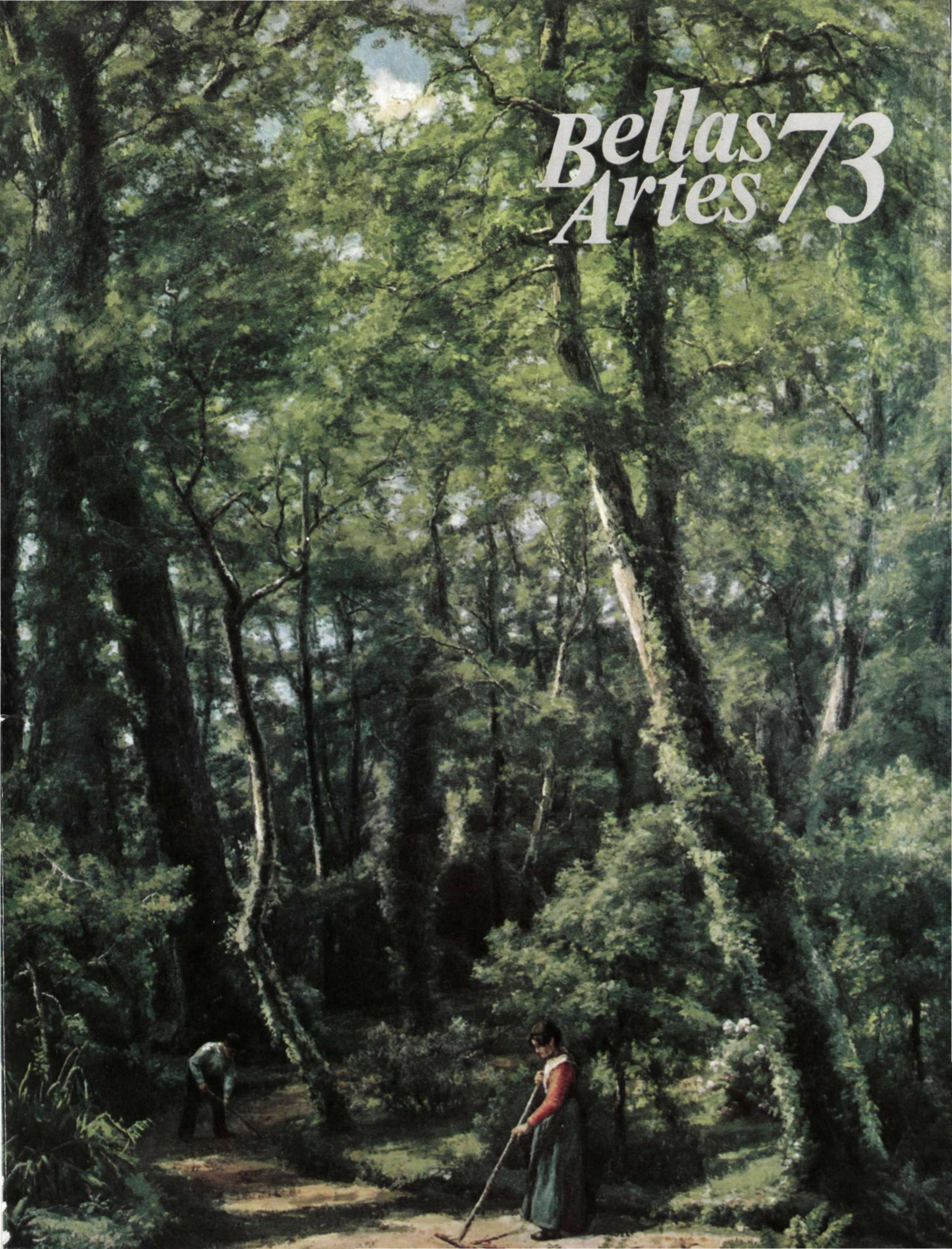


# *Bellas Artes 73*





**HAZEN**

FUENCARRAL, 43

JUAN BRAVO, 33

MADRID-4

MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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



# A quien madruga...

Kodak le ayuda. El amanecer es una gran ocasión,  
y usted debería intentar captarlo algún día.  
Cargue la cámara con Ektachrome High Speed  
y descubrirá lo que ha estado perdiendo.  
Sus 160 ASA son únicos para las tenues luces  
y suaves tonos. Capte esos frágiles momentos  
que jamás verá a pleno sol.  
Compre un rollo hoy y empiece temprano mañana.



Demuestre que sabe con películas Kodak.

# Artistas Españoles

## Contemporáneos

Colección dirigida por Amalio García-Arias González

### Publicados

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

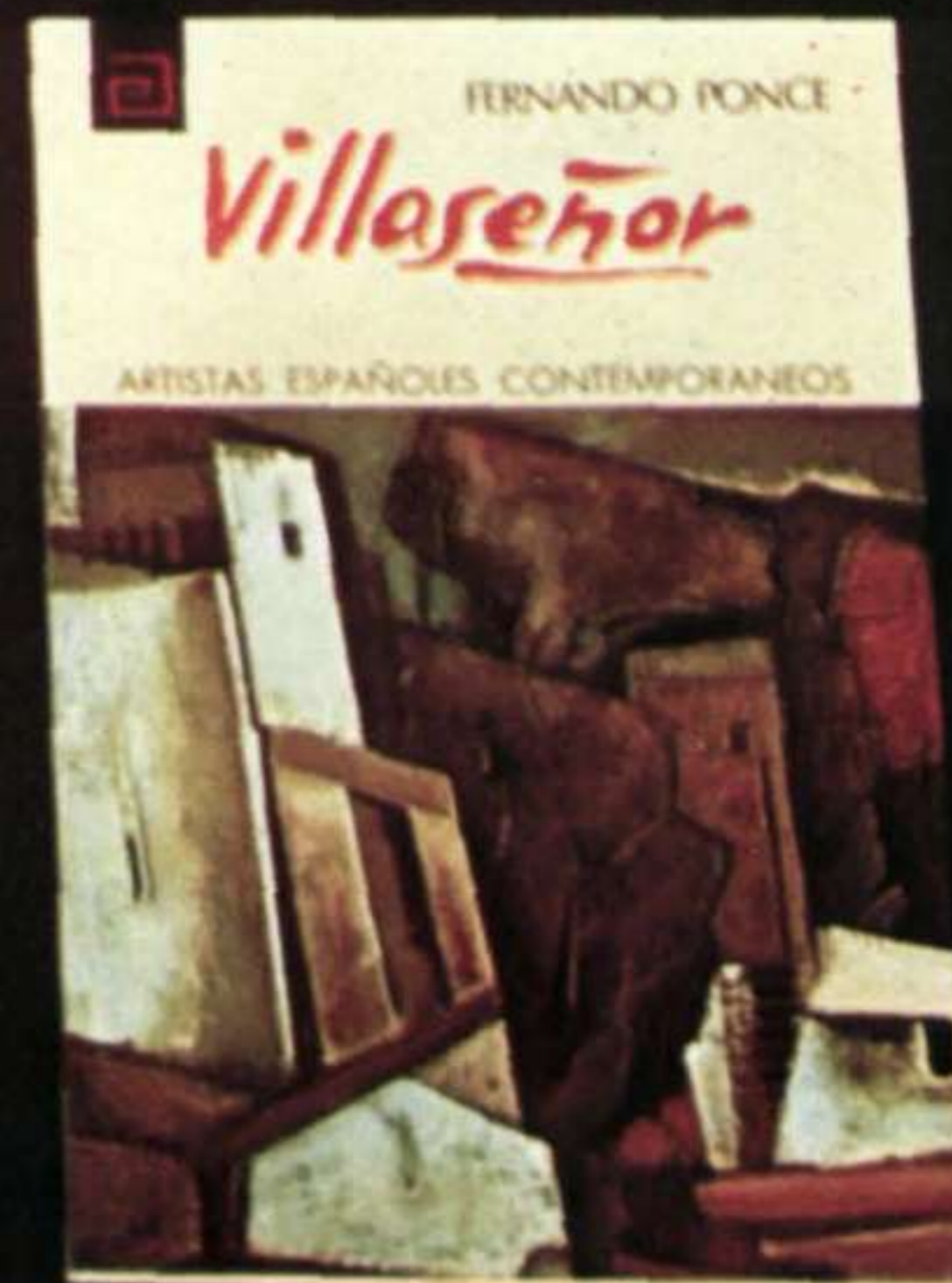
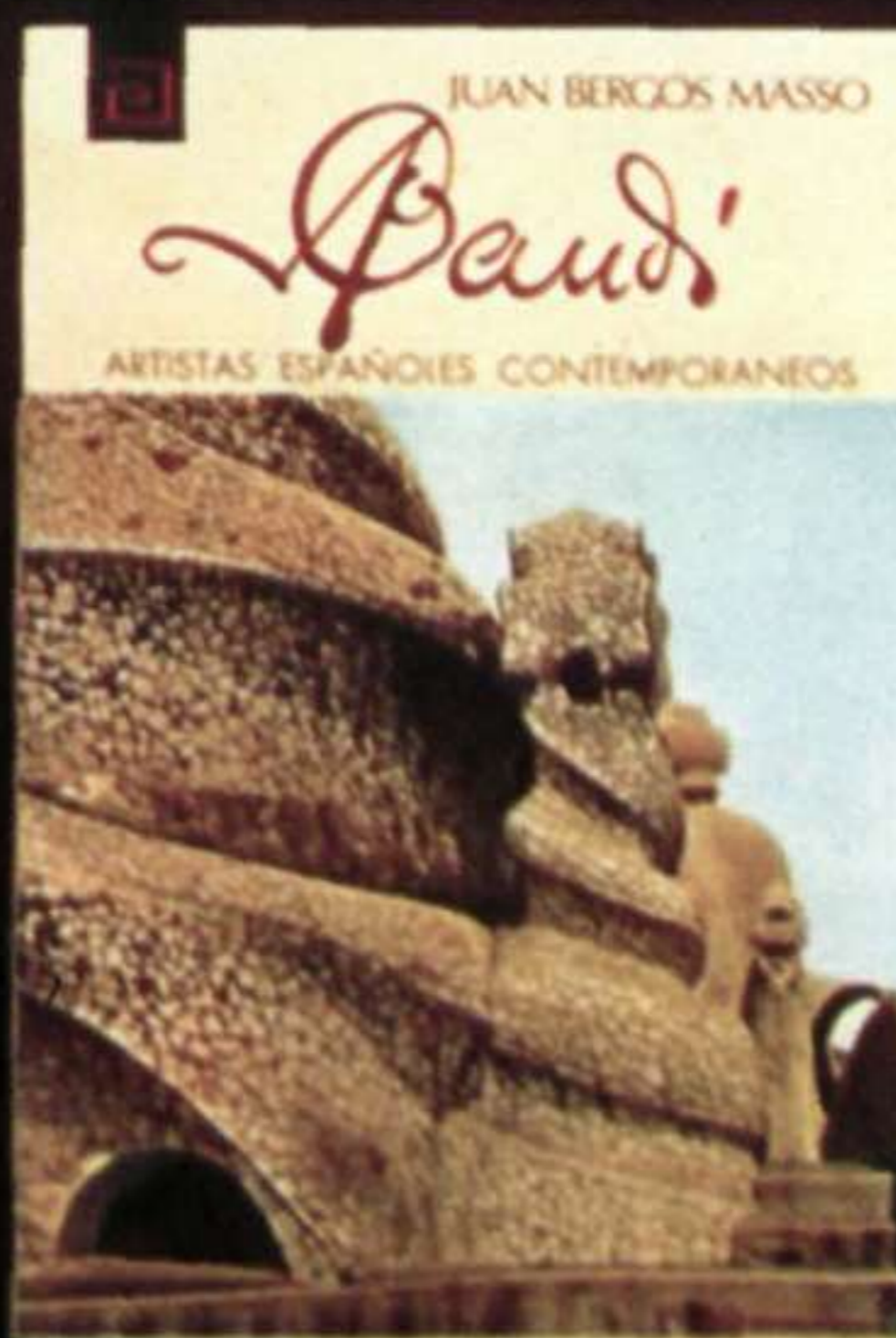
### En preparación

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

Precio de cada ejemplar: 60 ptas.

Suscripción por  
10 números: 500 ptas.

Solicite los ejemplares o la  
suscripción al:



Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria, Madrid-3 Tel. 449 77 00

Diseno gráfico: Rebull

*biosca*



*Z. 389*

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

---



**MARIA ANTONIA DANS**

---

ABRIL 1973

# GALERIA FAUNA'S

ORTEGA Y GASSET, 23 • MADRID • TELEFONO 275 44 71

---



## GRANDIO

---

ABRIL 1973

# Bellas Artes 73

AÑO IV • NUMERO 22 • ABRIL 1973

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: FLORENTINO PEREZ-EMBID, Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.  
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.  
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.  
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.  
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario General del Patrimonio Artístico Nacional.  
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.  
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

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

## ENSAYOS

- 8 JUAN DE MATA CARRIAZO: Una excavación bajo un casco. La Atenea Fidiaca de la Casa de Pilatos.  
12 REGIS NEYRET: Los conjuntos histórico-artísticos, ¿son museos o son sitios para vivir?

## POEMA

- 18 JOSE LEDESMA CRIADO: Al pintor Molina Sánchez.

## CONVERSACIONES DE ARTE

- 19 CAMON AZNAR, por Luis Núñez Ladeveze.

## ACTUALIDAD

- 23 AGUSTIN RIANCHO, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
28 LOS CAMINOS DE SANTIAGO.  
29 LA EXPOSICION CONMEMORATIVA DEL PRIMER SALON DE LOS ONCE, por Enrique Azcoaga.  
34 PABLO SERRANO: BOVEDAS Y PUERTAS PARA UNA ESPERANZA, por Miguel Logroño.  
37 LA PINTURA DE HERNANDEZ MOMPO, por Adolfo Castaño.  
39 VARGAS RUIZ Y LA ENTONACION COMO MEDULA EUROPEA, por Rafael Flórez.  
40 BEULAS Y CARDONA TORRANDELL, por Raúl Chávarri.

## CRONICAS

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

## NOTICIARIOS

- 50 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.

## BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

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

## PORTADA

AGUSTIN RIANCHO: «Huerta del Cubo». 1887. Colección doña Luz de G. de los Ríos, viuda de P. Escalante.  
FOTOGRAFIAS: Oronoz/Jesús González/Paes/A. Rico/J. Dolcet/Lendínez/T. Vidal/Europa Press/Salmer.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.  
En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.  
Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

#### COLABORADORES EN ESTE NUMERO

JUAN DE MATA CARRIAZO ARROQUIA.—Catedrático de Prehistoria e Historia Antigua y Media de España en la Universidad de Sevilla. Miembro de número de la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría.

RÉGIS NEYRET.—Presidente de *Civitas Nostra*. Vicepresidente de la Association Nationale des Villes d'Art.

JOSÉ LEDESMA CRIADO.—Poeta. Subdirector de la revista «Alamo».

LUIS NÚÑEZ LADEVEZE.—Escritor. Crítico literario.

LEOPOLDO RODRÍGUEZ ALCALDE.—Escritor. Crítico de arte y literario.

ENRIQUE AZCOAGA.—Escritor. Secretario de la Asociación Española de Críticos de Arte.

RAFAEL FLÓREZ.—Escritor. Crítico de arte.

#### EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

MARTÍN ALMAGRO BASCH, ALCARO D'ORS, MAGÍN BERENGUER, MIGUEL FISAC, LUIS BOROBIO, JORGE USCATESCU, JOSÉ ANTONIO PÉREZ RIOJA, XAVIER FÁBREGAS, DIGNA PALOU, MANUEL RÍOS RUIZ, JOSÉ INFANTE, LÁZARO SANTANA, RAMÓN REGIDOR, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, PILAR CORELLA SUÁREZ, JULIO E. MIRANDA, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, J. A. VALLEJO-NÁGERA, JORGE VEHILS, MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, ARTURO BERENGUER CARISOMO, JULIÁN GÁLLEGO, MANUEL MANZANO MONÍS, FERNANDO MON, RICARDO BINDIS, ARTURO DÍAZ MARTOS, PABLO DE NADAL, JOSÉ CASANOVA, CIRILO POPOVICI, MIGUEL ANGEL BALLDELLOU, etcétera.

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





## UNA EXCAVACION BAJO UN CASCO

LA ATENEA FIDIACA DE LA CASA DE PILATOS

JUAN DE MATA CARRIAZO

En mis modestas experiencias de arqueólogo excavador, algunas de cierta notoriedad, he tenido ocasión de investigar en yacimientos de muy diversas especies, y de muy distintas épocas y culturas. Unas veces en calidad de asistente, testigo o colaborador, como en las de la necrópolis visigoda de Carpio del Tajo, dirigidas por Cayetano de Mergelina, en las de Pompeya, invitado por Amedeo Maiuri, y en el corte estratigráfico de Carmona, ayudando al profesor Klaus Raddatz. Otras veces, y con plena responsabilidad, en dólmenes, cuevas de enterramiento y campos de silos del Eneolítico, en sepulturas argáricas, en poblados tartésicos y turdetanos, en ciudades romanas, en tumbas visigodas, en baños y alfares musulmanes; hasta en enterramientos del siglo XVII, afectados por obras de urbanización. Pero el tipo de excavación más singular en que me ha tocado intervenir fue la realizada en la sevillana Casa de Pilatos, en el interior de una escultura antigua, trasunto de un

original de Fidias, enmascarada bajo un pesado morrión del Renacimiento.

### DESCRIPCIONES Y COMENTARIOS

En efecto, en los dos lados fronteros a la puerta del magnífico patio principal de los duques de Alcalá de los Gazules, y hoy de Medinaceli, se encuentran desde hace cuatro siglos dos esculturas femeninas, antiguas, de tamaño heroico, es decir, como vez y media el natural, procedentes de Roma y, al parecer, regalo del Papa Pío V a don Pedro Afán de Ribera, primer duque de Alcalá y virrey de Nápoles. El maestro Gómez-Moreno y José Pijoán, en su libro **Materiales de arqueología española** (Madrid, 1912, páginas 12-22), las describen de esta manera:



LA ATENEA DEL ANGULO IZQUIERDO, AL FONDO, DEL PATIO DE LA CASA DE PILATOS, ANTES DE LA OPERACION.



LA ATENEA II, DEL LADO DERECHO, NO INTERVENIDA, Y, DELANTE DE ELLA, LOS SEÑORES COLLANTES DE TERAN, GONZALEZ MORENO, GRÜNHAGEN, LAFITA, DUQUE DE MEDINACELI CON UNO DE SUS HIJOS, LANGLOTZ Y CARRIAZO Y LA SEÑORITA FERNANDEZ-CHICARRO.

La del ángulo izquierdo: «Minerva, con este rótulo moderno PALLAS PACIFERA (que después ha desaparecido). Cabeza simplemente pegada al tronco, pero antigua y propia, de seguro; nariz restaurada y ojos postizos, aunque también mármol, acreditando la antigüedad de la cabeza y que ellos fueron en su origen de otra materia, por asimilación de lo acostumbrado en la escultura metálica griega. Conserva toda la parte posterior del yelmo; mas la delantera fue deshecha en el siglo XVI para adaptar encima un morrión enorme, que desfigura completamente la estatua, aunque él, por sí mismo, sea obra estimable del Renacimiento. Obsérvese bien que, sobre las primitivas ondas de pelo de las sienes, se formó entonces más cabello, en vez de las *bucculae* alzadas del yelmo, y desapareció en torno de la frente el borde del mismo; por detrás cae la cabellera sobre la espalda, toda junta, lacia y sin rizos esparcidos por los hombros, en lo que varía este tipo del de la Minerva del Partenón y la Farnesio, en Nápoles, cuyo pelo de las sienes y corte del rostro se parecen mucho al ejemplar de Sevilla. Escudo, dedos del pie derecho, brazo del mismo lado y la clava que con él sujeta, son también restauraciones del siglo XVI; entonces, además, fueron retocadas las ropas, mutilando el borde superior del quitón y algunos pliegues, que hoy resultan informes, con el intento de disimular sus roturas».

La del ángulo derecho: «Otra Minerva, repetición puntual de la anterior y de idéntico estilo, con el rótulo moderno PALLAS. Cabeza, brazos, pies y escudo hechos en el siglo XVI, por el mismo restaurador de la otra estatua, según parece. Muestra vestigios del perno de hierro en la cadera izquierda, quizá para sujetar el escudo, y series de orificios en las ropas, indicando una restauración antigua, en la que se suplieron con piezas los rotos; después debe de haber sufrido otra renovación, mayor que la de su compañera, para remediar deterioros». Añaden que ambas fueron publicadas por P. Rermann en los Anales del Instituto Arqueológico Austríaco (II, Viena, 1889). Y las siguientes precisiones: «Mármol de espejuelo fino; alto aproximado de ambas estatuas, tres metros. Respecto de su procedencia, una tradición que recogió a fines del siglo XVIII Ponz (*Viage de España*, tomo IX, carta VI, núm. 64), consigna que estuvieron en Nápoles, siendo muy probable que las trajese a Sevilla, como casi todas las esculturas coleccionadas en esta casa, su dueño, don Pedro Afán de Ribera, primer duque de Alcalá y virrey de Nápoles, que falleció allí en 1571. Dícese, además, que el Papa Pío V regaló a este mismo personaje una colección de estatuas antiguas; pero éstas serán más bien los bustos, no todos antiguos, que llenan la casa, y algunas figuras de mediano tamaño, unos y otros siempre restaurados al modo usual en los talleres romanos del siglo XVI».

En cuanto a la clasificación, «créese hoy reconocer, en el original que reproducen ambas estatuas, la Minerva Lemnia de Fidias. Antes, Furwaengler, aplicando a un torso de Munich una cabeza del Museo de Bolonia, restauró un tipo que él creyó era la Atenea Lemnia, o Minerva hermosa, de mejillas rosadas, de la Acrópolis, hipótesis que no despertó sospechas en contrario hasta hace pocos años; mas hoy se opina que, aun admitiendo que la cabeza de Munich (quiere decir, de Bolonia) y el torso de Bolonia (quiere decir, de Munich, realmente en el *Albertinum* de Dresde) se correspondan y formen un tipo fidíaco, no es esta Minerva la Lemnia de Fidias. P. Hermann (lugar citado) hizo fijar la atención sobre estas estatuas de la Casa de Pilatos, que tienen carácter fidíaco y son del mismo tipo que el torso llamado de Médici, atribuyéndolos a Agorácrito. W. Amelung (en el mismo tomo de los Anales del Instituto Austríaco) in-

sistió en que debían buscarse en las Minervas de Sevilla los rasgos principales de la Lemnia, e intentó, en colaboración de Arndt, una restauración corpórea criselefantina, que se encuentra en el Museo de Dantzic, porque la Lemnia, según todas las probabilidades, era en parte de mármol y en parte de metal. Efectivamente, han aparecido muchas copias de las piezas que serían de mármol, o sea, pies, brazos y cabeza, de una Minerva que debía parecerse mucho a las de Sevilla, y aun en estas cabezas (British Museum, Viena, Vaticano) faltan los bucles del cabello y el yelmo, que serían de bronce. En cambio, del tronco, que debía ser también de metal, o por lo menos de madera recubierta con planchas metálicas, las mejores copias son estas de la Casa de Pilatos. Una pequeña estatua y un relieve con representaciones de Minerva, que concuerdan con estas últimas, se descubrieron en la Acrópolis de Atenas, cerca del lugar que ocuparía la Lemnia».

Estas observaciones directas, que tienen el sello del estilo de don Manuel, y estas y otras notas de erudición que no repito y deben ser de Pijoán, establecieron definitivamente la importancia y el valor justo de las dos Ateneas de la Casa de Pilatos. Las ilustraron con dos fotografías de la Atenea de la izquierda, la una que elimina las restauraciones y es un antecedente precioso de lo que ahora voy a comentar, la otra reducida al busto, con la cabeza degollada y ensombrecida por su morrión descomunal.

Lo que dice don Antonio Ponz, en el lugar citado de su *Viage de España*, habla de don Fabrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, «que después de haber sido embajador en Roma y virrey de Nápoles, hizo viaje a Jerusalén y mandó fabricar esta casa con semejanza a lo que se figurarían que fue la de Pilatos. Esto es lo que he oído; pero lo que no puede ponerse en duda es que hay excelentes estatuas, columnas y fragmentos de antigüedad en ella, adquiridas y mandadas conducir de Italia, habiendo sido algunas del foro de Trajano. En medio del patio principal, cercado alrededor de más de cuarenta columnas de mármol, hay una bella fuente sobre cuatro delfines, y sobre la gran taza, un busto de Jano. En los ángulos de este patio se ven puestas sobre pedestales dos figuras como vez y media el natural, por lo menos, y representan a la diosa Palas, obras insignes del mejor tiempo de la Grecia, y que se dice estuvieron en Nápoles. Algunas partes de estas estatuas, como cabezas, escudos, etcétera, se conoce que fueron restauradas, pero restauradas excelentemente, en tiempo de Miguel Angel o poco después. A la una le falta enteramente el pie derecho y la mitad del otro. Los brazos parecen restaurados, imitando el carácter griego; pero tiene morrión; apoya la mano izquierda en un escudo en el que está esculpida la cabeza de Medusa. La otra tiene levantado el brazo izquierdo con su escudo; en la derecha pudo tener algún símbolo de paz, según su epígrafe de **Palas Pacífera**. Sus paños son excelentes y el conjunto todo ofrece grandioso carácter». Luego habla de las otras esculturas antiguas de la Casa de Pilatos: «Enteras se conservan allí dos consulares o togadas, y había un Mercurio y un Apolo también enteros que el señor duque de Medinaceli actual ha hecho transportar últimamente a la corte y agregar a la colección que allí tiene».

Con motivo de la publicación de los tomos VIII y IX de su *Viage*, Ponz mantuvo una interesante correspondencia con el benemérito y desgraciado prócer sevillano el conde del Aguila, a quien fue presentado por el famoso don Francisco de Bruna. Uno y otro quisieron ayudar al secretario de la Academia de San Fernando en su magnífica empresa. Hace casi medio siglo, publiqué esta *Correspondencia de don Antonio Ponz con*



LA ESCULTURA DESCABEZADA Y TODAVIA CON LOS ADITAMENTOS MODERNOS.



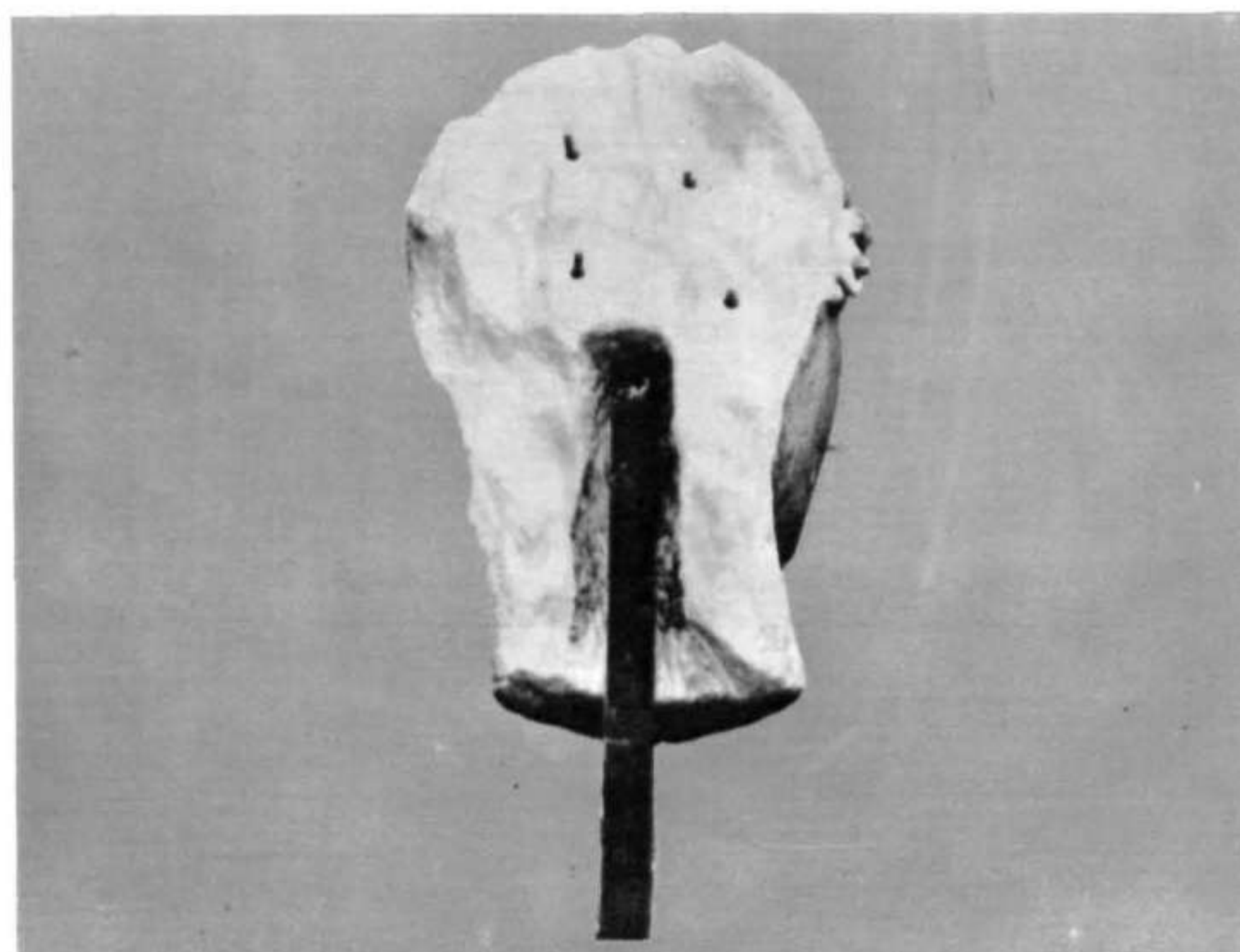
ESTADO DE LA CABEZA, MOSTRANDO SUS FRACTURAS.



LA CABEZA CON SUS FEOS LAÑADOS DE HIERRO, AL PARECER DEL SIGLO XVIII.



LA PARTE POSTERIOR DE LA CABEZA, CUYA PIEZA DE ABAJO ES UNA MALA RESTAURACION.



COMO FUE PREPARADA LA CABEZA PARA PEGAR SUS FRACTURAS.

el conde del Aguila («Archivo Español de Arte y Arqueología», núm. 14, Madrid, 1929, páginas 157-183); que incluye una relación de pinturas y esculturas mejores en Sevilla, en templos, conventos y palacios, que parece obra de Bruna, añadida por el conde. En ella, bajo el epígrafe de Casa del Duque de Alcalá, se dice: «Escultura: Muchas estatuas célebres y bajos relieves de lo mejor de la antigüedad romana; que parte de ellos dicen son de los simulacros profanos que mandó quitar de Roma el Papa San Pío V, y hallándose después Virrey de Nápoles el Duque de Alcalá Don Fernando logró adquirirlas, y las trajo e hizo colocar en las galerías de su jardín y otras partes del palacio. Entre ellas está un Cicerón griego, pieza inestimable. Oy se ven muchas de dichas estatuas mutiladas y pintadas ridículamente por la barbarie de algunos administradores y vezinos». Hasta aquí parece de Bruna, y el conde, al parecer agrega: «Este año 1763, habiendo venido el Duque de Medina Celi dispuso llevarse para el Museo que piensa formar en su palacio de Madrid muchas de las mejores estatuas y baxos relieves celebrados que representaban un combate naval, y un triunfo; como también otras pinturas buenas de los techos». En carta de 17 de abril de 1779, el conde comunica a Ponz: «También creo informaba a Vm. que el Duque de Medinaceli dispuso llevar las bellas estatuas de Apolo y Mercurio, y otras de su palacio: esto mientras se trabaja por traer aquí modelos para la Academia; así van nuestras cosas».

#### PRIMEROS PASOS

Con todos estos antecedentes, el profesor Ernst Langlotz, de la Universidad de Bonn, especializado en el estudio de la plástica griega, y concretamente en Fidias (su libro *Phidiasprobleme*, Frankfurt a. M. 1947, entre otros), tuvo la idea, hace ahora quince años, de restituir a la Atenea mejor de la Casa de Pilatos su aspecto genuino, librándola de sus pesados e inadecuados aditamentos. Este proyecto, llevado adelante bajo las auspicios del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, me lo concretó en una carta suya, fechada en Bonn, a 27 de julio de 1957:

«Según ya le ha comunicado el profesor Schlunk, el duque de Alcalá tenía la extraordinaria bondad de permitir la investigación y restauración de la estatua de la Minerva Médici situada en el rincón izquierdo del patio. Acabo de mandarle, mediante el profesor Schlunk, una carta de agradecimiento; y me permito rogarle tenga usted la amabilidad de secundar este trabajo procurando a dos restauradores de mármol expertos que efectúen el trabajo. También será preciso montar un andamio alrededor de la estatua, para que la cabeza se pueda desmontar sin peligro.

«Espero estar en Sevilla durante unos cinco días a primeros de octubre. El trabajo se adelantaría considerablemente si fuera posible desmontar la cabeza de la Minerva ya antes que llegue yo. Me imagino el desmontaje de la cabeza de tal manera que se quite la pieza intermedia moderna del cuello (vea la foto) con cincel. Luego será posible cortar la clavija de hierro que sostiene la cabeza y desmontar ésta.

«Luego quisiera verificar si la cabeza ha, desde un principio, formado parte de esta estatua. Después de lo cual, me gustaría volver a montar la cabeza de una manera más adecuada que antes. Para esto, sería recomendable tener un vaciado en yeso de la cabeza, ya que éste se puede mover con mayor facilidad en el torso hacia adelante y detrás, para encontrar su posición correcta. Una vez asegurada la posición, la cabeza se enyesa o cementa con una clavija de acero.

»Después de minuciosa reflexión, me parece que no sería correcto quitar el yelmo barroco, porque la forma del yelmo de esta Minerva no se conoce con seguridad. Sobre todo, me parece que entonces no se podría quitar el yelmo solo, sino que también habría que desmontar la maza y el escudo, por lo cual se perjudicaría gravemente al carácter general de la estatua: al fin y al cabo la figura, en esta restauración barroca, ha llegado a ser un monumento histórico, que está desde hace siglos en el pórtico —quiere decir el patio— y no quisiera, por esto, cambiar su apariencia.

»Le ruego tenga la bondad de considerar todo esto y de comunicarme su opinión. Por ahora, quisiera agradecerle cordialmente el que haya contribuido usted esencialmente a que se pueda realizar esta investigación y mejor restitución».

En efecto, el actual duque de Medinaceli tuvo la cortesía de consultarme sobre la conveniencia de realizar la operación propuesta y sobre la idoneidad del profesor Langlotz para llevarla a cabo. Y cuando oyó mis respuestas afirmativas, me rogó que asistiera a la operación, como representante suyo. Así, por voluntad de ambas partes, vine a intervenir en esta peripecia arqueológica, perpetuada en las magníficas fotografías de mi amigo Antonio González Nandín (fotógrafo al servicio de la arqueología, como él gusta llamarse), con las que ilustro este artículo.

No he de entrar en detalles y precisiones técnicas, ni en una valoración de los resultados, porque toda la iniciativa, la responsabilidad y el mérito de aquel trabajo corresponden a mi amigo y compañero de Bonn, que dio cuenta de ello en una primera comunicación, *Die repliken der Athena Medici in Sevilla (Madriider Mitteilungen, I, 1960, págs. 164-173)*, y ahora mismo prepara un estudio definitivo del asunto. En el terreno personal, y como reacción inmediata, tengo otra carta suya de Bonn, a 28 de octubre de 1957:

«Mi estimado y distinguido colega: De vuelta en Bonn, me permito una vez más expresarle mis más cordiales gracias por el insustituible y gran apoyo que ha prestado a mi ruego de hacer restaurar la Minerva. Esa semana en Sevilla ha de ser uno de mis más hermosos y felices recuerdos, pues solamente por el confiado y permanente cambio de ideas e impresiones, ha sido posible reconstruir la estatua tal como se ha llevado a cabo. Considero esta colaboración con mis colegas españoles como uno de mis más preciosos recuerdos y estoy sumamente agradecido de haberle encontrado a usted siempre dispuesto a prestar su ayuda, empezando por desmontar la cabeza hasta su nueva unión. Le ruego que tenga la bondad de hacerme saber lo que todavía pueda usted sugerir sobre la reconstrucción. Según las fotos, me permito opinar que el cuello ha quedado un poquitín demasiado largo, por lo menos lo parece así. De todas formas, la reconstrucción de la cabeza en yeso queda mejor. La próxima semana quiero preguntar su opinión a Ashmole y Charbonneaux. Quizá sea útil el encajar el pivote de acero algo así como un centímetro más bajo en la altura del pecho».

Naturalmente, hay que rebajar en las estimaciones del profesor Langlotz todo lo que se debe a su generosidad de condición, y a una cortesía que no es demasiado frecuente entre arqueólogos. No quiero acordarme de alguna experiencia personal de signo contrario, porque, afortunadamente, han sido muchas más y muchísimo más valiosas las positivas, entre las que me ha tocado vivir. Ni debo precisar las confidencias de un querido amigo y compañero de otro país, que en alguna ocasión tuvo que defender a tiros de verdad sus derechos sobre un yacimiento.



EL ESCULTOR VASSALLO Y EL TALLISTA CHICO ACOPLAN LOS PEDAZOS DE LA CABEZA.

#### COLABORADORES Y CORRESPONDENCIA

Aquí, en el patio de la Casa de Pilatos, todo fue correcto y gratis. Los verdaderos colaboradores técnicos de Langlotz fueron el eminente escultor y profesor Vassallo, que pronto pasó de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla a la de Madrid, y es académico de la de San Fernando, y el habilísimo tallista Francisco Chico, tan de mi confianza como para haberle encargado la realización de mi panteón familiar. Los demás fuimos testigos atentos; empezando por el propio duque de Medinaceli, que siguió los trabajos con la mayor asiduidad y complacencia, para seguir con el bien recordado Juan Lafite, entonces director del Museo Arqueológico de Sevilla, que con sus conocidos rasgos de humor aliviaba la tensión de cada fase comprometida del trabajo, con mis compañeros Francisco Collantes de Terán y Conchita Fernández-Chicarro, y con mi antiguo alumno Joaquín González Moreno, archivero de la Casa de Pilatos.

El profesor Langlotz, por su parte, ha seguido trabajando sobre el tema de la restauración de la Atenea, como ya demuestra, entre otras, esta carta de Bonn, a 3 de enero de 1958: «Mi estimado y querido colega: Le agradezco cordialmente sus sus amables votos con motivo del Año Nuevo, y espero que haya recibido los míos, en unión de las fotografías. Como usted ve, trato de seguir adelante con la restauración de la Atenea. Debido a que Amelung (*"Osterr. Jahrshefte"*, 1909) pasó por alto el hecho de que la Atenea del Louvre es mayor que las otras copias, todos los intentos de restauración que puedo llevar a cabo en Bonn están condenados a seguir siendo problemáticos. Porque la cabeza de Atenea da siempre la sensación de ser demasiado pequeña, incluso cuando, mediante elección de un objetivo menor, se procura que las diferencias de magnitud resulten menos ostensibles. La restauración tiene todavía carácter muy provisional. Lo que no me satisface aún es particularmente la posición del escudo; falta la momentaneidad del gesto de alzarlo, muy difícil de acertar mientras carezcamos de una copia en que esté conservado el brazo izquierdo.

»Le quedaría muy reconocido si quisiera indicarme brevemente si la postura de la cabeza en el modelo de yeso le parece aceptablemente correcta. Por des-



CARRIAZO Y LANGLOTZ RECONOCEN Y VACIAN LA MALETA, ES DECIR, LA CAVIDAD DEL TORSO.



EL PROFESOR LANGLOTZ CON LA CABEZA AUTÉNTICA Y SU VACIADO, Y LOS FRAGMENTOS DEL CUELLO.

gracia, el escote del cuello no encaja, como usted sabe, en el escote de la vestidura del torso del Louvre. Casi me inclino a creer que la cabeza debiera estar vuelta un poco más hacia un lado. Acabo de redactar el breve trabajo sobre la restauración de la estatua de la Casa de Pilatos, recordando con sincera gratitud sus bondades y prudentes consejos. Al confrontar las fotografías de la efigie restaurada con la cabeza de yeso y las de la restauración de la cabeza de mármol, la primera me parece mucho más convincente, y creo que habría que intentar colocar la cabeza en forma enteramente análoga.

»El cuello de la cabeza de mármol no es demasiado largo. En cambio, toda la parte del pecho está situada demasiado alta. Opino que esta parte debiera quedar unos dos centímetros por debajo de la égida. Esto se conseguiría del modo más sencillo rebajando esta parte con una esmeriladora eléctrica de mano. ¿Cree usted que en Sevilla se dispondría, llegado el caso, de semejante máquina para este trabajo, que —claro está— sólo podría realizarse con expresa autorización del duque? De no ser así, yo me encargaría de mandar una esmeriladora manual con la valija a Sevilla. ¿Cuál es el voltaje de la red eléctrica en Sevilla, 220 ó 110 voltios?

»Después de haber rebajado la parte del pecho unos dos centímetros, podría ensayarse de colocar la cabeza de forma más correcta. Cuando yo fui a Sevilla, estaba todavía en la creencia de que la parte del pecho, aunque rota, se correspondía con la cabeza. De lo contrario, habría traído el cuello de la mejor copia de la cabeza, existente en el Museo de las Termas. He expedido a Sevilla un vaciado en yeso de esta cabeza y espero que usted lo recibirá pronto. He añadido, además, un *punte de yeso*, que fija la distancia entre la barbilla de la cabeza y la inclinación del pecho. Al proceder de nuevo a la colocación de la cabeza, este puente podría utilizarse de modo que la cabeza se inclinase lentamente, girándola de forma que el mentón y el pecho encajasen de modo exacto en el puente o estribo. Cuando trato de colocar una cabeza, siempre me valgo de un puente de yeso; para ilustrar esta técnica, le adjunto una foto.

»Le ruego que tenga la amabilidad de reflexionar sobre ello y de manifestarme si le parece aconsejable solicitar del duque autorización para llevar a efecto esta corrección. En el caso de obtener el permiso, ¿no le parece que, bajo la dirección de usted, el señor Chico y el profesor Vassallo podrían encargarse de ello? Claro está que, además, surgiría la cuestión de los gastos y la de si yo encontraría algún fondo para sufragarlos. Sería bueno si, con esta ocasión, también la segunda Palas pudiera ser exonerada de sus paramentos barrocos. De obtener autorización para esto, yo mandaría a Sevilla una copia, resistente a la intemperie, de la cabeza existente en el Museo de las Termas, completada con el yelmo antiguo de Sevilla, para que la segunda Atenea pudiera ser restaurada con esta cabeza. En tal caso podría intentarse incluso vaciar también el brazo izquierdo con un escudo en esta masa resistente a la intemperie y añadirlo.

»Le ruego que sepa perdonarme si de nuevo le causo molestias con mis preguntas. Pero creo que realmente valió la pena desarmar una de las Palas, aun cuando, debido a la intervención de una mano incompetente, la cabeza no haya quedado colocada en la posición que hubiese correspondido a la de la primera restauración con la cabeza de yeso.

También desde Bonn, a 10 de mayo del mismo año 1958, el profesor Langlotz me añadía: «Desde el otoño anterior, mi ayudante y yo hemos estado muy



OBTENIDA LA POSICION CORRECTA, EL VACIADO SE FIJA PROVISIONALMENTE SOBRE EL TORSO.



MANIOBRAS PARA ENCAJAR LA CABEZA CORRECTAMENTE.

ocupados con la restauración del torso de la Atenea Médici del Louvre, con la Atenea Carpegna y con el casco de Sevilla. Estos intentos de reconstrucción plantean siempre nuevos problemas, porque la réplica del Louvre es 10 centímetros más gruesa que las dos de Sevilla y los fragmentos de Salónica. Por este motivo y ante estas dificultades, y con el deseo de intentar nuevos trabajos, quisiera, si fuese posible, que me enviase un vaciado de la Atenea de la Casa de Pilatos. Escribo igualmente al señor duque, y sería muy de agradecer si usted quisiera ayudarme a estos buenos deseos e interesarse por mis ruegos. Los gastos de la confección del vaciado y su transporte a Bonn serán naturalmente abonados por este Instituto (Arqueológico de la Universidad de Bonn). Yo creo que los moldes o negativos pueden hacerse de yeso. La epidermis de la estatua fue retocada en el siglo XVI, y por su instalación al aire está tan terso que apenas cualquier cosa podría perjudicarle. Para el caso en que S. E. el señor duque dé su consentimiento, le ruego a usted el encargo de que pueda comenzarse el trabajo; a menos que el señor duque no quiera se comience hasta el otoño. Pero yo creo que si él está ausente de Sevilla los meses de verano, a su regreso podría encontrarse todo en orden, obtenido el vaciado».

Todavía desde Bonn, a 8 de noviembre de 1958, el profesor me decía: «Mi estimado colega: Las pasadas semanas he recordado los hermosos días de Sevilla, en los que con la ayuda de mis colegas sevillanos hice el ensayo de colocar más correctamente la cabeza de la Atenea Médici de la Casa de Pilatos. He continuado estos ensayos en Bonn con la copia del Louvre, y he comprendido que no pueden conducir a resultado satisfactorio, pues es mayor que la otra. Por ello me he permitido rogar a S. E. el duque de Medinaceli-Alcalá que me permita obtener un vaciado en yeso de su Minerva. El duque ha tenido la gran bondad de permitir la ejecución del vaciado, gracias a su amistosa recomendación. Pero lamento ahora que como me dice el doctor Kukaln surge la dificultad de que el profesor Vassallo ha sido llamado a Madrid.

«Comprendo bien que lo mejor para S. E. el duque y también para mis estimados colegas en Sevilla sería que se realizase este trabajo bajo la vigilancia de este experto escultor. Ahora la dificultad para mí está en que pierdo la disposición de la suma concedida para mí por el canciller federal Adenauer, para este trabajo, si no se gasta antes del 1 de abril. Por ello me permito dirigirle la respetuosa pregunta de si esto podría tal vez ser posible: confiar la vigilancia a otro escultor de Sevilla y la ejecución del vaciado al distinguido señor Chico. Si esto fuera posible, le estaría extraordinariamente agradecido. Mi plan es, pues, colocar primero la cabeza Carpegna sobre el torso Médici-Sevilla; después, hacer el ensayo de unir el vaciado de la cabeza de Sevilla con el torso. Entonces podría yo enviar a Madrid el molde en yeso de la porción cuello-mentón-hombros-mechón de cabellos, que con la cabeza podría colocarse igualmente en este andamio. Como es natural, sólo si nos convencemos, con las fotos, de la exactitud de esta conjunción. Le agradecería mucho si quisiera considerar esto».

Y también desde Bonn, el 19 de diciembre del mismo año 1958, me decía: «Mi estimado y querido colega: Le agradezco sinceramente su extensa y amistosa carta. Siento que el profesor Vassallo no haya tenido tiempo, ciertamente, después de la muerte de su madre, para vaciar la Minerva de la Casa de Pilatos. Como usted me comunica que estará en Sevilla para Navidad, le estaría muy agradecido si quisiera tener la gran amabilidad de preguntarle si le sería posible tener termi-

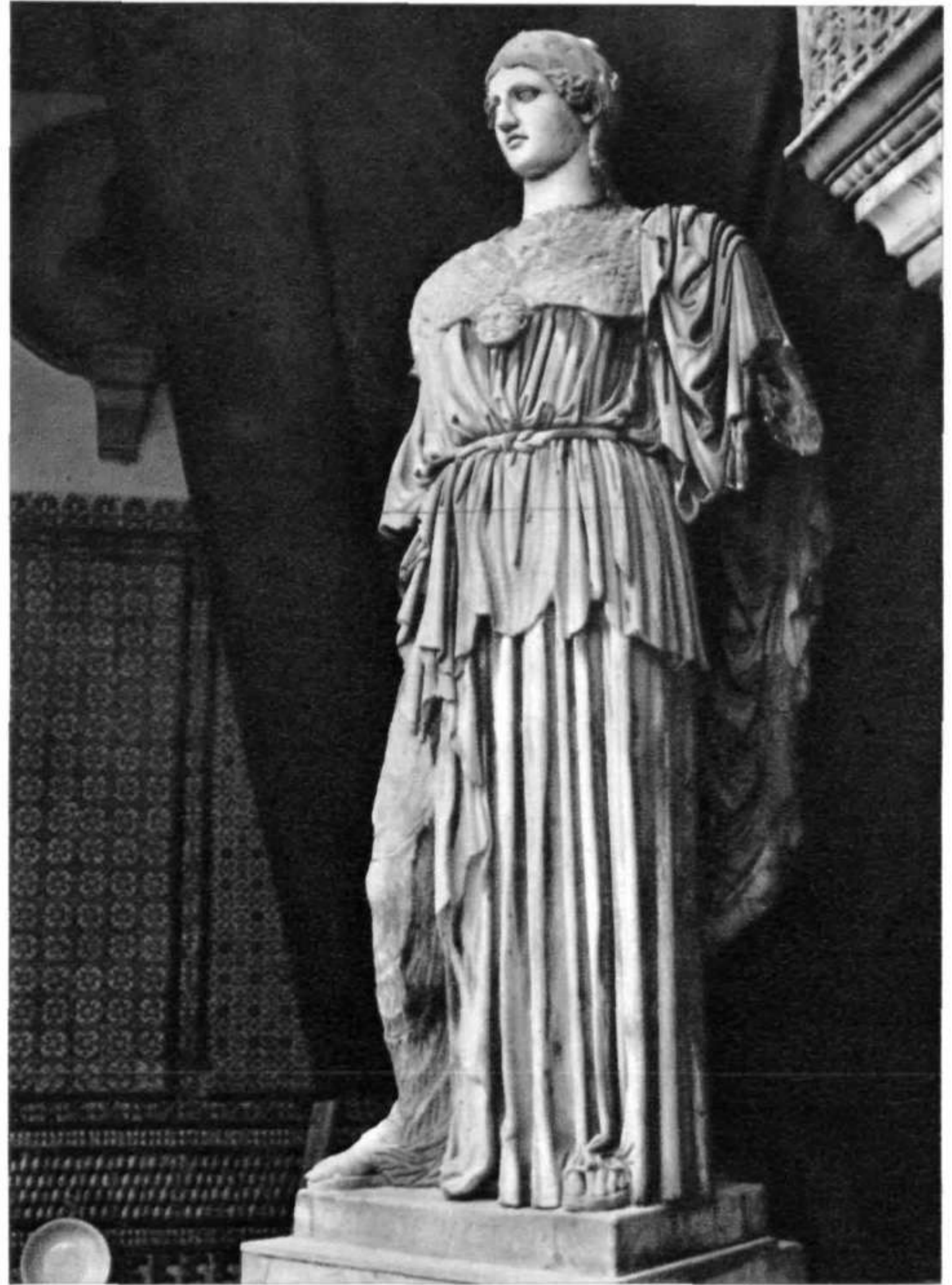


LA CABEZA AUTENTICA  
FIJADA EN SU POSICIÓN CORRECTA.

nado el vaciado, quizá con ayuda del señor Chico, en el curso de las próximas semanas. No es preciso hacer el vaciado de la cabeza. Me es muy necesaria la prontitud de la copia, pues perdería el crédito concedido por el Ministerio si no se emplease antes del 31 de marzo. Le digo mi más sincera gratitud, mi muy estimado y querido colega, por su amable complacencia en este trabajo, como mis cordiales deseos para usted y su familia para estas fiestas de Navidad y Año Nuevo».

### TRES SORPRESAS

Todos los textos anteriores, que he preferido copiar a la letra por su valor documental, explican maravillosamente qué es lo que se propuso realizar el profesor Langlotz y cuáles fueron, a su juicio, los resultados obtenidos. No es necesario resaltar ni la meticulosa preparación del ensayo que había de realizarse ni las dudas y vacilaciones que la acompañaron, porque todo ello son condiciones del trabajo verdaderamente científico. El asunto, por cierto, merecía el estudio más cuidadoso, la mayor atención y muchísima prudencia. La posibilidad de restituir a su estado más genuino posible, librándola de aditamentos indiscretos, tras una restauración del siglo XVI y otra del siglo XVIII, a la réplica mejor y más completa (sólo ella tiene torso y cabeza auténticos) de un original de tipo fidíaco, ya derive directamente de la Atenea Lemnia del maestro, ya de una creación posterior del propio Fidias o de



LA PRIMERA  
OPERACION PREVISTA HA TERMINADO.

Agorácrito, era una ocasión única y memorable. Se explican el entusiasmo y la tenacidad del profesor de Bonn y ese palpito de emoción que supo comunicarnos a todos.

Una operación tan amorosamente preparada y llevada a efecto trajo, además, sorpresas. La primera fue que el gran morrión barroco, que cuando pudimos verlo en el suelo y separado del noble mármol antiguo, que había estado agobiando, resultó la pieza valiosa que habían dicho Gómez-Moreno y Pijoán, no estaba sujeto con clavijas, sino solamente con una capa de escayola, en la cual se habían colocado dos planchas de plomo como forro. De esta manera, el casco antiguo y original, labrado sobre el mármol de la cabeza, estaba debajo intacto. Sorpresa agradabilísima.

La segunda sorpresa fue menos agradable. La cabeza no tenía esa prolongación o espiga del mismo mármol, para encajarla en el torso, que esperábamos, y que Arndt y Hermann habían asegurado. Por el contrario, una clavija de hierro, afianzada en la cabeza, penetraba en el torso, de una manera que no ayudaba en modo alguno a restituir la posición original de la testa, objeto casi principal de toda la operación. De aquí todas las manipulaciones y ensayos posteriores del profesor Langlotz. Por otra parte, la cabeza aparecía partida en tres fragmentos, por grietas verticales malamente afianzadas, con tres grapones de hierro. Cuando fueron acopladas convenientemente, se les pusieron cuatro espigones de Messing y masilla Akemi. Del mismo modo, el antiguo espigón de hierro fue



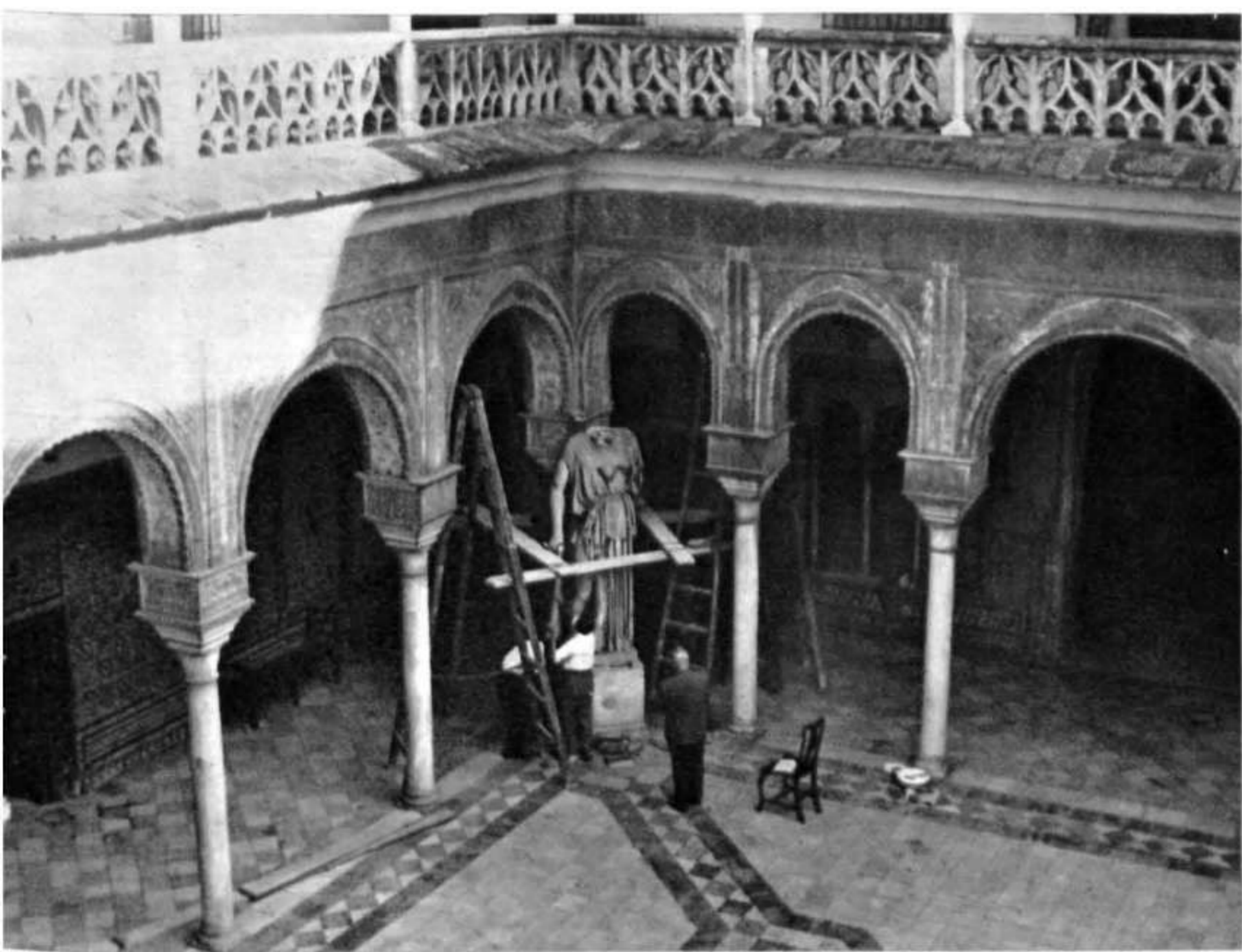
sustituido por una barra cuadrangular de acero de dos centímetros de grueso. Hay que tener en cuenta que, además de todas las injurias del tiempo, de sus traslados y de sus restauraciones, esta escultura sufrió la acción de un incendio ocurrido en el patio de la Casa de Pilatos en el siglo XVIII.

La tercera sorpresa fue que en la parte superior del torso, en vez de una pequeña mortaja para encajar la perdida espiga original de la cabeza, cuando retiramos ésta apareció una gran cavidad redondeada de 31 centímetros de ancha y más de 27,5 de profunda, que fue preciso vaciar de una mezcla de relleno, para poder asegurar la cabeza después en su posición más correcta. Y en esta *excavación*, a la que alude el título de la presente noticia, aparecieron hasta nueve fragmentos de mármol, de los que dos eran amorfos, cinco corresponden a fragmentos de pliegues del vestido y dos, probablemente, al eje de ajuste. Esta idea bizarra de guardar en esta especie de nicho, que los obreros llamaron en seguida *la maleta*, tales pedazos de mármol no sabemos si fue de los restauradores del siglo XVI o de los del siglo XVIII, que tuvieron que actuar después del incendio del palacio.

Desgraciadamente, esos fragmentos no resolvían, como se hubiese deseado, la incógnita de la espiga original, ni se ajustaban al redondeo del hueco. De aquí, como va dicho, la necesidad de todas esas operaciones y tanteos que el profesor Langlotz nos dice en sus cartas, y que deseamos alcancen una solución definitiva en el estudio que ahora se dispone a publicar, para el que estas líneas quieren ser un aviso y toque de atención. Diré de paso que al librar a la escultura de sus aditamentos y tratar de ponerle la cabeza en su sitio, no se quiso extremar la repriminación. Por ejemplo, se le dejaron las pupilas y la nariz (nada griega) que le habían añadido los restauradores.

Para llegar al emplazamiento correcto de la cabeza, mientras se la consolidaba, se obtuvo un vaciado de ella, que había de ser más ligero y manejable. Y empezaron las operaciones de tanteo, poniendo a prueba todos los paralelos posibles y todas las presunciones documentadísimas de Langlotz. Estaban en juego la altura sobre los hombros, la posición respecto al eje

LA ATENEA I EN SU RINCON. CUANDO SE RETIRO LA CLAVA POSTIZA.



OBSERVACION Y COMENTARIOS FINALES.

del torso, la verticalidad o inclinación hacia adelante, una pequeña desviación a la derecha o a la izquierda. Para ello se relleno la *maleta* con cemento, pero se dejó un agujero de 10 centímetros de ancho, que llegaba hasta el fondo y que se relleno con yeso, para que la clavija que sostiene la cabeza pudiera tener mayor libertad de movimiento y la posibilidad de rectificaciones.

Entonces comenzó lo mejor de aquel juego apasionante. Mientras el señor Chico y un obrero sostenían la cabeza de escayola sobre tarugos de madera, dándole todas las posiciones posibles, repartidos por el patio o encaramados en el borde de la pila de la fuente central, con el bellissimo Hermes, los espectadores hacíamos nuestras observaciones y sugerencias, consultándonos y ordenando los movimientos que se debían hacer. Hasta que obtenida una posición que pareció la correcta, y fijada por fotografías y dibujos a escala, la cabeza falsa fue sustituida por la auténtica, sosteniéndola por unos elementos de enlace provisionales.

Pero el profesor Langlotz no quedó satisfecho del todo, y siguió estudiando todos los elementos de juicio, y volvió después a la Casa de Pilatos para realizar una rectificación. A esta parte yo no pude asistir, por encontrarme enfermo. De aquella experiencia me queda como recuerdo, además de las cartas de Langlotz y las fotografías de Nandín, el vaciado en escayola de la cabeza utilizado para los ensayos, con el que fui obsequiado. Aquí está en mi estudio, presidiendo mi trabajo y ahora ayudando a mi memoria.

# LOS CONJUNTOS HISTORICO-ARTÍSTICOS, ¿SON MUSEOS O SON SITIOS PARA VIVIR?

REGIS NEYRET

*En este artículo, publicado por la revista "Urbanisme", el profesor Régis Neyret aborda los problemas que plantean los conjuntos histórico-artísticos al integrarse en la ciudad moderna y señala posibles soluciones.*

*La experiencia de Francia en el campo de la conservación del patrimonio artístico puede ayudarnos a enfocar mejor nuestros problemas que coinciden con los suyos y quizá sean mayores. No olvidemos que Francia ha perdido la posibilidad de actuar en muchos de sus centros históricos por no haber evitado a tiempo su degradación, mientras que en España son muchos los conjuntos histórico-artísticos que no han sufrido aún las consecuencias de la especulación del suelo, y tienen oportunidad de progresar de una forma organizada y armónica, como lo consiguieron en todos los siglos anteriores.*

**E**L 4 de agosto de 1962, por iniciativa del Gobierno de Michel Debré y del Ministerio de Asuntos Culturales, fue aprobada, por la Asamblea Nacional, la ley que creaba los «sectores protegidos». Marcaba la meta de una toma de conciencia relativamente reciente, que había comenzado a manifestarse en algunas ciudades francesas de diversos tipos: Lyon, Aviñón, Sarlat, París, etcétera.

Esta ley completaba la noción de *monumentos aislados* —clásica desde Merimée y actualizada por los escritos «Obras maestras en peligro», de Pierre de Lagarde— con la de *conjunto histórico*.

Malraux, al explicar la ley en la tribuna de la Asamblea, decía: «En arquitectura, una obra maestra aislada corre el riesgo de ser una obra maestra muerta». Mucho después que otros países, los franceses consideraban al fin el patrimonio nacional en su totalidad. La palabra aún no estaba de moda, pero había surgido su ambientación.

## LA «REVOLUCION DEL 4 DE AGOSTO»

Esta «revolución del 4 de agosto» se vio con admiración y simpatía en toda Europa. También en Francia el acuerdo fue casi unánime. Las sociedades cultas y los «amigos de las piedras antiguas» saludaron a la ley que, por fin, facilitaría los medios de salvar, junto con los 10.000 monumentos inventariados, los cientos de miles de viviendas de nuestros centros históricos, consideradas también como verdaderas obras maestras en peligro.

El I Coloquio Nacional de Ciudades y Barrios Antiguos, celebrado en Lyon en 1963, reunió varios cientos de participantes y, como consecuencia, se creó en París la Asociación Nacional de Ciudades Artísticas, mientras que en Friburgo nacía *Civitas Nostra*, federación internacional de barrios antiguos.

El Consejo de Europa organizó una serie de coloquios sobre la salvaguarda y la reanimación del patrimonio cultural inmobiliario. Los innovadores y los

constructores dieron su aprobación: al fin podrían demoler y «renovar» con tranquilidad de conciencia todo aquello que no estuviese «protegido», lo que les dejaba un amplio campo de acción.

Es evidente que la ley del 4 de agosto de 1962 ha cumplido eminentes servicios. Numerosos municipios, a resultas de la opinión pública, se han sensibilizado no sólo de la calidad, sino de la existencia de sus centros históricos.

En un país como el nuestro en que, a menudo, la acción está más atada al derecho que a los hechos, se han podido, por fin, acometer auténticas campañas de restauración. Después de ocho años podemos hacer un balance somero.

Hasta ahora se han delimitado 39 «sectores protegidos» por Orden ministerial, lo que representa más de 2.000 hectáreas.

Todos los sectores han sido dotados de créditos de estudio, tratados conjuntamente por los Ministerios de Asuntos Culturales y de Equipamiento para establecer «Planes permanentes de protección y puesta en valor». Algunos de estos planes han sido ya aprobados por la Comisión Nacional de «sectores protegidos», presidida por el señor Jean-Paul Palewski.

En trece de estos sectores protegidos se han delimitado «islotes de actuación» y, en ellos, han comenzado operaciones de restauración en general, a través de sociedades de economía mixta. El conjunto de islotes de actuación, que abarca 25 hectáreas, goza de una subvención del Ministerio de Equipamiento (esta subvención se eleva a 55 millones de francos, desembolsados en seis años), además de la obtención de ciertas ventajas en primas y préstamos idénticas a las que el Estado otorga a las construcciones de nueva planta.

La subvención del equipamiento a los sectores protegidos es hoy de doce millones y medio de francos anuales.

En estas 25 hectáreas de actuación, están en restauración 3.500 habitaciones; de éstas, casi 300 han sido terminadas y adjudicadas. A estas cifras hay que añadir las restauraciones comenzadas directamente por los municipios, por asociaciones o por particulares, fuera de estos islotes de actuación, y de las cuales no se tienen estadísticas.

Todo esto, nada despreciable, no se hubiera logrado sin la votación de «la ley del 4 de agosto». Es necesario, sin embargo, ir más lejos. Esto es lo que recientemente ha hecho Michel Denieul, director de Arquitectura del Ministerio de Asuntos Culturales, con ocasión del coloquio que reunía en Dole, el mes de mayo último, a los 250 congresistas de la federación internacional. *Civitas Nostra*, haciendo un balance claro y sincero de estos ocho años de aplicación de la ley del 4 de agosto, dijo que de las 400 «ciudades artísticas» repertoriadas en Francia por M. de Sacy, presidente de la Asociación Nacional para la protección de las ciudades artísticas, solamente 39 han sido reconocidas hasta hoy como «sector protegido». De

las 2.000 hectáreas actualmente protegidas sólo hay 25 hectáreas de actuación, lo que supone un poco más del 1 por 100 de la superficie protegida. Si se continúa con el actual sistema de financiación, el cálculo es simple: "Harán falta más de trescientos cincuenta años para revalorizar los 39 sectores protegidos hasta hoy..."

Hay que estar de acuerdo con Michel Denieul cuando propone, para la revalorización de los barrios antiguos, una «modificación de trayectoria». La ley del 4 de agosto, en la que había fundadas grandes esperanzas, ha permitido tomar conciencia de las necesidades y poner en marcha el aparato administrativo. Sin embargo, no será este último quien resolverá el problema de los centros históricos. ¿Será necesario, tal vez, plantearlo de manera distinta?

## REACCIONES EMOTIVAS

Hay que responder primeramente a una pregunta que parecerá sacrílega quizá, pero que es de una importancia capital: ¿por qué razones debemos proteger y poner en valor nuestros centros históricos?

Para algunos, en efecto, el patrimonio inmobiliario antiguo representa un handicap en el desarrollo económico urbanístico actual. Algunos arquitectos sueñan, a menudo, con el terreno virgen sobre el que ellos podrían desarrollar a sus anchas concepciones enteramente adaptadas a nuestro tiempo; algunos hombres de negocios se preocupan por el precio del metro cuadrado de solar y se desesperan al ver los centros de las ciudades afectados de un índice de rentabilidad que podría ser infinitamente superior si, en lugar de los edificios antiguos se construyeran edificios para oficinas o inmuebles de lujo; los economistas no ven cuál puede ser el rendimiento de un centro histórico, y los ingenieros de Caminos no quieren ni oír hablar de barrios concebidos para diligencias cuando nuestra civilización es la del automóvil.

## DEFENSA PASIVA

A estas motivaciones, que no dejan de tener su importancia, los «defensores de las piedras viejas» han dado, hasta hace poco tiempo, una serie de respuestas que pesan poco al lado de las primeras, quizá porque sólo apelan al sentimiento, y todo el mundo sabe que el sentimiento, que no se puede codificar, no tiene lugar en los ordenadores.

Sus argumentos representan lo que estamos tentados de llamar «la defensa pasiva» de los barrios antiguos.

Se trata, para unos, de los recuerdos históricos que afectan a tal o cual edificio: los Ayuntamientos consideran a menudo que las lápidas conmemorativas desempeñan el mismo papel.

Se trata, para otros, de la importancia arqueológica que supone este o aquel elemento; pero los demolidores están siempre dispuestos a dejar algunos vestigios que satisfagan el placer de los historiadores de arte. Después de Víctor Hugo, que lo puso de moda, el gusto romántico por las ruinas se perpetúa aún hoy por pueblos y ciudades. Y la revalorización de una ruina sirve de justificación, a veces, para la destrucción de barrios enteros.

Para otros es el amor a un pasado que a veces no es más que su propio pasado, a recuerdos que no son más que sus propios recuerdos, a un folklore casi muerto que no vive más que en su espíritu.

¿Cómo este tipo de defensa de los barrios antiguos, de referencias puramente pasivas, podría ganar frente a las exigencias y apetitos de nuestra era?

## ¿SIMPLEMENTE UN DECORADO?

Las razones de orden estético se exponen hoy con más asiduidad. "La belleza de un paisaje urbano —subrayó el simposio de Praga en 1966— comprende tanto las vistas sobre la ciudad como las vistas de sus plazas, de sus calles y de sus barrios". La antigua concepción de la belleza, aplicada a los edificios aislados escogidos como cargados de poder artístico, se ha extendido, afortunadamente, hasta convertirse en una concepción global. Volvamos a citar a Malraux: «En la mayoría de los muelles de París, más allá de Notre-Dame, no figura ningún monumento singular, sus casas no tienen valor más que en función del conjunto a que pertenecen. Son los decorados privilegiados de un sueño que París ofrece al mundo, y nosotros queremos proteger estos decorados al igual que los monumentos. Si dejamos destruir estos viejos muelles del Sena, semejantes a litografías románticas, sería como si echáramos de París el genio de Daumier y la sombra de Baudelaire»...

Esta serie de argumentos puede, sin embargo, tropezar con dos tipos de objeciones.

La primera es que el gusto cambia, que la moda evoluciona y su proceso de cambio es cada vez más rápido, ¿o podemos, acaso, decir que el placer estético de nuestros hijos será parecido al de nuestra generación?

«El principio del mundo pasado comienza», dijo Paul Valéry...

La segunda objeción, más grave, es de orden sociológico. ¿Es que acaso no es cierto que para apreciar ese decorado del que Malraux hablaba hay que pertenecer ya a una élite cultural o económica? Malraux no lo dudaba, ya que añadía: «La iniciativa privada está transformando en viviendas de lujo los modestos hogares de nuestros barrios antiguos. Justo a tiempo...».

Si la política de restauración de los centros históricos se emprendiera para el placer de unos pocos privilegiados, tendríamos derecho a pensar que no tiene ninguna necesidad del sostenimiento público. Por otra parte, basta escuchar las reacciones de los modestos habitantes, que forman hoy una trama de la población de los barrios antiguos: cuando se les habla de la belleza de las torrecitas, contestan diciendo que las escaleras sólo sirven para romperse la crisma; cuando nos maravillamos delante de los arcos ojivales o de las fachadas de paneles de madera, reaccionan afirmando que un retrete y un poco de luz les hacen más falta...

Un confort mínimo es necesario para el desarrollo de los hombres.

No podemos pensar que el mantenimiento o la puesta en valor de un decorado es una motivación harto insuficiente para llevar una política sistemática de protección. Este gusto por el decorado, demasiado extendido, conduce a menudo a contrasentidos en la restauración. En nombre suyo, nos apegamos a las ruinas de las que hablábamos. Es más: por «el decorado», los promotores imponen eso que llaman púdicamente «arquitectura de acompañamiento» cuando deben construir o reconstruir en los barrios antiguos. Bajo un falso espíritu de modestia, hacen desaparecer todo espíritu de creación. Mientras que el encanto de estos conjuntos proviene de su diversidad y de su aspecto sorprendente, ellos bloquean arbitrariamente su evolución y se arriesgan a «pararlo» (fijarlo) en una imagen inmóvil o en un nuevo Port Grimaud para turistas americanizados.



PEÑISCOLA. EL HOMBRE DEL MAÑANA TENDRÁ EXIGENCIAS QUE AUMENTARÁN SIN CESAR EN EL DOMINIO DEL ENTORNO. CONSIDERARÁ A ESTE NO COMO UN OBJETO DE CONTEMPLACIÓN, SINO COMO UNA NECESIDAD DE USO.

### ACTUALIDAD DEL CENTRO HISTORICO

Abandonemos, pues, la noción de decorado para los estetas, y tratemos de ir más lejos.

"El hombre de mañana —escribe H. Sorlin en un folleto editado por el Consejo de Europa— tendrá exigencias que aumentarán sin cesar en el dominio del 'entorno' (envirounement). Considerará a éste no como un objeto de contemplación, sino de uso".

Revalorizar los barrios antiguos, ¿para qué?; porque son elementos esenciales del entorno; porque son objetos de uso; he aquí los dos puntos que nos gustaría desarrollar.

### EL CENTRO HISTÓRICO, PUNTO DE ORIENTACIÓN

El centro histórico, para la ciudad que tiene la suerte de poseerlo, es, en efecto, un elemento esencial de su "entorno". El barrio más cargado de valor simbólico es aquel en el que todos los habitantes —ya sean del centro o de los alrededores— se reconocen; aquel gracias al cual los hombres no se sienten perdidos en un mundo que los separa, sino eslabones de una misma cadena que continúa.

En el *habitante tradicional* de la ciudad —ése que ha nacido allí y cuya familia vivió antes que él— ese sentimiento se manifiesta, a menudo, de forma inconsciente. Se pueden encontrar, a pesar de todo, signos que lo explicitan en la vida corriente: las guías de turismo, las tarjetas postales, los anuncios a la entrada de las ciudades, las fiestas populares..., reúnen en su seno grandes masas de gente, y los festivales encuentran en ellos un marco de excepción; en este centro histórico es donde los Ayuntamientos y los industriales reciben sus huéspedes; de él se está orgulloso al enseñarlo al amigo que está de paso...

Pero hay que darse cuenta también de cómo el *nuevo habitante* de las ciudades es feliz al «apegarse» al centro histórico de su ciudad de adopción. Sabemos que nuestras ciudades están cada vez más constituidas por emigrados del interior, quienes suponen ya una mayoría en muchas de ellas. El movimiento tiende a amplificarse. Se ha tomado conciencia bruscamente con la llegada de los repatriados de Africa del Norte; pero la deserción del campo y la movilidad cada vez mayor del trabajo van a desarrollar aún más esta evolución. Es con el centro, y particularmente con el centro histórico, con lo que esta población nueva se siente más fácilmente relacionada. Es allí donde en-

cuentra sus raíces, donde puede codearse con gentes que se le parecen y con un mundo que le es espontáneamente familiar. No queremos hablar aquí solamente del papel que como lugar de refugio —para los trabajadores migratorios, por ejemplo— desempeñan, en general, los centros históricos, sino que queremos subrayar cómo los recién llegados, incluso, y sobre todo si encuentran una vivienda en los alrededores, se acostumbran a la ciudad a través de su centro antiguo. Por la misma razón, nos damos cuenta de que las organizaciones de recepción, que hoy se desarrollan en todas las ciudades francesas, se encuentran a menudo instaladas en él. Y la experiencia, a falta de estadísticas, muestra que la frecuentación de centros históricos es debida, en buena parte, a la nueva población de las ciudades, siempre en aumento.

### EL CENTRO HISTÓRICO, PUNTO DE REFERENCIA

Los hombres encuentran, en efecto, en el centro histórico una imagen de ellos mismos a la que se acomodan. Mas si para algunos se trata de la nostalgia de los «viejos tiempos», para la mayoría, sobre todo para los más jóvenes, este descubrimiento de la presencia viva del pasado representa algo muy distinto: la posible existencia de un cierto equilibrio arquitectónico, equilibrio sociológico, equilibrio de las personas y de las cosas.

El barrio antiguo no es sólo un punto de orientación esencial para la imagen y la calidad del ambiente de la ciudad, es también un objeto de uso. Y este objeto tiene también cualidades específicas que lo convierten en una especie de modelo, de punto de referencia permanente para los hombres de nuestro tiempo.

A nuestro parecer, es la razón esencial por la cual el barrio antiguo debe ser no sólo protegido, conservado en formol y transformado en museo, sino vivo,

BENIDORM. LOS BARRIOS ANTIGUOS NO SE HAN CONSTRUIDO —POR LO GENERAL— DE UNA VEZ Y EN UNA SOLA EPOCA. HAN SIDO EL RESULTADO DE UNA CREACION CONSTANTE Y EN ELLOS ESTAN LAS MARCAS DE CADA PERIODO. TENER EN CUENTA ESTA LECCION SUPONE QUE, AL CONSTRUIR UN BARRIO O UNA CIUDAD NUEVA, NO DEBERAN CONSIDERARSE COMO CREACIONES DE LA MODA, «EX-NIHILO». SIMPLE FUNCION DEL PRECIO DEL TERRENO, SINO COMO EL DESARROLLO DE UN POLO EXISTENTE, AUNQUE A VECES RESULTE INCOMODO.





CADAQUES. LA BELLEZA DE UN PAISAJE URBANO COMPRENDE TANTO LAS VISTAS SOBRE LA CIUDAD COMO LAS VISTAS DE SUS PLAZAS, DE SUS CALLES Y DE SUS BARRIOS. EL BARRIO MAS CARGADO DE VALOR SIMBOLICO ES AQUEL EN EL QUE SUS HABITANTES SE CONOCEN, DONDE NO SE SIENTEN PERDIDOS EN UN MUNDO QUE LOS DIVIDE, SINO ESLABONES DE LA MISMA CADENA.

revalorizado, reintegrado a la vida de la ciudad.

Este papel de modelo vivo, tanto en las ciudades pequeñas como en las grandes, lo representa el centro histórico en lo que se refiere a las piedras y en lo que se refiere a los hombres.

\* \* \*

*Las piedras.* No queremos decir evidentemente que las construcciones actuales deban estar hechas como las de ayer. Pero ciertas lecciones podrían descubrirse, en nuestro tiempo y con provecho, en los centros históricos.

Primeramente, la lección de *la continuidad en el desarrollo*. Los barrios antiguos, salvo raras excepciones, no han sido construidos de una vez y en una sola época. Han sido resultado de una creación constante y en ellos están presentes las marcas de cada período.

Los siglos se encuentran allí juntos y con honor. El tener en cuenta esta lección cuando se construyen grandes conjuntos o ciudades nuevas, será preverlas, no como creaciones de la moda, «ex-nihilo», en función del simple valor del precio del terreno, sino como el desarrollo, incluso rápido, de un polo existente, aunque sea reciente o incómodo.

La segunda lección puede desprenderse de *la no segregación de los tipos de construcciones*: civiles, administrativas, militares, artesanas, burguesas, aristocráticas o proletarias, la armonía más natural reina en ellas.

¿Acaso nuestra época no se equivocará queriendo, con todas sus fuerzas, separar arbitrariamente funciones que, por el contrario, deberían enriquecerse al combinarse?

Una observación del mismo orden hacía Claude Soucy: *"Los espacios, los edificios, deberían ser elásticos, adaptables, polivalentes, para presentarse a un gran número de utilizaciones simultáneas o sucesivas. Los barrios antiguos de nuestras ciudades presentan todavía estas especiales cualidades"*. En efecto, ¿dónde mejor puede transformarse fácilmente un alma-

cén en salón de conferencias, una mantequería en salón de peluquería, una oficina en apartamento, viviendas en un hotel?, y, por encima de todo, ¡qué lecciones maravillosas de cultura podemos aprender en los centros históricos! Para algunos —la minoría, digamos, «cultivada»— la cultura tiene como intermediarios o por pantalla al escrito o al libro. Sin embargo, para la mayor parte de la gente de ahora, la cultura se adquiere de distinta manera: a través de los contactos directos e inmediatos con la gente y con las cosas.

¿Qué ciudades de hoy nos aportan este tipo de cultura? Salvo raras excepciones, nos vemos obligados a constatar su deficiencia en este sentido. Para evitar ser tachados de antiguallas, los constructores actuales no buscan más que apoyarse o referirse a lo que les rodea. No se trata, por supuesto, de copiar, sino de apoyarse. ¿Hay algún otro lugar donde pueda hacerse mejor que en los centros históricos? El ejemplo de los comerciantes tradicionales —panaderos, tenderos y carniceros— que en Lyon, en Annecy, en Dole y en otros sitios se deshacen de sus revocos antiestéticos para dejar los arcos originales, muestra con claridad que el gusto no es exclusivo de una élite, sino que puede formarse por simple contacto.

Tampoco hace falta que, con pretexto de cierta fidelidad, nuestros barrios antiguos sean esterilizados cara al arte contemporáneo. Afortunadamente se empiezan a conocer algunos ejemplos de una bien lograda simbiosis entre el siglo xx y los siglos pasados: así, las esculturas «abstractas» se integran perfectamente en el centro histórico de Spoleto; las tiendas de decoración y de arte moderno están entre las que consiguen mejores negocios en los barrios antiguos; el magnífico Palacio de Justicia de Lille, inaugurado el año pasado, ha encontrado su lugar natural al pie de los viejos barrios de la metrópoli... Este intercambio permanente entre el ayer y el hoy debería generalizarse, pues ahora no es más que una excepción.

\* \* \*

Hemos dicho que el centro histórico podría servir como modelo o como punto de referencia no sólo para las piedras, sino también para los hombres. En este dominio las lecciones que da a nuestra época son múltiples y no despreciables.

La más importante de estas lecciones sigue siendo la *falta de toda segregación en la población*. Encontramos, hoy como ayer, variedad de orígenes, de edades, de situaciones. Esta variedad, a pesar de la falta de confort que hemos señalado, va acompañada de cierta especie de felicidad.

Una reciente emisión televisada presentaba un reportaje de un pueblo belga en el que los urbanistas habían decidido demoler un centro antiguo para sustituirlo por un gran conjunto de viviendas. Y las imágenes nos mostraban una manifestación organizada por los habitantes del barrio, que desfilaban en cortejo llevando pancartas en las que se podía leer: «Aquí somos felices».

Esta felicidad no se da sin mezclas, como hemos visto. Ha de estar acompañada de más higiene y de más confort. Pero está labrada con lazos simples, de relaciones más fáciles que en otros sitios, en viviendas más pequeñas, de intercambios constantes a nivel de la calle o de la plaza, que muchas de nuestras ciudades contemporáneas no han sabido dar a sus habitantes.

¿Por qué destruir estos lugares donde todavía vive felizmente mucha gente? Busquemos, más bien, su mejora, sacar partido de las lecciones que nos dan y transcribirlas en otros lugares y en lenguaje actual.

A la variedad de los hombres, el barrio antiguo añade la *variedad, la multiplicidad de las funciones que puede ejercer en íntima relación con el resto de la ciudad, del que constituye parte integrante*.

Las funciones de los barrios antiguos se han modificado a lo largo de los tiempos. Fueron, sea cual sea su superficie o su situación, simultánea o sucesivamente, centros de decisión administrativa, política, religiosa, judicial y centros de animación comercial a la escala de un cantón de una región. Algunas de estas funciones se perpetúan aún hoy: el Ruán antiguo es todavía centro comercial de su aglomeración; el sector protegido de Burdeos cubre la casi totalidad del centro actual; el viejo Lyon sigue siendo el centro judicial de su departamento.

Otras funciones se han trasladado a diferentes lugares. Han sido reemplazadas por nuevas vocaciones, de las cuales las más importantes son de orden cultural y turístico. Y en esto radica la mayor dificultad con que tropiezan los urbanistas: hay que seguir armonizando las diversas funciones del barrio antiguo con la función básica, la que se perpetúa siglo tras siglo: la *función de habitación (habitat)*.

*Esta función de habitación es esencial*, porque es la única que diferencia a los barrios antiguos de los museos. Gracias a que son barrios animados, populares, están todavía en pie y vivos. El encanto natural se lo deben a este carácter, al que los hombres —tanto los que viven como los que trabajan en él y los que pasean por allí como simples turistas— son sensibles. *Modificar profunda y brutalmente las viviendas de los centros históricos sería destruirlos, echar a perder su alma*.

Ese alma específica resulta de la presencia conjunta de las piedras y de los hombres. En un monumento histórico, lo importante será salvar las piedras. En un centro histórico, tal vez será conveniente prestar más atención a los hombres.

## ¿NUEVA POLITICA?

El problema más importante que se nos plantea es el de los medios. Para hablar por boca de André Corboz, diremos: «¿Cómo es posible, en una época en que las ciudades han perdido gran parte de su sentido, conseguir que los barrios antiguos no sean "un largo plazo que llega a su vencimiento"? Hay que actuar con rapidez, so pena de trabajar para nada: pero una actuación rápida lleva consigo el riesgo —por otros motivos— de llegar a un fin opuesto».

No se trata de encontrar soluciones milagrosas. Sin embargo, ha llegado la hora en que, después de haber tomado conciencia, en particular gracias a la ley del 4 de agosto de 1962, del valor de los centros históricos, *hay que encontrar los medios eficaces que permitan actuar con rapidez y en todas partes*. Veamos las cosas cara a cara: o bien el proceso de degradación, que avanza a toda velocidad, es contenido en los próximos diez años y para entonces podremos prever nuevos medios de integración de los centros históricos en las ciudades actuales, o bien, como se ha hecho hasta ahora, no se actúa más que en algunos islotes de determinados sectores privilegiados y nuestra generación contemplará "el vencimiento del largo plazo".

## NO BASTA CONTINUAR

Los treinta y nueve sectores protegidos, los trece islotes de actuación, las 3.500 viviendas restauradas no representan, digámoslo francamente, más que una parte diminuta de los centros históricos. Las operaciones comenzadas, las ya avanzadas como en Sarlat, o en curso de realización, como en el Marais o el barrio San Juan de Lyon no tienen más que valor de ejemplos. No discutamos aquí la calidad de las restauraciones: limitémonos a constatar que en el ámbito de la ley del 4 de agosto y los medios económicos actuales, estas actuaciones prestigiosas no resuelven el problema de los centros históricos franceses.

La actual política de protección, si se continúa con tal perspectiva, conseguirá congelar artificialmente, en los cinco o diez próximos años, 800 ó 1.000 nuevas hectáreas de barrios antiguos en una veintena de ciudades, que se añadirán a las 2.000 hectáreas actualmente «protegidas».

Sobre los planos de unas sesenta ciudades de Francia, veremos entonces *unas sesenta manchas blancas que representarán esos "barrios reservados"*. Los arquitectos-jefes de los monumentos históricos prepararán, en París, 60 planos de «protección y revalorización» —en nuestro país hay siempre créditos suficientes para los estudios— y habrá entonces 60 proyectos «muy cuidaditos».

Sin embargo, incluso duplicando los medios financieros actuales, incluso si se reduce la superficie de los islotes de actuación para que se puedan crear más, *el resultado, dentro de diez años, será irrisorio con relación a la magnitud del trabajo a realizar*.

Una quincena de ciudades (seamos optimistas) habrán construido uno o dos islotes de viviendas en medio de sus barrios antiguos. Algunos privilegiados se habrán instalado en ellos, desplazando a la población tradicional, tiendas de anticuarios, comerciantes de recuerdos, restaurantes típico-folkloricos y salas de fiestas para turistas florecerán entonces en los pisos bajos.

Y las guías turísticas incitarán a los visitantes a pasear por los islotes restaurados, nuevos museos al aire libre junto a los museos tradicionales.

*La degradación, sin embargo, continuará:* en los sec-

tores protegidos, donde el procedimiento de congelación, si bien satisface a algunos, no resuelve los problemas, y en los centenares de «centros históricos», que ni siquiera tendrán la suerte de recibir, de cuando en cuando, la visita de un arquitecto de París.

¡HAY QUE INVENTAR!

Tratemos de ver el problema en su meollo y dejemos a un lado su apariencia, pues el objetivo es conservar —o volver a dar— a los centros históricos su papel esencial de «objeto de uso». Pero, ¿quién da al continente su razón de ser sino es el contenido, es decir, nosotros? El usuario es el hombre, el que vive o se aprovecha. La «ley del 4 de agosto», al crear los sectores protegidos, tomaba como base las piedras. Nosotros creemos que es preciso, si queremos llegar hasta el fondo de la realidad, tomar apoyo en los hombres, y más exactamente en los habitantes de los barrios antiguos.

Francia —ha indicado M. Pila (presidente de PACT, Comité de Acción contra el Chabolismo), al Congreso de *Civitas Nostra*— deberá, hasta 1985, rehabilitar más de siete millones de viviendas antiguas. *Esta cifra comprende las viviendas situadas en edificios o en barrios de carácter histórico. Se puede estimar su número en 400.000 ó 500.000, habitados por un millón de franceses.* Estos son los depositarios de un patrimonio perteneciente a la colectividad. Pensamos, pues, que deben ser ayudados con prioridad. Con ellos es con quienes hay que iniciar operaciones como las previstas por las Asociaciones Inmobiliarias Urbanas (aunque todavía esperamos los Decretos de aplicación) o como las realizadas por ARIM (Asociaciones para la Restauración Inmobiliaria).

Sabemos que estas operaciones, ya iniciadas en algunas ciudades francesas con el apoyo del PACT, deben desarrollarse ampliamente a lo largo del sexto y séptimos planes, y disponer de medios de financiación considerables. Consisten en aportar determinados elementos de confort mínimo (retretes particulares, conducciones para el agua y la calefacción, tejados, partes comunes) a las viviendas que carecen de ellos. El coste de estas operaciones no sobrepasa los diez mil francos por vivienda, financiado en parte por una subvención y en parte por préstamos a largo plazo del crédito inmobiliario; la mayoría de los propietarios aceptan la carga (lo que no ocurre en las operaciones de restauración del tipo «ley del 4 de agosto», mucho más caras para más de la mitad de operaciones). No se tratará, entonces, de realizar solamente operaciones de prestigio, sino también el utilizar medios simples. Estos «medios pobres», de los que habla Robert Caillet no en sentido peyorativo de miseria, sino de participación de los pobres en la renovación de sus barrios.

La extensión sistemática de estas sencillas operaciones de restauración en viviendas de los centros históricos no sólo tendrá interés en el plano de la participación: permitirán, con iguales gastos, la revitalización de un número mucho más importante de viviendas, y seguramente provocarán una serie de reacciones en cadena, gracias a su reducido coste, mientras que está por demostrar el efecto incitador de las acciones actuales.

Vemos incluso otra ventaja: al no estar estas operaciones reservadas sólo a los actuales «sectores protegidos» podrían llevarse a cabo en todos los lugares históricos de las ciudades, aplicando una definición menos restrictiva que la ofrecida en la «ley del 4 de agosto» de 1962.

Las ciudades importantes —París en especial— no tienen más que un sector bien delimitado, cuya calidad

arquitectónica merezca interés. Y la tendencia de la mentalidad francesa, que divide al país en zonas reservadas a diferentes actividades («parques de recreo», «zonas industriales», «reservas naturales», «sectores protegidos»), creemos que se debe a una concepción centralista, cuyos efectos podrán ser nefastos a largo plazo.

En lo que concierne a la arquitectura, debería tenderse hacia una ósmosis o intercambio permanente, a fin de que la cultura no se concentre sólo en el pasado, sino que, sin sentirse segregada, encuentre hoy su puesto entre los modernos como entre los antiguos.

Es preciso, pues, que se pongan en marcha intervenciones de orden estético —sin duda, con subvenciones complementarias— en torno a cuanto proponemos para evitar errores molestos o daños irreparables. Hagamos notar de pasada que el sistema actual lleva también a errores y daños: pensemos en la destrucción sistemática de los barrios antiguos en Metz y de parte de Balance, en Aviñón; pensemos en el aspecto de «decorado de opereta», denunciado por Bernard Champigneulle y otros críticos, de la primera restauración realizada en el barrio de Marais (París); recordemos la próxima ampliación del Palacio de Justicia de Lyon a expensas del barrio antiguo; pensemos, en fin, en la demolición de las calles «protegidas» en Dole o en otros sitios...

Este control podrían desempeñarlo los arquitectos locales si se reforzase su número, pues la tarea que hoy les incumbe no está en relación con los medios de que disponen.

También podría pensarse —basándose en las experiencias conseguidas en Ruán, Annecy, París, Aix, Burdeos y Dole— en la formación de un cuerpo de consejeros concedores de los problemas que afectan al urbanismo, a la Historia, a la estética, a la restauración de inmuebles, a la administración y a la utilización de créditos públicos. Su misión sería ayudar, aconsejar, convencer, orientar y controlar. El papel de tales hombres, que vivirán «in situ», aceptados por el barrio y en constante contacto con las asociaciones, grupos de jóvenes aficionados, arquitectos y poderes públicos, sería irremplazable y con un gasto módico para los municipios o consejos generales.

De esta forma, junto a algunas operaciones prestigiosas de envergadura —de las que todos sabemos que nuestro país está siempre ávido— podrían lanzarse, al margen de la burocracia administrativa financiera, compleja y rígida, gran número de acciones, más amplias y elásticas. Sin duda serían menos perfeccionistas, pero corriendo tras la perfección dejamos degradarse a veces gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico.

\* \* \*

*Partir de los hombres para salvar las piedras será continuar la obra que se ha mantenido a través de los siglos y que ha permitido a las piedras llegar hasta nosotros gracias a la presencia ininterrumpida de la vida.*

Sabemos que los únicos que pueden dar vida a las viviendas son los hombres. Para convencerse de ello no hay más que comprobar la rapidísima degradación de nuestros pueblos de la montaña o del campo, abandonados por sus habitantes.

Protejamos, pues, en primer lugar la vida cotidiana de nuestros lugares históricos; sólo entonces los hombres —habitantes, turistas, arqueólogos o poetas— podrán seguir considerándolos como los sitios más bellos, más sensibles, más ricos en vivencias y más atractivos de las ciudades.

Traducción: JOSE SANCHO RODA, arquitecto

# POEMA



## AL PINTOR MOLINA SANCHEZ

*Tus ángeles despiertos, conmovidos  
verde-mañana, rosa, sólo bruma  
profundidad de azul, la leve pluma  
de verse en soledad y sorprendidos.*

*Tu cabeza, mujer, son tus sentidos;  
tu verdad, el color, como la suma  
que ama, se aproxima, y en la espuma  
busca sonoridades y latidos.*

*Tu silencio sin fondo, día a día  
programa los azules sin medida  
y ensayando la voz ya pude verte,*

*curiosa primavera de alegría,  
en los anchos caminos de la vida,  
esperando la llegada de la muerte.*

**José Ledesma Criado**





# CONVERSACIONES DE ARTE

## CAMÓN AZNAR

Se inician estas «CONVERSACIONES DE ARTE» con la aparición en escena de una personalidad eminente: JOSÉ CAMÓN AZNAR, catedrático de Arte Medieval de la Universidad de Madrid, profesor y maestro de varias generaciones, director de la Fundación Lázaro Galdiano, director de la «Revista de Ideas Estéticas» y de la revista «Goya», miembro de número de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando, de la Historia y de Ciencias Morales y Políticas. El «curriculum» de sus méritos podría prolongarse, pero nos interesa destacar solamente su preocupación literaria, porque esa vocación incide en su manera de concebir la crítica de arte como una creación del crítico. En el diario «ABC» ha dejado constancia de su peculiar manera de entender la literatura, intensa y profunda, a través de sus «Aforismos». Autor de varias obras de poesía, de alguna novela y de importantes piezas de teatro, no cabe duda de que José Camón Aznar es una personalidad variada entregada a diversas aspiraciones. Su obra como historiador y crítico ha dejado media docena de libros fundamentales y otras muchas obras en las que manifiesta su erudición y su gran sensibilidad como escritor: «El arte desde su esencia», «El tiempo en el arte», «El arte ante la crítica», «Picasso y el cubismo», etcétera, destacan como las más representativas de su labor.

El coloquio ha girado en torno a un tema central: la historia del arte español, la esencia de su historia. Y, manteniendo este punto de vista del historiador, se ha pretendido juzgar el presente, confuso y brillante, del arte. Así ha surgido el tema de la crítica creadora que constituye una aspiración concreta del profesor Camón Aznar.

LUIS NÚÑEZ.—¿Se puede historiar el presente del arte; sustituir la sociología por una historia de lo actual? Le hago esta pregunta porque me interesaría saber el criterio de historiador tan calificado acerca de un fenómeno tan excepcional como el auge de la actividad artística en España.

CAMÓN AZNAR.—Yo soy, respecto del arte, no eso que llaman crítico, sino, en sentido estricto, un historiador. Esta es mi profesión y hacia ella se polariza mi cátedra y mis estudios. Acerca del sociólogo, estimo que su actividad no es muy rigurosa, la sociología es, en tanto ciencia, inestable y arbitraria. Respecto del crítico, el historiador tiene la ventaja de una profesionalidad. Es difícil que un historiador valore interesadamente los datos artísticos, cosa que no siempre se podría sostener del crítico. Para el historiador, todo pertenece a la realidad y todo merece ser recogido y considerado.

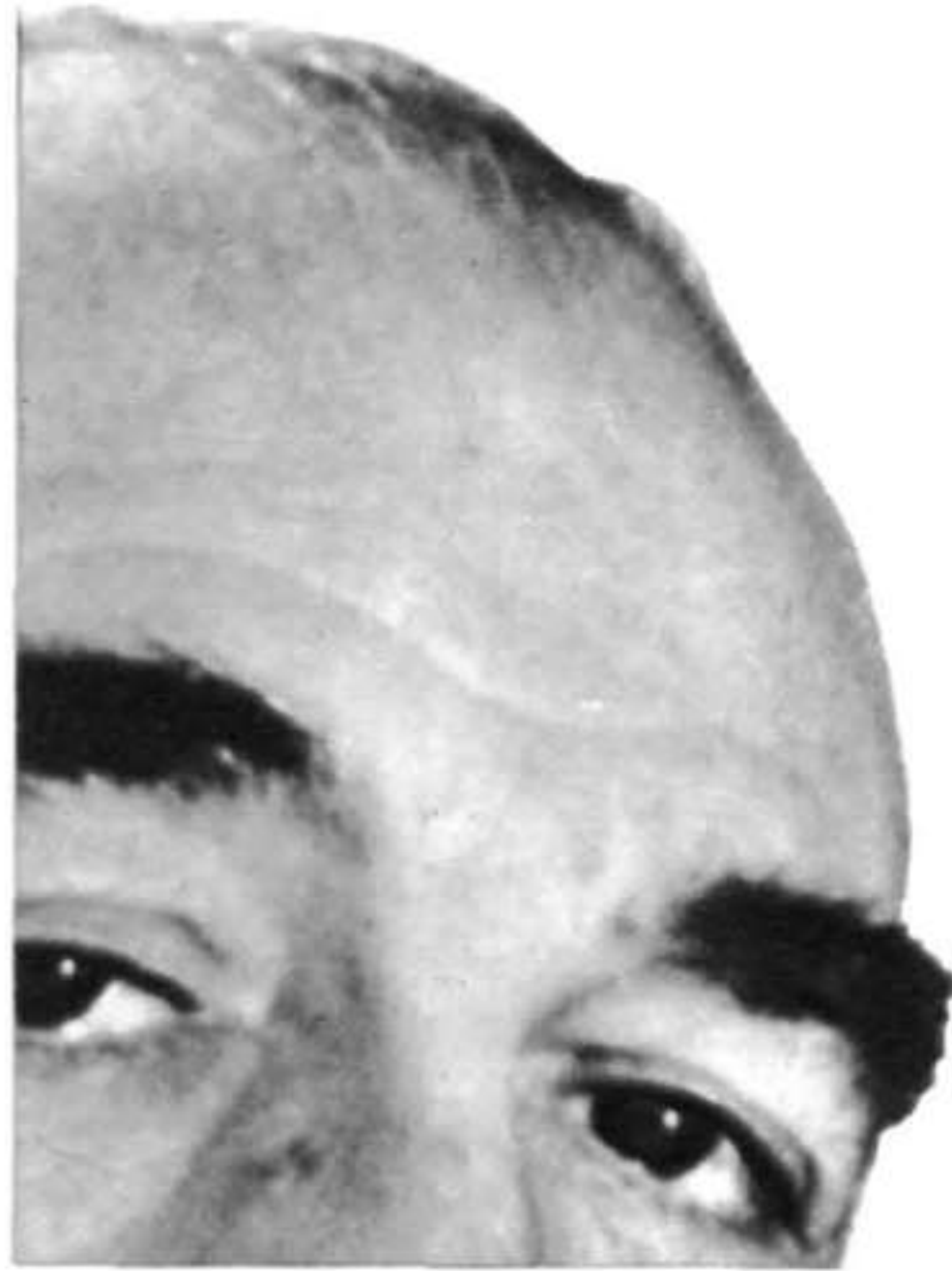
L. N.—¿No tiene el historiador una facultad de-

cisoria respecto de lo que es arte y lo que no es artístico?

C. A.—Es una pregunta peliaguda: ¿debe o no el historiador valorar el arte y cuáles serían los criterios de esta valoración? Yo diría que debe jerarquizar el arte más que valorarlo. Me parece que la distinción no es tan sutil como pudiera parecer, no es un mero juego de palabras. El problema de la valoración está más en función del presente, se plantea al aficionado sobre todo, y revela un sistema de gustos y de apreciaciones personales. Pero el historiador es un profesional y las valoraciones se le presentan dadas con cierta objetividad, lo que debe hacer es establecer jerarquías. Distinguir las grandes figuras de una época, como Berruguete o Juni, de sus discípulos o de los seguidores de sus discípulos. Pero no puede desdeñar en función de criterios personales la actividad de un artista de primera fila ni exaltar la obra de otro, porque el primero le resulte reacio y el segundo afín. Su obligación es encuadrar el hecho histórico en la cronología y hacerlo constar. Esto no impide una valoración «a posteriori», tras la confirmación jerárquica establecida. Porque yo estoy persuadido de que al arte se accede a través de un mundo íntimo: el mundo de la creación, de la poesía. Y en este punto hay que subrayar que el historiador debe tener una gran dosis de creador.

L. N.—¿La labor del historiador es, entonces, objetiva y subjetiva simultáneamente?

C. A.—Yo no diría eso. Afirmo que el historiador debe tener una gran dosis de creador. Yo soy un enemigo acérrimo del positivismo. Si en algo he intervenido en historia del arte ha sido en crear un clima propicio para eludirlo. El positivismo se limita a una verificación fría y erudita, aunque completa, del evento artístico. Pero, al lado de la erudición, el historiador debe colocar su comentario, su asimilación vivencial, espiritual, de las formas. Por tanto, no debe limitarse a ser un mero expositor de datos y fechas. Esto está claro, y fue la enseñanza positivista la que favoreció estos excesos. Ahora bien, lo que en el positivismo era un fin, yo lo entiendo como un medio, como un instrumento, como un punto de partida. Durante mi juventud, yo me moví en el positivismo, pero hoy tengo el orgullo de haber contribuido con eficacia a remover este clima en la historia del arte. Sin embargo, el positivismo es estimable en muchos aspectos, y como punto de partida me parece necesario para solidificar una base, así que en la Universidad debe prevalecer un planteamiento positivista. No se puede, en nombre de una exaltación poética o imaginativa, eludir la erudición o las exigencias jerárquicas de la



cronología. El historiador del arte sólo puede ser creador «a posteriori» de haber sido positivista.

L. N.—¿Qué margen le queda, en consecuencia, al historiador como creador? ¿Hasta qué punto puede atender a su libre inspiración?

C. A.—Sobre este aspecto no hay normas. Sería algo así como señalarle a un poeta cómo hacer poesía. Depende de su cultura, de su fantasía, de su temperamento. Es una función de muchas variables subjetivas.

L. N.—Pero usted reprochaba a la sociología su falta de rigor. ¿No deja, ahora, un margen excesivo a la ambigüedad?

C. A.—Pero se trata de una ambigüedad «a posteriori». Por otra parte, la calidad de ese ejercicio, siempre inspirado, se puede aprehender y contrastar por parte del lector.

L. N.—¿Entonces, el historiador es un intérprete que juzga sobre una acumulación de datos sin que esté sujeto a ninguna otra norma?

C. A.—Esto es imposible de contestar. La norma es doble: honradez y formación. Y después dejar un margen a la sinceridad, a la sensibilidad y a la subjetividad.

L. N.—No veo la diferencia con la sociología descriptiva. Pero, por ejemplo, si esta actividad interpretativa del historiador del arte no estuviera sujeta a ninguna norma, como parece, sus afirmaciones dependerán sólo de la capacidad intelectual del historiador, lo cual, como criterio, me parece muy subjetivo y arbitrario.

C. A.—Exactamente, es eso lo que pienso. Pero hay que enjuiciar los temas en función de sus aspiraciones. La sociología pretende dar una objetividad incontrastable. La historia del arte sólo ofrece como incontrastable la cronología y, acaso, las jerarquías. El aspecto creador se ofrece al lector como tal creación. No se intenta pasar gato por liebre.

L. N.—Ahora, el problema lo veo yo en la Historia como tal ciencia. El lector puede quedar sometido a un juego de contradicciones demasiado amplio: un mismo artista puede ser objeto de valoraciones contradictorias.

C. A.—Desde luego, el lector puede sufrir ese riesgo. Pero en lo relativo a su duda histórica hay que incluir que se trata de historia de arte.

L. N.—¿No es un concepto de la Historia demasiado subjetivo?

C. A.—Creo que el lector o el espectador está en

su derecho a que le guste una interpretación o a que no le guste otra. Y, por otro lado, la experiencia de la enseñanza histórica revela que está sujeta a estas imprecisiones y a estos riesgos. ¿Qué vamos a hacerle? Ese es el campo abonado a la tarea intelectual del historiador, quien, cuando además es sobre todo historiador del arte y se limita a ese aspecto más neutro, menos ideologizado, menos interesado de la historiografía, tiene tantas más posibilidades para ser subjetivo cuanto más firme sea el pedestal de su erudición objetiva.

L. N.—¿Pero el arte no ha de ser estimado como el reflejo creativo de un juego de relaciones sociales?

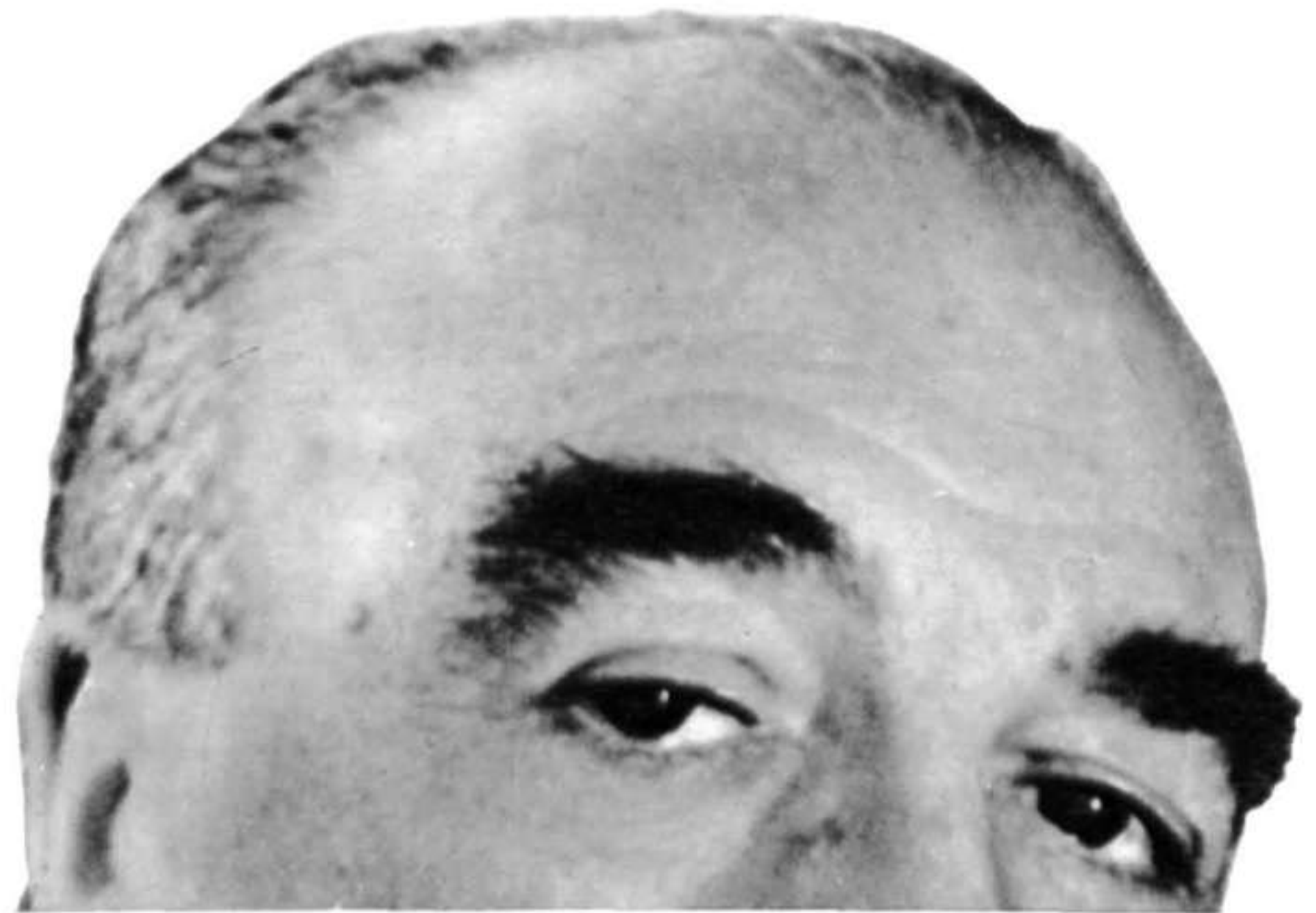
C. A.—No. Lo niego rotundamente. Me parece que la admisión determinista del arte como reflejo de una época es demasiado simple y retórica. Precisamente, el arte lucha contra su tiempo en lugar de reflejarlo.

L. N.—Modifico el sentido de la pregunta: ¿no hay que aceptar un condicionamiento, sea cual sea su medida, un sistema de relaciones entre el tiempo, es decir, la época, y el arte de la época?

C. A.—Evidentemente, sí. ¿Por qué en el arte español del Siglo de Oro no hay mitologías, ni desnudos, ni casi paisaje? Pues porque la sociedad se regía por otros valores e ideales que el arte estima, ¡qué duda cabe!

L. N.—Entonces completo mi pregunta. ¿Si hay un sistema de condicionamientos, que permitiría a un historiador poder clasificar y estudiar, con algún criterio cronológico, la historia del arte, en la medida en que hay un progreso en la sociedad, hay también un progreso en la historia del arte, una ascensión que el historiador no debe ignorar y cuya misión sería explicar al lector?

C. A.—No. Yo niego que en la sociedad haya en absoluto progreso desde el punto de vista de la valoración del espíritu. Hay dos cosas distintas que es necesario separar, desglosar. Yo no diría que un campesino del siglo veinte es superior a un campesino del siglo diecisiete. Incluso me atrevería a afirmar lo contrario. De manera que, desde un punto de vista espiritual, yo no afirmaría un progreso histórico en absoluto, y este es el punto de vista que concierne al arte. Desde un punto de vista intelectual, sí hay progreso. Pero el espíritu y la inteligencia son realidades heterogéneas. En el mundo del espíritu no ha habido progreso, acaso retroceso. El arte pertenece a este mundo puro y no al de la inteligencia, al mundo de la intuición frente al mundo de la razón. Por eso una historia del arte



es disocial de una historia del progreso. Creo que con esto hemos tocado el punto central de la disociación.

L. N.—Sí, claro. Aquí tocamos ya la frontera de una actitud irreductible. Usted niega una dialéctica. Sin embargo, no puede dudarse de que la historia del arte expresa también una evolución de las formas.

C. A.—Sí, pero hay que distinguir entre progreso y cambio. El arte cambia, sin duda, pero no progresa. Son cuestiones diferentes.

L. N.—Parece una concepción muy literaria la suya.

C. A.—Pero no en el sentido peyorativo del término. Entre literatura y arte hay rigurosas afinidades.

L. N.—¿Rechaza la posibilidad de una crítica científica?

C. A.—No la hay. Son dos términos excluyentes cuando se los refiere al arte.

L. N.—¿Conoce el estructuralismo? Quiere ser una respuesta científica.

C. A.—No lo conozco como método. Pero sí la obra de Levi-Strauss, «Las estructuras elementales del parentesco», que yo leí en Suiza, hace varios años, antes de que se tradujera al español. Yo no he intentado aplicarlo a la historia del arte, entre otras cosas, porque no ha sido en este ámbito donde ha tenido mayor repercusión. Ha sido más bien en la filología, como usted sabe.

L. N.—¿Ha leído el capítulo de Foucault sobre «Las Meninas»?

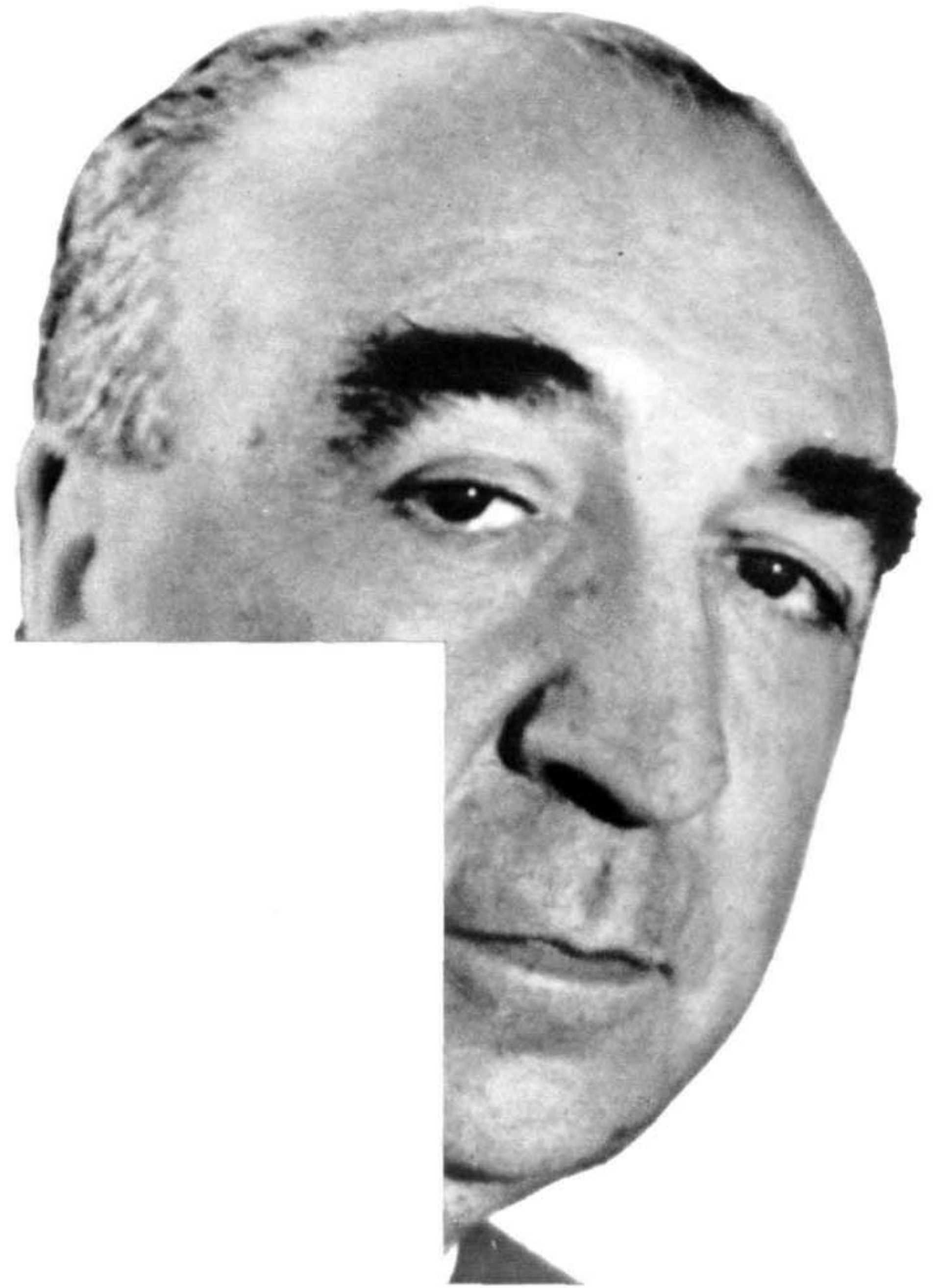
C. A.—Sí. Lo he leído. Un análisis muy brillante, ¿estructural? Yo estimo que tan subjetivo como todos. Sobre la interpretación de «Las Meninas» pienso, de todos modos, que hay que acudir, como dicen los médicos, a los síntomas inmediatos, el criterio más seguro es el más sencillo. Probablemente fue Velázquez, que un día se encontró en su obrador con la princesa Margarita y sus meninas; en aquel momento entraban los Reyes, mientras en el fondo salía un servidor y otros dos avanzaban. Yo creo que esta composición fortuita le llamó la atención e intentó pintarla. Los Reyes se reflejaban en el espejo. Estaban Nicolasito Pertusano y la Mary Bárbara. Un descubrimiento, como hoy diríamos, una instantánea.

L. N.—¿Es una interpretación fotográfica de Velázquez?

C. A.—No. Es lo contrario de la fotografía. El realismo velazqueño es lo contrario del realismo fotográfico. Me explicaré. El realismo fotográfico detiene el instante. Y para Velázquez no hay instantes detenidos; su obra sugiere siempre un mundo anterior y un tiempo posterior. En ello tal vez reside su mayor grandeza. Nunca paraliza la acción. Al revés, la anima, como si insuflara a la pintura esa cualidad que es característica de la vida. Más que del realismo de Velázquez habría que hablar del vitalismo velazqueño. Su instante fluye como si fuera vital, su pintura es fluencia. Por otro lado, esta vitalidad es sosegada. Habría que distinguir el sosiego de la serenidad. El arte griego es sereno; el arte de Velázquez, sosegado.

L. N.—En definitiva, ¿puede usted, como historiador, establecer correspondencias entre el arte y el pensamiento de una época?

C. A.—Sí, yo no lo niego. Pero me resisto a establecer una ley general de evolución, pues ya le he dicho que distingo entre procesos de cambio y progreso intelectual. En mi obra «El tiempo en el arte», de la cual acaba de aparecer la segunda edición, y que, aunque esté mal que yo lo diga, me parece un trabajo importante para la concepción del tiempo en el arte, yo estudio la creación artística desde el tiempo interno. El estudio del arte me ha llevado a inte-



resarme por la filosofía de cada época, por el pensamiento.

L. N.—¿Qué tipos de relaciones ha determinado?

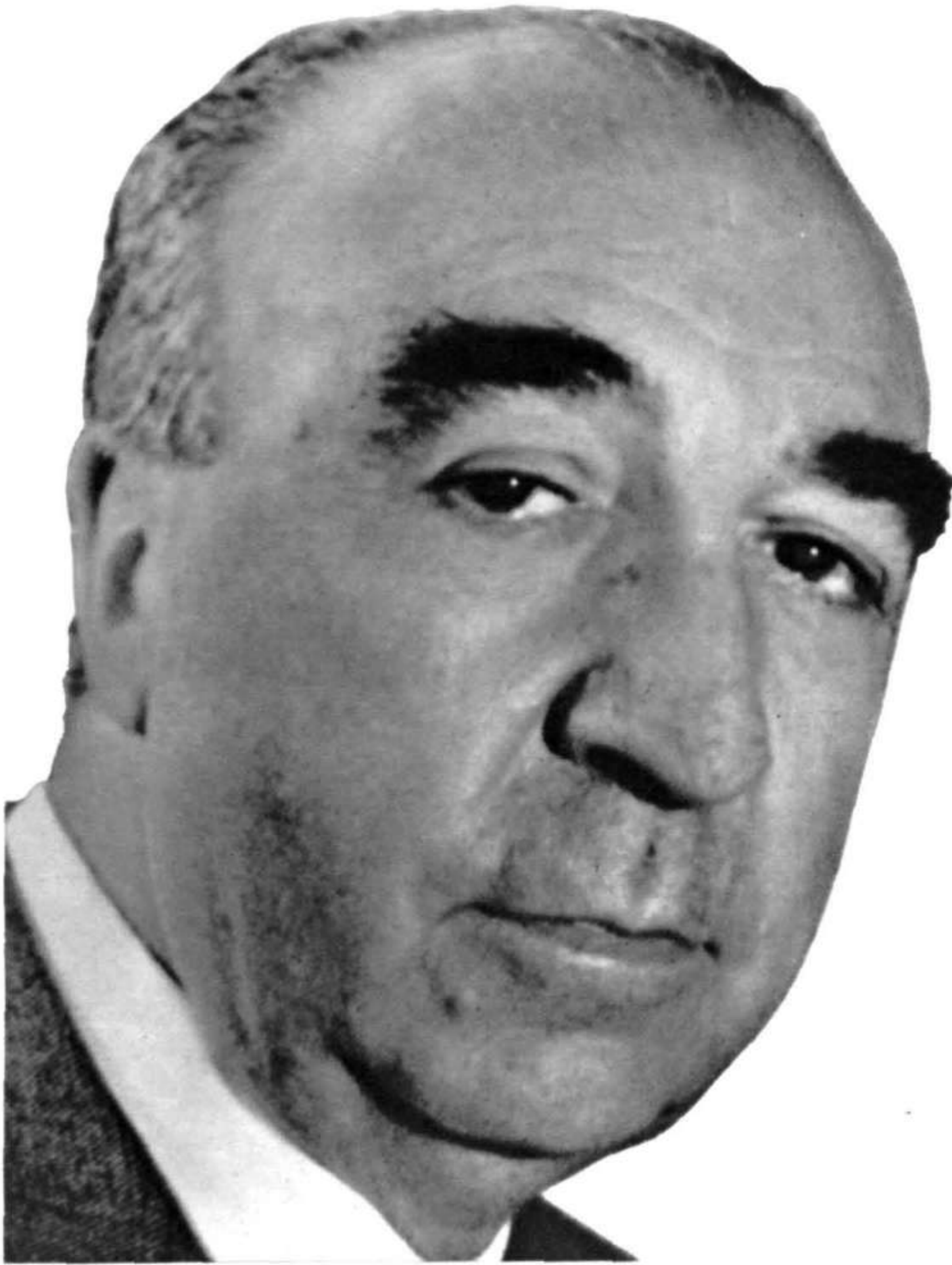
C. A.—A veces hay coincidencias y a veces arritmias temporales. A veces hay relaciones y a veces ausencias. Hay una relación evidente entre la filosofía de Ockham, nominalista, y la pintura del siglo quince, tanto que yo llamo a este período gótico-nominalista. Hay una relación no formal, pero digamos espiritual, entre el sentido de nuestros grandes místicos y la expresión en algunos artistas como Gregorio Fernández y sus Cristos muertos. Hay una arritmia entre la filosofía de Kant y poskantiana, época del subjetivismo absoluto, y el subjetivismo del arte que llega con un siglo de retraso respecto a la filosofía. No hay, por tanto, una norma común. Pero es interesante establecer el juego de sus relaciones o de la ausencia de relaciones. Yo tengo un libro sobre Descartes y el tenebrismo, donde establezco un paralelismo entre el juego de contrastes cartesianos entre el cuerpo y el alma, el pensamiento y la realidad, y el juego de contrastes que ofrece la pintura tenebrista.

L. N.—¿Cuál es el concepto del tiempo en el arte?

C. A.—A mi modo de ver varía en cada cultura. El arte egipcio da lugar al «tiempo de los muertos»; el griego, a un tiempo circular, la vuelta eterna que arrastra la desesperación; el tiempo cristiano en San Agustín es lineal, tiene un principio y un fin, imagen de un optimismo cósmico.

L. N.—¿Cuál es el tiempo del arte actual?

C. A.—Lo he estudiado en Heidegger, el tiempo existencialista. No hay arritmia entre la visión de la existencia concreta, presente, y la forma de determi-



nadas vanguardias. El tiempo del impresionismo coincide bastante con Bergson... El tiempo de Leibniz, con el mundo barroco.

L. N.—¿Ninguna correlación en el arte español, ni tampoco en el actual?

C. A.—En el actual, no, desde luego. Al menos, yo no lo he visto. Hay en la historia española un vacío especulativo. Nuestra filosofía es la mística. Y aquí sí puede haber correspondencias, pero no en cuanto al tiempo; no una relación del tipo que puede religar Spinoza-Rembrandt.

L. N.—¿El historiador podría expresar tendencias uniformes y definitivas del arte español?; si es que la expresión «arte español» puede tener un sentido historiográfico.

C. A.—Creo que sí. No se puede pedir a la Historia más rigor del que puede ofrecer. Y si se puede hablar de España como una unidad histórica, también puede desentrañarse una raíz que crece a través de la historia de su arte. Desde las primeras manifestaciones plásticas, como la escultura ibérica en las que ya Azorín, a propósito de las figuras del Cerro de los Santos, advirtió un sentido místico, una devoción, una concentración que permite ver en estas oferentes de arcilla la actitud de devotas actuales... Ese sentido grave y reverencial, que ya aparece en los orígenes, se traduce y expresa uniformemente a lo largo del itinerario artístico español, y se mantiene con fuerza en las principales épocas de nuestra historia.

L. N.—Me parece que entiendo y siento lo que quiere decir. Mientras lo esperaba —aunque en un recinto como este no se espera, pues el tiempo se diluye entre los cuadros, se disuelve en la contemplación—

he visto los retratistas ingleses, y luego, en la sala siguiente, Ribera, Valdés Leal, el contraste...

C. A.—En efecto, si hay algo opuesto al retrato inglés es el retrato español. Los retratistas ingleses son de una elegancia sutil, delicada, casi afectada, pero que no busca, más bien rehúye, esa entraña del carácter que persigue el retratista español, aun a costa de valores ornamentales y plásticos.

L. N.—¿No cree que se puede ampliar eso que usted ha llamado «entraña del carácter» y considerarlo como una tendencia poderosa y definitiva del arte español?

C. A.—Creo que sí. Sin tratar de contener la esencia del arte español, pues su expresión siempre será ambigua, creo que sí es lícito generalizar este rasgo como un rasgo constitutivo.

L. N.—¿Está presente en nuestros artistas actuales; por ejemplo, Picasso?

C. A.—En Picasso, desde luego, sí, porque busca el carácter por encima de todo. De manera que esta persecución de la psicología, digamos esencial, interna, interior, esta concentración en lo expresivo, es una nota que también caracteriza a Picasso. En la línea estética española yo diría que Picasso es compatible con Goya, pero menos con Velázquez, cuyo arte es más reposado, sosegado. El mundo de Velázquez es áulico; el sosiego es la palabra mágica de la España del siglo diecisiete. El universo de la elegancia contenida, concentrada, de una presencia latente, sin exhibicionismo: el *ahí está* constituye la esencia de los retratos de Velázquez e incluso de gran parte de la obra de Zurbarán.

L. N.—Sin embargo, en otros artistas actuales, ¿no se debe advertir una ruptura respecto de los valores históricamente consagrados?

C. A.—No creo que se pueda hablar del arte español actual como de un fenómeno unitario. Se trata, a mi modo de ver, como también ocurre en otros países, por ejemplo Italia y Francia, de una suma de individualidades. La característica del arte presente es que cada artista es un creador autónomo. No hay escuelas, sino artistas, aunque se puedan advertir afinidades.

L. N.—¿Se puede hablar, por la significación de esas individualidades, de un momento álgido del arte español?

C. A.—Es un buen momento, no cabe duda. Tanto, que yo creo que España puede ser el país, dejando aparte valoraciones hipernacionalistas, que aporte más elementos positivos al arte del siglo veinte. Nuestros artistas son hoy los de mayor interés en el mundo, quizá porque han sabido conservar el sabor de esas tendencias o rasgos tradicionales del arte hispánico.

L. N.—¿Usted afirma que Tapies, Viola, Chillida, Millares conservan y expresan rasgos tradicionales?

C. A.—Sí, en algún sentido, sí. Pero no es ahora el momento de aclarar este punto. En todo caso, el ejemplo de Viola me parece muy claro.

L. N.—Una última pregunta, para cerrar el diálogo: ¿considera usted, y me parece una pregunta muy adecuada para un historiador del arte, que el español es, a la vista de la importancia de su arte en relación a otros productos del espíritu, un pueblo más imaginativo y sensitivo que especulativo y analítico?

C. A.—Sí, creo que la observación es adecuada: el español es más imaginativo y sensitivo. En España no ha habido ni alta matemática, ni alta ciencia, ni alta filosofía. Cuando nos hemos acercado a la filosofía ha sido a través de la mística.

LUIS NUÑEZ LADEVEZE

# AGUSTIN RIANCHO

**L**a actual y feliz rehabilitación de tantos maestros de la pintura española ha alcanzado, con toda justicia, a Agustín Riancho. Una exposición de vastas proporciones permite, al fin, que la obra ingente del modesto y soñador hidalgo de Entrambasmestas surja ante los ojos del gran público, en el nivel magistral en que ya la situaron Lafuente Ferrari, Gaya Nuño o Jorge Larco. El aire que agitara las masas doradas de sus alisos y de sus robles tórnase en himno que celebra una heroica y singular aventura pictórica; gesta concebida en el retiro y en el silencio de las comarcas idolatradas por el pintor.

## ENSUEÑO Y ENTUSIASMO

Agustín Riancho Mora fue, durante su larga vida, un modelo de abnegación y de entrega, un hombre incapaz de trocar una

«EL ROBLEDAL». 1922.



brizna de ensueño o de entusiasmo por todo el oro del mundo; aunque bien disponíase a capturar, a manos llenas, el oro que el sol norteño desparrama sobre las hojas de los árboles. No conoció la riqueza ni la fama, pero tenemos indicios más que suficientes para apreciar que Agustín Riancho, viviendo entre sus pinceles y sus montes, fue un hombre feliz. Dios le concedió también a manos llenas la alegría de la creación y la plenitud de la satisfacción íntima. Agustín Riancho debió conocer, como pocos, el resplandor de vida interior a cuya luz fructifican las dichas más auténticas y más fecundas: embriagado por el aliento, tenue y bravo a la vez, de los campos y de los cielos, acercábase cotidianamente al misterio en que hácese casi tangibles los más sutiles efluvios del espíritu. Durante una dilatada vejez siempre aureolada de ímpetus juveniles, el pintor de Entrambasmestas, solitario, ignorado e ilusionado, entonaba a diario con sus pinceles y sus lápices una oración a la Naturaleza que se transfigura en cántico.

Aunque su nombre no atravesó los límites de Castilla del Mar, la obra de Agustín Riancho, conservada casi íntegramente en Santander, encontró, aún en vida del pintor, clarividentes admiradores. En su adolescencia, no le falta a Riancho el apoyo oficial, que le facilitara estudios en Madrid y en Bélgica, y en su hermosa y humilde senectud halló Agustín Riancho generosos entusiastas de su pintura, que le proporcionaron bien merecidas satisfacciones. Muchas familias de Santander sentíanse orgullosas de poseer «cuadros de Riancho», y aunque el incendio de la ciudad en 1941 y las fatales y acostumbradas incurias mermasen algo el caudal de la espléndida tarea conservada, es considerable el número de lienzos, tablas y dibujos que perpetúan lo que hoy debe ya calificarse de fenómeno asombroso en la historia de la pintura.

Un artista puede llamarse genial por la potencia cósmica de su creación —tal es el caso de Miguel Ángel— o por la mágica facultad de adivinación que le permite hallar un rumbo inédito o efectuar un descubrimiento profético. Las suntuosas e inabarcables fantasmagorías de El Bosco, el impresionismo conquistado en los rincones velazqueños de la Villa Médicis, o la premonición goyesca de todas las vanguardias de nuestro tiempo atribuyen a sus autores la milagrosa facultad de adelantar la hora de la evolución del arte, por años o por siglos. Guardadas todas las distancias que se quieran, la última época creadora de Agustín Riancho testimonia a su vez una intuición refulgente: alejado de todos los centros artísticos de Europa, encerrado en un recatado paraje labriego, el viejecito dotado de eterna adolescencia se pone al día, y con creces, de los más audaces y vivos movimientos de la pintura. Ante sus últimos cuadros, maravillas de energía y de síntesis, se han pronunciado los nombres de Vlaminck o de Segonzac. El valle de Toranzo es solio de una revolución pictórica llevada a cabo por un solo hombre, sin otros modelos ni guías que la Naturaleza y su propia alma.

La tarea creadora de Agustín Riancho, realizada durante más de setenta años de trabajo gozoso e infatigable, comprende varias etapas a las que ya han atribuido denominación los críticos y estudiosos de su pintura. El periodo inicial, juvenil, no se distingue —lógicamente— por hallazgos magistrales, aunque ya revela el hondo amor a la Naturaleza, y la vitalidad con que el joven artista se apresta a sorprender y captar los secretos de aquélla. Riancho amaba lo que veía: sus paisajes adolescentes muestran, junto a numerosas e inevitables inexperiencias técnicas, una experiencia real e intensa de la contemplación de la luz o de la vegetación. Y también del mar,



«FLORESTA EN OTOÑO». 1864.

tan querido por todo montañés, pues en los primeros pasos del pintor no faltan los panoramas marítimos ni los gallardos veleros. También atraían al muchacho artista las reverberaciones del río y esa atmósfera rosada de algunos tranquilos atardeceres montañoses, cuando la luz del norte cobra un apacible vislumbre nacarado, reproducido con fortuna y con muy sensible exactitud en algún cuadro de la edad juvenil del pintor.

La estancia en Bélgica implica una renovación considerable, un giro casi de noventa grados, en la pintura de Riancho. Las enseñanzas de Carlos Haes, que al fin y al cabo traían ecos de otras fronteras, y el conocimiento directo de los maestros franceses y belgas, que infundían nuevo y vibrante espíritu al paisaje tradicional, señalarían orientaciones a la mirada ávida del muchacho. La comparación entre su largo período de residencia en el país a quien tanto debe la pintura, y el relativamente escaso número de los cuadros correspondientes a aquella etapa que han llegado a nosotros, impone una inmensa nostalgia hacia la inmensa labor perdida o ignorada. ¿En qué modesto comedor de casa burguesa, en qué olvidado rincón de tierras flamencas o británicas quedarán aún lienzos del maestro montañés, rutinaria o piadosamente guardados por una fidelidad hogareña a la que nada dice la firma de Agustín Riancho? Si recordamos que éste habitó fuera de España durante veintiún años, y que, por añadidura, fue siempre prolífico, cabe suponer muy crecido el número de cuadros ejecutados durante su etapa belga, y de los cuales solamente logramos conocer los que trajo consigo a España en la fecha de su regreso: obras casi siempre de pequeño formato, y que hoy pueden admirarse, en su mayoría, en las salas del Museo Municipal de Santander y del precioso y entrañable museo creado en Ontaneda por la familia del artista.

Las obras conservadas de la época belga tienen por tema exclusivo el paisaje, a veces animado por pequeñas figuras de

realismo sobrio y rápido trazo. En otros ejemplos, el esquematismo y sencillez de las formas permite sospechar que nos hallamos ante «paisajes soñados», líricas escapatorias del pintor hacia una Naturaleza intensamente imaginada. En contraste con los esplendores lumínicos que serán atributo de la ancianidad de Riancho, estos cuadros de juventud abundan en tonalidades oscuras y en atmósferas agobiantes de melancolía, reflejo del cielo plumizo de Flandes. No ha de extrañarnos esta austeridad cromática, si pensamos en la doble influencia que sobre el pintor ejercerían un ambiente húmedo y ceniciento y la posible contemplación de los artistas belgas decimonónicos, que, por cierto, se hallaban muy lejos de la jovialidad fecunda de Teniers y del oro de las carnes y las sedas de Rubens. El clima popular que los pintores belgas del diecinueve reproducen se asemeja muy poco a la jocosa barahúnda de Jordaens: Constantin Meunier, Alexandre Struys, León Frederic o Laermans son los pintores de una era industrial, en la que el ciego o el borracho son candentes seres humanos y no fantoches de una «Kermesse» bruegheliana, entre jocosa y siniestra. A la bruma de los cielos se agrega el humo de las fábricas y el lienzo «Invierno en Bélgica», de Jules Montigny, resume la tristeza infinita de un paisaje gris e inmóvil, hirientemente frío bajo la lluvia. Ignoro, naturalmente, si Agustín Riancho llegó a contemplar el citado lienzo, pero encuentro en ambos pintores una semejanza en cuanto a la visión melancólica del campo flamenco en los atardeceres invernales.

Los cuadritos de la etapa belga de Riancho tienen, de todos modos, una profunda nota original. Se diferencian netamente de lo que por entonces realizaban —con fecundidad de aciertos— los pintores españoles. La densidad de los tonos oscuros, las masas de color paradójicamente grandes en las pequeñas superficies, la composición esquemática y el trasfondo poético que nunca falta, caracterizan a estos paisajes belgas vistos o soñados por Riancho. Cuando aumenta el tamaño de sus composiciones, como en el lienzo que posee la Diputación santanderina, la oscuridad o austeridad de las tonalidades corre el riesgo de convertirse en frialdad, pero un análogo efecto sombrío, perceptible en los cuadritos del Museo de Ontaneda, adquiere calibre de verdadera esencia poética, y de bien sólida sustancia pictórica, al concentrarse en breve espacio. Algunos ejemplos de aparente monocromía encierran estupenda belleza: así la «Puesta del Sol», del Museo Municipal, o el «Claro de luna», del Museo de Ontaneda, con su atmósfera nocturna tan delicadamente conseguida; en ambos paisajes encontramos ya la firme sencillez que huye del realismo fotográfico, para extraer el aroma más puro de la luz y del color.

## EL RETORNO

Agustín Riancho retornó a España en 1883, e intentó hallar renombre y clientela en Santander y en Valladolid, sin resultados apreciables. En la capital castellana contrajo amistad con don Epifanio de la Gándara, vecino de Tordehumos, quien posiblemente le encargó los dos cuadros que retratan la fábrica de harinas «La confianza», de aquella localidad, cuadros venturosamente conservados en Luarca por don Juan Herrero, y que pueden citarse, por la frescura de su colorido, entre los estimables de la nueva época que, en sus inicios, debió conocer algún retroceso en la potencia creadora del artista. «Durante su nueva estancia en Santander probó la amargura del desprecio y de la incompreensión —escribe don Elías Ortiz de la Torre—. Las necesidades más perentorias de la vida le obligaron (quién sabe con cuánto dolor de su alma de artista) a mercantilizar su oficio... al gusto de la burguesía que podía permitirse el lujo de pagar tales superfluidades».

Es posible que se hayan extraviado muchos de los cuadritos a que el señor Ortiz de la Torre (primero y excelente biógrafo del pintor) alude, pues debo confesar que no hallo, en los cua-

dros adscritos a esta etapa de producción, la mediocridad rutinaria percibida por aquél. Es cierto que muchos lienzos de esa época no poseen atisbos de la soberana renovación del paisaje que es cifra y gloria de la gran pintura de Riancho, pero pueden codearse con las más estimables creaciones de sus contemporáneos. El pintor gustaba animar sus montes y sus veredas con figuras humanas, por lo general deliciosamente esbozadas, que son ante todo hermosas y contrastantes notas de color, destinadas a equilibrar exquisitamente el conjunto. No es rara la presencia de bañistas en sus ríos, percibiéndose, por cierto, una certera sensibilidad en el tratamiento del desnudo: sirvan de ejemplo el ya citado «Paisaje belga» de la Diputación santanderina, o el hermoso lienzo que posee don Jaime Pérez Maura. En el Museo de Ontaneda hallamos los apuntes al óleo que sirvieron de base a las figuras desnudas del «Paisaje belga», y que denotan ágil maestría en el diseño del cuerpo humano.

Por cierto que, en el cuadro propiedad del señor Pérez Maura, encontramos de nuevo la predilección por el cielo gris, colmado de nubarrones, que contrastan con el fogoso colorido del praderío y de las vestimentas aldeanas agrupadas en las márgenes de la corriente. El ambiente plomizo común a ciertas horas de la montaña y del país flamenco ejercía sobre Agustín Riancho una innegable sugestión, que tiende a disminuir en su obra posterior, cuando el azul del cielo se hace intenso y la vegetación se atavía de rutilante oro. Todavía en uno de los más bellos cuadros de Riancho, el indescriptible «Arbol florido», que posee don Pablo Tarrero, un horizonte tormentoso espléndidamente cárdeno, ejerce maravillosa labor de contraste con la claridad rotunda de la fronda del almendro, triunfalmente extendida en el primer término del lienzo.

La tercera etapa creadora se prolonga en los primeros lustros de este siglo. Pertenecen a ella los cuadros de efecto más seguro entre los admiradores del pintor, por reunir equilibrio tradicional y amplia belleza de concepción y de colorido. Descuella la tan renombrada «Cagijona», joya del Museo Municipal de Santander, que viene a sintetizar la más hermosa coloración del paisaje montañoso, en perfecta conjunción del suntuoso verdor vegetal y de la tranquila opacidad del cielo. Diríamos que Agustín Riancho, antes de revelarnos, con airoso taumaturgia, el alma del paisaje norteño, lograba copiar su belleza corporal con diáfana exactitud. Similares aciertos de evocación poética del paisaje, con lirismo que roza la cadencia musical, hallamos en la amplia composición «Barqueros», que perteneció a la condesa viuda de Forjas de Buelna, o en el bellísimo cuadro «Pescando en el río», delicado y seductor como pocos, que posee don Javier G. Riancho.

El colorido se enriquece y se dulcifica a la vez. Tienden a alejarse las brumas, y los rojos y los azules adquieren, junto al verde predominante, nítidas resonancias. La profundidad húmeda de las arboledas roza el misterio, por ejemplo, en el bellísimo «Paisaje montañoso», de don Rafael Estraña, y la luminosidad se aclara imprimiendo en el lienzo, o en la menuda tabla, destellos de la luz plateada de Santander, esos chispazos argentinos que se dispersan en las espesuras montañosas, cuando el Sol, luchando con las nubes circundantes, vierte relámpagos en los troncos y en las hojas. La reproducción de tal efecto de luz confina con el prodigio en el diminuto y delicioso «Parque de Alceda».

Otro factor natural amado por Agustín Riancho es la cascada. La caída del agua, sugeridora de la plata y del diamante entre las murallas de verde hierba, ofrecía un cúmulo de posibilidades plásticas que el pintor aprovechó con pasión deleitosa. La inmensa ductibilidad cromática del tema permitía, o exigía, fructuosas audacias. Y así comprobamos que la cascada, tantas veces reproducida o evocada por el pintor, se constituye en lazo de unión entre las dos últimas épocas de su creación, participando del realismo poéticamente captado y del ensueño que los pinceles tornan en realidad.

También muéstrase el artista muy diestro en el tratamiento de la figura humana, durante este período. En su mocedad cultivó, Riancho el retrato, cuarentena ineludible en todo pintor de aquella época; pero no debió ser entusiasta del género, pues son muy pocos, y no muy relevantes, los retratos suyos que conocemos: una efigie de dama, recientemente descubierta, que además de cierto encanto romántico, ostenta fina habilidad en las pinceladas del cabello y de las joyas; y los retratos del matrimonio Bisquert, seguramente ejecutados en Madrid, que pertenecen hoy a sus descendientes, los mar-

queses de Sala de Partinico. Posteriormente no hallamos vestigios de nuevos retratos, aunque abundan los personajes vivos en sus paisajes, casi nunca con rango de protagonistas. Las aldeanas de rojos pañuelos y los zagales de humildes blusas son más bien destellos de color que complementan la armonía del cuadro, o introducen el indispensable chispazo cromático en el exuberante verde del conjunto. Cuando la figura humana consigue el primer plano de algún pequeño cuadro — «Haciendo fuego» o «Los pasiegos» — se hace notar por la gracia de la silueta y el garboso desparpajo del movimiento, síntomas de la ternura con que Agustín Riancho evocaba la imagen de sus paisanos de la aldea.

## EL SOL, EL RIO, EL ARBOL

Agustín Riancho pinta como quiere. Durante años y años carece de todo ambiente propicio a su vocación: sumido en el pueblecito pasiego, sin posibilidad de trato con artistas o con intelectuales, aquejado de penuria económica, ignora por completo los movimientos estéticos que sacuden al mundo. No puede conocer la obra de ningún pintor contemporáneo. Más de una vez ha de rifar los cuadros que algún día merecerán millones. Pero si le faltan los asideros de la admiración gregaria o la dorada compensación, posee, en cambio, lo que verdaderamente desea, lo que es su razón de vida y de arte: el contacto ininterrumpido con la Naturaleza, la convivencia fraternal con el Sol, con el río, con el árbol. La Naturaleza es su amada, porque Agustín Riancho no ha querido saber de otras; y tal amor, imposible de traicionar, tiene sobre otras pasiones más terrenas la ventaja de proporcionar más éxtasis que dolores, más comuniones que inquietudes. Y es muy posible que Agustín Riancho, pobre de solemnidad, solitario y desconocido, fuera más feliz que nadie. Poseía el inapreciable regocijo de la creación, esa ausencia de envidias que, según dicen, es base de la mayor felicidad, y, al alcance de la mano y del pincel, la riqueza que verdaderamente desea: el paisaje cuyas luces no se agotan nunca. Agustín Riancho contempla cielo y monte de sol a sol, y si la noche le sorprende, como el pintor no tiene miedo de tan buena amiga, encuentra cobijo placentero en las ramas de su hermano y modelo el árbol, hasta que su hermano el amanecer se digne despertarle.

Durante mucho tiempo, los paisajes de Riancho podían competir en belleza con cualquier lienzo de los maestros más admirados y cotizados: pero no se alejaban de la visión directa de las imágenes. Incluso diríamos que su delicado realismo entrañaba, en cuanto a audacia, un retroceso con respecto a las rotundas innovaciones de la etapa de Bélgica. Ya traspasados los setenta años de existencia terrestre, el solitario se

«LA CAGIJONA». 1907.



sitúa, por caminos y carismas que ignoraremos siempre, en el rango de los grandes visionarios del arte, a quienes en párrafos anteriores me refería. A propósito de su última época creadora se ha hablado de impresionismo y de fauvismo, han sido evocados Monet y Vlaminck, maestros con los que Riancho no pudo tener contacto alguno. La intuición y la sensibilidad, dispensadoras de milagros, ejercieron en las soledades de Luena uno de sus mayores prodigios. Un anciano sin ambiciones descubre, por su cuenta y sus medios, las más difíciles fórmulas del arte contemporáneo y consigue lo que muchos no lograron y lo que tantos otros no intentaron siquiera: la fusión de la pura Naturaleza y de la pintura íntegra, es decir, la transformación de la luz y del paisaje en admirable materia pictórica por encima de la realidad, penetrando al mismo tiempo en el reducto más íntimo de esa realidad, tan sobrepasada como adorada por el pintor.

Ya señalé que el tema de la cascada enlazaba, en sucesivas versiones, las eras creadoras de Agustín Riancho. Los lienzos de las colecciones de don Santiago Corral, de don Luis Sierra y de don Luis Gutiérrez de Rozas nos muestran el avance de una fluidez y flexibilidad de pincelada, que traspone la frontera del realismo en una bellísima versión que permaneció durante mucho tiempo en una galería madrileña, liberándose de toda traba formal en «La cascada en otoño», de los señores Villegas de la Lama. El paisaje, para Riancho, se ha resumido en sus primordiales elementos de luz y de aire, como si el pincel pudiera adueñarse —y sí creemos que se adueña— del Sol y del viento. Como si el paso de los años infundiera fuerzas al artista, en lugar de restárselas, como a la mayoría de los mortales, abundan en este último período creador los formatos extensos, las grandes superficies de claridad rotunda, conseguida con una sorprendente combinación de verdes, amarillos, negros y blancos. La paleta de Riancho ha reducido, sin duda, el número de sus colores, pero extrae de cada uno la soberana riqueza de matices que siempre se consideró propia de los grandes maestros.

A este ocaso triunfal corresponden los fulgurantes cuadros conservados en el Museo de Ontaneda, en el Ateneo de Santander, en el Parador Nacional de Fuente-De, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en las colecciones de don Pedro Lorenzo y de los señores de Villegas. La libertad conquistada por Agustín Riancho desconcertó a algunos ingenuos admiradores, demasiado adscritos a las normas tradicionales, y así como la asombrosa innovación del Greco se achacó a una irregularidad óptica, no faltó quien atribuyera a miopías de la vejez los inauditos florecimientos de Agustín Riancho. Dios conserve la vista y la sensibilidad a quien así piensa. El noble anciano de Entrambasmestas era capaz de dar pasos de gigante, habituado como estaba a recorrer montes y bordear ríos en busca de una belleza que no le rechazó nunca.

El árbol es ya el héroe de los cuadros de Agustín Riancho: robles o alisos tienden sobre el lienzo la maraña dorada de sus ramajes, tan contagiados de luz y de atmósfera, que han perdido toda sugestión lineal para trocarse en espléndidos trozos de color. Necesitan, para expansionarse, amplias superficies que el pintor no les niega. La exaltación de la materia no precisa fogaratas policromas, y dentro de la sombría armonía antes citada alcanza el color la cumbre sólo accesible a los grandes artistas. La luz no intenta deslumbrar, aunque se instala como reina y señora en el lienzo: impregna hojas y ramas, se funde con la corriente del río, y reviste con plácida escarcha las nubes, pero siempre ostentando la regia sencillez que caracteriza a la luminosidad norteña.

En ocasiones, el pintor retorna a los pequeños formatos, obteniendo rasgos de belleza arrebatadora. En el Museo de Ontaneda se admiran, por fortuna, algunos cuadritos con categoría de joyas: «Almendros en flor», «La nevada», «Árbol encendido», tan acertadamente seleccionados para su reproducción en el cartel de la exposición homenaje, o «Luces sobre el río», verdadera maravilla de fluidez y de sutileza al establecer las más exquisitas correspondencias entre el cielo y el agua: pequeño cofre capaz de guardar riquezas inagotables. «Árbol en penumbra» y «Árbol en pleno sol», pertenecientes a los señores Villegas de la Lama, se encuentran también entre las obras maestras de una vejez milagrosamente convertida en deslumbradora juventud. Ya puede creerse que el Sol no ilumina a estos árboles refulgentes; son sus ramajes quienes irradian luz. El amor de Agustín Riancho a la Naturaleza se ha corporeizado en un supremo hallazgo artístico.

No olvidemos, con todo, la posibilidad de remotos e imbo-

rrables recuerdos firmemente depositados en el espíritu del artista. No cabe duda de que éste conoció ampliamente la obra de Corot y de los maestros de Barbizon, pioneros de la libertad estética que halló su cenit en el impresionismo. La búsqueda de antecedentes es siempre posible y sugestiva, aun en los casos más flagrantes de innovación estética. Pero, al situarnos ante la última etapa creadora de Riancho, hemos de pensar en el extensísimo intervalo, desde su regreso de Bélgica, en que su inspiración permaneció fiel a las formas clásicas del paisaje, si bien nunca aprisionada por el academismo. Transcurren tantos años entre el contacto directo del artista con la pintura europea y la insólita floración de su ancianidad, que no podemos creer en la evolución de una influencia consciente. Y, como tantas veces ocurre en presencia de los artistas verdaderos, acataremos humildemente el prodigio, como Dámaso Alonso ante la lírica efusión de San Juan de la Cruz.

## ULTIMA ETAPA

La última época de Riancho, con su pasmosa libertad creadora, es quien confiere al artista altísimo rango, extrayéndole para siempre de las brumas de la ignorancia y de la incompreensión. Su obra anterior, tan amada por cuantos la conocen, califica a un poeta del paisaje, cuya magia no es inferior a la de su admirado Corot. Bastaba y sobraba esa extensa tarea para atribuir a Agustín Riancho categoría magistral en la historia de la pintura española. Pero son sus últimos cuadros quienes sitúan al pintor de Entrambasmestas entre los grandes visionarios del arte, entre los que son capaces de saltar heroicamente sobre abismos de tiempo y de estética para encontrar, con plena victoria, un manantial nuevo y fecundísimo. Nunca se vio en la comarca montañesa mejor «salto del pasiego» que ese brusco paso hacia el futuro, propio de la pintura de Riancho.

A la misma línea de revelaciones pertenece el impresionante caudal de sus dibujos, que Riancho no cuidó nunca de vender o exponer, permaneciendo la mayoría de ellos en poder de sus descendientes. No era totalmente ignorada esta faceta del artista, pues muchos apuntes fueron reproducidos en las biografías de don Elías Ortiz de la Torre y de don José Simón Cabarga, indispensables para el conocimiento de la imponente fisonomía humana del pintor. La bellísima edición de «Dolor de tierra verde», relatos póstumos del imborrable Manuel Llano, fue ilustrada con diseños de Agustín Riancho, que retrataban con agilidad y ternura tipos aldeanos, tan familiares al pintor. En la biografía del artista, que José Simón Cabarga publicó en la «Antología de escritores y artistas montañeses» tan acertadamente dirigida por don Ignacio Aguilera, se reprodujeron treinta y dos dibujos, destacados ya como admirable complemento de la labor pictórica de Riancho.

Los paisajes son muy superiores a las figuras, sin negar la gracia y el verismo de éstas, cuyo trazo firme y flexible a la vez puede tener un lejano parentesco con los dibujos de Isidro Nonell que, por supuesto, Riancho no contempló nunca. Pero si los aldeanos, tan gallardamente dibujados, no acusan una primacía sobre tantos buenos dibujos de la época, los paisajes evidencian un arte tan poderosamente original como el que reina en los óleos de Agustín Riancho.

Los dibujos conservados suman varios centenares, abundando entre ellos los bocetos o diseños preparatorios de numerosos óleos bien conocidos. Tales esbozos tienen casi siempre consistencia de obra acabada, apuradas sus líneas y refinada su composición. En alguna ocasión estaríamos tentados de afirmar que el boceto supera a la pintura, como ocurre en el delicioso dibujo coloreado —delicadísima sinfonía de tonalidades rosadas— que precede a la diminuta vista de Entrambasmestas que posee el Ateneo de Santander. Se reafirma en los dibujos la apoteosis del árbol, en una inagotable exhibición de líneas y de formas, enérgicamente siluetadas en ocasiones, o grácilmente esfumadas hasta perder —como acontece en los mejores paisajes al óleo—, toda relación con la realidad fotográfica. Riancho convierte a sus árboles en objetos maravillosos, radiantemente decorativos, en cuyo trazo no se comprueban jamás vacilaciones o debilidades. Cuando falta la energía lineal, es la gracia poética del esfumado quien la sustituye. La belleza cambia de signo pero no abdica su rango.

Riancho, en sus dibujos, se deleita con el arabesco de las ramas y de las hojas, cuya elegancia y riqueza diríase digna de ilustrar los manuscritos orientales. La contemplación de





«CABO MAYOR». 1861.



«EL RÍO EN OTOÑO». 1929.

la Naturaleza se deslíe en fantasía creadora, que, sin embargo, permanece enraizada en la más profunda fisonomía del paisaje. La serenidad de la estructura permite que nunca llamemos barroca a la suntuosidad de estas frondas, soñadas después de vistas. A veces, Riancho realizaba sus dibujos con notas de color, consiguiendo sugestivos efectos de gracia casi musical, como en el lindísimo "Colores de cielo y agua", de la colección de don Luis Sierra Cano, o bien acercándose a la abstracción cuando el color se extiende sobre el contorno hasta adueñarse del papel, convirtiendo el dibujo en un extraño y robusto alarde cromático, cual ocurre en el panorama de Entrambasmestas —estilizado hasta el ensueño—, que se encuentra en mi modesta colección.

La aproximación a la libertad absoluta del arte abstracto es perceptible en numerosos óleos y dibujos de la ancianidad de Riancho, adquiriendo una alucinante presencia en las últimas obras que surgieron de su paleta. Si el predominio del negro, tan marcado en la época belga, está a punto de desaparecer en la tercera etapa creadora, retorna enérgicamente, brillantemente, en los últimos años. Son varios los óleos en quienes se supone la postrer pincelada del pintor, y entre ellos asombra, precisamente por la lírica dominación del color negro, el que pertenece a don Manuel Suárez Inclán. Este cuadro, como otros del fogoso ocaso del artista, se resuelve en color puro, sin buscar apenas asidero en una realidad superada. El anciano enamorado del campo y del río se aproximaba así a la más audaz faceta del arte contemporáneo, después de efectuar, por su cuenta y riesgo, la recreación de las sucesivas aventuras estéticas del siglo.

#### HIDALGO Y SOLITARIO

Pudo morir tranquilo Agustín Riancho. Se extinguió en su aldea montañesa a los ochenta y siete años, el 25 de octubre de 1929, después de conocer, tras muchos años de pobreza y de silencio, unos felices momentos, en que se viera rodeado de cariño y admiración hartamente merecidos. Fue campeón de su fama un caballero montañés, don José Cabrero, fervoroso amante de la pintura y coleccionista de singular intuición. Entre sus grandes amigos contó a Francisco Iturrino, a Solana y al propio Picasso, su efigie señorial tiene el honor de figurar entre los contertulios del "Pombo" solanesco, y supo apreciar, con la más exquisita sensibilidad de buen catador, la obra de Nonell, de Bervete, de Regoyos o de Gimeno, cuando tan egregios nombres apenas se cotizaban en las galerías españolas. Con relación a los artistas montañeses, don José Cabrero ejerció incansable y afectuoso mecenazgo. El contribuyó como

ningún otro a que los últimos días de Agustín Riancho se viesen aureolados por dulces relámpagos de triunfo: las exposiciones del Ateneo en 1922 y 1923, y el homenaje tributado en Santillana del Mar, donde el viejo pintor presidió una brillante mesa, sentado entre la archiduquesa Margarita de Habsburgo y la duquesa de Santo Mauro.

El nombre y la obra de Agustín Riancho no han sido olvidados en la montaña. Ya recordé que los poseedores de cuadros del pintor mostrábanse orgullosos, y no faltaron coleccionistas montañeses dedicados a la búsqueda de obras de Riancho. Posteriores exposiciones —en el Ateneo de Santander, en la sala Sur y en la galería Delta— mantenían el interés y la admiración, revelando ante todo la casi ignorada maravilla de los dibujos. En 1955, óleos de Riancho se encontraron en la exposición de maestros montañeses celebrada en el Ateneo de Madrid; y en 1962 un grupo desinteresado de admiradores entusiastas organizó la magna exposición de Santillana del Mar, reuniendo la mayoría de la obra conocida, tanto óleos como dibujos, en el encantador claustro del monasterio de Regina Coeli. En 1971, la sobrina del pintor, doña Fernanda Riancho, y sus hijos acondicionaron en su residencia de Ontaneda un lindísimo museo, en el que puede admirarse el conjunto de obras de calidad valiosísima, por ellos celosamente conservado. A la inauguración asistieron numerosos artistas y críticos —don José Camón Aznar entre ellos— que tuvieron ocasión de comprobar la revelación que aquellas pinturas y dibujos testimoniaban. El madrileño Museo de Arte Moderno contaba entre sus riquezas algún bellissimo y representativo óleo de Agustín Riancho.

Enrique Lafuente Ferrari, Jorge Larco y Juan Antonio Gaya Nuño han dedicado a Agustín Riancho entusiastas referencias en sus respectivas historias de la pintura española, unánimemente estimadas por tantos conceptos. El gran pintor montañés se encuentra hoy entre los predilectos de la ruidosa —y casi siempre justificada— revalorización de recientes maestros de nuestra pintura, cuyas obras alcanzan magnos precios en las subastas. Y la exposición homenaje que exhibe, a los ojos de la capital de España, la totalidad de la obra que ha sido posible reunir, significa un capítulo decisivo en la fama póstuma de Agustín Riancho.

Y el sereno valle montañés guardará el recuerdo del pintor hidalgo y solitario, que quizá fue feliz entre todos, porque dentro de su humildad franciscana, hubo de experimentar como nadie la sublime dicha de convertir en arte propio, en dominio de sus pobres pinceles, la luz del cielo y la llama que, brotando en su espíritu de artista, bruñía de oro los árboles y el río.

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE



# LOS CAMINOS DE SANTIAGO

El Comité Hispano-Francés para la valorización del Camino de Santiago, ha celebrado el día 31 de enero, en el Quai d'Orsay en París, la sesión plenaria del mismo.

La sección española de dicho Comité decidió que a la reunión se aportasen una serie de iniciativas, como la señalización de rutas, construcción de refugios a lo largo del Camino, series de sellos postales dedicados al Camino de Santiago, y una promoción publicitaria a través de medios audiovisuales y material filmado.

La Dirección General de Bellas Artes, representada en dicho Comité por el comisario general del Patrimonio Artístico Nacional, ha aportado a dicha sesión plenaria del Comité Hispano-Francés el programa de actuaciones que el Ministerio de Educación y Ciencia tiene previstos para los años 1973-1974, para la revalorización de todo el patrimonio cultural comprendido en el Camino de Santiago.

Debe destacarse que el Gobierno español, por Decreto de 5 de septiembre de 1962, declaró conjunto histórico-artístico el llamado Camino de Santiago o Ruta Jacobea, de gran

arraigo sentimental y espiritual a través de los siglos en nuestra Patria.

A más de ello, como se destaca en dicho Decreto, en la ruta declarada conjunto histórico-artístico existen multitud de monumentos y conjuntos de indudable valor histórico-artístico de resonancia universal, por lo que era necesario tomar medidas que permitiesen la conservación y protección de dicho patrimonio, estableciendo que la tutela de todo ese conjunto quedaba bajo la protección del Estado y sería ejercida por el Ministerio de Educación y Ciencia.

En cumplimiento de dicha disposición, y a la vista de que 1975 ha sido declarado por el Consejo de Europa como Año de la Protección del Patrimonio Cultural, ha parecido conveniente una actuación intensa sobre los conjuntos y monumentos comprendidos en la mencionada ruta y sobre aquellos cuya estructura y arquitectura está fundamentalmente condicionada por la influencia del Camino de peregrinación.

La programación prevista se realizará durante los años 1973-1974; comprenderá actuaciones en las diversas rutas que componen los tradicionales caminos de peregrinación a Santiago de Compostela, y, dentro de

las mismas, en todos los monumentos y conjuntos integrados en dichas áreas geográficas.






Se han establecido como zonas de actuación el Camino Gallego, Asturiano, Leonés, Castellano, Vasco-Navarro, Aragonés y Catalán, como base en una serie de equipos técnicos integrados por los consejeros provinciales y arquitectos que integran los Servicios Técnicos de la Dirección General de Bellas Artes, en una actuación coordinada y en los diversos aspectos de la conservación, restauración, ordenación y revitalización de monumentos, conjuntos y obras de arte mueble.

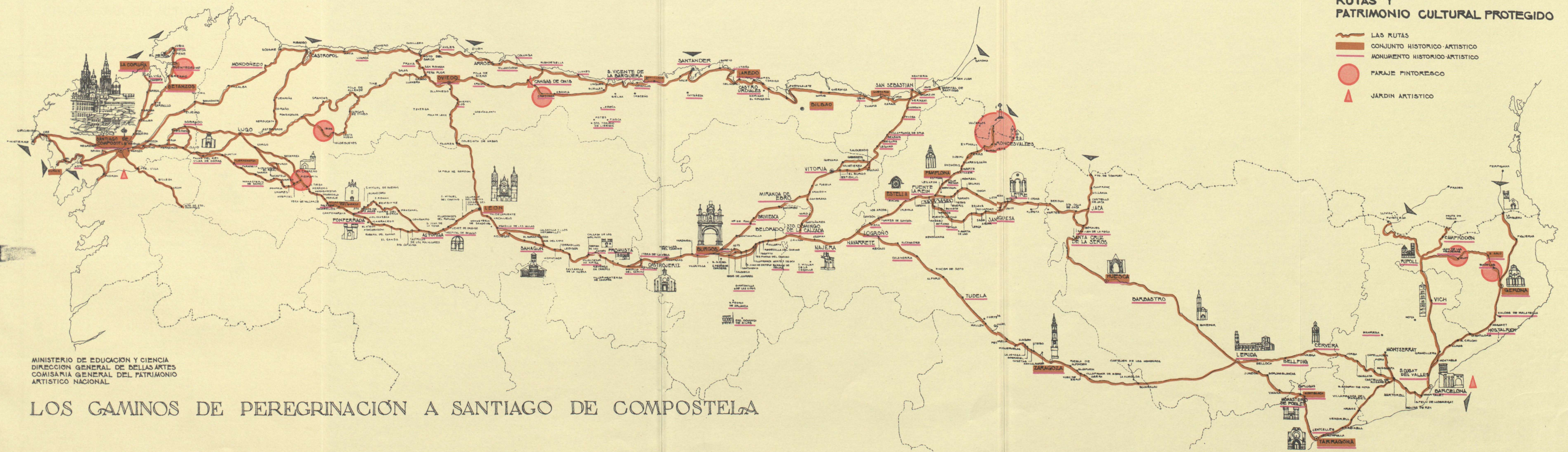
Se prevé una inversión de 248.500.000 pesetas durante el año 1973 y de 350.000.000 pesetas para el año 1974.

A las aportaciones de la Dirección General de Bellas Artes se unirán las posibles colaboraciones de los distintos Ayuntamientos, Diputaciones, Patronatos y Fundaciones, pertenecientes a las diversas zonas, así como los fondos especiales de la Administración que puedan arbitrarse para esta tarea.

Como se decía en el preámbulo del Decreto antes citado, «esta vía está representada actualmente en nuestro ánimo con los mismos vigorosos trazos que ofrecía en la antigüedad».

**RUTAS Y PATRIMONIO CULTURAL PROTEGIDO**

-  LAS RUTAS
-  CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO
-  MONUMENTO HISTORICO-ARTISTICO
-  PARAJE PINTORESCO
-  JARDIN ARTISTICO



MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA  
 DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES  
 COMISARIA GENERAL DEL PATRIMONIO  
 ARTISTICO NACIONAL

**LOS CAMINOS DE PEREGRINACION A SANTIAGO DE COMPOSTELA**

# LA EXPOSICION CONMEMORATIVA DEL

## «PRIMER SALON DE LOS ORCE»

La creación de la Academia Breve de Crítica de Arte, entidad fundada por Eugenio d'Ors en los años inmediatos a la posguerra civil española, no fue una ocurrencia del avisado glosador —como he dicho en otro lado—, sino una necesidad incuestionable.

El clima donde surgió no resultaba propicio a la inquietud ni a la tentativa. Olvidada por culpa de la contienda «la primera vanguardia española», un academicismo peligroso, un tradicionalismo vuelto de espaldas a lo que en el mundo se hacía, intentaba por múltiples y no siempre artísticos procedimientos convertirse en conciencia rectora de quienes hacían o deseaban contemplar un arte poco de acuerdo con el refugiado en conceptos sencillamente anacrónicos. Los artistas modernos se sentían demasiado «mal-ditos» y, como es lógico, bastante desamparados.

Aunque a treinta y tantos años vista la Academia Breve merezca aplausos y crítica, su función tuvo la virtud de convertirse en dique de «lo pompier», de lo tradicionalmente falso, en un medio donde lo que supusieron la Exposición de Artistas Ibéricos, la única exposición de Picasso celebrada en España, y los aportes individuales de nuestros artistas más relevantes desde un punto de vista crítico exigente, procuraba olvidarse. En las anteriores Exposiciones Nacionales, lo que se llamaron Salones del Crimen, iban consiguiendo consideración y prestigio, aun entre quienes llenaban las salas preferentes, con un arte desfasado y añejo. En las Exposiciones Nacionales que iban a celebrarse posteriormente, un pintor de la categoría de Solana era postergado a la hora de los lauros por falsos artesanos sin ningún concepto expresivo, y quienes estaban dispuestos a resolver sus problemas en un terreno

de cosas actual, moderno, sufrían el desprecio, cuando no la ofensiva, de quienes para nuestra suerte han desaparecido poco a poco del panorama español actual.

¿Dónde están los enemigos de lo moderno, después de treinta años de experiencias llenas de interés, de ten-

tativas abiertas a todos los vientos, del desarrollo de una vida artística que, por fortuna, en nada se parece a la que encontró en sus principios la Academia Breve? ¿Dónde los críticos, por ejemplo, que cuando la Academia Breve inició sus tareas, compuesta por Eugenio d'Ors y diez estudiosos,

MARIA BLANCHARD.





RAFAEL  
ZABALETA.

los aparatosos paisajes epidérmicos, o esas naturalezas muertas con trofeos, absurdas cerámicas y pájaros muertos, que quienes contábamos con la referencia del legítimo impresionismo, de amplio expresionismo, del penitente cubismo y de la violencia fauvista, aparte todo lo pretendido por el arte abstracto en el mundo, no las podíamos soportar.

En tales condiciones, lo que la Academia Breve supuso, lo mismo en sus Salones de los Once que en sus Exposiciones Antológicas, no fue tanto un «esto es lo bueno», como «esto es lo vivo, y si se quiere, cuestionable». Lo que a los creadores de la trinchera, que indudablemente dio al traste con un enemigo aparatoso y estéril, le importaba no era tanto que quienes por ella se veían destacados, **parecieran los mejores**, sino distinguir entre los artistas vivos y responsables de la hora, en grupos de «once» y en la medida de lo posible, a quienes significaban algo importante en la vida artística española, al margen del aparencialismo, en oposición a quienes, enquistados en instituciones y con poder combativo digno de mejor causa, no entendían que quienes nos pusimos frente a ellos en línea de combate, lo hacíamos por el «mejor patriotismo» —palabra esta última tan de su agrado—, si se tiene en cuenta que el suyo no podía ser más egoísta y banal.

La Academia Breve, independientemente de los resultados conseguidos, fue una necesidad —repito— y por consiguiente una lucha. Su talante ecléctico, de franca acogida, en ningún momento dogmático y mucho menos sectario, no estuvo dispuesto a ponderar esas cosas que los entusiastas de lo moderno a ultranza, en tantísimos casos sobrevalorizan, pero tampoco a aceptar —y ahí está su labor en los correspondientes catálogos— la influencia de los que por entonces se negaban a admitir que Isidro Nonell era la divisoria entre el academicismo y la modernidad.

#### EL PRIMER SALON DE LOS ONCE

Tras la toma de contacto que supuso con muy pocos aficionados, el primer acto público de la Academia, celebrado en las galerías Biosca, con un único cuadro de Nonell como ejemplo, vino el Primer Salón de los Once del 43, abierto en las mismas galerías.

Lo constituían obras de María Blanchard, Foujita, Manuel Hughé, Emilio Grau Sala, Pedro Pruna, Pedro Bueno, Pedro Mozos, Olga Shakaroff, Jesús Olasagasti, Rafael Zabaleta y Eduardo Vicente. La lista de patrocinadores estaba compuesta por Eugenio d'Ors, María Campoalange, José de Baviera, Carlos Blanco Soler, Luis Felipe Vivanco, José Camón Aznar, José María Alfaro, Eduardo Lloset Marañón, Yaquichiro Suma, Zarega Fombona y el que suscribe.

Lo que nos propusimos al reunir los

no reconocerían que Isidro Nonell es el principio como si dijéramos de la gran experiencia española del arte moderno, en vez de un ídolo falso, que es como lo designó cierto compañero para su desgracia, cuando la Academia Breve comenzó sus actuaciones el año 1942?

A los que regatean no ya méritos, sino interés, llevado a cabo por un grupo en el que lo único que nos animaba era un afán de verdadero esclarecimiento, conviene recordarles que, cuando la entidad puso en marcha la empresa bajo la advocación diríamos de Nonell, en la prensa pudo leerse: «La realidad que él buscaba por un insobornable sentimiento "literario", en su Cataluña amada y el ambiente que eligió en París, fueron para el pintor un trozo del gusto y tendencias de la época. Ahora bien; dentro de esa fidelidad al "medio" y a su propia intimidad, Nonell sólo llegó a recorrer limitadas jornadas de su vocación: de sus trabajos —más sentidos que logrados—; de sus manchas de color sin riqueza de tonos; de su dibujo, más empírico que resolutivo; de sus composiciones, en trance siempre de bocetos, hasta la obra que plantea problemas y los resuelve o es un maravilloso poema de fragante espontaneidad, hay tal distancia que,

nosotros, debemos considerar al artista con todas las reservas de quien no llegó a ecuacionar el esfuerzo con el resultado». Debiéndose reconocer, como consecuencia, que cuando en un diario de la época se regateaban los valores de Isidro Nonell de la manera que en el recorte transcrito se le regatean, **todo** lo que se hiciera en contra de un sentido de cosas sencillamente pasado merece el aplauso —no digo la loa indiscriminada— para quienes lo único que pretendimos fue contar con aquellos que en España no suponían lo aparente, lo externo, el recurso academizante, la trampa y el cartón. Desde que terminó nuestra guerra hasta que por los años cincuenta comenzó lo que se llamaría «época de las bienales», pintores de la categoría de Daniel Vázquez Díaz, pese a todas las apariencias en contra, irritaban. Aportaciones como las de Pancho Cossío, Benjamín Palencia y Francisco Mateos, los tres pioneros creadores hasta cierto punto de un clima, en el que comenzaban a bullir inquietudes que posteriormente se han convertido en punto de partida de reales destinos, se desestimaban radicalmente por quienes, autoherederos de la tradición por las buenas, consideraban que lo que continuaban la misma eran los malos cuadros de historia,

once nombres que integraron el Primer Salón de la entidad creada, no fue elegir los mejores, o por lo menos, subestimar a todos aquellos que los reticentes insinúan fueron olvidados, sino empezar a contar con quienes en el criterio no siempre coincidente de los que formábamos la Academia, merecían sencillamente la pena. En el Primer Salón de la Academia Breve figuraron once artistas pertenecientes, y eso es indudable, a lo que podía llamarse nivel vivo del arte moderno español. Por lo que si debieron ser los reunidos, o hubiera sido más conveniente convocar a otras once firmas —como sucesivamente sin embargo se hizo en los Salones siguientes—, es harina de otro costal. El problema, considerada la actuación de la entidad a la distancia de treinta años, era lograr un frente contra lo académico, un frente contra un gusto viejo, un frente contra las inercias de los que pretendían anegar a España en un concepto anacrónico de cosas, y eso se hizo.

Porque la recepción que se tributó al Primer Salón de los Once, pese a que con el tiempo parezca que por su eclecticismo expositor mereciera otra cosa, estuvo lleno de cautelas, de reticencias de todas clases, de desdén por parte de algunos críticos, de un clima, en definitiva, nada estimulador. Los artistas modernos, dígame lo que se quiera pasado el tiempo, conseguidos niveles de originalidad evidente, logradas cotas de una altura inimaginable, etc., vieron en la Academia Breve una tabla de salvación indiscutible. Si se tiene en cuenta que un escultor de la importancia de Jorge Oteyza —como he contado en otra parte—, recién llegado a España no tuvo que esperar para exponer en uno de sus Salones, sino a que un servidor y Eugenio d'Ors, su entusiasta presidente, celebraran la más informal conversación.

Con el Primer Salón de los Once irrumpe en la vida artística española una nave, donde cabían artistas de toda España —catalanes y residentes en Madrid, principalmente— con una sola condición: que estuvieran conectados, cada uno en la medida de sus fuerzas, con las inquietudes universales. El problema por aquel entonces estaba planteado de la siguiente manera: lucha franca entre los negadores de Picasso y los que consideraban a Picasso el epíteto magnífico, el punto y aparte de una serie de cosas culpables de vetustez y anquilosamiento. Si a Nonell —como hemos podido ver por la opinión transcrita— se le convertía en un artista herético, ¿para qué hablar del viento que sufrimos quienes, como era correcto artísticamente, defendíamos por aquel entonces la categoría heroica, portentosa, reconocida mundialmente, por nuestro Pablo admirable! Sin afán martiroológico, el autor de este comentario se vio envuelto en una reclamación llamémosla artística (!) de un núcleo reaccionario de varones, que no permitían, así por las buenas, enfoques críticos que,

como era lógico, les desinstalaban. El escrito firmado contra mi pobre persona definía el clima dentro del cual, el Primer Salón de los Once, era algo que casi no podía permitirse. España, en momentos cruciales para nuestro verdadero arte, pudo ser instalada en niveles desfasados de la peor categoría.

Si la Academia Breve con su Primer Salón de los Once y siguientes no hubiese cumplido con total lealtad con quienes de verdad suponían el presente abierto a toda una ulterior trayectoria sencillamente heroica en exposiciones internacionales, de las que más vale no acordarse, hubieran figurado por los siglos de los siglos esa serie de artistas anteriores a Picasso y a lo que ha supuesto Picasso, a quienes la modernidad reconocida de creadores importantes fue destinado a cuarteles de invierno, de donde nunca debieron salir. La Academia Breve constituyó la línea divisoria entre un concepto del arte anticuado y un concepto del arte futurible y nuevo. La entidad que inició sus tareas sociales, proclamando la grandeza poco reconocida de Isidro Nonell y la de aquellos que más o menos inicialmente, constituyeran entre nosotros un mañana artístico evidente, cerró el paso, destruyó sobre todo la inaceptable maniobra pretendida por quienes, considerándose herederos (?) de la tradición artística española, definían como raros unas veces y como subversivos otras, a los que Eugenio d'Ors y su grupo lucharon por instalar en una conciencia gravemente subvertida, por anacrónicos

principios, por un concepto desfasado de la expresividad.

Hoy hablar de María Blanchard o de Foujita tiene mucho de estancamiento pasatista. En la España que la Academia Breve inicia sus desisteadas tareas, abrirse un Salón en el que figuraron los mencionados artistas y algunos de los que en aquellos momentos se negaban a ser tutelados por un concepto de cosas académico y viejo, era iniciar el combate que posteriormente han asumido todos los artistas que componen el presente creador moderno español. Defender entonces los valores que constituyeron «la primera vanguardia española», era poco menos que un pecado. Proclamar hoy que con el Primer Salón de los Once se puso la primera piedra de «la segunda vanguardia hispana» es reconocer algo que nos parece incuestionable, no sólo a los que tuvimos el honor de figurar entre sus promotores, sino a aquellos que en el terreno de lo conceptual exigente, menos tienen que ver con las figuras seleccionadas por los «once» para iniciar su labor. Todo lo que había entre nosotros de vivo, de actual, no cupo en el Primer Salón de la Academia Breve, pero fue incluido en los siguientes Salones y Antológicas organizadas por quienes fueron convocados por Eugenio d'Ors para la defensa del arte nuevo.

Gracias a «la segunda vanguardia» de nuestro arte se actualizó indirectamente lo conseguido por «la primera» antes de la guerra, dándose al traste con los propósitos, desde mi punto de vista perniciosos, de quienes opuestos por sistema a la renovación permanente

OLGA SHAKAROFF.



de las artes plásticas, pretendieron señorear, nadie sabe con qué derechos, un clima artístico dentro del que palpitaban los problemas que en el mundo preocupaban a lo mejor.

## CONMEMORACION

Al conmemorarse, en enero de 1973, lo que en 1943 supuso el principio de «la segunda vanguardia», conviene valorizar sin olvidarnos del clima en que la misma inició su combate, la pintura y escultura de los componentes del Primer Salón de los Once, sin que ello suponga magnificar nombres y trayectorias, con los que se puede estar pasados bastantes años, más o menos de acuerdo.

Cuando nos encontramos en la Exposición Conmemorativa organizada en su galería por Aurelio Biosca, miembro de la Academia para la que tuvo siempre dispuesta el cauce de su sala de arte, resultaría peregrino insistir en lo que «Manolo» (Manuel Hughé) ha supuesto en el devenir de nuestra plástica, y casi ridículo ponderar los valores consagrados de Foujita, o de esa gran pionera por legítimo derecho que en el tiempo ha sido María Blanchard.

El espectador actual, curtido en múltiples experiencias expresivas de más arriesgado alcance, sabe frente a ellos que el arte, o es una invención inefable acordada con la problemática de una época, o se convierte de forma fatal en un ejercicio artesanal condenado a mimetismos inaceptables. «Manolo», Foujita y María Blanchard son tres caminos expresivamente vivos, y ello hace que enfrentarnos con sus obras no sea enfrentarnos, sino con tres referencias históricas, maduras en su propósito y abiertas, ostensiblemente abiertas, para quienes, empeñados en una creación determinada, no olviden que lo que interesa en pintura y escultura siempre es cumplir caminos, aventuras que, aparte lograrse en el plano expresivo, no pierdan nunca de vista lo que podríamos denominar su juventud.

Manuel Hughé limpió a la escultura de monumentalismos sospechosos, demostrando a través de una obra acendrada y diversa que la escultura es una palabra tan rotunda como sugeridora.

Foujita habla a todos los que no se empeñen en desatenderle, de que el refinamiento, si no procede de una actitud personal capaz de colaborar con la riqueza viva de sus motivos inspiratorios, apenas si supone otra cosa que un planteamiento retórico, del que en todo momento debe huir el pintor.

María Blanchard, grave y estremecedora, esencial y nada grandilocuente, recomienda al espectador que nunca se fíe de esas formas cerradas, esclavas de un hermetismo discutible, sino de aquellas transparentes, confidenciales, en las que bulle, deseosa de evidenciarse, la savia esencial revelada por

cualquier artista a la hora de la creación.

Al lado de estos tres nombres que podríamos calificar de magistrales, si tal denominación no nos pareciera peligrosamente alarmante, están los por desgracia desaparecidos Olga Shakaroff, Eduardo Vicente, Jesús Olasagasti y Rafael Zabaleta. Y con ellos, cuatro caminos resueltos y, sin embargo, inacabados, de los que no podrán nunca olvidarse quien considere, como si dijéramos, el desarrollo del arte moderno español.

Olga Shakaroff hizo de la delicadeza cromática y formal el vehículo predilecto de una intimidad tan rica como fresca, y de ahí que sus cuadros incluidos en la Exposición Conmemorativa del Primer Salón de los Once, compitan con las flores nada suntuosas, ejemplo marcesible del milagro, de la fragancia del mundo.

Eduardo Vicente, mucho mayor como espíritu creativo que lo que proclaman sus obras en la circunstancia, es el artista que entendió la vida en la raíz estremecida de sus rumores, y el hombre desgarrado y bueno que perennizó en óleos con aleteo apenas expreso un mundo donde todo canta su difícil ventura y su magnífica posibilidad.

Jesús Olasagasti, mal representado en el certamen colectivo que nos ocupa, fue el creador que animó sus retratos de esa dimensión en virtud de la cual lo simple iconográfico se convierte en algo así como un sentido humano digno de tenerse en cuenta.

Mientras que Rafael Zabaleta, autor de obra no muy copiosa, acredita en los cuadros que de él se nos brindan, la confianza, el entusiasmo, la fe si se quiere que Eugenio d'Ors, especialmente siempre que se buscaba un artista para llenar un hueco, puso en él.

Quedan como integrantes del certamen conmemorativo cuatro pintores que se han cumplido, que han madurado ampliamente. Porque Pedro Pruna, nos sorprende con dos síntesis mediterráneas, liberadas para su bien de una propensión decorativista, de la que ha logrado redimirse. El equilibrio pretendido no alcanza todavía la plenitud suficiente. Pero hay nobleza de planteamiento, un gozo del color dinamizado por la gracia, que se deben en todo momento aplaudir. Grau Sala, sí; Grau Sala se nos muestra en la redondez de su manera. Dado que la intensidad cromática y su enramada formal, persuaden con intensidad extraordinaria. Desde el momento que, en vez de mentir totalidades discutibles, lucha en todo momento porque el cuadro se organice, a la hora de su proposición necesaria, de la manera más convincente. El caso de Pedro Mozos es un caso que hay que medir dentro de unos límites, elegidos, aceptados por el artista. En las tres obras con las que ha colaborado a la Conmemoración del Salón de los Once, está el pintor que siempre consideramos, el colorista problemático que en todo momento se preocupó porque sus gamas trascendiesen im-

pregnadas de su carga íntima, sin que la monotonía tonal con que palpita su obra disminuya en ningún momento el propósito pictórico, seriamente pictórico, que en todo momento animó sus entregas. El caso finalmente de Pedro Bueno es confortador en extremo. Este cordobés, que siempre celebró los avances de su obra con la conmemoración particular que supone en cualquier caso un «Autorretrato», nos brinda uno, acordado con su manera mejor. Inmediatamente destacan los valores cromáticos y formales de un pequeño desnudo, muy sentido. Y en tercer lugar, desde nuestro punto de vista, cierta naturaleza muerta, más delicada de color que acreditada por su estructura.

De lo dicho en este apartado se deduce que los indiscutibles, los fallecidos y los aún vivos, cumplieron y cumplen de acuerdo al crédito que hace treinta años les concedieron. Ya que los once artistas que figuran en la muestra recientemente realizada por Biosca, son los mismos que figuraron en el Primer Salón de los Once, pero más maduros que cuando en aquella circunstancia respondían a la convencional denominación de «posibilidades», o de «artistas promisorios». Biosca, al reunir, sobre todo a los vivos, corrió un peligro: el de desacreditarlos. ¡Y no! Pruna, Grau Sala, Bueno y Mozos, los que para bien del arte español continúan su obra en marcha, siguen vigentes, acreditados por la exigencia, por un entusiasmo plausible, por los resultados que dentro de sus límites logran día a día.

## PELIGRO DE ACADEMICISMO

Ahora bien, la Exposición Conmemorativa del Primer Salón de los Once nos ha planteado el problema que bastantes artistas legítimos y muchísimos «neos», administradores contumaces de lenguajes poco propios, no tienen, desde nuestro punto de vista, resuelto.

Ante la copiosa realidad del arte moderno español, después de reconocer la vigencia dentro de él, de quienes tomaron parte en el Primer Salón de los Once, así como la de tantos que integraron los restantes Salones patrocinados por los miembros de la Academia Breve, cabe preguntarse: ¿no está, lo que llamaríamos «modernidad» para entendernos, incurriendo en el peligro de un particular academicismo...?

A la forma tradicional y académica, ¿no se han opuesto, dentro del plano vivísimo de la creación plástica, formas y maneras que en vez de desarrollarse con suficiencia plausible se han contentado con conservarse más de la cuenta, empeñadas en considerar vigente lo que tiene que ver más con la contumacia, con la insistencia en formulismos todo lo modernos que se quiera, pero un tanto detenidos para desgracia del verdadero arte español...?

PEDRO BUENO. ▶

Por lo pronto, conviene decir, que todo lo que no consigue la vigencia palpitante de lo auténtico, incurre, lo mismo ayer que hoy, en el delito de academicismo. Inmediatamente debe reconocerse que el combate planteado por el mejor abstraccionismo, contra una figuración posimpresionista y posexpresionista muy reiterada, denuncia cierto anquilosamiento en artistas llamados modernos, demasiado contentos con sus laureles, y que en el propio terreno de lo abstracto, espíritus mucho menos creadores que acreditados por cierta dependencia mimética nos brindan quehaceres demasiado ligados a maneras harto conocidas, en vez de propósitos, aventuras o logros dignificados por la imprescindible fuerza original. La cotización alcanzada por quienes en un ayer próximo supusieron «la segunda vanguardia» de nuestro arte, se admite con extraordinario recelo por los entusiastas, pudiéramos resumir, de la plausible tentativa. Pero en «la última vanguardia», en el terreno donde contienden diversos niveles abstractos, epílogos más que prólogos admirables, colaboran a un reinado peligrosamente inmovilista, donde no es oro todo lo que reluce, ni válido, vigente, mucho de lo que pasa por atrevido, por ambicioso, sin suponer en tantísimos casos otra cosa que cultivo de lenguajes, sin la carga comunicativa que todo lenguaje expresivo necesita para funcionar. El académico tradicional traicionó al arte, empeñado en definir como tal, lenguajes vacíos de proposiciones mejorantes. El académico moderno, contento con figurar en una nómina cuantitativamente extensa, se olvida en exceso que para acreditar su vigencia tiene que convertir su tentativa en verdadero paso, y que cuando lo que valorizamos muy a la ligera como avance, obliga a la reconsideración crítica, o constituye la base abierta de posibles destinos expresivos, o peca por academicismo, aceptemos que inconsciente, de la misma manera que delinquieron los que se autodenominaron herederos legítimos del arte tradicional.

¿Está el arte moderno en un momento auroral como proclaman abstractos diversos, o vivimos un tiempo en el que, utilizando escrituras acreditadas por los más legítimos, se nos brindan creaciones que sólo tienen de tales el deseo de serlo, sostenido por tantísimos «neos», sin fuerza necesaria y contenido descifrador suficientes...?

¿Los lenguajes que en tantísimos casos consideramos válidos, son verdaderos lenguajes, linajes expresivos debidos a propósitos auténticos, o planteos vacíos por el contrario, cuyo único valor consiste en plantearse con la ayuda de recursos, de procedimientos, también heredados...?

Si la Academia Breve de Crítica de Arte pudiera resucitarse, tuviera que resucitarse para la ordenación de todo lo que en nuestro mundo artístico pasa por legítimo, no podría hacer gala, por lo pronto, de la generosidad con que acreditó sus funciones, en



EMILIO GRAU SALA.

virtud del confusionismo producido por quienes, en vez de crear como el arte exige, llaman arte muchas veces a una serie de proposiciones modestas, dignificadas en tantísimas ocasiones por lenguajes mal encarnados, impropiaamente asumidos por los que se consideran «la última vanguardia» española. Cuando —y no descubrimos ningún Mediterráneo— «la trampa conformista» contiene en nuestro medio casi en igualdad de circunstancias con «la trampa disconforme», difícil tarea sería la de quienes, dispuestos a oponerse a un hacer considerado como nuevo, seleccionasen para posibles Salones de los Once artistas insuficientemente acreditados por la legitimidad de sus tejidos expresivos.

Obvio resulta reconocer que, tras los seleccionados por la Academia Breve a lo largo de años, España cuenta con artistas cuyas urdimbres plásticas merecen consideración y aliento. Pero nadie debe olvidarse que lo legítimo en arte no son los **planteos**, sino los mundos, los **planes** como en otra ocasión dijimos. Y que, cuando los espíritus más distinguidos se contentan con refinamientos formales mal encarnados, repetimos, el grupo crítico que con rigor y conocimiento de causa pretendiera elegirlos como ejemplo de un mundo artístico por demás revuelto, pocos serían los que podrían salvarse de un mimetismo moderno contra el que nadie reacciona, y mucho menos los que apareciesen como dueños auténticos de ese lenguaje, de esas voces inéditas, por las que las obras de arte alcanzan un valor. Lo vivo, lo verdadero —pensó la Academia Breve

ayer— es todo lo que por presiones académicas de la peor especie subyace ignorado en un ámbito incapaz de considerarlo más legítimo.

Lo legítimo, lo creador, lo que impone sin necesidad de distinguir lo auténtico a lo dudoso, no cabría en «onces» sucesivos donde se pusieran de manifiesto destinos incuestionables, porque muy cuestionables, muy discutibles por desgracia son, por lo general, artistas de los llamados «de marca», dedicados al refinamiento formal en tantísimos casos más que a la comunicación inexcusable, mediante el juego expresivo de ese peso milagroso en el que cualquier logro artístico tiene que consistir. La Academia Breve, al confeccionar la verdadera nómina de «la segunda vanguardia española», tuvo buen cuidado de no incorporar a la misma destinos sostenidos por la paciencia, por el oficio.

En nuestro momento, en una situación donde nadie ya se sorprende de «la novedad» que hace treinta años supusieron ciertas firmas, quienes pretendiesen jerarquizar los valores evidentes de nuestra pintura, tendrían que tener sumo cuidado en no contar con los que, considerándose «hipermodernos», tienen bastante, sino con aquellos solamente que como consecuencia de sus planos expresivos a gran voltaje, constituyen nuestro legítimo presente artístico, y, como consecuencia, el prólogo de ese arte que el día de mañana utilizará las experiencias, las tentativas pretendidas por todas nuestras vanguardias, suficientemente expurgadas.

ENRIQUE AZCOAGA



# PABLO SERRANO:

## BOVEDAS Y PUERTAS PARA UNA ESPERANZA

... Y el hombre siempre. Es el punto de referencia constante, el gesto sucesivo de un declarado protagonismo, la clave del discurso con el que el artista construye su gran pregunta. Todo el planteamiento dialéctico de la obra de Pablo Serrano —lo ha demostrado la exposición antológica celebrada en Madrid, en las salas de Bellas Artes—, parte de una irrenunciable realidad de origen y accede, en consecuencia, a la misma fundamental realidad: el hombre.

Lo otro es la forma, los signos

supraemocionales que van dejando constancia de una trayectoria. Diré qué tipo de signos: aquellos que más adecuadamente contribuyen a armonizar —pues mantienen una relación inmediata— los efectos de un sentimiento con una idea de abstracción. He aquí un concepto socialmente —sólo así: socialmente—, peligroso y, según los presupuestos por ahora planteados, hasta contradictorio. ¿Cómo se puede abstraer —de— una «realidad», un «sentimiento», el «hombre», citando los otros términos de la

contradicción, a la que tanta vocación expresan ciertos portadores de cultura muy a ras de superficie? Pues porque no se pueden emparejar elementos de una mayor fidelidad, de un parentesco más próximo que éstos. La abstracción, por ser el ejercicio a través del cual todo lo humano alcanza su más alto nivel de legitimidad, no es, plásticamente, un juego de adivinanzas, un divertimento por libre en el alocado mundo de lo anticoncreto. No es un salto en el vacío. Significa toda una reflexión en torno a los datos esenciales de una cosa —una realidad— para obtener, no tanto en orden al número, cuanto a la calidad, el sentido más propio de una respuesta que pudiera considerarse válida.

Como parte pasiva de la Historia, y en el plano de lo escultórico, el hombre —volviendo a la raíz de este comentario— ha agotado ya su cupo de estatuas. Lo ha agotado, claro, pese a la generosa actitud de algunos escultores retrospectivos. No se puede ir en contra de la actualidad, factor que tiene una más honda dimensión que la escuetamente cronológica. Y no se puede ignorar porque su aceptación tampoco obedece a un capricho. Lo actual, el estar la persona —el artista— en el compromiso del tiempo que le toca vivir, es una inferencia de pasados compromisos —porque el tiempo no puede quebrarse de una manera geométrica— a una línea universal de evolución, y, sobre todo, la medida con que esa persona —el artista— sabe, debe corresponder a una cosmo-problemática contigua. Ser actuales es el modo único de sentirnos solidarios con cuanto nos rodea. Ser su época, para Pablo Serrano, no es inflamar con nuevas un cupo



«LA  
PIEDAD».



TORSO.



UNIDAD YUNTA.

de estatuas ya derogado —la sola figuración del hombre se ha ganado con creces un lugar en la posteridad—, sino algo sutil, o sea, radicalmente distinto: asignar la parcela de drama, o de vida, que discurre frente a sus ojos a un problema de escultura, que es una deducción en el espacio. El drama del hombre —si se quiere, una magnitud que transportan los días— que vive el período central del siglo xx, como interrogación simplemente biológica o como respuesta desquiciada a una cultura de intereses, tiene un puesto —negación, afirmación, medida, adaptabilidad...— en el espacio. No literalmente en el que surcan los Apolos, sino en el más primario —imagen de la totalidad, eso sí— que le envuelve y que el propio hombre transporta; esa dinámica del misterio, porque cada hombre es igual —en constante mutación, en progresión constante—, a la cantidad de emoción que se apropia y que se desaloja.

#### UNA DOBLE LUCHA

Si lo espacial es lo envolvente, dentro y fuera, es decir, lo total, necesariamente para el escultor no puede existir una sola, única manera de contemplarlo. En Pablo Serrano existen, por lo menos, dos. Calvin Cannon lo expresó puntualmente en su libro «Serrano en la década del 60». Al referirse a su «visión de la realidad como conflicto» y a su «preocupación

profundamente humanística», escribe que «responde a una preocupación continua y obsesiva sobre las antítesis que son para él la verdadera esencia de la realidad: orden-caos, creación-destrucción, interior-exterior, vida-muerte, cuerpo-espíritu, ser-no ser, centrífugo-centrípeto, presencia-ausencia». Constituyen exactos pronunciamientos de índole metafísica, que están, de modo inherente, configurando una cuestión de formas. Ser abstracto llega hasta ahí; ahora empieza la aventura de ser escultor, de adecuar a un problema vital una naturaleza de forma, «lo otro» —además de sentido—, adquirido, para una más eficaz representación.

Pero junto a los términos anti-téticos debiera afirmarse uno más de ambivalencia. Claro que esto es ya una solución de escultura. La escultura de Pablo Serrano comporta esa doble lucha, inmersa en la realidad hombre-obra. Si uno se remonta a los casi orígenes de la progresión, de la batalla dialéctica del escultor, ya lo encuentra, por ejemplo, en los «Objetos quemados». «Cuando he configurado o extendido —dice el artista— las características de un cuerpo sólido y éste lo quemo, después, en el vacío, queda presente su ausencia». La realidad viva de un objeto genera siempre un vacío de emociones, tan vivo como aquélla. El problema, por cuanto se ha visto, llega a rebasar el contorno del objeto para incidir plenamente en la aventura humana. «Bóvedas para el hombre». «El hombre, en vida, no hace más

que ir conformando su propia bóveda. Sobre este principio filosófico del hombre y su espacio, llegó a comprender su angustia, la cual se refleja muy especialmente en nuestros días y su alrededor, pretendiendo un nuevo espacio, el cual no tendrá otra diferencia con el hueco de su tumba que su conformación». En la estructura del bronce hay elementos reales que aluden a ese paso del hombre, a esa manualidad para elevar su arquitectura-otro ámbito, en la que llevar a cabo su mejor realización o su inmolación final.

Otra medida espacial de las bóvedas la constituyen las «lumínicas». La parte de duda, de sufrimiento, que al escultor le provocan aquellas que «el hombre construye», se torna ahora en un poco de certeza. Pablo Serrano —me hago cargo un tanto de los símbolos—, construye personalmente sus «lumínicas» y afronta directamente el problema de una vía de salida para el hombre. Nombra la palabra «salvación». «Estos pensamientos e ideas han surgido de las experiencias humanas, de los problemas científicos, políticos y culturales que agobian al hombre en nuestros días; al que solamente la salvación puede alcanzar cuando adquiere consciencia de los espacios luz, espacios de la inteligencia y del espíritu, temerosamente refugiados en el centro de la materia que tristemente los envuelve». La materia, el metal, que sirve de contorno a los espacios luz puede ser la imagen de lo que no tiene



EVA MADRE TIERRA.

forma, cuyo poder viene manifestado por los huecos interiores, lumínicos, donde se asienta lo racional e inteligente, lo espiritual.

#### INTERPRETACION DE LA PIEDAD

La aparición de los «Hombres con puerta» posibilita otra doble opción interpretativa. Si la materia se cierra, es el hombre unitario, intangible, en su personal aventura; es su propio espacio el que queda preservado. Ahora bien, «el volumen cerrado, opaco, tenebroso, queda abierto por medio de una puerta. Penetra en su interior una cierta luz tamizada, como una esperanza». Pese a la duplicidad de sentido que al espectador confiere la doble posibilidad de este concreto momento de una obra, hay que decidirse claramente por los espacios abiertos, en un envite universalista a la comunicación humana y que sitúa al escultor en el umbral de las «Unidades yunta». El enunciado que podría resumir todas las cavilaciones y las inquietudes que han orientado su camino. «Formas unidas por estos espacios interiores que se ajustan, se aprietan, que pueden integrarse en comunidades o que pueden individualizarse». La forma, esencializada,



BOVEDA LUMINICA.

si la contrastamos con lo anterior, hasta la absoluta desnudez, es el hombre, y está tanto en la unidad-ser-viviente como en la alusión al que está al lado.

Siempre el hombre. Lo que debe abstraerse de su genérica condición de persona que habita un espacio de cultura —en todos los aspectos, positivos y negativos, felices e infelices, que conlleva esa situación—, o de la específica e inmediata característica de ser con identidad, con nombre y apellidos. Como la serie de sus retratos también expuesta en el museo. Por la abstracción de unos rasgos interiores, el bronce de esas cabezas —la de Antonio Machado, la de Miguel de Unamuno, todas las demás— ha quedado detenido en lo que de ellas es preferible poseer: una «figura» de comportamiento, de ser en profundidad. Un temblor de definiciones que va desde lo esencial hasta la máxima, única idea de fisonomía.

Así es como el retrato elude la inevitable pendiente por la que el mal uso le lleva a lo estéril, a un derroche baldío de materia y de energía. Seriamente entendido, como lo concibe Pablo Serrano, el retrato recupera todo su valor, su compleja y difícil facultad descriptiva. La penúltima imagen del

escultor vuelve a ser —porque el arte, todo arte, y toda actividad vital es eso: un mutuo reflejo, un mutuo ver y representar una descripción del hombre, en un torso multiforme, dominante, como una sublimación naturalista del hombre-fuerza-instinto-locura-dominio-luz. Y la última, en tanto que el escultor es testigo, protagonista y víctima de una época que es presente y presunción de futuro, una comprometida, irreprimible llamada —interpretación— a la Piedad del tiempo que somos y del que nos viene. O la anti-Piedad. El imponente desplazamiento del bronce se reviste con datos que aluden a símbolos de lo que, por encima del hombre, refleja el sedimento doloroso del vivir hecho tragedia. La Piedad culmina un proceso como expresión de cuanto sería —o será— el aspecto contrario de lo que en ese proceso se indica. Aquí, la bóveda se hace nicho, la luz se oscurece, no hay posibilidad de puertas para una comunicación... La Piedad de cuanto nos llega parece el arquetipo de tantos desesperados gritos de impotencia, de frustración... que bien pudiera confundirse —existe una posibilidad— en un amoroso grito de esperanza...

MIGUEL LOGROÑO

# LA PINTURA DE HERNÁNDEZ MOMPO

Conviene analizar, lo más detalladamente posible, el proceso que sigue la pintura actual de Hernández Mompó, para intentar poner en claro su capacidad de comunicación.

De entrada, esta pintura —que se mueve siempre en el espacio bidimensional—, incide y atraviesa la realidad y la reduce a unos pocos datos. Luego solicita la ayuda del espectador pidiéndole que con los datos que muestra, y partiendo de su potencia realizadora, proyecte de nuevo, reconstruya, una realidad nueva, una realidad imaginaria. Después introduce otro factor más: el tiempo. Y utiliza su dimensión lineal aislando un momento, haciendo que en dicho momento coincidan varios momentos individuales, y marcando las pausas espacio temporales que existen entre cada ser o cada objeto consigue reflejar de manera simultánea un ámbito y lo que dentro de él sucede.

La clave de este proceso nos la facilita el mismo Mompó al escribir en su catálogo estas frases: "en el espacio flotan las letras de la charla", "tacto de aire", "naturaleza colectiva", "viene de frente riendo", "yo he oído música natural", "pasó y dejó un azul", "encala lo oscuro", etc.

Casa una de las frases interpretamos que es una impresión producida en el pintor por un ser concreto, un color, una situación. La capacidad de observación de Mompó anota los detalles y percibe el conjunto mientras lo está viviendo, mientras el mismo habita en un lugar determinado y junto a unos seres igualmente determinados.

La labor de síntesis que se produce luego en el estudio, creemos que responde a un deseo evidente por parte del pintor de eludir un encasillamiento, de sujetarse a un adjetivo, y desde luego a un talante personal, a una estructura de su concepción del mundo, una concepción instantánea, vivaz. Mompó ha conseguido tener un estilo y un acento propios. Es indudable su alegría pictórica, su gusto por estar en el mundo. Inteligentemente ha elegido una forma de expresión que se aparta por completo de descripciones anecdóticas.

La preparación blanca que utiliza Mompó para sus pinturas le permite jugar libremente con el espacio plástico. Al no existir un arriba y un abajo figurativos toda la superficie es como un caldo de cultivo. La cantidad de materia extendida sobre el lienzo le permite también adelgazar los otros colores. Colores que invadidos por el blanco necesariamente deben existir atenuados. El "blanco Mompó" acumula la luz y la transmite un tanto tamizada pero todavía potente, los azules, los rojos, se enternecen en su dominio.

Los seres y las cosas están representados con los grafismos precisos. Círculos, rectángulos, zonas de color, líneas de guiones, les caracterizan. Los personajes quedan reducidos a un rasgo esencial acompañado o no por rasgos accidentales. El grafismo impreciso intenta hacer vibrar al ser humano o al objeto que está representado. De esta manera un hombre puede ser el color de su tez, el de su traje, su volumen, etc. Igualmente, puede ser una palabra que pronuncia y queda un instante en el aire, destruyéndose, deformándose a continuación.

Los títulos de las pinturas "comunidad de una vivienda en el campo", "la calle de un pueblo en fiesta", "comunidad hablando", "playa en verano a medio día", "fiesta en la plaza de un pueblo", etc., nos indican que Mompó intenta abarcar el espectáculo humano en plena representación de la vida. Por lo tanto, en su pintura hay que descifrar un código que dé sentido a los signos insertos en ella.

El espectador, por tanto, ha de atender a lo expresado mediante las formas, los puntos, las líneas, el color, etc., añadir el título y completar con su imaginación la realidad que Mompó ha abstraído previamente.

Como los datos que el pintor proporciona ofrecen una multiplicidad de interpretaciones, un mismo dato es susceptible de tomar cuerpo en varias imaginaciones con sentidos diversos. Así la pintura de Mompó no sonará de la misma manera en la mente de dos personas, la realidad resultante no será semejante y, sin embargo, ambas pertenecerán a la misma realidad si los espectadores interpretan correctamente el juego que Mompó les propone.

Es indudable que la pintura de Mompó se apoya en lo real. En el año 1959, en el catálogo de la exposición colectiva que se celebró en la galería Mayer (este dato se lo debemos a M. García-Viñó), Mompó declaraba: "A mí lo que más me va es llevar al lienzo la alegría del Mediterráneo, las formas optimistas, y borrar todo lo sobrante para dejar un chasis lleno de sugerencias". Esta declaración estimamos que sigue siendo válida para el pintor, así nos lo demuestra en su continuidad estilística y técnica, nos lo corrobora con su honradez a unos principios que él mismo se ha propuesto.

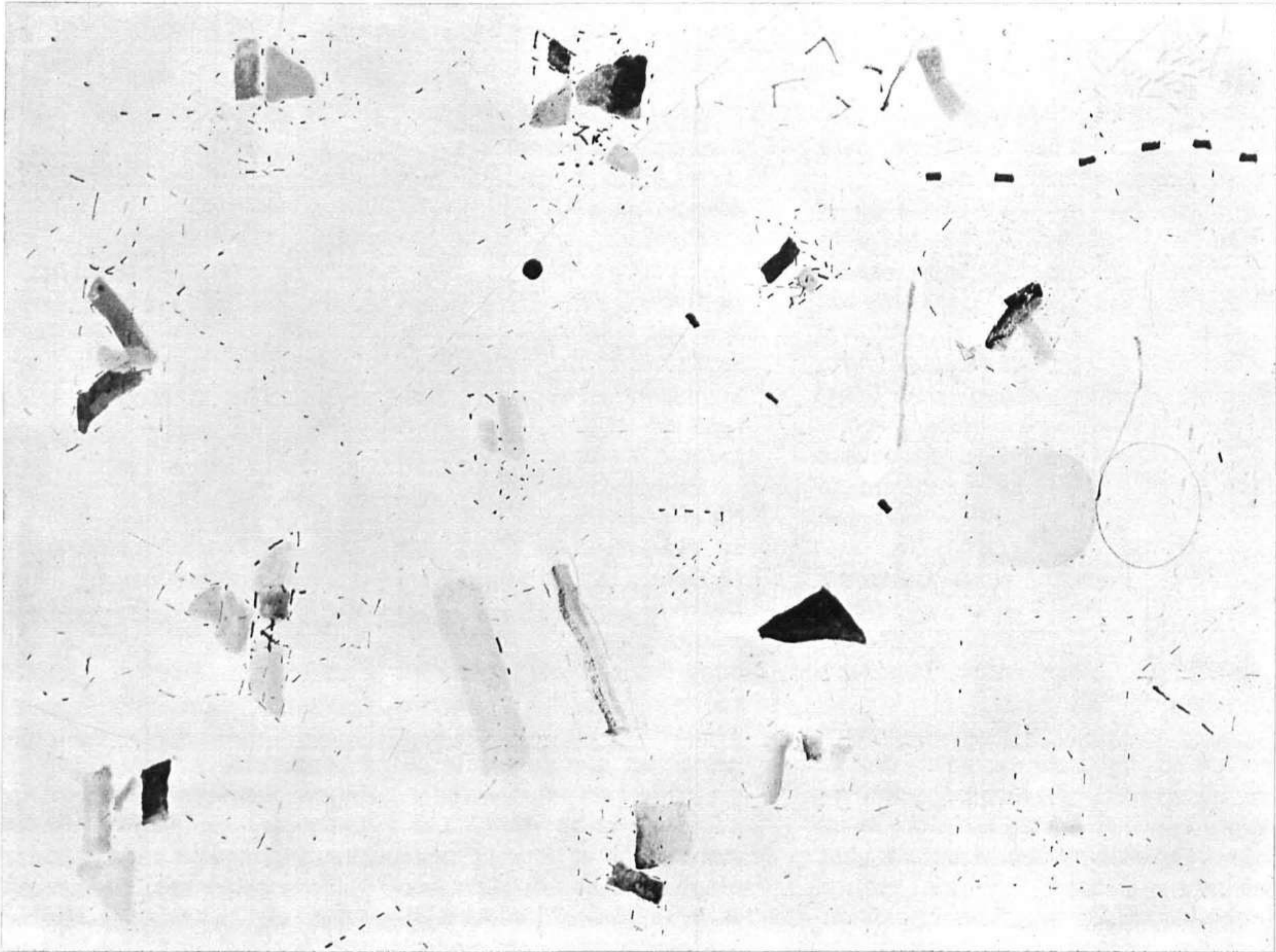
¿Qué hará el espectador poco informado ante esta pintura, cómo se comportará? Las virtudes esencialmente plásticas del trabajo de Mompó puede que al principio le sorprendan, luego quizá le intriguen hasta entrar en el juego. Y siguiendo el temperamento deductivo que todo ser humano lleva dentro —atendiéndole con sinceridad—, buscará una línea vector que encontrará desde luego. Pues Mompó no es hermético, sino mediato. Una vez hallado el sendero la operación de contemplar no ofrece ningún problema.

Cabe una actitud de total incomunicación, por parte del espectador. Pero aún así, el color y los otros ingredientes que Mompó maneja se le ofrecerán como "un chasis lleno de sugerencias" que no puede interpretar, que no puede materializar, pero que evidentemente descubren una alegría y una belleza palpables.

El factor temporal del que hablábamos al principio se identifica con las pausas de la música. El tejido musical precisa de unas pausas, imperceptibles por el oído, para que las notas tornen una melodía. Son las pausas las que ayudan a componer. La sabia distribución de una pausa entre dos sonidos hace que éstos resalten y tengan una entidad completa. Pues bien, así es como actúa Mompó en sus pinturas. Mompó compone de una manera musical sin pauta, la pauta no está rayada como en la pintura figurativa. La base blanca sobre la que él coloca a sus seres y sus objetos es móvil, a veces un color, una pequeña mancha de color, pesa y organiza una pintura; pero con frecuencia a cada componente se le da un valor absoluto, igual a otros valores absolutos que están en la pintura, y gracias a las pausas plásticas que el pintor utiliza con gran conocimiento, unos resaltan y acentúan a los otros y al revés.

Creemos que nunca se podrá decir de la pintura de Mompó que es superficial. Las operaciones que propone al espectador exigen, no sólo al pintor, sino también al espectador, un "saber ver la pintura" de manera profunda. Y el optimismo, la alegría de vivir, en ella reflejada supone, desde luego, una actitud personal muy depurada y, sobre todo, dinámica.

ADOLFO CASTAÑO



HERNANDEZ  
MOMPO.



VARGAS  
RUIZ.

# VARGAS RUIZ Y LA ENTONACION COMO MEDULA EUROPEA

Hablar de la pintura del sevillano Guillermo Vargas Ruiz (desnudos y paisajes en bucólico impresionismo paradisiaco) obliga a mucho y a nada fácil en usos cotidianos de la especulación artística y crítica de nuestros días. Obliga al regusto (ese gusto o sabor especial que deja una cosa en el paladar, además de su sabor natural). Y ello no es poco, sino muchísimo de lo que se necesita para tener «bouquet» artístico en general y en particular. Ya se sabe que esto es pedirle demasiado al esnobismo, a la veleta de los vientos y sus aires, pero hay que arrojarlo a la cara en el más flagrante de los desafíos, como el que no quiere la cosa. Pero queriéndola.

La última exposición, hasta ahora, de Guillermo Vargas Ruiz en Madrid —el río de París como navegación muestraria y urbana—, nos devuelve públicamente la médula europea, que es historia y vida en compacta marcha por los derroteros de lo permanente. Si ahí ha quedado —contra viento y marea de los tiempos y su antropofagia— el Sena como río de Monet, de Pissarro, de Marquet y de Renoir, no es cuestión de andarse con veleidades de última hora, de rebuscado mensaje (o siendo «del último que llega», como marcaba aquel castizo de marras), al presenciar la última tarea expuesta por quien es uno de los intérpretes plásticos más intemporales de nuestro país.

Al hablar así no hay que olvidarse de aquella exposición tan significativa de los años cuarenta en Barcelona, sobre temas de París, e integrada por pintores barceloneses —en el palacio de la Virreina—, en la que se pudo ver a Nonell, Anglada Camarasa, Opisso, Alsina, Rusiñol, Mompou, Durancamps, Clará y Martí. Como, asimismo, de otros testimonios españoles de la escuela de París, como los de Francisco Bores, Joaquín Peinado, Viñes o Parra.

¿Qué es más definidor en la personalidad pictórica de Guillermo Vargas Ruiz? ¿Sus ninfas civiles o sus paisajes de París, Nueva York, Madrid o Santander, entre otros? No es cuestión, pues, de crear un dilema de oblicuidad en pos de su capacidad impresionista. Podemos pasar de cualquiera de sus bucólicos y paradisiacos desnudos (cualquiera de las fabulosas deidades de las aguas, bosques y selvas, tal y como es la impresión que nos sugiere, su impresionismo), a paisajes esplendentes, entonados con las mismas armas y culminados con parigual impresión reproductiva de la madre Naturaleza. Luz y color de una espacialidad pastoricia.

Se hace rigurosamente comparecientes las palabras de Eugenio d'Ors —estudiada su Obra Bien Hecha por quien esto escribe (1)—, al tratar el paisaje, perfilando que «sólo cuando la inspiración de lo humano es reemplazada por la de lo cósmico, es decir, bajo el imperio del barroquismo, pudo el paisaje constituirse como género independiente». Esta mayoría de edad culminaría su plena juventud en el siglo XIX, y sus postrimerías más avanzadas, más valientes, más revolucionarias en el color llegarían a nosotros en heredad personalísima y reivindicadora con una minoría diestra y maestra de la que forma parte Guillermo Vargas Ruiz, el mismo que cuando

se le apunta su persistencia al cuadro de pequeño formato, dice: «Mi criterio es que la pintura no es cuestión de tamaño».

Ahora, que nos ha ofrecido su monografía hidrográfica del Sena, coincidente con el centenario de Pío Baroja, es deber de juicio apuntar que hemos visto mucho —no todo, claro es— de aquellas impresiones poéticas parisinas que el gran novelista vasco escribió en su vejez bajo el subtítulo de «Vistas del Sena» en su libro *Canciones del suburbio*:

.....  
«en cielo claro o brumoso  
con sol al atardecer,  
las torres de Nôtre-Dame  
en un cielo de satén.  
Parece una tela suave  
de Monet o de Sisley,  
con tonos de rosa pálido  
y colores de Vermeer.

A veces entre las cajas  
de libros se empieza a ver  
el cauce del Sena oscuro  
como un canal holandés,  
y al buen pescador de caña  
con su anzuelo y su cordel,  
que espera con optimismo  
que en el agua pique un pez.»

Resumamos el bucolismo paradisiaco, pues, de tierra, mar y aire, como las mejores fuerzas armadas que capitanea Vargas Ruiz. Este es el pintor en su obra y en él mismo. Todo lo que le hace ser en estos momentos el pintor español de la entonación como médula europea, ya que su lección sobre el río de París testimonia en síntesis culminatoria el perviviente símbolo de Europa que se mantiene cuando otros ríos de otras capitales de otros continentes están asomando la oreja de la atracción turística explotadora (léase Moscova, el Potomac o el Pel-ho).

Y otra vez tendría que volver Eugenio d'Ors —aunque en esta ocasión fuese desde el valle de Josafat— para decir de Guillermo Vargas Ruiz que es «el Bien Entonado». ¡Qué pureza en el color! Su técnica elevada a arte ha hecho decir a la crítica más orientadora que hoy por hoy estamos ante el pintor español mejor dotado para desarrollar los matices más sutiles del color. Efectivamente. Donde pone el ojo no pone la piedra de lo abrupto por incapacidad captadora, sino el color filtrado tras su pupila de impresionista neto. Camón Aznar lo define como «toques menudos y flotantes», con «su sentido del color en gamas unidas dentro de una atmósfera temblorosa y vaga».

Ahí está su sensualidad de andarse por las ramas, que es la emoción de la figura en el paisaje y del paisaje con o sin figura. Si el escritor argentino Eduardo Mallea dice que todo verdor perecerá, este verde follaje de Guillermo Vargas Ruiz tiene alquimia de gran brujo de la Inmortalidad. Y así todos los demás tonos.

¿Cómo, si no, su entonación iba a ser uno de los hitos medulares por los que Europa tiene su sitio y está perdurable? Al no ser pintor «de moda», su intemporalidad le evalúa manteniéndole al margen del gran torbellino del mundo.

RAFAEL FLOREZ

(1) Rafael Flórez: «Eugenio d'Ors, un lujo de España». Epesa, Madrid, 1971.

# BEULAS Y CARDONA TORRANDELL

El maestro Camón Aznar nos recuerda, en el prólogo de esta exposición, la brillante trayectoria que Beulas ha cumplido desde una ya antigua exposición organizada por la Obra Sindical de Educación y Descanso, resaltando el carácter profundamente lógico de la evolución del pintor y al mismo tiempo el éxito creciente que alcanzan sus obras y sus presentaciones.

En una gran medida la exposición demuestra cuál es la clave de este éxito, pues en la abundancia y la calidad de las obras presentadas queda patente, la evolución congruente de una línea temática y, dentro de ella, la laboriosidad experimentadora. Estas dos vertientes significan que Beulas es una figura

mayor del paisaje español, arte en el que se dan tantas figuras y tan buenas realizaciones.

Cada paisaje de Beulas es una exploración de espacios y al mismo tiempo un ejercicio de toma de conciencia acerca de en qué medida la tierra nos transmite un peculiar concepto de infinito. Los distintos espacios cromáticos que evidencian accidentes del terreno o penurias de la vegetación, constituyen otras tantas etapas que la mirada cumple hasta llegar a un horizonte que se adivina como perspectiva nueva sobre la que se repiten las sucesiones de espacios y de colores.

Igualmente, la obra de Beulas define una característica que es casi una constante en la trayectoria del paisaje español en la sen-

sación de escueta sobriedad que va casi hasta la estética que parece trascender de la tierra y preside toda la concepción de la tarea pictórica. Pardos y grises, elementales manchas de verde, símbolos callados y sobrios de un trabajo y una esperanza desplegados sobre la tierra, son tratados de una manera que en cierta medida ha hecho escuela como si el artista no sólo quisiera prescindir de todo lo anecdótico sino intentara por todos los medios llegar a un «tour de force» expresivo, a un difícilísimo «no va menos» de la pincelada del color y de la estrategia de la materia.

Porque el paisaje, y esto lo sabe Beulas, en la mayoría de las regiones españolas es algo indispensable, la tierra, pródiga en otras partes, ofrece lo menos posible tanto al que la vive y trabaja como al observador ocasional que busca un detalle en el que asir su atención o el paisajista que intenta reflejar esta realidad escueta transmitiendo al mismo tiempo la gran emoción de tensa soledad que la tierra produce.

Y es en este aspecto en el que quizá resida el principal interés de la experiencia pictórica de Beulas en su esfuerzo por hacer la pequeña historia de una carencia que es al mismo tiempo una oculta opulencia. Estos secanos tremendos, estos pedregales interrumpidos por cultivos heroicos, son esencialmente lugares del espíritu en el que el hombre vuelve sobre sí mismo y se abre como en ningún otro a la concepción y la contemplación de la Naturaleza, no como obra contingente sino como resultado de una voluntad suprapersonal como testimonio de la existencia y la presencia del Creador.

BEULAS.



Marcel Schwob ha dicho que existen paisajes que parecen el mensaje directo del espíritu. En este sentido se podría afirmar que Beulas es mucho más que el habilidoso escribano de este mensaje, es el intérprete que rinde cuenta de una manera general y ambiciosa de la proposición espiritual que la tierra realiza y en su virtud la pintura se vuelve no un tráfico de objetos y de imágenes convencionales sino como en el mejor momento de nuestro paisajismo plástico, un intercambio de experiencias sensibles, un planteamiento de reflexiones en torno a los grandes temas del destino del hombre y la expansión de su espíritu.

Armando Cardona Torrandell es uno de nuestros artistas más valiosos de cuantos se dedican al planteamiento de unos problemas plásticos de raíz experimental con objeto de ponerlos al servicio de unas mejores posibilidades expresivas. En este sentido su capacidad de dar testimonio de la violencia, de la enajenación y de la muerte, discurre paralelamente a un proyecto vivo e inmediato de buscar en cada momento cuáles son los soportes plásticos más adecuados para realizar la narración de este testimonio.

Como consecuencia de este paralelismo, la pintura de Cardona Torrandell se alinea difícilmente en cualquiera de las grandes tendencias que dividen y definen el horizonte de la pintura contemporánea, es de manera rotunda uno de los artistas que afirman su propio estilo y definen su más caracterizada modalidad, prácticamente al margen de trayectorias o de tendencias.

La serie «Numancia 73» que ha expuesto en Madrid, después de haberla presentado en otras ciudades europeas, constituye todo un planteamiento nuevo en los dos extremos, el experimental y el temático, de una tarea a la que se ha venido dedicando con entusiasmo y aplicación. En lo que se refiere a la experimentación plástica, Cardona presenta en esta oca-

sión el difícil juego de una pintura y de un dibujo que en lugar de desvanecerse o insinuarse detrás de las distintas gamas y matices del color se sobrepone a ellas, se presenta como utilizando las veladuras a manera de soporte y de telón de fondo en una inversión revolucionaria de los procesos tradicionales de la pintura.

En la misma medida su planteamiento es igualmente revolucionario en lo que al análisis temático se refiere ya que su visión de Numancia no es tradicional, sino actual; no es triunfalista, sino crítica; por un lado, interpreta e identifica en el lado numantino todo el dolor del mundo, todos los apocalipsis, de violencia, sangre y muerte, que vive el género humano. Y al mismo tiempo, vuelve del revés, brutalmente, el concepto tradicional del sacrificio de los numantinos que no es para él un motivo de dolor, ni un orgullo, ni una afirmación de las constantes bélico-heroicas de la raza, sino un sacrificio brutal, un drama como todos profundamente absurdo desde el que las figuras parecen comunicarnos su pesar y su horrendo fin a través de la niebla, de la confusión, del misterio tremendo de los hombres que mueren para no morir a manos de otros hombres.

Desde sus últimas apariciones en las galerías madrileñas, Cardona ha fortalecido su reflexión sobre la condición humana y ha consolidado su conocimiento de la pintura como sustancia expresiva al servicio de una explicación acerca del destino del hombre. En lo que se refiere a su temática su capacidad narrativa se ha hecho más absoluta, más inexorable, planteándose como incapaz de permitir al espectador resquicio o asidero alguno. Su pintura, su dibujo, es una oferta para que lo vivamos en participación, para que nos conmovamos en su dolor que es en cierto modo el de toda nuestra especie.

Y esta peripecia del hombre tiene que vivirla enteramente el espectador que por interés o esnobismo



CARDONA TORRANDELL.

se asoma a los cuadros de cuyas imágenes no podemos desentendernos porque no sólo el drama es algo que ocurrió, sino que es algo que está ocurriendo con otro nombre cualquiera, en este mismo momento, y en cuanto la Humanidad muere por el hombre, Cardona nos obliga a perder nuestra impasibilidad, a tomar parte, a ser testigos de cargo de este horror.

Para aumentar la eficacia de este duro golpe con el que corrobora sus convicciones, Cardona elabora un soporte pictórico de excepcional dureza sobre el que la materia acrílica al sedimentarse crea estrías y lineamientos de tremenda expresión trágica, sobre ello Cardona dibuja, y pinta, y rasga, y hiende, el resultado es una experiencia tan renovadora de la actividad plástica como de la expresión social en la pintura. Por eso, la exposición corrobora algo que los que hemos seguido a Cardona sabíamos antes de visitarla, que con él, España cuenta una de las grandes figuras de la pintura.

RAUL CHAVARRI

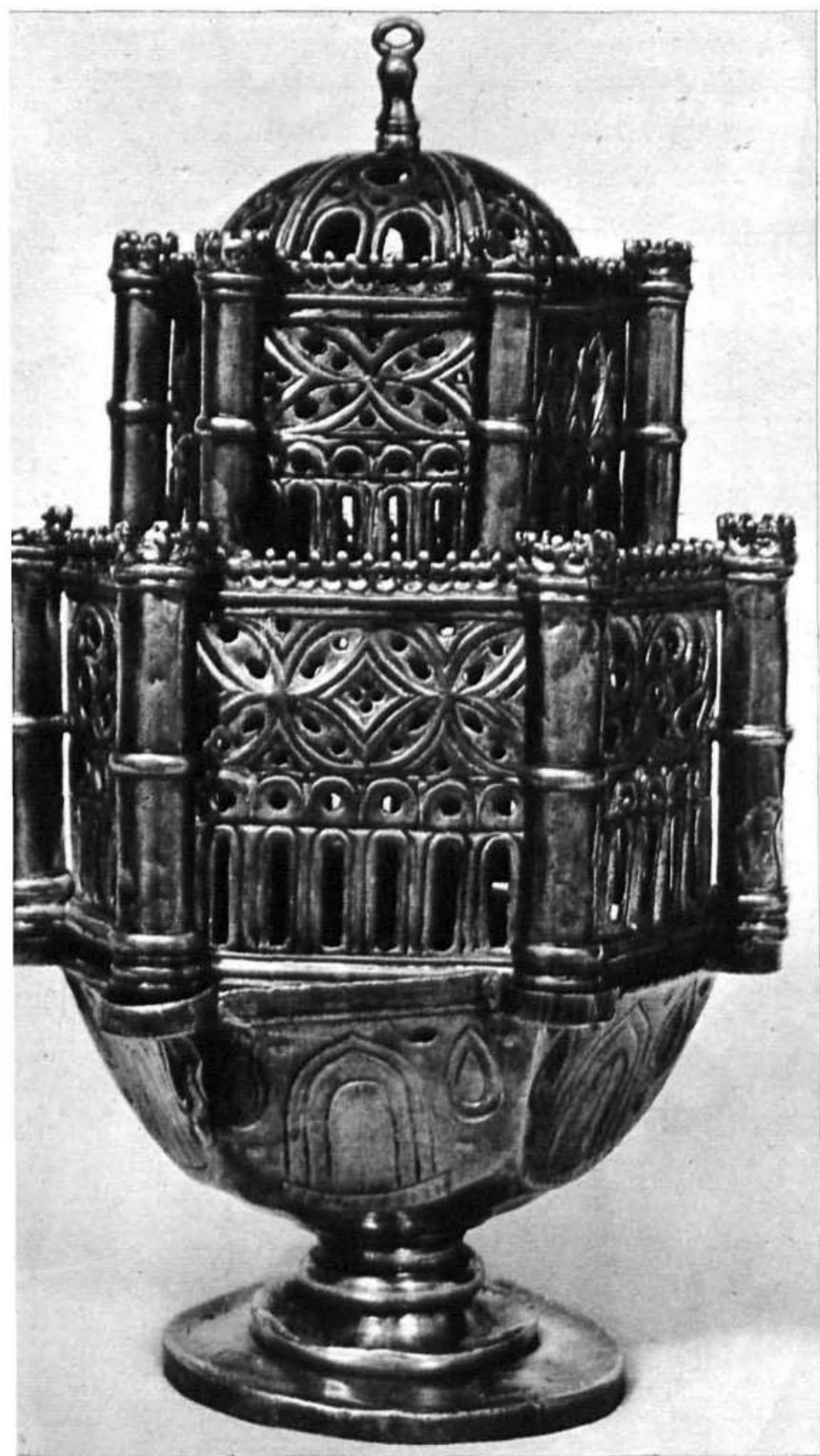


# CRONICAS

## ANTIGUEDADES Y SUBASTAS

Resulta imposible abarcar en estas páginas todas las subastas que febrero trajo al sobrecargado panorama artístico madrileño: Marino, Hispanamérica, El Anticuario, Hispahan, Isa, Berkowitsh y Durán celebraron una o varias sesiones, que cubrieron prácticamente los veintiocho días del mes. Trataremos, como muestra, las más interesantes por la calidad de las piezas ofrecidas y por su variedad.

INCENSARIO DE PLATA. SIGLO XV. BERKOWITSH.



### UNA ANECDOTA

A veces pensamos que somos excesivamente rigurosos cuando se trata de la confección del catálogo. Pero es que, aunque todas las casas subastadoras afirman en sus normas generales que «los datos del catálogo se consiguen a base de cuidadosa investigación y asesoramiento», parecen descansar en la confianza de que «sobre su exactitud no se acepta responsabilidad alguna». Hay, claro está, honrosas excepciones. Y así vemos imprecisiones, atribuciones precipitadas, datos superficiales. Estamos convencidos de que cuando se remanse esta oleada de subastas, erupción primaveral de un público que despierta a los goces del coleccionismo, subsistirán aquellas salas que ofrezcan a vendedores y adquirentes no los más lujosos salones, sino el catálogo más serio y más completo.

En nuestras visitas a las exposiciones encontramos este mes una interesante copia de la **Virgen de la servilleta**, de Murillo, firmada y fechada en Sevilla por un ilustre pintor hispalense de principios de siglo. La copia de grandes maestros del pasado por grandes maestros de hoy está en la línea de la mejor tradición artística. Pues bien, en el catálogo aparecía el nombre del pintor y —como título del cuadro— **Mujer con niño**. Si se hubiera tratado de una obra menos conocida, acaso la hubiésemos tomado como una creación original.

A nuestra pregunta recibimos la siguiente contestación: «Sabemos de qué se trata; pero existe tanta prevención

contra la pintura de tema religioso que hemos preferido ponerle otro título para que, al menos, se fijen en el cuadro».

Por esta vez sólo contamos la anécdota. Pero queremos recordar que el público, aunque se deje llevar por modas y por motivaciones extrapictóricas, merece del subastador el estricto respeto de «una cuidadosa investigación y asesoramiento».

### SUBASTA EN BERKOWITSH

Por lo que llevamos visto, tiene esta sala estilo de gran clase. Posee un claro gusto para seleccionar y exponer las obras. Su catálogo —aunque demasiado parco en datos— es riguroso y estrictamente informativo. Agradecemos a Berkowitsh la elegante ausencia de adjetivos. Hemos podido observar también, por parte de quienes están en contacto con el público, un claro amor a las obras que les han sido confiadas.

La subasta de febrero, muy interesante. Se ofrecieron 179 lotes, casi todos ellos de gran calidad. Siguiendo nuestro programa, nos ocuparemos sólo de las piezas más raras o de más alto valor artístico.

Entre ellas, una **Virgen con el Niño**, de escuela flamenca, siglo XV. Tabla de 65 por 39 centímetros, que salía en 350.000 pesetas. Se trata de un cuadro magistralmente pensado para atraer la atención hacia el rostro de María: desde los bellísimos ángeles que levantan unos amplios cortinajes de estudiados pliegues, hasta la mirada del Niño, que dirige la del espectador a los ojos de la Madre. Tiene la Virgen un

rostro de exquisita delicadeza, prototipo de contemplación serena. La elegancia del gesto, la compostura de la figura, todo nos hace pensar en Roger van der Weyden: incluso la toca que medio cubre su cuello y esa mano izquierda que se apoya en el pecho con el mismo gesto de la **Adoración de los Reyes**, de la Pinacoteca de Munich. Aunque no somos partidarios de atribuciones intuitivas, sí queremos dejar constancia de que es ésta una de las más puras obras de arte que se han ofrecido en las subastas madrileñas. Quienes se la adjudicaron en 860.000 pesetas debieron pensar como nosotros.

En pintura moderna y contemporánea destacaron un decorativo paisaje africano, muy dentro de las características de Muñoz Degrain (95 por 161 centímetros), que, con una base de 150.000 pesetas, subió hasta las 320.000. También un paisaje vasco, 30 por 29 centímetros, de Darío de Regoyos, con excelente factura, pasó de las 600.000 a las 840.000 pesetas. De Carlos Haes se vendió un óleo, 148 por 95 centímetros, en 260.000 pesetas. Había salido en 125.000 pesetas.

Buenas obras de orfebrería en esta subasta. Se retiró un soberbio acetre de plata cincelada del siglo XVII, acaso porque su precio de salida —100.000 pesetas— resultaba algo excesivo. Un bello cáliz del siglo XVIII, firmado por el cordobés Martínez Santa Cruz, alcanzó las 30.000 pesetas, desde una base de 16.000. De otro cordobés, Reyes, también del mismo siglo, se vendió en 55.000 pesetas una lámpara que había salido en 45.000.

Pero la mayor curiosidad en el capítulo de objetos la constituía, a nuestro parecer, el incensario gótico de plata del siglo XV (24 centímetros de altura), que se ofrecía en 25.000 pesetas. Aunque sus contrastes eran ilegibles, nos pareció una bella y rara obra española, con muy fuerte influencia flamenca por su traza turriforme. Pieza capaz de hacer las delicias de cualquier coleccionista, se adjudicó en 60.000 pesetas.



VIRGEN CON EL NIÑO. ESCUELA FLAMENCA. SIGLO XV. BERKOWITSH.

Se vendieron también obras pictóricas y litográficas de Anglada Camarasa, Beruete, Vázquez Díaz, los dos Lucas, Sorolla, Picasso, etcétera. En una segunda sesión se presentó una interesante colección de joyas y obras de artesanía mexicana, originales del maestro contemporáneo Ricardo Salas, «Matl». Su comentario escapa al marco de nuestra sección.

#### SALA DURAN

Tres sesiones para un total de 393 lotes. Algunos de ellos muy interesantes. Pongamos a la cabeza de todos, por su calidad y su rareza en España, el **Pueblo**, de Maurice Vlaminck (37,5 por 45,5 centímetros). Cuadro catalogado en la exposición celebrada en la sala Wildenstein (1949), nos pareció una obra de verdadera importancia; una obra de madurez cuando, superada la primera revolución del fauvismo, el autor se encuentra con un depurado retorno a la Naturaleza, personalmente revivida. Se adjudicó en 575.000 pesetas.

Teníamos gran interés por conocer la suerte de una hermosa tabla española del siglo XVI, **San Gregorio Magno**, mag-

nífico ejemplo en la línea del retrato psicológico y del estudio arquitectónico que había inaugurado en España, en el último cuarto del siglo XV, Pedro Beruete. Se retiró, inexplicablemente, con una base de 170.000 pesetas.

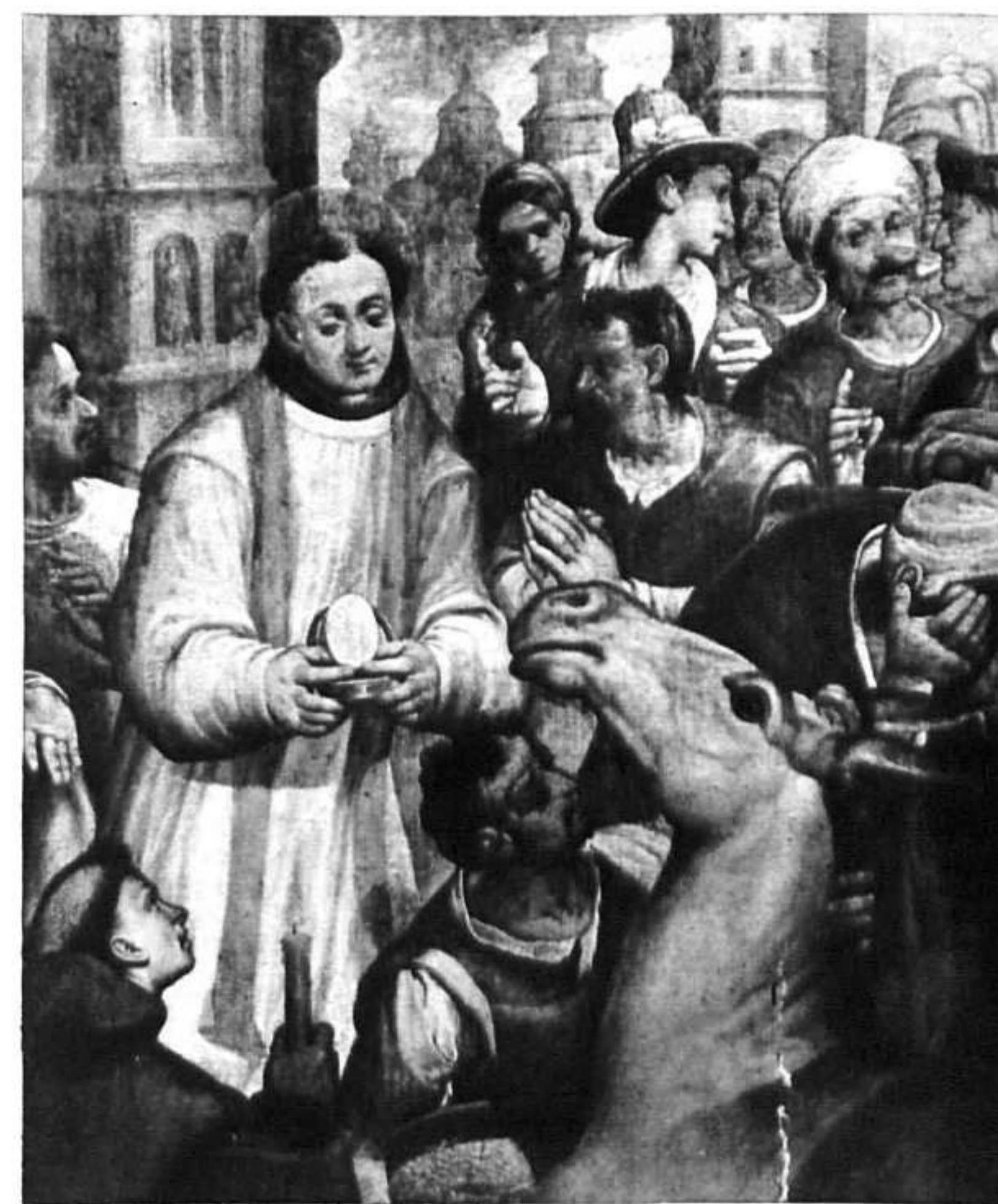
Una curiosa serie de xilografías de clara ascendencia alemana, con tipos femeninos españoles, fechables entre los siglos XV-XVI, se adjudicó por su base de 6.000 pesetas.

El retrato de un personaje no identificado, de Luis Paret, cubrió la base de 350.000 pesetas.

Se presentaba en esta subasta un Zabaleta excepcional. Nos referimos al titulado **Vida cotidiana en Quesada**, 100 por 81 centímetros, inteligentísima composición de escenas paralelas, de increíble expresividad. Su precio de salida, 1.000.000 de pesetas. Se adjudicó por la base, lo que nos parece razonable.

La estrella de la subasta fue, por esta vez, Santiago Rusiñol. **La casa del pintor en Montmartre** es un óleo bien construido, jugoso de materia, fresco de color, sin el amaneramiento típico del pintor. Nos parece una de sus obras prin-

CIRCULO DE JUAN DE JUANES. MILAGRO DE SAN ANTONIO. ISA.



cipales. Se ofrecía en 900.000 pesetas y pasó a 1.150.000.

Salto menos justificado, en nuestra opinión, fue el de **Valencianas**, de José Mongrell, que alcanzó las 675.000 pesetas, habiendo salido en 380.000. También una obra de Ramón de Zubiaurre, **Romería vasca**, pasó de 230.000 pesetas a 420.000.

En muebles hay que destacar un estupendo bargueño español del siglo XVI, taraceado y policromado. Obra verdaderamente importante, salió en 170.000 pesetas, y se vendió en 250.000.

ARMADURA JAPONESA. SIGLO XVII. ISA.



Se adjudicó en 40.000 pesetas, a las que llegó desde una base de 25.000, un buen jarrón de porcelana de Portici-Nápoles, con la marca de Fernando IV. Aunque la atribución del catálogo era exacta, queremos hacer una pequeña precisión. Lo presentaba como porcelana de Capodimonte. La factoría de Capodimonte fue fundada por Carlos VII, Rey de las Dos Sicilias, por inspiración de su esposa María Amalia de Sajonia. Cuando ambos vienen a España, el ya Rey Carlos III trae con él moldes, artesanos y hasta tierras. La fábrica de Capodimonte se extingue, pues, en 1759, o, si se prefiere, continúa en el Buen Retiro de Madrid. Fernando IV de Nápoles abre en 1771 una nueva manufactura en Portici, que, en 1773, se traslada a la capital de su reino. Esta porcelana será, pues, de Portici o de Nápoles, no de Capodimonte. Pero el error está muy extendido y es puramente terminológico. Aclaremos que en nada disminuye este comentario la importancia de la pieza o la justeza de su precio.

A lo largo de las tres sesiones —y parece que continuará en próximas subastas— se vendieron 76 piezas representativas de todas las épocas de la factoría de Sargadelos. Parece que se estuviera dispersando alguna importante colección. Sus precios, muy oscilantes según la rareza de cada obra, indican, sin embargo, un creciente y justificado interés por parte de los coleccionistas. Creemos que ninguna se retiró.

SALA ISA

Presentó Isa, en dos sesiones, 190 lotes muy variados en cuanto a temática e importancia. El máximo precio de salida lo ostentaba un óleo, **Isaac y Rebeca**, atribuido a Guido Reni: 1.000.000 de pesetas. Su historial era demasiado corto, y se retiró. Reconozcamos, sin embargo, que se trataba de un cuadro muy dentro del estilo de este maestro. Su tema grato, su delicadeza, le habrían hecho correr mejor suerte si sus pro-

pietarios hubiesen arriesgado una base más modesta.

La cota más alta —nos referimos a precio— de la subasta, la alcanzó un cuadro, **Rebaño en el río**, de José Navarro. Estaba firmado y fechado en el año 1898. Pasó de 400.000 pesetas a 425.000.

Desde nuestro punto de vista nos resultó lo más interesante una tabla (68,5 por 89 centímetros), de escuela veneciana del siglo XVI, próxima al estilo del mejor Juan de Juanes y representando un conocido **Milagro de San Antonio**. Aunque con algunos barridos y repintes nos pareció una obra importante. Se adjudicó en 140.000 pesetas, habiendo salido en 100.000.

Se presentaron, además, dos piezas raras: un ánora romana de plomo (siglo III a. de C.) que no pudo cubrir su base de 70.000 pesetas, y una completísima armadura japonesa de principios del siglo XVII. Estaba acompañada de sus armas: sable y lanza. Su precio de salida se había fijado en 85.000 pesetas. Se adjudicó, tras reñida puja, en 120.000.

Durante nuestra visita a la exposición nos llamó la atención el reloj de porcelana, con basa rectangular, coronado por un grupo de tres figuras. El catálogo lo describía como de «porcelana de Sajonia, siglo XIX». Un atento examen de las marcas y del estilo nos lleva a opinar que es del siglo XVIII, diríamos que hacia 1770, pero no de Sajonia, sino de Turingia. Concretamente de la manufactura de Volkstädt (marca: dos horquillas cruzadas). Fábrica esta, como todas las de la región, muy inferior a la de Meissen —Goethe sabía mucho de esto—, la pieza que nos ocupa es, sin embargo, una obra bastante conseguida, de buena decoración y modelado. Pero no reprochamos a Isa esta precipitada atribución: nos atrevemos a augurar que, en este resbaladizo tema de la atribución de porcelanas, no hay sala que pueda arrojar la primera piedra.

JOSE MARIA CARRASCAL

# EXPOSICIONES EN BARCELONA

En el MUSEO PICASSO, el más visitado de los Museos de Barcelona, ha tenido lugar la exposición «Picasso y la familia Reventós». Un emotivo recuerdo de la estancia de Picasso en Barcelona, en sus años jóvenes, y de la persistencia de su amistad con algunos de aquellos jóvenes intelectuales y artistas, que tanto influyeron en su vida y en su obra. Con los hermanos Ramón y Jacinto Reventós, y el padre de éstos, Isidro, Picasso tuvo una estrecha amistad. La realización de algún retrato, dedicatorias en libros, litografías y dibujos, junto con la donación reciente del óleo «La mujer muerta» (1903), para la fundación «Picasso-Reventós», ha determinado, a los propietarios de esta obra, la presentación de la misma en el Museo Picasso. Once pinturas y dibujos, nueve dedicatorias y cartas, cuatro grabados y otras tantas fotografías constituyen el conjunto de la exposición, que revela el afecto y la intimidad amistosa de relaciones Picasso-Reventós, con independencia de la calidad de alguna de las obras presentadas. Por su importancia, destaca el óleo recientemente donado, característico de la época en que fue pintado (1903), en el tono dramático propio del tema y la época azul en que fue pintado.

El compañero y gran amigo de Picasso, **Georges Braque** ha podido ser contemplado en las exposiciones de Barcelona, a través de una serie de grabados y litografías (galería AS). Para los barceloneses tiene el interés de su conocimiento directo, aunque sólo sea en un aspecto particular y limitado de la obra de este significativo artista. De ella, claro está, no puede deducirse la importante aportación que su obra tuvo, especialmente en el período cubista, dentro del arte contemporáneo. Trabajando intensamente junto a Picasso, sus obras se confundían y el paralelismo de ambos llegó en ocasiones a ser extraordinario, en el desarrollo progresivo de su obra. Braque limita su temática y sus investigaciones, ahonda en ella a través del bodegón y del pequeño objeto, y acaba realizando una aportación de la más alta calidad dentro de una iconografía totalmente nueva.

Compañero de entonces, y partícipe de las intensas luchas del arte nuevo, a principios de siglo, **NONELL** ha adquirido recientemente una notoriedad de tal naturaleza que la última sala abierta en Barcelona ha tomado su nombre. De ella la crítica ha destacado su amplitud y el lujo de materiales empleados en la instalación de la misma, pero no ha podido por menos de censurar el hecho de que, junto a obras de indudable calidad, propias del artista que da nombre a la galería, en la exposición inaugural de homenaje figuraban, lamentablemente, otras cuya adscripción a la obra del artista resultaba claramente errónea o dudosa. En una empresa de la categoría de la iniciada, cabe esperar unos asesoramientos más precisos que, en lo sucesivo, impidan hechos de esta naturaleza. Esperemos que a la calidad material de la sala, se una, en la labor a desarrollar en el futuro, una paralela calidad en la selección de los artistas y de las obras.

**Curós** ha convertido su pintura reciente en una obra testimonial. Su última exposición (sala PARES), refleja sus estancias en París, en Cadaqués y algunos aspectos de Barcelona. Vibrante, rápida, emotiva y alegre, la obra reciente de Curós es una obra dinámica, pero no por ello superficial. Es una obra que refleja, desde el ángulo adecuado, el tema y vuelve a plantearse en él, como tantas veces lo ha hecho, el problema de la forma y el volumen, de la luz y del color. Esta persistencia en una actitud, le lleva a un desenfado y a una desenvoltura cada vez mayor, dentro de esa luminosidad optimista que caracteriza su obra más reciente.



PICASSO. «LA MUJER MUERTA». 1903.

Si en el testimonio de Curós aparece, con frecuencia, la figura humana, como tema central del cuadro, en la obra de **Amat** lo es la multitud, el amplio horizonte, la calle, el mar, la lejanía. Todo ello como en su última exposición puede advertirse (sala PARES), dentro de unas vibraciones y unas matizaciones que reflejan, por encima de todo, un carácter lírico y sensible.

Cuatro pintoras nos han ofrecido su obra en estos días. **Gloria Merino** (CAMAROTE GRANADOS), en una gran exposición en la que, tanto en sus paisajes como en sus tipos rústicos, pone claramente de manifiesto su extraordinaria facilidad de realización: en el trazo rápido y preciso, en el dominio pleno de la realización. Tanto, que esta virtud puede acabar siendo un peligro, puesto que del personaje puede quedarnos la caricatura y del paisaje la superficie. Pero lo cierto es que este peligro se ha salvado hábilmente por la inteligencia. La técnica de la pintora revela que tiene razón al decir ella que no debe confundirse con otros pintores de temática semejante a la suya, porque las apariencias engañan. Y es cierto, porque su facilidad de realización se aproxima más a ciertos pintores cultos, que a otros en los que aún queda cierto primitivismo tosco y rudo. En la obra de Gloria Merino no hay tosquedad ni rudeza, aunque los tipos de su temática sean populares.

**Concha Ibáñez** parece ensimismada, a solas, con el paisaje. En su exposición última (sala MATISSE), los paisajes de

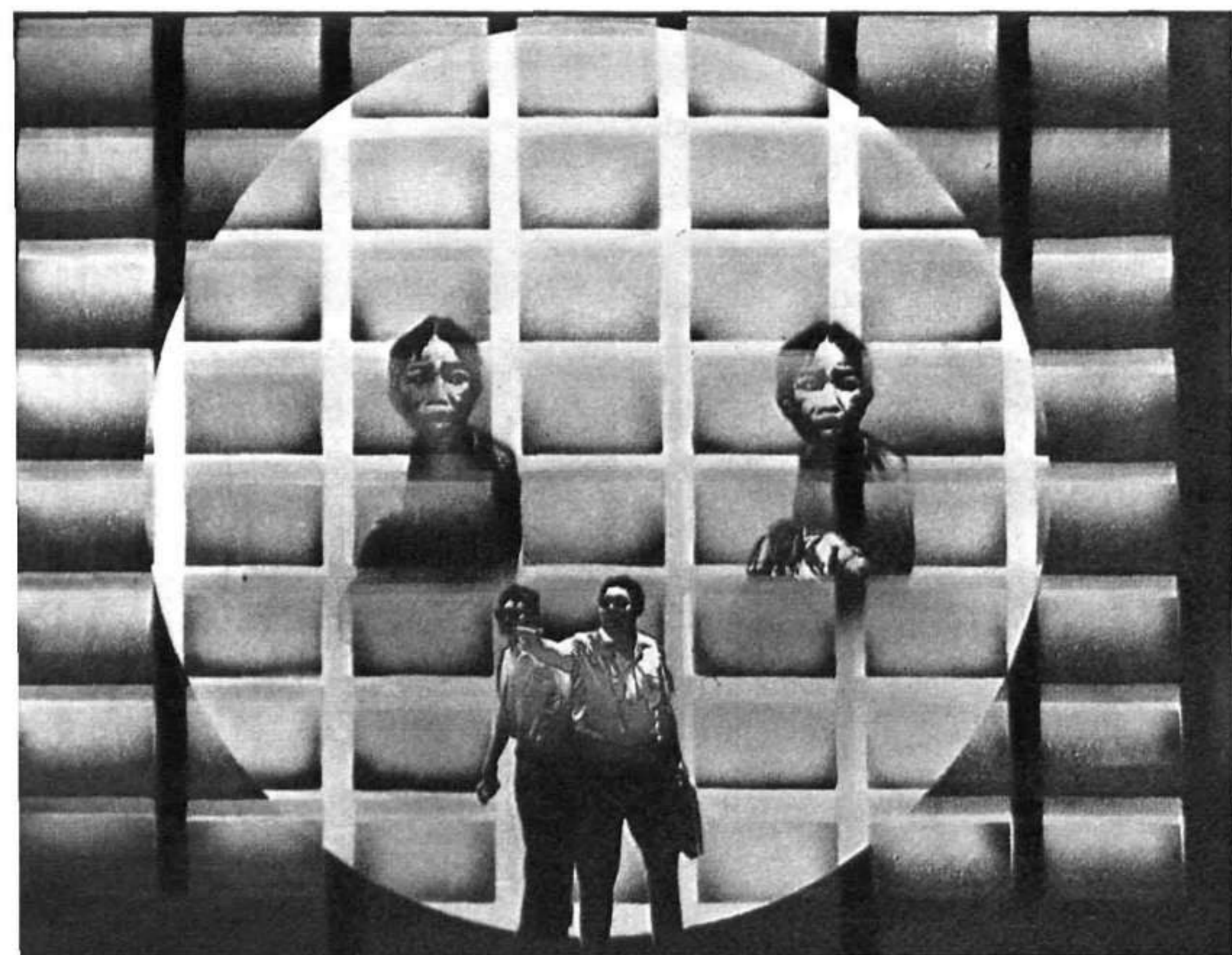


ROSER BRU. «EL SUEÑO DE AGNA».

distintos lugares de España son paisajes puros, paisajes esenciales, en los que la soledad llega, a veces, a la abstracción. Se advierte aquí mucho más el esfuerzo que la facilidad, pero se advierte también el logro alcanzado tras un esfuerzo entusiasta y apasionado. Concha Ibáñez se encuentra en un gran momento. Su obra ha seguido una trayectoria rectilínea y hoy ha logrado una densidad y una madurez poco común. En sus paisajes juega a un espacialismo abierto de amplios ritmos y bellos contrastes.

**Dorothy Molloy** es una culta y sensible muchacha irlandesa, que llegó a Barcelona hace pocos años, haciendo crónicas periodísticas de carácter literario y artístico. Esta conexión suya —y otras conexiones— con el mundo del arte le llevó a probar la realización de unos dibujos, que sorprendieron gratamente en su primera exposición. Por fortuna ha seguido el camino de insistir en el hallazgo inicial, de un dibujo minucioso y preciosista, de rostros y retratos significativos, con una gran libertad en el color, riqueza y acierto en los arabescos del dibujo y penetración en los caracteres de los personajes retratados. En su exposición última (Nueva Ga-

DIMITRI PERDIKIDIS. «LA BUSQUEDA»



lería TRECE) el paso dado en el afianzamiento de esta interesante pintura es de indudable importancia.

**Roser Bru** (galería PECANINS) sigue, por fortuna, visitándonos y presentando aquí, en su tierra natal, la obra que, en su mayor parte, realiza en Chile, lugar donde reside desde hace años. En esta ocasión, junto a su obra gráfica, que ya conocíamos, plena de intención y acierto, figura una obra pictórica en la que se advierten, como una constante, los recuerdos de una reciente estancia en Méjico; la riqueza folklórica de aquel mundo, y, sobre todo, la muerte como tema familiar, como algo natural y de cada momento. Además, con la superposición de trozos de tela de distintos colores, a modo de un «collage» de tejidos, monta unos curiosos tapices, en los que la forma reitera las figuras propias de su mundo plástico.

**Emilio Alba**, que ya se dio a conocer en Barcelona especialmente en los años cincuenta, regresa ahora, tras una larga estancia en América, con una obra que pudiéramos incluir dentro de una abstracción constructiva. En ella las referencias directas a la realidad resultan, en general, muy remotas; la preocupación básica está en la construcción geométrica de las formas, elaboradas, por otra parte, con una minuciosidad y riqueza que otorgan a esta obra una armónica y sugestiva calidad.

En la misma sala (galería NOVA), se ha expuesto la muy actual obra de **Perdikidis**, en la que tanta importancia tienen los elementos constructivos y ópticos, conjugados con habilidad, como los elementos temáticos e intencionales, propios del mundo social y político de nuestro tiempo. Se trata de una línea en la que destacan importantes cultivadores y en la que Perdikidis, con una gran calidad y con una indudable intensidad expresiva, significa especialmente la protesta y el grito de la referencia de acontecimientos actuales.

Por la obra actual de **Alfaro** siento una sincera admiración. He seguido atentamente su evolución, dentro de una línea uniforme, que le ha llevado a unos hallazgos sorprendentes. Utilizando materiales simples, usuales, el movimiento y el ritmo de sus figuras escultóricas, los espacios vacíos, valiéndose de formas reiteradas, alcanzan resultados de ligereza alada, a veces, de firmeza monumental otras, con una personalidad muy destacada. Su reciente exposición (sala GASPAN) constituye uno de los conjuntos de más sorprendentes conquistas de nuestra escultura contemporánea.

**Hernández Pijuán** o el esencialismo. En las últimas exposiciones de Hernández Pijuán, en las que su personalidad pictórica se ha ido perfilando, se advertía su decidida tendencia hacia la concentración en una forma u objeto interrumpiendo un amplio espacio, concediendo a ambos elementos análoga categoría y atención. Una copa, una manzana, un huevo, una tijera, una cinta métrica (o sectores de estos objetos), significando el espacio, interrumpiéndolo, integrándose en él. Hay mucho de abstracción mental del paisaje, de valoración del signo. En cuanto a los tonos de las matizaciones del espacio y, en ocasiones, del objeto, la acción se centra, precisamente, en ellas, en sus cambios sucesivos. Hay en toda esta obra una apariencia de cerebralismo deliberado, pero a poco que se medite se advertirá también una pasión contenida, junto a una alta probidad profesional.

La exposición de **Molí** (galería ADRIA) es uno de los espectáculos más sorprendentes que puedan verse en la actualidad en las exposiciones barcelonesas. La minuciosidad y la calidad de sus dibujos escapa a toda ponderación. Pero, pese a ello, lo más sorprendente es su insólita temática. Escenas increíbles, seres deformes, abigarrada mezcla de elementos contradictorios, en una fusión que, sin poderlo evitar, nos recuerda el alucinante mundo de El Bosco, un Bosco actualizado con figuras y temas de nuestro tiempo realizado, sobre todo en sus dibujos, con una calidad paralela. La crueldad de muchas de las escenas hace de esta obra, en cuanto a su temática, uno de los ejemplos más inverosímiles de la pintura del horror. Con independencia de su calidad plástica, ante la contemplación de este mundo alucinante, no puede dejar de pensarse en lo sugestivo que resultaría su análisis por un siquiatra.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

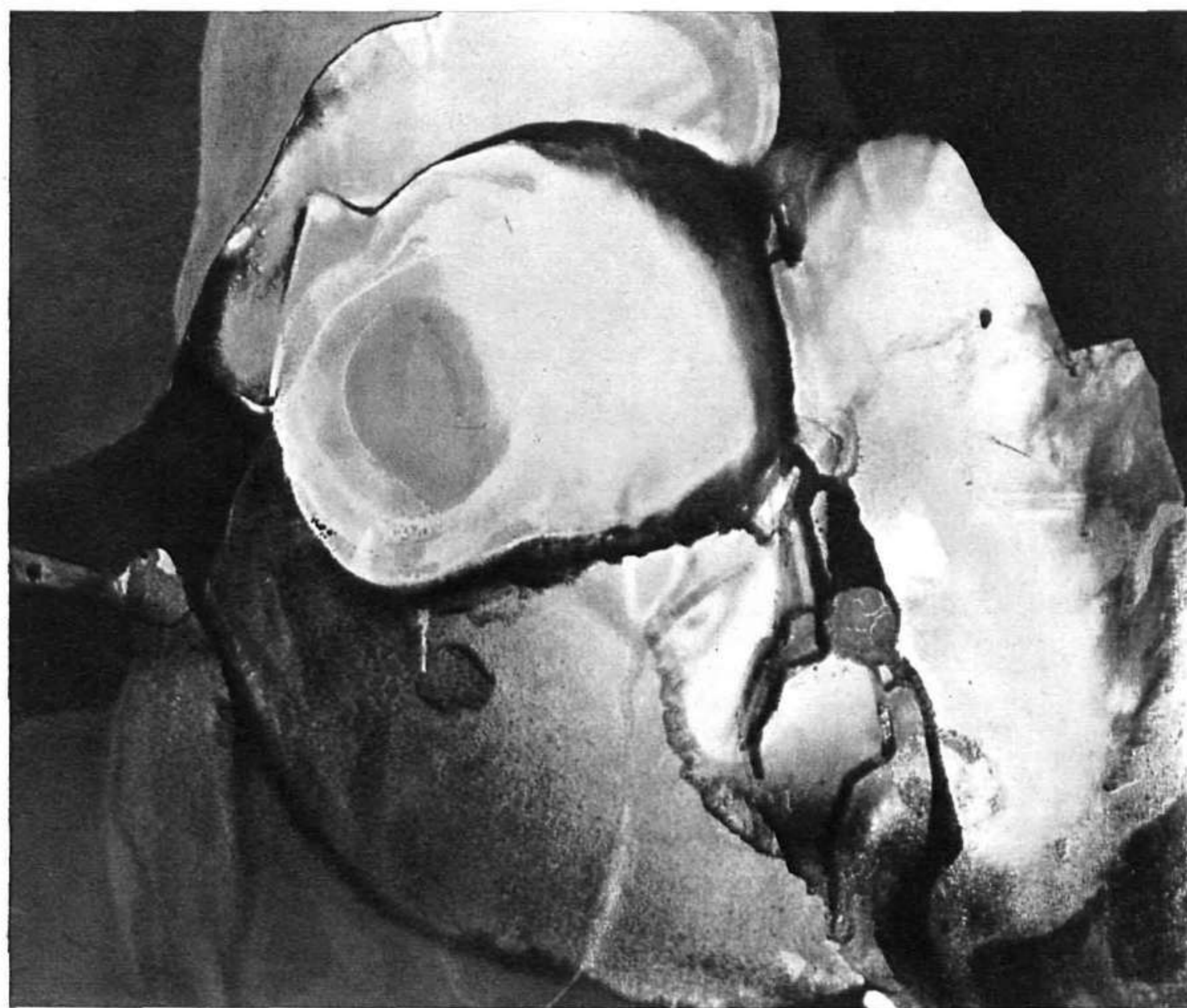
# EXPOSICIONES EN MADRID

El elevado número de exposiciones que continuamente se abren al público madrileño en sus múltiples galerías de arte, entre las que continuamente advertimos nuevos nombres, nos obliga a una rigurosa selección a la hora de dar forma redactada a esta crónica de arte. En esta selección no puede faltar la alusión a las muestras que se exhiben en las SALAS DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. Decir que esta labor es buena no es decir nada, puesto que está a la vista desde hace varios años. La Comisaría de Exposiciones abrió en febrero cinco exposiciones antológicas de Agustín Riancho y de Pablo Serrano, pintura contemporánea del Pakistán, fotografías de Ubeda y pinturas de Albiac. Sobre las dos muestras primeras, en este mismo número de BELLAS ARTES 73 se ofrecen sendos trabajos. Por eso las excluimos en estos comentarios.

La muestra de **Virgilio Albiac** es distinta a su anterior producción. Una consideración más profunda de los temas lleva al artista a unas representaciones de formas que no responden a unas visiones comúnmente observadas. Más que representar formas, objetos o cuerpos, Albiac evoca situaciones, fenómenos, con masas de color muy ricas en tonos y medias tintas. Los mundos que ofrece la actual pintura de Albiac trasladan al espectador al mundo del interior de la Tierra, del interior del cuerpo humano, del mundo submarino, del mundo aéreo. Todos estos escenarios pueden invadir la mente del contemplador a modo de anécdota. Pero el artista va más allá, recoge todo el concepto de formación, de relación celular, de fosilización. En la evocación de estos temas y conceptos es donde radica la principal preocupación del artista en este momento, por encima incluso del trato de la materia que presenta la máxima sencillez ejecutiva.

La muestra de **pintura contemporánea del Pakistán** nos pone de relieve un hecho evidente que es característico de estos tiempos. Nos referimos a la desaparición del estilo nacional en arte. Los estilos, los puntos sobresalientes están hoy marcados por la individualidad más que por los grupos. El hecho de pertenecer a una cultura, a una nación, a un continente distinto, no implica obligatoriamente la definición de unos caracteres propios. En esta muestra

VIRGILIO ALBIAC. OCEANOGRAFIA-5.



del arte pictórico pakistaní del momento, hay un tremendo entronque, —más que entronque fusión— de ideas y conceptos con Europa. Es natural que así sea en estos momentos en que los medios de información y de formación se distribuyen de tal manera que borran las fronteras tanto geográficas como del sentimiento y consideración del arte. Si acaso, en alguna obra asoman rasgos que pudiésemos llamar exóticos, se debe como muy bien puede apreciarse, a un signo de forma, de tradición en el vestuario, a un signo de tipo anecdótico más que a un signo conceptual.

La muestra, por otra parte, ha sido seleccionada por críticos de arte del Pakistán escogidos por el Ministerio de Información de aquel país. La muestra es numerosa en cuadros y en autores y representa todas las tendencias que hoy preocupan a los artistas.

**Angel Ubeda** con su muestra fotográfica sorprende. Ante su exposición nos preguntamos si tendrá interés la pregunta tantas veces formulada de si la fotografía puede ser

o no un arte. Creo que la fotografía más que ser o no un arte, puede llevarnos al arte si el que maneja la cámara fotográfica, su óptica y el proceso del laboratorio, es un artista. La fotografía es como el color con sus posibilidades y sus méritos. Es un procedimiento más que tiene que ser manejado por el artista. Así lo ve Angel Ubeda y así aborda el proceso de realización de las obras que expone. Ubeda no se limita siquiera, como hemos visto en muchas exposiciones de fotografía, a recoger imágenes de un escenario más o menos bien compuesto, más o menos atractivo. Angel Ubeda parte de eso que preocupa tanto a los artistas plásticos que es revalorar la materia y las piezas destruidas, olvidadas. En este caso el mundo mecánico del automóvil destruido, comprimido y arrugado por un violento choque, es protagonista de las piezas. Pero Angel Ubeda no se conforma con recoger estos aspectos casuales aun cuando estén escogidos y valorados, seleccionados por él. Además de todo ello y con la consideración de la luz que reciben estas formas, escoge también



GOMEZ CUADRILLERO.

un fragmento de esas piezas que en última instancia llegan a constituir verdaderas formas escultóricas.

Los cuadros que **José Sancha** presentó recientemente en la galería FORO, tienen un hondo sentido descriptivo y fantástico. Yo diría que entre los muchos datos valorables en la pintura de Sancha, merecen destacarse dos: la interpretación y la entonación de color. En estos tiempos en que el arte en muchos casos investiga parcialmente en un determinado sentido olvidando o despreciando a los demás, es difícil que la pintura sea de calidad y al mismo tiempo llegue a calar en todo tipo de espectadores desde los más tradicionales a los más vanguardistas. Dejando a un lado este aspecto del aplauso unánime a unas formas representadas y a unos escenarios, destacaremos la valoración de las estructuras orográficas en los paisajes del campo. En las representaciones urbanas, la arquitectura es elemento esencial de composición de los cuadros en los que se observa una consideración de enfoque en algunas zonas de la pintura de Sancha mediante la cual el artista valora la composición corpórea y cromática.

En la galería TOISON, de Madrid, presentó una colección de cuadros el veterano pintor **Julio Ferrer Sama**. Su experiencia entroncada con el impresionismo francés, da lugar a unos cuadros cargados de ambiente. La vida, los escenarios naturales, el instante lluvioso o de fuertes vientos interesan al artista de especial manera.

**Luis Fernando Aguirre** ha querido

mostrar el partido que puede sacarse a la acuarela y mostró en los salones MACARRON una colección de cuadros de pequeño formato en los que da importancia al sentido espacial. El sentido simbólico de imágenes e ideas, difiere bastante de su anterior producción, más realista o imitativa. Ahora, **Luis Fernando Aguirre** aborda el mundo erótico tan de moda en plástica como en literatura o en cine, tal vez porque es tema del que se ha hablado muy poco y sobre el que los conceptos no están del todo claros y aparecen algo confusos y escabrosos. Este artista se enfrenta con el tema, difícil desde luego, con mucha naturalidad.

La galería ZODIACO presentó una interesante exposición de **Vill Faber**. Una muestra segura y muy rica en consideraciones plásticas que fueron tratadas por el artista alemán desde hace muchos años y que, algunas de ellas, constituirían después centros de atención de muchos artistas de calidad e importancia. Vill Faber tiene un mundo rico de representaciones y atenciones: el valor de la materia, su técnica de «collage» o superposición de elementos compositivos, sentido espacial amplísimo, símbolos sujetos al colorido..., etc. Para Vill Faber todo tiene un valor. El se propone más que representar escenarios, crear los entornos a unas situaciones. Y lo hace con un lenguaje plástico sobre todo. Hasta los símbolos parten de la propia esencia plástica. Un ejemplo de ello lo constituyen esos colores con su lenguaje simbólico propio, respetado en escasos puntos del cuadro para su mejor apreciación,

para que destaque en el total de la pintura.

Vill Faber es un pintor de calidad, con personalidad definida, muy seguro. Su firmeza de criterios y de ejecuciones, al mismo tiempo que es testimonio de su valía, es motivo de admiración en unos tiempos en que los cambios parecen imponerse en evoluciones vertiginosas y casi obligadas. La gran riqueza de consideraciones estéticas de la obra de Vill Faber podrían también haberle indicado una obsesiva investigación en un aspecto de los muchos que tiene en cuenta el artista. En uno u otro caso, no estaríamos ante este gran artista que es Vill Faber, estaríamos, sin duda alguna, ante un caso más corriente.

El género del retrato muchas veces menospreciado e injustamente valorado, encuentra en algunos pintores, generalmente en los mejores, una categoría de acuerdo con la tradición. El retrato que precisa de un dominio del dibujo y de un poder de penetración en el carácter del personaje retratado, debe ser pintura representativa de la época en que se pinta. La muestra de retratos que **Gerardo Gómez Cuadrillero** nos presentó en la galería BETICA tienen esa cualidad e incluso el artista llega a más; llega en cada caso, ante cada modelo, a usar una técnica distinta. El tratamiento del color, más o menos abundante, la insistente pincelada vista, el propio colorido... son búsquedas de apropiadas calidades y matices que el artista incorpora al cuadro como pintura y como retrato.

**Guerrero Malagón** presentó una antología de su quehacer en la galería CIRCULO 2 que constituyó un descubrimiento de este artista para muchas personas. Efectivamente, Guerrero Malagón no se ha preocupado demasiado de que su obra se vea y se valore como hacen otros pintores que en este aspecto de las relaciones públicas le aventajan. Ahora, es de justicia reconocerlo, Guerrero Malagón ha salido de su tierra natal, Toledo, para ofrecer un resumen de su dilatada producción artística. Unos tiempos como los que vivimos, ricos en medios de comunicación, no pueden permitir, no diremos el anonimato porque sería exagerar, pero sí diremos que no pueden permitir que una valía plástica de la talla de la de Guerrero Malagón no sea conocida y valorada.

En el arte de Guerrero Malagón hay personalidad, sentimiento, expresión y oficio. Hay también, más que influencia, un tremendo entronque con El Greco en esos cielos, con Goya en la negrura de algunos cuadros, con Eugenio Lucas en las composiciones tumultuosas, con Gutiérrez Solana y con Francisco Mateos en muchos aspectos plásticos y anecdóticos. En muchos de sus cuadros, la fantasía y la obsesión torturantes, se entremezclan en un fondo de irónicas representaciones.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

# VIDA MUSICAL

*La revista BELLAS ARTES ha querido conceder siempre la debida atención a la música. En estas páginas se ha informado sobre las Semanas, Decenas o Festivales musicales celebrados en los más diversos puntos de España. Pero también queremos que quede aquí constancia de lo que en música se hace durante la temporada, del trabajo que, día a día, va constituyendo un capítulo importante de nuestra cultura. Por eso nace la sección "Vida Musical". Nos referimos en primer lugar a la vida musical madrileña, pero en números sucesivos se ampliará el panorama para que el resultado sea una auténtica información nacional.*

Si se le preguntase a cualquiera sobre el acontecimiento musical más importante desde la reanudación de la temporada en enero hasta fines de febrero en Madrid, seguramente contestaría con el nombre de **David Oistrakh**. Efectivamente, la visita del gran violinista soviético, a mi parecer el más completo del mundo en estos tiempos, ha sido un inmenso éxito. La expectación era muy grande, y estaba aumentada por el hecho de que se nos había anunciado antes a David Oistrakh, como quien enseña un caramelo a un niño, haciéndolo luego desaparecer. Pero, fuera de Barcelona, que visitó hace poco tiempo, todos los filarmónicos españoles conocen a Oistrakh a través de sus grabaciones. Existen en el mundo excelentes solistas. Dentro de ellos hay un buen grupo de auténticos virtuosos. Pero aún hay un escalón más alto, el de los grandes artistas. A estos últimos pertenece Oistrakh, que merece su condición de ídolo por todas las razones. Es inútil hablar de sus virtudes, pero resulta imposible no referirse a su sonido pastoso y suave, sin una aspereza, a sus agudos afinadísimos, a esas dobles cuerdas que suenan como casi nunca las hemos escuchado. Pero sobre todo eso está la música, con la mayúscula del genio. El concierto de Brahms con la **Orquesta Nacional** dirigida por **Frühbeck**, la «Sonata», de Debussy, y el «Trino del diablo», de Tartini, con la pianista **Frida Bauer** en recital, alcanzaron cimas inolvidables. Además, Oistrakh es un hombre atrayente, simpático y generoso, que dio abundantes y preciosos regalos, correspondidos con gritos de agradecimiento. Un detalle muy agradable para todos nosotros fue la magnífica réplica que dio a Oistrakh nuestro concertino, **Luis Antón**, en el «Concierto para dos violines», de Bach.

Hablando de violinistas no hay que olvidar a **Henryk Szering**, seguramente el único artista del mundo que tiene pasaporte diplomático, con lo que no es una metáfora decir que es embajador de su patria adoptiva, Méjico. Szering nos ofreció con la Orquesta de Radiotelevisión, dirigida por **García Asensio**, el castillo de fuegos artificiales que representa el «Concierto número 3», de Paganini, resucitado por este gran violinista. Paganini creía que esa música no la podía tocar más que él. El polaco-mejicano ha humillado póstumamente al italiano, demostrando que sí se puede tocar, sin necesidad de hacer pactos con el diablo.

Es bien sabido que el mundo musical de la creación, y sobre todo el de la interpretación, deben mucho durante un par de siglos a la raza judía. Antes, los artistas judíos venían de todos los sitios. Ahora, los más jóvenes llegan directamente de Israel. Uno de ellos, el director **Uri Segal**, dirigió con muy buena fortuna la Nacional, colaborando otro artista de apellido hebreo cien por cien, el magnífico pianista **Wladimir Ashkenazy**, en el «Tercero» de Rachmaninoff. El posromántico Rachmaninoff y el imaginativo Scriabin figuran en

esta temporada muy frecuentemente dentro del movimiento musical, ya que sus centenarios se celebran en los dos años consecutivos, 1972 y 1973. También es hebreo de Israel, después de una vida no muy agradable en la Unión Soviética, el director **Yuri Aronovich**, que ha podido llegar a la Tierra Prometida, gracias a una buena cantidad de dólares pagados al Gobierno de la tierra que le vio nacer. Lo mejor de Aronovich con la Orquesta de Radiotelevisión, dejando aparte la actuación sobresaliente de **Pedro Corostola** en Prokofieff, fue una deslumbrante versión del «Poema divino» de Scriabin.

Unas líneas más a directores. **Frühbeck** hizo un bonito programa con la primera y la última sinfonía de Haydn —de la 1 a la 104, toda una vida gloriosa—, con la segunda parte dedicada a Wagner y la soprano **Jessye Norman**, artista de color, que responde por su volumen, pero también por su gran voz, al tipo tradicional de la gran «prima donna». **Odón Alonso** demostró, dirigiendo otra vez al «cémbalo» —a la vieja usanza— su dominio de las grandes masas sonoras, con el montaje del oratorio haendeliano «Judas Macabeo», que sustituyó a «Israel en Egipto», no sé si por la tensa situación del Cercano Oriente. El siempre aplaudido y bien recibido **Igor Markevitch** ha vuelto a su Orquesta de Radiotelevisión, con el atractivo de las obras poquísimas frecuentes de Hindemith, Dallapiccola y Lieberman. Con estos nombres y con otros más actuales se puede observar un fenómeno bastante nuevo: ya no hay escándalos en los conciertos. Las protestas, cuando existen, son mínimas. Aquel a quien no le gusta, se limita a callarse, o todo lo más, a rezongar un poco con sus vecinos de butaca. Estamos en el buen camino. Hace no mucho tiempo hubiera sido imposible un auténtico éxito con las aforísticas «Seis piezas» para orquesta, de Webern, como el que alcanzó con la Nacional **Zubin Mehta**, el «bello hindú», tan idolatrado por los filarmónicos como por las damas. Mehta rivalizó en entusiasmo y también en velocidad con el joven pianista cubano **Horacio Gutiérrez**, un deslumbrante virtuoso al que no conocíamos, y logró el milagro de que resultase ligerita la «Sinfonía con órgano», de Saint-Saëns. Todo lo demás ha sido bueno, en los días señalados, sin sorpresas. En el meritorio ciclo de solistas que organiza Ibermúsica, sólo hay que señalar la buena carrera futura del joven guitarrista **Roberto Olabarrieta**.

Falta el capítulo de estrenos españoles. «Riflessi», presentada por **Simón Blech**, es una significativa página de **Angel Oliver**, compositor bien caracterizado dentro de su generación. Oliver une un lenguaje de vanguardia con una preparación muy seria y un gran conocimiento de los secretos compositivos. En «Riflessi» usa una orquesta nutrida, cuyos recursos son muy inteligentemente desarrollados en un gran juego de grupos tímbricos por agregaciones sonoras. El mismo **Cristóbal Halffter**, con el concurso de **Ramón González de Amezúa**, estrenó su reciente «Concierto para órgano y orquesta», que es página muy notable, pero no de las mejores en su producción. La obra se desarrolla en una especie de sonoridad continua con momentos en los que se llega a una potencia límite. Está muy bien lograda la cohesión del órgano y los instrumentos de la orquesta, de tal manera que la unidad nunca se rompe. Por esto precisamente no se puede decir que sea una obra de lucimiento para el organista, pues el rey de los instrumentos se utiliza con unos finos tímbricos, muy distintos a los que fueron propios de otras épocas. Seguramente, el título más adecuado sería «Concierto para orquesta con órgano». Halffter logró un éxito muy grande con su admirable «Cantata de los derechos humanos», en la que hay que señalar la intervención de la soprano inglesa **Jane Manning**, muy aplaudida también en un recital de música de vanguardia, donde demostró sus recursos, entre los que sobresale su sorprendente sentido de la afinación.

CARLOS GOMEZ AMAT



# NOTICARIO INTERNACIONAL

## EL SEMINARIO DE BOLONIA

El Ayuntamiento de Bolonia (Italia) y el Centro Internacional para la Conservación de los Bienes Culturales y Centros Históricos de la UNESCO, en Roma, fueron los promotores del Seminario sobre Centros Históricos, que se ha desarrollado del 27 de febrero al 3 de marzo.

A la reunión fueron invitados, junto con los autores del reciente Plan de Ordenación del Centro Histórico de Bolonia, uno de los más avanzados e interesantes estudios realizados para este tipo de ciudades, cuyo tratamiento exige nuevas técnicas, dentro de una metodología especial, el asesor del Presidente Nixon en temas de conservación del Patrimonio Cultural, el autor del Plan de Ordenación de la ciudad de Chester (Inglaterra) y los arquitectos de la Dirección General de Bellas Artes, don Alberto García Gil, subcomisario general, jefe del Servicio de Monumentos y Conjuntos, y don Fernando Pulín Moreno, quien, dentro de las actividades de este Servicio, está realizando importantes estudios en el Conjunto Histórico de Salamanca.

Las experiencias españolas en diversas ciudades y, sobre todo, los trabajos del Plan Especial de Salamanca fueron acogidos con extraordinario interés por los asistentes, significando una contribución importante a un campo de estudio en rápida evolución, dentro de lo reciente de su planeamiento.

La Dirección General de Bellas Artes, preocupada en la protección del Patrimonio Cultural por la utilización de las técnicas más actuales, dentro de una filosofía de la acción integrada en la evolución de la investigación europea en estos temas, está llevando a cabo una amplia labor de estudios y realizaciones que le ha conducido a resultados que justifican el interés por las aportaciones españolas que existe en Seminarios y Convenios, como el de Bolonia, al que los técnicos españoles fueron invitados.

## CARTELES ESPAÑOLES

La editorial alemana de publicaciones turísticas, Jaeger Verlag, de Darmstadt, ha concedido el segundo premio al cartel «Cordobesa», editado en España por la Dirección General de Promoción del Turismo, en el IV Concurso Diligencias de Oro. Este concurso es organizado anualmente entre todas las

representaciones extranjeras de turismo radicadas en la República Federal de Alemania, para que por las mismas sean presentados los distintos carteles que han sido utilizados durante el año.

El cartel editado por la Dirección General de Promoción del Turismo ha sido premiado por ser una invención cartográfica «llena de poesía, que transmite a los turistas la imagen de una España pintoresca».

## UN NUEVO PICASSO

Un vigilante nocturno de la localidad inglesa de Long Pool Kendall, llamado Jack Lee, de sesenta y cinco años, pagó doce peniques y medio —dieciocho pesetas— por un dibujo en una subasta celebrada en el pueblo de Saltburn, condado de York, por el solo hecho de que le gustaba el marco, tardando varios meses en descubrir que se trataba de un Picasso. Durante un tiempo lo tuvo colgado en su sala de estar, hasta que obligado por su mujer lo guardó en una maleta. No hace mucho vio una reproducción en una revista y se enteró de lo que poseía. Por el dibujo le han sido ya ofrecidas dos mil libras esterlinas —cerca de 350.000 pesetas—, pero, de momento, el vigilante afortunado ha depositado su Picasso en un Banco, en espera quizá de mejores ofrecimientos.

## ARTE OPTICO CINETICO

Todos los años la ciudad de Estrasburgo ofrece una exposición consagrada a un determinado aspecto del arte moderno. Con el Patrocinio del Consejo de Europa, estas manifestaciones expositivas son organizadas con el concurso de un Comité de historiadores y críticos de arte. Hasta el pasado año han sido presentadas en las salas del Museo de la Antigua Aduana las siguientes exposiciones: «El arte en Europa en torno a 1918», «Los ballets rusos de Sergio Diaghilev», «El arte en Europa en torno a 1923», «Occidente-Oriente» y «El arte moderno y el arte islámico».

El tema elegido para la exhibición de 1974 por el comité organizador está centrado sobre el «Arte óptico y cinético», considerado como una de las grandes direcciones artísticas contemporáneas. La exposición se dividirá en varias secciones:

■ Una sección histórica dedicada a los orígenes del arte óptico y cinético, ilustrada con las búsquedas impresionistas y los comienzos de la abstracción geométrica.

■ Una sección contemporánea consagrada a las búsquedas individuales y a los trabajos de equipo realizados desde 1960.

Por otra parte, se pretende presentar a la vez una amplia documentación sobre las búsquedas paralelas que se hacen en música y poesía, así como se dará testimonio de la obra realizada y ensayada en esta dirección por el diseño industrial y la didáctica. La exposición se saldrá del recinto propio del museo para favorecer la integración del arte cinético y óptico en las calles y plazas de Estrasburgo, con lo que se realizará una experiencia-piloto en materia estética del medio ambiente urbano.

## ROBO DE CUADROS

Nueve cuadros del siglo XVI han sido robados en la cartuja de Florencia. Uno de ellos no es italiano y está firmado por el famoso pintor alemán Lucas Cranach y fechado en 1514. Las otras obras son una «Magdalena penitente», de autor desconocido; un «San Jerónimo», también anónima; una tabla de la escuela de Andrea del Sarto, y cinco cuadros más que copian frescos de Jacobo Carucci, llamado Pontorno, realizados por Elchimenti, que fue decorador de la catedral florentina. Los ladrones rompieron una vidriera a doce metros de altura y se introdujeron en la cartuja, aunque es dudoso que pudieran sacar los cuadros por tal lugar, necesitándose indudablemente varios vehículos o un camión para abandonar la zona en que se cometió el robo. Hasta el momento en que redactamos esta noticia, no han sido hallados los ladrones.

También de la basílica florentina de San Miniato han intentado robar el famoso políptico de Agnolo Gaddi, que fue abandonado cuando ya estaba fuera de la basílica, al resultarles sospechosos los individuos que lo llevaban a un trasnochador que pasaba por el lugar, que avisó a la Policía y pudo evitar el robo.

## UN FOSIL DE SESENTA MILLONES DE AÑOS

Una costilla fosilizada en las afueras de la ciudad ecuatoriana de Guayaquil, de un animal que debió haber vivido hace aproximadamente sesenta millones de años, ha sido hallada en un cerro al Oeste de la ciudad, muy próximo al Estero Salado, al remover un tractor la tierra del lugar. La costilla tiene dos metros ochenta centímetros de longitud y está perfectamente conservada; tiene color amarillento y, según el profesor Carlos Zevallos Menéndez, director del Museo de Paleontología y Arqueología de Guayaquil, podría corresponder a un animal marino, ya que en épocas muy remotas el mar cubría la faja del litoral ecuatoriano donde se ha registrado el descubrimiento.

## AÑO CHAMPOLLION EN EGIPTO

Los nombres de Egipto y Champollion se presentan sentimentalmente unidos desde hace siglo y medio. De ahí la exigencia de una gran exposición egipcia conmemorativa de los ciento cincuenta años del desciframiento de los jeroglíficos, que se ha presentado solemnemente en el Museo de Egiptología de El Cairo, formando parte de las ceremonias que conmemoraron la interpretación de los jeroglíficos egipcios por Champollion. A esta exposición prestaron algunas de las piezas de sus colecciones el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de París.

La exposición ha permitido reconstituir la trayectoria seguida por Champollion para llegar a su descubrimiento; por otra parte, varias secciones se consagraron a los diferentes procedimientos de escritura en la época faraónica. A la vez, el Instituto de Egipto celebró una sesión extraordinaria durante la cual se presentaron cinco comunicaciones consagradas a Champollion y sus investigaciones filológicas.

## PREMIOS FRANCESES

La Academia de Bellas Artes de Francia ha concedido los premios correspondientes a 1972. Han sido los siguientes:

- Premio Florence Gould, de grabado

en madera o litografía y de composición musical, dotados cada uno con 10.000 francos: el de litografía a Michel Potier, y el de composición musical a Marcel Durufle.

- Premios Georges Wildenstein, dotados con 5.000 francos cada uno y destinados a los pensionados de la Casa de Velázquez, de Madrid, a Pierre-Dominique Giess, pintor; Danièle Hemeryck-Tirloy, pintora-decoradora; Philippe Hersant, compositor; Alain Loiset, grabador, y Jacques Lamy, pintor.

- Premios de Dibujo de la Academia de Bellas Artes —Fundación Pierre-David Weil— destinados a los artistas menores de treinta años, a Gottfried Salzmann, primer premio de 20.000 francos; Josiane Paquet, segundo premio de 15.000, y Nicolás Bottet, tercer premio de 10.000 francos.

- Premio Maurice Savreux, otorgado por vez primera, con una dotación de tres mil francos, fue concedido por el Jurado del Salón de Otoño a Henri Seigle, por el conjunto de su obra.

A la vez, el Gran Premio Nacional de las Artes fue concedido al pintor belga, residente en París, Paul Ubac. Nacido en 1910, Ubac se inscribió en su juventud al movimiento surrealista y más tarde, influido por Man Ray, a la investigación fotográfica. Cultivó igualmente la abstracción a partir de 1942.

## LA TORRE DE PISA

La famosa torre inclinada pisana ha vuelto a ser noticia de prensa una vez más en estos últimos tiempos. Según alguna crónica romana, los técnicos de todo el mundo dispondrán de todo un año para intentar que se salve la torre de Pisa. El Ministerio italiano de Obras Públicas ha publicado en la «Gaceta Oficial de Italia» el texto completo de la convocatoria, que tiene por objeto «el proyecto y ejecución sin dilación alguna de intervención directa para consolidar la torre inclinada».

La naturaleza de dicha intervención —según la convocatoria— será de libre elección de los participantes, pero siempre que la citada torre conserve el aspecto estético actual, que su estructura orgánica se respete en la mayor medida posible, que no se dé lugar a disminución de la actual inclinación, sino



en el límite de un grado sexagesimal, y que no aporte ningún perjuicio a los restantes edificios de la plaza pisana de los Milagros. Las obras de protección que se hayan podido llevar a cabo a tal fin deberán ser eliminadas con objeto de que no quede huella alguna; además se deberán tomar todas las medidas necesarias de control para poder detectar, durante los trabajos que se realicen, cualquier movimiento de la torre y de la catedral.

Ampliando nuestra primera noticia sobre este suceso, señalamos que a dicha convocatoria pueden asistir tanto las personas jurídicas, individualmente o en sociedad, según figuren, debiendo documentar su identidad técnica y financiera. Será indispensable adjuntar a la solicitud de participación toda clase de documentación, además del proyecto de oferta. Junto a esta documentación deberá figurar la declaración por la cual el participante afirme estar al corriente de la publicación «Ricerche e studi» (los tres volúmenes que contienen todas las aportaciones técnicas para la propia comisión, podrán ser adquiridas a petición, a la Opera della Primaziale de Pisa, cuyo precio se ha fijado en 15.000 liras), así como de haber tomado en consideración la elaboración del proyecto.

El Estado italiano ha presupuestado tres mil millones de liras para los trabajos de consolidación de la torre inclinada, y si la comisión valorara los trabajos especialmente dedicados a su valor técnico, el participante deberá indicar la suma global que pide por su proyecto y la ejecución de los trabajos (se admitirá una revisión de los precios según porcentaje). Al ganador se le concederá al final un premio de cincuenta millones de liras.

## HOMENAJE A MILLARES

En la Universidad nacional de Santo Domingo (República Dominicana) se ha inaugurado una exposición homenaje al pintor español recientemente fallecido, Manuel Millares. El embajador de España, señor Valls, pronunció el discurso de la inauguración y el rector de la Universidad expresó el agradecimiento dominicano al Gobierno español y al Instituto de Cultura Hispánica por el envío de dos cuadros de dicho pintor, que ocupan lugar de honor en la muestra, que recoge obras de pintores dominicanos inspiradas en el estilo de Millares.

## REALISMO RUSO EN BADEN-BADEN

En la Kunsthalle del estado de Baden-Baden (Alemania) se ha montado la primera gran exposición europea, con ciento cincuenta obras maestras del realismo crítico en la pintura rusa del siglo XIX. Las obras expuestas proceden de la galería Tretjakow de Moscú y del museo ruso de Leníngrado. Dicha exposición ha sido realizada dentro del marco de intercambios culturales ruso-alemanes. Figuraban muchas obras de artistas rusos del siglo XIX, que estuvieron culturalmente muy vinculados en su época a Alemania y Austria, y cuya pintura no había sido nuevamente expuesta hasta la presente exposición en ninguno de ambos países, por razones históricas obvias. Entre los artistas cuyas obras se exponen figuran Feodotoff, Rjepin, Ssurikoff, Peroff y otras figuras que tanto contribuyeron a la pintura rusa y a reflejar en sus cuadros imágenes de la sociedad rusa de la segunda mitad del pasado siglo.

Esta exposición ha sido patrocinada, además de por expertos de arte rusos y de las autoridades soviéticas, por la Embajada rusa en Bonn, el ministerio alemán de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura del Estado de Baden-Württemberg.

## PINTURA DE REMBRANDT PUESTA A SALVO

Una pintura de Rembrandt ha podido ser recuperada en Berlín por funcionarios de la Policía Criminal alemana. Según ha comunicado la Policía berlinesa, se trata de la obra «La Sagrada Familia en su huida a Egipto», que había sido robada en diciembre de 1970 en Tours (Francia). Durante sus investigaciones tuvo noticias la Policía Criminal de que dicha pintura debería cambiar de dueño en Berlín, al precio de 100.000 marcos alemanes. Los funcionarios se pusieron al acecho y pudieron detener a un berlinés, de treinta y cinco años, que actuaba como vendedor. El producto de la venta del cuadro ha podido

ser recuperado. Un portavoz de la Policía Criminal ha dado a conocer que se están realizando las gestiones pertinentes para comprobar la autenticidad de la pintura.

## VIVIENDAS PARAGUAYAS PREHISPANICAS

Un total de 157 cuevas que sirvieron de refugio a una antigua civilización y que datan de alrededor de tres mil años antes de Cristo, fueron descubiertas en la región Noroeste del Paraguay, en el departamento de Amambay, a unos trescientos kilómetros de Asunción. Los expertos confirman la existencia de restos de una antigua civilización, pues en dichas cuevas fueron halladas inscripciones rupestres, piedras labradas, así como otros importantes vestigios de vida artística. Estas cuevas se hallan situadas en unos cerros cubiertos de densos bosques, que las han hecho impenetrables durante miles de años. Se han realizado numerosas tomas fotográficas por parte del Departamento de Geomineralogía del Ministerio de Obras Públicas encargado de dichos estudios.

La OEA —Organización de Estados Americanos—, conjuntamente con el citado Ministerio paraguayo, realizará los trabajos pertinentes para las investigaciones arqueológico-culturales acerca de estos hallazgos. Se espera el concurso de importantes arqueólogos y expertos en arte para descifrar el contenido cultural que podrían obtenerse de todos los datos recogidos hasta el momento.

## DEFENSA DE LOS TESOROS ARTISTICOS VATICANOS

Según informes vaticanos, comunicados por sus servicios museales, telecámaras de circuito cerrado, monitores, aparatos de contacto magnético, rayos láser, microondas que producen alarma acústica, rayos infrarrojos son algunos de los nuevos dispositivos de seguridad que se han instalado en los museos del Vaticano para proteger los millares de obras de arte expuestas en casi cinco kilómetros de galerías, salas y salones, recorridos por una media diaria de unos cuatro mil visitantes.

Para controlar el «tránsito» de visitantes se ha instalado una red de veinticinco telecámaras con otros tantos altavoces, cuyos monitores, agrupados en una sala de control, permitirán a un encargado controlar todos los puntos neurálgicos y hasta el posible producirse de «atascos» viarios. Mediante un sistema de radio-telefonos, el encargado del control podrá hablar con los guardianes, que están así en condiciones de canalizar el aflujo del público e incluso detenerlo en determinados locales.

Por lo que se refiere a la verdadera y propia protección de las obras de arte, en auxilio del personal de vigilancia se han instalado varios circuitos locales de telecámaras y monitores, que permiten a los guardianes controlar también aquellas salas donde no están físicamente

presentes. Para algunas obras de arte y en algunas salas se han instalado dispositivos de contacto magnético, rayos láser y microondas, que ponen en funcionamiento una señal de alarma en el caso de que una persona se acerque demasiado o toque la obra de arte expuesta. La alarma «llama» inmediatamente la atención del guardián y del público sobre la obra de arte protegida y permite una rápida intervención. Durante la noche, además de estos dispositivos, estarán en función los llamados de «saturación de ambiente», así como los rayos infrarrojos, que protegen varias salas de los museos y las más importantes obras de arte. En el caso de intento de robo funcionará una alarma local mediante una sirena, y a distancia, es decir, en los puestos de guardia de la ciudad vaticana.

Estos sistemas de protección, según ha explicado el ingeniero Pier Vincenzo Giudicini, tiene ante todo una función psicológica. Un eventual malintencionado, sabiendo que existen tales sistemas, perderá seguridad en sí mismo y la repentina entrada en acción de la señal de alarma podrá producirle un momento de pánico y de vacilación, que permitirá a los demás visitantes o a los guardianes intervenir antes de que lleve a efecto sus propósitos.

Todas estas novedades vienen producidas, como bien se entiende, por el suceso criminal perpetrado en mayo de 1972 contra «La Pietá», de Miguel Angel, y que cuando redactamos esta noticia está a punto de ser nuevamente exhibida al público en la capilla vaticana de Santa Petronila, tras una estructura vítrea a prueba de balas y con una nueva iluminación que dará mayor realce a la obra famosa.

El grupo escultórico ha renacido, al parecer, tan perfectamente restaurado que resulta difícil identificar las huellas de los golpes y de las mutilaciones. Sólo con la ayuda de los rayos ultravioleta se podrán identificar con exactitud los daños causados en «La Pietá». El profesor Redig de Campos, director de los monumentos y museos del Vaticano, que ha dirigido la restauración, manifestó que la mayor dificultad restauradora fue la parcial de la aleta de la nariz y de dos trozos del párpado izquierdo del rostro de la Virgen, porciones minúsculas que seguramente fueron pisoteadas por el público al invadir la capilla después del atentado. No hubo otro remedio que recurrir a una técnica restauradora parecida a la prótesis dental. Como se contaba con una reproducción en yeso de «La Pietá», resultó fácil obtener un negativo de lo destrozado y hacer una pieza que encajara perfectamente en la parte dañada.

Como la restauración se realizó sin mover la escultura, se trajo hasta la capilla vaticana mármol de Carrara que, convertido en polvo y mezclado con resina sintética, facilitó el arreglo de los arañazos y otras huellas. El brazo y la mano mutilados, se fijaron con un perno. Los trozos artificiales, en opinión del profesor Redig de Campos, ofrecen una resistencia que se acerca casi un cien por ciento al mármol primitivo.

## LA LUCHA CONTRA LOS LADRONES DE ARTE

El robo y el tráfico ilegal de obras de arte ha continuado en aumento a nivel internacional. Sólo en 1971 fueron robadas 7.560 obras de arte en iglesias, museos y galerías de arte en Italia. En Francia, aumentó el número de pinturas robadas de 440 en el año 1969 a 1.500 en el año siguiente. En 1971 se alcanzó, sólo en Francia, el trágico balance de tres mil delitos de este tipo.

Bajo estos supuestos adquiere especial importancia un acto que tuvo lugar en Bruselas. Participaban en el mismo la UNESCO, representantes del Gobierno belga, representantes de la Interpol, del Consejo de Europa, del grupo asegurador londinense Lloyd, de organizaciones museísticas, así como de críticos de arte y autoridades aduaneras. Tema principal del encuentro: ¿Cómo se pueden proteger contra el robo las obras de arte? La falta de personal de vigilancia y otras formas de la misma en muchos museos, iglesias y otro tipo de edificios en que se encuentran a menudo albergadas obras de arte insustituibles, facilita siempre su trabajo a los ladrones. También se registra recientemente un incremento en los ataques contra obras de arte.

También son afectados, frecuentemente, los lugares de interés arqueológico por excavaciones ilegales y robos de piezas artísticas. En Italia, por ejemplo, tuvo que ser sustituida una piedra funeraria en las proximidades de la Via Appia por una copia de escayola, ya que el número de este tipo de robos aumenta sin cesar. Incluso bloques enormes de piedra de los primeros tiempos del Imperio romano han sido robados. En otro punto del globo, en Bombay, se descubrió, en 1966, el robo de esculturas que pesaban en total ochenta toneladas. Según parece, fueron embarcadas en grandes cajas con rótulos de «Maquinaria agrícola».

En los países de Hispanoamérica desaparecieron, durante los veinte últimos años, grandes cantidades de objetos precolombinos. El transporte ilegal a los Estados Unidos o a Europa afectó no sólo a obras pequeñas, sino a muchas de gran envergadura e incluso a

pináculos de templos enteros.

El incremento de los robos de obras de arte, junto con un aumento espectacular del valor de mercado de cualquier tipo de arte, ha desembocado últimamente en aumentos asombrosos de las sumas destinadas a asegurar objetos artísticos. Se ha llegado ya a un punto en que los costes de seguro, que en algunos casos alcanza el 30 por 100 de los costes de la exposición, ha puesto en grave dificultad a los organizadores de tales actividades culturales. Un efecto secundario de este aumento de los costes es el de que se exija también para la devolución de obras robadas el pago de fuertes rescates. Recientemente fueron robadas 19 tablas de una pintura del siglo XIV de una capilla bautismal de Padua. Se supone que estos conocidos objetos no son ofrecidos en venta a coleccionistas privados o museos, sino que los ladrones intentarán obtener el correspondiente rescate contra la devolución de los mismos.

Esta situación ha motivado a gran número de coleccionistas a depositar sus tesoros artísticos en las arcas de institutos bancarios, que, de este modo, se convierten en extensos «museos ocultos». La tendencia a depositar objetos artísticos en cajas fuertes de Bancos está también estimulada por la existencia de una corriente de considerar dichos objetos como inversiones. Hace pocos meses, por ejemplo, informaba la prensa francesa que 25 litografías de Dalí, que habían sido compradas por un Banco al precio de 40.000 francos, en el curso de seis años habían experimentado un incremento de valor de un 366 por 100. No es, por eso, de extrañar, que en diversos países occidentales se formen sociedades, que se ocupan de invertir en obras de arte como pura actividad especulativa. En la mayor parte de los países, el comercio de obras de arte está reglamentado, pero no existe ningún «derecho de persecución» cuando un ladrón o una obra de arte atraviesa las fronteras nacionales. Coleccionistas, tratantes de antigüedades y obras de arte, museos, etcétera, pueden comprar, al parecer, dichas obras sin incurrir en



RECIENTEMENTE, EN LA PARROQUIA DE TODOS LOS SANTOS (ROVETA, BERGAMO) FUE ROBADO EL CUADRO DE JUAN BAUTISTA TIEPOLO, «LA GLORIA DE LOS SANTOS».

delito perseguible. Esta situación sólo podrá ser arreglada mediante una cooperación internacional en la lucha contra los ladrones de arte internacionales.

En el año 1970 promulgó la Conferencia General de la UNESCO una «Convención sobre medidas para impedir y prohibir la importación, exportación y transferencia no autorizadas de bienes culturales». Hasta el presente han ratificado dicha convención seis países, y cierto número de países europeos seguirán, posiblemente, en los próximos tiempos el mismo ejemplo. Esta convención obliga a los Estados firmantes a elaborar un inventario de sus tesoros artísticos, encuéntrase éstos en museos, iglesias, edificios públicos o colecciones privadas. Para los objetos que abandonen el país deberán ser expedidas licencias de exportación. La compra de obras ilegalmente importadas por instituciones o personas privadas deberá ser prohibida. Las obras robadas deberán ser embargadas y devueltas.

El encuentro de Bruselas, que estuvo dirigido por Franz van Mechelen, ministro belga para asuntos culturales de la zona de los Países Bajos, deberá allanar el camino para las conversaciones de expertos que la UNESCO quiere organizar este año y en 1974, para completar las medidas prácticas para la protección de museos, edificios públicos y lugares arqueológicos. Otras tareas de dos nuevas comisiones de expertos serán: Seguro y garantía estatal, medidas policiales y de control aduanero y la reglamentación del tráfico de obras de arte.

## REVALUACION PICTORICA EN EL MUSEO METROPOLITANO

En una revaluación sin precedentes de su fabulosa colección de arte europeo, el Museo Metropolitano, de Nueva York, ha desautenticado cuadros que hasta ahora —entre los españoles— se estimaban del Greco, Velázquez y Goya. La revolucionaria medida emprendida por el Metropolitano incluye más de trescientos cuadros de los grandes maestros de la pintura y afecta casi al 15 por 100 de la colección de arte europeo del museo. Los cuadros han sido expertizados por el conservador del Metropolitano, Everett Fahy, en un trabajo que duró tres años, y entre las obras figuran pinturas que hasta ahora se atribuían, además de los citados, el Greco, Velázquez y Goya, a Rafael, Durero, Van Eyck, Van der Weyden, Giorgione, Vermeer, Rubens...

La lista negra, destinada a causar una verdadera convulsión en la catalogación de otros muchos museos, incluye el «Retrato de Felipe IV», de Velázquez; «Una ciudad sobre la roca», de Goya, y «La adoración de los pastores», del Greco. Everett Fahy señala que los cuadros proceden seguramente de los talleres de los famosos maestros citados y que fueron acabados por sus ayudantes. En el caso del cuadro atribuido hasta ahora a Goya, el Museo Metropolitano estima que a quien debe atribuirse es a Lucas. A la vez, el cuadro de Velázquez, su estudio a través de los rayos X y la comparación con otro que figura en el Museo del Prado, ha llevado a la conclusión de que fue pintado en su taller, pero no por el autor de «Las Meninas».

Los descubrimientos realizados por los más avanzados medios técnicos suponen una «devaluación» de varios millones de dólares para el museo, pero a la vez un triunfo para la ciencia artística y los valores morales de la historia pictórica.

● Otro «escándalo» pictórico, pero de muy distinta cobertura moral. La noticia nos llega de Italia y señala que en Milán, tras una denuncia del pintor Giulio Turcato por fraude y falsificación contra el estudiante de arte, Rolando Celli, de veintitrés años, éste ha declarado ante el fiscal, que todos los cuadros de Turcato exhibidos en una galería milanesa, así como los mostrados en la última Bienal de Venecia, fueron obra de su mano.

Al parecer, Rolando Celli trabajó en el taller de Turcato durante cuatro años.

En su denuncia, éste afirma que unas cincuenta pinturas que iban a exhibirse en una exposición individual suya, en una galería de Milán, eran falsificaciones. Esta exposición, organizada por marchantes milaneses, que habían comprado los cuadros de Turcato a través de Celli, hubo de suspenderse al presentarse la citada denuncia. De ella se desprende que ni el pintor ni los marchantes citados estaban al corriente de las «recreaciones» pictóricas que el estudiante, trabajando «a la manera de Turcato», venía haciendo de tiempo atrás.

## LAS MOMIAS DEL MUSEO PERGAMON

Egiptólogos de la Alemania Oriental han declarado que las tres pequeñas momias del mundialmente famoso Museo Pergamón berlinés, no contienen esqueletos. «Los científicos se enfrentan a un enigma», titula su información la agencia de noticias germano-oriental ADN, al dar cuenta de este descubrimiento. Dice que la «sensacional sorpresa» se produjo cuando los egiptólogos estudiaron las tres pequeñas momias del Museo de Berlín Oriental a través de los rayos X. «Hasta ahora siempre se creyó que las momias pertenecían a unos niños, pero la verdad es que no contienen restos de esqueletos», señala la agencia de noticias, añadiendo que en la literatura no figura ninguna explicación posible a esta situación y que, hasta ahora, no se han suscitado casos parecidos en otros museos.

Se especula con diversas teorías, entre ellas de la que en tiempos de Herodes, cuando había demasiados niños, se sacrificaba a algunos de éstos y que, probablemente, algunos fueron ocultados, simulando su enterramiento. Sin embargo, el doctor Mueller, jefe de la colección egipcia del museo, ha declarado que «no tiene noticia de que estos casos hayan ocurrido en el antiguo Egipto. Es más probable —señaló— que se hayan simulado estos enterramientos para evitar robos, ya que los ladrones de aquellos días, como los de hoy, andaban detrás de los ricos».

La agencia de noticias alemana señala que también se ha especulado con la posibilidad de que los niños pudieran haber muerto en accidente, quizá ahogados en el Nilo, y que hubieran sido enterrados simbólicamente. Añade la agencia que tampoco hay respuesta para esta cuestión, señalando finalmente que

el doctor Mueller está considerando con sus colegas la posibilidad de abrir una de las tres momias, que en cualquier caso están bastante deterioradas, con vistas a obtener mayor información, pero que esta operación deberá ser preparada con detalle.

## PELICULAS DE ARTE

El Neue Berliner Kunstverein ha inaugurado una «videoteca». Se trata de un lugar donde pueden ser tomadas en préstamo películas sobre temas de arte plástico. Dicha «videoteca» inicia sus actividades con dos producciones propias: «Desastres», de Wolf Vostell (1972, cuarenta y cinco minutos), y «Reversible Prozesse», de Wolf Kahlen (1971, veinte minutos); «Walkings», de K. P. Brehmer 1969-70, quince minutos), así como cinco «cortos», de K. H. Hödicke.

## LOS MOSAICOS ROMANOS DE KOTOR

Las preciosas obras de arte puestas a la luz del día en la antigua ciudad de Risan, merecen la atención de los aficionados. La ciudad de Risan, situada en la desembocadura de Kotor, uno de los paisajes más destacados de Yugoslavia, en las riberas del Adriático. Se le llamaba antiguamente la desembocadura de Cattaro. La ciudad fue una de las capitales de la antigua Iliria. La tumultuosa historia de este país la muestra unas veces como aliada, y otras opuesta contra el pueblo romano. Una de sus reinas, Tenta, hizo guerra contra este último. La guerra concluyó mal, y la Iliria se convirtió en provincia romana. En razón de la debilidad del Gobierno ilirio, Risan y la desembocadura de Kotor se convierten en refugio de numerosos piratas.

Al instalarse definitivamente en esta parte del Imperio, los romanos dejaron huellas de su arte. Las descubiertas en la antigua Risan son particularmente características. Se trata de tres mosaicos descubiertos en la villa de un ciudadano romano de Risan.

Dichos mosaicos están adornados con motivos geométricos policromados, y uno de ellos muestra a Hipnos, dios del sueño, recostado sobre un lecho. Hay que señalar que la representación de este dios es bastante rara. Los tres mosaicos son, en todo caso, de gran belleza y pueden ser considerados como obras excepcionales.

## PROTECCION DEL PATRIMONIO ARTISTICO DE LA IGLESIA

El obispo de Palencia, monseñor Anastasio Granados, medalla de oro de Bellas Artes, es ejemplar por el cuidado y la vigilancia que pone en la protección del valioso patrimonio artístico de la diócesis.

El «Boletín Oficial del Obispado», correspondiente al pasado mes de enero, incluía un aviso sobre venta de objetos y obras en los templos en el que, reiterando lo ya advertido en otras ocasiones, decía: «... prevenimos a los señores curas acerca de todo intento de enajenación de cualesquiera objetos de las iglesias y ermitas, que algunos aficionados a cosas de arte y de antigüedades pretenden comprar subrepticamente a pretexto de que tienen escaso o ningún valor.

«También les recordamos que no verifiquen ni concierten reparaciones o restauraciones o, en general, modificaciones en los edificios u objetos de valor arqueológico, artístico o histórico sin previa licencia, que no otorgaremos sin oír previamente a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado».

En carta dirigida a todos los sacerdotes de su diócesis, en el pasado mes de noviembre, les alertaba de que habían «ocurrido recientemente, hace muy pocos días, robos en algunas iglesias y ermitas de nuestra diócesis, y esto no puede dejarnos indiferentes. Ni basta con haber denunciado los hechos a la Guardia Civil. Interesa más prevenir que lamentar.

«Quiero haceros conscientes de que en tiempos no muy remotos hubo robos en iglesias y ermitas de la diócesis, pero no se pudo comprobar que se tratara de planes organizados; hoy hemos llegado a la convicción de que existe una auténtica organización del robo de imágenes y objetos de valor artístico. En nuestro caso, el peligro aumenta a medida que crece la valoración del arte sacro palentino. Por todo ello, os pido una decidida cooperación para conjurar este peligro. Aparte de las medidas que vuestro celo os sugiera, de conformidad con el asesoramiento de la Vicaría de Arte, se imponen las siguientes:

«1.º Trasládense a los templos parroquiales las imágenes y objetos artísticos que actualmente hay en las ermitas extramuros de los pueblos. Cuando interese hacer una procesión o Misa votiva en las respectivas ermitas, pueden

llevarse estas imágenes, devolviéndolas luego a las iglesias parroquiales para su debida custodia.

«2.º Conviene mucho que haya dos llaves de las iglesias, ermitas y lugares sagrados de pueblos sin sacerdote residente. Una de estas llaves estará siempre en poder del sacerdote y la otra en poder de persona responsabilizada por el propio sacerdote.

«3.º Siendo uno de los objetivos del Museo Diocesano poner a salvo las piezas artísticas que peligran, exhorto a todos los sacerdotes que estimen poco seguros los objetos de arte en sus iglesias, a que lo comuniquen a la Vicaría de Arte para que se recojan en el Museo Diocesano en calidad de depósito constanding que son propiedad de la parroquia depositante.

«Obrad en todos los casos con la debida discreción y notificándolo al pueblo, sin que la oposición de algún sector, cuando no es correcta ni justa, nos retraiga de cumplir el sagrado deber de tutelar lo sagrado.

«4.º Tengo también conocimiento de que visitan algunas iglesias ciertos sujetos intentando, con más o menos marrullerías, que se les vendan tubos de órganos. No les deis oídos en modo alguno. La venta de esto, como cualquier venta de objetos eclesiásticos, es —bien lo sabéis por el c. 1.530, 1, 2.º— **inválida** si no se obtiene la licencia del prelado».

## PROTECCION A LOS HORREOS

También van a estar protegidos oficialmente los hórreos gallegos y asturianos. Una nota del Ministerio de Educación y Ciencia ha comunicado recientemente que las construcciones conocidas con el nombre de «hórreos» o «cabozos», prestan a los ambientes rurales de Asturias y Galicia una peculiar fisonomía y constituyen muestras características del tipismo y de la arquitectura popular de aquellas tierras. Por diversos motivos, y desde hace varios años, estas construcciones han caído en desuso y, como consecuencia de ello, su modificación, desaparición o demolición, cuando no su venta y exportación a otros países —previo desarme de sus piezas— se produce de una manera cada día más alarmante, con notorio menoscabo de nuestro patrimonio histórico-artístico, del que deben formar parte.



Se dan, pues, las circunstancias necesarias para que esta porción tan interesante del acervo cultural de España sea protegido con la eficacia y urgencia a que es acreedora, y de ahí que, por un Decreto aprobado en Consejo de Ministros, se disponga que todas las construcciones conocidas con el nombre de «hórreos» o «cabozos», existentes en las regiones de Asturias y Galicia, que tengan una antigüedad no menor a un siglo, y sea cualquiera el estado en que se encuentren, queden bajo la protección del Estado, que impedirá toda intervención que altere su carácter o pueda provocar su derrumbamiento. Dicha protección estatal estará ejercida a través de la Dirección General de Bellas Artes.

## CINCO MUSEOS EN SEVILLA

El director general de Bellas Artes, don Florentino Pérez-Embido, presidió, en los primeros días de marzo, las inauguraciones del museo, nuevos accesos y excavaciones de la última temporada en el conjunto arqueológico de Itálica y de las nuevas salas del Museo de Bellas Artes y segunda fase del de Arte Contemporáneo.

En Itálica, el señor Pérez-Embido y las autoridades que le acompañaban fueron recibidos a la entrada del recinto del conjunto arqueológico de Itálica por don

José María Luzón, director de las excavaciones, que les acompañó en su visita y fue explicando y comentando las novedades que iban a inaugurarse.

El recinto ha sido ampliado y cercado con una verja, trasladándose las taquillas junto a la carretera general, en un nuevo edificio construido expresamente para este fin.

La antigua casa-museo —que fue inaugurada por Alfonso XIII en 1913— ha sido derruida y sustituida, en otro lugar, por un edificio moderno, en el que se acogen tres salas de exposición, laboratorio, taller de restauración, cuartos para dibujo y fotografía y archivo fotográfico, es decir, todos los servicios necesarios para que los trabajos de campo puedan llevarse a cabo con todas las ventajas que la técnica moderna pone al alcance del arqueólogo. El taller de restauraciones dispone de medios para trabajar el vidrio, el bronce, la cerámica y el mármol, con lo que prácticamente todo el material que se descubre en las excavaciones puede ser tratado allí mismo y restaurado en condiciones de ser expuesto al público o trasladado a un museo.

En cuanto a excavaciones, la campaña pasada se dedicó a la ampliación de la parte excavada en la ciudad, con la apertura de la calle que va a las Termas Mayores, otra que va hacia el Foro y el descubrimiento de varias casas, en las que han aparecido siete mosaicos. El teatro continúa en curso de excavación, habiéndose descubierto hasta ahora varias esculturas y aras con relieves de ménades danzando, que están expuestas en la nueva casa-museo. También está en marcha el descubrimiento de la cara Oeste del anfiteatro y la excavación de una galería lateral, que cuando esté completamente limpia permitirá circunvalar la construcción.

Terminada la visita a Itálica, el señor Pérez-Embid se trasladó, en unión de las autoridades, al Museo Provincial de Bellas Artes, donde inauguró tres nuevas salas, en las que se han instalado más de veinticinco obras procedentes del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, donaciones y sus propios fondos.

Simbólicamente fue inaugurada también la segunda fase del Museo de Arte Contemporáneo.

Al día siguiente, el director general de Bellas Artes presidió las inauguraciones de unas nuevas salas y moderna reestructuración del Museo Arqueológico y la del Museo de Artes y Costumbres Populares, de nueva creación, en el pabellón mudéjar de la plaza de América, del que ocupa el piso principal y el semisótano, con un total de siete salas y varias naves y galerías. Fue creado por Decreto de 23 de marzo de 1972 y sus fondos proceden del Museo de Bellas Artes, de donaciones y de compras directas.

Durante la visita que autoridades e invitados realizaron, el director general de Bellas Artes impuso al arquitecto don José Galnares Sagastizábal la Gran Cruz del Mérito Civil en reconocimiento a su labor artística y profesional.

## «AMIGOS DE LOS MOLINOS»

Según informes recientes de prensa, correspondiendo a la llamada de la Asociación de Amigos de los Molinos, de Palma de Mallorca, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares ha adquirido el «Moli d'en Gaspar», en las proximidades de Lluchmajor, que va a ser restaurado y dotado de todos sus elementos originarios perdidos por la falta de uso y abandono a lo largo del tiempo, para ser seguidamente convertido en Museo Etnográfico, en donde se conservarán muestras del tipismo y de la agricultura del término municipal. Se sabe también que, por lo menos, otros dos municipios mallorquines están elaborando, a través de sus Ayuntamientos, parecidos planes de adquisición de viejos molinos.

Este ha sido el primer resultado positivo conseguido en la campaña iniciada por la citada Asociación, destinada a proteger y salvar de la destrucción, tanto a los molinos como a las norias, casas rústicas y barracas que se distribuyen a lo largo y ancho de toda la geografía mallorquina. La arquitectura tradicional es rica en elementos, alcanzando en algunas áreas, como en Pla de Sant Jordi, cercano al aeropuerto de Son San Juan, en los alrededores de Palma, una originalidad única en el paisaje español. Cientos de molinos —se habla de un número cercano a los dos mil— pueblan la isla, si bien el desarrollo alcanzado por los antiguos usuarios ha originado su abandono.

Se trata ahora de proteger, una vez más, el paisaje frente a la impersonal arquitectura que ha mudado el carácter templado de formas de la costa mallorquina. El «Moli d'en Gaspar» se conserva en bastante buen estado, por lo que su restauración será relativamente fácil y servirá como ejemplo para que se produzca una toma de conciencia en otros lugares de la isla y se sumen a esta iniciativa otras parecidas. En torno al futuro Museo Etnográfico se ha constituido un Patronato formado por el alcalde de Lluchmajor y otras personalidades locales, quienes cuidarán ya no sólo de la ambientación del molino, sino de la organización de exposiciones, ciclos de conferencias y publicaciones que puedan suponer un estímulo favorable al mantenimiento de la personalidad mallorquina.

## HOMENAJE AL PROFESOR PERICOT

El Ayuntamiento de Figueras, capital del Ampurdán, impuso la medalla de la ciudad al doctor Luis Pericot, maestro de todos los arqueólogos de la Escuela de Barcelona, como premio a su vida fecunda en pro de la ciencia y de su larga vinculación a Figueras. La imposición tuvo lugar tras la conferencia-colquio que, en el salón de actos del Museo de Ampurdán, pronunció el profesor Pericot. En su transcurso se re-

firió, entre otras cosas, a los últimos hallazgos en el lago Rudolph, de Kenia, por Leskey; al estudio de la cuestión cronológica sobre la mandíbula de Bañolas y a la cultura pirenaica y su existencia como grupo cultural.

● Otra noticia ampurdanesa informa de la reunión de la Junta Interprovincial de las Excavaciones y Museo de Ampurias, destacando, entre los principales asuntos tratados, el balance de las realizaciones efectuadas en los años 1971-1972. Fue examinado el curso de las excavaciones en la ciudad romana, las restauraciones y las actividades científicas. También se expuso el estado actual de un amplio plan de publicaciones que van a aparecer en fecha inminente: dos tomos de estudio titulados «Miscelánea ampuritana» y otro volumen conteniendo las actas del Simposio Internacional de Colonizaciones celebrado en Barcelona y en Ampurias en octubre de 1971.

Asimismo quedaron establecidas las líneas generales del presupuesto a aplicar durante el presente año y se estudió el programa científico a desarrollar en el próximo verano, en el que figura, en lugar importante, la celebración del XXVII Curso Internacional de Prehistoria y Arqueología.

## PREMIO INTERNACIONAL OSBORNE

Una última noticia sobre defensa del medio ambiente. Con el tema «Contaminación de las zonas costeras de España» se ha convocado el premio internacional Osborne para la defensa de la Naturaleza, dotado con un millón doscientas mil pesetas. El premio se concederá a aquellos trabajos científicos cuya aplicación práctica deba o pueda, incuestionablemente, efectuarse en España. Y ello por la simple razón de que la amplitud de posibilidades que se presentarían, de no aplicarse este criterio restrictivo, harían prácticamente imposible el discernimiento del premio. El millón doscientas mil pesetas se considera indivisible y se concederá a aquel programa de trabajo que, a criterio del Jurado, mejor se adapte a los requisitos y objetivos del premio, tan vinculados por lo demás a la creativa de lo artístico.

En España, las medidas en pro de la defensa de la Naturaleza son recientes, lo que no significa forzosamente que no hayan sido necesarias hasta ahora. Recuérdese, en efecto, que se afirma que España cuenta con la ciudad —Madrid— más contaminada de Europa y el río —Oría— más contaminado del mundo.

## MUSEO DE CABRA

El Ministerio de Educación y Ciencia, y a través de la Dirección General de Bellas Artes, ha creado un museo en la ciudad cordobesa de Cabra, con carácter arqueológico destinado a conservar y exhibir adecuadamente las piezas

arqueológicas e histórico-artísticas aparecidas en las últimas excavaciones efectuadas en dicha localidad. El museo se instalará en los salones de la antigua Casa de Higiene, frente al parque de Alcántara Romero, en cuyos terrenos se está construyendo la nueva Casa de la Cultura, con un presupuesto superior a los diez millones de pesetas. La Dirección General de Bellas Artes se encargará de la inspección técnica, y el Museo estará adscrito al Museo Provincial Arqueológico de Córdoba.

## ARQUEOLOGIA Y PREHISTORIA

El Consejo de Ministros ha declarado de interés público las obras y servicios necesarios para la revalorización de los yacimientos arqueológicos de la huerta de «El Paturro», enclavados en la población murciana de Portman y donde hace dos años fue descubierto un gran mosaico romano. Próximamente se va a proceder al desvío de la carretera que cruza por dicho lugar, así como al desalojamiento de la vivienda allí existente y cuyos inquilinos tendrán otra nueva casa junto al desvío que se va a efectuar. En el patio de esta casa, y a flor de tierra, se observan varias columnas de estilo romano.

● En el pueblo santanderino de Riclones ha aparecido un importantísimo conjunto de arte rupestre cuaternario, en la cueva del moro Chufín. El tema ha sido motivo de una conferencia del profesor Martín Almagro, comisario nacional de Excavaciones, quien manifestó que los grabados y pinturas en ella conservados constituyen hasta el presente el único santuario exterior del arte rupestre español y la más antigua manifestación artística hallada en la Península Ibérica. El nuevo yacimiento, a juicio del profesor Martín Almagro, está llamado a tener un puesto importante en la valoración de aquel lejano ciclo artístico desarrollado hace veinticinco mil años en la zona cantábrica.

● Se han realizado excavaciones en distintas ruinas romanas de la provincia de León, así como en los poblados anejos a las mismas.

En una de las zonas del poblado de la Corona de Quintanilla se pudo comprobar la existencia de cierta organización urbana con viviendas situadas perpendicularmente unas a otras. En algunas zonas se hallaron restos de hogares y piedras, quizá de una fragua y una vivienda de mayor complejidad y tamaño que las restantes. Entre los restos hay que destacar «terra sigillata aretina» y gálica, fíbulas y pendientes y un as augusteo de Bilibis.

En los Vallados de las Moraceras ha sido descubierto un canal de distribución de otra explotación minera romana, y en Huerña (término municipal de Luyego) varios lugares de habitación, correspondientes al siglo II.

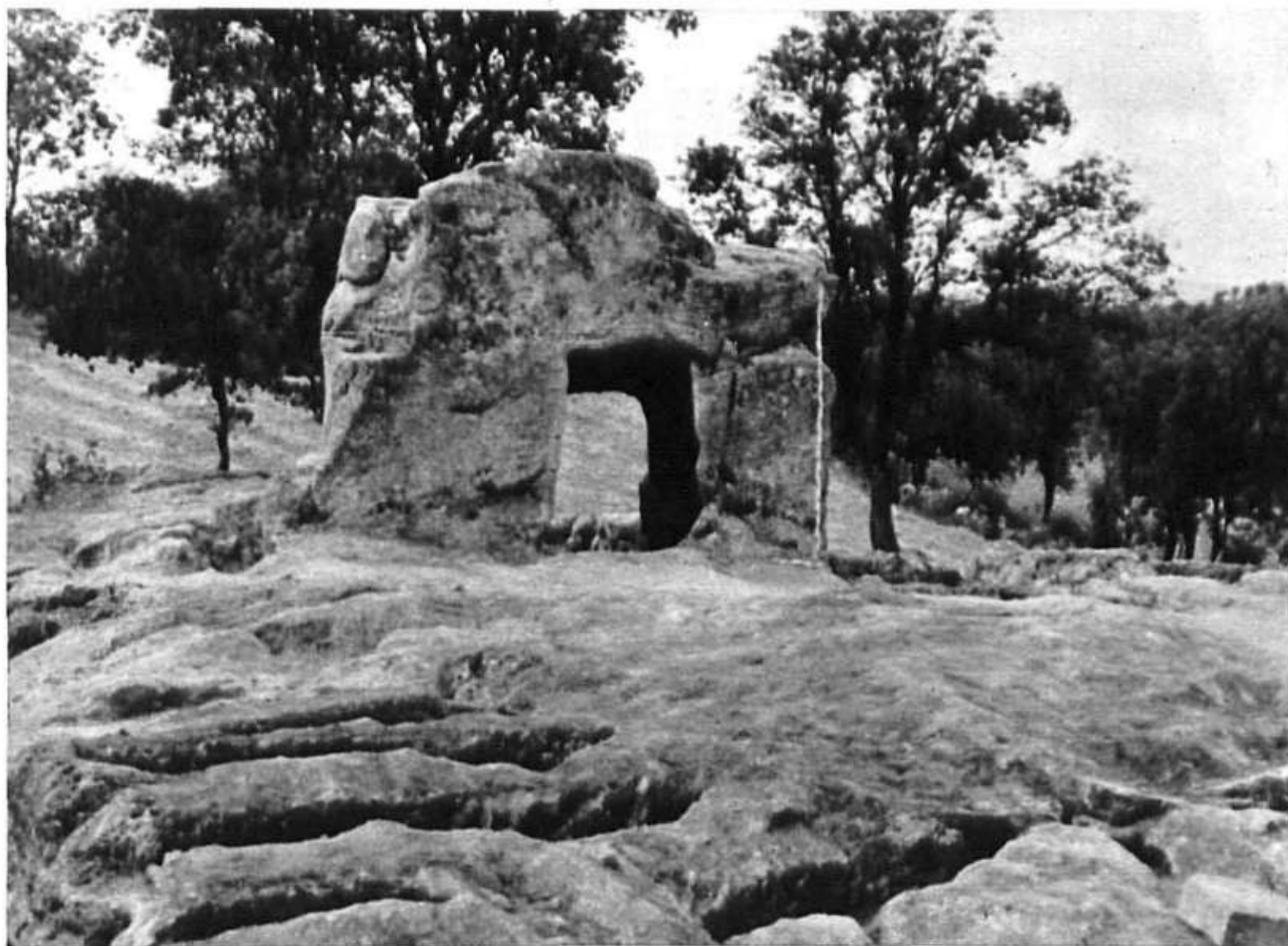
## NECROPOLIS BURGALESAS



REVENGA. TUMBAS ANTROPO-MORFAS LABRADAS EN LA ROCA.



CUYACABRAS (QUINTANAR DE LA SIERRA). TUMBAS Y ESCALERA RUPESTRE.



VILLANUEVA DE SOPORTILLA. IGLESIA RUPESTRE. POSIBLEMENTE DE EPOCA VISIGOTICA.



● Subvencionadas por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas se han continuado los trabajos de excavación en la Citania de Santa Tecla, en La Guardia (Pontevedra). En las varias viviendas circulares en que se centró la investigación han aparecido fragmentos de cerámica indígena y romana.

En la misma provincia, en la parroquia de Curras, municipio de Tomiño, ha sido localizada una importante necrópolis medieval, posiblemente visigoda. Asimismo, en sus proximidades, se realizan excavaciones en una villa romana.

● En Zaragoza, en una zona céntrica del casco urbano de la ciudad, ha sido descubierto el teatro romano, el cual está siendo excavado por miembros de la Cátedra de Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la ciudad aragonesa. Hasta el momento han sido sacadas a la luz algunas gradas de una zona indeterminada de la «cavea».

● En el término municipal de San Miguel de Abona, al Sur de la isla de Tenerife, se realizan excavaciones en el adoratorio de Guargacho. Situado al aire libre, consta de un ara para sacrificios, un pozo de incineración de animales, hornillos para la conservación del fuego y hogares. Junto a los restos de animales carbonizados y de conchas de moluscos de diversas especies, abundan los útiles cerámicos, líticos y óseos.

Este yacimiento reviste un gran interés, por ser el primer adoratorio de época prehistórica encontrado en la isla.

Todos estos trabajos han sido subvencionados por la Dirección General de Bellas Artes.

## PRIORA ACADEMICA

Sor Cristina de la Cruz de Arteaga y Falguera, religiosa jerónima, hija del anterior duque del Infantado, priora general de la Orden de Religiosas Jerónimas y del monasterio de Santa Paula, de Sevilla, doctora en Filosofía, Correspondiente de la Real Academia de la Historia, vocal de la Comisión provincial de Monumentos y autora de importantes trabajos de investigación y promotora de restauraciones monumentales, ha sido elegida por unanimidad para ocupar una plaza de académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la capital andaluza, por fallecimiento del canónigo don José Sebastián y Banderán.

La elección ha tenido lugar en el

curso de una de las últimas reuniones ordinarias celebradas por la Real Academia de Bellas Artes, bajo la presidencia del titular, profesor José Hernández Díaz. Sor Cristina de la Cruz es la única mujer que actualmente figura en la Academia hispalense.

## «LA CIUDAD DEL AÑO 2000»

Se han celebrado en la capital española las jornadas sobre «La ciudad del año 2000», en el marco del Ministerio de la Vivienda. De todas las cuestiones tratadas, tienen importancia para nuestra información las referidas a los problemas de la vivienda y el arte, aquí tan ampliamente estudiadas. Se abordaron, en distintas sesiones, la necesidad de ocupar el ocio y evitar que el llamado tiempo libre se convierta en la tan mal entendida «ociosidad». El aislamiento humano y el aislamiento de los hogares fue otro de los temas estudiados. En el orden de la vivienda del futuro, el aislamiento —del frío, del calor y de los ruidos— es materia sugestiva a la vista de las necesidades que ya se imponen hoy y de los adelantos que, a partir de este momento, tienen que surgir del confort y de los hábitos de consumo adquiridos y por adquirir. El creciente consumo de energía eléctrica permite asegurar un hogar totalmente electrificado. La mayor posibilidad de expansión cultural y artística —un signo al que estamos asistiendo a la hora presente— sería un condicionamiento más del comportamiento humano del año 2000. La mayor sensibilidad y el mayor poder adquisitivo redundará en más capacidad de entendimiento y disfrute del arte y sus manifestaciones diversas. En cuanto a los materiales que ordenarán la arquitectura del futuro, se puso de manifiesto la utilidad de los materiales sintéticos, de lo que se deriva la construcción de las casas dentro de las fábricas, con gran ahorro de mano de obra. La moderna técnica de la fabricación de elementos constructivos para su posterior montaje arquitectónico está ya muy desarrollada en multitud de países; en los Estados Unidos, el 40 por 100 del material plástico que se produce se emplea en la construcción de edificios. Ello supone modificaciones sustanciales en el uso de los materiales tradicionales, incluyendo el mismo cemento y hormigón armado, y la utilización de los aislantes como elementos necesarios y primordiales en las futuras construcciones, sobre las cuales es, sin duda, obligada una mayor investigación científica y tecnológica para no quedar nuestro país en un plano de dependencia con relación a otros más adelantados.

En cuanto a las ciudades, si bien antiguamente, salvo excepciones —como pudieran ser, por ejemplo, Mohenjo-Daro o Priene—, no eran programadas, sino medradas en la improvisación a la vista de las necesidades urbanas que iban naciendo de continuo, el crecimiento actual de las ciudades exige, por el contrario, unos planeamientos que están condicionando en gran manera la ciudad del futuro. La sociología de la urbanización y la asfixia que produce la gran ciudad, está demandando un orden férreo en el planeamiento de las grandes ciudades y en el mantenimiento ideal de sus áreas tradicionales. Para hablar de la ciudad del año 2000 —o aún de una más amplia dimensión en el tiempo— hay que contar con las estructuras socioeconómicas, con las naturales conexiones de arquitectura, sociología, antropología, etcétera.

No cabe duda de que vivienda y Naturaleza, entendidas ambas como verdaderas creaciones de arte, es lo que busca el hombre de nuestra actual vida y cultura ciudadana. Con todo, la infraestructura de las ciudades del futuro se basa en los transportes, abastecimientos de agua, energía y telecomunicación. La estructura que conocen nuestras ciudades para el transporte es la radio concéntrica. ¿Es ésta la más idónea para el año 2000? En los cálculos se habla de que en el año 2000 habrá 350 vehículos por cada mil habitantes. Hoy se habla de la utilización del transporte privado por deficiencia del colectivo. Tal vez el problema está en que falta una jerarquización de las vías donde coexiste el tráfico de corto y largo recorrido. El año 2000 nos puede traer trenes con turbinas de gas, el aerotrén, el aerobús o la cinta transportadora de peatones, teniendo que aumentar el transporte por tuberías.

Todas estas son idealizaciones de la ciudad del futuro, que se habrán de cumplir de inmediato, sin duda. La

ciudad, en su perfección, entendida como obra de arte.

## PALENCIA Y ALVARO DELGADO, EN LA ACADEMIA

Los pintores Benjamín Palencia y Alvaro Delgado acaban de ser elegidos miembros de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar, respectivamente, las vacantes de los también pintores Fernando Labrada —que renunció a su plaza— y Eduardo Martínez Vázquez, fallecido hace unos meses.

Ni uno ni otro pintor necesitan ser presentados en este Noticiario. Palencia, Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana, medalla de oro de Avila y Albacete, está considerado como artista de primerísimo rango en la historia del arte español moderno. Alvaro Delgado, madrileño, nacido en 1922, es igualmente una de las figuras mayormente relevantes de la actual pintura nacional. La elección de estas dos figuras para la Real Academia viene a confirmar la justeza de la pública estimación de que disfrutaban ambos artistas.

## BARCELONA-78

Está próxima la inauguración, cuando redactamos esta noticia, de la exposición Barcelona-78, en las Atarazanas de la Ciudad Condal, en la que se exhibirá la programación municipal barcelonesa en los próximos seis años. En principio se pensó que podría abarcar hasta 1976. Los largos preparativos motivaron el que las previsiones municipales se demorasen y se confeccionó y editó un cartel anunciando la exposición Barcelona-77. Por fin, parece que el año elegido es el 78, por lo que, en el mismo marco de la exposición Barcelona-74, de las Reales Atarazanas, se ofrecerá un amplio muestrario de los objetivos que persigue el municipio para los próximos seis años, contando el actual. No diferirá mucho de la exposición anterior, realizada en los años 1969 y 70. Se pretende, no obstante, darle un enfoque distinto, con entrada de los más modernos medios audiovisuales para hacerla más atractiva y comprensiva. La exposición abarcará un programa de actuación de los llamados de duración intermedia —seis años—, correspondiente a los ejercicios de 1973 a 1978, que debe encajar el plan general de veinte años que se ha trazado el Ayuntamiento. Sus puntos principales son los siguientes: Postular una más orgánica estructura y normativa de la comarca y del área metropolitana; revisar, como consecuencia de ello, la estructura jurídica y urbana de la ciudad, en función de su carácter de capital del área metropolitana y de acuerdo con las exigencias urbanísticas que ésta plantea, según el concepto incorporado en el II Plan de Desarrollo; limitar, en la posible medida, la cre-

ciente densidad demográfica de la ciudad y buscar fuera de ella, y en armónica política de conjunción de voluntades y competencias, las adecuadas soluciones que este hecho provoca como problema vivo e inaplazable; reconsiderar la actual división territorial del término municipal para lograr una mayor homogeneidad de los distritos, en sus aspectos social y de servicios y mejorar la situación de aquellos cuyo nivel urbanístico sea inferior al deseable.

## DEFENSA DE LA NATURALEZA

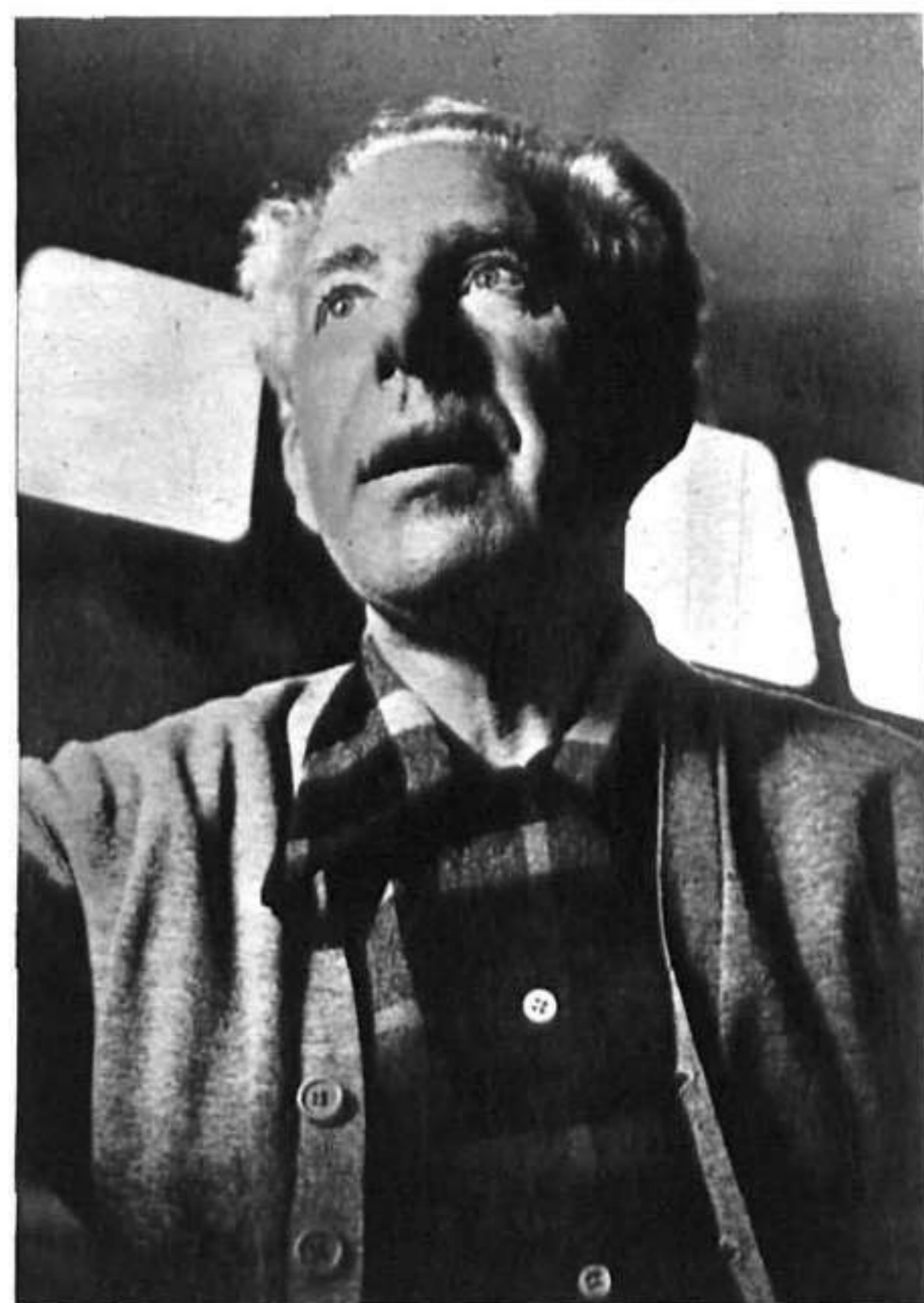
Ha sido promulgado un Decreto que regula los parques, sitios y monumentos naturales de interés nacional. El reglamento de montes de 22 de febrero de 1962 se modifica en algunos de sus artículos, según decreto del Ministerio de Agricultura. La modificación tiene por objeto definir los conceptos «Parque nacional», «Sitios naturales de interés nacional» y «Monumentos naturales de interés nacional», así como los procedimientos para su declaración.

Son «Parques nacionales» aquellos sitios o parajes excepcionalmente pintorescos, forestales o agrestes del territorio nacional a los que el Estado concede dicha calificación con objeto de respetar y hacer que se respete la belleza natural del paisaje, la riqueza de su fauna y de su flora y las particularidades geológicas o hidrológicas que encierran, evitando todo acto de destrucción, deterioro o desfiguración.

■ Son «sitios naturales de interés nacional» aquellos espacios naturales de ámbito restringido que, sin reunir las condiciones necesarias para ser declarados parques nacionales, por su belleza, pintoresquismo, configuración, cualidades fisiográficas o biológicas o por lo agreste de sus características merezcan, sin embargo, que se les conceda protección especial con el propósito de conservarles en un estado igual o similar al que tuvieron en el momento en que el Estado los declare como tales.

■ Son «monumentos naturales», elementos o particularidades del paisaje (árboles gigantes, cascadas, grutas, desfiladeros, quebradas, piedras bamboleantes, etcétera) cuya rareza, pintoresquismo, belleza y otras particularidades semejantes las hagan acreedoras a una protección especial y a los que el Estado otorgue esta protección mediante la oportuna declaración.

La declaración de parques nacionales, así como la de los sitios y monumentos naturales de interés nacional, se hará por Decreto a propuesta del ministro de Agricultura. Esta declaración llevará aneja la de utilidad pública a efectos de expropiación de las propiedades particulares necesarias para completar la superficie del parque cuando no existiera acuerdo con los titulares de las mismas.



# BIBLIOGRAFIA

ORIOI BOHIGAS. «ARQUITECTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA REPUBLICA».

TUSQUETS EDITOR. BARCELONA, 1970.

En la historiografía de la Arquitectura Española, escasa por demás, faltaba un libro que dedicase atención pormenorizada a una de las épocas más conflictivas que ha conocido el país. Arquitectónicamente, el período por el que atravesó España desde 1925 hasta 1936 es uno de los de mayor carga de propuestas. Concretar al período estrictamente republicano todos los acontecimientos puede parecer algo exagerado, pero obedece sin duda a que fue en él cuando sucedieron los acontecimientos más significativos, con mayor fuerza polémica.

Nos cuenta Bohigas la extrañeza de Zuazo al indicarle los propósitos de estudiar la arquitectura de una época, la República, en la que la construcción sufrió un receso impresionante. Últimamente, y cada vez más, la Arquitectura es más teórica. Sucede como consecuencia de muchas facetas, no pudiéndose desdeñar el hecho de la necesidad de suplir los deficientes conocimientos adquiridos en las Escuelas de Arquitectura por parte de los más críticos alumnos, y el consiguiente enfrentamiento a una complejísima realidad ante la cual el arquitecto ha de dar su medida como profesional y como ciudadano. Y procurar que la actuación en un campo sea coherente con una toma de postura personal. Todo esto, que en último término sería una lógica consecuencia de la modernidad, se refleja en unas crisis continuadas de los profesionales más lúcidos desde que la Arquitectura moderna empezó por abrirse camino duramente en un panorama que, como el español, estaba escindido culturalmente con claridad.

El interés que para la Arquitectura tienen los planteamientos, aunque éstos queden sin realizar plenamente, relegados a una existencia teórica, estaba lejos de ser comprendido en la sorpresa de Zuazo. La aportación de Bohigas parece importante por el acopio de datos, pero fundamentalmente por singularizar el momento. Hay quizá en su estudio exceso de localismo, rayano en lo irrespetuoso con otras zonas culturales (... esas insólitas latitudes culturales de Sevilla..., pág. 38), una clara desvirtuación del significado de la importancia de algunas coincidencias, prejuicios de valor procedentes de una óptica deformada... pero es ante todo una toma de postura decidida ante



una actuación arquitectónica provocada, favorecida y favorecedora de una situación política de avanzada.

El correr paralelo de una maduración política y arquitectónica no permite, con tanta claridad como se pretende, dilucidar qué es causa y qué consecuencia y aunque al final los caminos parecen fundirse, el maridaje parece un tanto circunstancial. Y es apoyándose en la circunstancia como factor catalizador donde radica parte de la argumentación, sin caer en que quizá sea esto (lo circunstancial) precisamente el punto débil de la teoría mantenida. Ni la Arquitectura como tal indujo posturas (sirvió en todo caso como herramien-

ta apropiada), ni viceversa, como pudo verse cuando se sometieron a la prueba de fuego.

Quizá este afán de coger el tren, de estar "in", deforme en exceso un estudio meritisimo y apasionado. La pasión que tanta falta hace, manifestada desde posiciones claras, que si bien puede parecer demagógica en ocasiones, siempre será polémica, y esto nunca ha sido abundante en nuestro panorama.

MANUEL ANGEL BALDELLON

HANNES MEYER. «EL ARQUITECTO EN LA LUCHA DE CLASES Y OTROS ESCRITOS».

EDITORIAL GUSTAVO GILI. BARCELONA, 1972.

Este libro es una contribución fundamental para el conocimiento doctrinal de Hannes Meyer y, a través suyo, de dos experiencias del mayor interés en el marco histórico de la arquitectura moderna: la experiencia del Bauhaus y la de sus años de trabajo en la Unión Soviética. Como es bien sabido, Meyer sucedió a Gropius en la dirección del Bauhaus, que abandonó ante los obstáculos encontrados al intentar una profunda reforma de sus métodos didácticos. A partir de aquí, la personalidad de Meyer se ratificó como una de las más coherentes e inconformistas al trabajar en la Unión Soviética, donde también tropezó con la incompreensión del estalinismo, pasando posteriormente a México.

Este volumen, seleccionado y ordenado por Francesco Dal Co, recoge numerosos escritos que giran básicamente sobre sus actitudes reformadoras y polémicas en relación con el Bauhaus, así como sobre la situación del arquitecto en la sociedad de clases y en la sociedad soviética. Pero dentro de este esquema hay varios escritos especialmente significativos.

El primero de ellos, aunque con numerosos elementos anecdóticos, suscita la problemática del Bauhaus al dirigirse al burgomaestre de Hesse para presentarle su renuncia como director de la institución. La epístola, destinada a la publicidad, denunciaba el carácter unilateralmente estético de la escuela que, a su juicio, había conducido a un apartamiento de la vida. "Todo esto determinaba la tragicómica situación en que me encontraba: como director del Bauhaus luchaba contra el estilo Bauhaus".

Contra la congelación de la vida por los preconceptos esteticistas, Meyer preconizaba el sentido de la construcción como una organización social, psicológica, técnica y económica de los procesos vitales: en definitiva, traducía una concepción del mundo en la que las ideas eran inseparables de la práctica. Pero esa unión solamente podía lograrse dominando una visión unitaria de la realidad, una realidad determinable, visible y ponderable. Lo cual equivalía a fundamentar el diseño sobre base científica. Pero esta inspiración científica debía chocar con diversos obstáculos, como el de la politización de ciertos grupos de estudiantes y las intervenciones políticas por parte de las autoridades. En rigor, la Bauhaus seguía padeciendo fuertes tensiones interiores que eran el reflejo de otras contradicciones dialécticas mucho más amplias. Como se observa en el prólogo de Francesco Dal Co, "el descubrimiento de que el deber real es la perpetuación de la necesidad material —y su afirmación ideológica como deber moral— del principio del trabajo, lleva a la arquitectura a vivir completamente la angustia del mundo; este lúcido e inevitable descubrimiento que se trasluce en las sucesivas renunciadas a las que Meyer se enfrenta, restablece el vínculo entre la entera experiencia del Bauhaus y la gran tradición de la cultura burguesa de Occidente. Esta angustia que se descubre en las cosas, en la racionalidad de un sistema dado, sugiere las tomas de posiciones más contradictorias y discordantes: no hay duda de que Meyer intenta superarla dentro de las mismas contradicciones del sistema, buscando obrar sobre ellas desde dentro. Actuando así, enlaza decididamente con aquella serie de experiencias que Gropius, abrumado por la ambigüedad de sus actitudes, sólo había esbozado". De ahí que "la radicalización de sus posiciones políticas personales y de las de toda la escuela hacia tesis siempre más comprometidas desde un punto de vista marxista, sólo lleva a una serie de contradicciones insolubles, a una visión mecanicista del mundo y de la historia que estallará y se hará perfectamente evidente en los años de trabajo en la Unión Soviética".

En la etapa de Dessau, Meyer ya había llegado a la conclusión de que el arquitecto, en su calidad de trabajador intelectual, está sometido al dominio de la clase dirigente, mucho más de lo que puede estarlo un peón. Desde entonces, según confesión propia, Meyer intentó

tenazmente insertar las teorías de Marx, Engels y Lenin en el proceso de la construcción, estimando que el esfuerzo constructivo de la Unión Soviética comportaba el nacimiento de la nueva arquitectura de la era socialista. En la sociedad capitalista, "una sociedad que está a punto de morir y cuya ideología se limita al beneficio financiero derivado de las conquistas imperialistas", no puede haber ni ideología ni arte en común, porque las masas obreras combaten "para obtener pan y un techo, mientras que el arte burgués se ha convertido en un privilegio para una exigua clase evolucionada, cuyo proceso de degeneración se refleja en su artificiosidad".

Tiene particular interés la lectura de su texto —curiosa mezcla de información y panfleto— sobre la situación de los arquitectos en la Unión Soviética, páginas escritas en México unos diez años después de que hubiera finalizado su estancia en aquel país, donde estuvo entre 1930 y 1936, antes de trasladarse a Suiza (1939-1949), donde falleció en 1954. Sorprende comprobar su enfático optimismo. "Más que una lucha por el nuevo reparto del mundo, esta segunda guerra mundial se presenta como fase decisiva para la entrega del poder por la vieja sociedad en retirada a la nueva que asoma". Desde la perspectiva del tiempo histórico, es innecesario destacar su incorrecta y doctrinaria evaluación de los recursos del capitalismo para su propia supervivencia, tanto como los pactos del socialismo hacia la coexistencia. No se trata ahora de enjuiciar conductas políticas tomando como pretexto el testimonio de un arquitecto, pero sí es adecuado subrayar el enorme interés que tiene la lectura crítica de estos documentos cuyo entusiasmo bordea la demagogia y la propaganda. En el fondo, tal vez estemos comprobando esa enfermedad del mesianismo frustrado que tan fácilmente contagia a los arquitectos en todas las latitudes. Acaso sea el encubrimiento de esa mala conciencia que nace del abismo existente entre los propósitos de principio, las concesiones inevitables y el verdadero alcance y funcionamiento de lo realizado. Deslumbrante, polémica y dramática la figura de Meyer es un ejemplo, un testimonio excepcionalmente claro por la diversidad y lo comprometido de sus experiencias y actitudes.

VICENTE AGUILERA CERNI

MICHEL SEUPHOR. «L'ART ABSTRACT», 1918/1938.

MAEGHT, EDITEUR. PARIS, 1972. 65 LAMINAS EN COLOR Y 270 REPRODUCCIONES EN BLANCO Y NEGRO. 242 PAGINAS.



Portrait de Michel Seuphor par Robert Delaunay (1924)

El conjunto de los cuatro volúmenes de esta obra constituirá la más útil y mejor documentada Historia del Arte Abstracto hasta ahora existente. El primer volumen, una vez asimilados los precedentes de Gaudí, Tsurelianis y Hoffman, comprende los orígenes de la abstracción desde 1910 —"Primera acuarela abstracta" de Kandinsky— hasta 1918 —fecha en la que Mondrian acaba de dar a conocer sus primeros cuadros rigurosamente neoplasticistas, realizados en 1917—.

El volumen segundo, que es el que ahora acaba de aparecer, historia todo ese rico período intermedio que se extiende desde la terminación de la primera guerra mundial, hasta los preludios de la segunda. Fueron dos decenios de búsquedas incansables, durante los que comenzó a consolidarse la nueva mentalidad y se propuso de nuevo, como vía de salvación, una nueva integración de las artes y una búsqueda de un ámbito habitable, más racional y más en consonancia con las nuevas posibilidades científicas y técnicas que el que nos había legado el siglo XIX. Estos dos

volúmenes fueron escritos exclusivamente por Michel Seuphor. Los dos volúmenes siguientes serán una colaboración entre Seuphor y Michel Ragon y estarán dedicados, el tercero al arte abstracto en Europa, desde 1945, y el cuarto al arte abstracto en América, África, Asia y Oceanía, desde dicha fecha hasta el instante en que sea terminada la obra.

Este segundo volumen consta de una introducción de un centenar de páginas, redactada por Michel Seuphor, de una selección de seis textos fundamentales para una mejor comprensión de los supuestos que hicieron posible la eclosión del arte no imitativo, de una amplísima colección de fotografías no comentadas, que completan las intercaladas en las dos primeras partes, y de una muy completa sección biográfica, que es asimismo un buen modelo de crítica condensada.

Uno de los textos de la segunda parte ("Aforismos sobre la noción de orden") fue escrito por el propio Seuphor en 1921. Otro es el prefacio anónimo de la exposición "L'Art d'aujourd'hui", del año 1925, en el que hay la siguiente alusión a las bruscas oscilaciones del gusto del público, que tras haber rugido frenéticamente contra lo nuevo, lo acepta con beatería bobalicona una vez consagrado:

"La historia nos enseña que las nuevas formas de arte han sido siempre tratadas, al principio, de absurdas, y condenadas en juicio sumarísimo, por una gran parte del público, hasta el día en que, habiendo caído de los ojos la venda de las prevenciones, ese mismo público contempla religiosamente algunas de esas obras".

La frase, por desgracia, sigue siendo válida hoy, no sólo entre nosotros, sino en todo el mundo, y me temo que siga siéndolo durante muchos años. Libros como el ahora comentado ayudan a paliar esta situación, pero el problema sigue en pie, porque quien rechaza la obra de arte nueva sin verla con detención o sin intentar dejarse seducir por ella, renunciando a sus juicios previos, es casi seguro que tampoco estará dispuesto a leer sin prevenciones ningún escrito ponderado, que analice los supuestos de cualquier nueva tendencia.

Los cuatro restantes textos incorporados a este segundo volumen del documentadísimo trabajo de Michel Seuphor son:

"El dogma del arte vivo", por Theo Van Doesburg, extraído de una conferencia que el maestro neoplasticista pronunció en Leyden en 1913; "Arte Nacional", por Kurt Schwitters, escrito también en 1925, y "La línea geométrica en el arte de Mondrian y de Kandinsky", por Joseph Freeman, publicado en 1963.

El interés de los citados estudios es predominantemente histórico, aunque hoy algunos, como el de Schwitters, que en su oposición al arte comprometido y a la nacionalización y a la politización del arte, poseen un sabor de actualidad que nos parece mayor todavía hoy que en el instante en que fueron escritos. Hoy nos es fácil negar la perdurabilidad de unas discutibles características nacionales en cualquier tipo de arte. En 1925 era más difícil, pero Schwitters negó sin reparos ese arte y también el proletario, hecho este último más fácil entonces, pero inexplicablemente complicada hoy, debido a toda suerte de confusionismos intenciona-

dos. "Arte Nacional". "Eso —afirmó Schwitters— no existe. No existe de la misma manera que no existe tampoco un arte proletario. Hay arte y hay también naciones y proletarios, pero ello no lleva aparejado que tenga que haber un arte nacional o un arte proletario"... "Lo que existe, a pesar de las naciones y de los proletarios, son los hombres. El arte no se dirige, en realidad, a nadie más que a ese hombre indiferenciado y da lo mismo que sea alemán, francés, ruso, luxemburgués, demócrata, pangermanista, burgués o bolchevique".

De semejante verdad, que sigue siendo tan incontrovertible hoy como ayer, parece ser que no se han enterado todavía algunos artistas, cuyo comprometimiento teórico, no les impide vender sus obras a precios altísimos, a los burgueses reaccionarios. Lo habitual es que dichos contestatarios, sirvan en sus declaraciones programáticas a unos intereses de grupo o partido, pero no los del arte en general, ni los de la capacitación del pueblo para la comprensión de todo tipo de arte de auténtica calidad. De ahí la indudable actualidad del viejo texto de Schwitters, que tan oportunamente ha resucitado Seuphor tras medio siglo de olvido.

He insistido en los textos incorporados, porque constituyen una prueba evidente de hasta qué punto Seuphor quiere facilitar al lector toda la información conducente a que éste pueda formarse de una manera objetiva su propio criterio, sin necesidad de ser conducido de la mano por el autor. Lo mismo cabe decir de la enorme documentación fotográfica, que constituye uno de los mayores aciertos de esta obra. Sabido es que en la mayor parte de los estudios de este tipo, es muy habitual que se repitan las mismas ilustraciones. En el ahora comentado, sucede todo lo contrario. No sólo abundan, hasta superar la mitad del total, las reproducciones de obras insuficientemente conocidas, sino que muchas de ellas no sólo son altamente significativas en cuanto ejemplos de algunos de los más importantes jalones en la evolución del arte no imitativo, sino que nos pueden servir como antecedentes de muchas de las tendencias posabstractas, en especial del pop-art y de algunas modalidades de nuevo realismo y de "letrismo".

La manera como Michel Seuphor explica la evolución de los veinte años de arte historiados en su libro es abierta y antidogmática. Ello responde, claro está, a la manera de ser y a los sentimientos personales del crítico, ya que es casi imposible que un autor escriba de una manera que no constituya un reflejo fiel de su propio carácter. Los movimientos cruciales y más frecuentemente olvidados son valorados por Seuphor en su justa medida. Así acaece, por ejemplo, en el primer capítulo de este segundo volumen, con el purismo, y en el segundo con la labor de Gropius, al predicar desde la Bauhaus, una nueva integración de todas las artes en el molde ordenador de la arquitectura. Seuphor ha sabido ver con especial clarividencia cómo el purismo de Ozenfant y de Jeanneret (que no era entonces todavía Le Corbusier), representó el puente teórico entre el cubismo y el neoplasticismo. Eran esos los movimientos de la razón, que sacrificaban la emotividad

y la expresión en beneficio del rigor compositivo y del orden. Por eso Seuphor nos recuerda aquella tan significativa frase de Jeanneret y de Ozenfant, cuando en su libro conjunto "Después del Cubismo", afirmaron sin vacilaciones que "El espíritu actual consiste en una tendencia al rigor, a la precisión, a la mejor utilización de las fuerzas y de las materias, a un menor desperdicio, una tendencia, en suma, hacia la pureza", para concluir que "ésta es, también, la definición del arte".

Un rigor semejante perseguían en el Bauhaus Gropius y Kandinsky y más todavía, tal vez, el angélicamente equilibrado Moholy-Nagy, cuyo geometrismo flexible aportaba un sentimiento de la medida justa, equidistante de la emotiva "brutalidad" dadaísta y de la "silogística" investigación de Mondrian.

Los enfoques de Seuphor son siempre originales y envuelven en una nueva luz a las figuras claves. Así acaece especialmente en su visión de Hans Arp y de Kurt Schwitters, amigos personales suyos y vistos más desde dentro de ellos mismos que desde una fría objetividad externa. En todos estos capítulos la imagen seleccionada por Seuphor es compañera fidelísima del texto literario y lo ratifica párrafo a párrafo.

La exposición parisiense "L'Art d'aujourd'hui", celebrada en 1925 y equivalente casi exacta de la madrileña "Exposición de artistas ibéricos", de esa misma fecha, abrió nuevos caminos de comprensión. Figuraban en ella varios hispánicos —Picasso, Miró, Juan Gris, el uruguayo Torres García, el ecuatoriano, no sólo sensible pintor, sino también exquisito poeta Manuel Rendón y sirvió para la constitución tácita de una especie de internacional de las nuevas tendencias. Al llegar aquí —todavía dentro de los senderos de la razón— Seuphor valora con especial clarividencia la aportación teórica y plástica de Torres García, pero pronto inicia el estudio del arte del instinto y del movimiento, para concederle —como era justo— igual importancia al futurismo y a un Severini, que no fue tan sólo un "op avant la lettre", sino también un puente riquísimo entre el dadaísmo revolucionario y el neodadaísmo actual. Brancusi, Gabo, Pevsner, Magneli, son estudiados hasta los más profundos entresijos de su voluntad de expresión formal, pero lo mismo acaece con los injustamente olvidados —sirvan de ejemplo Karol, Hiller, Vladyislaw, Strzeminsky y Katarzyna Kobro— envueltos en una nueva luz gracias al oportuno encuadre de Seuphor dentro de la corriente en que más decisivamente influyeron.

Todo lo hasta ahora dicho creo que basta para probar hasta qué punto el método diferente seguido por Seuphor, le está permitiendo escribir una obra monumental, que es asimismo diferente de las restantes dedicadas a tan polémico tema. Sirve lo mismo para el curioso de buena voluntad que para el profesional del arte o para el erudito. Se trata, en suma, de una obra altamente recomendable y de la que cabe esperar que contribuya grandemente a renovar y a hacer más vivos los estudios sobre arte actual.

CARLOS AREÁN

GASPAR SABATER. «LA PINTURA CONTEMPORANEA EN MALLORCA. DEL IMPRESIONISMO A NUESTROS DIAS».

EDITORIAL CORT. PALMA DE MALLORCA, 1972. 196 PAGINAS DE TEXTO, OCHO GRANDES LAMINAS EN COLOR Y 94 PAGINAS DE FOTOGRAFIAS EN BLANCO Y NEGRO.

Ediciones Cort, que tan digna labor está realizando en defensa de los valores mallorquines y que cuenta ya en su catálogo con un arsenal de documentos para un mejor conocimiento de la historia balear, acaba de enriquecer sus colecciones con la publicación de este espléndido libro de Gaspar Sabater, modelo de lo que debe ser toda historia del acontecer actual, doblada necesariamente de crítica y con reconocimiento, por parte del autor, de su ineludible provisionalidad. La personalidad de Gaspar Sabater y su sólido estudio de nuestro arte durante muchos decenios le han permitido salir adelante en su empeño. No en vano nos demostró en su "Junípero Serra" que sabe investigar y pesar documentos con la misma clarividencia con que penetra en los afanes últimos que mueven las acciones de los seres humanos. Ahora, en vez de enfrentarse con un gran misionero, tenía que presentarnos, igual que en su estudio sobre el castillo de Bellver, unos valores objetivados a través de la obra de arte. Sucede, no obstante, que Gaspar Sabater conoce a muchos de los artistas que han hecho las obras que estudia. Su análisis de lo ya objetivamente congelado e invariable tiene que entremezclarse, por tanto, con el de la variabilidad siempre abierta de los seres humanos, que han expresado su alma en estos lienzos y que la seguirán expresando en los que todavía realicen.

Gaspar Sabater ha triunfado, sin una sola duda, en la difícil tarea que se había propuesto. Ello es muy importante, porque casi ninguna de las regiones de España disfruta de monografías amplias sobre su quehacer plástico. Ya sabemos que Galicia, Vasconia y Cataluña han sido en este aspecto privilegiadas en cuanto regiones, y que Granada lo ha sido en cuanto provincia, gracias al extraordinario libro de Antonio Arostegui sobre la vanguardia granadina de los años cincuenta.

Mallorca, en particular, y las Baleares, en general, tenían tanto derecho como las regiones privilegiadas a que se estudiase por separado su gran producción plástica. Al fin y al cabo, dentro de la pintura española, la escuela de Mallorca es la única que tien hoy entidad suficiente para ser comparada con las de Madrid o Barcelona. Esta posición impar de Mallorca se debe en gran parte a que desde que en los años cuarenta, anticipándose así al turismo masivo, descubrieron los artistas de vanguardia que esa isla maravillosa era una especie de paraíso terrenal, no tan sólo para visitarla, sino para residir permanentemente en ella, fueron frecuentes las grandes exposiciones de arte actual, celebradas allí por artistas extranjeros residentes en Mallorca o por artistas mallorquines. Ello iba acom-

pañado de la edición de monografías que, en el caso de las correspondientes a grandes colectivas, comenzaron a servir para compilar ese arsenal de datos que, en unión de otros muchos obtenidos en sus visitas personales a los estudios y en sus búsquedas en las colecciones de revistas y diarios, han servido a Gaspar Sabater para darle cima a su ambiciosa investigación.

Entre otros muchos problemas se presentaba a Sabater el de estructurar todos estos estudios volanderos y necesariamen-



te incompletos, por limitarse todos ellos a los participantes en cada una de las exposiciones comentadas. A ello había que añadir la necesidad de integrar el estudio personal de la obra de cada autor, dentro de una concepción general de la pintura de nuestra época. Ello exigía una doble interpretación histórica: la de tipo general, que hiciese ver cómo cada una de las tendencias vigentes a lo largo de los últimos cien años fue reelaborada en tierra mallorquina, y otra más concreta, limitada al análisis de la labor de los artistas que día a día fueron realizando dicha reelaboración y a las repercusiones de esa batalla o de esa enseñanza.

Gaspar Sabater decidió, como era de esperar, emplear ambos métodos de investigación, pero añadió muy sagaces instantáneas sobre cada uno de los artistas radiografiados en su estudio. Su libro es un verdadero catálogo valorativo, hecho difícilísimo, dado que los estudios en que se intenta valorar obras suelen limitarse a las grandes figuras, en tanto, en contrapartida, aquellas otras publicaciones que no quieren olvidar a ningún autor suelen pecar por limitarse a recoger una importante acumulación de datos inconexos, sin el más mínimo intento de establecimiento de jerarquías. Gaspar Sabater, repito, consigue ambos objetivos. Por una parte, su libro es exhaustivo y no falta en él un solo pintor mallorquín o residente en Mallorca, cuya obra tenga un mínimo imprescindible de calidad. Por otra parte, sitúa a cada artista dentro de la evolución de una escuela, y nos hace

ver así no sólo lo que aporta, sino hasta qué punto es lograda y perdurable su aportación, o en qué puede resultar anodina y carecer de autenticidad. Esto último no suele afirmarlo Sabater de una manera taxativa, pero se desprende fácilmente del contexto y del espacio mayor o menor que dedica a cada artista.

Gaspar Sabater comienza su libro en una fecha clásica: el 1874 que abrió en Francia los nuevos caminos y que contribuyó por repercusión, a que se abriesen también en el resto de Europa. Con clara visión, nos hace ver el paso de Mir y Rusiñol por la isla y su influencia en el impresionismo mallorquín. Analiza más tarde lo que Hermenegildo Anglada Camarasa representó en el nacimiento de la escuela de Pollensa y nos recuerda, en el capítulo X, uno de los últimos de la obra, en el que desmenuza el arte abstracto, cómo sin los grandes maestros extranjeros, que un día se agruparon bajo la enseña montañosa del Teix, el hermoso pico que se alza sobre Deyá, no habría sido posible la gran eclosión abstracta que, en el decenio de los sesenta, hizo de Mallorca uno de los grandes centros mundiales de producción de pintura de vanguardia.

Quiere todo ello decir que la Escuela de Mallorca no fue nunca local, sino que comenzó siendo interregional española, para pasar a ser hoy pura y simplemente internacional.

Creo que el color de la mayor parte de estos pintores sean o no sean mallorquines de nacimiento, se halla influido asimismo por el cromatismo peculiarísimo de esa isla de calas y de olivos, en la que la luz se halla siempre lo suficientemente tamizada para no cegarnos y para sugerir así una encalmada y un tanto sensual evasión.

Me hallo enteramente de acuerdo con Gaspar Sabater en que tenía que estudiar en su libro toda la pintura realizada en Mallorca, aunque no fuesen mallorquines sus realizadores. No cabe duda de que él se planteó el problema y de que lo resolvió de la manera que yo considero legítima.

Me felicito de este tratamiento que ratifica la universalidad de una escuela. Nunca esa universalidad se alcanza con la misma plenitud cuando no se revaloriza la labor individual, con nuevas maneras e ideas, llegadas desde más allá del propio suelo. Si la escuela de París fue en sus tiempos la más importante del mundo, se debió más a Picasso, a Juan Gris y a Julio González, venidos de España, que a los propios franceses. Hoy, en Mallorca y en las demás Baleares, un William Waldren, en Deyá, o el recién fallecido maestro Frank el Punto, en San Antonio de Ibiza, han aportado una universalidad que constituye ya una de las grandes características estrictamente plásticas del arte actual de las islas Baleares. Gaspar Sabater así lo ha puesto de relieve en lo que a Mallorca respecta, y ha logrado, con ello, no sólo servir a su región y a toda España, sino darnos un buen ejemplo de lo que debe ser toda crítica seria, acompañada necesariamente de un principio de historia viviente.

C. A.

# DISCOGRAFIA

## SINFONIA NUM. 1 EN RE MAYOR, DE MAHLER.

ORQUESTA DE FILADELFIA. DIRECTOR: EUGENE ORMANDY. RCA, RED SEAL. LSC-3.107. ESTEREO.

Una nueva versión de la «Primera», de Mahler, aunque sea excelente, como ésta, no merecería un comentario si no fuera por un especial detalle. Aquí, efectivamente, se incluye un segundo tiempo largamente olvidado, el titulado «Blumine», que podíamos traducir como «Ramo de flores».

Aunque alguna vez se suele titular a esta sorprendente, original y fantástica sinfonía con el nombre de «Titán», que llevó al principio, la verdad es que el autor borró en seguida toda referencia a esa palabra, que se refería más a un punto de inspiración que a un programa literario. «El titán» es un poema de un escritor casi completamente olvidado, llamado Jean-Paul, que publicó sus escritos en los primeros años del siglo XIX, cuando el movimiento «Sturm und Drang» daba paso al romanticismo literario, del que fue claro precursor. Mahler se sintió influido por las páginas de Jean-Paul, y así, en un principio, debió darle el nombre de «Titán» a un tiempo de su sinfonía, mientras señalaba a otro con el de «Blumine», que corresponde a una colección de escritos o ensayos poéticos del literato. Esas referencias extramusicales, más algunas melodías de sus propios «Lieder eines fahrenden Gesellen», compuestos poco tiempo antes sobre textos propios, más la especie de caricatura fúnebre utilizando el viejo canon infantil «Frère Jacques», más un modo de construir la música que parece corresponder a un Schubert dislocado, fueron los elementos que dieron lugar a esta primera sinfonía de la serie mahleriana, la más popular y asequible junto con la «Cuarta».

Es verdad que quizá se echa de menos entre el primer tiempo y el segundo un remanso, aunque sea breve. Pero también es cierto que este «andante allegretto» con el poético nombre de «Blumine» pierde en calidad imaginativa con respecto a los otros cuatro movimientos. Mahler, que fue el más completo director de orquesta y de ópera en su tiempo —aquellas representaciones vienesas en que él cuidaba hasta el último detalle se tienen aún como insuperables ejemplos—, trabajaba la composición solamente en los veranos, en época de vacaciones. Entonces su cerebro se ponía al rojo vivo y el músico daba rienda suelta a su poderosa imaginación, creando mundos sonoros que, naturalmente, no podían ser comprendidos por la mayoría del público, y aún hoy sufren la repulsa de muchos, que se sienten aplastados por su monumentalidad. La crítica francesa, que inspiró a la española durante muchos años, ha tenido en gran parte la culpa de esta resistencia a Mahler, como la tuvo de la que perjudicó durante bastante tiempo a Brahms.

Los hallazgos tímbricos fueron una de las «especialidades» de Mahler, que era capaz de hacer cambiar la caña de la embocadura de un clarinete para lograr precisamente el sonido que deseaba. En «Blumine» uno de estos hallazgos es una trompeta —tocada en esta grabación por Gilbert Johnson—, que no tiene en ningún momento el aire triunfal y la brillante sonoridad del instrumento en Haendel o en muchos otros, sino un ambiente lírico y recogido, casi íntimo. Es esta página una especie de punto medio entre la serenata y la canción de cuna. Es la obra indudable de un gran maestro, pero en verdad, la sinfonía

nada pierde con su ausencia. El manuscrito de Mahler, quien suprimió este fragmento de la obra seguramente para darle a ésta un aire más concreto y fuerte, sin momentos para el sentimentalismo, sino más bien para la melancolía, llegó hace cinco años a manos de Benjamín Britten. Desde entonces «Blumine» se ha interpretado dentro y fuera de la sinfonía.

La interpretación del prestigioso Eugene Ormandy al frente de su orquesta de Filadelfia —la mejor pagada del mundo, lo que no es mala garantía—, es brillante e incisiva. Al resultado contribuye mucho la grabación, que, como todos los registros americanos, cuida mucho los detalles de sonoridad. Aunque he hablado alguna vez de un mal general en los discos españoles, que son las traducciones de los comentarios, realizadas en muchas ocasiones por personas que no conocen ni el idioma original ni el castellano, ni mucho menos la terminología musical, he de señalar en esta ocasión que la nota de Jack Diether resulta realmente ininteligible. Esto es una cosa que perjudica en gran manera a nuestros discófilos. Las editoras de discos debían cuidar ese aspecto.

## LA GUITARRA Y YO. ANDRES SEGOVIA. VOLUMEN II.

TEXTOS NARRADOS POR SEGOVIA Y ESTUDIOS DE GIULIANI, SOR, COSTE Y TARREGA. MCA S-30.034. ESTEREO.

Este disco, más que a un público general, parece dirigido en primer lugar a los muchos admiradores de Andrés Segovia, también a los apasionados por ese instrumento entrañable y tan nuestro llamado guitarra y, por supuesto, a los que la estudian.

La primera cara del disco está casi totalmente dedicada a la voz de Andrés Segovia, que, con claridad y naturalidad, dice unos textos escritos por él mismo que pecan en algún momento de demasiado «literarios» en el mal sentido de la palabra. Sin embargo, es tan interesante lo que Segovia nos cuenta sobre cómo se hizo su propia técnica —curiosísimas resultan sus observaciones sobre la aplicación del estudio pianístico al de la guitarra—, sus primeros conciertos y la forma conmovedora en que logró por primera vez un instrumento de gran calidad, que todo amaneramiento estilístico se olvida en el acto. No se comprende muy bien la inclusión de unas breves fórmulas técnicas sin una explicación correspondiente. Seguramente esto resulta útil para los guitarristas. En la cara segunda, Andrés Segovia, con esa maravillosa técnica que, según él, no ha tenido que modificar desde su juventud, y con ese sonido que todavía nadie ha podido igualar, ofrece páginas que fueron pensadas especialmente por virtuosos de la guitarra para lograr el absoluto dominio de su mecánica y de su sonoridad. Tratándose de Andrés Segovia, uno de los gigantes de la interpretación del siglo XX desde el leve reducto de las seis cuerdas, no hay que decir que la interpretación es maravillosa. En la grabación, algunos ruidos de la mano izquierda han sido seguramente inevitables. El disco constituye un documento único y su edición, de dudosa comercialidad, merece todos los aplausos.

CARLOS GOMEZ AMAT

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## GARCIA ASENSIO, Enrique (director de orquesta).

Nació en Valencia en 1937. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid, donde obtuvo diversos premios. Trabajó la dirección de Orquesta en la Escuela Superior de Música de Munich, con los profesores Lessing, Eichhorn y Mennerich, y más tarde en la Accademia Chigiana de Siena, con el maestro Sergio Celibidache. Ha sido director titular de la Orquesta Filarmónica de Las Palmas y de la Municipal de Valencia. Director del Conservatorio de Las Palmas y catedrático de Dirección de Orquesta en el Conservatorio de Valencia. Desde enero de 1966 es titular, por oposición, de la Orquesta Sinfónica de Radio-televisión Española. Catedrático de Dirección de Orquesta en el Real Conservatorio de Madrid.

Premio de la RAI (1962), Premio de la Accademia Chigiana (1963), Primer Premio Dimitri Mitropoulos de Nueva York, con medalla de oro y el puesto de director adjunto de la Orquesta Nacional de Washington durante una temporada (1967). Premio al mejor director en el Cuarto Festival de la Opera de Madrid. Miembro de la Real Academia de San Carlos de Valencia (1969).

Ha dirigido en los principales países europeos, Brasil, Africa del Sur, Estados Unidos y Méjico. En la República Dominicana ha dado dos Cursos Internacionales de Dirección de Orquesta, con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Es artista que se distingue por su profunda preparación técnica y su flexible sensibilidad. Esto da como resultado una gran amplitud de repertorio, que incluye desde el barroco a las corrientes más avanzadas.

*Discos:* Obras de Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Mestres Quadreny (RCA). Obras de Josep Soler (Antología de la música catalana) (Edigsa). Obras de Santorsola y Castelnuovo Tedesco, Hermanos Abreu (CBS). Obras de Benguerel y Montsalvatge, Angeles Chamorro (Ensayo). Serenatas para cuerda de Tchaikowsky y Dvorak (Ensayo). *Fantasia para un gentilhombre*, de Rodrigo, E. Bitetti (Hispavox). En preparación: Oberturas de Rossini (Ensayo). Obras para cuerda de Hindemith, Respighi y

## GARCIA ERGÚIN, Ignacio (pintor, dibujante).

Nace en Bilbao el 22 de junio de 1934. Su formación artística se desarrolla en la Academia de Pintura y Dibujo de Educación y Descanso en su ciudad natal y en la Bildenden Künste Akademie de Munich. Es miembro de la Escuela de Saint-Paul-de-Vence en Francia.

*Premios conseguidos:* Premio Nacional Juvenil de Educación y Descanso, 1958; Premio de la Diputación de León en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Primer Premio en el Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1964; segunda medalla en la Exposición Nacional de Valdepeñas, 1965; segunda medalla en la III Biental Nacional de Zaragoza, 1965; tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; primera medalla de Dibujo y segunda de Pintura en el Certamen Nacional Artesport-70 de Bilbao, 1970; segunda medalla en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo —fase final— de Bilbao, 1970.

*Exposiciones individuales:* 1960, Bilbao (sala Arthogar); 1961, Madrid (Círculo de Bellas Artes-sala Goya); 1962, Bilbao (galería Illescas); 1963, Bilbao (galería Illescas); 1965, San Sebastián (sala de Exposiciones del Ayuntamiento); 1966, Madrid (Círculo de Bellas Artes-sala Goya), Bilbao (galería Grises), Saint-Paul-de-Vence en Francia (galerie Stella Saint-John); 1967, Miami (Exposición Permanente en cabo Izarra); 1968, Méjico (sala de Exposiciones del Centro Vasco), Nueva York (The Carleton Gallery); 1969, Bilbao (galería Illescas); 1971, Bilbao (galería Illescas); 1972, Bilbao (galería Illescas).

*Exposiciones colectivas:* Exposición Nacional de Bellas Artes, 1954; Concurso Juvenil y Nacional de Educación y Descanso, 1958; Pintura Contemporánea en el Ayuntamiento de Córdoba, 1960; Medio Siglo de Arte de Vizcaya en la Universidad de Deusto, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Concurso de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, 1964; Exposición Nacional de Valdepeñas, 1965; III Biental Nacional de Zaragoza, 1965; Pintores de ayer y de hoy de la Escuela de Saint-Paul-de-Vence en el Museo de dicha ciudad, 1965; IX Salón de la Peinture Taurine de Nimes, 1965; Exposición Nacional

## MARCOIDA (Antonio Alejandro RODRIGUEZ MARCOIDA) (pintor y grabador).

Nace en Madrid el 23 de mayo de 1941. Su formación se ha desarrollado en la Escuela de Cerámica, en la Escuela de Artes y Oficios, en la Escuela de Artes Gráficas, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y en el Círculo de Bellas Artes, todos ellos en Madrid. En 1965 obtuvo la pensión de El Paular; al año siguiente, una beca del Gobierno francés para ampliar estudios en París y en 1969 la beca de la Fundación Juan March. En la actualidad es profesor de Grabado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ha sido invitado por el Ministerio de Educación y Ciencia a los cursos de Arte de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en los años 1970 y 1971.

*Premios conseguidos:* Segundo y Primer Premio de Grabado en las Exposiciones de Fin de Curso de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, 1964 y 1965; tercera medalla de Pintura en la Exposición de los Pensionados en El Paular, 1965; tercera medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; segunda y primera medalla en el XVI y XVII Salón Nacional del Grabado, 1967 y 1968; Primer Premio de Dibujo en la Exposición de Fin de Curso de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, 1968; Primer Premio de Pintura en Argamasilla de Alba, 1970.

*Exposiciones individuales:* 1965, Nancy (Francia); 1967, Madrid (galería El Bosco); 1968, Valladolid (galería Jacobo), Madrid (galería Seiquer); 1969, Las Palmas de Gran Canaria (galería Wiot), Segovia (Casa del Siglo XV), Madrid (Ateneo-sala del Prado); 1970, Ibiza (galería 5), Madrid (Puente Cultural), Zaragoza (sala Libros); 1972, Madrid (Estudio 4).

*Exposiciones colectivas:* Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1964, 1966, 1968; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965, 1967, 1969, 1971; Salones Nacionales del Grabado, 1965, 1966, 1967, 1968; Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1965, 1967, 1969, 1971; I Biental Nacional de Pintura de Bilbao, 1968; Jóvenes Maestros de la Estampa de Hoy en el Ateneo de Madrid, 1969; Veintidós Pintores de Hoy en la galería Wiot de Las Palmas, 1969; Concurso de Pintura Joven

## FERRAN PAGES, Ramón (grabador, escultor, medallista).

Nace en Reus, provincia de Tarragona, el 14 de agosto de 1927. En 1951 es becado por la Diputación Provincial de Tarragona para cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona; tres años más tarde, 1954, por el Ayuntamiento de Barcelona para ampliar estudios de escultura. En este mismo año consigue la bolsa de viaje Amigó-Cuyás, con la que marcha a Italia y en 1955 es de nuevo becado, esta vez por la Diputación de Barcelona. Profesor de Grabado de la Escuela de Artes y Oficios de Tarragona, miembro del grupo de medallistas de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y socio de honor del Real Círculo de Bellas Artes de Madrid.

*Premios conseguidos:* Segundo Premio en la Exposición Iberoamericana de Medallística en Barcelona, 1958; Premio de la Diputación de Vizcaya en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962; Primera medalla de Grabado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Premio Castro Gil en el Salón Nacional de Grabado, 1964.

*Exposiciones individuales:* 1962, Reus (Centro de Lectura); 1965, Vancouver-Canadá (gallery Studio), Stuttgart-Alemania (galerías Klots); 1966, Tarragona (sala Lauria), Tarragona (galería Crecelius); 1968, Madrid (Ateneo-Sala de Santa Catalina); 1970, París (galerie Bernier).

*Exposiciones colectivas:* de medallas del F. I. D. E. M. en París, 1957; Iberoamericana de Numismática y Medallística de Barcelona, 1958; de medallas del F. I. D. E. M. en Roma y Amberes, 1959; Salones Nacionales del Grabado, 1961-1972; de la Medalla Contemporánea en Roma, 1961; Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, 1962-1968; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1963-1971; de la Medalla Religiosa en Roma, 1963; La Medalla Actual en Madrid, Granada, Zaragoza y Gijón, 1964; Medalla Actual en París, 1964; Concurso Internacional de la Medalla en Arezzo-Italia, 1964; Ambulante del Grabado en el Camino de Santiago, 1965; Bienales Internacionales del Deporte en las Bellas Artes, 1967, 1969 y 1971; I Muestra Internacional del Grabado en Barcelona, 1969; en numerosas Bienales Internacionales



«Blanco y Negro» en Madrid, 1970; Grabados Contemporáneos en Saint Omer (Francia), 1970; Spanish-Graphic Art en Nueva York, 1970; Bienal Internacional de Alejandría, 1970; Premio Círculo 2 (Minicadros) de Madrid, 1970; de Primavera al Aire Libre en Madrid, 1970 y 1971; Biennale de l'Estampe de París, 1971; Taller de Grabados en Madrid, 1971; en Estudio 4 de Madrid, 1971.

Se encuentra representado en: Liérganes (Santander), Museo del Grabado y la Litografía; Madrid, Museo de la Calcografía Nacional, y en el Smithsonian Institution de Estados Unidos.

III-73.

como Sao Paulo, Alejandría, Tokio, del Grabado de Lieja, del Grabado de Florencia o de Lubliana; también en las Trienales de Grabado de Pistoia y Capri.

Se encuentra representado en: París, Museo de la Moneda; Madrid, Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre; Pistoia, Museo del Grabado.

III-73.

Britten (Ensayo). Obras de C. Halffter, Moreno Torroba y Albéniz, E. Bitetti (Hispanvox). *La Revoltosa*, de Chapi; *La verbena de la Paloma*, de Bretón; *Doña Francisquita*, de Vives; Alfredo Kraus-Angeles Chamorro (Carillón). *La villana*, de Vives, M. Caballé-V. Sardinero (Columbia).

III-73.

de Bellas Artes, 1966; Salon de la Tauromachie de Arlés, 1966; Salon du Noël en el Musée de Bollene en Vaucluse, 1966; Homenaje a los Artistas Premiados por la Fundación Rodríguez Acosta, 1967; VII Bienal Internacional de Alejandría, 1968; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1968; Art Plastique Espagnol Contemporain en Túnez, 1968; I Bienal Nacional de Pintura en Bilbao, 1968; III Concurso Nacional de Pintura REPESA, 1969; Exposición Antológica de la Fundación Rodríguez Acosta en Madrid, 1970; Maestros Vascos del Dibujo en la galería Frontera de Madrid, 1970; Certamen Nacional Artesport-70 de Bilbao, 1970; II Bienal Nacional de Pintura en Bilbao, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; Bienal de Merignac en Burdeos, 1971; Cuatro Pintores de Bilbao en la galería Libros de Zaragoza, 1971; Pintura Española Actual en la Caja de Ahorros de Alicante, 1972; Pequeño y Mediano Formato en la galería Arteta de Bilbao, 1972.

Se encuentra representado en: Bilbao, Museo de Arte Moderno; Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Saint-Paul-de-Vence, Museo Municipal.

III-73.

**GARCIA ABRIL, Antón (compositor).**

Nació en Teruel en 1933. Primeros estudios musicales en el Conservatorio de Valencia con Pedro Sosa y Manuel Palau, con máximas calificaciones y Premio Fin de Carrera en Armonía y Piano. Finalizó sus estudios de composición en el Real Conservatorio de Madrid con Julio Gómez. Durante tres años asistió a los cursos de perfeccionamiento de Siena, donde trabajó la composición con Vito Frazzi, la dirección de orquesta con Paul van Kempen y la música cinematográfica con Francesco Lavagnino. Premio del Concurso Internacional con motivo del XXV aniversario de la Accademia Chigiana, por su *Cantata a Siena* (coro y orquesta). Pensión de la Fundación March (1964), para estudiar las nuevas técnicas compositivas con Goffredo Petrassi en la Accademia de Santa Cecilia de Roma.

Primer Premio del Servicio Nacional de Educación y Cultura (1963). Tormo de plata de la Cuarta Semana de Música Religiosa de Cuenca (1964). Premio de Polifonía del Ministerio de Información y Turismo (1966). Encargos de la Orquesta Nacional y de la de Radiotelevisión.

Desempeña la cátedra de Composición del Real Conservatorio de Madrid.

Después de varios tanteos estilísticos, ha encontrado el camino para sus mejores obras, con un lenguaje personal en el que se conservan elementos tradicionales y sobre todo de la gran música no serial del siglo xx.

*Obras: Sonatina, piano. Preludio y Tocatta, piano (1954). Sonata para violín y piano (1955). Canciones infantiles, voz y piano, texto Federico Muelas (1956). Jácara, baritono y orquesta, texto Góngora. Dos canciones de El alba del alhelí, texto Alberti (1961). Ciclo de canciones gallegas, textos Rosalía de Castro y Alvaro de las Casas; Tres canciones para orquesta, texto García Lorca (1962). Homenaje a Miguel Hernández, bajo, quinteto de viento y dos pianos (versión posterior para orquesta); Canción aragonesa, voz y piano; Concierto para instrumentos de arco (1963). Pater Noster y Ave María, coro mixto; Piezas para flauta*

**LOPEZ-SOLDADO Y MATO, Francisco (pintor).**

Nace en Madrid el 6 de agosto de 1940. A los veintidós años ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de su ciudad natal, pero anteriormente había asistido a la Escuela de Artes y Oficios. En 1966 obtiene la beca de paisaje de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada y otra del Gobierno francés para ampliar estudios en París. Al año siguiente lo fue por el Ministerio de Educación y Ciencia en la Escuela de Formación de Profesorado. Ha sido invitado por la Dirección General de Bellas Artes a los IV y V Cursos de Arte de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander en 1970 y 1971, respectivamente.

*Premios conseguidos:* Premio de Dibujo en el IV Certamen Juvenil de Arte de Madrid, 1962; Premio Ordóñez Valdés, 1964; Premio Plaza Mayor en la Exposición de Minicadros de Madrid, 1965; Premio de los Juegos Florales de El Aaiún, 1968.

*Exposiciones individuales:* 1969, El Aaiún (Círculo Recreativo); 1970, Madrid (salones Macarrón), Valladolid (Caja de Ahorros), Segovia (Casa del Siglo XV), Córdoba (Caja de Ahorros); 1971, Madrid (galería Alfa), Zaragoza (galería Libros), Burgos (sala Mainel), Gijón (Caja de Ahorros), Avilés (Caja de Ahorros); 1972, Madrid (galería de Luis), Barcelona (galería Estudio Nepence).

*Exposiciones colectivas:* IV Certamen Juvenil de Arte en Madrid, 1962; Minicadros en la galería Círculo 2 de Madrid, 1965; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1966; Pensionados por la Fundación Rodríguez Acosta, 1966; Cuatro Pintores de Hoy en la galería El Bosco de Madrid, 1966; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1967; Cinco Pintores de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, 1967; Premio de los Juegos Florales de El Aaiún, 1968; Premio de Pintura Joven Blanco y Negro en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, 1970; IV Premio Minicadros de Círculo 2 de Madrid, 1970; X Premio María Vilaltella en Lérida, 1970; I Bienal al Deporte por el Arte de Bilbao, 1970; Premio Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1970; Jóvenes Pintores Españoles

**MERINO BODEGA, Daniel (pintor).**

Nace en Madrid el 11 de agosto de 1941. Estudia dibujo artístico en la Escuela de Artes y Oficios y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

*Premios conseguidos:* Mención honorífica en el III Concurso de la galería Cascorro de Madrid, 1958; Segundo Premio en el Concurso Arganzuela-Villaverde de Madrid, 1958; tercera medalla en el Salón de Otoño de Madrid, 1962; medalla de oro en el Certamen Juvenil de Arte de Madrid, 1966; Tercer Premio en la Exposición Pintores de Africa de Madrid, 1966; Premio de la Dirección General de Bellas Artes en la Exposición Minicadros de la galería Círculo 2 de Madrid, 1967; Tercer Premio en el Concurso Internacional de Pintura de Sitges, 1967; Primer Premio y medalla de oro en la Exposición del Día de la Provincia de Segovia, 1967; Segundo Premio de Argamasilla de Alba.

*Exposiciones individuales:* 1962, Madrid (Círculo de Bellas Artes); 1964, Madrid (Galería Grifé & Escoda); 1965, Barcelona (sala Vayreda); 1967, Madrid (galería Ebusus), Sevilla (sala Florencia), Barcelona (sala Jaimes); 1968, Zaragoza (galería Libros); 1969, Berlín (Malkiste galerie), Ibiza (galería 5), Valencia (galería San Vicente), Bilbao (galería Mikeldi); 1970, Salamanca (Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy), Haarlem (Holanda) (galerie De Paardestal), Valladolid (galería Castilla), Burgos (sala Mainel), Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias); 1971, Sitges (Palacio Maricel), Segovia (Casa del Siglo XV), Zaragoza (galería Libros), Córdoba (Caja de Ahorros), Bolonia (Vigo) (Caja de Ahorros); 1972, Madrid (galería Edaf), Valencia (galerías San Vicente-sala Ribalta), Zurich.

*Exposiciones colectivas:* Exposición Nacional de Bellas Artes, 1957; III Concurso de las galerías Cascorro de Madrid, Concurso Arganzuela-Villaverde de Madrid, 1958; Exposición Nacional de Bellas Artes, Salón de Otoño de Madrid, 1962; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964; Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965; IV Certamen Juvenil de Arte, Exposición Nacional de Bellas Artes, Pintores de Africa, 1966; I Premio Minicadros de Madrid, III Concurso Internacional de Pintura de Sitges, Día

**FORMOSO PREGO, María (pintora).**

Nace en La Coruña el 15 de junio de 1936. Asiste a las clases de la Academia Díaz Baliño de su ciudad natal. Más tarde marcha a París, donde sigue su formación con Eduardo Pissano y Antoine Machourek.

*Exposiciones individuales:* 1964, Madrid (sala Abril), Valladolid (sala de la Caja de Ahorros); 1966, Madrid (sala de la Editora Nacional), Vigo (sala de la Caja de Ahorros); 1967, Lisboa (sala de Exposiciones de la Embajada de España); 1968, Madrid (galería El Bosco); 1969, Méjico (sala de Exposiciones del Centro Gallego), Méjico (galería Artesanos de Méjico), Bilbao (Museo de Arte Moderno), San Sebastián (sala de la Delegación de Información y Turismo); 1970, Madrid (Ateneo-sala de Santa Catalina); 1971, Málaga (Palacio de la Diputación), La Coruña (sala de Exposiciones del Palacio Municipal).

*Exposiciones colectivas:* Grupo Lorca en la sala Abril de Madrid, 1965; I Certamen de la Feria Internacional del Campo de Madrid, 1965; Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1965; II Exposición de las Artes en Europa en Bélgica, 1965; Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1966; II Certamen Nacional de Pintura de Baracaldo, 1967; II Certamen Nacional del Mar en Alicante, 1967; Bienal Internacional de Pintura de Barcelona, 1967; Exposición Colectiva en The University of Western Ontario de Canadá, 1968; Exposición Colectiva en las salas de los Museos de Holanda, 1969; Exposición Regional de Pintores Gallegos de La Coruña, 1970.

*Se encuentra representada en:* Museo de la Diputación Provincial de Lugo y en numerosas colecciones españolas y del extranjero.

de la Provincia de Segovia, 1967; Exposición Nacional de Bellas Artes, Salón de Mayo de Barcelona, galería de los Coleccionistas de París, 1968; Primavera al Aire Libre de Madrid, Salón de Mayo de Barcelona, Concursos Nacionales de Bellas Artes, II Bienal del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, Bienal Internacional Estrada-Saladich de Barcelona, III Concurso Nacional de Pintura REPESA, 1969; I Certamen UNICEF en Madrid, Siete Pintores Jóvenes en la Casa de Velázquez de Madrid, I Concurso Nacional «Blanco y Negro» de Madrid, IV Concurso Nacional de Pintura REPESA, Primavera al Aire Libre de Madrid, Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, Veinticinco Pintores en la Casa del Siglo XV de Segovia, I Muestra Internacional del Grabado y Litografía de Barcelona, 1970; V Muestra del Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, V Concurso Nacional de Pintura REPESA, V Premio Círculo 2 de Madrid, XIX Exposición de Primavera al Aire Libre de Madrid, III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes en Barcelona, I Salón de Primavera de Murcia, Concursos Nacionales de Bellas Artes, I Bienal Nacional Féléix Adelantadao de Zaragoza, Premio Francisco Alcántara del Círculo de Bellas Artes de Madrid, Homenaje a Picasso en la galería Antonio Machado de Madrid y en la Skira de la misma ciudad, Premio Ciudad de Murcia, 1971; II Concurso Nacional «Blanco y Negro» en Sevilla, II Trienal della Xilografía Contemporánea de Di Carpi-Italia, II Salón de Primavera de Murcia, VI Premio Círculo 2 de Madrid, 1972.

Se encuentra representado en: Ibiza, Museo de Arte Contemporáneo y en numerosos organismos oficiales de Madrid, Oviedo, Barcelona, Salamanca y Segovia.

III-73.

y piano, *Concierto para piano y orquesta*, *Cántico delle creature*, cuarteto solista, coro y orquesta, texto San Francisco de Asís (1964). *Suite para guitarra* (1965). *Villancetes*, coro mixto; *Don Juan*, tragicomedia musical Alfredo Mañas (1966). *Tres piezas para doble quinteto y percusión* (1968). *Ciclo de canciones*, de Rafael Alberti (1969). *Hemeroscopium*, orquesta (1971). *Un millón de rosas*, comedia musical J. Calvo Sotelo; *Cadencias*, violín y orquesta (1972).

Abundante música cinematográfica, con dos premios a la mejor partitura del año y medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos. Música para teatro. En preparación: *Ciclo de canciones para voz y orquesta*, textos siglo XVI.

III-73.

Actuales en la Casa de Velázquez de Madrid, 1970; X Premio Valdepeñas, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Barcelona, 1971; Concursos Nacionales de Bellas Artes en Madrid, 1971; VI Premio Minicadros de Círculo 2 de Madrid, 1972; II Bienal Nacional del Tajo en Toledo, 1972; XX Exposición de Primavera al Aire Libre de Madrid, 1972.

Como ilustrador tiene publicada una obra: «Madrid monumental e histórico», de la Editorial Dossat del año 1968.

Se encuentra representado: en varias colecciones particulares de España, Francia, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Méjico.

III-73.

# Elegancia hecha con sencillez

Los tejidos más nobles,  
los colores naturales  
-beige, azul, gris...-, el predominio  
de los tonos lisos y Príncipe de Gales,  
y la continuación de espigas,  
rayas, pata de gallo...  
Llevan la auténtica elegancia  
al vestir masculino  
de la nueva temporada.

El Corte Inglés

Madrid - Barcelona  
Sevilla - Bilbao - Valencia.



# LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPENA

ANTONIO GALLEGO



Acaba de aparecer el tercer título de la Colección Arte de España, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes quiere contribuir dignamente a los grandes temas del arte español. Se trata de LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO, original de don Federico Sopena Ibáñez y de don Antonio Gallego Gallego. La obra viene a enriquecer con un tema inédito la ya extensísima bibliografía musical del académico don Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, don Antonio Gallego Gallego.

"... El museo, como tal, es más historia que vida. El problema para cada museo será darle animación, dentro de su especial categoría de fuente para el saber histórico. Ahí está, precisamente, la querida, la muy cuidada intención de este libro: mirar 'oyendo' desde la imaginación... Si una de las más venturosas realidades de la vida de conciertos hoy es

la deliciosa y apasionada preocupación por músicas no habituales..., si las grabaciones de la radio y los discos contribuyen a una mayor familiaridad e instala en la memoria el sonido de esas músicas, ver luego en el museo los instrumentos que se han oído, es eso, 'mirar oyendo', mirar más rico, victoria sobre el marco, más y mejor presión sobre el cuadro concreto y, al mismo tiempo, como un diálogo entre ellos sobre un tema común".

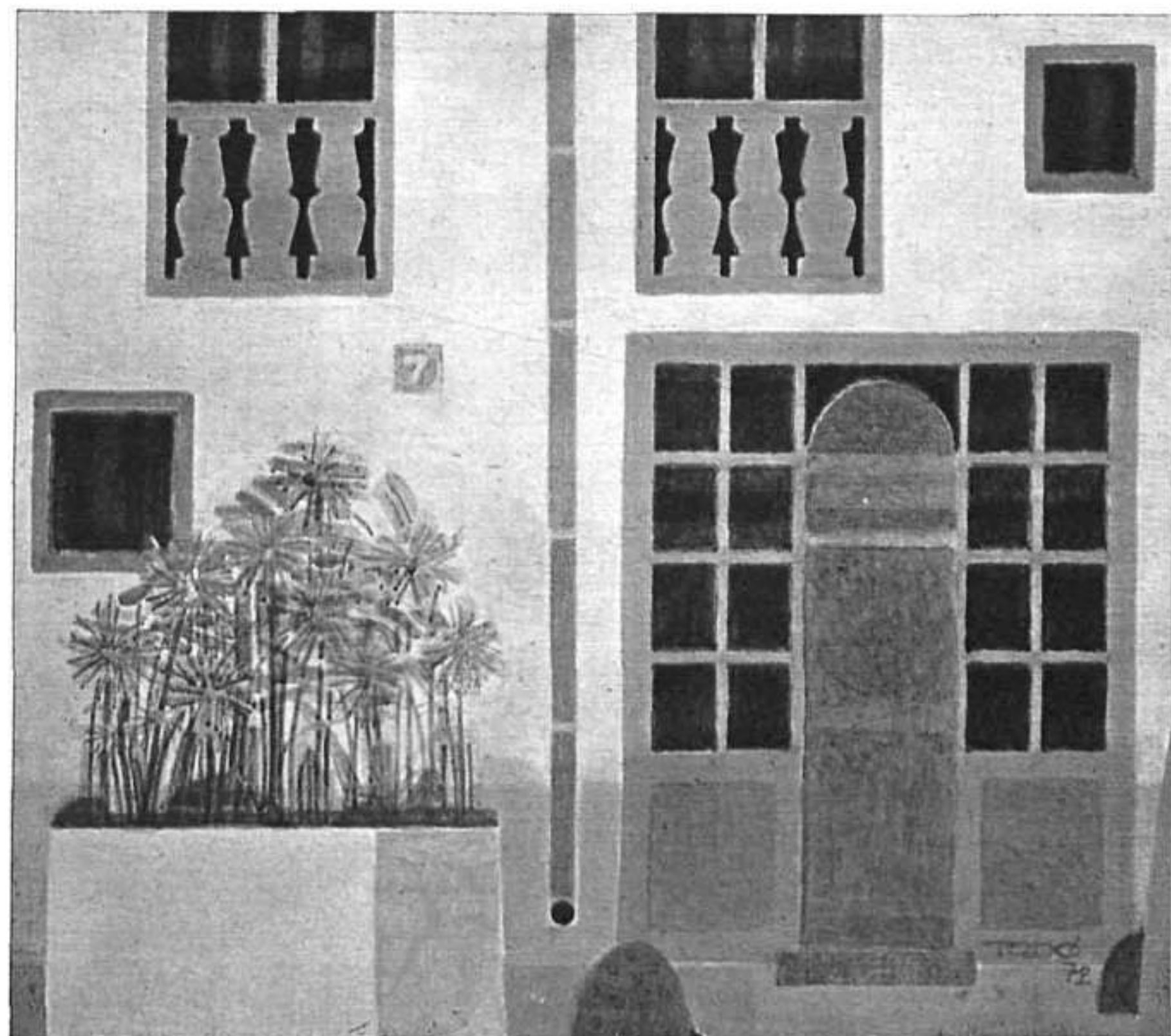
Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color, con casi 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

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

# GALERIA DEL CISNE

Eduardo Dato, 17

MADRID



**TODÓ**

HASTA EL 14 DE ABRIL

**PRIM**

26 DE ABRIL AL 19 DE MAYO

# galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



FRECHILLA

**FRECHILLA**

HASTA EL 14 DE ABRIL

**JOAN MIRO**

OBRA GRAFICA EN CONMEMORACION DE SU OCHENTA ANIVERSARIO  
DEL 16 AL 23 DE ABRIL

**A. MEDINA**

DESDE EL 24 DE ABRIL

GALERIA

# GROSVENOR

José Ortega y Gasset, 21  
Teléfono 275 65 26

**SANTIAGO  
SERRANO**

1 al 18 de abril

**JUAN MAS**

23 de abril al 14 de mayo

# SUBASTAS ISA

CONDE DE ARANDA, 14 • TELEFONO 226 48 01



**JEAN BAPTISTE PATER**  
(1695-1736)

UNA OBRA SELECCIONADA PARA NUESTRA SUBASTA  
EXTRAORDINARIA, QUE CELEBRAREMOS EL PROXIMO  
MES DE MAYO

ADMITIMOS OBRAS DE ARTE DE PRIMERA CATEGORIA  
PARA DICHA SUBASTA

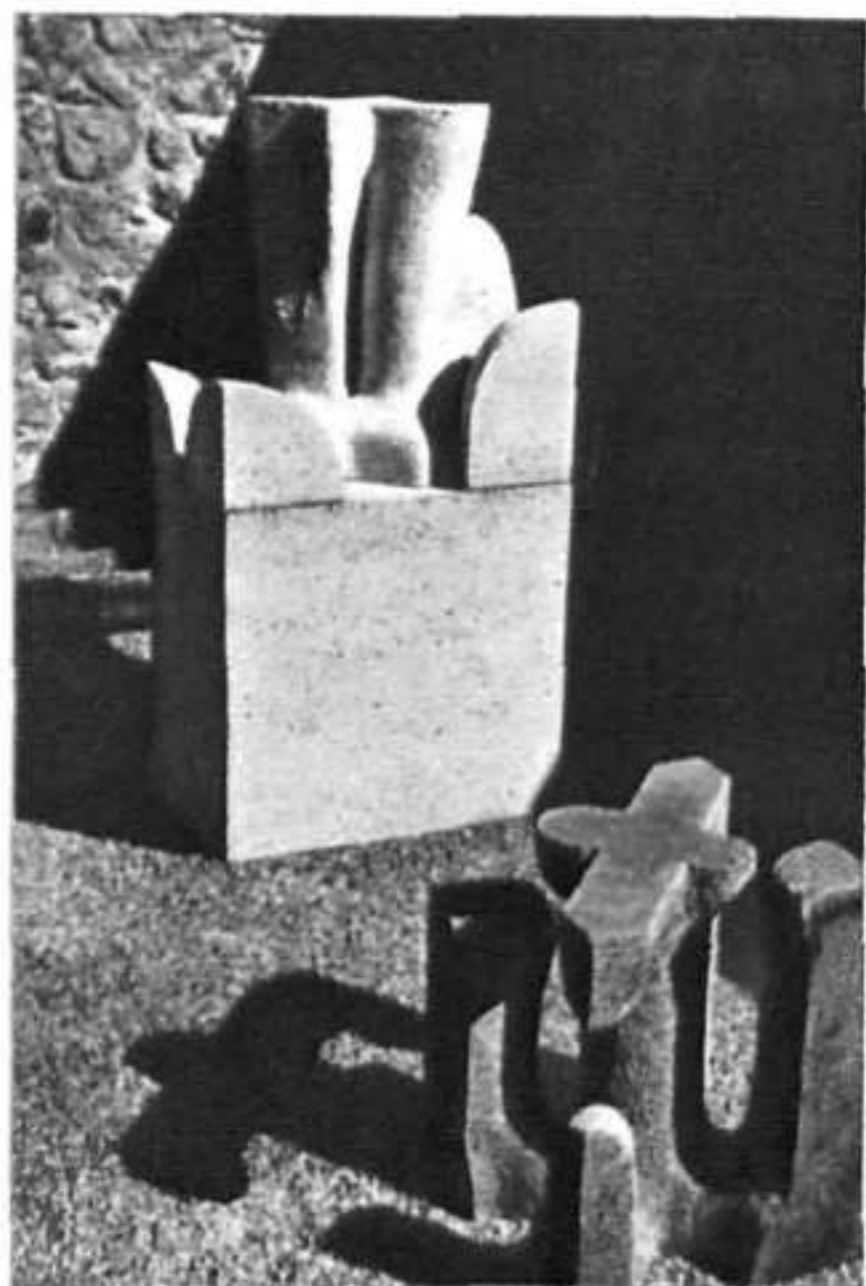
Llámenos al 226 48 01 para concertar una entrevista

*J. J. Rottenburg*

*Galeria de Arte*

EXPONE

DEL 15 DE MARZO AL 14 DE ABRIL

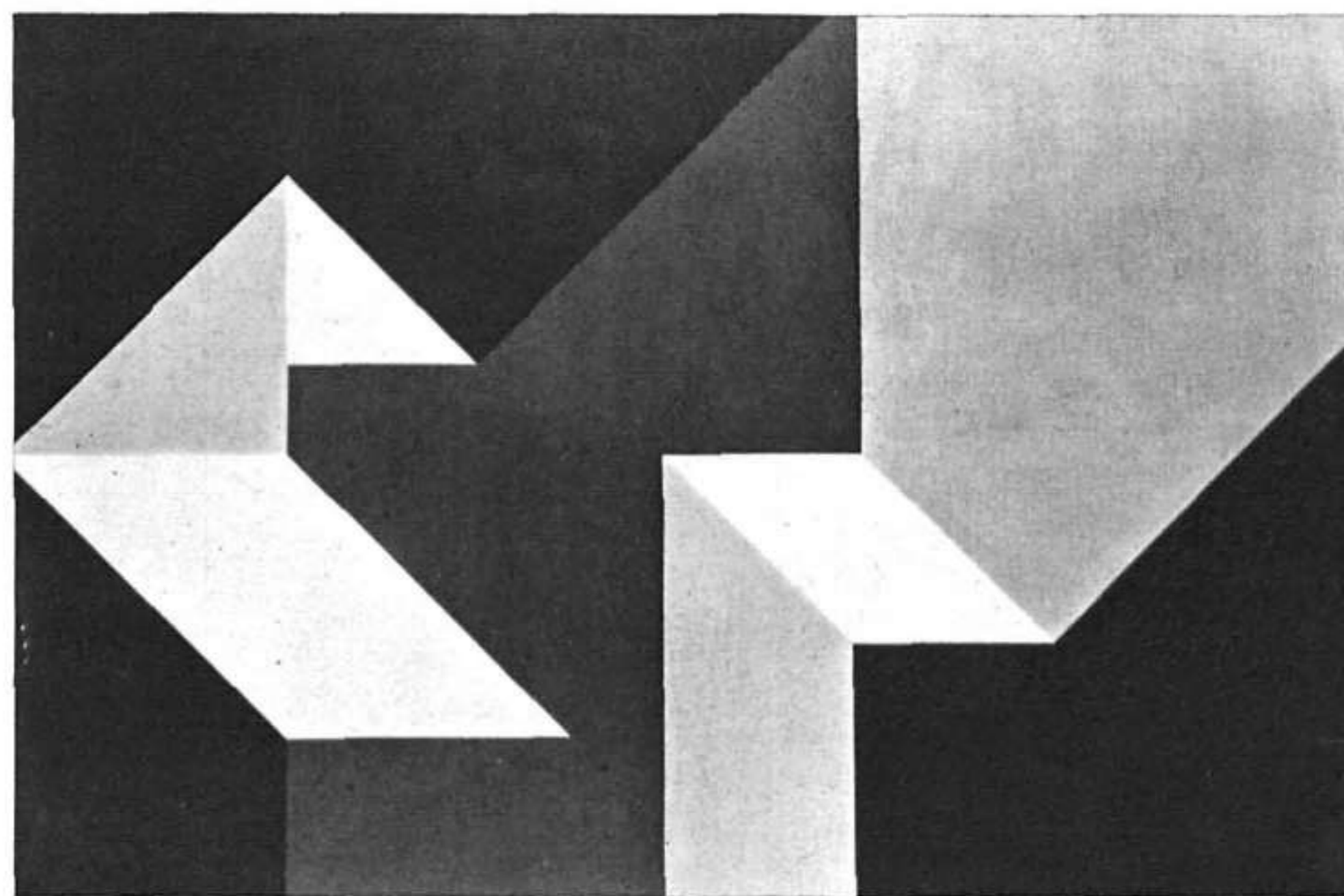


FEDERICO ASSLER  
ESCUPTOR CHILENO

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

GALERIA  
JUANA MORDO, S. A.

VILLANUEVA, 7 - MADRID-1 - TELEF. 225 11 72



SPACIAL CONSTRUCTION SERIES

RINALDO PALUZZI

DEL 27 DE MARZO AL 21 DE ABRIL

# GALERIA "DE LUIS"

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

Pintura Catalana, siglos XIX y XX.

**alberto bosch, 11.**

**tf. 227-07-18.**

**madrid, 14.**



Conde de Xiquena, 8  
(Esquina a Marqués de Monasterio)  
Teléf. 232 19 59. MADRID-4

**ZARCO**



**GALERIA EDURNE**

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

**NOVENO ANIVERSARIO**

AGUAYO, ANTON, BORES, CANELO, COSSIO,  
GENOVES, J. GONZALEZ, GORDILLO, ITURRI-  
NO, JARDIEL, LAGAR, LAGO, MARTINEZ ORTIZ,  
MONTES ITURRIOZ, MATEOS, MIGNONI, MIR,  
NONELL, OPISSO, PALENCIA, PARRA PELAYO,  
PISA, PLA, QUIROS, RUSIÑOL, SALIS, SOTO  
MESA, VAZQUEZ DIAZ, VALDIVIESO, E. VICEN-  
TE, ZABAETA.

ABRIL

**GALERIA THEO**

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

**MAESTROS EUROPEOS**

F. BACON.  
BEAUDIN.  
BORES.  
BLANCHARD.  
COSSIO.  
ESTEVE.  
GARGALLO.  
GIACOMETTI.  
J. GONZALEZ.  
J. GRIS.

LEGER.  
LIPCHITZ.  
LOBO  
MANOLO.  
H. MOORE.  
POLIAKOFF.  
RODIN.  
SAVIN.  
TAPIES.  
VALLS.

MARZO  
ABRIL



**GALERIA CIRCULO 2**

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

EXPOSICION

**PREMIO  
CIRCULO 2**

MINICUADROS  
MINIESCULTURAS

INAUGURACION: 24 DE ABRIL

*Móderna*

**ARTE NAÏF**

MORETO, 17 (ESQUINA A ESPALTER)  
TELEF. 468 37 93

INAUGURACION: 16 DE ABRIL

**GALERIA ESTUDIO CID**

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



OLEOS

*H. Sanjuan*

DEL 2 AL 28 DE ABRIL



# MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

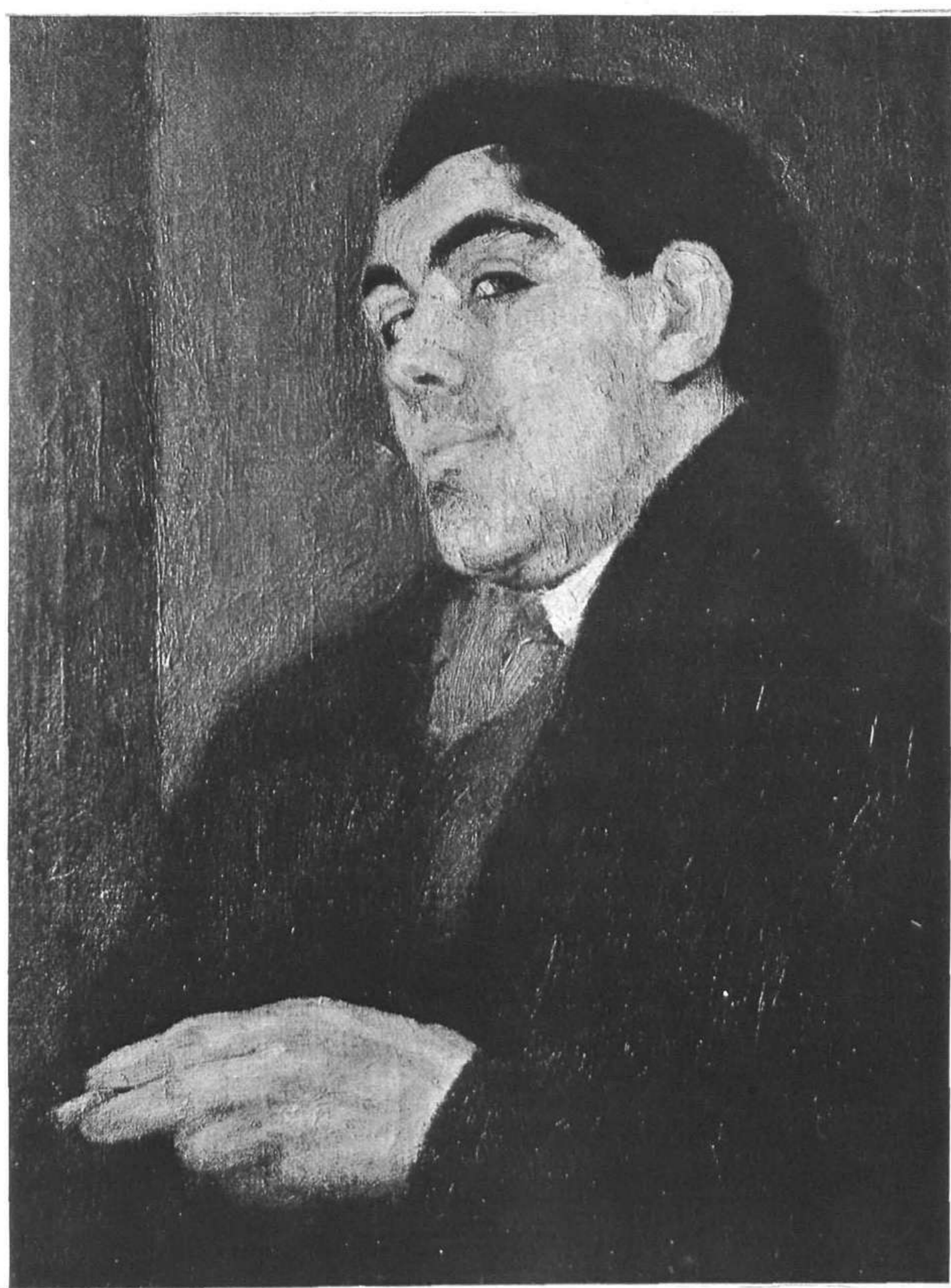
- 1.001. LA MUSICA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS.
- 1.002. MUSICA PARA VIOLA DE GAMBA DE DIEGO ORTIZ.
- 1.003. MUSICA ORGANICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.
- 1.004. MUSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V.
- 1.005. CANCIONES Y VILLANCICOS DE JUAN VASQUEZ.
- 1.006. MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS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

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 350, PTS



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

# JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY  
KAHNWEILER**

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

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

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

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

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

# DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

## ANTICUARIOS

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

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ  
Avda. de Roncesvalles, 11  
PAMPLONA

JUSTINO LUENGOS RAMOS  
Avda. Los Cubos, 46  
LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO  
Eloy Bullón, 11  
SALAMANCA

OLD HOME  
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49  
MADRID

## SALAS Y GALERIAS DE ARTE

CALLES  
Hortaleza, 41  
MADRID-4

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA  
CONTEMPORANEA  
Almagro, 44  
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET  
Claudio Coello, 116  
MADRID

GALERIA BETICA  
General Goded, 12  
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2  
Manuel Silvela, 2  
MADRID

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

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

GALERIA NOVART  
Monte Esquinza, 46  
MADRID

GALERIA OSMA  
Reyes, 19  
MADRID

GALERIA PISCIS  
Joaquín García Morato, 25  
MADRID

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

GALERIA ROMA  
Augusto Figueroa, 39  
MADRID

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

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

SALA DELTA  
Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87  
MADRID

SALON CANO  
Paseo del Prado, 26  
MADRID

## SERVICIOS

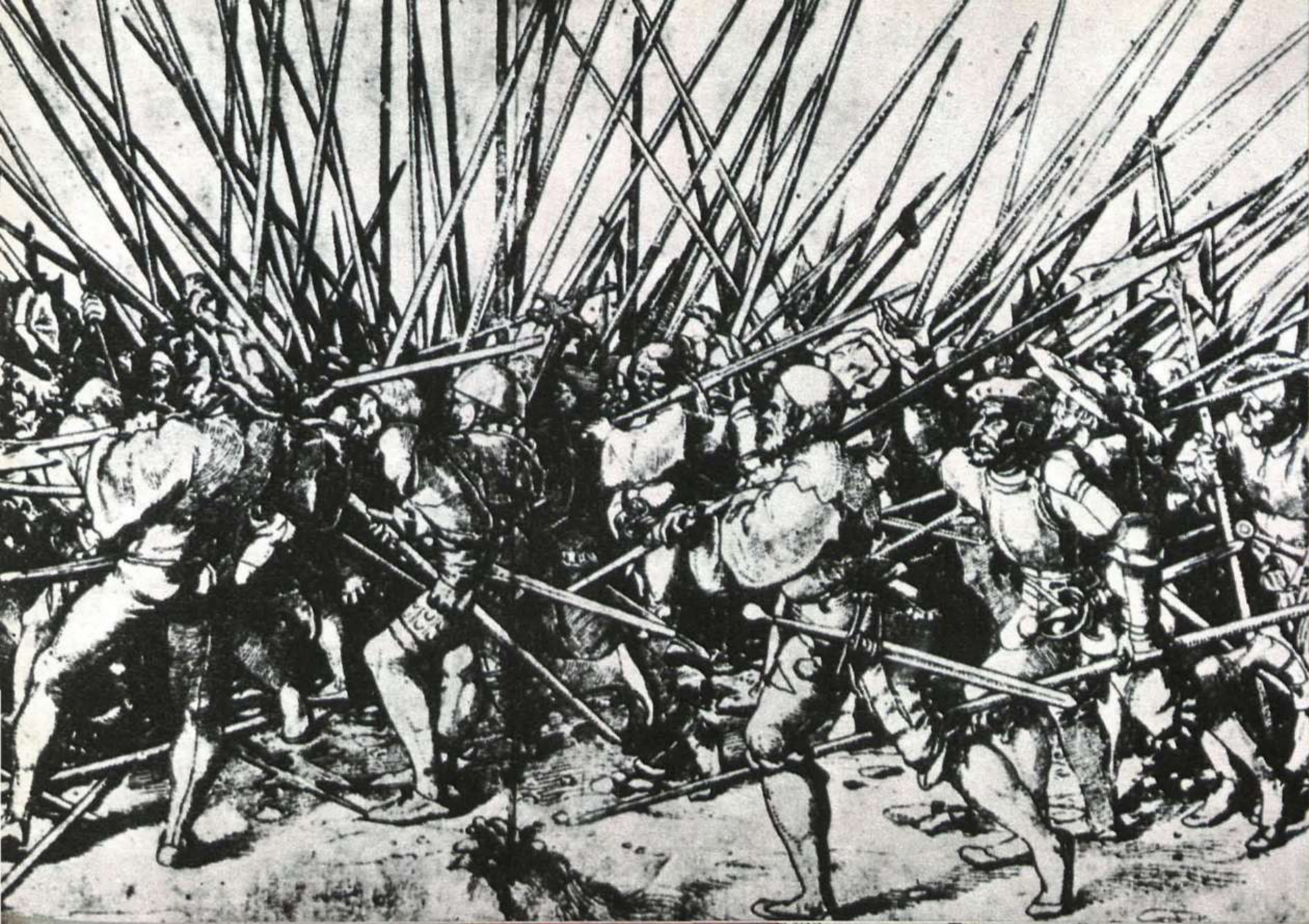
Embalajes, mudanzas  
y transportes

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

Restauraciones

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

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



CARLOS I.  
SOLERA ESPECIAL.  
PEDRO DOMECQ.

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

Ω  
OMEGA



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

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

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

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

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

Este OMEGA DYNAMIC automático

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



OMEGA