones de toda clase de obras artísticas de la zona con el apoyo de equipos de estudiantes universitarios, así como la publicación del boletín titulado «Agora».

- La zona visitable del Alcázar segoviano podría ser ampliada si llegasen a buen fin los estudios actuales sobre la creación de un museo del antiguo Colegio de Artillería, en la Casa de la Química, una vez que ésta estuviese restaurada. El tema fue

tratado en una reunión mantenida entre el director general del Patrimonio Artístico, profesor Verdura y los miembros del Patronato del Alcázar.

- Expertos en arqueología afirman que un reciente hallazgo arqueológico demuestra científicamente que Zaragoza fue fundada por los romanos el año 24 antes de Jesucristo. El citado hallazgo consiste en una casa de construcción singular, descubierta durante la realización de unas obras en el antiguo Palacio de los Pardo, en la calle zaragozana de Espoz y Mina, en donde se instalará el Museo Camón Aznar.

#### CASTILLOS ESPAÑOLES

«En los últimos veinte años, más de cien castillos han sido reconstruidos por personas particulares, con las que la Asociación Española de Amigos de los Castillos ha colaborado en todo lo posible», según declaraciones del presidente de la Asociación, marqués de Sales, a propósito del I Simposio Internacional de Castilología, celebrado en el recientemente restaurado castillo de Manzanares el Real. «El fin de nuestra Asociación —añadió el marqués de Sales— es llamar a la conciencia de todos, porque los castillos son patrimonio de todos nosotros».

A la vez, la revista «Hermandad» recoge unas declaraciones del presidente de la Diputación Provincial de Madrid, señor Castellanos, quien, refiriéndose a la participación de la Diputación madrileña en la reconstrucción del castillo de Manzanares el Real, dice: «La reconstrucción de un edificio de este tipo no se concluye nunca. Hasta el momento, la cantidad invertida es del orden de los ochenta millones de pesetas».

«La obra de la Diputación de Madrid —añadió el presidente— en materia de rescatar obras de arte en los pueblos de la provincia, no concluye con el castillo de Manzanares. Precisamente, la reunión del Pleno de la Corporación acordó destinar treinta y cinco millones de pesetas a diversas obras: reparación del ábside mudéjar de Valdilechas, descubierto recientemente; de la iglesia, también mudéjar, de Pezuela de las Torres; del convento de clarisas descalzas de Alcalá de Henares y de la iglesia de Colmenar de Oreja y el castillo de Chinchón.»

#### MONUMENTOS HISTORICO-ARTISTICOS

En Consejo de Ministros y por reales decretos del Ministerio de Cultura, se declaran monumentos histórico-artísticos de carácter nacional, el convento de Santa Clara, de la localidad granadina de Loja; el cortijo de la Torre de la Reina, en Sevilla, y la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, en la ciudad manchega de Valdepeñas.

Igualmente, en posterior Consejo de Ministros, se declara conjunto histórico-artístico de carácter nacional, la zona arqueológica conquense de Valería; se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional, la iglesia de Santa Florentina, de Berzonaca, en Cáceres; se declaran también de utilidad pública las obras de revalorización del yacimiento arqueológico del Puig des Molins.

Por último, se declara paraje pintoresco el entorno en que se integran la casa de Rosalía de Castro, la colegiata de Iria Flavia, con el cementerio de Adina y el jardín de la villa coruñesa de Padrón.

## CASA-MUSEO DE UNAMUNO

La casa-museo salmantina Miguel de Unamuno, ha sido restaurada y dispuesta para ser abierta próximamente. La restauración fue realizada por la Universidad de Salamanca, de forma que queda restablecido el ambiente en que se desenvolvía el autor de la «Vida de Don Quijote y Sancho». Especial cuidado en esta restauración ha recibido el despacho y el dormitorio del escritor, poeta y gramático bilbaíno, rector famoso de la Universidad salmantina, que vinculó entrañablemente a su vida.

En otras estancias de la antigua casa rectoral, se alberga el fondo bibliográfico, la biblioteca donada a la Universidad por Unamuno, el archivo de cartas y documentos, sus obras de arte, la bibliografía de temas unamunianos y ediciones de sus libros en distintos idiomas. También han sido adecuadas las salas de archivo y biblioteca para ser consultadas por los investigadores que trabajen sobre temas dedicados a Unamuno, seis en general, sobre la España de finales y principios de siglo. Todos estos documentos y obras de arte quedan bajo un rígido control, para evitar todo tipo de sustracciones.

## SAENZ DE TEJADA-CHILLIDA

Dos noticias artísticas vitorianas. La primera de ellas se refiere a un posible Museo Sáenz de Tejada, en la capital alavesa. Al parecer, el Consejo de Cultura de Alava —que depende de la Diputación foral de la provincia— no aceptará las obras del pintor Carlos Sáenz de Tejada, cuya cesión gratuita por sus familiares iba a ser realizada a cambio de que en Vitoria o en la villa de La Guardia fuera creado un museo exclusivo para dicho pintor y dibujante fallecido hace diecinueve años.

«La edificación de este museo y su mantenimiento —ha declarado el director del Consejo de Cultura— supondría un gasto de unos sesenta millones de pesetas, y ése es mucho

dinero. Además, si la Diputación hiciera un museo destinado a cada uno de los relevantes pintores alaveses, el desembolso resultaría astronómico. Lo que sí ha ofrecido la Diputación foral es la posibilidad de que a Sáenz de Tejada, que no nació en Alava, pero estuvo frecuentemente vinculado a ella, se le dediquen varias salas en la ampliación del Museo Provincial.

La segunda noticia alavesa se refiere al escultor Eduardo Chillida. La polémica surgida en Vitoria como consecuencia del proyecto de la plaza-monumento a los Fueros, obra de Chillida y del arquitecto donostiarra Peña Ganchegui, ha tomado un nuevo y dramático giro. Después de muchos meses, cuando ya el monumento iba a dar comienzo y se estaba trabajando en su cimentación, en reunión con el alcalde vitoriano, señor Ezquerro, Chillida y Peña Ganchegui, en vista de la no total aceptación de su proyecto y de las críticas levantadas en torno a él, han renunciado a su realización. El suceso constituye sin duda una de las mayores quiebras sufridas por nuestra escultura contemporánea, puesto que la plaza-monumento a los Fueros iba a ser única en la nómina urbanística, arquitectónica, escultórica y monumental española. Cuando redactamos esta noticia, no se ha informado que los artistas y el Ayuntamiento vitoriano retirasen sus renuncias o no aceptasen la decisión de Chillida y Peña Ganchegui.

## RAMIRO TAPIA

El día 15 de diciembre se inauguró en Salamanca una exposición del pintor Ramiro Tapia. La obra de este pintor, uno de los más interesantes del panorama artístico español, reafirma con esta exposición el éxito obtenido el pasado año en Madrid. Se trata de una pintura llena de elementos mágicos, construida y muy elaborada que requiere gran lentitud en la ejecución, lo que le impide mostrarla con más asiduidad.

La exposición está produciendo un gran impacto en el ambiente cultural salmantino.

# NOTICARIO EXTRANJERO

## NAUM GABO

Un corto y lacónico telegrama de Prensa anunció, hace unas semanas, la muerte en Middlebury, Connecticut, Estados Unidos, de Naum Gabo, escultor, constructivista, matemático; una de las más grandes figuras artísticas de nuestra cultura. Hermano de Antoni Pevsner, otro de los grandes plásticos actuales, su labor renovadora del arte contemporáneo ha sido ya sobradamente apuntada y reconocida por la crítica. Su nombre es fundamental en el desarrollo de la escultura nueva y no cabe, en la brevedad de esta noticia, apuntar siquiera los merecimientos a que se hizo acreedor Naum Gabo por su aportación ciertamente revolucionaria a la escultura contemporánea. Naum Pevsner Gabo había nacido en Rusia en 1890; en Munich estudió Medicina, Física, Química y Matemáticas; se relacionó con los artistas de la «Blauer Reiter», estudió arte

con Wölfflin, viajó a Francia y Noruega, conoció a Kandinsky, a Malevitch, a Tatlin, redactó con su hermano Pevsner el «Manifiesto realista», que dio origen al constructivismo, residió en Berlín, colaboró con el Bauhaus, expuso con el grupo Di Stijl, formó parte del grupo Abstraction-Creation, se trasladó a los Estados Unidos, fue profesor en Harvard...

A grandes rasgos su vida. Su obra, su proceso de invención, su desarrollo y trascendencia, no son tan fácilmente explicables. «Creo que el arte tiene parte principal en el encadenamiento social y mental de la vida humana —explicó Gabo en uno de sus libros—. Creo que el arte es el medio de comunicación más inmediato y más eficaz entre los miembros de la sociedad humana. Creo que el arte tiene una vitalidad suprema e igual a la de la misma vida, reina sobre todas las creaciones del hombre.» Con fidelidad a este principio capital

del arte en su vitalidad. Gabo levantó su mundo de invención, de autoridad indiscutible. Su lección ha sido modélica, su cavilación ejemplar. A él hay que recurrir siempre que se quiere explicar en buena parte el fenómeno creador de la plástica de nuestro tiempo. Su nombre no puede ser olvidado. Que estas breves líneas sirvan de homenaje a su memoria y de agradecimiento por su aportación al arte, al que de modo tan acusado reactivó para una nueva vida.

#### **VIDA ARTISTICA**

La adopción de normas comunes para mejorar las condiciones de vida de los artistas en el mundo, se ha tratado en la reunión que con esa finalidad realizaron en Ginebra expertos de la Unesco y de la O.I.T. —Organización Internacional del Trabajo—. En esta reunión, los expertos participantes analizaron, especialmente, la transformación que se ha operado en la vida de los artistas a raíz del desarrollo alcanzado por los medios de difusión masiva en el planeta.

De acuerdo con estudios efectuados por la O.I.T., los artistas siguen constituyendo una categoría profesional muy poco favorecida en casi todos los países, y la situación de privilegios que logran algunas primeras figuras de la escena o de la cinematografía no se extiende a la mayor parte de quienes han elegido esa carrera, plena de incertidumbres.

#### **DE NUEVO, LA HERENCIA DE PICASSO**

Parece ser que, definitivamente, según se anunció desde París, han llegado oficialmente a un acuerdo los herederos de Picasso para el reparto de la fabulosa herencia del pintor, la más grande que jamás haya dejado un artista. La última esposa del pintor, Jacqueline Roque, ha dado, al fin, su conformidad a un convenio, ya aceptado por los otros cinco beneficiarios del tesoro de la discordia: Maia, Paloma y Pablo, hijos naturales de Picasso, y sus nietos, Marina y Bernard.

El arreglo contempla la creación de un museo de Picasso en el histórico barrio del Marais y que sería abierto al público, ya terminado, dentro de cuatro años, coincidiendo con el centenario del nacimiento del genial artista español. No es la primera vez que, desde la muerte del pintor, sus herederos anuncian estar de acuerdo en la partición y destino de la herencia. A más de los seis beneficiarios hay un séptimo, que se quedará con el 20 por 100 del total, o sea, el Estado francés.

Según las últimas estimaciones de los expertos, la fortuna dejada por Pablo Picasso alcanza a 1.250 millones de francos (más de 21.250 millones de pesetas).

Dominique Bozo, designado de común acuerdo, conservador y seleccionador del futuro museo, tendrá a su cargo elegir las obras más representativas de todas las épocas del artista. Maurice Rehins, el abogado que ha tenido a su cargo inventariar las obras, ha tardado tres años en ordenar y evaluar este tesoro disperso y revuelto en estudios del artista y otros edificios de su propiedad. Rehins ha declarado, asimismo, que las esculturas de Picasso tienen un gran valor, aún superior a lo estimado en un primer momento. Cree que cuando toda esa obra sea conocida y estudiada se ampliará la imagen artística del pintor.

Paralelamente con este nuevo acuerdo de reparto de los herederos de Picasso, se informó también que es casi seguro que sus nietos, que poseen muchas obras del artista, que estaban en poder de su abuela Olga, la primera mujer de Picasso, y pasaron a través de ella a su hijo Pablo, fallecido

hace un par de años, transformen el castillo de Boisgeloup, en otro museo. Allí Picasso realizó sus primeras importantes esculturas por los años veinte.

En cuanto al museo de Picasso, en París, contará asimismo con un centro de investigaciones y estará dotado de una documentación «completa» sobre el artista. En el mismo edificio se exhibirán —y no en el Louvre como se había difundido anteriormente— las treinta obras preferidas de Picasso, de maestros tales como Corot, Le Nain, Cézanne, Braque, Modigliani... que, según el testamento del artista, fueron donadas a Francia.

Concluido el acuerdo, ahora, el abogado Rehins deberá dividir en tres partes las obras para adjudicar a sus herederos. Una corresponderá a la mujer, otra a los hijos y otra a los nietos. Esta fortuna en obras de arte está constituida por 12.000 dibujos, 1.876 pinturas y 1.355 esculturas.

#### **BARRIOS MONUMENTALES**

ICOMOS, el Consejo Internacional para la Conservación de Monumentos y Núcleos Urbanos Históricos, ha convocado a los jóvenes de todo el mundo para que intervengan en una campaña pro revitalización de los barrios monumentales. La llamada viene provocada por la reciente publicación de la «Carta de Rostock», firmada por más de doscientos especialistas de veinticuatro naciones, reunidos en un congreso en el que se aprobó por unanimidad la recomendación que aconseja mantener y mejorar las condiciones de habitabilidad de los barrios históricos urbanos, con el fin de afianzar los lazos sentimentales que unen al vecindario con sus viejas e históricas moradas.

#### **ARTE ESPAÑOL POR EL MUNDO**

El arte español itinerante abrió sus puertas internacionales las pasadas semanas en Belgrado y La Habana; lo ha hecho igualmente en Valparaíso; pronto, en la Bienal de Alejandría y en la Trienal de Nueva Delhi. La Prensa ha informado también semanas atrás de la muestra pictórica española contemporánea en la capital de Cuba, ubicada en la Casa de las Américas, con la asistencia de ochenta artistas y ciento sesenta obras. Su finalidad ha sido puramente informativa.

Igualmente, estuvo en la atención de las gentes de Valparaíso una segunda exposición de arte español. Esta nueva exposición itinerante por América del Sur y Centroamérica; se titula «Nombres nuevos» (en Hispanoamérica) del arte español». Se exhiben aquí, con obras de treinta y un artistas, todas las tendencias de estos últimos años, en selección un tanto limitada por los condicionamientos viajeros de la propia exposición que irá, sucesivamente, desde Valparaíso a La Paz, Lima, Quito, Bogotá, Caracas, Panamá, San José, Managua, San Salvador, Tegucigalpa y Guatemala. El comisario de la Muestra es Ceferino Moreno, que dirigirá igualmente las representaciones españolas en Alejandría y Nueva Delhi, como la realizada en Belgrado. En la representación española por América de habla hispana figura obra pictórica, escultórica y gráfica.

En Belgrado se ofreció, posiblemente, la representación española en una de las más importantes manifestaciones internacionales del arte nuevo, a la que incomprensiblemente no se le ha dedicado atención alguna en nuestro país. En Belgrado estuvieron representados 33 países en una extraordinaria muestra bajo el título «Exposición Internacional de

Artes Plásticas», ubicada en el Museo de Arte Moderno de la capital yugoslava y organizada con ocasión de la Conferencia sobre la Seguridad y la Cooperación en Europa. La exposición presentó los diferentes aspectos creativos en las artes plásticas a partir de 1970, con asistencia de 199 artistas y la exhibición de 450 obras. En Belgrado, limitado el espacio de exposición a 25 metros lineales, Ceferino Moreno seleccionó tres tendencias del arte español de los últimos años, lo suficientemente amplias en obras para dejar expositivamente información veraz de las mismas: el realismo crítico representado por el penúltimo Rafael Canogar; el hiperrealismo, significado en la obra de Florencio Galindo y el constructivismo explicado por la pintura de José Luis Gómez Perales.

Alejandro y Nueva Delhi: ambos certámenes abrirán sus puertas el próximo febrero y en los que figurarán representadas la pintura, la escultura y la gráfica. Para Alejandro, Ceferino Moreno seleccionó a los pintores Juan Antonio Aguirre, Francisco Cruz de Castro, Gonzalo Sebastián de Erice, José Luis Gómez Perales, Francisco Peinado, José Quero y José Luis Fajardo, al escultor Manuel Ayllón y al grabador Mitsuo Miura. Para Nueva Delhi, a los pintores Anzo, Guinovart, Carlos León, Hernández Pombo y Hernández Pijuán, al escultor Santonja y al pintor y grabador Antonio Lorenzo y al fotógrafo Angel Ubeda. Las aportaciones españolas a estos certámenes, significadas por su diferente inclinación espacialista, se acogen al título genérico de «Distintas formas del espacio».

#### ROSA RAMALHO

Ha muerto, en una aldea del norte de Portugal —Gallegos, a pocos kilómetros de Barcelos—, la famosa ceramista portuguesa, Rosa Ramalho, una de las figuras más destacadas de la cerámica popular lusitana. Tenía Rosa Ramalho, ochenta y nueve años. La obra de la gran creadora popular había adquirido una dimensión importante los últimos años, que trascendía a muchos lugares nacionales y extranjeros. Firmaba su obra con dos erres —RR— y su trabajo se inserta dentro de una rica tradición popular, que se extiende, con características propias, a lo largo de toda la zona de Barcelos. Son las suyas figuras barrocas, entre la religiosidad y la superstición, atormentadas, carnavalescas a veces, con un interés especial por los animales. La «Sagrada Cena» y el «Cristo», junto con sus abundantes representaciones de animales domésticos, son muestras muy conocidas de la obra de Rosa Ramalho, que últimamente era acaparada casi totalmente por coleccionistas, comerciantes y especuladores artísticos.

Con Rosa Ramalho trabajaban una nieta y su hija, que se proponen continuar la tradición ceramista; una tradición colectiva, por otra parte. El viajero que se acerca a la población portuguesa de Barcelos, puede recoger muestras de talleres de cerámica popular en un amplio radio de kilómetros. Quizá Rosa Ramalho, con Rosa Coelho, han sido las que han roto el tradicional anonimato del arte popular y colectivo. Sus figuras

de barro son las muestras de una cultura campesina, de fuertes componentes agrarios, tanto en los materiales —la cochura del barro y el tratamiento del color—, como los temas y recursos estéticos, que utiliza símbolos comunes al sur de Galicia y toda la región de Miño galaico-lusitano.

#### CARTAGO, PARQUE NACIONAL

Los tunecinos esperan convertir el lugar de emplazamiento de la antigua Cartago en parque nacional, pese a las presiones por escasez de viviendas en la vecina capital de Tunicia. Los planes incluyen la conservación de monumentos antiguos y la construcción de alojamientos para turistas en la ciudad de Aníbal, destruida por los romanos en el año 140 antes de Jesucristo. El director del Instituto Nacional de Arqueología y Arte de Túnez, Ezzebine Bach, ha declarado que piensa pedir al Servicio de Parques Nacionales de Estados Unidos que les ayude a organizar esta nueva reserva. Explica que existen ya planes de restauración de dos lagos, que muchos expertos creen fueron puertos de la antigua Cartago, y el canal primitivo que comunicaba la ciudad con el Mediterráneo. Los dos lagos formarán parte del parque nacional. Los arqueólogos creen que éstos fueron utilizados separadamente por las flotas de la marina de guerra y la marina mercante. Ambos lagos están situados cerca de Tophet, la más antigua reliquia de Cartago.

La tradición cuenta que la ciudad, que es un barrio de la capital actual, fue fundada por la reina Dido, de Fenicia, en el año 814 antes de Jesucristo. Cartago, una gran potencia marítima en sus tiempos de esplendor, estuvo a punto de someter a Roma. No obstante, después de tres guerras púnicas, libradas entre los años 264 y 146 antes de Jesucristo, los cartagineses fueron derrotados y su capital arrasada. El suceso es familiar para todos los estudiosos de la historia española.

El director del Instituto Nacional de Arqueología de Túnez informa a la vez que no se construirán hoteles ni rascacielos en el parque, aunque sí habrá alojamientos viajeros. Serán derribados los edificios viejos y algunos hoteles particulares para limpiar la zona portuaria. Los nuevos planes están dirigidos a enlazar la historia con el desarrollo actual y permitir que los descubrimientos arqueológicos de Cartago sean la base de un program cultural y turístico.

Cartago, una de las pocas ciudades del Mediterráneo que todavía cuenta con terrenos sin excavar, es un lugar donde el paseante apenas puede evitar tropezarse con restos históricos que datan de miles de años. En las riberas del Mediterráneo, por ejemplo, se encuentran los cimientos de los baños Antoninos, cuya construcción se inició en tiempos del emperador romano Adriano, en el siglo II de nuestra era. Considerado uno de los baños más grandes del mundo romano, cubrían tres hectáreas y media de terreno. Entre otros restos romanos se incluyen un coliseo, sito al pie de una colina que actualmente sirve de marco para un festival anual de música y drama.

# GALERIA ESTUDIO CID

Núñez de Balboa, 119 - 1.º

Teléfono 261 15 46

Próximas las fiestas de Navidad y Reyes, presentamos una exposición extraordinaria de óleos, acuarelas, dibujos, grabados y esculturas en grande y pequeño formato.

## OLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS

ABUJA - ACHA - ALVARO DELGADO - BARDASANO - BEULAS - BISQUERT - CAJAL, LUIS - CARRALERO - CUNI - ECHAUZ - ESPLANDIU - FRAU - PISTOLESI - GENARO LAHUERTA - GONZALEZ OLIVARES - GOÑI - GRANDIO - GREGORIO PRIETO - H. SANJUAN - JANÓ - LAPAYESE DEL RIO - LOPEZ ALARCON - LOPEZ BERRON - MAC MAHON - MINGORANCE - MONTESINOS - PALACIOS TARDEZ - PEDRO MOZOS - PIÑOLE - REDONDELA - REYES TORRENT - SALAZAR - SANCHA - TAULER - TEODORO DELGADO - UBEDA, RAFAEL - VARGAS RUIZ - ZARCO.

ESCULTURAS: ESTEVE EDO - GARRIDO - REPULLES  
MULTIPLES: FELICIANO - FRECHILLA - NOVOA - STOREL, etc.

Horas de visita: de 11 a 1,30 y de 5 a 9  
APARCAMIENTO EN EL NUM. 115

Del 13 de diciembre de 1977 al 10 de Enero de 1978



# MACARRON S.A

PINTURA - DIBUJO - GRABADO  
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO  
REPUJADO - MARCOS -  
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS  
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-  
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-  
TA DE CUADROS

**GALERIA**

*Kreisler*

**SERRANO, 19**

**Tel. 276 53 38**



**FAUSTO  
DE LIMA**

**OLEOS**

**Diciembre 1977 - Enero 1978**

**CARMEN  
SAEZ**

**OLEOS**

**Diciembre 1977 - Enero 1978**



# OMEGA ARTE EN ORO



\* Adoración de los Reyes (fragmento). Tapiz en oro. S. XIV. Catedral de Gerona.

Las obras maestras\* se reconocen por la belleza pura de sus formas y materiales.

Son patrones estéticos a los que retornan periódicamente las modas. Piezas que el tiempo revaloriza.

Concebida por un artista, realizada por un orfebre sobre oro macizo, conservada y exhibida por un especialista relojero, cada joya Omega es una obra maestra de la relojería universal.

En ella, la mano del hombre ha dejado su huella artística, cuidando el más mínimo detalle hasta casi llegar a la perfección. Cada joya Omega es una pieza única, cuyo valor aumenta con el paso del tiempo por su esfera, y que es punto de referencia de las modas relojeras.

Omega, arte y oro. Una bella combinación que se revaloriza con el tiempo.

Ω  
OMEGA



\* 1. Ref. F-3990 BC 8339. Oro blanco, con orla de diamantes navettes. 2. Ref. F-4594 BC 8403. Oro blanco, con esfera de onix y brillantes, orlada de brillantes, y agujas incrustadas de brillantes. 3. Ref. F-4588 BC 7227. Oro blanco, con orla y esfera cuajada de brillantes.