

Bellas Artes 71





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



Ektachrome

Dé vuelos a su imaginación. Salga en busca de "aventuras" con su cámara. Busque la belleza de las formas y el color. Y confíe en las películas ultrasensibles Ektachrome de Kodak, que traducirán fielmente todas sus creaciones.

Kodak



Z. 389



Como estaba previsto, acudieron a la cita



Tsavo.- Guepardo en plena carrera

En efecto, allí estaban. Tal y como había previsto el programa de Sabena. Acabábamos de llegar a la mayor reserva africana de animales: el Parque Nacional Tsavo. Centenares de búfalos, cebras, antilopes, elefantes, rinocerontes, parecían habernos estado esperando para servir de blanco a nuestras cámaras. Los ejemplares eran formidables y empezamos a "disparar".

Era nuestro tercer maravilloso día de un safari fotográfico con Sabena por el Africa Oriental. ¡Y habría de durar 17!

17 días sin más preocupación que la de disfrutar al máximo de los encantos de Africa, porque el tour de Sabena que habíamos escogido lo cubría todo -traslados, hoteles, comidas, visitas a los parques con guía, alojamiento en los lodges...-

Después del Tsavo nos esperaba Amboseli, otra gigantesca reserva de caza, situada al pie del Kilimanjaro, en la frontera con Tanzania. Mzima Springs quedaba en ruta.

Al parque de Amboseli siguió el del Lago Manyara, cuyos leones muestran tanta habilidad para trepar a los árboles como para correr en el llano. Celebramos la idea de Sabena de salir del lodge de madrugada a fin de sorprender a los animales de la reserva en el momento de despertar, porque nos dio ocasión de tirar las fotos más pintorescas.

Muchas otras experiencias continuarían amenizando nuestro paso por Africa: el paseo en "jeep" por el fondo del inmenso cráter del Ngorongoro, a 2.700 m. de altura; la visita al Parque Serengeti y a la Reserva Mara de los Masai; la emocionante expedición a los "Treetops", guiados por un cazador profesional; la hermosa perspectiva, desde aquel hotel construido sobre un árbol, de animales salvajes abrevando en el río, a la caída de la tarde...

Por último, pasamos unos días en Nairobi (Kenya) -a orillas del lago Victoria- y en Entebbe (Uganda).

Regresamos vía Bruselas. Un café en la Grand Place nos fue despertando de nuevo a Europa. Sabena nos había dejado completamente satisfechos.



Amboseli.-Rinocerontes negros.



Elefante del Serengeti.



Cebzas del Lago Manyara

Tour Africa 17 días desde 40.838 pts. I.T.E. no incluido

Solicite los programas "Inclusive Tour" de Sabena en su Agencia de Viajes o en las oficinas de Sabena.

INCLUSIVE TOURS SABENA

He aquí por qué los Sres. de Castro han escogido un Safari Fotográfico al Africa Oriental organizado por Sabena, Líneas Aéreas Internacionales de Bélgica



Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



Parque Tsavo.- Los elefantes no caerían bajo los disparos de nuestras cámaras, pero se convertirían en "trofeos fotográficos".



A painting of a man on a horse in a landscape, with a snipe in the foreground. The man is wearing a red cape and a hat, and the horse is dark. The background is a hazy, mountainous landscape. The snipe is in the foreground, facing right.

¿Qué vamos a contarle que Vd. no sepa?

CARLOS I.

SOLERA ESPECIAL DE PEDRO DOMECCO



OBSEQUIE LIBROS EN LA NAVIDAD

SUMMA ARTIS (Historia General del Arte)

24 tomos publicados

Por J. PIJOÁN, J. CAMÓN AZNAR, J. R. RIVIÈRE,
F. G. GUTIÉRREZ Y J. A. GAYA NUÑO

Precio: Contado, 15.700 ptas. - Plazos, 17.270 ptas.

HISTORIA DE LOS PAPAS

3 tomos

Por G. CASTELLA

Precio: Contado, 2.300 ptas. - Plazos, 2.530 ptas.

HISTORIA UNIVERSAL DE LAS EXPLORACIONES

4 tomos

Dirigida por L. - H. PARIAS

Precio: Contado, 2.400 ptas. - Plazos, 2.640 ptas.

ESPASA-CALPE, S. A.

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200. — MADRID-34



Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 12 • NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1971

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.
FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ, Comisario General de la Música.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario 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 4681759 - Madrid - 14

3 INAUGURACIONES Y REINSTALACIONES DE MUSEOS.

NOTAS

- 22 JUAN FRANCISCO LOPEZ-FELIX: Dos estampas de la arquitectura virreinal de México.
25 FERNANDO MON: Hacia una síntesis de la pintura gallega.
29 VICENTE VIÑAS: Ciencia médica de la conservación y restauración del legado histórico y artístico.

POEMA

- 38 LUIS JIMENEZ MARTOS: Piropo a la Dama de Elche.

ENTREVISTAS

- 39 MARUJA PINEDO, por Raúl Chávarri.

ACTUALIDAD

- 41 CUATRO EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.
47 V CURSO DE ARTE EN LA UNIVERSIDAD MENENDEZ PELAYO, por José Gerardo Manrique de Lara.
50 I BIENAL DE ARTE DE MARBELLA, por Francisco Prados de la Plaza.
51 LA GIGANTOMAQUIA DE ARCADIO BLASCO, por Cirilo Popovici.
53 TAPIES, EN MALLORCA, por Antonio Fernández Molina.

CRONICAS

- 55 PARIS: HOMENAJE A GAUDI, por María Fortunata Prieto Barral.
57 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
60 EXPOSICIONES EN MADRID, por Juby Bustamante.

NOTICIARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 70 RAMON BARCE, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Ramón Barce.

73 BIBLIOGRAFIA

76 DISCOGRAFIA

77 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

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

PORTADA

ALBERTO DURERO/Adoración de los Magos/Galería de los Uffizi/En el V Centenario del autor.

FOTOGRAFIAS: Oronoz/Portillo/Rodríguez/J. Domínguez García/Romero/R. García Catalán/Los Angeles/Instituto Arqueológico Alemán/Jesús González/Lombilla/Agustín Rico/Gumí Cardona/J. A. Gómez Calleja/Müller.

Precio de cada número: ESPAÑA: 125 ptas. OTROS PAISES: 2 \$ USA. Suscripción (6 números): ESPAÑA: 600 ptas. OTROS PAISES: 11 \$ USA.

Hauser y Menet, S. A. - Plomo, 19. - Madrid-5 - Depósito legal: M. 14.752-1970.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JUAN FRANCISCO LÓPEZ-FÉLIX.

FERNANDO MON.—Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Correspondiente de la Real Academia Gallega.

VICENTE VIÑAS.—Jefe del Gabinete Técnico del Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos.

LUIS JIMÉNEZ MARTOS.—Poeta y crítico literario. Premio Nacional de Literatura. Director de la Colección Adonais.

JOSÉ MARÍA IGLESIAS.—Asesor técnico de la Comisaría de Exposiciones, director general de Bellas Artes.

JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.—Poeta y novelista. Premio Ciudad de Barcelona de Poesía y Premio Elisenda de Montcada de Novela.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA.—Escritor. Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA.—Poeta y novelista. Secretario de redacción de «Papeles de Son Armadans».

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

LUIS TRABAZO, CARLOS A. AREÁN, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, XAVIER FÁBREGAS, JESÚS HILARIO TUNDIDOR, LUIS DE PABLO, MIGUEL QUEROL, JULIO E. MIRANDA, JOAQUÍN DE LA PUENTE, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, GUADALUPE GONZÁLEZ HONTORIA, ARCADIO DE LARREA, LUIS BOROBIO, JORGE VEHILS, SEBASTIÁN GASCH, M. VÁZQUEZ PRADA, SERGIO MONRECINO, LUIS JIMÉNEZ MARTES, H. H. STUCKENSCHMIDT, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, PUREZA CANELO, JOSÉ DE CASTRO ARINES, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, VICENTE AGUILERA CERNI, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.

INAUGURACIONES Y REINSTALACIONES DE MUSEOS

La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia ha iniciado, en 1970-71, una nueva política de museos, que pretende dignificar todos los del Estado, en sus edificios y en su personal, así como reorganizar jurídicamente todas esas instituciones e integrarlas en el Patronato Nacional de Museos.

Fruto de esta política son las inauguraciones de un crecido número de museos, totalmente reformados y puestos al día, y que son:

1. SEVILLA, Museo de Bellas Artes. 5 de diciembre de 1970.
2. SEVILA, Museo Arqueológico. 5 de diciembre de 1970.
3. CACERES, Museo de Bellas Artes. 3 de junio de 1971.
4. TOLEDO, Museo de los Concilios y de la Cultura Visigoda. 12 de junio de 1971.
5. TOLEDO, Museo Sefardí. 13 de junio de 1971.
6. MADRID, Arte del Siglo XIX (Sección del Prado). 24 de junio de 1971.
7. JAEN, Museo de Arqueología y Bellas Artes. 28 de junio de 1971.
8. LUGO, Pallozas del Cebreiro, Artes y Costumbres Populares. 12 de octubre de 1971.
9. MADRID, Museo Español de Arte Contemporáneo, primera fase. 16 de octubre de 1971.
10. MADRID, Museo del Pueblo Español, Artes y Costumbres Populares. 27 de octubre de 1971.
11. VALENCIA, Museo Nacional de Cerámica. 6 de noviembre de 1971.
12. VALENCIA, Museo de Bellas Artes. 6 de noviembre de 1971.
13. AVILA, Museo de Bellas Artes y Artes y Costumbres Populares. 18 de noviembre de 1971.
14. SALAMANCA, Museo de Bellas Artes. 19 de noviembre de 1971.
15. VALLADOLID, Museo Arqueológico. 20 de noviembre de 1971.
16. VALLADOLID, Museo Nacional de Escultura. 20 de noviembre de 1971.
17. MALAGA, Museo Arqueológico y de Bellas Artes. 25 de noviembre de 1971.
18. CADIZ, Museo de Sección de Arqueología. 26 de noviembre de 1971.
19. LOGROÑO, Museo de Bellas Artes. 6 de diciembre de 1971.
20. HUESCA, Museo de Arqueología y Bellas Artes. 10 de diciembre de 1971.

De todos los que constituyen esta primera fase de modernización de instalaciones, unos están totalmente terminados y dignificados en sus edificios y montajes; otros, puestos en marcha inicialmente.

Unas breves notas de todos y cada uno de ellos darán noticia de esta labor.



SEVILLA/MUSEO DE BELLAS ARTES.

SEVILLA/MUSEO ARQUEOLOGICO.



MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Durante los años 1969 y 1970 se han llevado a cabo, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, profundas reformas.

El edificio necesitaba una adecuada red de drenaje, rehacer las cubiertas enteramente, reponer la solería en casi todo él, además de establecer itinerario lógico de visita sin mermar por ello el interés artístico del edificio, abriendo ciertos vanos y condenando otros, lo que se ha llevado a efecto, amén de la instalación de los adecuados servicios sanitarios en ambas plantas, cafetería, «stand» de venta de objetos en relación con los fondos museográficos y adecuados espacios para dirección y oficinas.

Para la instalación de los fondos se ha seguido un riguroso orden cronológico, hasta donde lo han hecho posible los propios fondos y el respeto al edificio, orden de que antes carecía por completo.

En dicha instalación se ha tenido en cuenta los modernos principios museográficos en cuanto a la colocación de las obras, iluminación artificial o natural debidamente tamizadas, compartimentación de los espacios excesivamente amplios mediante paneles fijos, adecuada coloración de muros, suelos y, en su caso, soporte de las piezas, enriqueciéndolas, pero sin distraer la atención de ellas, cuidando de su perfecta conservación desde el punto de vista de la limpieza fácil y cómoda, de la seguridad de los soportes y de la adecuada presentación de rótulos por piezas y extractos de guía por sala.

El itinerario actual ha permitido dejar fuera de él una sala de exposiciones temporales, pero ha cuidado de que el espectador no tenga que volver sobre sus pasos en ningún momento.

La iluminación natural, en su mayor parte se realiza a través de vidrio difusor, sea lateral, ésta siempre tamizada; sea cenital, en planta alta. Los vanos, en general, son de una sola pieza de vidrio acerado, vidrio con el que se han cerrado también los claustros en cuyas alas se exponen piezas de carácter secundario.

En cuanto a los propios fondos, las obras más importantes han sufrido restauración o, al menos, refrescamiento antes de su nueva exposición.

En este museo se exponen obras de pintura y escultura en el siguiente orden:

Sala I: Arte medieval. Sala II: Arte medieval (Sánchez de Castro, Bermejo, Pedro Berruguete, Pedro Millán, etcétera). Sala III: Arte renacentista (Cristóbal de Morales, Morales «el Divino», Alejo Fernández, Pedro Torrigiano, Roque de Balduque). Sala IV: Siglos XVI y XVII (Juan Giralte, Francisco Pacheco, El Greco). Sala V: Siglo XVIII (Alonso Vázquez, Alonso Cano, Luis Tristán, Ribera). Sala VI: Arte barroco (Juan de las Ruedas, Francisco de Herrera el Viejo). Sala VII: Francisco de Zurbarán, Juan Martínez Montañés. Sala VIII: Bartolomé Esteban Murillo. Sala IX: Juan de Valdés Leal. Sala X: Diego de Velázquez, Juan de Mesa. Sala XI: Artes decorativas del siglo XVIII. Sala XII: Siglo XVIII. Sala XIII: Francisco de Goya. Sala XIV: Antonio María Esquivel. Sala XV: Siglo XIX. (Gutiérrez de la Vega, Eduardo Cano, Alejo Vera). Sala XVI: Siglo XIX (José Villegas, Virgilio Mattoni, Jiménez Aranda). Sala XVII: Siglo XIX (José García Ramos, Aureliano de Beruete, Eliseo Meifrán). Sala XVIII: Siglo XIX (Alcázar Tejedor, Hernández Nájera). Sala XIX: Gonzalo Bilbao. Sala XX: (Gustavo Bacarissas, Daniel Vázquez Díaz, Sorolla, Eugenio Her-

moso, Joaquín Valverde, José Arpa, Miguel Angel Pino). Salas XXI, XXII, XXIII y XXIV: Escuelas extranjeras. (Texto de José Gabriel Moya Valgañón)

MUSEO ARQUEOLOGICO DE SEVILLA

Las obras llevadas a cabo, desde enero de 1969 hasta el 5 de diciembre de 1970, en que se inauguraron las nuevas salas, comprenden cinco salas más, con lo que hacen un total de trece, situadas en el ala oriental del edificio. Estas salas son totalmente nuevas, y en ellas se han instalado parte de la colección epigráfica romana del museo, más algunas ánforas romanas y un mosaico italicense en la sala IX; la colección de antigüedades descubiertas en *Carteia* (San Roque, Cádiz) en 1967, en la sala X; parte de las colecciones procedentes de excavaciones alemanas en el antiguo municipio Flavio Muniguense, actual Mulva (Sevilla), en la sala XI; lo más selecto de los fondos paleocristianos, visigodos y árabes califales, en la sala XII, y algunas piezas hispano musulmanas, más una lauda sepulcral en bronce, del siglo XIV, en la sala XIII. Son totalmente nuevas la disposición de las salas, tabiques, techos, pedestales, vitrinas, apertura de puertas, etcétera, no debiendo omitir, como capítulo importante, la renovación del pavimento de todas estas salas.

También se ha levantado una entreplanta en el ala oriental del edificio, con tres salas que contienen sendos cuerpos de vitrinas. Se ha revestido de mármol su pavimento, así como la escalera de acceso a esta entreplanta, y se ha replanteado las vitrinas.

Obras de reforma de gran consideración se han efectuado en el mismo período de tiempo en las salas I, II, III, VI, VII y VIII, así como en los tránsitos de la sala V a la VI y en el de ésta a la VII.

Además se han renovado las solerías del despacho de la dirección, de las galerías de entrada y salida de la planta principal del edificio e igualmente de dos galerías que contienen colecciones, pero que han quedado sin abrir al público, y que están situadas al mediodía del ala oriental del museo, habiéndose instalado unos servicios nuevos en una de ellas.

Entre sus piezas sobresalen el tesoro de «El Carabolo», la Venus de Itálica, la estatua de Trajano, el busto de Adriano, la Astarté de Sevilla, la Diana, la cabeza de Alejandro Magno, la de Augusto, la de Hispania de Mulva y los mosaicos romanos y la rica colección de cerámica...

(Texto de Concepción Fernández-Chicarro y de Dios)

MUSEO DE BELLAS ARTES DE CACERES

La Sección de Bellas Artes del Museo de Cáceres se inauguró el día 3 de junio de 1971, en la Casa Gótica del siglo XV de la calle Aldana, número 5, dentro del magnífico recinto del Barrio Monumental. Es conocida popularmente por Casa del Mono, por figurar esculpido, en el barandal de la escalera principal, un gracioso simio, sujeto con collar y cadena pendiente de una argolla.

La puerta de entrada es de arco apuntado con largas dovelas y, sobre la puerta, hay esculpido el escudo correspondiente a los linajes de los Escuderos y Pizarros.

La fachada, muy sobria, se adorna con tres gárgolas figurando endriagos. Bajo la gárgola de la izquier-



CACERES/MUSEO DE BELLAS ARTES.

TOLEDO/MUSEO DE LOS CONCILIOS Y DE LA CULTURA VISIGODA.



da, figura la inscripción: «Don Lope Leoni», que se interpreta como la firma del autor de esta fachada.

El zaguán da paso a un patio pequeño, en el que se aprecian dos arcos escarzanos sobre columnas con capiteles y basas facetados. De aquí arranca la escalera principal. En la planta baja se montaron cuatro salas; en la superior, siete. Sobresalen, en la primera, los objetos de culto, en plata, cedidos por el obispado de Coria (Cáceres), así como una magnífica Trinidad en mármol policromado de la misma procedencia.

En la planta principal se continúa con las colecciones de pintura y escultura por riguroso orden cronológico, sobresaliendo el púlpito gótico del siglo XV. Hay que destacar que en este museo se ha conseguido la tan necesaria colaboración entre la Iglesia y el Estado para bien del arte religioso y la promoción artística de nuestros estudiantes y estudiosos. Los depósitos del obispado de Coria (Cáceres) complementan los fondos antiguos del museo y los nuevos cuadros, trasladados de los ricos museos de Madrid.

La Dirección General de Bellas Artes procede en la actualidad a restaurar y dignificar las instalaciones del Palacio-Casa de las Veletas, donde se montará, con las máximas garantías científicas, las Secciones de Arqueología y Artes y Costumbres Populares del Museo de Cáceres, que, con la Sección de Bellas Artes de esta Casa del Mono, completará totalmente el panorama museístico cacereño.

MUSEO DE LOS CONCILIOS Y DE LA CULTURA VISIGODA. TOLEDO

Este museo, como la catedral, Santa Cruz y Taller del Moro, por su interés artístico, permite estudiarle bajo dos aspectos: el arquitectónico, referente a la Iglesia, y el museográfico, por las buenas piezas que encierra.

La iglesia de San Román, ya por sí sola, merece la atención del investigador y turista que viene a la ciudad.

Su arquitectura y las pinturas que adornan sus muros, no hace muchos años descubiertos y restaurados, constituye uno de los conjuntos imprescindibles para conocer la historia de la arquitectura mudéjar y de la pintura románica española.

Está situada esta iglesia en una de las partes más altas de Toledo, y desde su esbelta torre puede dominarse la ciudad. Limitada por la calle del mismo nombre, y junto al convento de San Pedro Mártir, tiene por frente el de las Cistercienses de San Clemente.

A pesar de la no escasa bibliografía, aún permanecen en la hipótesis sus orígenes. Hay quienes los hacen partir de la época romana, por las bóvedas que sustentan la escalera de la torre. Más partidarios tiene la teoría que la fundamenta la raíz visigoda. Un estudio detallado de la cripta (hoy inaccesible) podría aclarar bastante este problema. Poco nos dicen los capiteles visigodos que sustentan las arcadas de la nave central. Sus distintos tamaños manifiestan claramente que no son reutilizados de monumentos anteriores. Pero de admitir haberse levantado en esa época nada prueba ni dificulta el haber servido de mezquita bajo la dominación árabe. Favorece esta nueva teoría la situación de la torre, que, quizá, fue exenta como la de Santiago y debió unirse posteriormente a la iglesia en la obra de Covarrubias. La orientación no es musulmana, pero esto no significa demasiado si pensamos

en su posible existencia anterior. Sabemos documentalmente que la iglesia existía a principios del siglo XII; González Palencia, en su obra «Los mozárabes de Toledo», cita un documento de 1125 en que se habla de San Román.

La planta es basilical, de tres naves con la central más ancha y alta, separada de las laterales por tres arcos de herradura de tipo cordobés. La cabecera presenta un ábside poligonal, probablemente de once lados como es frecuente en estas iglesias, desfigurado después, en parte, por la obra del XVI y la unión con la torre. Las naves laterales terminaban en plano, disposición genuina de este mudéjar de Toledo. Las modificaciones posteriores impiden llegar al conocimiento completo de esta parte. Las saeteras del presbiterio demuestran que éste estaba exento, hoy incluido dentro del ámbito de la iglesia, pero antes quizá deban al claustro embebido en el convento de San Pedro Mártir al levantarse éste en el siglo XVI. La misma carencia de pintura, así como las yeserías de uno de los arcos exteriores del presbiterio nos dicen que la ampliación de estos ábsides laterales es posterior a la consagración de don Rodrigo Ximénez de Rada.

Dentro de este valioso marco artístico, y realizando su interés, ha sido instalada una rica colección de piezas visigodas y códices pertenecientes a la cultura de los Concilios.

En los zócalos de los muros y en las vitrinas se exponen elementos arquitectónicos procedentes del Museo de Santa Cruz, hallados la mayor parte en el propio Toledo, restos de las hermosas edificaciones civiles y religiosas, que fueron levantadas en la capital a partir del último tercio del siglo VI.

Depositado generosamente por el Museo Arqueológico Nacional, muéstranse en las vitrinas el ajuar de las tumbas aparecidas en el Carpio de Tajo.

Sobresale entre todos los fondos, por su importancia histórica, dentro del mundo católico hispano, dos fragmentos, en piedra caliza del Credo de la Misa, en versión hispánica, del siglo VII.

La mayor parte del fragmento inferior está ocupado por una ancha orla, que debió enmarcar toda la inscripción, y tiene como motivo de decoración dos tiras imbricadas flangelando grandes hojas y veneras. Procedente, sin duda, de la basílica de Santa Leocadia, apareció a unos metros de la misma, en el año 1956.

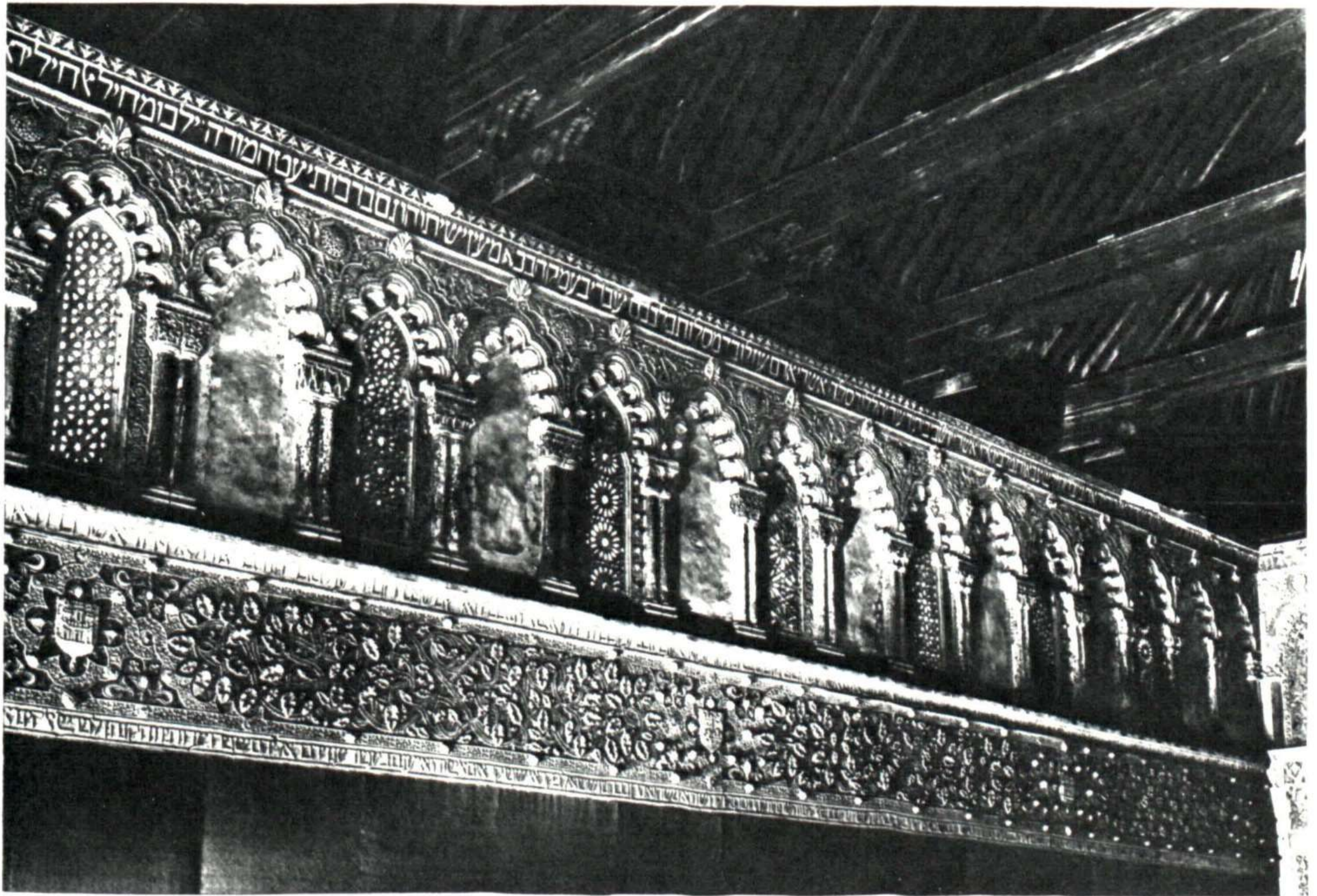
Además se exponen documentos y objetos relacionados con los concilios toledanos y una fantástica colección de restos visigóticos toledanos.

(Texto de Matilde Revuelta Tubino)

MUSEO SEFARDI DE TOLEDO

El 13 de junio de 1971 fue inaugurado el Museo Sefardí de Toledo, en la antigua Sinagoga del Tránsito.

Este museo ocupa un pequeño espacio, pero su significado es de gran alcance. En Toledo, la ciudad impregnada, como ninguna otra en España, de las esencias hebraicas de su brillante pasado histórico, no podría faltar una institución como ésta. Así lo reconoció el preámbulo del Decreto, por virtud del cual fue creado el museo; porque es un hecho que la cultura española en sus raíces medievales, tan profundamente trabadas a la tierra toledana, no puede ser plenamente entendida sin sus componentes semíticos, hebreos y árabes; y no es menos cierto que la comprensión de la cultura hebraica universal no puede tampoco ser abordada sin el conocimiento profundo



TOLEDO/MUSEO SEFARDÍ.

de los brillantes frutos espirituales que a ella aportaron los judíos de España. Cabe, por lo tanto, decir que el Museo Sefardí de Toledo existe para dar testimonio de una realidad que España no debe olvidar.

Las colecciones que el museo exhibe forman dos grupos: uno es el constituido por una importantísima serie de epígrafes, casi todos sepulcrales, que han venido a reunirse en él, procedentes de otros museos dependientes del Estado: Toledo, León, Palencia, Madrid, Sevilla, Mérida; otro, es el formado por objetos artísticos, litúrgicos, folklóricos y bibliográficos, donados por particulares o prestados por personas y entidades para que se exhiban temporalmente en el museo. En la colección epigráfica ocupan puesto dominante, por su número y su belleza, las laudas sepulcrales hebreas de Toledo, procedentes del Museo de Santa Cruz. La mayor parte de ellas son de los siglos XIII y XIV, pero la más antigua, sobre barro cocido, es muy anterior y tal vez la más antigua de Toledo.

Mas sin duda alguna, lo que descuella con mucho por encima de todo el resto de las colecciones del Museo Sefardí, tanto en razón de su antigüedad como por su carácter de pieza única, es la «pileta trilingüe», de Tarragona. Los especialistas discuten si hemos de ver en ella una pila de abluciones rituales o bien un sarcófago infantil u osario, privado de su cubierta superior. Su triple inscripción en hebreo, latín y griego,

esta última no plenamente legible, nos llevan a una época histórica en la que en el litoral mediterráneo de la Península aún podían utilizarse simultáneamente estas tres lenguas con fines epigráficos. *Shalom 'al yisrael we-'aleynu we-'al beneynu. Amén* (= Paz sobre Israel y sobre nosotros y sobre nuestros hijos. Amén) nos dice la inscripción hebrea. *Pax fides*, la latina. De la griega sólo se aprecian unas letras. Y con ellas unos bellísimos símbolos religiosos: el árbol de la vida y dos pavos reales, símbolos escatológicos, la *Menorá* o candelabro sagrado, el *shofar* o cuerno de carnero para tañidos litúrgicos en días penitenciales. Tan importante pieza puede datarse, según unos, en el siglo II-III d. J. C. o, según otros, en el siglo VI. En cualquier caso, se trata de una pieza extraordinaria de la epigrafía hebrea mundial, que el museo ha adquirido con los fondos de un generoso donativo hecho al centro por un sefardí anónimo.

Dan al museo variedad y colorido los objetos litúrgicos hispano-hebreos, en su mayor parte préstamos temporales de particulares y comunidades. Rollos de la *Torá* (*Sefarim*) para la lectura sinagoga del Pentateuco, con sus bellos estuches de plata, su *yad* o puntero para el lector y sus adornos llamados *rimmonim*; *shofar* o corneta de cuerno de carnero para el tañido en las fiestas penitenciales de *Rosh ha-Shanah* (primero de año) y *Yom Kippur* (día de expiación); lámparas para el sábado y para la fiesta de *Hanukká*.



JAEN/MUSEO DE ARQUEOLOGIA Y BELLAS ARTES.

amuletos cabalísticos, ricos vestidos bordados de las desposadas sefardíes de Marruecos, manuscritos e impresos antiguos sobre temas litúrgicos y folklóricos, etcétera.

Atendiendo a la orientación que actualmente quiere dárseles a los museos españoles, también el Museo Sefardí procura que sus visitantes puedan instruirse en el conocimiento de los más importantes datos de la cultura hebraico-española. Para ello ha instalado un libro mural muy denso en el que se recogen noticias cronológicas, resúmenes de la obra filosófica, literaria y científica de los judíos de España, correlaciones con las culturas cristiana y musulmana, notas bibliográficas de los grandes autores hispano-hebreos, etcétera.

Mas no podría terminarse esta rápida descripción sin poner de relieve el hecho que da al Museo Sefardí su carácter único: se trata de un museo que exhibe además, como una de sus piezas, una sinagoga. Pero nada menos que la mejor sinagoga medieval española y la más venerable para los sefardíes: la Sinagoga de Samuel Leví, vulgarmente conocida por Sinagoga del Tránsito. Construida en 1357 a expensas de aquel gran personaje toledano que fue destacado político y financiero con el Rey don Pedro I, y que hubo de sufrir trágica muerte en 1360, esta hermosísima sinagoga, ejemplar magnífico del estilo mudéjar o hispano-morisco, vino a ser como el florón que remató la espléndida obra cultural y espiritual del judaísmo español. Su riqueza, su suntuosidad, la maravilla de sus atauriques policromos, la elevación poética de los textos del Salterio que corren a lo largo de sus paredes, todo

hace que esta sinagoga, como ha escrito un especialista, deba figurar entre los «monumentos únicos en la historia judía y, al mismo tiempo, entre las más bellas obras maestras de la historia del arte de todos los tiempos y países».

(Texto de Federico Pérez Castro)

MADRID: ARTE DEL SIGLO XIX

(Sección del Prado)

Necesitado el arte del siglo XIX español de una valoración y exhibición adecuadas, se decidió su paso desde el Museo Español de Arte Contemporáneo (antiguo Museo Nacional de Arte Moderno) al Museo del Prado, instalándose en las salas del Casón del Buen Retiro.

El día 24 de junio de 1971 fueron inauguradas estas nuevas salas con que el Museo del Prado se ampliaba. La instalación se ha cuidado al máximo posible, resolviendo problemas museográficos y de iluminación que venía padeciendo largos años el Casón del Buen Retiro primero, antiguo Museo de Reproducciones y, después, recinto que ha mostrado al público exposiciones de primer orden.

En el exterior se exhibe la afamada escultura de José Alvarez Cubero titulada «Zaragoza» y que antes tenía el Museo Español de Arte Contemporáneo en el jardín de la Biblioteca Nacional, en lugar donde no quedaba debidamente calificada. De igual manera ha

sucedido con la importante obra de «Venus y Marte», de Antonio Canova, que antes pasaba inadvertida en un rellano de la monumental escalera de la Biblioteca Nacional. Esta «Venus y Marte» preside el hall de entrada juntamente con el «Hermes» de Thorwaldsen y algunas obras de Vicente López y José de Madrazo. La sala I se dedica casi por entero a Vicente López y se preside con la familia de Carlos IV del mismo autor y el espléndido retrato que hizo a Goya. Lo expuesto de Vicente López ha sido enriquecido con valiosas y abundantes obras que se hallaban entre las colecciones del Museo del Prado. Asimismo, esta sala muestra pinturas del neoclásico José de Madrazo y de Rafael Tejeo.

La sala II muestra un capítulo importante del arte del siglo XIX en España: el del retrato; subrayándose por la calidad y su instalación los de Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Antonio María Esquivel, entre los cuales comparece la murillesca y muy romántica «Santa Catalina de Alejandría», de José Gutiérrez de la Vega.

La sala III está dedicada a los románticos de la llamada «veta brava», algunos de los cuales revivieron lo goyesco en la pintura española. Son estos artistas Leonardo Alenza, Francisco Lameyer y Eugenio Lucas. La colección de obras de Lucas es extensa por demás y con lienzos de primer orden, dentro de la compleja producción de este autor.

La sala IV contiene, principalmente, el costumbrismo romántico, con ejemplos de Valeriano Domínguez Bécquer, Manuel Cabral y Aguado Bejarano, Rodríguez de Guzmán, Manuel Castellanos, un interior de un templo, de Genaro Pérez Villaamil, y sendos óvalos con retratos de José María Romero.

El gran salón se dedica a la pintura de historia, con los conocidos cuadros de la «Rendición de Bailén», de José Casado del Alisal; «La locura de Doña Juana», de Lorenzo Vallés; «Las hijas del Cid», de Dióscoro Teófilo de la Puebla; el «Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros», de Antonio Gisbert; «Doña Juana la Loca», de Francisco Pradilla, y los «Amantes de Teruel», de Antonio Muñoz Degraín. Entreverando tales grandes lienzos históricos se hallan diversos paisajes de cuadros de género, ya que tales dos temáticas sincronizaron plenamente con la pintura de historia en la segunda mitad del siglo XIX. El gran salón es también lugar donde se consigue ampliar el espectáculo de la escultura española en el siglo XIX, que no deja de aparecer en todas las salas del Casón.

La sala V se dedica a Eduardo Rosales con la compañía de Vicente Palmaroli.

La sala VI se subdivide, conteniendo el primer ámbito cuadros de Fortuny, Martín Rico, Raimundo de Madrazo y Palmaroli. El segundo espacio de esta sala VI se dedica a los valencianos Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo y Joaquín Sorolla.

La sala final exhibe el paisaje español, dominando el impresionismo en la mayoría de lo expuesto. Los autores representados son: Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Salces, Riancho, Gimeno, Rusiñol, Mir y Joaquín Sorolla.

(Texto de Joaquín de la Puente)

MUSEO DE JAEN

Este museo se inauguró el día 28 de junio de este año de 1971. Se comenzó el edificio, con proyectos de

MADRID/ARTE DEL SIGLO XIX.



don Antonio Flórez Urdapilleta, en marzo de 1920, o sea, hace cincuenta y un años.

En 1964 se encarga su restauración y puesta a punto al arquitecto don Luis Bergés Roldán; a finales de 1968 se comienza el traslado de fondos arqueológicos y de Bellas Artes; en 1969 se proyectan vitrinas y montaje y, por Decreto 2.536/69, se legaliza el museo, reunificando los viejos Provincial de Bellas Artes y Arqueológico Provincial en el nuevo Museo de Jaén, con tres secciones: Arqueología, Bellas Artes y Artes y Costumbres Populares.

Hoy están totalmente montadas dos secciones: Arqueología, en la planta baja, y Bellas Artes, en la principal. Las Artes y Costumbres Populares, con molinos aceiteros y elementos de todas clases, relacionados con el aceite jiennense y las costumbres populares, van en dos galerías, ya proyectadas, en los jardines y patios exteriores.

Las dos secciones inauguradas se han planificado de modo que todos y cada uno de los objetos expuestos estén colocados dentro de su momento cronológico. Se ha procurado y conseguido que ninguna sala del museo tenga que ser repasada.

Comienza la visita de la sección de Arqueología, por las salas de la izquierda de la entrada, en la planta baja, hasta llegar a la escalera principal. La de Bellas Artes, por las salas de la derecha, a la terminación de la escalera, en la planta superior.

La sección de Arqueología se ha montado en vitrinas, especialmente diseñadas, de acero inoxidable y vidrio securizado.

La sección de Bellas Artes, sobre paneles de madera de roble, conformando pequeñas salas que permitan una ordenación lógica y cronológica, por escuelas o temas.

Este Museo de Jaén, totalmente nuevo y puesto al día, viene a enriquecer la museología española, y es una de las más completas realizaciones de esta nueva política de museos.

Sin duda, los fondos más importantes del Museo de Jaén son los arqueológicos. Se trata de una magnífica colección de piezas de primera categoría, siempre de la provincia de Jaén.

Se exponen restos de las culturas del bronce de los yacimientos de Caño Quebrado, Marroquies Altos de Jaén y los de Baños de la Encina, la Espona de Mogón, el toro de Porcuna, el tesoro de plata de Santisteban del Puerto; la riquísima colección de cerámicas y objetos de Ceal y La Guardia de Jaén, todo ello de la cultura ibérica y colonizaciones. Del mundo romano, el sarcófago paleocristiano de Martos y magníficos mosaicos como los de Tetis, de Jaén y Bruñel; el de Aquiles, Apolo y Marsias, de Santisteban del Puerto, y los togados de mármol y bronce del barrio de la Magdalena, de Jaén, y las cerámicas de toda la provincia. La cultura visigótica está representada por fustes y restos arquitectónicos de La Guardia de Jaén, Peal de Becerro y Lopera; un importante sarcófago de Arjonilla y cerámicas y joyas de toda la provincia.

Termina el museo con una muestra de la cultura árabe, pequeña muestra para lo que, sin duda, representó la presencia árabe en tierras de Jaén, pero suficiente para dejar patente esta presencia.

En la sección de Bellas Artes se exhibe una completa muestra de pintura, del siglo XVI al XX, montada cronológicamente. Sobresalen cuadros procedentes de los museos de Madrid, como «La muerte de Séneca», de Domínguez, y «El mar», de Vázquez Díaz.

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE LA MONTAÑA DE GALICIA EN LAS «PALLOZAS» DEL CEBREIRO (LUGO)

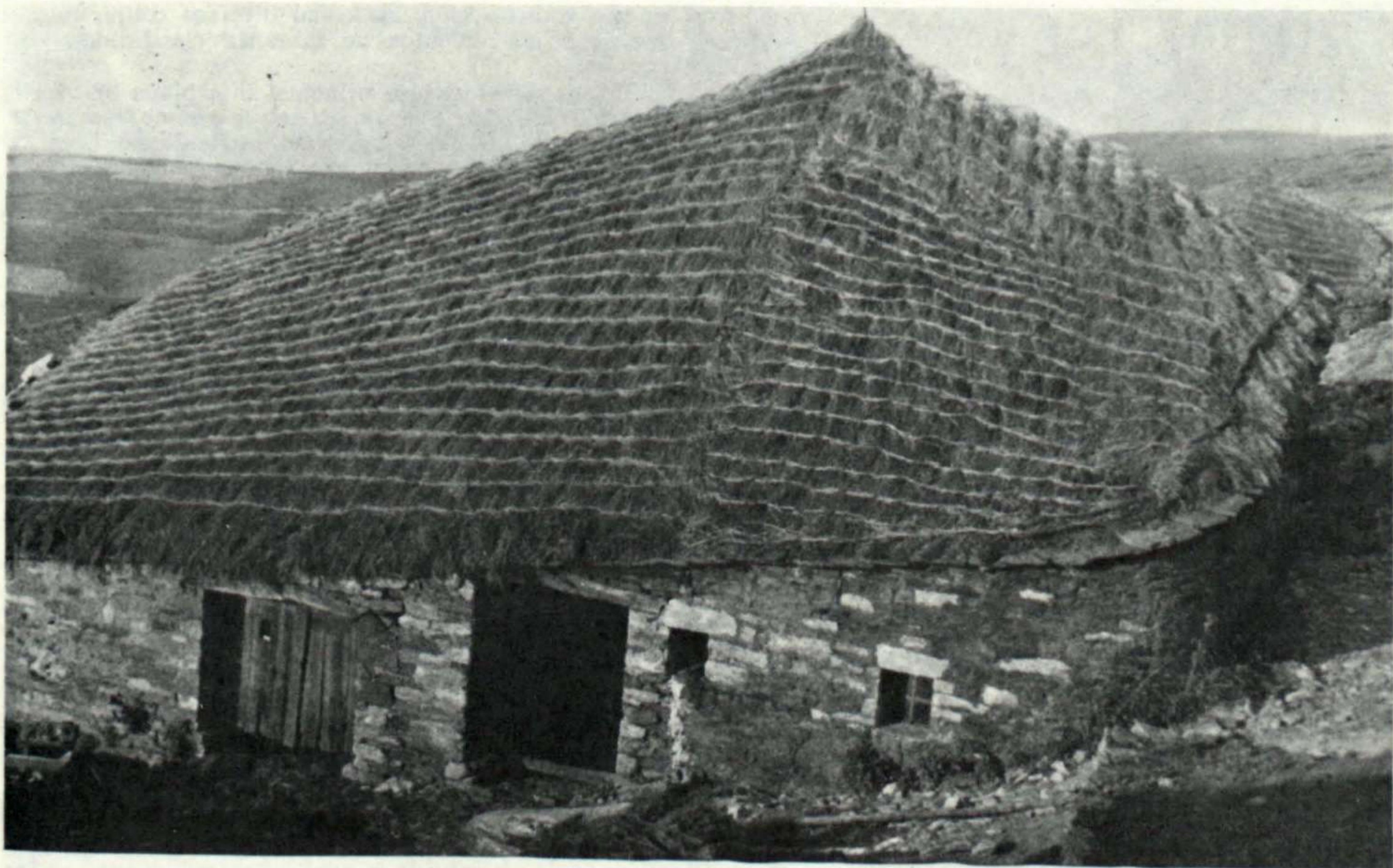
Según dice en su «Historia» el arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, por el Cebreiro entra en Galicia el «camino francés» o de la peregrinación a Santiago de Compostela. Es, por tanto, como notable jalón del mismo, universalmente conocido en las gestas y las crónicas. El poblado está formado, en parte, por un grupo de típicas «pallozas» o grandes cabañas montañosas, de planta elíptica, construidas con bien asentadas mamposterías de pizarra y cubierta cónica de paja, constituyendo hoy el último testimonio de la antigua edificación prerromana de la región gallega.

El santuario que le dio vida, resto del monasterio de San Benito, próximo al hospital fundado para atender a los peregrinos por San Giraldo, conde de Aurillac, es de tosca traza y refleja, como las «pallozas» del poblado, la rudeza del suelo y del clima, pero bajo esta severa y tosca arquitectura, las recientes restauraciones llevadas a cabo han permitido dejar al descubierto las primitivas estructuras prerrománicas de la época de su fundación. El milagro que en este santuario tuvo lugar en el siglo XIII, fue registrado y publicado, entre otros, por Ambrosio de Morales en el «viaje Santo». Consistió en la transformación de la Hostia en carne y del vino en Sangre en las manos de un sacerdote incrédulo, al burlarse de la fe de un labriego, único asistente al santo Sacrificio de la Misa en la madrugada de un día de fuerte ventisca e intensa nevada. Desde entonces, las sustancias se guardaron en relicarios, que fueron cobijados en otros que regalaron los Reyes Católicos, don Fernando y doña Isabel, en ocasión de su paso por el Cebreiro, al realizar su peregrinación a Compostela.

Una vez llevada a cabo la restauración del santuario y de la contigua hospedería, la preocupación por la inexorable desaparición de las famosas «pallozas», que iban siendo sustituidas por nuevas edificaciones rurales totalmente carentes de carácter, suscitó en los organismos oficiales el propósito de salvar, al menos, cuatro de las «pallozas» aún conservadas en su integridad, procurando la cesión de ellas por parte de sus propietarios a cambio de la construcción de nuevas viviendas, ya mejor acondicionadas para el vivir actual, y establecer en aquéllas un museo Etnográfico, es decir, el mantenimiento en ellas del modo de vida hasta entonces propio de las gentes de tan singular comarca. De este modo, además de asegurar la conservación, en toda su pureza, de tan notables ejemplares ilustrativos de épocas remotas, se ofrece al mundo la auténtica muestra de la manera de desenvolverse la vida de un pueblo, con sus cotidianos afanes, sus aspectos sociales, sus creaciones artísticas y sus expansiones sentimentales y espirituales.

Este propósito ya ha sido logrado, al quedar inaugurado el Museo del Cebreiro, el pasado día 12 de octubre.

El contenido de las «pallozas», habitadas hasta hace pocos meses, es el primer exponente con que cuenta el museo, puesto que su misión esencial es mostrar el aspecto que ofrecía la vida en tales lugares. Las



LUGO/«PALLOZAS» DEL CEBREIRO/ARTES Y COSTUMBRES POPULARES.

cocinas o «lareiras», con sus ingeniosos, variados y prácticos utensilios; los dormitorios, con sus «cadeiras» o lechos; los graneros, cuadras, «poleiros» o gallineros, hornos, etcétera..., todo permanece manteniendo incólume el ambiente propio, remoto, ancestral, que no ha podido corromper la alucinante evolución de los tiempos ni la avalancha de las modernas técnicas. Esto es lo que ha prevalecido en el criterio de realización del museo, y por ello, el mobiliario, la organización del interior, de origen secular, las muestras de su artesanía, suscita en el visitante el retorno admirativo hacia unas formas canceladas, que ya no se pueden resucitar porque se carece de la tensión creadora que las produjo. De este modo, al conservar intacto el contenido de estas «pallozas», se garantiza la permanencia de pretéritos modelos, evitando la interrupción ambiental.

(Texto de Manuel Chamoso Lamas)

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

(Primera fase de las obras)

El Museo Español de Arte Contemporáneo rompe con la idea estática tradicional de los Museos de Arte, y se ha proyectado dotándole de espacios didácticos, sala de reuniones y funciones culturales, departamentos de investigación y salas de exhibiciones, cuyo conjunto permite hacer de este edificio un centro de actividad cultural.

Es criterio fundamental la flexibilidad de los espacios hasta el máximo, habiéndose llegado a proyectar la estructura en determinadas zonas del edificio con posibilidad de ser desmontada. Flexibles son también los recorridos de la sala de exposiciones, que permiten la contemplación de los espacios desde infinitos puntos de vista. Por otra parte, dado que el museo se ha emplazado en la Ciudad Universitaria de Madrid, zona ajardinada de la máxima categoría, se ha tratado de fundir el centro con el entorno, procurando que la transición de los espacios abiertos y cerrados sea progresiva, como se demuestra por la existencia de una planta libre a nivel de los jardines y el acceso al centro por el patio abierto en el centro del conjunto.

El espacio, que permite tan variadas actividades y funciones, se ha resuelto por la agregación de módulos, cuyas dimensiones se han estudiado para obtener las condiciones óptimas para su repetición y yuxtaposición.

La construcción del edificio se inició en septiembre de 1970, y se realiza según proyecto redactado por los arquitectos don Jaime López de Asián y don Angel Díaz Domínguez, y bajo la dirección de los arquitectos don Carmelo Oñate y don Eduardo Martín-Sonseca, con la colaboración de los arquitectos autores del proyecto.

La dirección de las obras está llevada por la Dirección Técnica de Construcción, dirigida por don Ramón Estalella y Manso de Zúñiga, del Ministerio de Educación y Ciencia. El proyecto del museo obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura el año 1970.

MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL

Después de una larga temporada de clausura y silencio —1944-1971— abre de nuevo sus puertas el Museo del Pueblo Español, no menos interesante que otros de gran historia o bellas artes en su contribución al conocimiento y divulgación del alma hispana, por medio de los productos materiales salidos de la más entrañable y espontánea inspiración popular.

Debe su origen a una acertada exposición del Traje Regional, organizada en 1925 bajo la influencia de la duquesa de Parcent, por el ilustre profesor de Etnografía y Artes Populares, que fue don Luis de Hoyos Sainz, nombrado después primer director del mismo y entusiasta recopilador por todos los pueblos y rincones de España de cuantos datos y objetos pudieran servir a la formación de este interesante museo que hoy disfrutamos.

Se estableció desde un principio en el hermoso palacio de Godoy, construido en 1776 por Sabatini, para morada del marqués de Grimaldi, ministro de Carlos III, y por su empaque y suntuosidad interior fue punto de partida de la comitiva regia de la princesa Victoria Eugenia de Battenberg cuando salió para desposarse con don Alfonso XIII, Rey de España.

Ha sufrido, desde que se abrió al público por primera vez en el año 1940, varias modificaciones en su estructura y presentación de sus series. Entra ahora en su tercera etapa, con salas bajas de nueva creación, que amplían su primer contenido completando las series de trajes regionales y presentando en el sótano un interesante muestrario de etnología rural, en la que figuran útiles y objetos labrados por pastores para

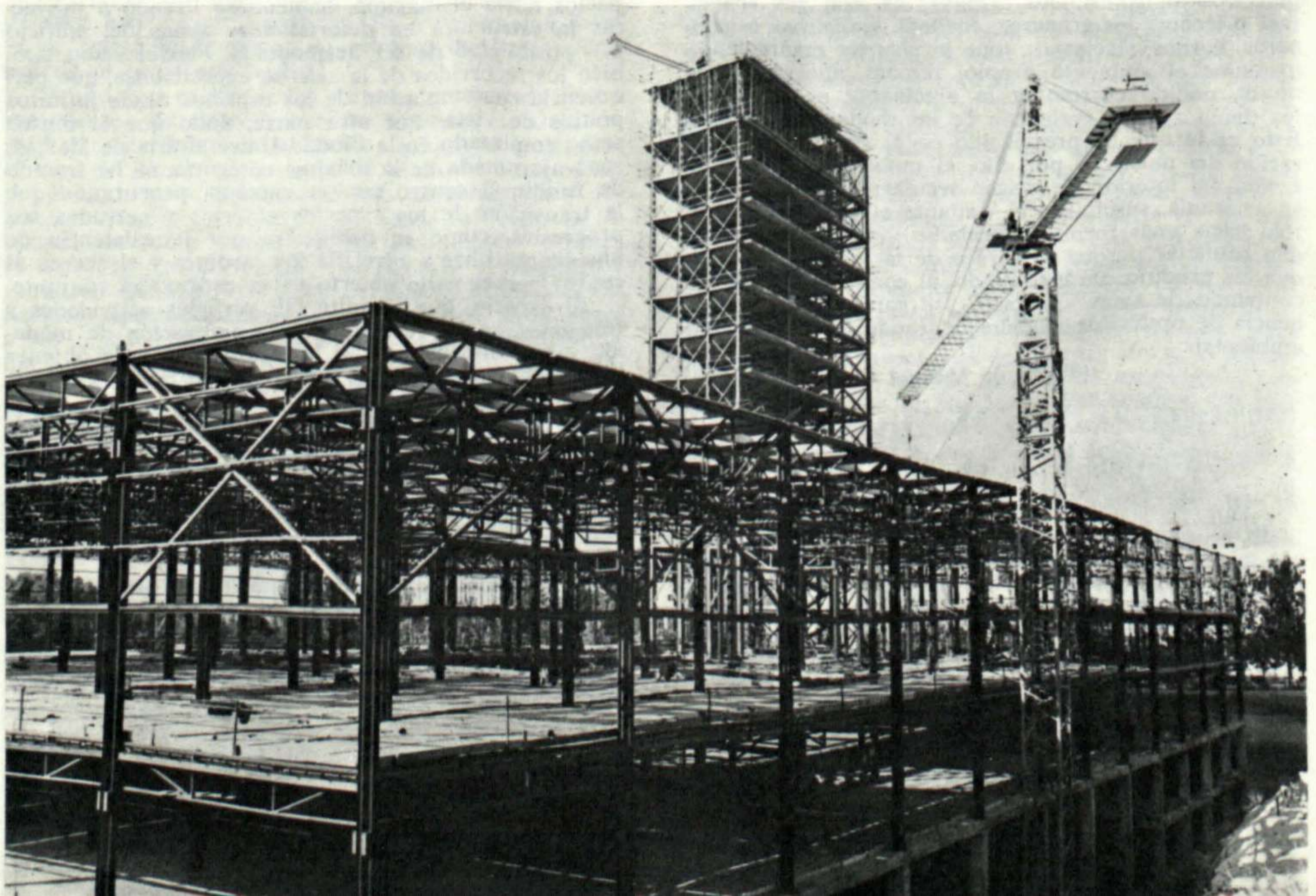
su uso y distracción, así como diversos conjuntos de aperos e instrumentos de labranza clasificados por regiones.

En las salas del piso principal se exhiben una serie de trajes de tipo histórico. Gran parte de esta serie pertenece a las colecciones del vizconde de Güell y del vizconde de Guíu, y hay también algunos trajes pertenecientes a la familia real. Las salas en que se exhiben estos trajes conservan los techos pintados de la época de Sabatini. Los más antiguos indumentos son de la época de Felipe V, de corte totalmente francés, moda que imperaba en toda Europa. Hay muy bellas casacas y chupas de la época de Carlos III y Carlos IV, donde, por fuerza, tenemos que llamar trajes imperio —con referencia al Imperio francés—, trajes de algodón con talles altos, bellamente bordados.

En la sala isabelina se exponen los trajes de amplísimas faldas, de telas muy ricas. Como último momento del traje histórico presentado en el museo, está una sala, a caballo entre el siglo XIX y el XX. La preside un magnífico traje de seda granate, con el que la Reina doña María Cristina se presentó a la Corte española cuando vino a casarse con don Alfonso XII; uno bellissimo, de fiesta, de la duquesa de Arascot, así como otros de calle, ya de los últimos años del siglo XIX. Entrando ya en nuestro siglo XX, vemos uno de fiesta de doña Josefina Blanco, señora de Valle-Inclán, donado por su hija Mariquiña. Completa la sala un traje de 1920, aquellos del talle bajo.

No es definitiva esta instalación que hoy inauguramos, puesto que la Dirección General de Bellas Artes tiene proyectos más ambiciosos sobre lo que debe ser y cómo debe estar instalado un Museo del Pueblo; con amplios locales cerrados, rodeados por campos y jardines, donde puedan exponerse debidamente en su ambiente tantas cosas como acompaña al cotidiano

MADRID/MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO.





VALENCIA/MUSEO DE BELLAS ARTES.

vivir del hombre y le ayudan en su diario trabajo como en su esparcimiento y diversión.

(Texto de María Luisa Herrera)

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y DE LAS ARTES Suntuarias DE VALENCIA

El Museo Nacional de Cerámica está instalado en el antiguo palacio de los marqueses de Dos Aguas, un elegante edificio que se eleva en el centro de la ciudad, llamando la atención por la originalidad y riqueza de las decoraciones de sus fachadas. Fue construido en el siglo XV por una de las familias de más rancio abolengo de Valencia, siendo en la actualidad propiedad del Estado.

De sus magnificencias medievales, dan constancia los azulejos y socarrats blasonados allí aparecidos, así como un techo de vigas policromadas oculto en la actualidad por el rico cielo raso, con bellísimas pinturas de José Brel, en la sala dedicada a la exposición de cerámicas con reflejo metálico.

A mediados del siglo XVIII se acomete una gran reforma en el palacio, exteriormente con las pinturas mitológicas al fresco de Hipólito Rovira, que cubren por completo las dos fachadas y la portada en mármol

alabastrino, diseñado por el propio Rovira y esculpida por Ignacio Vergara. En la composición de esta portada se hace referencia a los dos ríos más caudalosos de la región valenciana: Turia y Júcar, representados por dos grandes figuras humanas desnudas; también, en lo alto del marco de la puerta, se esculpe el complicado escudo de los marqueses, y en lo más alto, dentro de artística hornacina, la imagen de la Virgen del Rosario, en tamaño natural.

Justamente un siglo después, hacia 1875, se acomete la reforma, que aún subsiste, con la presencia de decoradores italianos y preferentemente franceses, ajustándose los adornos de rejas y balcones al gusto napoleónico de aquellos años.

Los fondos de las paredes se estucan con alabastros de las minas de Niñerola, próximas a la villa de Dos Aguas, que da nombre al marquesado; con ello desaparecieron las pinturas de Rovira, quedando como recuerdo de la reforma dieciochesca la portada labrada por Vergara; de las minas de Niñerola se extrajeron los bloques de mármol alabastrino, de los que se sirvió Vergara para labrar su magnífica portada.

Y en este palacio de maravilla, tan típicamente enraizado en la vida valenciana, se ha montado el Museo Nacional de Cerámica, que se completa con una rica serie de Artes Suntuarias.

Entre sus piezas sobresalen la serie de azulejos góticos del siglo XV, la cerámica de Paterna, Manises, Talavera y Alcora. La sala de porcelana, la cocina valenciana del siglo XIX, los azulejos pintados por Ramón Casas, las cerámicas dedicadas por Picasso, etc.



AVILA/MUSEO DE BELLAS ARTES Y ARTES Y COSTUMBRES POPULARES.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA

En el Museo de Valencia se inauguró, por una parte, una exposición temporal de «Dibujos románticos españoles», incluida en el conjunto de actividades culturales del museo para este curso, e instalada en la sala de exposiciones del mismo.

Igualmente, la nueva sala dedicada a xilografías valencianas de los siglos XVII y XVIII, que recoge una colección —única, sin duda, en nuestro país— de más de mil planchas de grabados en madera. Instaladas en vitrinas adecuadas, con luz artificial, han sido previamente tratadas y desinsectadas, al propio tiem-

po que se las ha preparado para poder ser contempladas directamente.

En la segunda planta se ha inaugurado, asimismo, la nueva instalación de las salas de Ignacio Pinazo Camarlech y Antonio Muñoz Degrain. Del primero, aparte de su valiosa colección pictórica, han visto la publicidad, por vez primera, en salita adecuada, una colección muy interesante de casi un centenar de dibujos originales, que complementan el estudio de este gran valenciano. Las salas que recogen sus obras han sido totalmente reformadas. Se han suprimido las telas que cubrían las paredes, se han hecho tabiques divisorios, así como una instalación adecuada de luz artificial que permite, unido a la nueva pintura de techos y muros, una muy buena iluminación de las mismas. Al propio tiempo se ha procedido a un repaso general de marcos y cuadros, para que las piezas lleguen al público en las mejores condiciones posibles.

También destaca la nueva instalación de las llamadas salas «académicas». En la primera es de destacar la interesante colección de dibujos, acuarelas y óleos de la clase de «Pintura de flores», de la Academia de San Carlos, y en la otra, obras de fines del XVIII y XIX, de los «miembros honorarios y de mérito» de la Corporación. Ambas salas, enmarcadas con un bellissimo pavimento cerámico valenciano, y con graciosa decoración a trepa, en las bóvedas que forman su techo, tienen todo el ambiente, sencillamente logrado, y además, auténtico, de la Valencia dieciochesca.

En todas las salas mencionadas se ha procedido igualmente, siguiendo los modernos métodos museográficos, a la colocación de amplias cartelas explicativas, en conjunto y detalle de su contenido, a fin de que la visita a las mismas sea para el público lo más pedagógica posible.

Con ello, y los proyectos de reparación general de la fachada y de mejora y ampliación en el resto del edificio, se colocará al Museo de Bellas Artes de Valencia en el lugar que realmente le corresponde, de acuerdo con la categoría de las obras que atesora.

(Texto de Felipe Vicente Garín Llombart)

MUSEO DE AVILA

Destácase este notable edificio, al fondo de la plaza de Nalvillos, habiendo sido construido para residencia de los deanes de la catedral, bajo las normas platerescas de mediados del siglo XVI.

La fachada principal, de sillería, dos pisos, cinco balcones, puerta de ingreso y cuatro ventanas bajas, se halla magníficamente decorada por dos cuerpos de columnas y capiteles de zapata, situados entre huecos; varios escusones con armas del cabildo, apoyados sobre la imposta media, y una bella crestería en la que alternan conchas varias, pináculos y relieves con escudos de la catedral, entre ángeles tenantes.

El ático, de perfil ya barroco, conserva un reloj de sol.

Los herrajes de los balcones son rococó, como los del seminario, viéndose, además, en la fachada Oeste algunas pequeñas rejas semigóticas.

Hay en el interior un patio, con claustros alto y bajo, formado con arcos carpaneles apoyados en columnas, a cuyos capiteles de zapata se asocian escudos heráldicos.

Y en este marco se inaugura ahora la sección de Bellas Artes del Museo de Avila; muy pronto, la de Artes y Costumbres Populares, para terminar el conjunto museístico que Avila merece, con la Sección de Arqueología, en la iglesia de Santo Tomás.

El Ayuntamiento y Diputación de Avila han donado

y depositado obras importantes, como el tríptico de Memling, y se proponen seguir mimando a esta institución cultural, que tanto prestigia a la ciudad.

MUSEO DE SALAMANCA

El Museo de Bellas Artes de Salamanca está instalado, provisionalmente, en la Casa de las Conchas, cedida por el Ayuntamiento de la ciudad para tal fin, en tanto se llevan a cabo las obras de restauración del palacio de Abarca Maldonado, sede oficial del mismo.

Es la Casa de las Conchas el edificio civil más representativo de la época de los Reyes Católicos y uno de los monumentos españoles de mayor popularidad dentro y fuera de España. Fue edificada por el doctor Talavera, don Rodrigo Arias de Maldonado, catedrático de la Universidad, regidor de la ciudad, canciller y caballero de Santiago, letrado, el más eminente en el Consejo de los Reyes Católicos y su embajador en Portugal y Francia; él mismo dotó también espléndidamente la capilla de Talavera, en el claustro de la catedral, donde fue sepultado en 1517. El motivo principal de la decoración lo constituyen las famosísimas conchas que el doctor Talavera, orgulloso de las veneras del apellido Benavente, con el que había entroncado al casarse con una hermana de don Alonso Pimentel, conde de Benavente, desparramó por la fachada.

Los fondos, cuya exposición se inaugura en la Casa de las Conchas, son sólo una parte de lo que será el Museo de Bellas Artes de Salamanca, en cuyas salas se recogen una muestra de pintura, seleccionada entre los fondos totales del museo, a la que se ha unido un importante envío del Museo del Prado, más algunas piezas de escultura de notable interés.

Las salas de la entreplanta están dedicadas especialmente a obras de los siglos XIV, XV y algunas piezas del XVI. Son de destacar, en la sala I, una sarga bellísima, cuyo tema es la Aparición de Jesús a la Magdalena, y un magnífico tríptico.

En la sala II se exponen, entre otras interesantes tablas del siglo XV y comienzos del XVI, un San Andrés, de Juan de Flandes; un Nacimiento, de escuela castellana, y un Calvario. También figuran dos apóstoles, que son dos magníficas piezas escultóricas del siglo XVI.

En las salas de la planta primera se presenta una importante muestra de pintura, que abarca de los siglos XVI al XIX.

Entre las piezas del siglo XVI son de destacar: un Descendimiento, tabla de grandes proporciones, una de las obras más bellas de Luis de Morales; otra tabla —Santa Ursula y las once mil Vírgenes—, de Julio Aquiles y Alejandro Mayner; lienzos de Cristóforo Roncali y una buena copia de Correggio, que tiene como tema el Descendimiento.

Numerosísimas son las obras del siglo XVII: cuadros de Orrente, Juan Bautista Mayno, Lucas Jordán, Guido Reni, Jiménez Donoso, Rosa de Tívoli, Vaccaro, Ribera, Sebastián Gómez, Jan van Miel y Esteban March, paisajes de Boudewyns y una bellísima copia de Sassoferrato.

Del siglo XVIII, obras de Rigaut, Troy, García de Miranda, Ranc, Beschey y Bayeu han venido a llenar, evidentemente, un hueco y a completar las obras de Picardo, Benito Espinós, Paret, Alcázar y otras de esta etapa, que figuraban en este museo.



SALAMANCA/MUSEO DE BELLAS ARTES.

Del siglo XIX se exhiben buenos retratos de Federico de Madrazo y Moreno Carbonero, así como seis paisajes de Carlos Haes.

(Texto de Amelia Gallego de Miguel)

MUSEO ARQUEOLOGICO DE VALLADOLID

El Museo de Valladolid se formó con los objetos de una galería arqueológica creada en 1875 en la Academia de Bellas Artes, objetos que procedían anteriormente de la Comisión de Monumentos, en la que cooperaban todas las autoridades y corporaciones locales.

El museo quedó instalado en varias salas y dos

cuartos pequeños, en el piso alto del Colegio de Santa Cruz, y allí ha permanecido ochenta y nueve años.

Por O. M. de 4 de septiembre de 1940 se incorpora el Servicio de Museo a la Universidad de Valladolid.

En el año 1968 se trasladó el museo al edificio actual, palacio de Fabio Nelli de Espinosa, banquero florentino de Carlos V. Es un precioso palacio edificado en 1576, con portada de Diego de Praves, rehecha por Pedro de Masuecos en 1594, y la escalera principal se debe a Francisco de la Masa.

Los fondos primitivos, en la historia del museo, se han incrementado sucesivamente con los procedentes de las excavaciones que, desde 1892 hasta ahora, se han realizado en Padilla de Duero, en Simancas, en Piña de Esgueva, en San Miguel del Arroyo, en la Granja José Antonio y en el Soto de Medinilla por una parte, y por otra, las adquisiciones logradas por la Dirección General de Bellas Artes.

(Texto de Socorro González de Madrid)

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA DE VALLADOLID

Instalado en el colegio de San Gregorio, el Museo Nacional de Escultura ha dado fama universal a Valladolid; el colegio fue fundado por bula concedida por Inocencio VIII en 1487. La obra queda atribuida al mejor representante del estilo isabelino en Castilla, el arquitecto Juan Guas, con quien colabora Juan de Talavera. Se considera la fachada de Simón de Colonia, aunque el carácter burgalés que ofrece ha hecho considerar a Gil de Siloe y a Diego de la Cruz, en razón a un estilo más nórdico y a una calidad estilística propia de sus obras en Burgos. Los palentinos Gaspar de Solórzano y Lorenzo Leal trabajaron también en las galerías del norte del edificio. De este modo, a finales del siglo XV se realizaba el lento desplazamiento de las escuelas artísticas y de la política a Valladolid como cantor de Castilla. El edificio da albergue al Museo Nacional de Escultura, en el año 1933, después de haber pasado por diversos destinos civiles.

La escuela castellana, en particular los talleres vallisoletanos, tiene aquí su mejor muestra. La escuela de Burgos se ve representada no sólo en la arquitectura, sino en obras como el sepulcro del obispo de Tuy, realizado por Bigarny y Gregorio Pardo; la silla del coro de San Benito, de Valladolid, nos da en su estudio los nombres de Andrés de Nájera, Bigarny, Diego de Siloe, Juan de Valmaseda y colaboradores. Muestras hay también del influjo europeo en el arte de una época en que, por nuestras relaciones políticas internacionales, España ocupaba en el continente un lugar preponderante, y así el arte flamenco se ve representado en el magnífico retablo del Descendimiento, del antiguo convento de San Francisco, de Valladolid, y en otras esculturas menores.

La escuela renacentista vallisoletana tiene especialísima representación con las incomparables obras de Berruguete, los retablos de San Benito, de Valladolid, y La Mejorada, de Olmedo; el monumento funerario de la capilla de fray Antonio de Guevara, realizado por Juní en el convento de San Francisco, y otras obras procedentes del convento de San Benito, de Valladolid, que son el más rico exponente de su plástica y originalidad. La cabeza de Santa Ana y San Antonio suman a sus producciones las más características muestras de su estilo y plenitud artística.

Los fragmentos del retablo de Gaspar de Tordesillas; la Sagrada Familia, de Diego de Siloe; las extraordinarias tallas de Pompeo Leoni, del retablo de San Diego, o las orantes de los duques de Lerma, en la etapa más espléndida de su madurez artística; luego, Gregorio Fernández, el más destacado escultor del siglo XVII, con sus vírgenes y santas, con sus frailes penitentes, con sus «pasos procesionales» llenos de dramatismo y expresividad. O bien las escuelas barrocas, en las que destaca la Magdalena, de Pedro de Mena, que es la síntesis pura de la estatuaria policroma española; o la Santa Ana, de Salzillo, y el Cristo neoclásico, de Salvador Carmona; o la Cabeza de San Pablo, de Alonso Villaabrille.

Los cuadros, los retablos pintados y, sobre todo, el magnífico conjunto de escultura medieval, adquirido recientemente por la Dirección General de Bellas Artes, hacen del museo recuerdo inolvidable.

La instalación que de la escultura se hizo en el momento de albergarla en el colegio de San Gregorio fue de las mejores del momento, pero se sentía necesaria una revisión, que ya exigía el aumento de los fondos y la nueva museografía. Había, sin embargo, que buscar el momento oportuno para renovarla y surgió, aunque entonces sólo fuera, en parte, con la Exposición Conmemorativa del V Centenario del Matrimonio de los Reyes Católicos, que, instalada en el piso alto del museo, vino a ocupar veinte de sus salas. Al tener que montar nuevamente la escultura, que se había retirado de ellas para aquella ocasión, se hizo un estudio de su mejor adaptación, incluso atendiendo a una más fiel ordenación cronológica, siempre condicionada, sin embargo, a características de obras y salas. Se consiguió así una actualización de instalaciones que dieron carácter totalmente diferente al museo.

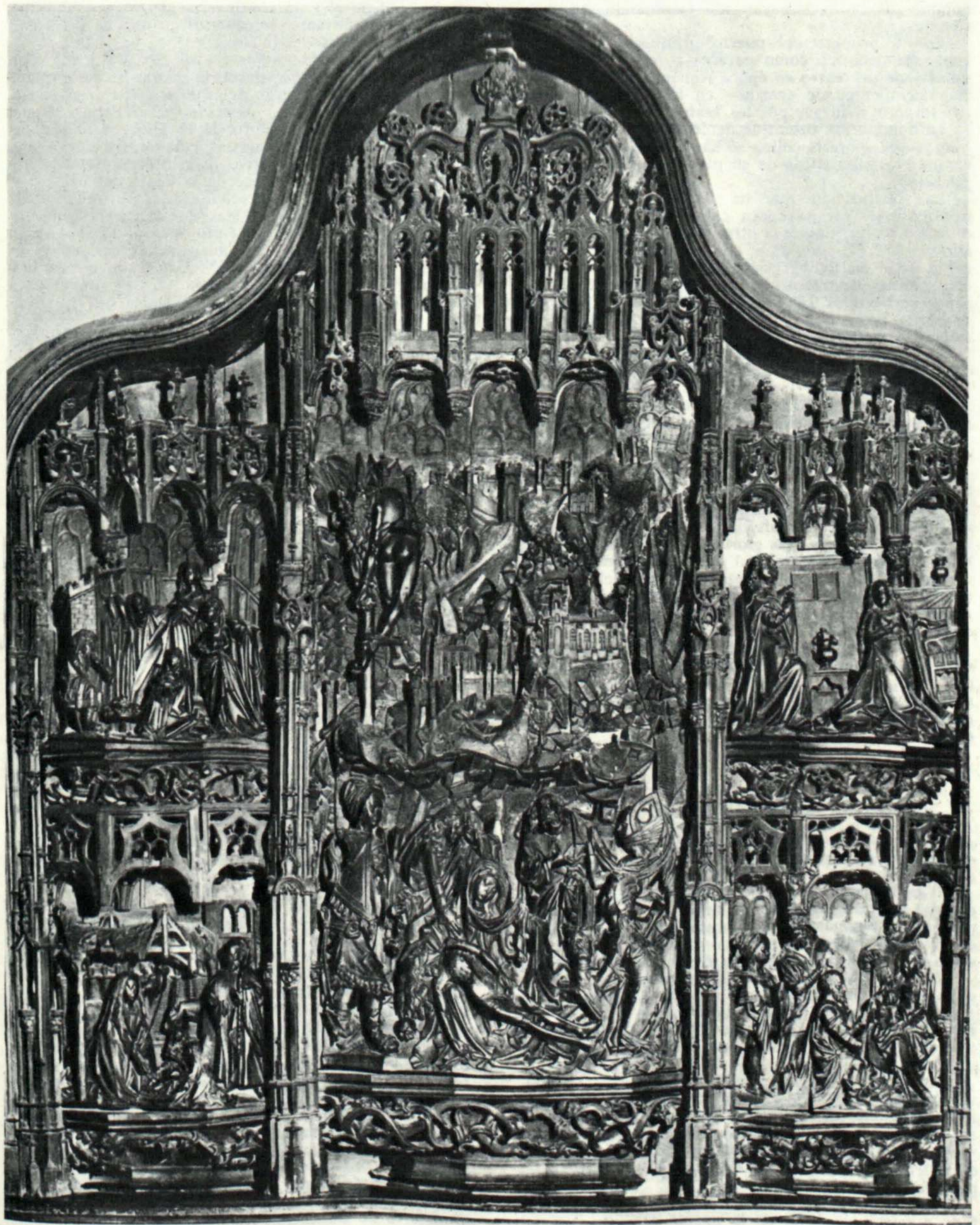
Quedaba, sin embargo, la atención de toda la parte baja, precisamente la dedicada a la obra de Berruguete y Gregorio Fernández, y ésta se ha acometido recientemente y acaba de inaugurarse. Un mayor derrame de ventanas para aprovechar la mayor cantidad posible de luz natural; refuerzo, con fluorescencia, de este efecto de luz natural en los mismos huecos de ventanas, que se han cubierto en la parte que da a las salas con vidrieras emplomadas; cortinas que cubren estos huecos, ya con fines decorativos; tapizado de paredes en tonalidades que enriquecen la escultura y modifican de su acoplamiento, retirando las peanas, variando alturas de exposición y hornacinas, además del consiguiente refuerzo de iluminación concreta de obras, han dado como resultado un nuevo museo para el visitante, ya que, si bien las obras son las mismas, la nueva instalación las descubre de nuevo. Se ha hecho también una revisión en la catalogación, con lo que ha quedado puesta al día y reflejada en las carteleras que ilustran cada obra. Si a esto añadimos la instalación de calefacción, muy necesaria en nuestro clima, y la ambientación musical en todas las salas, no exageramos al decir que se ha conseguido un museo que es regalo para todo aquel que lo visite.

(Texto de Eloísa García de Wattenberg)

MÁLAGA. MUSEO ARQUEOLÓGICO Y DE BELLAS ARTES

EL EDIFICIO

La Alcazaba es y ha sido siempre —dado su emplazamiento— punto neurálgico en la vida de la ciudad,



VALLADOLID/MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA.

aunque los motivos hayan ido cambiando según los tiempos.

Cobijo primero del puerto primitivo —si no fue acrópolis neolítica como parece—; sede de hermosas villas y de un teatro en época romana, y más tarde de establecimientos de «garum» en los últimos tiempos del Imperio a juzgar por los restos.

La dominación bizantina debió abrir la serie de fortalezas que sobre la colina se han ido sucediendo, pues algunas características de su planta no hallan otra explicación.

La fortificación que ha llegado hasta nosotros da muestras de época califal en algunos de los muros y torres, unidos a otras de los siglos XI, XIV y aun XV y XVI, pues en el sitio de los Reyes Católicos debió salir maltrecha por la artillería, que causó en ella grandes destrozos. Todavía la amenaza de los piratas berberiscos la mantuvo en efectividad un par de siglos hasta que inútil en el siglo XVIII, fue desafectada en la reforma militar de Carlos III.

Abandonada a su destino llegó a nosotros bajando la escala social de barrio residencial cada vez más ínfimo.

El esfuerzo de hombres entusiastas la salvaron de su muerte y la resucitaron para insuflarle nueva vida con destinos culturales cada vez más pujantes, como es el signo de nuestros tiempos.

Y así surgió lo que quedaba del palacio de los taifas malagueños, corte efímera, pero refugio de los restos de la cultura cordobesa y eslabón imprescindible en la cadena del arte hispano-musulmán. Este es hoy uno de sus timbres más gloriosos, junto con el de ser sede de la manufactura real de la loza dorada nazarí, una de las fuentes de riqueza —y exportación a todo el mundo conocido, cristiano o musulmán— del reino granadino, y por ello, guardados sus secretos celosamente dentro de la fortaleza.

El museo que hoy alberga y que ahora presentamos no es más que un esbozo de lo que se pretende que sea, para mayor deleite y formación de las nuevas generaciones en el panorama cultural que todos esperamos ha de ser cada día más brillante y esperanzador.

LOS FONDOS

Lo constituyen, fundamentalmente, los hallazgos de excavaciones a los que se han unido los de diversas colecciones.

El marqués de Valdeflores, erudito del siglo XVIII, estudió las antigüedades de Cártama y a su colección pertenecen algunas de las estatuas e inscripciones que el museo guarda. Sus papeles, en buena parte, están en la Academia de la Historia, de la que fue miembro.

Otro erudito insigne fue Rodríguez de Berlanga, a cuya dedicación y entusiasmo se unió el de sus parientes, los marqueses de Casa Loring, que lograron reunir una importantísima colección arqueológica de la que en el naufragio de la guerra sobrevivieron algunos restos.

Las obras urbanísticas emprendidas para la renovación de Málaga por el marqués de Larios, suministraron algunas de las piezas romanas más interesantes del museo, así como las proporcionó también el malhadado derribo de las murallas de la Alcazaba para el relleno del parque, en el que sucumbieron otras muchas.

El progreso creciente de las excavaciones, sobre todo a partir de 1940, en la propia Alcazaba son las

que han dado el gran contingente de lozas medievales y restos decorativos que constituyen una de las series de mayor interés del museo.

La actividad del comisario de Excavaciones, don Simón Giménez Reyna, desde la misma fecha en yacimientos como las cuevas de la Pileta, Victoria, Nerja, etcétera..., así como las piezas de la colección Miguel Such, de la cueva de Hoyo de la Mina, unidas a las de otros activos y entusiastas colaboradores del museo, constituyen el atractivo más interesante para conocer el Neolítico y Bronce de la Costa del Sol.

Por último, los más recientes descubrimientos de factorías y necrópolis púnicas debidas a la generosidad y experiencia del Instituto Arqueológico Alemán en España, con los fondos antiguos del museo y los del Seminario Arqueológico «Malaca», son el testimonio más claro del establecimiento fenicio en el área del Mediterráneo occidental en la época que la tradición desde antiguo proponía.

Neolítico y Bronce mediterráneos, colonizaciones y romanización —ésta insólita en una Malaca olvidada por los textos literarios— y restos de época musulmana son las fuentes principales de estudio que la sección arqueológica del Museo de Málaga puede ofrecer a la curiosidad del visitante y a la inquietud investigadora de las nuevas generaciones universitarias de las que la nación tanto espera.

EL PALACIO DE LOS CONDES DE BUENAVISTA

El palacio de los condes de Buenavista, en donde actualmente se encuentra instalado el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga, es un bellissimo ejemplar de la arquitectura civil malagueña de la época de nuestro Imperio. Situado en la calle de San Agustín, antigua de Caballeros, fue solar señorial de los condes de Benavente y Casapalma.

Edificado, según consta en los libros de Repartimientos, sobre un palacio árabe entregado después de la conquista a doña María Mendoza, viuda del conde de Cabra. Pasa después a don Alonso de Cárdenas, comendador mayor de León, y, posteriormente, a don Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz. Vinculada más tarde esta propiedad a don García Fernández de Manrique, primer corregidor de Málaga, fue su hijo don Iñigo quien a buen seguro labró el edificio actual en los primeros años del reinado del Emperador Carlos.

El palacio quedó vinculado al mayorazgo de los Manrique de Lara y, por descendencia femenina, pasa en el siglo XVII a las ramas del condado de Molina y de Buenavista; en el XVIII, al condado de Villalcázar de Sirga, y en el XIX, a los marqueses de Bendaña y San Felices. Actualmente pertenece a la baronesa de Piñeyro, marquesa de San Felices y condesa de Villalcázar de Sirga, duquesa viuda de Luna.

Tuvo este edificio muy variados destinos. En él habitaron corregidores, religiosos, guerreros y navegantes, todos ellos personas influyentes en la ciudad. A partir del siglo XIX se torna, sucesivamente, vivienda de alquiler, cuartel, colegio y taller de muebles.

Tras de complicadas y laboriosas gestiones se llegó al arrendamiento de este palacio, ya en muy mal estado de conservación, con la condición de que sólo pudiera usarse como Museo Provincial de Bellas Artes, comenzándose en 1947 su restauración a costa del Ministerio de Educación Nacional.



MALAGA/MUSEO ARQUEOLOGICO Y DE BELLAS ARTES.

Su fachada principal es de fábrica de sillería aplan-
tillada, con escasa ornamentación. Portada lisa con
friso y arquitrave moldurado. Lo flanquea una torre
rectangular con galería de arcos gemelos. A su fondo
un pequeño torreón que conserva parte de la primitiva
cubierta árabe.

El patio es una de las piezas más bellas del edifi-
cio, con balaustrada y columnas de mármol con basa-
mentos y capiteles florales.

Se adornan sus estancias con una variada colección
de techumbres renacentistas y mudéjares, con frisos
de azulejos y yesería. Su carpintería y herrajes pre-
senta bellísimos ejemplares.

El edificio tiene dos plantas principales y una de
semisótano.

La latitud de las crujiás de sus piezas principales
han hecho posible su adecuada aplicación para los fi-
nes a que se le dedica.

Su escalera principal, con precioso alfarge y al fon-
do un pequeño claustro blanco con columnas de ladri-
llos aplanillados, dan carácter íntimo y recoleto a una
sala de exposiciones renovables, abierta a un pequeño
jardín.

En el jardín privado han sido colocados dos mag-
níficos mosaicos romanos y un ajimez mudéjar proce-
dente del antiguo hospital de Santo Tomé.

En la sala número 16 se ha colocado un hermoso
artesonado de casetones procedente del palacio de
Mandas, de Valencia, de donde lo trajo don Antonio
Muñoz Degrain a su estudio malagueño.

En su restauración ha presidido el deseo de respe-
tar tan insigne ejemplo de arquitectura renacimiento-
mudéjar con el criterio severo que impone el destino
a que se dedica.

EL MUSEO DE MALAGA

Desde mediados del siglo pasado, al comenzar su
actuación nuestra Academia de Bellas Artes, alentaba
en los académicos la ilusión de crear un museo que
cobijara lienzos, dibujos y esculturas de los maestros
de la antigüedad y de los pintores malacitanos. Pero
tan alto deseo —reducido en los años del siglo XIX
a conservar en sus salones algunos lienzos de pintores
de la época, y al frustrado Museo Municipal, iniciado
en las Casas Consistoriales de calle de San Agustín— no
se hizo realidad hasta los primeros lustros de nuestro
siglo en que el entonces presidente de la Academia,
don Ricardo Gross Orueta, marqués de Casa Loring,
conseguía que por Real Orden de 3 de febrero de 1915
se constituyera el patronato de nuestro Museo Pro-
vincial, presidido por él mismo y actuando de vocales
en concepto de académicos don José Nogales Sevilla,
don César Alvarez Dumont, don Diego García Carre-
ras y don Fernando Guerrero Strachan; don Narciso
Díaz de Escovar, por la Comisión de Monumentos; un
representante del Cabildo Catedral y el alcalde y pre-
sidente de la Diputación.

El marqués de Larios facilitó un local adecuado
para su instalación en la calle Pedro de Toledo.

La Real Orden de 21 de julio de 1915 declaró de utilidad pública el aún no nacido museo malagueño, concediéndole el Estado y el Ayuntamiento dos subvenciones para sus gastos.

La Academia de San Telmo entregó el acervo artístico que conservaba en sus salones, y don Antonio Muñoz Degrain reiteró el ofrecimiento, anteriormente hecho, de donar obras propias para una de sus salas.

El 17 de agosto de 1916 fue inaugurado solemnemente el Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga con las aportaciones antedichas.

En el año 1920, por venta del inmueble, hubo de abandonarse la casa de la calle de Pedro de Toledo, y, mientras se encontraba edificio adecuado, la Academia de San Telmo ofreció sus salones para albergar las pocas pero importantes obras reunidas.

Desde esta fecha, por compras y donativos y, sobre todo, por los depósitos de la Dirección General de Bellas Artes y las cesiones del Museo del Prado y del del Arte Moderno, no han dejado de incrementarse las obras de nuestra pinacoteca.

Se necesitaba, indudablemente, un nuevo local en donde instalar con decoro estas obras que se confundían y apelmazaban en el viejo caserón de San Telmo; y ello ha sido conseguido, y aun superado, con la nueva instalación en el palacio de los condes de Buenavista.

Con la visita a Málaga de Su Excelencia el Jefe del Estado, don Francisco Franco Bahamonde, el 28 de abril de 1961, quedó inaugurado el museo.

Ningún otro edificio más adecuado ni más escrupulosamente restaurado que este viejo palacio que, desde ahora, realza las obras que contiene y es legítimo orgullo de Málaga.

MUSEO DE LOGROÑO

A comienzos del año 1964 se creaba, por Decreto, el Museo Arqueológico de Logroño. El período comprendido hasta abril de 1970, sirvió para proceder a la recogida de los fondos museables pertenecientes al Estado, que se hallaban depositados en diversas corporaciones locales, y para configurar la auténtica realidad del museo.

Así, el palacio de Espartero, empezó a recibir los primeros objetos, aun cuando su distribución distaba mucho de ser apta para su cometido, lo que motivó la primera reforma de importancia. La fachada barroca con su escudo de armas, y los balcones apoyados sobre ménsulas espléndidas, ha sido, y es, la más interesante de la ciudad, dentro de su arquitectura civil, de manera que fue su interior el que soportó las reformas de adecuación de espacios internos.

Los fondos que hoy aparecen expuestos constituyen, dentro del amplio campo de la escultura, la pintura y las artes industriales, un muestrario que abarca desde el siglo XIV hasta el XX, con una preponderancia muy acusada de la pintura, y, dentro de ésta, la comprendida entre 1860 y 1910, con estupendas muestras de los pintores catalanes, andaluces y castellanos, premiados durante aquellos años en las Exposiciones Nacionales, y cuya presencia en Logroño queda explicada por el depósito que el Museo de Arte Moderno hizo al Museo de Reproducciones Artísticas de la ciudad. El resto de las obras presentadas proviene de los monasterios desamortizados en el pasado siglo.

La actual distribución del espacio apto para exposición se reparte en tres pisos: en el primero, y en

tanto se procede a instalar las salas de arqueología, para cuya finalidad está pensado, permanece como sala de exposiciones temporales. La segunda planta, que es la noble del edificio, por sus proporciones de altura y de balcones a la plaza, encierra las obras comprendidas entre los siglos XIV y XVIII inclusive. Como pieza única, por su calidad artística y estado de conservación, es obligado recabar la atención sobre las tablas góticas procedentes de San Millán de Suso, que servían de puertas al retablo. Tradición arcaizante, composición simple, y perfección en el dominio de la línea, cuya constante es la elegancia, son los elementos que configuran estas tablas de San Millán, convirtiéndolas en una pieza de primer orden entre las conservadas en museos españoles.

La sarga de la vida de Santa Ana y la Virgen, proceden del monasterio de la Estrella, es, por su tamaño y ejecución, una pieza singular del arte flamenco. Su tamaño, aunque frecuente en obras españolas, unido a la circunstancia de estar pintado al temple, y por un pintor de Flandes, la convierte en una auténtica rareza.

La imaginería mariana tiene una representación de gran interés en la coronación de la Virgen procedente de Torremuña, dotada de policromía dorada de gran riqueza.

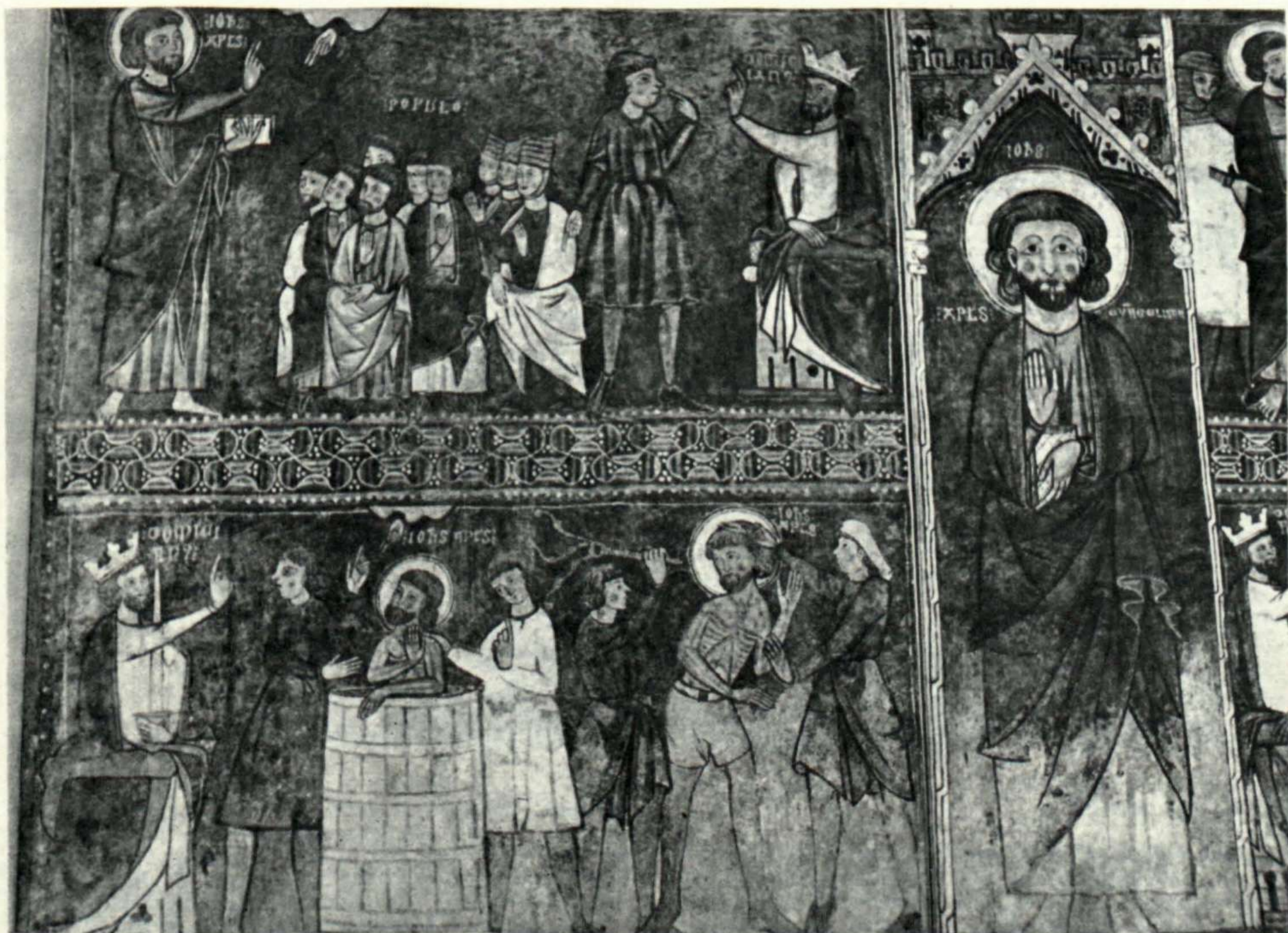
La pintura del Renacimiento está representada por las tablitas procedentes del Collado, con escenas de la vida y milagros de San Blas, que, como obispo de Sebaste, aparece con báculo y mitra, componiendo sus escenas características. La pintura de los siglos XVII y XVIII tiene dos lienzos de temática religiosa muy interesantes: uno de la escuela sevillana, con la cena de San Buenaventura y Santo Tomás, de grandes proporciones, y otro con la liberación de San Pedro por el ángel, firmado por Juan de Espinosa en 1651.

La tercera planta contiene una amplia colección de lienzos de los siglos XIX y XX, que pueden encuadrarse en diversas tendencias estéticas. El cuadro de tema religioso apenas aparece; cuando lo hace es en temas narrativos como los interiores de catedrales, mientras que las escenas familiares, las marinas, los paisajes, los bodegones, los acontecimientos históricos, las representaciones del sentimiento o de la vida del pueblo, los recuerdos de ceremonias oficiales, la expresión de un sentimiento personificado y los retratos de prestigio de personajes de la vida política son muy frecuentes, surgiendo una especialización por temas similar a la existente entre los pintores holandeses de la segunda mitad del siglo XVII.

MUSEO DE HUESCA

El Museo de Huesca se fundó en el año 1873, gracias a los esfuerzos de la Comisión de Monumentos y al desprendimiento de Valentín Carderera, una de las personalidades más sugestivas de la España romántica.

El edificio de la antigua Universidad Sertoriana de Huesca, donde actualmente se encuentra instalado, se cuenta entre las obras de arquitectura civil española que han merecido la atención de los más ilustres historiadores. Su emplazamiento está situado en el lindero norte de la ciudad, y en él sitúa la tradición un centro de estudios romano, instituido por Sertorio durante la dominación romana. En la Edad Media, los Reyes de Aragón habilitaron allí su palacio, del que



HUESCA/MUSEO DE ARQUEOLOGIA Y DE BELLAS ARTES.

nos queda un importante fragmento denominado vulgarmente «la campana de Huesca», en su planta baja, y «Sala de doña Petronila», en el piso superior. Estas designaciones, que evocan el nombre de Ramiro II el Monje y el de su hija, son verosímiles en cuanto a su época, ya que el estilo de tales estancias es románico del siglo XII y corresponden, por tanto, al período en que vivió dicho monarca.

Las crujías del edificio forman un gran octógono, dejando en medio un amplísimo patio limitado por pórticos. La construcción de la Universidad Sertoriana fue realizada por Francisco Antonio de Artiga en 1690, es decir, durante el reinado de Carlos II. El gran patio octogonal se ejecutó con los pórticos de arcos carpaneles sobre columnas toscanas, y el fondo del muro de pórtico, que, sobre el tejado de éste forma ático, se remata con acróteras de carácter herreriano.

En la actualidad este edificio queda únicamente como sección de bellas artes. No obstante se ha montado una sala con algunos objetos, que tendrán que pasar en su momento a la sección arqueológica; hay que destacar un magnífico antebrazo y mano de bronce hallado en el patio del claustro de la catedral y unas laudas sepulcrales en mosaico con interesantes inscripciones.

En la sala II podemos decir que empieza, en realidad, el Museo de Bellas Artes, con un depósito del Museo Episcopal y Capitular, formado por pintura mural de los siglos XIII y XIV, y el retablito de Pedro de Zuera, ya del siglo XV.

La sala III muestra la magnífica colección de pintura sobre tabla de los siglos XV y XVI. Es digno de destacar un tríptico hispano flamenco representando la Virgen de la Rosa de finales del siglo XVI.

En la sala IV hay obras como «Jesucristo en la Cruz», de Juan Carreño; «San José, Santa Ana, la Virgen y San Joaquín», de Camilo; la «Presentación del Niño en el Templo y San José», de Angelo Nardi, y el «Bautismo de Jesús», de Juan de Pareja, entre otros.

En la sala V hay obras originales de Solís, Maratta, Baron Guerd y Francisco Bayeu, junto con una magnífica colección de copias de distintos artistas.

La sala VI está dedicada a don Valentín Carderera, y en ella se exponen parte de la magnífica colección de grabados y litografías donados por él al museo. Presiden la sala el retrato de Carderera, realizado por Federico Madrazo, mereciendo un especial interés la litografía de los «Toros de Burdeos», obra maestra del arte litográfico y una de las postreras manifestaciones del genio de Goya.

(Texto de Rosa Donoso Guerrero)

DOS ESTAMPAS DE LA ARQUITECTURA VIRREINAL DE MEXICO

JUAN FRANCISCO LOPEZ-FELIX

OAXACA SEÑORIAL

Los cronistas, al referirse a Oaxaca, la antigua Antequera, la catalogan como la ciudad más castiza de la Nueva España. Para quien hoy la visite puede calificarla de ciudad verde: verde por su vegetación —parques pequeños sembrados por doquier, árboles que se levantan más o menos, todos llenos de hojas y con gran sombra, enredaderas pesadas que bajan o suben cubriendo fachadas—; verde también por sus construcciones en cantera, con ese tono típico de cobre oxidado.

Siendo, como es y ha sido, una zona castigada por temblores, es lógico encontrarse con una arquitectura de basamentos recios y con una cierta tendencia a la horizontalidad. Sus edificios son sólidos, de bajas proporciones y gruesos muros. Para mejor presentar a la antigua Antequera, basta seguir un grupo de turistas, en su mayoría europeos: se suben a un camioncito —podemos verles apretujados— que les lleva, cuesta arriba y sinuosa hacia Monte Albán. El final del camino desemboca en la plaza ocupada por basamentos piramidales de elegante recorte en tablero y talud. Los «clicks» de las cámaras fotográficas son como un ritornello que satisface a los ojos turísticos y que serán testigos de las siluetas caprichosas de las piedras. El itinerario les lleva a las tumbas. La imaginación vuela y parecen caminar por esos pasillos los aristocráticos cadáveres llenos de joyas para su último viaje. Pero esos cadáveres dejaron esas tumbas cuando los zapotecas, primero, y los mixtecos, después, las vaciaron para dejar allí a sus muertos. Por eso el entierro de la tumba 7 de Monte Albán, los ornatos de filigrana de oro, de cristal de roca, de mosaicos de turquesa son mixtecos. Este tesoro se puede admirar, bajando a la ciudad, en el museo.

Y ya en la ciudad luce la fachada de la catedral

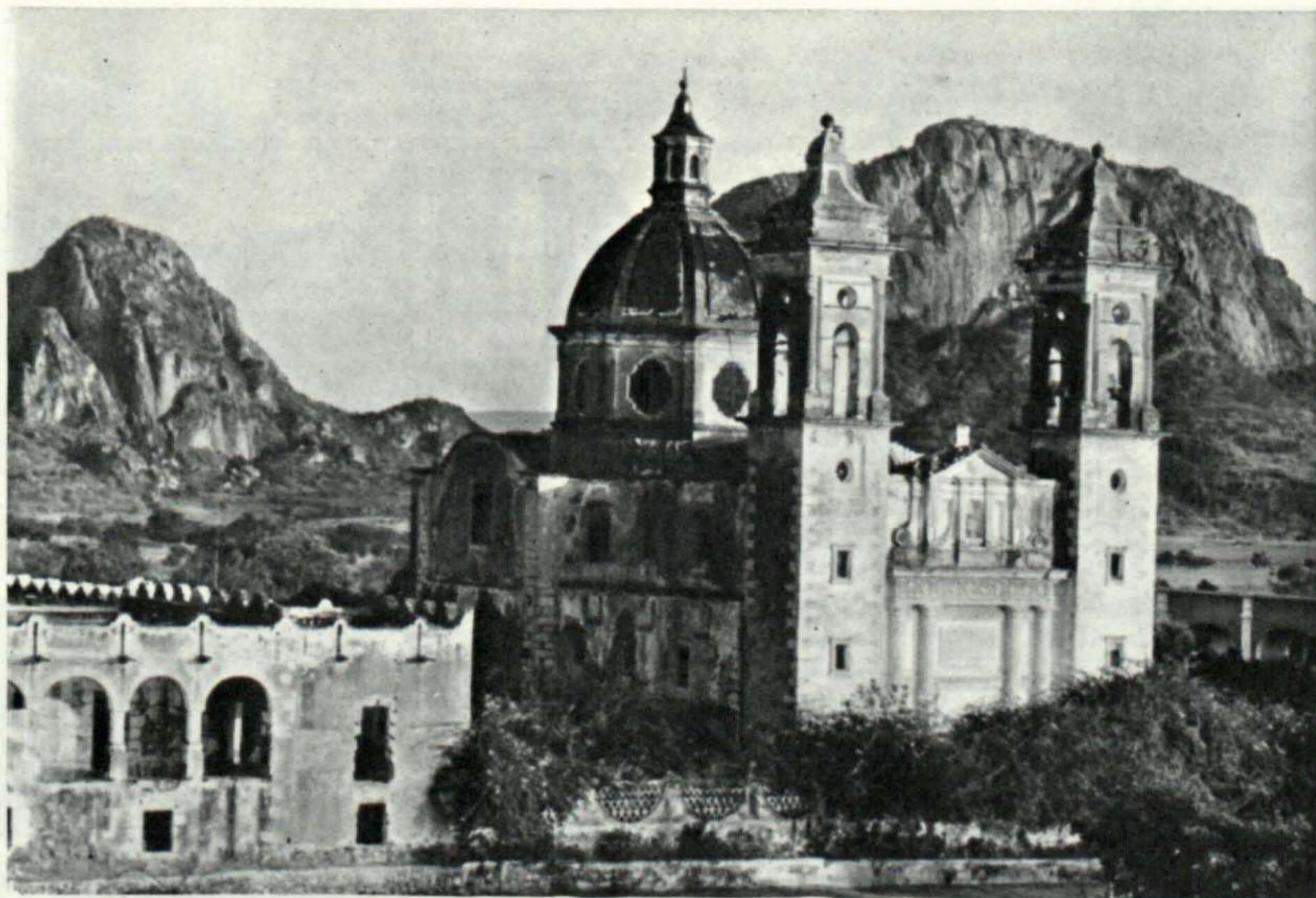
labrada, resuelta en escultura pura. Después de descansar un rato —o si se quiere hasta la mañana siguiente—, el viaje nos lleva a Mitla. Aquí se admiran los palacios de fachadas recubiertas de mosaicos de piedra, finísimos, formando dibujos de grecas, todos distintos. Por la misma carretera nos encontramos con Tlacolotla, templo con una capilla famosa erigida en honor de un Cristo crucificado, impresionante talla del xvii. La decoración de la capilla es un barroco clásico de la época del virreinato, con dorados únicos. La iglesia en sí está dedicada a la Virgen de la Asunción y toda la nave es una valla de altares con tallas preciosas de otras tantas vírgenes de diversas advocaciones.

Más adelante, en otra desviación de la carretera, nos encontramos con Tlacoahuaya, iglesia de marcado sabor popular y barroco, tapizada de relieves en estuco, de pinturas al fresco con motivos vegetales, de pinturas entre las que se encuentran varias de Juan de Arrúe, el pintor colonial de finales del xvi. Otra pequeña desviación y aparece, solitario, el convento de Cuilapan, con su basílica inconclusa de tres naves. En su interior hay claustros renacentistas y pinturas al fresco con todas las características del xvi: remembranza y mezcla de los códices mixtecos y los grabados de los breviarios de los dominicos.

Zaachila está algo más adelante de Cuilapan: es zona arqueológica con cámaras subterráneas donde se encuentran extraordinarias piezas de cerámica decorada y pintada con brillantes colores.

Es largo visitar la señorial Oaxaca. Coyotepec atrae para enseñar el trabajo del barro negro; es toda una zona de ceramistas y artesanos increíbles.

Oaxaca es un canto de alabanza a la Virgen. Su imagen está en todas las fachadas de las iglesias, y en sus interiores hay todas las que se quieran. Se nota —por



qué no decirlo— que los dominicos sentaron sus reales en la vieja Antequera. Y no hay visitante que no se admire ante Santo Domingo —la iglesia de los grandes decorados, con toda la imaginación y expresión de los artistas del virreinato— y ante la Soledad, con su fachada de biombo. La Virgen de la Soledad preside, con su manto negro recamado en oro; su rostro triste y sus manos finas, que sostienen una azucena de oro. Al lado de la iglesia hay un museo que podemos llamar curioso: se guardan todos los regalos que se le han hecho a la Virgen. Hay toda una capilla tapizada de milagros y de ramos de novia. Y salas enteras con retablos, mantos, coronas...

MONTEFALCO: ANTIGUA HACIENDA CON HISTORIA

La hacienda de Santa Clara de Montefalco, en el Estado de Morelos, México, podría estudiarse por sí misma. Sin embargo, quedaría incompleta la presentación si no se une a la historia de otra hacienda, la de Santa Ana Tenango, ya que, como nos relata Romero de Terreros en su libro *Antiguas haciendas de México*, «la hacienda de Santa Ana Tenango, en jurisdicción de la villa de Jonacatepec, del marquesado del Valle, hoy Estado de Morelos, tuvo su origen en la merced de un sitio de ganado menor y dos caballerías de tierra que hizo el virrey marqués de Villamanrique, en 24 de abril de 1589, a don Luis de Rebolledo...». Los años fueron pasando —al igual que los propietarios— y algunos de esos dueños se vieron acosados por los acreedores, y el resultado fue que, en 30 de julio de 1718, el juez de Capellanías y Obras Pías de la Puebla de los Angeles sacó a remate la ha-

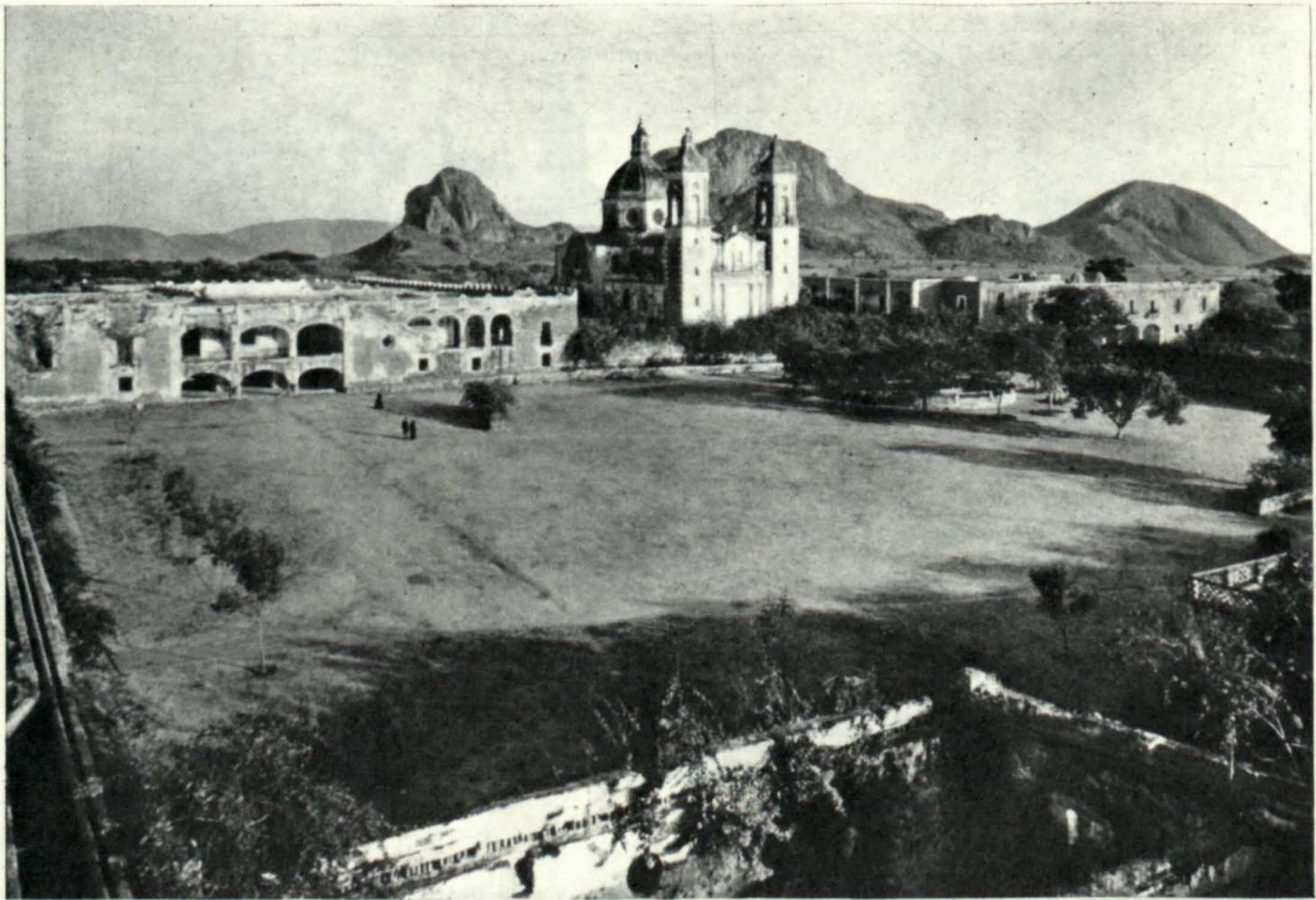
cienda y ésta pasó a manos del capitán don Juan de Paredes. Años más tarde, en 1750, doña Teresa de Sevilla, viuda del capitán, optó por deshacerse de Santa Ana Tenango y la vendió a don Juan Francisco de Urtaza, quien ya era dueño de la vecina y riquísima hacienda de Santa Clara de Montefalco.

A principios de 1759 fallece Urtaza. Una sobrina del heredero casó con don Fernando de Musitu, y una hija de éstos fue madre de doña Ana de Icazbalceta. Entre los hijos de este matrimonio está el ilustre historiador mexicano don Joaquín García Icazbalceta, en quien recayó, a la postre, la herencia de las haciendas de Tenango, San Ignacio y Santa Clara de Montefalco.

Así, pues, al referirnos a la hacienda de Montefalco, azucarera por excelencia, no podemos menos de recordar estos pasajes históricos. Pero como casi todas las haciendas del Estado de Morelos, especialmente después de la revolución, quedaron en su mayor parte en ruinas.

Son los primeros años de 1900 cuando el fuego deshace estas fincas, construidas con todo un arte tradicional: muros gruesos, espacios amplios y, como centro del casco, la iglesia. La de Santa Clara de Montefalco —aun cuando no era la más importante de las varias que tenía la familia— no podía dejar de tener su amplia plaza y su iglesia, construida por De la Hidalga y Musitu a principios del XVIII. Desde 1910 aquello quedó convertido en ruinas.

En los años de 1952, Santa Clara de Montefalco era parte de una herencia; sus copropietarios eran nietos de don Joaquín García Icazbalceta, de apellido García Pimentel. Un buen día, don Luis Bernal García Pimentel y su esposa doña Mercedes Martínez del Campo ofrecieron la posibilidad de gestionar la dona-



ción con sus parientes del casco —lo poco que restaba de la floreciente finca azucarera —en ruinas, excepto algunas menudencias que, aunque no fueron afectadas por el fuego, sí lo habían sido ya ahora por los años de completo abandono.

La belleza de construcciones estaba aún más escondida por toda una auténtica selva que incluso invadía las antiguas habitaciones, y entre las paredes divisorias de las salas de estar, de los dormitorios, etcétera, surgían árboles con sus cuarenta años encima. Lo que antes sirviera de fuente de trabajo para miles de hombres, ahora podría servir para fuente de acercamiento a una vida mejor, no menos ocultada bajo los años de cierto abandono de todas aquellas gentes que, si bien habían recibido sus tierras —pequeñas parcelas cultivables sólo en época de lluvias— y se podían llamar *terratenientes*, formaban parte de

una de las zonas más pobres del país. El hombre que visitó por primera vez aquellas ruinas tuvo una visión a futuro, admirable sólo a través de todos estos años en que Montefalco es ya un centro que ayuda y capacita mejor a toda esa gente del ahora llamado valle de Amilpas. Desde entonces se comenzó una reconstrucción de aquellas ruinas, conservando, por supuesto, el estilo tradicional de sus iniciadores siglos atrás.

Las fotografías hablan por sí mismas. Ahora bien, debemos completar el cuadro refiriéndonos al arquitecto De la Hidalga y Musitu. Por sus apellidos se ve ser pariente de la familia propietaria. Los trabajos realizados por el arquitecto —auténtico heredero del famoso Tolsá— fueron especialmente la terminación de la iglesia y la urbanización de la amplia plaza. El estilo tenía que ser el neoclásico mexicano.

HACIA UNA SINTESIS DE LA PINTURA GALLEGA

FERNANDO MON

Sería absurdo a estas alturas hablar de una escuela de pintura gallega en la medida trascendental que se aplicó a parejos movimientos dentro y fuera de nuestras fronteras. Una escuela, todos lo sabemos, se forma en el tiempo por la coincidencia de un determinado espacio o área de acción de hombres igualmente geniales, con pluralidad estilística, pero incidiendo en un particularismo esencial: o bien sea temático, bien sea lumínico, procesal, con idéntico soporte cromático, etcétera. Y aun así, a partir de tales supuestos, tendríamos que desembocar necesariamente en importantísimas y significativas exclusiones, como, entre otros muchos, la de Corot, ponemos por ejemplo, que siendo pintor francés representó la Italia más veraz y hermosa que se haya producido en el siglo. Por esto mismo, mejor que hablar solamente de una síntesis de la pintura gallega que figura en el enunciado, hablaremos también de la presencia de unos pintores gallegos que, a través de una visión plural, van relatando los trabajos y los días de su pueblo con un telón de fondo precisamente, que es la ventana abierta a ese pueblo: su presencia física o su entidad metafísica.

Pero en el caso concreto de la pintura gallega es necesario, al objeto de plantear su problemática en términos esclarecedores, partir de un supuesto estructural en su plano generativo: la pintura en Galicia carece de tradición. Y carece de tradición, posiblemente, por unas motivaciones socioeconómicas y geopolíticas que trataremos de dilucidar.

Los pintores gallegos, antes del primer tercio del siglo XIX, quizá por ausencia de clima propicio, quizá por otras causas que inmediatamente catalogaremos, no pudieron dar a su obra esa signatura propicia de la personalidad y mucho menos marcar la huella profunda de un asentimiento comunitario; aunque, todo hay que decirlo, a través de los siglos se hayan proyectado esporádicamente recias y muy singulares personalidades, pero, volvemos a ello, aisladas en sentido robinsoniano. Lograron, en general, un tipo estimable de pintura —aunque de escasa resonancia y corto aliento— que no puede tener parigual en sus coetáneas de Valencia, Castilla, Andalucía o Cataluña. Pintura, sin embargo —y esto es muy importante—, con la que debemos contar a la hora de reconstruir una historia plástica española; no sólo por lo que tiene de documento válido de una época, sino por las mismas vicisitudes que menguaron su desarrollo, y de

consuno, el corto vuelo significativo para vencer al tiempo (1). Pero, en fin, frustrada en sus inicios.

Porque es curioso que un país como Galicia, excepcionalmente dotado para la lírica, que creó una auténtica y jerarquizada escuela de escultura como la compostelana, que descolló a gran altura en las artes menores y artesanas (azabachería, cerámica, etcétera), haya sido tan remiso en las representaciones pictóricas.

Los motivos, y volvemos al tema, son múltiples e imprecisos. Obedecen a nuestro juicio a una serie de causas y concausas vinculadas a la historia misma de la cultura gallega, cultura que adquiere plenitud en el siglo XIII, precisamente el siglo de los dos Alfonsos y del santo Fernando. Por entonces —ya es saber historiográfico— todo lo vital, lo significativo, se pronunciaba en gallego. Por labios del propio San Fernando, de Pero da Ponte, Eanes de Cotón, Airas Nunes, Gómez Charriño. El arte era, o comenzaba a ser, auténtica manifestación del sentir comunitario; vínculo del artista con aquella cultura de la que se sentía solidario. Esta circunstancia, empero, no fue acicate para la marcha simultánea del arte con el contexto general de la cultura. El estilo ojival, por ejemplo, vigente en gran parte de España, no se desarrolla en Galicia hasta el siglo XIV, y la pintura, particularmente, tiene una presencia muy menguada o carecemos de noticias sobre ella. Si exceptuamos las bellísimas iluminaciones del «Diurno» de Fernando I, obra de los monjes cluniacenses Pedro y Fructuoso que corresponden al siglo XI, y algunos retratos de pobre factura existentes en la iglesia compostelana (siglo XII), poco más, que sepamos, puede citarse como auténtica manifestación pictórica acorde con el florecimiento de la cultura de aquel tiempo.

Admitida, pues, la existencia de un auténtico florecimiento lírico. Hecha patente la presencia de un arte escultórico, de un artesanado gremial de ilustre raíz o de una arquitectura con profunda raigambre autóctona, debemos enfrentarnos con una ausencia debidamente jerárquica de la pintura que, explícitamente, comienza a tener homologación a través de unos hechos geopolíticos y sociales.

1. El aislamiento de los grandes movimientos artísticos con Occidente, que en principio penetraron por el Camino de Santiago, llegaron apagados a Compostela, ciudad de peregrinaje, sin más eco que la fiebre constructora de sólidos principios arquitectónicos (2).

2. El absentismo de la nobleza gallega que deja sin

valimiento ni mecenazgo a los artistas gallegos que deben emigrar (caso del pontevedrés Gregorio Hernández). Este absentismo se generó a partir de las luchas dinásticas en las que gran parte de la nobleza gallega tomó bandera en favor de «la Beltraneja» contra los Reyes Católicos. Obligatoriedad de participar en la guerra de Granada, etcétera.

3. El clima de extrema humedad posiblemente haya restado impulso creador a la pintura al fresco o temple, única práctica conocida hasta el siglo xv, en que los hermanos Van Eick inventaron los procedimientos oleosos en pintura.

4. La inexistencia de una burguesía de sólidos principios económicos al estilo de otras burguesías europeas creadoras de inquietudes artísticas y, por lo tanto, deficitaria en el consumo de arte.

Sean estas motivaciones aisladas, o bien consideradas en su contexto global, merecen, igualmente, una reflexiva atención sobre su problemática. Los siglos posteriores, hasta el xix, época de verdadera eclosión, constituyen un panorama si no desolador sí de posibilidades mínimas a tono con esa falta de tradición que marca el fenómeno geopolítico señalado y la no menos importante secuela socioeconómica que plantearía —y no a éste nivel solamente— la inexistencia de una burguesía con solidez económica e influencia social.

En este punto nos damos de cara con la siguiente pregunta: ¿Cómo se gestó, pues, esa eclosión de la pintura gallega que hace su presencia en el último tercio del siglo xix con singular pujanza?

EL RENACIMIENTO DE LAS ARTES Y LAS LETRAS

Es necesario hacer un poco de historia para situar el problema en sus naturales dimensiones. Un movimiento del tipo que sea no surge espontáneamente, sino condicionado, interdependiente y circunstanciado a ciertos hechos, cuya naturaleza reside dentro de la propia estructura en que se generó.

El Renacimiento, por ejemplo, que llegó a Galicia con ecos mortecinos fue, sin embargo, algo así como una toma de conciencia del hombre inserto en una sociedad con escasas posibilidades de realización. Conocemos creaciones pictóricas como las de Pedro Noble en el palacio del conde de Altamira, así como las de Jácome Perlada y su hermano Pedro, Francisco López y Felipe Sánchez, que dan idea de la pobrísima realización de un grupo de pintores excluidos de la circunstancialidad artística de su tiempo a pesar de los esfuerzos del arzobispo Fonseca, fino humanista y gran impulsor del plateresco compostelano, en el sentido de dar dimensión a toda manifestación artística.

Sin embargo, durante el barroco, aun persistiendo los mismos condicionamientos sociales, o aun peores —de 125.000 familias que había en el reino en el año 1626 quedaron en el 1628 reducidas a 80.000 debido a las emigraciones, y éstas a causa del injusto reparto de las tierras, con un 80 por 100 en manos de nobleza y clero (3)—, coincidió con el avance constructor más grande que se conoció en Galicia. Mientras eran incesantes las quejas que el reino elevaba al monarca a causa de las numerosas cargas que le eran impuestas, se llevan a cabo las más monumentales obras artísticas en ciudades, villas y aldeas (4).

¿Qué había pasado en Galicia para que a través de un dualismo social tan desesperanzador se mantuviese una tensión artística de alto nivel?

Ya lo dijimos. Nada más ni nada menos que un proceso socioeconómico. Los señores absentistas vuel-

ven a sus tierras y buscan el refugio de sus villas en unos momentos en los que, precisamente, recobra Galicia (año 1623) el voto en Cortes merced a los buenos oficios del conde de Gondomar ante el Rey Felipe IV. La dinámica economicosocial se agiliza, y se agiliza merced al entusiasmo con que se emprenden las nuevas estructuraciones agrarias, y la incipiente fluidez del dinero puesto en circulación con motivo del regreso de los señores naturales favorece el entusiasmo ordenador, la fiebre constructora.

Y de este modo, afincada nuevamente la nobleza y, en cierta medida, robustecido el poder adquisitivo del estamento burgués, comienzan las demandas de obras de arte, el interés por el artista en su dimensión humana y el desdoblamiento de la capacidad admirativa con respecto del signo estrictamente decorativo-funcional (funcionalidad didáctica o escatológica, naturalmente) a que iban destinadas las obras de arte antes de la consideración estremecedora del barroco. Hay que advertir que el barroco, tomado en Galicia como número guía de una anhelada aspiración liberatoria, traspasó las fronteras del neoclasicismo, llegando a llamar reciamente a las conciencias del siglo xix como si la pasión y la frescura de su cultivo fuese una actitud mental definitiva frente a las nuevas corrientes artísticas que aportaba el romanticismo naciente.

El xix, ya lo dijimos, es el gran siglo de la pintura gallega. Con ella no sólo renace un sistema plástico coherente y jerarquizado, sino que con la concienciación del intelectual surge una nueva lírica solidaria con el drama de la emigración. Curros Enríquez, Rosalía de Castro y Pondal serían los grandes poetas del renacimiento gallego. Pero lo serían a través de su compromiso humano con el pueblo. Con el emigrante que, a la sazón, era la plaga eviterna que asolaba el país. Lo dijo Curros en estas dolientes estrofas:

*Pombiña mensaxeira
da branca pruma,
pálalle os emigrados
da patria sua.
Dilles, mimosa,
que d'eles apartada
Galicia chora (*).*

Con esta lírica popular toma cuerpo —merced a la fiebre estremecedora del barroco (hay cultivadores escultóricos entre los canteros y romeros de San Andrés de Teixido, como «estampistas» evocadores de la cotidianeidad popular)— el cultivo de la pintura que por entonces, con Pérez Villamil y Fierros, era una isla sin comunicabilidad con el resto de los hombres y de las tierras galaicas.

Es natural que con tamaña carta de sentimentalismo epidérmico, las artes, en general, y la pintura, en particular, fuesen la esquematización de estos mismos ideales que, favorecidos por el impulso romántico triunfante en Europa, desembocase en fórmulas ideopictóricas con primacía del sentimiento sobre otra razón adventicia a su contexto físico. Una pintura, pues, sin estructura en su base conceptual, aunque atada sentimentalmente al ímpetu que en un principio la generó.

De este modo, el pintor gallego que tiene conciencia de su diferenciación, no la tiene, sin embargo, de sus dimensiones culturales ni de la vigencia del momento que le toca vivir. Su mimetismo neorromántico le lleva a unos excesos de superación que cree hallar-

(*) Paloma mensajera/de blanca pluma,/háblale a los emigrados/de tu patria./Diles, cariñosa,/que de ellos apartada/Galicia llora.

los en el impresionismo, cuando, ya superado éste por las nuevas corrientes didácticas y aun por el divisionismo, el arte de la pintura camina por senderos mucho más amplios hacia la expresión aformal, de un lado, y el social-realismo, del otro. Pintores como Lloréns o Frau —dejemos atrás a Villamil y Fierros—, tan ajustados a una dinámica de vigencia, tienen su contrapartida en Imeldo Corral, o Bello Piñeiro, o Seijo Rubio, que, sin aclarar ningún panorama vivencial a nuestra pintura, la indiferencian tautológicamente cuando se aferran a un desmedrado impresionismo mucho más esteticista que eficaz y comunicativo.

Si se habla, pues, de un auténtico renacimiento de la pintura, éste no coincide cronológicamente con la lírica rosaliana o con las exaltaciones vitales de Curros Enríquez, Aguirre y Pondal. Si acaso, este vitalismo llega a nuestros pintores tenidos por «renacientes» como un eco mortecino o una voz en el desierto de las almas. El signo, ya lo dijimos, es esteticista, con una carga muy potente de verdad intencional, pero nada más.

La magna presencia de un arte pictórico jerarquizado, «comunicado» con su correspondiente europeo —recia intencionalidad cuando menos—, habría de manifestarse a través de dos personalidades que, coincidentes en el sustrato ideológico, llegarían por distintos caminos a su concreción y posterior desenvolvimiento creacional. Estos dos artistas son Alfonso Rodríguez Castelao y Carlos Maside.

Castelao llena la primera época del renacimiento pictórico gallego. De tal modo, que llega incluso a las capas más populares. En muchas ocasiones fue encasillado frívolamente por la crítica como ideológico-regionalista o liberador de chistes. Y realmente, su dimensión es mucho mayor que la meramente comarcal y anecdótica que la de los pies de sus dibujos. Valeriano Bozal dice a este respecto en su libro *El realismo*: «Sólo subsidiariamente puede denominarse regionalista. Sus temas son ciertamente propios y exclusivos de Galicia, pero el sentido que de ellos se desprende es universal».

No cabe duda que, a poco que consideremos la figura de Castelao, podremos contrastar su recia vinculación a ese sentido universal de la sociedad y de la cultura que él, doliéndole en el corazón, quería insertar en Galicia con módulos propios. El planteamiento infraestructural y hondamente significativo de sus dibujos —parentesco, aunque en otra dirección, pero con idéntica ideología de las pinturas negras de Goya— le lleva a plantear los problemas propios del agro gallego en términos de sarcástica realidad. Su pintura, pues, no sería otra cosa que su pensamiento artístico-social trasladado a imágenes plásticas.

Este camino, pues, en un país desasistido de recias tradiciones pictóricas y con una problemática social de serios alcances, no es otro que el del realismo. Castelao accedió a este realismo-social, no por influencia, sino coincidente con el movimiento del realismo constructivista. Su obra, mejor, su presencia —artista y obra son ahora una misma cosa—, está dentro de ese mundo que le rodea y ante el cual reaccionó. En último término la supremacía de contenido en Castelao, siempre será superior al de la forma, porque, precisamente, tiene como telón de fondo un pueblo que le hace hablar y sentir, también disenter (5).

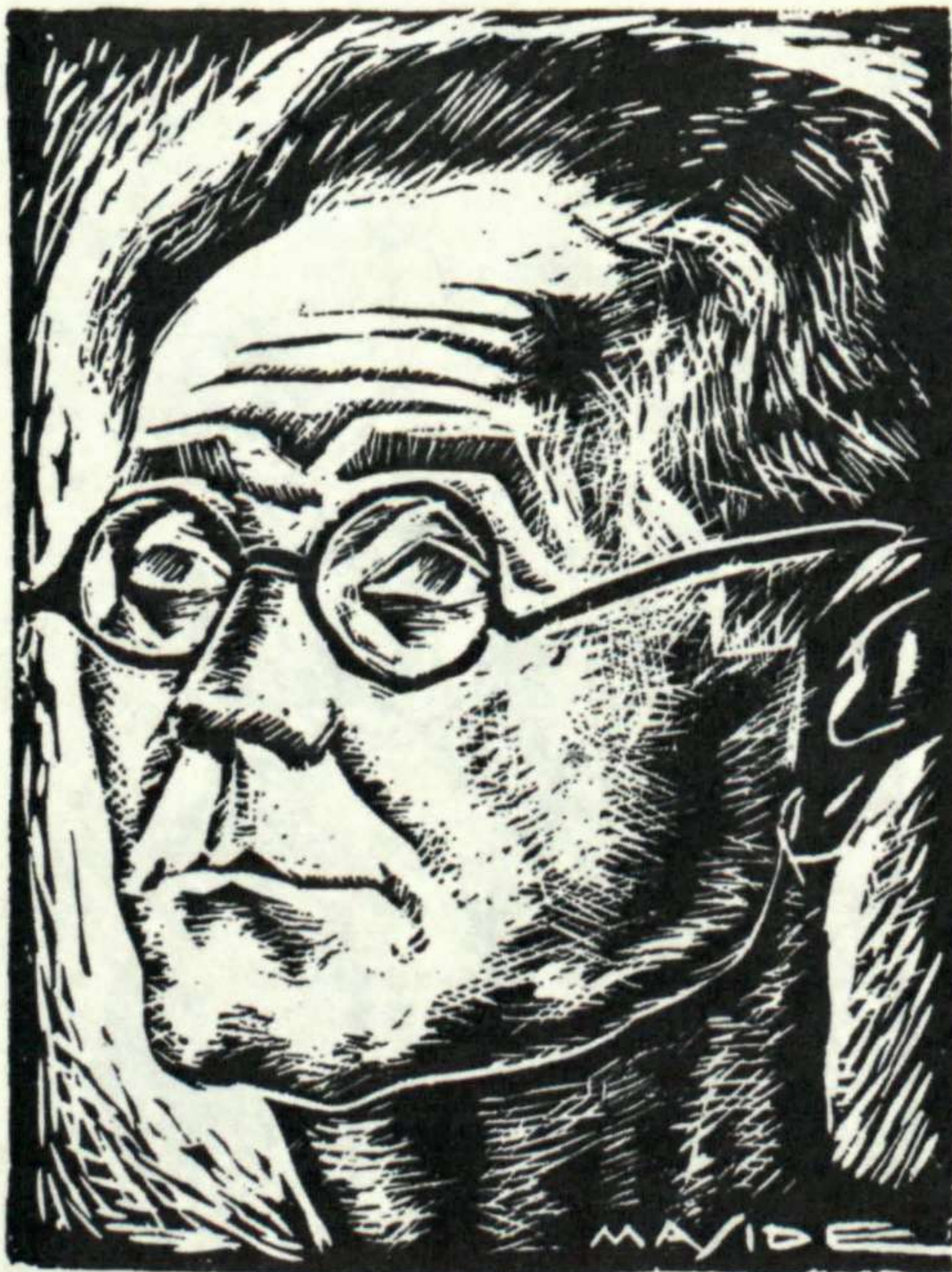
Y así vemos cómo, a partir de Castelao, tomando como referencia la realidad social en torno, se observa una concreción de los valores plásticos dentro de la circunstancialidad en que está situado el país gallego. Por el sentimiento, exactamente — y la pintura de



CASTELAO/«A BORDO DO "ILLE DE FRANCE"».



MASIDE/
«PEQUENA
TENDA».



MASIDE/«RETRATO DE CASTELAO»/GRABADO EN MADERA.

«LAGO RIVERA»/CUENCA



Castelao tiene mucho más de reflexión y arquitectura mental—, llega a realizarse en una temática enraizada con la autenticidad más veraz, la cual trata de universalizar partiendo, como diría Ortega, del hecho comarcal. Por el disentimiento, recusando todo aquello que viene mixtificado por las raíces tautológicas del sentimentalismo, para darle, de este modo, certificado de exclusión. Esta es, a mi ver, la gran presencia de Alfonso Rodríguez Castelao en el panorama de la pintura gallega, hasta entonces entregada, en su casi totalidad, a unos excesos intimistas en los que proliferaban ideas esteticistas de un lado, y del otro, con igual demasía, formas de expresión prácticamente periclitadas.

El otro polo del resurgimiento de la pintura gallega, viene a ser, como se dijo anteriormente, Carlos Maside. Coincidente en el tiempo con Castelao, pero mucho más joven que el genial artista de Rianjo, Carlos Maside viaja por Europa y asimila las nuevas corrientes artísticas que por entonces se desarrollaban. Las asimila, pero les da un sentido radicalmente autóctono, lo que hace de su arte una proyección universal de cara a los problemas planteados por el pensamiento de la preguerra civil española. Después de su periplo europeo, Maside realiza un tipo de realismo el cual no se encuentra ciertamente, en la bidimensionalidad de su pintura, ni siquiera en la informática europeística, y mucho menos en el constructivismo formal de los planos y superficies pictóricos. El realismo de Maside radica en ese contenido medular del hombre gallego que denuncia y testimonia los trabajos y los días de su pueblo.

A partir de este supuesto podemos enfrentarnos con la pintura nueva de la anteguerra civil de España, que, como la de Colmeiro y Souto y tantos otros, incluso el grupo más joven, se acercan al pueblo y lo traducen de acuerdo con su individuación; a partir de su sensibilidad humanizada dentro de la unidad ideológica.

Llegamos así hasta el momento actual en que nos hallamos ante una pintura que tiene idéntica jerarquía a cualquier manifestación artística española. Y es que, no podemos negarlo, el poderoso impulso de Castelao y Carlos Maside fue como un motor que puso en marcha toda la máquina inmovilista de nuestra pintura, y coincidente con este movimiento aparecen las figuras de Souto, de Colmeiro, de Laxeiro, de Luis Seoane. Hoy ya, permaneciendo fieles a este resurgir, tienen la bandera enhiesta José María de Labra, Lago Rivera, Quesada y otros muchos que, por no hacer excesivamente larga la nómina, producen un arte de índice europeísta, pero de contenido galaico, que tiene su precedente más inmediato en el social-realismo de Castelao, o en la bidimensionalidad expresionista de Carlos Maside.

Pero de todo esto, lo que se induce es que, si en efecto nos encontrábamos ante un país sin tradición plástica, y ésta, de todos modos, modelada en los principios esteticistas de un tardío florecer romántico, con la nueva generación de pintores actuales se llegó a testimoniar una presencia epónima, es que el impulso y magisterio de Castelao o el europeísmo de Maside no son ajenos a tal renacimiento.

Al menos en su forma aparential.

- (1) Fernando Mon, «La pintura actual en Galicia».
- (2) José Conselo Bouzos, «La pintura gallega».
- (3) Vicente Risco, «Historia de Galicia».
- (4) Manuel Chamizo Lamos, «Arquitectura barroca en Galicia».
- (5) Alberto Míguez, «El pensamiento político de Castelao».

CIENCIA MEDICA DE LA CONSERVACION Y RESTAURACION DEL LEGADO HISTORICO Y ARTISTICO

VICENTE VIÑAS

HACE algunos años, en un artículo de prensa dedicado a las tareas de conservación y restauración de objetos históricos y artísticos, el periodista nos atribuía a quienes ejercemos esta profesión méritos de «cirujanos del arte». Aquella, en principio, sugestiva titulación no dejaba de tener una cierta originalidad y un sincero reconocimiento a nuestra labor.

Ciertamente, el paralelismo entre médico-cirujano y el conservador-restaurador es indudable, dejando bien sentado que no está en nuestra intención equiparar responsabilidades, méritos o dificultades, sino exponer esta semejanza de la que indudablemente resultamos beneficiados.

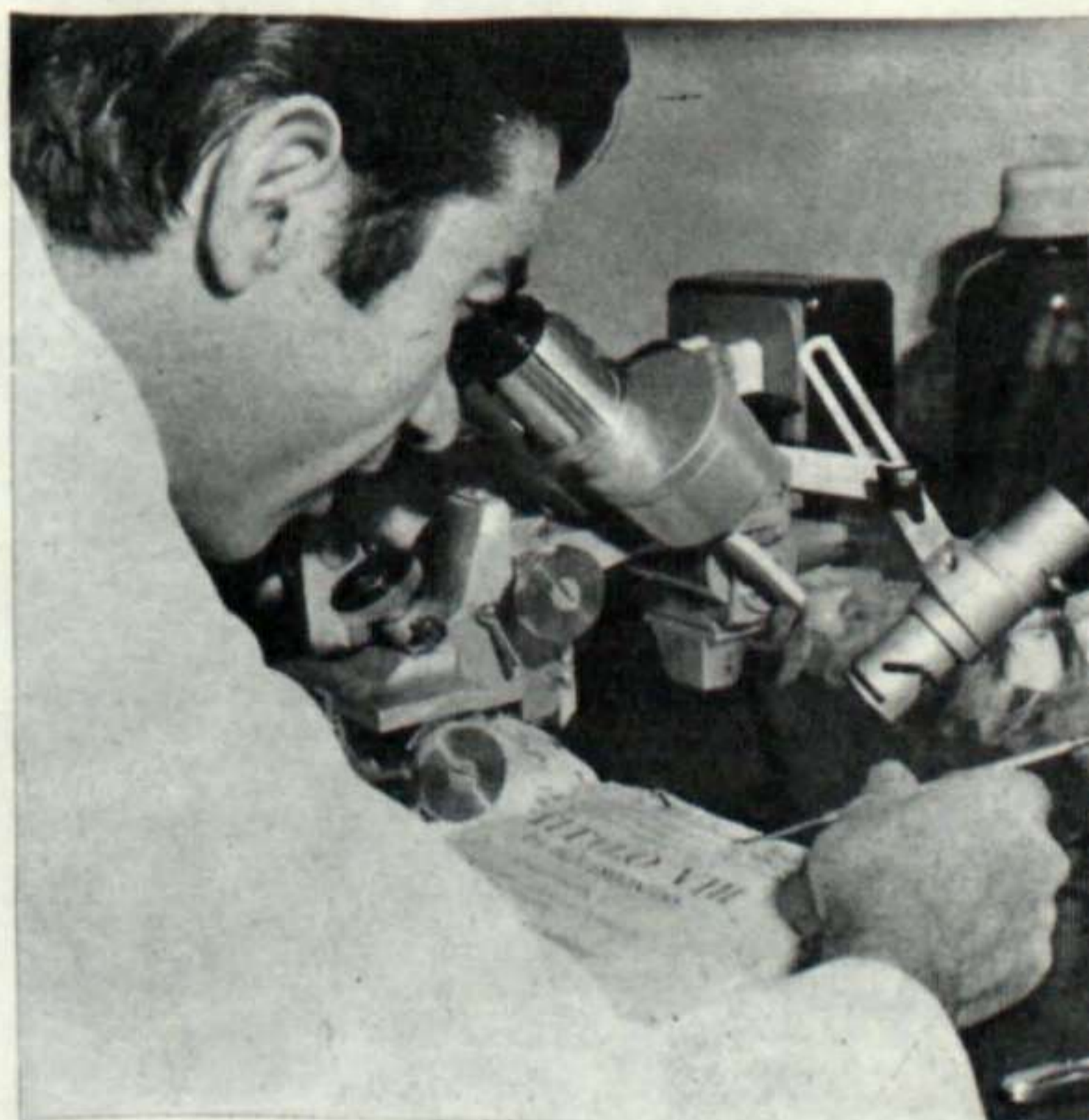
Entendemos por Medicina la ciencia y el arte de prevenir y curar las enfermedades del cuerpo humano. En consecuencia, Medicina del legado histórico y artístico es igualmente la ciencia-arte de prevenir y curar las alteraciones (enfermedades) de cuantos objetos lo forman. La Medicina humana engloba a la Patología (conocimiento de las enfermedades) y a la Terapéutica (modo de curarlas). Idénticas facetas agrupan la conservación y restauración, cuyos propósitos se centran en prolongar la vida y luchar contra cuantos elementos participan en la pérdida de aquellas obras de arte o documentos que prescindiendo de su origen y procedencia son parte integrante de nuestra Historia.

El primitivo médico-cirujano era, desde las más remotas culturas, un individuo con atributos sagrados que ejercía el «arte» de alejar los «ma-

los espíritus» que postraban al enfermo, basándose en una serie de manipulaciones en donde la magia y el empirismo, aplicados en dosis proporcionales al caso o al enfermo, significaban el todo de una ciencia cuya evolución hasta nuestros días no es necesario indicar. Lo esencial es que el «arte de curar» está hoy en manos de auténticos médicos-cirujanos, y la vertiginosa y constante evolución de sus medios y sistemas acapara un atractivo mundo de investigación que centra —por lógicos intereses humanos— la atención de todas las clases sociales.

También las antiguas culturas tuvieron necesidad de alejar los «malos espíritus» que afectaban a sus obras de arte o materiales celosamente depositados en sus bibliotecas. Es fácil suponer que en este caso no serían personajes sagrados, ni hombres con poderes superiores, quienes sanaban o protegían a tan especiales enfermos. De lo que sí estamos seguros, gracias a la documentación que hasta nosotros ha llegado, es de los métodos mágicos y empíricos que eran empleados en tales circunstancias. Lógicamente, en este campo del Arte y de la Historia, los intereses no han sido tan generales, y su evolución, en manos de reducidos núcleos intelectuales o comerciales, ha sido más lenta y despreocupada.

Todavía, incluso en las grandes ciudades, existe el clásico curandero que, incomprensiblemente, con un mismo unguento «mágico» elimina de manera indistinta dolores reumáticos que extrañas dolencias. Con mayor razón subsiste el pseudorres-





BIBLIA EN VITELA
CON ALTERACIONES BIOLÓGICAS.

MICROFOTOGRAFIA
EN LA QUE SE OBSERVA
UN DETALLE DE CRAQUELACION.



taurador, amparado en nobles tradiciones artesanas y que tuvo el «privilegio» de heredar de sus antecesores fórmulas y recetas siempre «muy secretas», de las que se vale para resolver con asombrosa facilidad problemas incluso irresolubles.

Si bien el curanderismo suele apoyarse en situaciones psicológicas, no es posible este tipo de apoyo para el artesano en funciones de restaurador, cuyos medios y sistemas, insistimos, siempre «muy secretos», consisten generalmente en el virtuosismo de lograr camuflar el problema. Gracias a hábiles sustituciones, repintes, parches u otras manipulaciones, no siempre ortodoxas, la obra enferma recobra una supuesta «salud», cuando la auténtica realidad es que el «mal» ha quedado oculto, camuflado, pero latente o en el peor de los casos, la falsificación ha reemplazado la obra original.

La elevación social de todo país representa, entre otros muchos beneficios, una mayor preocupación por sus bienes culturales. Igual que partiendo de aquellas arcaicas estructuras mágico-empíricas la Medicina ha ido alcanzando resonantes éxitos, fruto de constantes estudios, experiencias e investigaciones, y en la actualidad vemos levantarse formidables instituciones sanitarias en donde el enfermo recibe las mejores atenciones dentro de un ambiente realmente científico, también en el campo de la conservación y restauración se han creado centros especializados en donde es debidamente atendida la riqueza artístico-documental. Particularmente España, en muy pocos años, se ha recuperado del tiempo perdido, y el Ministerio de Educación y Ciencia dispone de dos importantes centros: el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte y Arqueología y el Servicio Nacional de Restauración de Libros y Documentos, dependientes respectivamente de las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Archivos y Bibliotecas, cuyos equipos especializados compiten con las mejores técnicas de otros reconocidos centros del extranjero.

CONCEPTO DE VIDA Y MUERTE

La mayoría de las obras de arte y materiales de archivo y biblioteca constan de tres elementos indisolubles: **idea o pensamiento**, representado gracias a la combinación de di-

ferentes **elementos sustentados**, distribuidos sobre un **soporte**. De estos tres elementos, los sustentados y el soporte son de origen material, mientras el primero es puramente esencial. La alteración o detrimento de aquellos dos supone la pérdida de éste. Alma, carne y huesos, esencia y materias que constituyen la vida humana.

Así, pues, de idéntica forma que un ser humano es considerado como uno e indivisible, todo documento histórico o artístico está formado por la unidad de cuantas partes le dan **vida**. La pérdida o sacrificio de alguna de ellas supone la mutilación. La **esencia**, el alma, sobrevive mientras la mutilación es funcional y no somática.

«La materia ni se crea ni se destruye, sólo se transforma». Transformación que supone la **muerte** de la obra, bien sea por causas naturales o accidentales, al variar el aspecto por el cual estamos habituados a su identificación. La materia **vive** mientras la podemos reconocer por su apariencia externa. Debemos entonces, considerar que todo documento histórico-artístico **nace** en el momento que su creador agrupa distintas materias, orgánicas e inorgánicas, simples o compuestas, y **vive** mientras su irremisible transformación mantiene la unidad y el aspecto físico para y por la que fue creada. La transformación de la materia implica la **muerte** y con ella la pérdida total, física y espiritual de la obra.

Mientras la obra **vive**, está sometida a una constante alteración cuantitativa y cualitativa de sus características vitales. Esta alteración que en definitiva podemos llamar «enfermedad», radica en la anormalidad del regular comportamiento de cuantas sustancias la componen. Esta anormalidad o desorden se presenta con mayor intensidad cuando circunstancias externas aceleran las ya congénitas predisposiciones de transformación. Así, pues, la intensidad de toda alteración depende, junto con la disposición congénita, del agente patógeno externo cuyo influjo es, generalmente, factor inicial de reacciones secundarias internas. Reacciones que se verifican comenzando por ser locales, limitadas, y, de forma gradual, se propagan e incluso pueden adquirir otras complicaciones hasta alcanzar una generalización. No siempre es fácil poder precisar el fenómeno o cau-

sas de alteración. Por lo general son varias las causas que determinan un estado patógeno. La apreciación oportuna de los **síntomas** puede ser factor decisivo en la perduración de la obra y en la prolongación de su vida.

Pero antes de entrar de lleno en el campo científico o técnico debemos detenernos y analizar, brevemente, la gran diferencia que existe entre la Medicina humana y la Medicina del legado histórico y artístico. Diferencia esencial que impide que este paralelismo en el que venimos insistiendo tienda a una convergencia. El profesional de la Medicina humana, el médico, tiene como objeto la vida humana: el hombre. El conservador-restaurador: la vida del legado histórico y artístico, que no es sino el producto espiritual de ese mismo hombre.

La muerte de un ser humano es insustituible, pero irremediable con el transcurso de unos pocos años. La muerte de una obra de arte o de un documento histórico es igualmente insustituible, pero la duración de su vida es o debe ser mucho más amplia que la del propio individuo que la originó. Precisamente, si, en el sentido histórico, los hombres llegan a ser «inmortales», es gracias a toda esa gigantesca obra que constituye el patrimonio cultural de la Humanidad.

Así, pues, si en el presente al médico le preocupa la vida del hombre que por tantas causas se puede malograr, y al mundo entero le interesa la labor de la Medicina capaz de salvar la vida humana, de prolongar la edad física y de conseguir que un hombre pueda realizarse en toda su plenitud de facultades sin que la enfermedad perturbe su proyección y su papel en la sociedad, al conservador-restaurador del legado cultural le preocupa que esa obra humana, de interés universal (aunque en apariencia sólo unos pocos se sientan verdaderamente interesados) siga transmitiéndose de generación en generación, luchando enconadamente contra el paso irremisible del tiempo y contra las adversidades circunstanciales. Museos, Archivos y Bibliotecas junto con los laboratorios preventivos y curativos son, a los ojos futuros, los responsables de su trasmisión.

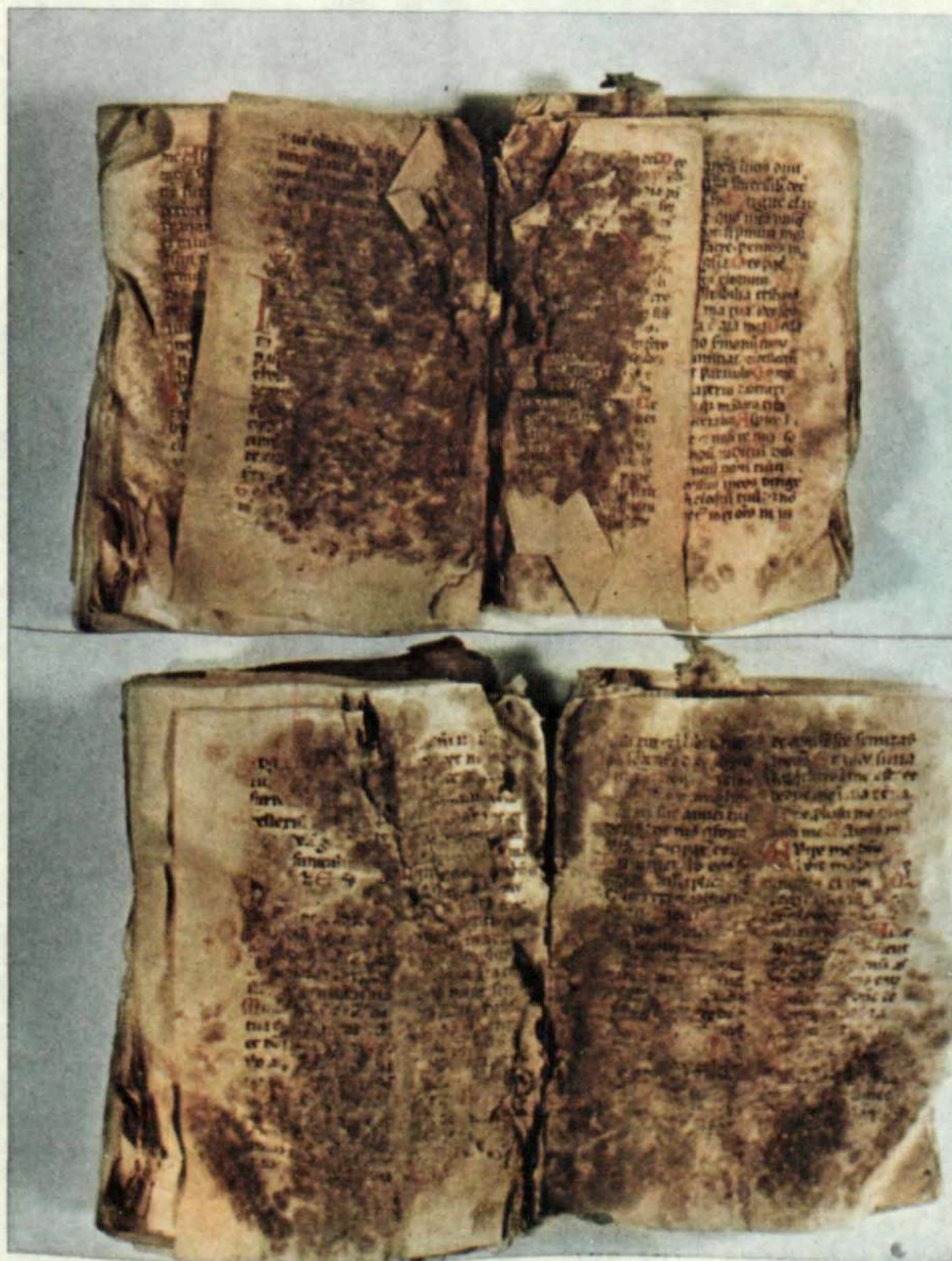
ETIOLOGIA Y PROFILAXIS

La etiología (estudio sobre las causas de las cosas, de la enfermedad) comprende todo cuanto se refiere a la acción causal de la alteración.



LIBRO AFECTADO POR LA HUMEDAD Y LOS INSECTOS.

BIBLIA CON ALTERACIONES BIOLÓGICAS.



Por lo general, la palabra «causa» implica la existencia de un «efecto»: es decir, una enfermedad —efecto— es fruto de una infección —causa morbífica—. Estas causas próximas o remotas radican en las dos condiciones materiales de la vida, intrínseca y extrínseca, orgánica y cósmica.

La causa próxima corresponde al orden vital. La causa remota procede del mundo circundante. Ambas causas dan lugar al efecto: alteración de la salud, enfermedad. Ahora bien, no siempre las mismas causas producen los mismos efectos. Dependerá del elemento afectado, su constitución y autodefensa.

La complejidad etiológica está en función de la infinidad de factores externos, internos, ocasionales, determinantes... y, en definitiva, importa establecer un cuadro sistemático de dichas causas. Los efectos son más definidos, de aquí la necesidad de una mayor dedicación al estudio de las causas con el fin de poder evitar los efectos.

Las causas internas dependen directamente de la estructura y naturaleza de las diferentes materias que componen la unidad individual y las denominamos **necesarias**, recordando el principio físico de que «la materia ni se crea ni se destruye, solamente se transforma».

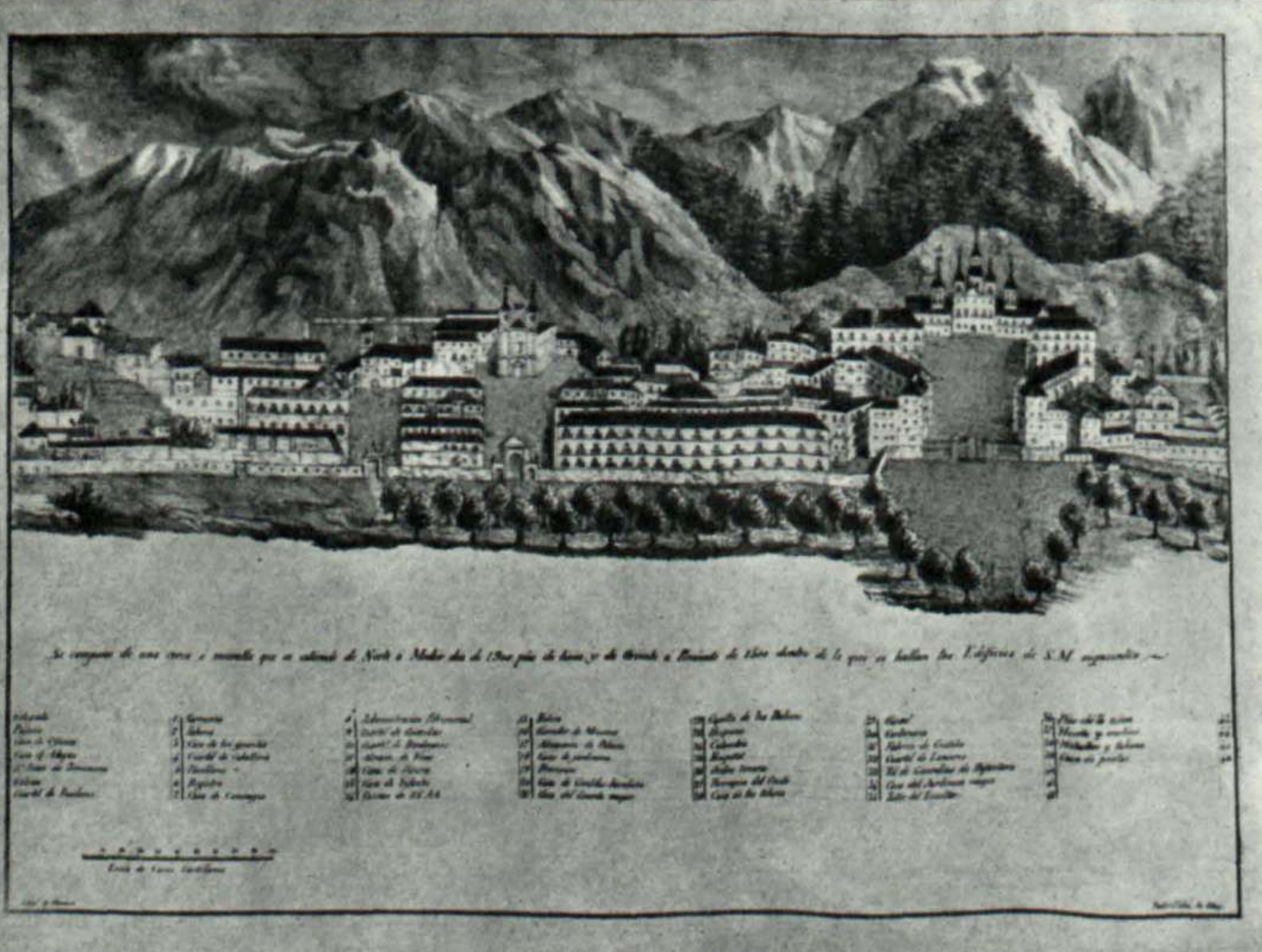
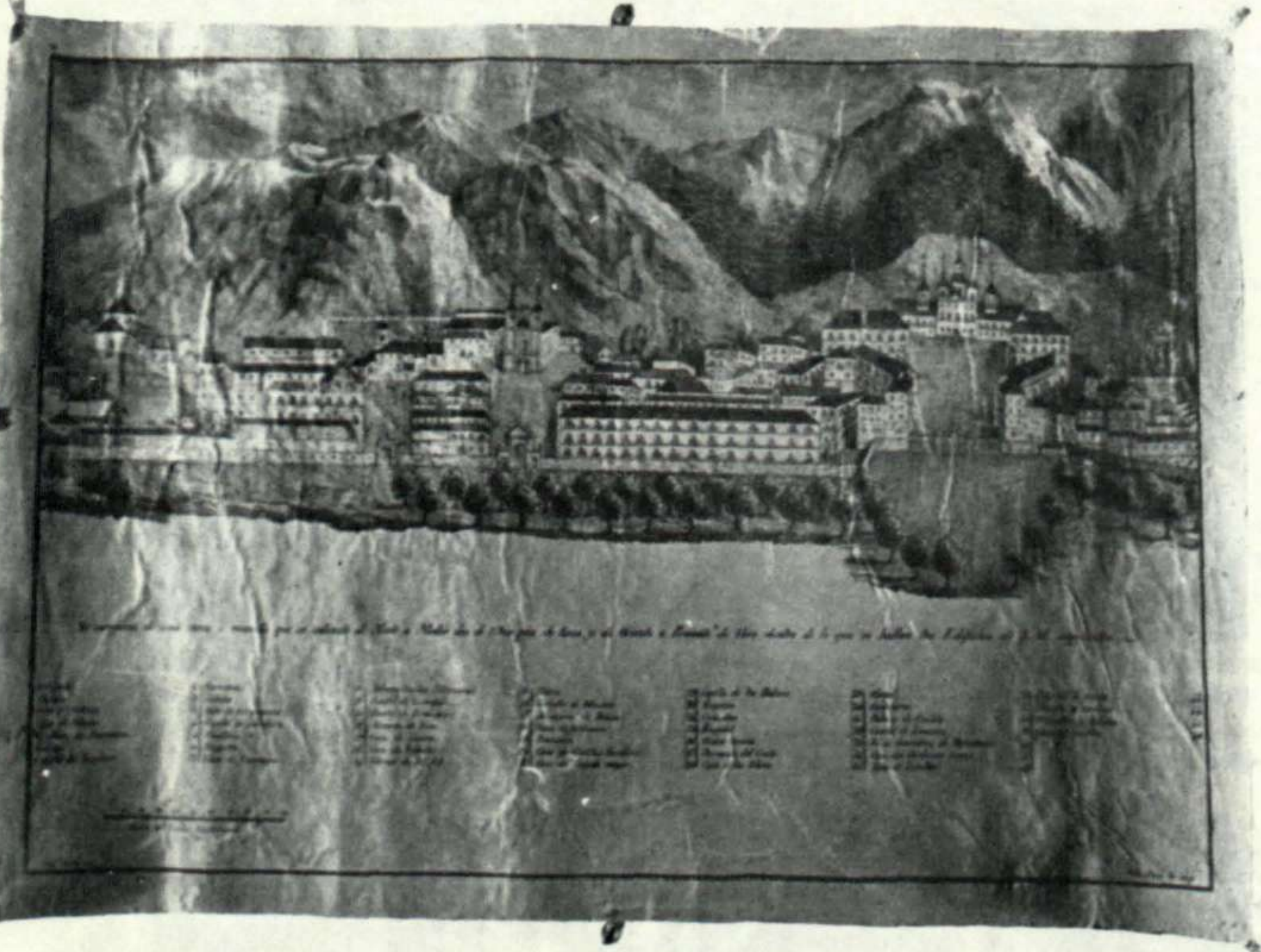
Las causas externas son en su totalidad circunstanciales, no siempre estables, pero aun así podrían serlo, y por ello las denominamos **no necesarias**.

Unas y otras concluyen en un efecto cuyo desenlace es la ineludible transformación.

Al igual que en la patología humana, ciertas áreas geográficas son más propicias al desarrollo de determinadas enfermedades. En las costas, en los lugares marítimos, en las poblaciones asentadas junto a grandes ríos se incrementa el desarrollo de microorganismos (hongos en general y moho en especial) por el elevado grado de humedad. En las zonas secas serán ciertas bacterias o insectos los que proliferan. En los trópicos, a las oscilaciones de la humedad y temperatura se une un exceso de luz solar y lunar, derivando en problemas mucho más graves.

Por otra parte, las zonas industriales, por la contaminación atmosférica y las vibraciones, son mucho más nocivas que las agrícolas con atmósfera menos viciada.

En cualquier caso, y aun prescindiendo del determinismo geográfico, agentes mecánicos, físico-químicos y biológicos pueden influir desfavora-



ANTES Y DESPUES DE LA RESTAURACION

blemente si las condiciones ambientales no son adecuadas ni estables. Aparte, los vicios congénitos y adquiridos, la naturaleza de los componentes, su predisposición natural, la incompatibilidad de elementos o la inestabilidad pueden ser otras tantas causas internas de la enfermedad y en muchos casos es difícil discernir en dónde radica el mal.

En el efecto —anormalidad o alteración— es preciso distinguir entre lesión y perturbación. Una lesión (rotura, desgarró, craquelación, quemadura...) tiene una extensión que, salvo ulteriores complicaciones, afecta una zona parcial y determinada. Por el contrario, una perturbación («cáncer de la piedra», hongos, bacterias, larvas de insectos, acidez...) puede ser leve y restringida en sus comienzos, pero en un futuro, si no se previene y ataja la perturbación y su causa, puede extenderse por la totalidad de la estructura, puede ser contagioso y propagarse más allá del foco primitivo.

Conociendo las causas se puede luchar contra ellas. Es mucho más importante prevenir que curar. Por lo tanto, la profilaxis y los tratamientos se imponen. Son costosos, pero rentables.

Si, como sucede, no se ha tenido en cuenta esta profilaxis y el objeto portador de un germen patógeno, sea cual sea la causa, es ya un vehículo difusor del contagio, hay que impedir, a toda costa, las consecuencias fatales. La primera tarea será el aislamiento de la pieza y la investigación de la causa. Si procede de un depósito se realizará el tratamiento preventivo adecuado, según los casos. De esta forma se evitará la epidemia o plaga. Además, para impedir que el fenómeno se repita habrá que eliminar la causa morbífica, anulando la propagación y el desarrollo del germen patógeno.

ESTETICA Y RESTAURACION: CRITERIOS

A lo largo del artículo aludiremos varias veces a la palabra «estética». Concepto que debemos manejar con ciertas reservas en el campo de la restauración. En la Medicina humana el paciente se somete voluntariamente a cierto tipo de operaciones por la satisfacción de verse, liberado del defecto físico, congénito u ocasional que considera negativo. En restauración también la estética es una de las operaciones más solicitadas por aquellos que solamente

les interesa la apariencia externa, y en todo tiempo podemos encontrar obras de arte genuinas transformadas por la moda o por el gusto personal de unas reducidas personas. Sin embargo, las manipulaciones en pro o en contra de la apariencia de un objeto artístico o histórico son prohibitivas en cuanto impliquen desvirtuación de lo auténticamente original. Para evitar la anarquía ha sido necesario crear unos criterios (normas o mandamientos) sobre los que se apoya el complejo mundo de los resultados prácticos de la restauración y conservación. Estos criterios, unificados internacionalmente por la UNESCO, son consecuencia de un constante estudio, intercambio y conocimiento de los diferentes problemas planteados tanto de forma individual como colectiva. En líneas generales son: **Conservar** la obra en toda su integridad, lo que implica la conservación del original y de cuantas ediciones a través de su propia historia le den forma y carácter. **Restauración** según la doble exigencia histórica y estética, respetando cuanto represente integridad física y espiritual. **Reintegración** de las zonas perdidas con elementos de indeleble diferenciación, cuya presencia no altere ninguno de sus propios valores: físico, artístico, histórico, documental, espiritual... y siempre de acuerdo con los datos proporcionados por el estudio de las zonas originales y su documentación bibliográfica.

Teniendo en cuenta estas normas rígidas nunca la restauración debe ser una falsificación. En Medicina hay un dicho que nos afecta directamente: «Primum non nocere». Lo primero, no hacer daño... Además, estas mismas normas imponen que todos los productos utilizados sean reversibles, es decir, si un día por las circunstancias que sean deben eliminarse, se podrá hacer sin que la pieza sufra detrimento ni quede perjudicada por el tratamiento al que fue sometida.

PATOLOGIA Y TERAPEUTICA

Admitido ya que toda obra de arte o documento histórico tiene un período de duración (vida) y que como todo ser vivo no puede eludir la irremisible ley de la caducidad, nada nos impide equiparar al individuo y al objeto y, en consecuencia, utilizar la misma terminología y nomenclatura que la Medicina —como ciencia más avanzada— nos proporciona.

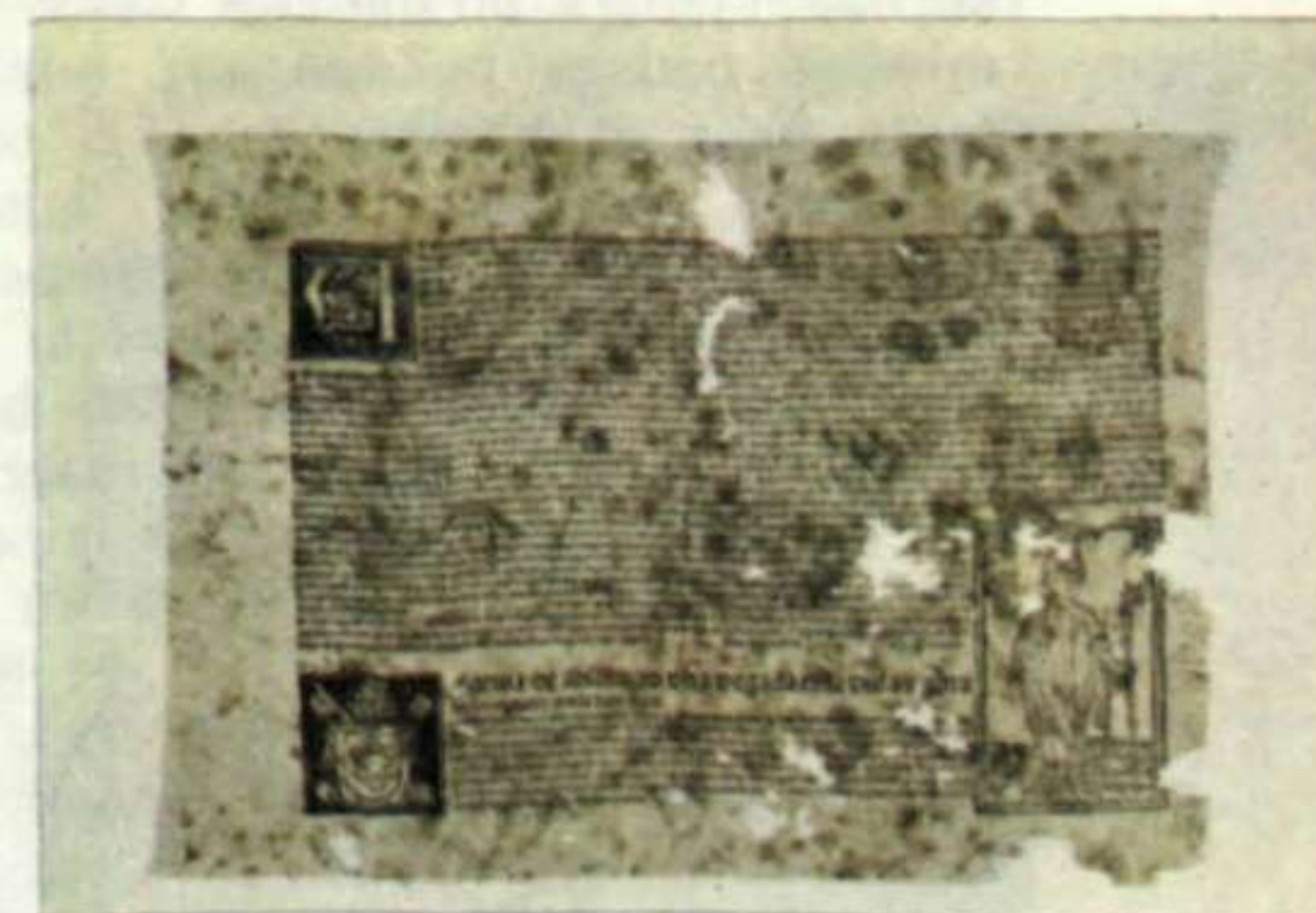
La Medicina, decíamos que es la



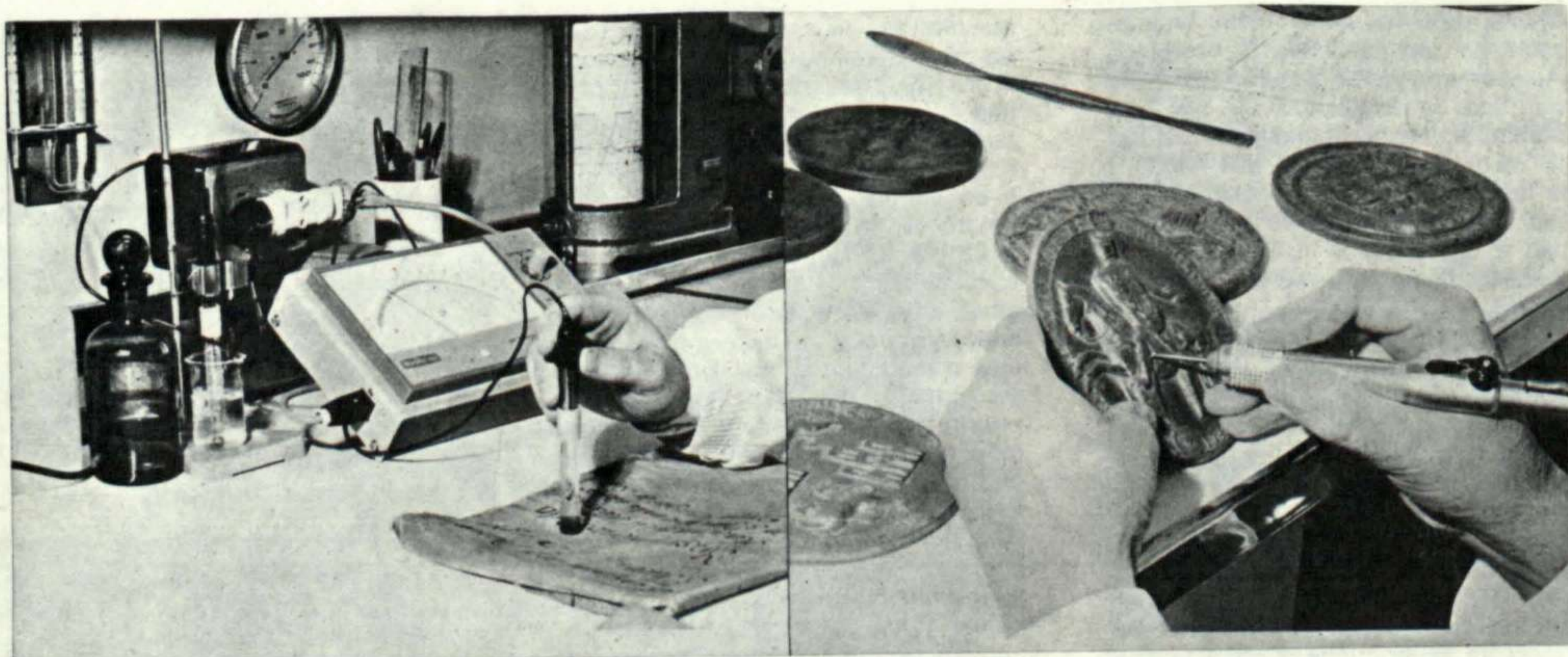
ALTERACIONES PRODUCIDAS
POR HONGOS.



PRESENCIA DE INSECTOS
EN UN DOCUMENTO.



DOCUMENTO RESTAURADO,
QUE PADECIA ALTERACIONES
PRODUCIDAS POR HONGOS
E INSECTOS.



ciencia-arte de prevenir y curar. Para poder prevenir (Profilaxis) es necesario conocer (Patología), y para poder curar es imprescindible saber cómo hacerlo (Terapéutica). En definitiva, exige métodos preventivos, curativos y de investigación.

Aunque en Medicina y en Restauración las enfermedades no pueden ser las mismas, en muchos casos las mismas causas pueden ser fatales tanto para el hombre como para cualquier documento (calor, humedad, cambios bruscos de temperatura, contaminación atmosférica, radioactividad, microorganismos, bacterias [virus]...), sólo las reacciones en estructuras diferentes impondrán cambios fundamentales en el tipo de enfermedades y en los métodos preventivos y curativos. De aquí el que refiriéndonos únicamente a la enfermedad como tal concepto podamos aplicar en su sentido etimológico el lenguaje de la Medicina. La Patología General estudia la enfermedad, la alteración de la normalidad. A su vez se divide en Nosología, que comprende el concepto (nosonomía), descripción (nosografía) y especificación (nosognomía) de la enfermedad. La Propedéutica implica la recogida (semiotecnica) e interpretación (semiología) de los síntomas. La Fisiopatología se encarga de proporcionar la explicación de los disturbios que ocasionan los síntomas. La Patología Especial actúa sobre hechos más concretos, es ya una ciencia de aplicación y de relación entre las alteraciones (enfermedades) con los sujetos determinados.

Los laboratorios, los centros de conservación y restauración no son sino grandes clínicas en donde se observan, se reconocen, se tratan e incluso se intervienen los objetos artísticos y documentales.

Una vez efectuado el ingreso se inicia la recopilación de cuantos datos puedan ser fundamentales para el conocimiento de la pieza a tratar. Se inicia el «historial clínico». El expediente: procedencia, filiación, documentación bibliográfica, fotografías de su estado de conservación (blanco y negro, color, ultravioleta, infrarrojo, rayos X...), análisis cuantitativos y cualitativos de los diferentes componentes, análisis biológicos... Todo un proceso que agrupa la Patología (estudio de las alteraciones) en su faceta de recogida de síntomas (Semiotecnica). La interpretación o Semiología determinará la especificación (nosognomía), descripción (nosografía) y concepto (nosonomía) de la alteración.

Este trabajo de investigación concluye con la clasificación del problema al determinar el tipo de alteración, prever su proyección y decidir los medios de combatirla. Estos tres juicios se definen por: diagnóstico, pronóstico y tratamiento.

a) **Diagnóstico.**—Se admiten dos tipos: nosológico y clínico. El nosológico se centra en precisar la causa de alteración, su naturaleza. El clínico amplía el campo a todo cuanto se refiere al objeto dañado. Estudia el medio, las circunstancias y cuantos datos han podido influir en el caso concreto.

Las principales fuentes del diagnóstico son los síntomas, signos externos que proporcionan la interpretación del «mal». Lo fundamental es el perfecto conocimiento de la causa de tales síntomas y su posible evolución. Los procedimientos para alcanzar el fin son: intuitivos, comparativos, discursivos e hipotéticos. Todos ellos, bien sean fruto de la experiencia, de las diferencias establecidas con otros casos, del cambio de impresiones o de las posibilidades que produjeron el mal, no siempre alcanzan el pleno conocimiento del caso, y ante las dificultades que puedan surgir por insuficiencia de datos, complicaciones, etcétera, será necesario verificar exploraciones analíticas, exámenes cuantitativos y cualitativos a nivel de complejos ensayos de laboratorio que permitan establecer el pronóstico correcto y que, a su vez, confirmen la alteración, su existencia e intensidad, determinando la causa, síntomas, condiciones individuales y del medio ambiente. En consecuencia, podrá dictaminarse el tratamiento adecuado: preventivo o curativo.

Es fácil comprender que este complejo trabajo de diagnosticar precisa de un personal e instrumental apropiados. La Física, Química y Biología, como ciencias auxiliares, pero fundamentales, con todo el complicado material que precisan (microscopios, cromatógrafos, cámaras climáticas...) permiten alcanzar, gracias a sus modernos métodos y medios de exploración e investigación, la garantía del tratamiento elegido.

b) **Pronóstico.**—No es sino la pre-noción, la idea anticipada sobre el curso, el final de la enfermedad y sus consecuencias. En el pronóstico se tienen en cuenta los resultados del tratamiento. Las fuentes son idénticas a las del diagnóstico y, por lo tanto, están en la enfermedad, en la naturaleza o estructura del objeto y en el medio o condiciones circunstanciales. Aparte hay que tener en cuenta que se va a efectuar un tratamiento y que, por lo tanto, también debe valorarse. En la restauración tanta importancia tiene la propia alteración del objeto tratado como su naturaleza o como el medio a que va a estar sometida. El restaurador puede, momentáneamente, hacer que desaparezcan los síntomas o atajar la enfermedad, pero si los elementos que componen la estructura son, por así decirlo, cadáveres agonizantes, el pronóstico será realmente «muy grave», como por ejemplo sucede con muchas de las obras de arte actual en las que se han utilizado elementos excesivamente fungibles con un acelerado proceso de descomposición que sólo puede atajarse sustituyéndolo o transformándolo, cosa que estaría en contra de los principios y criterios actuales de la restauración, puesto que su salvamento sería a costa de la integridad de la obra y, por lo tanto, habríamos anulado su propio valor original.

Este pronóstico «fatalista» se ha pronunciado ya en muchos de los Museos de Arte Contemporáneo, en donde la restauración y conservación de obras modernas plantea graves problemas más difíciles de salvar que el paso de los siglos. Otro tanto podemos decir respecto a la degradación del papel como soporte. La rapidez de autodestrucción condena a una exigua vida a la inapreciable documentación que puede sustentar.

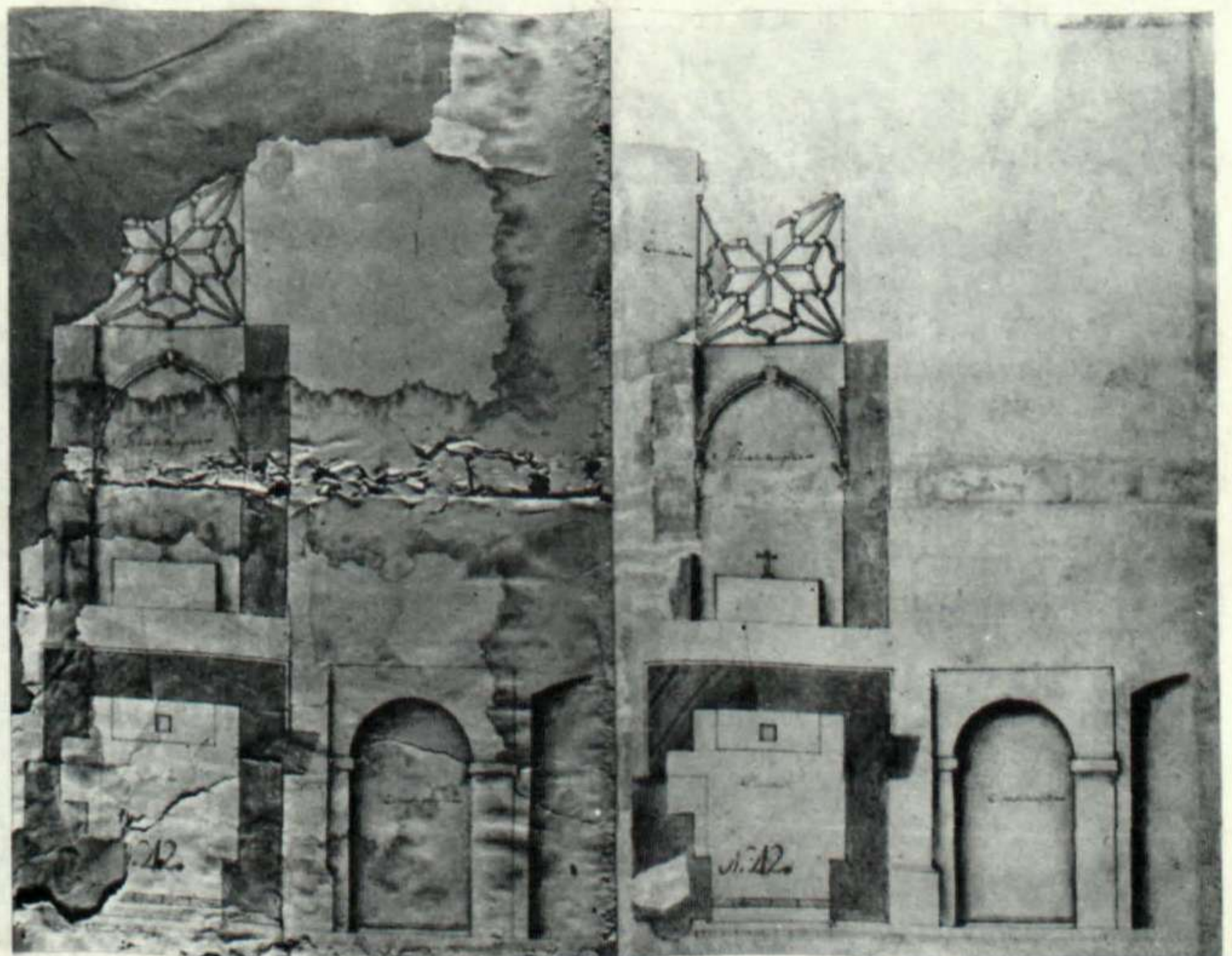
Aun salvando estos grandes obstáculos que se pueden pronosticar e incluso alejándonos de ellos, junto con el diagnóstico de la pieza tratada se imponen una serie de consejos para evitar que el mal pueda repetirse. Una inadecuada ambientación, una repetición de las circunstancias volverán a crear nuevos problemas, cada vez más graves, en correspondencia con el debilitamiento progresivo de los elementos materiales y con la fuerza del tratamiento. La profilaxis, igual que para las obras y documentos todavía sanos, se impone, con más razón, para los ya dañados. Ante una obra que vuelve a su destino después del tratamiento se impone un riguroso control y unas medidas previas que aseguren la eficacia de la labor realizada. Las condiciones del medio influyen decisivamente en el curso y en el final de la enfermedad.

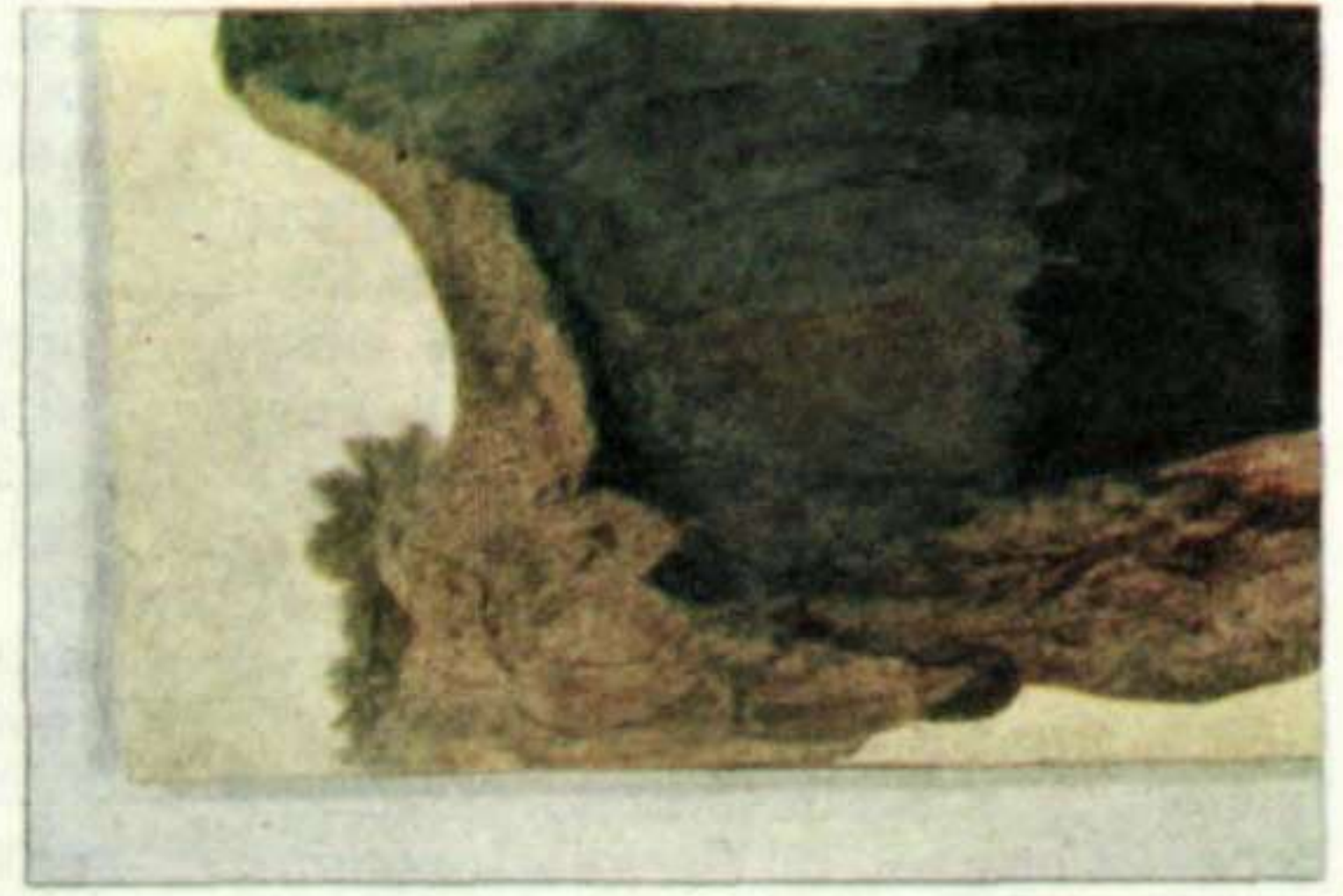
En el tratamiento hay que contar

con el pronóstico, con lo que el «enfermo» puede soportar, e incluso con el tiempo que ese tratamiento puede durar. En el caso, por ejemplo, de ciertos fungicidas, cuya acción se sabe de antemano que es limitada, se impondrá un pronóstico que aconsejará renovar la terapéutica periódicamente. En otros casos se aconsejará un constante control de calor y humedad. En casos extremos se llegará a aconsejar que la obra, si debe ser manejada constantemente o exhibida en condiciones poco favorables, se reproduzca (algo que no se puede hacer con los enfermos humanos) todo lo más fielmente posible para que sea su «doble» quien sufra las consecuencias, mientras en condiciones «óptimas» se salvaguarda el original. Al menos, si se conoce el pronóstico, se logrará que se restrinjan, en la medida posible, los futuros daños que se pueden derivar (caso de las pinturas rupestres acondicionadas con ambientes artificiales y desfavorables cuando se ponen al alcance de todos los públicos, con documentos manejados constantemente y cuyos elementos materiales están sumamente debilitados con la contaminación atmosférica que afecta por igual a los seres humanos que al patrimonio cultural, etcétera).

c) **Tratamiento.**—Con los datos precisos, el objeto pasa a manos del

RESTAURACION DE UN PLANO.





especialista que, junto con cuantos ayudantes forman equipo, interpretará el cuadro clínico, tendrá en cuenta diagnósticos y pronósticos, e iniciará el tratamiento. Primeramente, se habrá esterilizado el objeto en apropiadas cámaras de desinfección y desinsectación, eliminando así el peligro de contagio o desarrollo de microorganismos e insectos.

Totalmente inmunizado se inicia la auténtica restauración tras fijar cuantas sustancias son solubles o fugaces. A continuación se llevará a cabo una minuciosa limpieza y eliminación de adiciones superfluas (polvo, parches, repintes, soportes secundarios contraproducentes, etc.). Una segunda y definitiva limpieza procurará eliminar cuantas manchas o alteraciones que han podido originarse por agentes externos e internos y que no siempre son reversibles ni conviene su eliminación ya que podrían correrse riesgos, muchas veces innecesarios.

Más oportuno que aplicar una terapia profunda sería verificar periódicos «chequeos» que permitieran conocer la estabilidad de los componentes que dan forma al objeto y la nocividad de las condiciones ecológicas. Se evitaría y postergaría el tratamiento curativo o quirúrgico.

Existen, como ya hemos dicho, muchas causas cuyos efectos son contraproducentes. No es necesario insistir en este tema, pues si bien es cierto que no existe una excesiva bibliografía sobre la materia, sí es suficiente para que el interesado encuentre en ella los datos precisos.

En cualquier tratamiento hay que eliminar los productos o las manipulaciones nocivas. De nada serviría

alejar un peligro o eliminar un daño si en el tratamiento aplicado estuvieran implícitos otros peligros u otros riesgos, a veces, más nocivos y mortíferos que los que se intentan superar. Todos los productos y sistemas deben estar experimentados y comprobados además de saber cómo deben aplicarse y qué reacción puede existir entre los distintos elementos. Las cámaras de ensayo, el envejecimiento acelerado, la experiencia adquirida y la colaboración íntima de cuantas personas directa o indirectamente colaboran en este campo son imprescindibles antes de efectuar cualquier tratamiento.

Una vez que la restauración propiamente dicha ha eliminado del objeto «enfermo» cuantas alteraciones le afectaban y siguiendo siempre el mismo rigor científico, es posible que sea necesario reintegrar zonas perdidas: «injertar» en el propio cuerpo de la obra nuevos elementos cuya permanencia no sean causa de «rechazos», bien por razones puramente estéticas o constitucionales. Hasta cierto punto, es habitual el «trasplante» reutilizando materiales procedentes de otras obras ya deshaciadas.

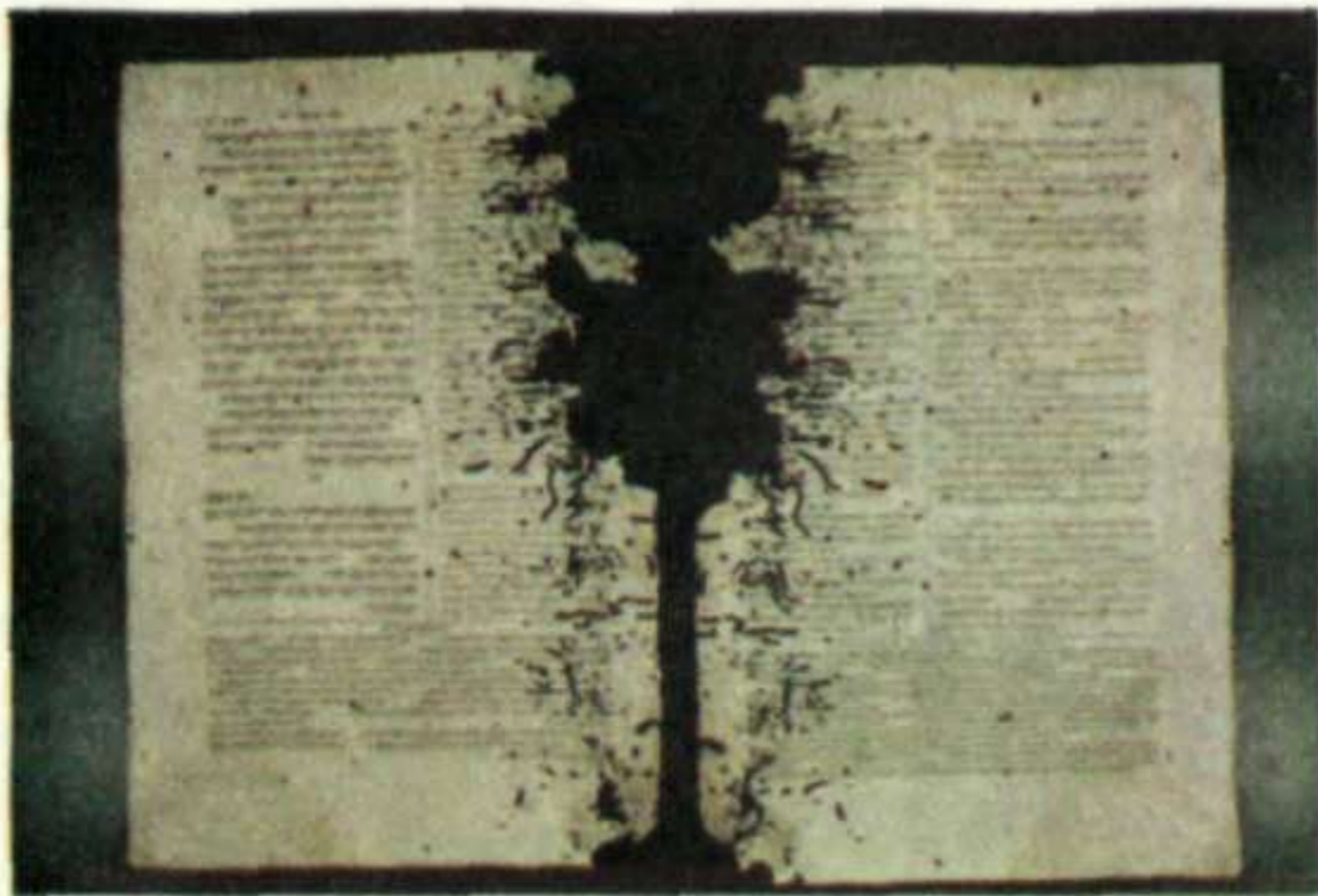
En el tratamiento es necesario recordar el instrumental empleado: bisturíes, espátulas, agujas hipodérmicas, tornos de dentista, pinzas... y los productos químicos cuya variedad y utilización son tan diversas como extensa y entre los que ocupan un primordial lugar las resinas sintéticas y sus derivados. En general, los productos podemos englobarlos en dos grandes grupos: disolventes y consolidantes.

Dato muy importante para la pervivencia del objeto es conocer el

fin a que está destinado y los medios ambientales a que va a estar sometido. El objeto deberá regresar a su habitual emplazamiento previsto de cuantas defensas lo protejan contra futuras alteraciones. En el pronóstico definitivo y en el éxito del tratamiento influirán todos los factores ecológicos.

Es lógico suponer que para llevar a cabo la gran tarea a realizar, el centro debe disponer de una costosa instalación de laboratorios de Física, Química y Biología, con un personal suficiente y una moderna maquinaria donde puedan realizarse ensayos microscópicos, envejecimientos acelerados y todo tipo de análisis, con el fin de prever comportamientos y conocer nuevos productos y sistemas, a la vez que se realizan estudios y análisis para poder diagnosticar. Es esencial el laboratorio fotográfico para conseguir la documentación gráfica, negatoscopios para estudiar radiografías y transparencias... Son imprescindibles cámaras climáticas de adaptación y recuperación, cámaras de humidificación, de desecación y esterilización, de cultivos..., microscopios estereoscópicos, cuya adaptación de sistemas electrónicos permite obtener macro y microfotografías, psicrómetros medidores de Ph, sistemas desionizadores y desmineralizadores del agua..., aparte de maquinaria específica según el objeto a tratar y la terapia (laminadoras, pantógrafos tridimensionales, mesas de forración, cubetas con termostato, muflas y estufas, pilas electrolíticas, etcétera). En las salas de trabajo, auténticos quirófanos, se pone a prueba tanto la labor manual como la instrumental y en uno y otro caso,

ALTERACIONES
DEBIDAS
A DIVERSOS INSECTOS.



la técnica del especialista al interpretar el tratamiento adecuado es la que garantiza el resultado del trabajo.

En apariencia, las auténticas salas de restauración, en donde el documento o la obra de arte recupera la salud perdida, son las que se responsabilizan del éxito o del fracaso de la operación, pero, insistimos, el tratamiento está en íntima relación con el diagnóstico y con la etiología de la enfermedad. No pueden admitirse fallos ni negligencias. Todas y cada una de las personas que trabajan en un centro de restauración y conservación tienen una misión específica, precisa e importante que no puede ser individualizada a la hora

del resultado. De la coordinación, cooperación y efectividad de cada una de ellas depende la buena marcha del centro, el rendimiento y, en definitiva, el logro de la finalidad propuesta por las exigencias actuales y la responsabilidad histórica.

El proceso que culmina en el momento que la obra recuperada regresa a su punto de partida abre un nuevo capítulo en el «dossier» en donde se ha ido reflejando todo el historial clínico. Este nuevo capítulo recogerá, paralelas, coincidencias, nuevas experiencias..., registrará el comportamiento en sus circunstancias actuales, se seguirá paso a paso la «vida» que se ha salvado, siem-

pre con fines de investigación y, en definitiva, de protección hacia todas aquellas piezas que presenten idénticos o parecidos problemas. Una vez que se inicia el expediente es una continua aportación de datos que ni siquiera quedan interrumpidos aun en el caso fatal de que la obra desaparezca. Si sucediera, todas las experiencias acumuladas se aprovecharán en nuevos trabajos, lográndose así una serie interminable de eslabones que son, ¿por qué no repetir la frase?, el progreso de esta ciencia-arte, de la Medicina del legado histórico y artístico, que intenta salvar y prolongar la obra que hace «inmortal» al hombre.





PIROPO A LA DAMA DE ELCHE

Es, señora, tu rostro el espejo más fino de la Iberia,
 la flor salida de entre los mercaderes, las luchas y las tribus.
 Tus ojos miran hondos, con transparencia extraña,
 como si adivinasen que serían salvados en el tiempo,
 y lo atraviesan, solemnes e increíbles, pero temblando un poco.
 Te trajiste ese aire que ningún erudito podría reproducir.
 Eres testigo, pulpa, quieta luz, sombra quieta.
 Sabes a diosa o mujer, a dátil de la paz,
 a puerta cuya llave tienen los que vencieran.
 Tus rodetes, señora, son como auriculares
 con los que aún escuchas el tiempo del que vienes.
 Beso tus pies y tus manos que no veremos nunca.

Luis Jiménez Martos

MARUJA PINEDO

Maruja Pinedo, presidente de la Asociación de Artistas de Chile, ha llevado a cabo en España, entre octubre de 1970 y junio de 1971, una brillante campaña de actividades, celebrando tres exposiciones individuales, de ellas una de pintura en el Instituto de Cultura Hispánica; otra de tapices, en la galería Faunas, y una de dibujos, en el Club Tiempo Libre; participando en cuatro grandes exposiciones colectivas, una de ellas enteramente promovida y organizada por ella, y dedicada a presentar obras de pintores y escultores chilenos contemporáneos y celebrada en el Club Internacional de Prensa. Igualmente ha estado presente en la exposición de pintura iberoamericana, celebrada en la Asociación Cultural Iberoamericana de Madrid, y en la muestra titulada Atlántida 71, que ha tenido lugar en el colegio Mary Ward de la capital española, así como en la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes. A esta intensa actividad como artista y promotora de manifestaciones de arte hay que unir sus conferencias en diversos centros culturales, sus lecciones sobre arte contemporáneo de Iberoamérica y su participación en seminarios y cursos de arte en Madrid y otras ciudades españolas.

La autoridad que presta a Maruja Pinedo su condición de presidente de la Asociación de Artistas Chilenos hace que una opinión suya sobre el arte de España y de Iberoamérica tenga un especial valor y relieve como testimonio y documento. Por esta razón, la preguntamos:

—¿Cuál es, en su opinión, el

actual momento del arte iberoamericano?

—Creo que el arte de Iberoamérica está viviendo un gran momento, caracterizado por la existencia de grupos y escuelas activos en casi todos los países. Pintores como Seoane, Forner, Sara Grilo, Vicente F. Muro y Noé Nojehowicz, en Argentina. Pantoja y Silva, en Bolivia. Las grandes escuelas de Sao Paulo y Río y los pintores nordestinos y sureños, en el Brasil. Obregón y Botero, en Colombia; los nuevos movimientos de estampa popular, en Cuba. Guayasamín, en Ecuador. Cuevas, en Méjico. Milner, en Perú. Colombino, en Paraguay. Vicente Martín, Alamán, Montani y Jorge Páez, en Uruguay, y Alirio Rodríguez y Soto, en Venezuela, son otros tantos exponentes del gran momento que vive la pintura latinoamericana, en el que Chile no está ausente, por supuesto.

—¿Qué podría decirnos de los pintores y escultores chilenos actuales?

—Hay en la plástica chilena una gran influencia europea; los frecuentes viajes de nuestros artistas, el contacto directo o indirecto con el arte europeo y de una manera muy particular con el español, la carencia de elementos indígenas, la ausencia en el indio de sentido artístico, y su pobreza material e intelectual, no dejaron huellas en nuestro arte; por consiguiente, la pintura chilena tiende a la universalidad, en la misma medida en que lo van haciendo los europeos. En la pintura y escultura de Chile, como en todo el arte del momento actual, se da gran importancia a la téc-

nica, y, al igual que en todo el mundo, se está volviendo a la nueva figuración, después de un período más o menos largo de influencias abstractas.

—¿Podría citarnos algunos nombres?

—Tenemos escultores mundialmente conocidos como Rebeca Matte, Blanca Merino, Samuel Román, Marta Colvin, Lili Garafulic y otros muchos en escultura, y pintores como Valenzuela Llanos, Valenzuela Cuelma, Pablo Buchard, Juan Francisco González, Nemesio Antúnez, Ana Cortés, Camilo Mori, Inés Puyo, Sergio Montecino, Aida Poblete, Rodolfo Opazo, Rebeca León entre otros; de ellos, quizá la más conocida en Europa sea, por su intensa labor aquí, la de Roberto Matta, auténtico maestro del surrealismo contemporáneo.

—¿Podría decirnos algo de los artistas chilenos residentes en Madrid?

—Creo que ellos mismos, con sus obras, con su presencia en las galerías, son los mejores exponentes del actual desarrollo del arte chileno. Consideremos, por ejemplo, la gran personalidad de Claudio Bravo; la excelencia de la obra de Luis H. Pérez, y las esculturas de Raúl Valdivielso de Portales.

—En estos meses de gran actividad ha mantenido usted numerosos contactos con el arte español. ¿Qué puede decirnos del actual momento artístico, particularmente en Madrid y Barcelona?

—Creo que la pintura española va a la cabeza de la pintura mundial. Hay un gran número de artistas de talento y personalidad,



«NUESTRA SEÑORA DE LAS PALOMAS».

trabajando incansablemente y exponiendo con éxito en España y fuera de ella. He visitado la mayoría de las salas de exposiciones y galerías de arte de esas dos ciudades y me han parecido muy bien dirigidas. También merecen todo mi elogio las exposiciones y concursos nacionales, que representan un estímulo y unas excelentes medidas de política cultural.

—¿Qué artistas españoles le han producido mejor impresión?

—Entre los pintores que he podido admirar a mi paso por las exposiciones españolas, recuerdo a Alvaro Delgado, del que me entusiasma su color, su expresión y el modo cómo humaniza los aspectos de los ambientes de humildad marginal. Vivancos, un pintor de técnica pura, depurada y sensible. José Frau, el pintor de la luz y del misterio. Benjamín Palencia, por la vehemencia, fuerza y colorido de sus paisajes, llenos de alegría indomable y desbordada. Francisco Peinado, un surrealista muy personal. Martínez Novillo, con su maravillosa realidad sorprendente; los grabados de Isabel Pons; los tapices y

alfombras de Carola Torres; los rasgos dramáticos en las estructuras de Antonio Tapiés; la fantástica pintura de Pepi Sánchez, llena de sugerencias, de un mundo soñado o presentido por ella. En resumen, considero muy interesante y muy valioso el momento actual de la plástica española.

—¿Qué podría decirnos de sus actividades en Madrid?

—Siendo aquí totalmente desconocida, se me abrieron todas las puertas y me acogieron con toda hidalguía artistas y directores de museos, especialmente González Robles, Martínez Barbeito y María Dolores Enríquez. Gracias a estas personas y a otras muchas, cuya mención sería interminable, he podido no sólo presentar muestras de mi trabajo, sino realizar una exposición, que ha demostrado la capacidad y la vitalidad artística de los pintores chilenos actualmente residentes en Madrid, de los que algunos eran ya muy conocidos, pero otros necesitaban una promoción de estas características.

—¿Qué medios considera eficaces para el acercamiento artístico entre España y Chile?

—De manera esencial el conocernos más; la distancia que nos separa nos aísla, colocándonos casi en condiciones de países de leyenda. Nuestros artistas y nuestros intelectuales deben venir más a España y conocerla, tienen que conocer sus museos, sus palacios y su paisaje hosco o florido; deben palpar que desde Altamira a Picasso, España ha forjado artistas más grandes que cualquier otro país del mundo.

—Sabemos que ha promovido la creación de una asociación chileno-hispana de amigos del Museo de América. ¿Qué podría decirnos de esta asociación y de sus proyectos?

—La asociación se fundó contando con la colaboración eficaz del que era nuestro embajador en España, don Sergio Sepúlveda, y del entonces agregado cultural don Miguel Arteche, y su fin es enriquecer el Museo de América ma-

drileño, exponiendo o donando obras de arte chilenas, en todas sus manifestaciones. Como labor inicial hemos presentado en Madrid una interesante exposición de platería, mantas, tejidos, trabajos de cuero y madera y cestería araucanas, que se exhibió durante el pasado mes de abril y hemos hecho donación al museo español del grabado de una colección de grabados de los artistas chilenos más destacados, a los que el museo dedicará una sala especial. La asociación va a promover también conferencias, seminarios y otras actividades de carácter cultural, que tendrán por objeto un más intenso conocimiento de la cultura chilena.

—Por último, quisiéramos que nos hablara de la exposición de pintores y escultores chilenos residentes en Madrid.

—Ha sido esta una de las tareas de las que me siento más satisfecha. La hizo posible el presidente del Club Internacional de Prensa, Armando Puente, y fue una demostración de algunos de los excelentes artistas chilenos que residen en Madrid. Se desarrolló en la primera quincena de mayo de mil novecientos setenta y uno y se presentaron obras de los pintores Rebeca Jorquera, Claudio Bravo, Elena Ferrada, Cuca Burchard, Luis Humberto Pérez y Raúl Ulloa, y los escultores Alfredo Portales, que también intervino brillantemente en la Tercera Bienal del Deporte en las Bellas Artes, y Raúl Valdivielso. Creo que fue una muestra reducida, pero suficiente, del gran momento del arte chileno y de la excelente representación de él que reside en España.

Con estas manifestaciones cerramos la entrevista a una mujer activa, artista y entusiasta, múltiple en su tarea de promover un mayor y mejor conocimiento del arte chileno, y multiplicada en sus deseos de hacer más intensos y frecuentes los intercambios entre los artistas de España y Chile.

RAUL CHAVARRI

CUATRO EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

PABLO GARGALLO

Esta exposición de Pablo Gargallo llega en un momento justo. La oportunidad de ver reunida tan gran cantidad de esculturas y algunos dibujos es, casi seguro, que puede constituir la mejor ocasión de la temporada recién iniciada para la siempre necesaria revisión de nombres y obras. Resulta que Gargallo no era, no podía serlo, un desconocido; pero sí estaba un tanto preterido cuando de relacionar los nombres gigantes de la escultura moderna se trataba. Han sido, a mi juicio, precisos muchos excesos y muchos defectos, para poder constatar la grandiosidad e invención de la creación gargalliana.

Su aportación capital al arte de nuestro tiempo es la fusión del espacio y la materia. Hacer funcionar el todo que es cada obra, de manera que el espacio circundante no solamente penetra en la pieza, sino que asume, en múltiples ocasiones, nada menos que el papel de volumen. Esta liberación de funciones secundarias, esta mutación decisiva para la obra, no sólo de Gargallo, sino de toda la escultura posterior, es realizada mediante una intensificación de lo que pudiéramos denominar ritmo esencial de cada forma. Gargallo descubre estos ritmos, los utiliza en funcio-

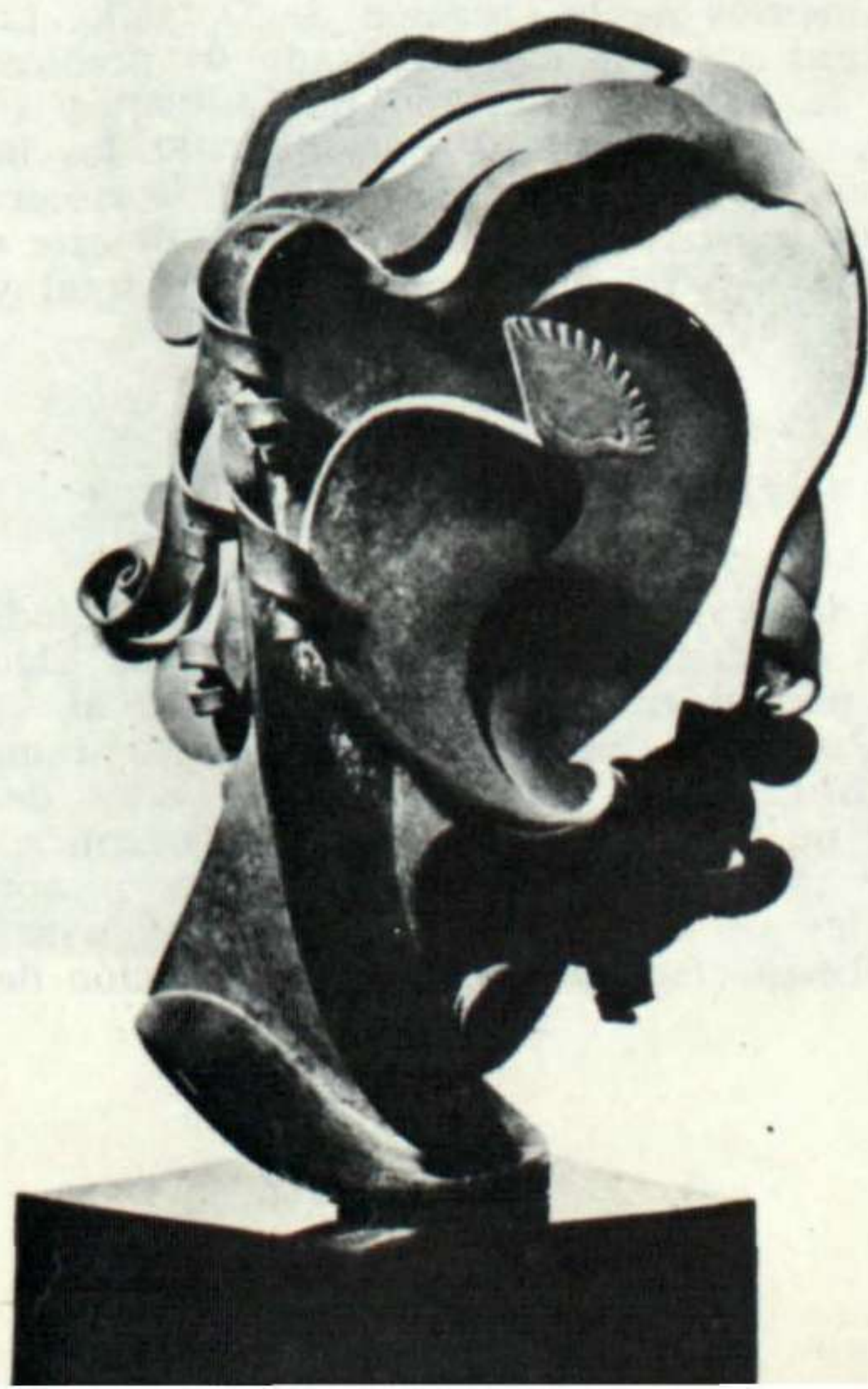
nes múltiples, pues no es solamente un ejercicio formal, ni un rictus expresivo, ni siquiera una apoyatura para conseguir el parecido asombroso en los retratos; es una totalidad que tampoco supone una suma, una acumulación en definitiva. La totalidad de cada una de estas obras está lograda mediante un ejercicio de depuración, de eliminación de elementos y de decantación de cualidades. Otra característica que no conviene olvidar en la obra de Gargallo es el humor. Un humor que le hace recortar ondulaciones en una chapa para darnos la gracia del giro de una bailarina o el paso y peso de un buey, es decir, no renunciando en la definición en que se convierte cada pieza a ninguna, por mínima que sea de las más evidentes y casi anecdóticas cualidades de cada ser. Así en el retrato de Marc Chagall nos presenta algo más que un parecido, plenamente logrado y traspasado por la creación; nos presenta también el mundo de Chagall, el mundo interno implícito en la obra del pintor.

No es la obra de Gargallo de fácil elaboración. Naturalmente, detrás de cada una de estas, generalmente, pequeñas piezas podemos asegurar se encuentran muchas horas de paciente e intenso trabajo, la suma de años de experiencias. La resolución de los problemas planteados en cada pieza exige el rigor del creador

PEQUEÑA STAR.



ROMANTICA



auténtico. El azar no está presente, sí la intuición; la intuición lograda mediante la convivencia con la voluntad de creación.

Mediante esta voluntad aborda Gargallo el desarrollo de una problemática esencialmente escultórica. Renunciando a fáciles expresionismos, resaltando la forma únicamente en sus facetas, rítmicas unas veces, acotadoras otras, logra una escultura que en algunas piezas se adelgaza hasta límites casi imposibles.

Algunas cabezas parecen instaurar un arte de la alusión. Un perfil naciendo de unas enmarañadas crestas, la ambivalente oquedad que dibuja y unas leves incisiones alusivas a la forma elemental de un ojo pueden darnos un acabado retrato, no sólo físico. Esas piezas en hueco, donde materia, espacio y línea se conjugan y realzan de modo que la totalidad de la escultura tiene lugar en la mente del espectador más que en la pieza que tenemos delante. La sugerencia formal es utilizada por Gargallo en muchas esculturas, captando líneas definitorias, asumiendo estructuras elementales y dotándola de vida intensa, de movimiento y hasta de luz.

He hablado al principio de que son estas esculturas con líneas finas, que configuran oquedades, que insertan el espacio en la escultura en lugar de permanecer éste circundándola, la aportación capital de Gargallo. Pero sería erróneo considerar las otras obras del artista en un plano menor. La cronología de cada pieza nos muestra cómo, simultáneamente, se realizaban unas y otras. Ello no es contradictorio si tenemos en cuenta de qué manera subyace en cada una la vital intensidad de la obra creada y creadora. Así, desde el grito en carne viva de «El Profeta» a la serena actitud clásica de la «Mujer del espejo», hay toda una teoría por la que desfila la escultura occidental. Sin embargo, esta obra es posterior a «El Profeta» en un año. Pero el clasicismo, conviene decir de pasada, no es solamente una actitud. Es primordialmente una aptitud que pocos artistas de nuestro tiempo han poseído. Gargallo sí. Como también Picasso y pocos más.

Por las esculturas presentes en esta exposición y las fechas de su realización podemos seguir perfectamente la senda creadora de Gargallo. Podemos apreciar así cómo su obra va ganando en importancia. «El Profeta», considerada como su obra cumbre, «que creemos es la escultura más grandiosa del arte de hoy», afirma Camón Aznar en el catálogo de la exposición, data de 1933. Se conjugan en ella casi todos los elementos de la creación de Gargallo. La cabeza, la actitud apocalíptica y cansada de predicar en desierto, la barba conseguida por sumarios silueteados, la mano firme que sostiene el báculo, los huecos en su doble función expresiva y formal, la visceral exaltación que irradia toda la figura, hacen de este «Profeta» una obra cimera, que remata la obra total y la vida total de Pablo Gargallo.

CINCUENTA AÑOS DE PINTURA VASCA

Las salas del antiguo Museo de Arte Moderno, conocidas también como «de pintura del siglo XIX», vacías por el traslado de estas obras al Casón del Buen Retiro, se han abierto al público, remozadas y blanquísimas, con estos «Cincuenta años de pintura vasca», que suponen una buena panorámica del arte vasco y nos traen, junto a la obra de pintores conocidos, las de otros menos populares cuyas excelencias permanecían en el olvido. La selección de autores

y de las obras ha sido realizada por Crisanto Lasterra, director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y por el crítico de arte Manuel Llano Gorostiza. Este último es el autor del estudio introductor que figura en el catálogo. Los cincuenta años que recoge la exposición son los comprendidos entre 1885 a 1935, aproximadamente los señalados entre el primer viaje de Adolfo Guiard a París y la exposición que la Asociación de Artistas Vascos celebró en Barcelona, en 1933.

Fueron vascos los primeros artistas españoles que se dieron cuenta del cambio de rumbo del arte del siglo XX. Más concretamente, Adolfo Guiard fue precursor en el cambio del eje artístico de la época. Madrid-Roma fue sustituido por Madrid-París. De su mano llegó el impresionismo a España, un impresionismo más o menos impresionista, pero que suponía una ruptura con los flecos de la tradición.

Veinticinco artistas están representados en la exposición. Unos, con más obras; otros, con menos, pero entre todos consiguen darnos una buena idea del tema de que se trata.

La primera sala está dedicada a introducción. Podemos en ella ver diversas fotografías y textos que nos introducen en el momento artístico, literario y social del momento. Anselmo Guinea y Adolfo Guiard ocupan con sus obras una parte de la segunda sala. De las cuatro obras de Guinea es de resaltar la titulada «Cristiano», que nos muestra aspectos de un bautizo. Sus 2,65 x 3,94 metros, las figuras de tamaño natural, el tratamiento de las mismas, hacen de esta obra un cuadro más de los que se prodigaban en la época (1893); pero el paisaje del fondo aparece pintado con materia gruesamente aplicada, de color brillante y el contraste con la técnica tradicional del resto hace un curioso efecto.

Anselmo Guiard tiene tres obras. Una de ellas, «La ría en Axpe», nos muestra el impresionismo antes aludido; las otras dos presentan un marcado predominio del dibujo sobre el color.

La sala tercera está dedicada a Manuel Losada (1865-1949) y a Angel Larroque (1874-1961). Manuel Losada, con tres obras de muy parecida índole plástica, buscando temas que le permitan emplear en abanicos y polisonos su buena mano de pintor. Angel Larroque, con obras muy diversas que fluctúan entre el tipo regional y el retrato elegante, de sabor inglés, a lo Reynolds.

En la cuarta sala podemos ver treinta y siete obras de Darío de Regoyos, que nos muestran bastantes facetas de este pintor. Desde piezas en que podría pensarse en un puntillista, «Redes», por ejemplo; hasta otras de cierta crítica social. Sus azules, sus verdes, sus rosados, la luz que emana de algunos de sus paisajes serían las características típicas y esperadas. Pero también tenemos aquí otras obras de fuerte trazo y que pueden servir para cambiar la incompleta imagen de Darío de Regoyos, este asturiano que pintó tanto y tan bien paisaje vasco e inauguró la sala de la Asociación de Artistas Vascos.

La quinta sala guarda las nueve obras de Benito Barrueta (1873-1953). Hay entre ellas algunas de las mejores piezas de la exposición. El paisaje de París, un interior, algún retrato, nos muestran un pintor dotado y amoroso, que encuentra para los grises contrastes no usuales, que sintetiza de manera muy refinada.

En esta misma sala, Alberto Arrúe (1878-1944), que en sus siete obras nos presenta aspectos dentro del costumbrismo rural, aunque nos permite apreciar, pese a los temas, su buena técnica.

Ramiro Arrúe (1892-1971) tiene solamente dos obras. Un «Toledo», esquemático y resumido, muy entonado

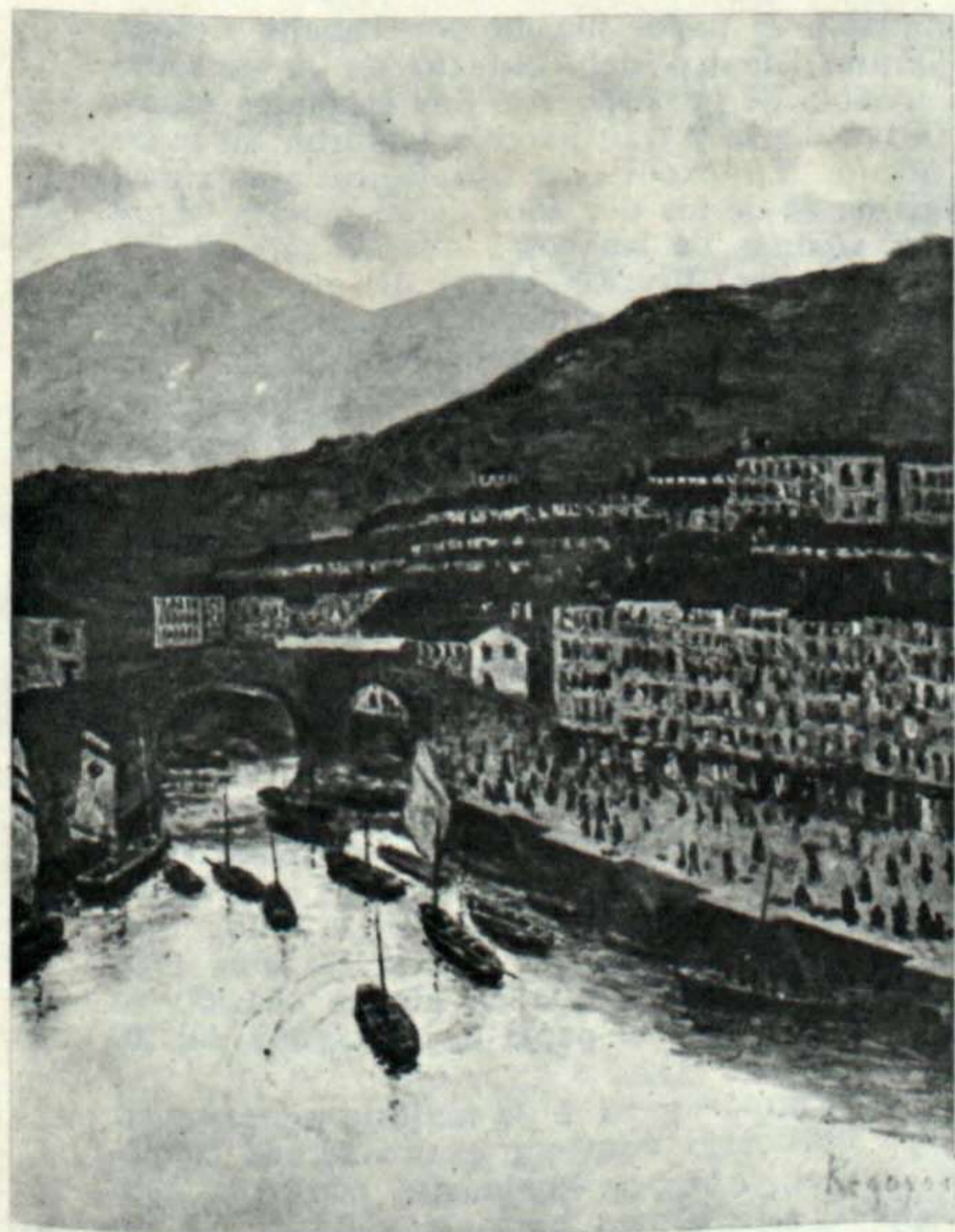


IGNACIO ZULOAGA/«MONTES DE CALATAYUD».

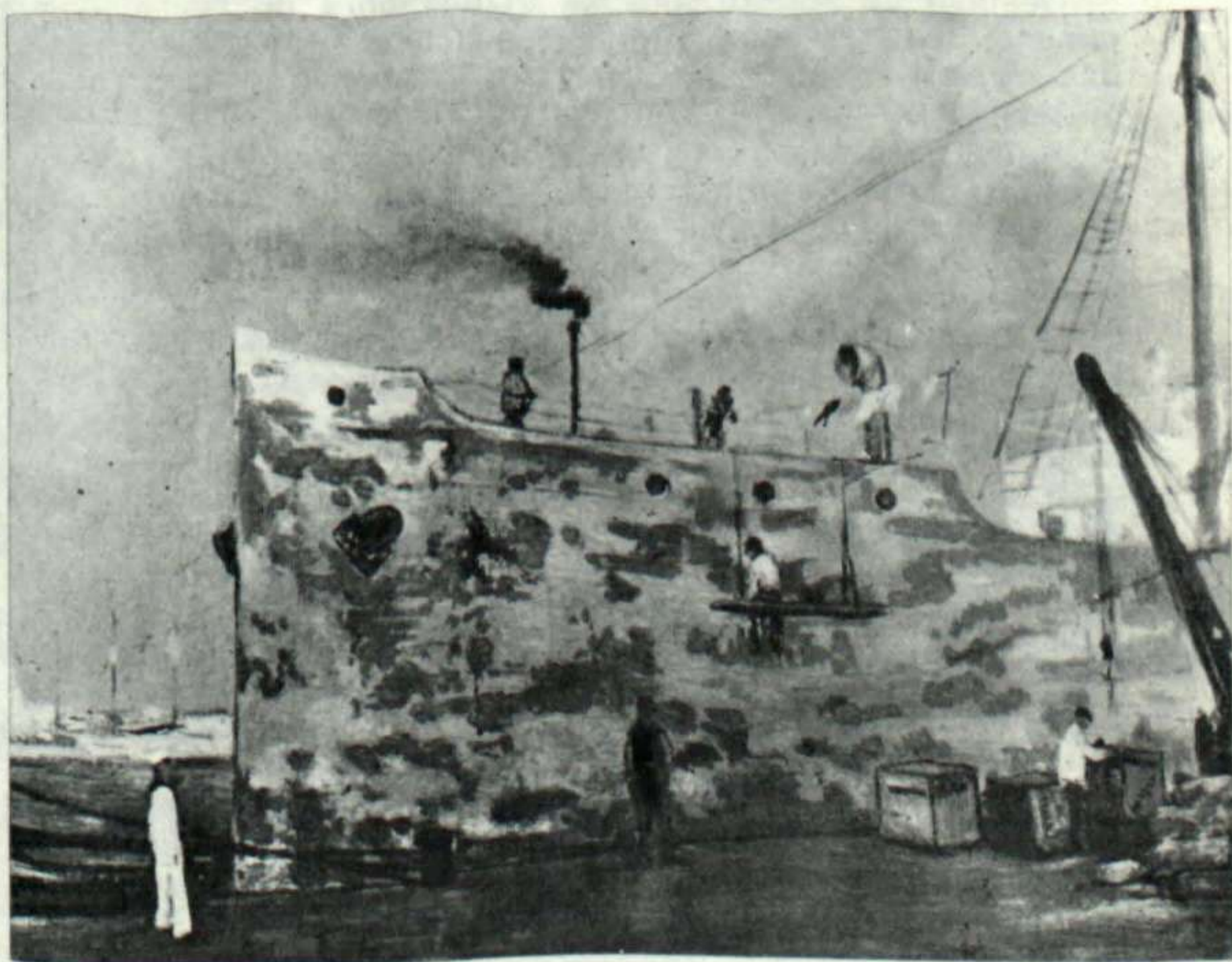


AURELIO ARTETA/«BARRIO OBRERO».

DARIO DE REGOYOS/«LLEGADA DE LOS BARCOS PESQUEROS».



RICARDO BAROJA/«PINTANDO EL CASCO».



de color, y unos «jugadores de cartas», de onduladas ondas en montañas y ropajes y rectas líneas para la mesa.

Viene después una sala y media dedicada a Ignacio Zuloaga. Quince de las obras son conocidas del público madrileño por pertenecer al Museo Español de Arte Contemporáneo. Las tres obras restantes, los retratos de Juan Belmonte y Falla y el desnudo llamado «de la italiana» proceden del Museo Zuloaga, en Zumaya. Conviene resaltar, por menos conocidas, las calidades de los cuatro paisajes, especialmente «Montes de Calatayud».

Juan de Echevarría, catorce obras, entre ellas los retratos de Iturrino, Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Pío Baroja... un bodegón magistral, un par de paisajes y otro de floreros. Todo ello conocido por el público madrileño. Echevarría es un pintor con atmósfera propia.

La sala dedicada a las obras de Iturrino es un estallido de color. Iturrino es un coloso. Dos bodegones aquí presentes no ceden un ápice al mejor de Matisse. También sus mujeres, más conocidas, resultan unas piezas paradigmáticas de los mejores logros fauves.

A continuación, Ricardo Baroja, con trece obras en las que podemos gustar la calidad de sus grises, de sus verdes poéticos y sorprendernos con un retrato de María Guerrero, veraz y resuelto con gran habilidad.

Elías Salaverría, con tres obras solamente, una de ellas un boceto, además, nos deja ver, en un interior de buhardilla y un retrato de mujer, su calidad de pintor.

Pablo Uranga, cuyo retrato pintado por Zuloaga también está en la exposición, tiene cuatro obras. Una, «A los toros», de influencia goyesca, y otra, «Fiesta en el caserío», rica en tipismo y movimiento.

Aurelio Arteta está presente con algunas de las obras más destacadas de toda la muestra. Sus tipos rurales, la integración paisaje-personaje, el tratamiento, tan peculiar, de ropajes ínfimos valorados por planos y siluetado firmes; el paisaje urbano transido de melancolía, y hasta el tema de sus obras, a veces literario, hacen de este pintor uno de los más interesantes de la exposición.

Gustavo de Maeztu, que en alguna obra de buen tamaño, sentidas como murales, nos muestra vigor y una materia de color intenso y textura fuerte, dentro de un dibujo ajustado con regusto modernista.

Julián Tellaeché es un tema: el mar y sus gentes. Marinos y mujeres de la costa, pescadores y grumetes, velas y mástiles... Es la suya una pintura que aspira a traspasar el hecho plástico y apunta hacia estas gentes y sus vidas oscuras y sufridas. Los rostros abotargados o los viejos pescadores están ante nosotros para algo más que componer con una zamarra roja.

Dos únicas obras de José Salís. Una estación de ferrocarril, de horizonte bajo, que permite a su autor mostrar la humareda que dota de movimiento al resto de la obra. Su otra obra, «Coles», nos presenta la planta en primer término, en una curiosa composición.

Jesús Olasagasti, en tres retratos, nos da tres versiones de este género. Magistral el retrato del pintor Caneja. El cubismo, sus consecuencias mejores, están sosteniendo esta obra. Los otros dos son concesiones sociales de un gran pintor.

Juan de Aranao tiene tres obras. Sus «Pescadoras» poseen, ante todo, ritmo compositivo, movimiento, sensación de trabajo. Los brazos de las mujeres son el eje de este cuadro, donde se concitan las fuerzas y tensiones plásticas.

Dos obras de Nicolás Martínez Ortiz, un paisaje y unos pescadores. También, sobre todo en el paisaje, podemos apreciar las huellas cubistas e incluso precubistas cezannianas.

Desigual Jenaro de Urrutia, con un buen paisaje de Ondárroa y una escena bucólica de inferior calidad.

Valentín de Zubiaurre, en cuatro obras de gran formato, pertenecientes al Museo Español de Arte Contemporáneo y, por lo tanto, ya conocidas de mucho público, nos muestra su peculiar manera de interpretar las escenas rústicas tradicionales. Ramón de Zubiaurre, con su también conocido «Pescador vasco» y un pequeño paisaje de Ondárroa, donde además podemos ver todo el pueblo en la calle, nos permite apreciar la particular forma de interpretar los arquetipos del pueblo vasco.

Muy curioso y extraño los retratos de «Hemingway y Duñabeitia», de José María Ucelay. Bañados por una extraña luz, sentados y tratados todos los detalles de su indumentaria de manera minuciosa, el resultado apunta casi a un hiperrealismo surrealista, aunque parezca contradictorio.

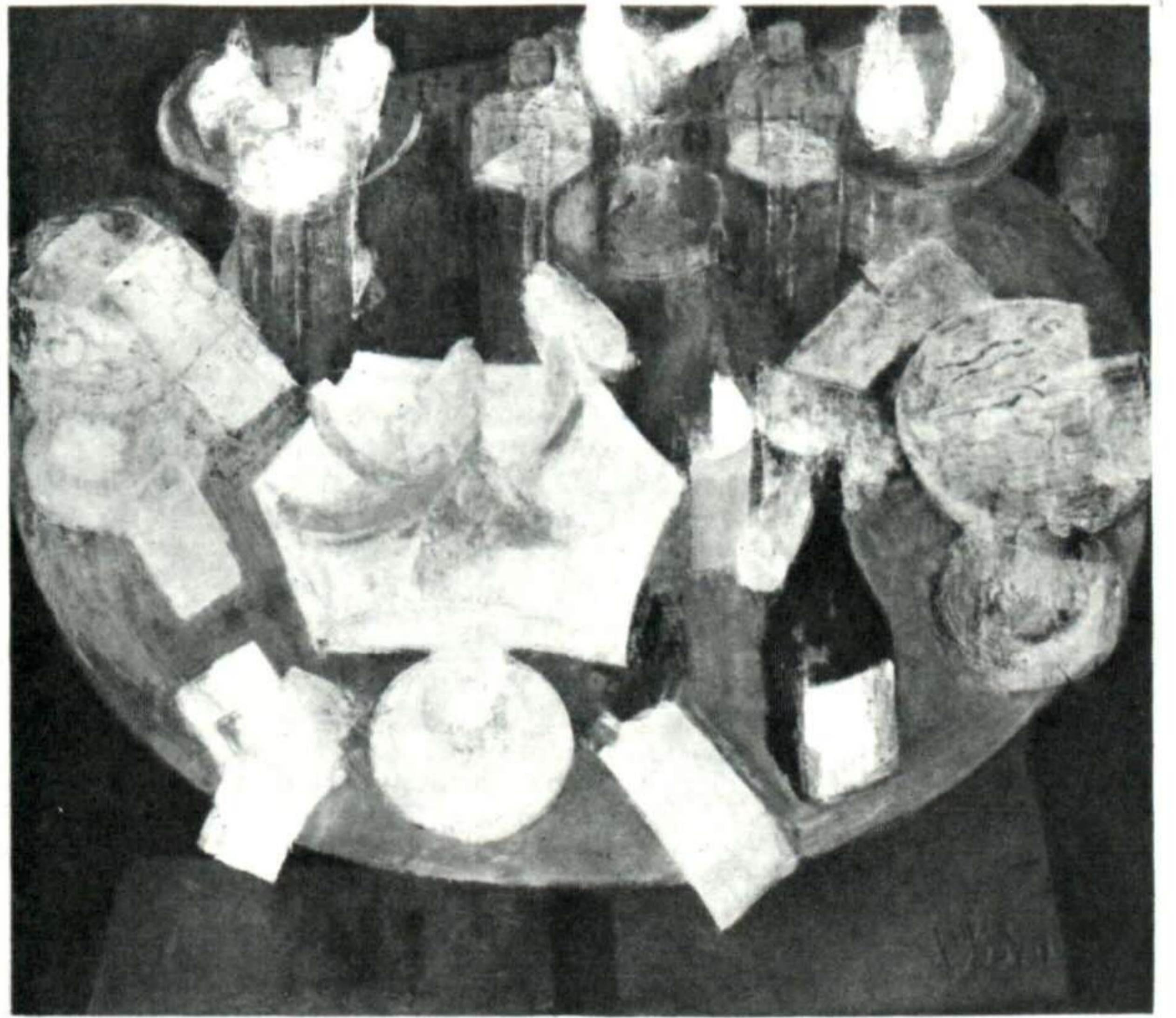
Es preciso, al juzgar esta exposición, de tratar de situarse en el tiempo en que estas obras y, sobre todo, estos artistas vivieron. Vistas ahora, pierden una gran parte de su eficacia testimonial y plástica. Casos como Iturrino, aparte. Solamente así podremos sacar las conclusiones de lo que la pintura vasca aquí presente aportó a la pintura española. En conjunto, la exposición es de gran interés y en algunos casos puede suponer una revisión de ciertos autores, pues el número de obras de algunos así lo permite.

PANCHO COSSIO

Es indudable el papel jugado por Pancho Cossío, por su pintura, dentro del contexto de la creación plástica española de la posguerra. Sus elegantes tonos, su materia tan densa y transparente lograron un puesto preeminente. La exposición antológica que ahora se le dedica antes de los dos años de su muerte, viene a confirmar algunas de las cosas que ya sabíamos y nos permite cotejar diversas obras de otras épocas con las de los últimos años, de más frecuentes exposiciones y, por lo tanto, más conocidas.

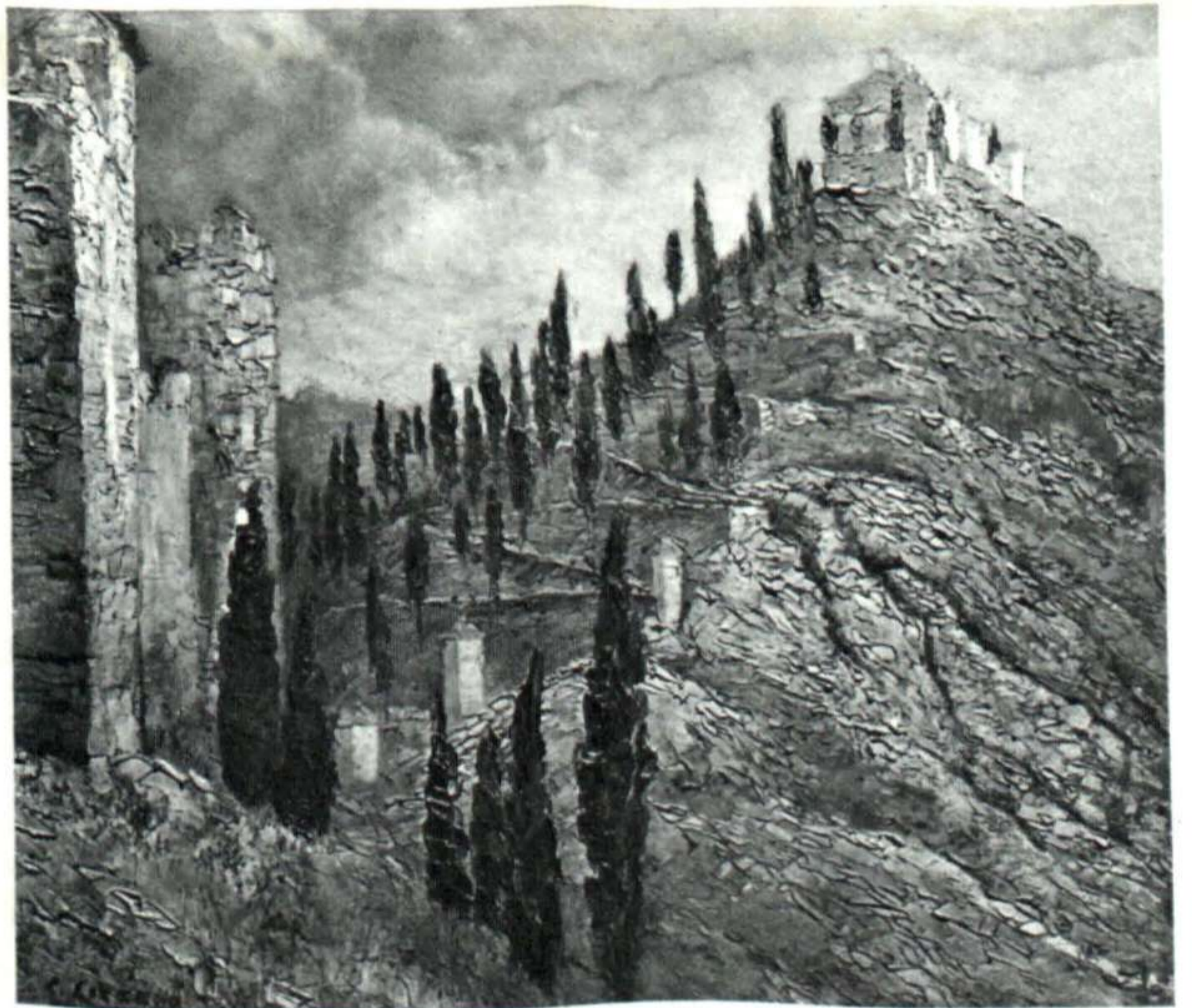
De 1927 es la obra más antigua de las presentes en la muestra, que son un total de setenta y seis. En esta obra podemos apreciar algunas características, que serán constantes en la trayectoria del pintor. Por supuesto, la materia cuidada y la subordinación a ésta de casi todos los elementos de la obra. Sin embargo, en esta primera pintura de la muestra notamos la proximidad, tanto en el espacio como en el tiempo del cubismo. O mejor todavía, del poscubismo y, para precisar más, de Braque. Las dos cabezas humanas y una de caballo que componen el cuadro nos sirven para desligarnos del asunto y descubrir una de las que creo yo claves de la pintura de Cossío: el tema como pretexto para pintar. Esto último, pintar, es la primera preocupación de Cossío. Y muchas veces la única. Son estas obras que podríamos fijar entre los años 1926 a 1930 las que han hecho que en alguna ocasión se reivindicara para Cossío el papel de precursor del informalismo matérico (1).

Destacada la importancia de la materia pictórica en toda la obra de Cossío, conviene examinar sus concomitancias con el cubismo. Realmente pienso a este respecto que Cossío estuvo bastante alejado del cu-



PANCHO COSSIO/«BODEGON».

CARLOS LEZCANO/«CASTILLO DE JATIVA».



bismo y solamente tomó de él, si es que tomó algo, una cierta predilección por los temas: bodegones, interiores, con muebles como fondo, de mesas con frutas o copas, etc., pero el tratamiento de la composición es bastante diferente y las superposiciones de objetos, el modo como «cortan» unas formas a otras es no sólo diferente, sino opuesto.

Es Cossío un pintor que consiguió pronto un modo de hacer muy personal, que se movió siempre dentro de una pintura de amplio oficio y elaborado quehacer. Ello le permite abordar los mismos temas, pero el tratamiento de cada obra le lleva a resultados diferentes. Así, el bodegón, tiene en Cossío uno de los más constantes cultivadores y con brillantes resultados. La comúnmente denominada «época de las porcelanas» es una de las fases más brillantes del pintor. Las formas son más nítidas, los objetos más reconocibles, menos neblinosos de lo que se tornarán después. La materia, no hace falta decirlo, opulenta y entonadísimo el color. Algunas pequeñas manchas blancas, a modo de diminutos copos, pueblan el cuadro. Esto contribuye a la creación de una atmósfera de gran serenidad que separa el mundo de la obra del mundo del espectador, un distanciamiento entre lo pintado y lo vivo. Ya dije antes que a Cossío le interesaba, ante todo, la pintura. Es este un período que se extiende desde el principio de los años cuarenta hasta aproximadamente el comienzo de los años cincuenta.

Coincide lo que podríamos denominar último período, los veinte últimos años de Cossío; esto es, de 1950 a 1970, con la aparición y triunfo en España de la pintura no figurativa, más concretamente del informalismo y especialmente del informalismo matérico. Es entonces cuando la pintura de Cossío es «descubierta», cuando la materia de Cossío es apreciada en su doble vertiente de calidad y precursora. A mi modo de ver, Cossío también se influencia de las obras de los nuevos artistas. Surgen entonces obras, marinas sobre todo, en las que prácticamente desaparecen todas las referencias figurativas. En esta antológica abundan las obras de este tipo. Superficies agrisadas, azulencas, surcadas por pequeñas manchas o líneas blancas, exentas de toda intención compositiva, nos muestran unos de los puntos culminantes de la carrera de Cossío. Parece que, pese a sus reiteradas declaraciones afirmando su vocación de pintor figurativo, y de que «él no se creía Dios para inventar objetos, sino que prefería limitarse a representar los que ya existían» (2), hubiera de quedar en un tipo de obra decididamente no figurativa. Sin embargo, posteriormente, sus formas se hacen más rectas, sobre todo en los bodegones, la materia difumina menos los objetos y, pese a su opulento empaste, desaparece la especial neblina de tantas obras de Cossío.

Tres retratos figuran en la exposición. Uno, el de la madre del artista, data de 1942 y es una acabada síntesis de la obra de Cossío en aquellos momentos. Al fondo, sobre una mesa, un juego de té de porcelana, uno de los temas predilectos del pintor. Toda la obra aparece salpicada por pequeños toques blancos. Otro de los retratos, del conde de Romanones, nos muestra un Cossío bastante desusado, ligando una materia agrisada, típica, con un dibujo imperceptible pero de gran precisión. El tercer retrato, una mujer joven, es relativamente reciente y aún también, como en el anterior, los elementos dibujísticos, muy diluidos, y una pasta de gran sencillez y brillantez. Retratos, bodegones, floreros, marinas..., los temas predilectos de Pancho Cossío aparecen aquí, permitiéndonos ver un pintor amante de su oficio, conocedor de su

«cocina», que varias veces coincide en su camino con las vanguardias del momento... y prefiere seguir su camino.

CARLOS LEZCANO

Una extensa exposición de obras de este pintor, ochenta y siete en el catálogo, sirve para descubrirnos, en unos casos, y recordar, en otros, a un artista que tuvo en España y sus paisajes la principal fuente de inspiración. Especialmente, los castillos han dado fondo y vida a gran número de obras. Muchas de estas obras, con castillos como tema, representan los cimeros logros del pintor. La pasta es densa y, colocada sobre el lienzo como coágulos, se dibuja con los relieves y la entonación de cada partícula liga con su vecina de manera que dulcifica la violencia de las juntas, siendo el resultado de dorada armonía.

Esta pintura, realizada a golpes de espátula, contrastando los riscos, los castillos, las piedras venerables y los guijarros vulgares con cielos y aguas, tenía que ser en su tiempo bastante insólita entre nosotros. No olvidemos que Lezcano murió en 1929 y que es, a partir de 1920, cuando su dedicación a la pintura se hace más intensa, casi obsesiva. La pintura de Carlos Lezcano se nos aparece en esta exposición como algo directamente logrado, más que como una transposición; el dibujo desaparece bajo la espesa materia, juega solamente un papel de mínima estructura, dentro de la cual se encierran los gruesos empastes, que son los que realmente configuran con su aventura, tanto la referencia figurativa inmediata como la plasticidad de la obra. Así vemos cómo los relieves y las incisiones se alternan, zigzaguean ascendiendo hacia las cumbres representadas en muchas obras, recortadas sobre cielos de empaste mucho menor, con nubes que parecen detenerse a mirar.

Deben ser estas obras muy seleccionadas, y resulta difícil referirse a alguna en concreto, pero conviene resaltar aspectos, como en el cuadro del «Castillo de la Mota», en que la totalidad de la obra es, en realidad, un fragmento significativo en el cual todo, sombras y luces, texturas y coloración, forman un todo curiosamente interrumpido a cada paso por incisiones y relieves. Recortadas las almenas sobre el cielo se puede prescindir de la imagen eidética y referirnos solamente a la obra considerada como pieza plástica. Es una pintura próxima a ciertos logros matéricos posteriores, donde el poder expresante inherente a la materia se impone y colabora con la íntima sensibilidad del artista, por encima —o por debajo— del motivo.

No hay concesiones en estas obras a sentimentalismos fáciles ni a tópicos al gusto de la época; hay solamente la batalla diaria de un pintor y su esfuerzo para vertir en pintura unas apoyaturas externas pasadas por el tamiz de su sensibilidad. El color y la luz son captados y traducidos a pintura. La ausencia de hombres en estos paisajes, curiosamente, nos los humaniza y nos permite una mejor fusión con ellos.

JOSE MARIA IGLESIAS

(1) «Francisco Gutiérrez Cossío», Carlos Areán. Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte, n.º 123. Madrid, 1963.

(2) «Veinte años de pintura de vanguardia en España», Carlos Areán. Madrid, 1961.

V CURSO DE ARTE EN LA UNIVERSIDAD MENENDEZ PELAYO

Santander está, según se sale de la realidad, a mano izquierda. Detrás se queda Castilla, que es como ese borrón y cuenta nueva de cuando se limpia el parabrisas. Luego, el agua vuelve a hacer de las suyas y uno no sabe a qué carta quedar. Castilla es lisa y llana como la palma de la mano, pero la palma de la mano tiene muchos signos y dice muchas cosas, y la quiromancia es una ciencia difícil, y el misterio es cosa de poetas. He dicho liso y llano, y resulta que Llano es el poeta en prosa que ha puesto a Santander en las más afiladas cumbres del verbo castellano. ¿Por qué será que la montaña, borde, litoral, límite de la fantasía, es ese penacho de niebla fantasmal que le sale a Castilla por su parte más cimera? A Castilla se le condensa toda la fantasía en la cabeza y, desde tierra adentro, afloramos en el mar como si fuésemos esos ríos manriqueños que van empecinadamente en busca de la muerte.

Una ciudad marinera, como recién hecha, nos espera, y llegamos a ella pensando que vamos a estrenar los jardines de Piquío, o vamos a contagiarnos de la melancolía meditabunda del poeta del mar, José del Río Sainz, o de la serenidad metafísica del otro poeta de la montaña que murió en agraz, José Luis Hidalgo. Nos enfada que al contemplar la bahía nos saquen la lengua esos horribles bloques que se construyen en Pedreña, fusilando a mansalva la serenidad del paisaje. Y por fin columbramos la península de La Magdalena, y la vemos intacta, rellena de pinos, con sus cendales serpeantes —camino que todos se encuentran— que conducen al palacio. Y llegamos, con nuestras maletas y nuestra fantasía, al porche de carruajes, y nos sale a recibir, como si ya hubiésemos estado la víspera en un decíamos ayer sin solución de continuidad, el conserje, que nos asigna la habitación y

nos da los cupones y el salvoconducto de habitantes peninsulares que vamos a contribuir con nuestra presencia y con nuestras ideas a la explicación de los límites del arte.

El palacio es una hospedería en donde sólo circulan las palabras, los hechos, las intencionalidades artísticas. El palacio tiene su duende castillero, que hermana la verdad con la plástica y, por una concatenación de circunstancias, el tiempo queda convocado con su esplendor magnificente, para que el curso se desarrolle con una unción de irrealidad en la que todos vamos a sentirnos inmersos. Por un lado, los ponentes, los que vamos a decir la última palabra, perdón, la penúltima. Por otro lado, los becarios, los cursillistas, que van a escuchar, a enamorarse, a divertirse, a sentirse un poco fuera de la realidad cotidiana.

Sería preciso enumerar esta tropa disciplinada del pensamiento que va a contribuir al desarrollo de un tema: «Los límites del arte desde nuestra época», para que, al final de cuentas, resulte que en las conclusiones ha de afirmarse que el arte carece de límites. Así son estas incongruencias maravillosas que tiene toda disciplina, sin comprobación donde todo es opinable, donde nada es definitivo.

Pasemos lista a los que harán uso de la palabra y veamos en qué consiste su palabra. Juan Gich contemplará el arte lúdico como si descubriese de pronto que los hombres establecen campos de acción y, después de vivirlos, estatuyen sus reglas. Un joven catedrático de Matemáticas, Javier de Lorenzo, enfrentará la ciencia y el arte como atributos del hombre para mejorar la Humanidad. Florentino Pérez Embid, rector de la Universidad, que tantas veces ha cantado a la Magdalena, dirá, en la apertura del curso, que los límites del arte están pre-

cisamente en la intención de definirlos. Definir es limitar. José de Castro Arines centrará su atención en los logros del diseño industrial, pensando que los objetos revierten en una mayor pureza cuando están hechos sobre nociones estéticas. Enrique Azcoaga se enfadará con todo y pondrá en solfa a la espantosa tropa de las galerías de arte y de los coleccionistas, a la seudocrítica y a la propaganda deformante que saca todo de quicio y que convierte el arte en una en-telequía. Apostrofará a aquellos que entienden que los cuadros y los objetos de arte sólo importan en la medida en que sirven para hacer una inversión. Julián Gállego, profesor de arte de la Universidad Autónoma de Madrid, hablará sobre límites y fronteras en el arte de hoy, derramando su escepticismo sobre géneros y tendencias, y pregonando sus limitaciones para poder determinar las que corresponden a las disciplinas artísticas. Don José Martín González, catedrático de la Universidad de Valladolid, tratará de descifrar los nuevos entendimientos en historia del arte, y entenderá el tema como historiador que, relacionando hechos y motivaciones que servirán para determinar a su vez los actos del hombre, verdadero sujeto de la Historia. Manuel Pita Andrade, catedrático de la Universidad de Granada, se enfrentará con el tema de la arquitectura, para decir que el fenómeno arquitectónico implica la voluntad artística de un pueblo. Las casas, los edificios, son la resultante del hombre que los habita. Un pintor, académico de Bellas Artes, Hipólito Hidalgo de Caviedes, descifrará los límites entre decoración y pintura, definiendo el muralismo, la pintura de caballete y la técnica de cartel. Y súbitamente irrumpirá en el estrado un poeta sin documentación, nervioso, agitado, incongruente, que dice llamarse José Hierro y que se encuentra con el problema de que no

sabe lo que va a decir y que apela a la conciencia de los que estamos allí reunidos para tratar de establecer un diálogo donde él pueda aprender alguna cosa. Pero cuando Pepe Hierro hace uso de la palabra, la usa tanto, que ya no cabe pensar en un diálogo, sino en un decálogo. Nuestro sistema es decimal y metafórico. Toda su humildad, su timidez y sus cautelas se transforman de pronto en una corriente eléctrica que invade al auditorio, que **hace arco** con él y todos dicen —todos decimos— que el hierro es un buen conductor de la electricidad. El profesor Camón Aznar, director del curso de arte, dirá, como máximo elogio, que hemos escuchado la conferencia de un poeta. El poeta ha deslindado los campos de la invención y de la realidad sin saber, por supuesto, en qué consisten, sino cómo coexisten.

Alexandre Cirici Pellicer, que actuó seguidamente, me diría después, en la inauguración del Museo Riancho, en Ontaneda: «Mire, en treinta minutos, yo puedo lanzar un número determinado de ideas, y estoy en el deber de hacer economías. Y no necesito leer, ¿comprende?». Eran pildorazos pragmáticos. Los catalanes economizan hasta en los conceptos, y eso lo agradece el público. Enumeró una serie de «dificultades» que ponían de relieve los límites del realismo y la abstracción. Todo resultaba al revés, la abstracción era lo concreto, lo equivalente a una contracción de la realidad, a una exacerbación del límite. Lo concreto es lo retórico, lo compositivo, lo exuberante. José María Azcárate, catedrático de la Historia del Arte y vicerrector de la Universidad de Madrid, consideró el fenómeno del arte como una resultante de las diversas soluciones que la Historia ha venido proporcionando en su discorrir. Su tema era «Límites entre la tradición y la contemporaneidad».

La arquitectura volvería a ser eje de una disertación importante en la voz de un hombre joven. «Fuentes actuales del pensamiento arquitectónico» fue la ponencia de Antonio Fernández Alba, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura, de Madrid. Estructuró el tema científicamente, encarando los conceptos ciencia-realidad y arquitectura-ideología. Se detuvo en las posiciones conceptuales o puras, comparándolas con las lógicas y rigorísticas. Alberto Sartoris, profesor de la Universidad de Ginebra, desbrozó los caminos y los nuevos mundos del arte en una actitud de auténtico poeta, concediendo solamente importancia a la pureza estética. Jesús García Pavón, crítico teatral todavía, a pesar de los problemas que le crea su dedicación, nos explicaría las desventuras de un crítico de tal dedicación. La sociedad de un crítico es algo distinto del concepto genérico social. La sociedad de García Pavón está compuesta por esa actriz gorda a la que hay que decir que cada día

está más delgada. El mundo de Tomelloso, pueblo de su nacimiento, es evidentemente más simple. En Tomelloso, García Pavón constituye con su presencia el único elemento concertable. Allí, Pavón podría polarizar toda la vanidad de su gremio, haciendo honor al aumentativo de su apellido. Pero Pavón es discreto, como Plinio, su gran personaje, y todos hemos comprendido perfectamente esa disminución de hombre sitiado por la realidad que es un crítico teatral que pretende comer de sus críticas. Más tarde, un hombre discreto y austero nos concedería el favor de su palabra. Don Vintila. Con este nombre podía figurar con todo derecho en la lista de los Reyes godos, pero cuadra mucho mejor en la nómina de los inmortales con el nombre completo de Vintila Horia, y el aval considerable de su Premio Goncourt. Expuso temas de gran trascendencia al hablar de «Arte, hombre y sociedad», analizando el instinto humano de regresión a la Naturaleza como contrapunto de unos pronósticos futurológicos realmente pesimistas.

El cine estuvo presente entre las artes, en la palabra de Miguel Pérez Ferrero, que habló de la todavía vigente ola de erotismo y violencia que se proyecta en nuestras pantallas. Esta corriente viene a enlazar con ese sentimentalismo romántico en el que fulguran las dos últimas proyecciones lacrimógenas, «Love Story» y «Morir de amor». Un poeta, Manuel Díez Crespo, se movió a discreción en su mundo de la poesía, sin adoptar términos concretos y hablando preferentemente de la imagen, no de la imagen poética, sino de la imagen lumínica. Ramón Gómez Redondo, promesa juvenil del mundo del cine y de la televisión, afirmó que no existe un lenguaje diferenciador para esos dos mundos en que él se mueve. El ejemplo de su disertación para el análisis del lenguaje fílmico fue André Bazán.

Un musicólogo, el padre Federico Sopeña, comisario de la Música, traía en el saco de las ideas la música y el ocio, puntos sobre los que gravitó su conferencia, pero sus palabras giraron preferentemente en torno a la sociología del ocio, por considerarla, sin duda, como un fenómeno de grave apreciación. Favorito del público expectante fue el catedrático de Literatura de la Universidad de Madrid y académico de la Lengua, Guillermo Díaz-Plaja, que, libre de todo compromiso de atención a sus ímpetus viajeros, se había quedado de asiento en la península de La Magdalena, para hablarnos de los límites de la novela estableciendo como eje de su disertación el ejemplo insigne del Quijote. Prueba gráfica de su deformación traslaticia fue la esquematización de su conferencia sobre los cuatro puntos cardinales como límite del género novelístico: dramática (Norte), lírica (Sur), épica (Este) y didác-

tica (Oeste). A Carmelo Bernaola le tocó en suerte la remisión de la música a los tres espacios temporales —ayer, hoy y mañana—, para lo cual partió de la gran ruptura de la escuela de Viena y terminó ofreciéndonos la audición de la «Séptima palabra de Cristo en la cruz», compuesta por él para un texto radiofónico de Pedro de Lorenzo. Yo también hice mi aportación. El tema que me fue encomendado, y que sucedía a estas intervenciones que acabo de reseñar, era complejo: «Literatura: invención y testimonio». En una y otra corriente —lo inventivo y lo testifical—, se empeña nuestro caudal literario. La indeterminación del tema en cuanto a géneros, me obligó a escoger a la poesía como valor absoluto de mis preferencias. En este género literario existe también la divisoria determinante de lo inventivo y lo testifical, y quizá en este desglose radique, a mi entender, el interés más definitivo de mi comunicación.

Un joven director de un museo de arte —el de Sevilla—, Víctor Pérez Escolano, nos habló del museo como misión comprometida y social. Joaquín Vaquero Turcios, definidor en sus lienzos de una temporalidad avasalladora, donde el infinito se desborda y de un microcosmos de inversa proyección, donde lo mínimo fulge en un claro universo —sus concepciones cristalográficas de la «Divina Comedia»—, nos habló de los límites del artista. El impacto de la galería fue desbordante. Resulta que teníamos ante nosotros un pintor que se mostraba como un escritor consumado. El fenómeno de las exposiciones en el arte fue un tema que encontró la voz autorizada de Federico Torralba, catedrático de la Universidad de Salamanca, la horma perfecta del historiador. El profesor don José Camón Aznar resumió esta conferencia completándola con su magistral agudeza. Angel Marsá, con gran conocimiento del tema, defendió el prestigio de las artes decorativas, abominando de la discriminación de algunas profesiones artísticas deficientemente estimadas. Francisco Umbral venía con el propósito de romper normas. Su tema era «Limitaciones del espectador». Quizá lo más importante de Francisco Umbral sean sus gafas. Unas gafas mágicas, lo he dicho en otras ocasiones, que le proporcionan una calidad de enfoque que es eso que tanto se estimaba en Ortega. Ve a Lola Flores y, en lugar de salir por tientos, hace la sociología de la Petenera. Ve a Lorca, y lo interpreta como poeta maldito. Le divierte romper el molde. Y ahora que tiene que ser espectador, se nos presenta ante el público como un acólito con sotanilla y roquete que contempla un cuadro renacentista en la sacristía de una iglesia de Valladolid. Venancio Sánchez Marín estimó los límites de la crítica de arte.



Pedro Rocamora, un erudito sin estridencias, justo en la estimación y la palabra, habló de la problemática de la escultura desde sus inicios hasta la actual realidad de la figuración plástica tridimensional.

Había un tema en el sumario que afectaba a una parte mayoritaria de las personas afectadas al curso de arte, los «Medios de comunicación: libros y revistas de arte». Correspondió establecer el justo distingo de estos medios al novelista y poeta Manuel García Viñó, que, como sevillano, se hizo eco de un crítico de arte de su tierra, Gustavo Adolfo Bécquer. No hace falta decir la aceptación que para un público propicio tuvo la exacta definición del libro de arte, el poder de convicción de las ilustraciones en color que nos llevan a una aproximada realidad de un mundo a veces inaprehensible por su lejanía. Angel María de Lera, hablando de las limitaciones del escritor, se mostró partidario de una forma de hacer expeditiva y convincente. Vino a dar a entender que toda formulación técnica de la literatura narrativa es una manifestación de «snobismo». Don José Camón Aznar, embutido como un monje en el turbión de las ideas estéticas, actuó en la clausura del curso

como máximo oficiante con un tema tan de su gusto por lo feérico y estremecedor, como son los límites de la espacialidad. El espacio, en su concepto cósmico, es precisamente lo que preocupa a Camón desde una intención metafísica del arte. Y prueba fehaciente de ello son sus incursiones cultas y estéticas en el terreno de la dramaturgia. Yo diría que su teatro es espacial y está concebido eminentemente desde un sentido armonizador de volúmenes en los que coloca estremecedoramente la palabra.

Hablar del quinto curso de arte de La Magdalena sin hacer mención del ángel tutelar que vela y fomenta la continuidad de uno de los aspectos culturales que, en materia de arte, han tenido lugar en estos últimos tiempos, consiguiendo una proyección internacional al mejor estilo de los reencuentros y convivencias cultas que se fomentan en muchos países de Europa, sería una omisión imperdonable. José Manuel Riancho, director de la Red de Emisoras Nacionales, santanderino convicto y confeso, ha sido parte integrante de este curso, como de los anteriores, con su entusiasmo y con su presencia cordial. He empezado esta crónica lamentando los exabruptos arquitectónicos que hoy amenazan la ar-

monía idílica de Santander, porque eso parece que es algo que no se puede evitar a la larga en cualquier rincón de cualquier ciudad de nuestro suelo. Nuestro urbanismo está sentenciado por la especulación de aquellos que no tienen otros intereses que no sean los de su propio bolsillo. Pero Riancho tiene un íntimo interés en que Santander no abduca de su belleza. Y yo lo comparto y por eso lo digo.

Un curso de arte donde no ha faltado la cordialidad y la alegría junto a la importancia de los temas planteados académicamente. Un curso de arte donde Antonio Manuel Campoy ha sido la sustancia intercelular que alimentó el sentido de la convivencia. Un curso de arte donde el teatro, la música clásica, las excursiones por los deliciosos pueblos de la provincia —en Ontaneda tuvo lugar la inauguración de la Casa-Museo Agustín Riancho— han servido de pretexto para establecer un continuo contacto entre hombres y mujeres de distintas actividades y profesiones, todas ellas ligadas entre sí por esa estrecha vinculación que mantiene tenso el mundo del arte.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA

I BIENAL DE ARTE DE MARBELLA

A la hora de cerrar este número de la revista BELLAS ARTES 71 no se ha abierto al público la I Bienal de Arte de Marbella, aunque ya se ha hecho la selección de los cuadros que han de figurar en el certamen y en el catálogo: unas setenta obras, cuya contemplación, a puerta cerrada, me impulsan a escribir un rápido comentario en el que destacar algunos puntos significativos a veces, curiosos otras.

No hay duda de que «La Venus del espejo», de Velázquez, ese enigmático cuadro, único desnudo femenino que pintara don Diego, ha despertado interés entre los artistas convocados por la I Bienal de Arte de Marbella, que lo imponía como tema único en una gama inmensa de libres interpretaciones. Una imposición amplia y abierta, apta para cualquier tendencia. El interés lo prueba el resultado en cifras: trescientas cincuenta versiones (algunas de ellas llegadas del Japón, de los Estados Unidos y de México), no todas valiosamente originales, claro está. Abunda la copia, más o menos libre, pero copia al fin.

Creo que era interesante conocer cómo ven los artistas de hoy el tema de este cuadro, del que se ha hablado y escrito mucho, del que se han hecho conjeturas sobre dónde lo pintó Velázquez, si en Italia o en algún lugar de Andalucía; sobre el personaje que le sirvió de modelo, si un amor del pintor o una amante de algún rico cortesano. Nada de esto parece que haya interesado a los pintores. La anécdota, la historia más o menos veraz, o más o menos demostrada, no ha interesado. Han interesado más los valores compositivos del cuadro, el escenario de la estancia del estudio en que el maestro Velázquez pintara a la Venus. En las versiones libres se ha dado la vuelta a la habitación situándose el punto de vista del espectador en cualquier sitio desde el que, en ocasiones, se ha sorprendido al propio Velázquez mezclar los colores en su paleta. El cuerpo de la Venus aparece en estas versiones de frente, de escorzo, fragmentado en situaciones y posturas intuitas en instantes anteriores al momento de posar, peinándose ante el espejo, protagonista en muchas acertadas ocasiones, quizá porque en el espejo radica parte del misterio, del secreto del rostro de la Venus, un tanto velado en magistral esbozo de buena pintura sugerente.

El color también ha sido estudiado, fantaseado y explotado por los concurrentes a la I Bienal de Arte de Marbella. Era natural que así ocurriese también, porque de la misma manera que la anéc-

dota no interesa demasiado a los pintores de nuestro tiempo, el color es fundamental en la pintura actual. Así, en torno a la composición cromática se ha trabajado bastante, y el cuerpo de la Venus aparece una vez teñido caprichosamente en tinta plana, en color extraño que nada tiene que ver con el de la piel, o petrificado como montaña de un paisaje intuido, con el fin de dar paso a otra constante de la pintura actual: la revalorización de la materia.

Otra observación es la coincidencia en muchos artistas de suprimir o ridiculizar la figura de Cupido. Muchas veces ha sido eliminado o sustituido por una tela o mancha de imprecisa identificación. Otras se ha suplantado con la figura de un animalito de extraña contextura que invita a la risa o a la sonrisa, rompiendo así ese aire de serena contemplación que inspira el cuadro de Velázquez. En unos y otros casos, el Cupido cae mal.

Se ha comentado en algunos círculos artísticos, con diversidad de criterios, el hecho de que esta I Bienal de Arte de Marbella haya establecido la obligatoriedad de realizar una versión libre del cuadro de Velázquez «La Venus del espejo». Los criterios se inclinaron más a favor del tema que en contra. La contra venía justificada por el deseo de los artistas de concurrir al certamen con alguna obra ya hecha con anterioridad y muchas veces arrinconada en el estudio-taller. El tema propuesto obligaba, claro está, a hacer un cuadro expresamente para la Bienal, y la obligatoriedad ha dado sus frutos. Ahora, «La Venus del espejo», de Velázquez, tiene sus réplicas y se conoce mejor que antes. Esto sólo es importante. Ahí tenemos el antecedente de las versiones libres de Pablo Picasso sobre el cuadro velazqueño «Las meninas», que constituyeron una interesante experiencia, con ejemplos de valoración estética de muchos aspectos de la obra de Velázquez y de los personajes del cuadro, aunque muchos no entendieran demasiado pronto estos valores y su exaltación.

Pero en lo que estábamos, en las versiones libres de «La Venus del espejo» de la I Bienal de Arte de Marbella, tema tan sugerente o más que partir de un paisaje, de una vista del mar o de una estancia interior reales para hacer un cuadro actual, pues hoy la pintura no es fiel copia de las cosas reales, concretas y palpables, sino interpretación personalísima de las realidades en su sentido más amplio.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

LA GIGANTOMAQUIA DE ARCADIO BLASCO

Arcadio Blasco es uno de los más complejos artistas plásticos españoles, pues condensa en él el polifacetismo, diríase, de los renacentistas: es pintor, escultor, grabador, ceramista. Recientemente ha expuesto en la galería Iolas-Velasco unos objetos, algunos de enorme tamaño, de los cuales me sería muy difícil dar una definición de acuerdo con la terminología clásica de las obras de arte. Lo que importa es que sean arte. Respecto de esta cuestión hay quien pretende que tales obras, precisamente por no encuadrarse en ninguna de las clasificaciones ya consagradas, pueden ser todo lo que se quiera, pero no arte. Ello me parece tan absurdo como negarse a admitir que una planta es planta solamente porque no figura todavía en el atlas botánico. No creo que el asunto merezca más dialéctica; lo que es preciso es ponerse al tanto de las nuevas tipologías del arte y de sus respectivos lenguajes.

Pero, ¿qué son en realidad estas obras de Arcadio Blasco? El lector que tuvo la oportunidad de contemplarlas sabe cómo son, pero supongo que ignora los impulsos que las determinaron y la metodología empleada por su creador. En efecto, hay obras cuya belleza real se oculta si no se saben ciertas cosas acerca de ellas. Un ejemplo podrá aclarar mejor lo que quiero decir. Arcadio Blasco encuentra un fragmento de una gigantesca turbina, es decir, el «codo» de ésta, y que representa un espacio interior con sus dos «salidas» tan abiertas que la vista penetra en casi su totalidad. El quiere transformar este espacio inerte en uno «vivo», en este caso «habitabile», en que el espectador pueda entrar y sentarse como en un hábitculo cualquiera. Ese nuevo espacio se suele llamar un espacio ambiental o un objeto con la misma calificación. En cierto modo es una especie de vivienda. Tan sólo que tal vivienda es, **asimismo**, una obra de arte. (Eso del «arte por el arte» ha desaparecido de nuestra jerga profesional.) En este caso, el objeto se presenta como una especie de doble, llamémosla así, escultura: una exterior, el «envoltorio» —**recte** las paredes de la turbina—, y otra interior, donde sucede el proceso instrumental de la obra. Las paredes, como fácilmente se puede suponer, son de hierro, material al que el artista pone en su máxima condición estética. El espacio interior es de barro cocido, y sobre éste me voy a detener.

No es el caso de abundar en la fabricación global de este material, pues es cuestión de sobra conocida. Diré tan sólo que el artista se trae los barros de muy distintos y distantes lugares y los mezcla y combina según la misión que quiere otorgar a cada mez-



«PREDICCIÓN DEL HOMBRE VENIDERO»



«OCULTACIÓN DE EQUILIBRIO»/FRAGMENTO.

cla. El proceso empieza una vez realizada la masa barrosa y extendida sobre la pared interior de la turbina. Es sobre esta masa sobre la que el artista ejerce sus alardes compositivos, a través de las diversas modelaciones y modulaciones a que la somete. En principio se puede afirmar —y ello es válido para toda su actual producción de este tipo— que se trata de dos temas esenciales del aludido proceso: uno es el de los relieves a base de unas protuberancias de distinto tamaño, colocadas según unas «líneas de fuerza» elipsoidales (y a veces parabólicas); el otro tema lo constituyen los sistemas de incisiones en el barro, de diversas dimensiones, direcciones y profundidades. Lo característico de los temas es que se conjugan en un contrapunto de efectos no sólo plásticos, sino también «musicales». Una vez realizada esta fase, que puede durar hasta meses, pues todo se hace a mano, la «escultura» se corta en pedazos, que se desmontan para meterse al horno, más no sin que antes de que cada pieza haya sido señalada para su justa recolocación. Por tratarse de centenares de piezas, es fácil imaginar las proporciones de esta labor de individualización, para la que el artista se ayuda de un mapa numerado, donde se indica el lugar de cada pieza en el conjunto compositivo. A todo ello se añade una nueva dificultad: en efecto, en la cocción las piezas sufren ligeras deformaciones, sobre todo en los bordes. Entonces el artista debe emprender la larga, difícil y arriesgada trabazón de rectificar y reajustar cada pieza en parte, para que así pueda volver normalmente a su lecho primigenio.

Hay otras obras que no ostentan este carácter ambiental, y en la que Arcadio Blasco usa de unos espacios cerrados que se abren ofreciendo a la vista «interiores» más o menos como los descritos anteriormente. Algunas veces este doble temario (protuberante e incisivo) está totalmente al descubierto de modo bi o tridimensional, como si fuesen «verdaderas» esculturas.

Pero para Arcadio Blasco, como aludía antes, tales objetos suponen también los impulsos de un **mensaje** cuya programación simbólica representa un ideario social. El arte de este gran artista se inscribe así en el nuevo humanismo que caracteriza nuestro tiempo. Por ello ostenta una vocación universal. Es decir, no sólo para élites, sino también para multitudes, pues por aquellas hercúleas ambientaciones pueden peregrinar «estéticamente» todas clases de gentes. De este modo, Arcadio Blasco contribuye tanto al enriquecimiento del arte actual, al que ofrece una originalísima versión, como también a la elevación del nivel cultural de las tan sufridas **mass media**. Solamente de este modo un arte puede ser social. Digo auténticamente arte y auténticamente social.

CIRILO POPOVICI

TAPIES, EN MALLORCA

Durante el verano pasado, una serie de exposiciones le han dado interés al ambiente artístico de Palma de Mallorca.

El ingenuista Juan Zúñiga, en la galería Grife & Escoda expuso una serie de óleos, los últimos de su producción, en los que insiste en su habitual mundo. Aunque la exposición no represente un acusado avance sobre su obra anterior, posee encanto e interés.

En la galería Ariel, Xam (Pedro Quetglas Ferrer) ha ofrecido una muestra retrospectiva de veinticinco años de labor. En ella se pone de manifiesto la significación de este artista mallorquín que deja el sello de su acusada personalidad en el dibujo, el grabado y el óleo.

El dibujante ibicenco Antonio Marí-Ribas ha expuesto en las galerías Costa una serie de dibujos que aúnan, con el sabor tradicional de los apuntes de los grandes maestros, una sensibilidad profundamente moderna. Sus dibujos podrían situarse en un punto equidistante entre Rembrandt y Vedova.

La galería L'Ull de Vidre ha ofrecido una interesante muestra de poesía experimental con la exhibición de libros, impresos, carteles y originales realizados con procedimientos diversos, en los que los poetas-pintores inciden por los caminos de investigación plástico-poéticos hacia los que tan apasionadamente llamara la atención el desaparecido Julio Campal.

El expresionista polaco Zligniew Kupczynski, en la galería Latina, expuso una amplia muestra de ceras, en las que interpreta, con gracia poética, el modelo único de una niña. En algunas muestras experimentales se acerca el modo de realizar de Nike de Saint-Phalle.

A esto viene a sumársele la exposición de Tapiés en la sala Pe-laires.

Desde hace veinte, o más años, que Tapiés expuso en una pequeña y valiente galería hoy desaparecida, con excepción de algunas

muestras aisladas, el público mallorquín no ha tenido ocasión en la isla de calibrar la dimensión y trascendencia de su obra. Esta exposición, importante en sí misma, en la que se ha mostrado por primera vez algunas de las obras más recientes del pintor, ha sido una oportunidad de trabar conocimiento con una de las manifestaciones más profundas, originales y sensibles del arte de este siglo. Una conferencia de Cirici-Pellicer y la exhibición del film de Clovis Provost, realizado con la colaboración de Joan Brossa, han contribuido a la creación de un ambiente propicio al acceso del universo de Tapiés.

La exposición da motivo para reflexionar sobre la labor del artista que, iniciada hace algo más de veinticinco años, ofrece, dentro de su voluntad central de investigación, aspectos cambiantes en sus manifestaciones. La historia del arte, en todos estos años, sin duda ha sufrido superficiales evoluciones externas, pero, a medida que el tiempo pasa, se hace más certera la convicción de que el de nuestro siglo, como el de sus más claros antecedentes, tiene una vinculación profunda con su tiempo que le da una gran unidad y, tanto como nos aparece abierto al futuro, por sus posibilidades de desarrollo, le encontramos enraizado con el del pasado. El arte de hoy, en tantas ocasiones se manifiesta como negativo —con su negación de lo artístico y su negación del mundo—, es un arte antiacadémico y en buena medida fruto de grandes autodidactas, que de paso han revalorizado tantas manifestaciones tenidas por marginales de la creación, ha abierto nuevos modos de comprensión de la realidad con un rechazo de sus aspectos más superficiales, a la que también utiliza de un modo sutilmente irónico.

Tapiés, que ha dicho: «Todo procede de algo y mi obra está entroncada con las ideas dominantes en el arte moderno europeo», es, sin duda, un artista que de algún modo debe bastante a la tradición, la más antigua y la actual,

de la vanguardia plástica, pero ello no podría explicar ni mínimamente la realidad de una obra, que, como algunos relatos de Kafka, parece empezar antes de su principio y prolongarse más allá de su fin. Procede, sin duda, de una meditación que nada tiene que ver con cualquier tipo de racionalismos, pues, esencialmente intuitiva y sensitiva, está emparentada con actividades o actitudes llenas de resonancias metafísicas y místicas.

A su obra puede aplicársele las consecuencias de estas líneas de Wols:

*Ver lo hondo de las cosas
es una sola y misma cosa.*

*Ver profundamente
es ver una cosa única.*

Por eso, la audacia desplegada en la realización de algunas de sus obras no es sino una consecuencia natural de su «convicción-meditación», que es, en definitiva, una forma de estar en el mundo. Y cuando en torno al arte de Tapiés se exhiben relaciones con otros pintores, no se hace sino abordar el asunto muy someramente. Sólo en la época de su primera puesta en marcha, de sus tanteos iniciales hasta descubrirse a sí mismo, su trabajo puede tener relación, incluso con el de nombres tan destacados y tan particularmente gratos al artista como los de sus paisanos Gaudí y Miró. Pero en realidad, alcanzada su temprana madurez, la relación que puede haber entre lo que él ha creado y lo que han creado estos genios, no es sino una postura ante la realidad que, de algún modo, les identifica, pero que es, sobre todo, una postura que va más allá de las condiciones de espacio y tiempo, es decir, que cualquiera de ellos, en cualquier época y lugar habría realizado una obra que sustancialmente en nada fundamental habría de diferir de la que nos es dado atribuirles. Si Tapiés es un artista de nuestro tiempo lo es porque su intuición le sitúa en una zona en la que su investigación y sus



testimonios son válidos como documentos que poseen una humanidad profunda y a través de ellos nos ponemos en contacto con la realidad más inmediata y con diversos aspectos de la cultura en los que confluyen el pensamiento y la poesía. Y si su obra alude a la realidad inmediata, también alude a otra realidad, si en ella hay huellas de nuestra cultura más habitual es inequívoca la presencia de culturas alejadas, e incluso, tal un Lovecraft, la presencia, sí o no imaginarias, pero en todo caso existentes desde la invención, de realidades que son con nosotros.

Una profunda convicción, y una esencial duda y amor al riesgo, hay en todo lo que Tapies hace. Salta a la vista su desprecio de lo estrictamente formal, de lo producido en serie, de lo publicitario, de lo meramente actual. No puedo imaginármelo leyendo un libro de actual «éxito». Le veo como un hombre que se aferra al legado de la Humanidad, que da paso a su desenvolvimiento, pero que ama sobre todo la individualidad, acaso porque siente que el hombre es uno esencialmente, de la misma forma que la realidad viene a explicarse por sí misma, con su sola presencia, en cualquier mínima parcela de alguno de sus aspectos. Su filosófica o una par-

te del pensamiento que en él creemos leer, a través de lo que hace, nos podría inclinar a pensar que es esencialmente un hombre tranquilo y seguro. Y esto, indudablemente ha de serlo de algún modo. Está muy claro en su obra, en su equilibrio, en una serenidad que la desborda, en algo que impregna al espectador cuando ha penetrado en ella, lo que puede suceder de golpe o luego de una labor de acercamiento, pues es evidente que su arte ofrece aspectos desconcertantes. Pero también está o ha estado en el proceso de su creación la «inseguridad» y la «duda», que son circunstancias a través de las que el artista sortea, con los peligros de la insistencia, los de la repetición y los de la rutina. Y la consecuencia es la gran unidad que podemos descubrir entre obras tan alejadas en el tiempo como la «Pintura-relieve», 1945 (no exhibida en esta muestra), de la colección Alberto Jacas, Barcelona, y la que, exhibida en la sala Pelaires, a la entrada, a mano izquierda, recibía al visitante con la presencia rotunda de la tierra, tomada directamente del suelo, sin previa —o aparente selección— y volcada sobre el lienzo. Este cuadro, acaso el más discutido de todos, ofrece, sin duda, múltiples aspectos a su consideración. Tal vez sea la consecuencia de un rapto de inspiración espontánea —aunque remotamente elaborado en el subconsciente a lo largo del tiempo— o proceda de un proceso consciente de meditación. El caso es que le hace meditar y de ningún modo deja indiferente al espectador. Por una parte nos pone ante lo que el dadaísmo ha devuelto de espontáneo y anticonvencional a la creación, y es, además, una manifestación de humildad por parte del artista. Por otra, exalta la realidad de la materia más corriente, con la que consigue también una realidad «rara», que satiriza lo «precioso y escaso» en el habitual entender, poniendo de manifiesto de qué forma conjuga lo real con lo imaginario, en el hombre. Este cuadro, al que nos aproximamos inevitablemente sumergidos en las propias emociones y pensamientos, nos muestra, como una respuesta a muchas de nuestras vanidades,

el valor categórico de lo inmediato, el significado profundo de la actividad del hombre, sus límites, sobre los que, en definitiva, salta con su esfuerzo y su imaginación y, además, la suprema correspondencia entre el arte y la vida.

Alguna de las obras exhibidas muestran, de manera rotunda, el sentido de selección y la intención del artista al discurrir por los vericuetos y los laberintos a los que también le conducen la lúcida imaginación que tanto contribuye al enriquecimiento íntimo del hombre.

La intuición de Tapies queda de manifiesto en obras como la realizada sobre humilde soporte, sucio de polvo almacenado por algo que nos sabe a desidia, pereza e indiferencia, pero también a reconocimiento de nuestra Naturaleza y nuestro destino, sobre el que unas ligeras manchas de tinta nos evocan la realidad de horas grises e inútiles en toda humana existencia. En el centro, un montoncito de paja insuficientemente trillada, aislada por un marco pobre y pobrememente pintado de un color oscuro y desgastado por el paso de los años. Este cuadro refleja elocuentemente un ambiente de algún sector de la Humanidad, pero, al mismo tiempo, nos incluye, pues el testimonio de Tapies está comunicado con una economía de medios y una penetración que hacen de su arte, más que una evocación y una representación, una presencia.

La exposición es una muestra constante de su maestría, sagacidad, penetración, humildad, anti-conformismo de tantos factores que sacuden nuestra sensibilidad y hace que nos planteemos, ante sus «testimonios-soluciones», nuevos modos de situarnos ante lo real. De hecho, después de compenetrarnos con su mundo, la realidad aparece enriquecida y valorada en más amplios aspectos.

Su poder de invención, de creación de nuevas imágenes, parejo a la sutilidad de ejecución, muestra de qué modo es uno de los grandes artistas actuales que se incorpora, por encima de las épocas, a la gran corriente universal del arte.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

PARIS: HOMENAJE A GAUDI

Francia ha rendido homenaje a Antonio Gaudí, considerado como el precursor de esa forma de arte que se conoce como «Modernismo», y como el genio inimitable que abrió caminos de libertad a la arquitectura. Durante más de tres meses, de mediados de junio a final de septiembre, ha estado abierta, en el Museo de Artes Decorativas, una exposición antológica (1) con la finalidad de presentarlo en su aspecto más vivo y actual, dando una visión más amplia y real de lo que fue aquel arquitecto y urbanista revolucionario de los espacios, decorador inspirado, diseñador y artesano. Una de las alas del Louvre se ha convertido en un verdadero «show» audiovisual, según proyecto de Salvador Tarragó, que ha concebido un «espacio gaudiniano» con ampliaciones fotográficas, planos, dibujos, maquetas, reproducciones, proyección sincronizada de diapositivas a diferentes alturas, como instantáneos impactos de luz y color, y con ambientación musical de folklore catalán y de la partitura especialmente escrita en homenaje a Gaudí por Tolia Nikiprowetzky, interpretada por la Orquesta de la Radio Televisión Francesa. Un «environnement» que hubiera, sin duda, complacido al personaje.

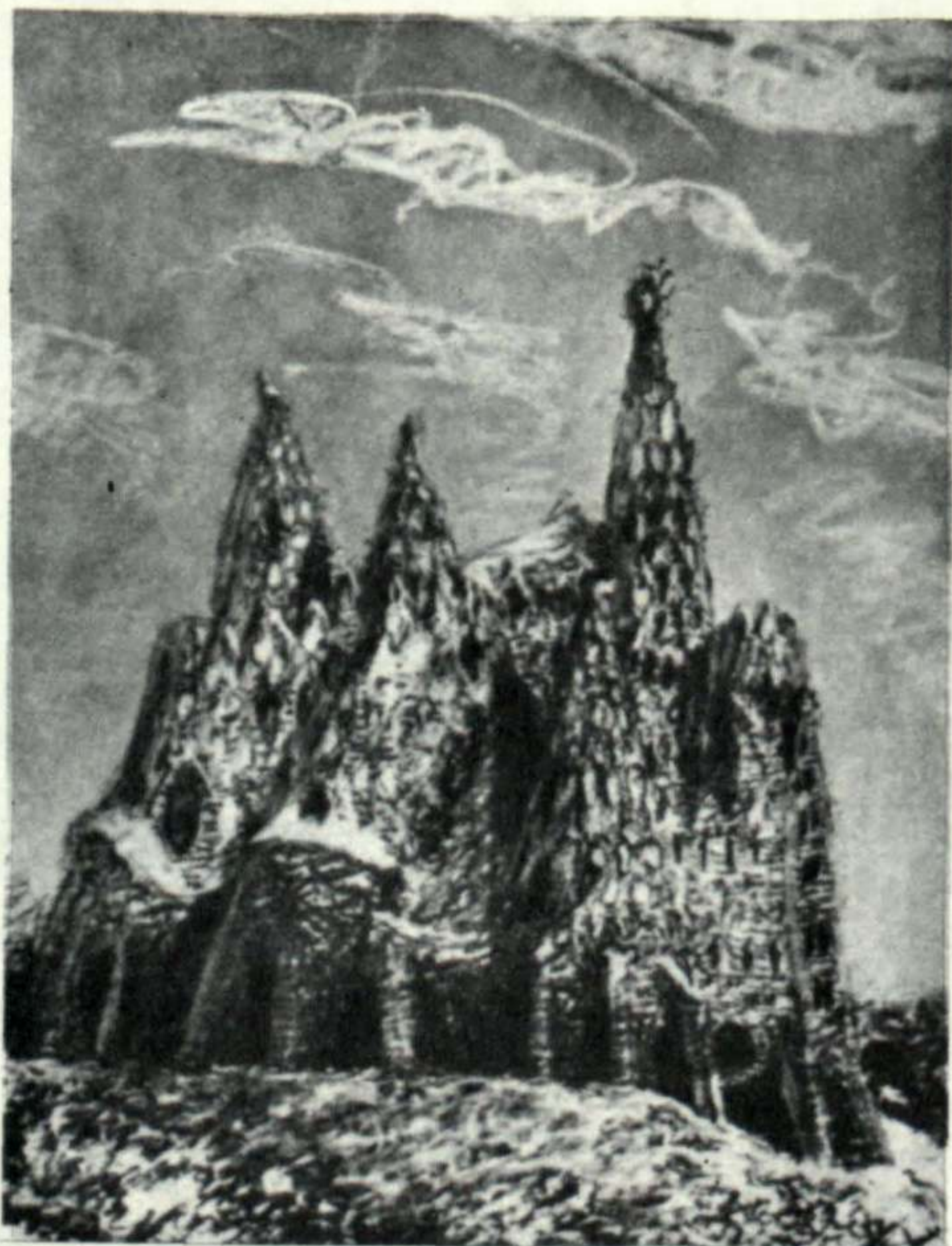
El eco despertado por esta exposición no se explica sólo por la fascinación de la personalidad de Gaudí, el espacio que le han dedicado los medios de información, los encendidos comentarios tienen también otro origen: la arquitectura ha llegado a un difícil callejón del que apenas se vislumbra la salida, y no en el fondo como desembocadura natural después de un angosto trayecto más o menos largo, sino en escapes laterales que casi siempre tropiezan con otro muro o se pierden en retorcidos meandros. Esto ocurre en casi todos los países y muy especialmente en éste. En París, el problema es candente y son incontables los malhadados ejemplos; en provincias surgen intentos no siempre desastrosos por el acondicionamiento del lugar y el entusiasmo de algunas iniciativas privadas. Pero hay problema de arquitectura que se plantea no sólo a nivel cualitativo, sino también dentro del funcionamiento de la profesión. Por una serie de extrañas aberraciones que sería largo explicar, parece que en Francia, hoy, la mayor parte de las construcciones y proyectos urbanísticos no dependen de la responsabilidad de los arquitectos; están en manos de promotores y financieros. El arte de bien construir, aquella profesión noble entre todas que ha ido dejando sus trazas como hitos de todas las civilizaciones, la que fue una de las cinco y la principal de las bellas artes, se ha convertido en un «affaire» de cifras y especulaciones, de planos sobre papel en estudio cerrado y ecuaciones financieras, con poco —o ninguno— planeamiento de los factores estéticos y humanos, con escasa —o nula— presencia del arquitecto en el lugar de la obra. El autor del proyecto concibe a distancia, en teoría, y los que construyen no son los artesanos que ponen, con sus manos, también el alma. Cada obrero es simple pieza de un engranaje que mueve otras piezas prefabricadas las más de las veces. Con las operaciones bancarias se ha desvanecido la creación, con el tecnicismo se ha deshumanizado la tarea. Esto se siente en Francia con aguda sensibilidad, y el hecho de soliviantarse ya por ello parece saludable actitud en vías de arreglo.

Por eso, Gaudí ha llegado oportunamente con su fabulosa inventiva, con su capacidad creadora, con sus métodos empíricos infalibles como los cálculos más exactos, con el prodigio de la libertad gozosa en que pudo desarrollarse porque había hombres adinerados que le dieron los medios de realizar en duro los proyectos más fantásticos. Y así, en el país del racionalismo y la medida se le aplaude; la mentalidad cartesiana que sabe adaptar, medir, concretar con la lógica de la razón pura y el equilibrio de la elegancia espiritual viene ahora a exaltar al exaltación del desconcertante maestro catalán, proclama el genio de un místico visionario, ensalza la desmesura y reivindica el disparate. «La arquitectura apela a sus héroes cuando lo necesita» —dice certteramente el crítico Jacques Michel—. «Después de su larga dieta funcionalista, durante la que se preocupó sobre todo de conquistar su terreno racional, busca otra vía más libre que per-

mita servir al espíritu y al sentimiento poético...». Arquitectos de prestigio declaran cosas como éstas: «Gaudí es el hombre en estado puro, libre y creador, que ofrece a los otros hombres, sus hermanos, sus sueños como espectáculo» (Jean Faugeron); «Fue el último hombre de la arquitectura de la piedra... Su arte de constructor está guiado por un instinto seguro de los límites que no conviene transgredir...» (Jacques Couelle); «Gaudí no buscaba la originalidad para admiración de los demás, él construía por su propia satisfacción; actitud que podría ser criticable bajo el punto de vista social, pero que es al menos franca, aunque sea inconsciente respecto al papel verdadero que debe jugar el arquitecto como servidor público». «En mi libro "La Arquitectura Móvil" yo terminaba con el interrogante: "Wachsman más Gaudí, ¿por qué no?"» (Yona Friedman). Y no se regatean precisiones así: «La explosión nos muestra qué artista completo fue, artista como la tierra española los produce».

ASTORGA.





PROYECTO DE CATEDRAL.

No es esta, sin embargo, la primera vez que se hace una retrospectiva de Gaudí en París. Ya en 1910 se hizo una exposición, pero no se comprendió entonces en todo su alcance; el terreno no estaba suficientemente abonado y se le vio sólo como un cultivador más y, sobre todo, como el artífice del disparatado templo de la Sagrada Familia.

«Modernismo» que florecía. Todo lo que había de precursor en él estaba demasiado cerca para poder apreciarlo. Fueron luego los surrealistas los que le reivindicaron, Dalí en primer lugar, André Breton y su escuela con mayor penetración y sentido. La parte de ensoñación, de ilogismo, de onírico desvarío que deslumbraba a primera vista en la producción gaudiniana se justificaba con el poder del subconsciente que las teorías de Freud habían puesto de moda. El vanguardista Le Corbusier comprendió a Gaudí cuando se tornó hacia el concepto más poético; el exquisito diletante Jean Cocteau se maravillaba ante la Sagrada Familia: «Ese inmóvil vértigo...». Pero se le recuperó, sobre todo, por exceso, por la fabulosa decoración, por la mezcla pasmosa de estilos, por la audacia de las aparentes sinrazones. Se le vio como un primitivo puro que ponía su ingenuidad alegre en los monstruos simpáticos, o como una especie de místico delirante que elevaba sus preces en piedra, o como un naturalista demencial y divino que trascendía a la construcción y a la decoración su amor al ser humano, a la madre Naturaleza. La casa Mila fue un proyecto de monumental zócalo para sostener, en la altura de sus seis pisos, una virgen colosal; en muchos de los edificios había remates de cruces y los patios y tejados los concebía a modo de inmensos juegos para gigantes de otro mundo, con sus chimeneas como máscaras vestidas y encapuchadas de colorines, sus barandales ondulantes; en algunas fachadas hay algo visceral o geológico, la casa Batlló pudiera ser un esqueleto perfectamente articulado (huecos recortados como ensamblaje de huesos, superposición sensual de formas carnales), la «Pedrera» se desarrolla como una gran escultura habitable, toda en curvas de duna o de ola petrificada, con los llenos y los vacíos irregulares que pudiera tener un accidente natural del terreno.

Era fácil extraviarse en la superabundancia de motivos dignos

de estudio y perder, precisamente, lo esencial. Por otra parte, el hombre en sí era tan difícil de aprehender como el artista. La exuberancia de la imaginación contrastaba con la parquedad de una vida metódica y rigurosa; la exacerbada religiosidad practicante no le impedía el culto de todas las mitologías; la fuerza magnética que emanaba de toda su persona actuaba a pesar del ascetismo rayano en la miseria. El coloso realizador de proyectos fantásticos practicaba la frugalidad vegetariana y la castidad, su alcoba era como celda de cartujo sin más muebles que la cama de hierro, un reclinatorio, un crucifijo, la foto del Papa Pío X.

Es a partir de la tarea infatigable de la Sociedad de Amigos de Gaudí —y especialmente la labor meritoria del que fue su primer secretario, Enrique Casanelles— y la orientación investigadora de la Cátedra Gaudí en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, cuando se empieza a medir toda la importancia del legado magnífico que dejó el insigne arquitecto español, al que todos reconocen hoy si no como gran maestro —su genio de improvisador no pudo crear escuela—, sí como precursor y liberador de formas y espacios, gusten o disgusten sus realizaciones. «¿Buen gusto? ¿Mal gusto? —se pregunta el conocido crítico francés Michel Cornu, y afirma—: Gaudí está por encima de ese Bien y ese Mal. Digámoslo de una vez para siempre». El gaudinismo ha nacido y prospera, aunque pueda cometer errores como es la tan discutida prosecución de las obras de la Sagrada Familia. Pero eso es otro cantar que mi pobre voz no va a entonar aquí.

Ahora se reconoce que la profusión alucinante de motivos decorativos no son gratuita acumulación heteróclita, sino que parte de un sistema lógico y riguroso; que algo tan antifuncional como aparece hoy el Parque Güell fue, en realidad, un proyecto en el que se plantearon y resolvieron, quizá por primera vez con tal magnitud, una serie de problemas de acondicionamiento, en una tentativa ambiciosa de integrar la arquitectura a la Naturaleza. La galería hipóstila que remeda las palmeras vecinas se inclina para soportar cargas en función del terreno en declive accidentado de la Colina Pelada, la recogida de aguas de lluvia se canaliza en acueductos porticados, funcionales y decorativos; el espacio techado del mercado sustenta la Plaza Mayor, donde una obra sinuosa de «puzzle» multicolor sirve de balaustrada, de asiento confortable y de elemento ornamental. El aparente desorden de columnas toscamente talladas tiene toda la fuerza del brazo que sostiene un peso con la mano abierta y la irregular armonía del árbol vivo que extiende sus ramas. Las curvas y contracurvas, la inclinación de fustes y bóvedas con el simbolismo que se le atribuye al sistema paraboloidal-hiperbólico de la Sagrada Familia, responde, sin embargo, a una coherencia geométrica rigurosa, nacida de la ojiva catalana y llevada a un extremo que llega hasta las audacias de la técnica actual facilitadas por hormigones y plásticos moldeados. Sólo que Gaudí lo pensaba y lo hacía con la piedra no maleable. Todo un «tour de force», como reconoce el citado Michel Cornu, que dedica en el semanario «Les Lettres Françaises» un vasto y muy interesante artículo de varias páginas.

La prensa francesa, en efecto, se ha ocupado ampliamente de Gaudí, desbordando del motivo de la exposición. Artistas, arquitectos, críticos, han hecho escritos o comentarios, incluso periódicos no especializados en temas artísticos le han consagrado espacio, como el serio y político «Le Monde», donde escribe muy inteligentemente, a cuatro columnas, Jacques Michel. Con esa virtud bien francesa de saber apreciar los valores —los propios sobre todo, de acuerdo, pero también los ajenos— se rinde culto aquí al genio de Antonio Gaudí, mucho más que en nuestro propio país, salvo Cataluña. En los abundantes artículos publicados se destaca la importancia que tuvo en toda la obra de Gaudí el principio de participación de los obreros que intervenían, decisivamente a veces, en las soluciones adoptadas sobre la marcha; picapedreros, sacadores de puntos, vaciadores, forjadores, aportaron su noble artesanía en estrecha colaboración con el maestro, hijo de artesanos también y experto en batir el cobre de los calderos («Un calderero es un hombre que transforma una superficie en volumen. Haciendo calderos se forman espacios»).

Se subraya asimismo su inventiva en el empleo de materiales de desecho antes de que naciera el llamado «Arte bruto» (cascos de botellas y restos de loza utilizados en «collage» monumental). Y se distingue con precisión la diferencia que hay entre Gaudí y los creadores del «Modernismo», como Horta y Guimard, a los que se anticipó por lo menos con el Palacio Güel (terminado en 1889) y a los que sobrepasó en tantas otras cosas. Vuelvo a citar a Cornu para terminar con esta frase suya: «Gaudí, atravesando el «Modernismo» abrió brechas que llegan hasta nosotros».

MARIA FORTUNATA PRIETO BARRAL

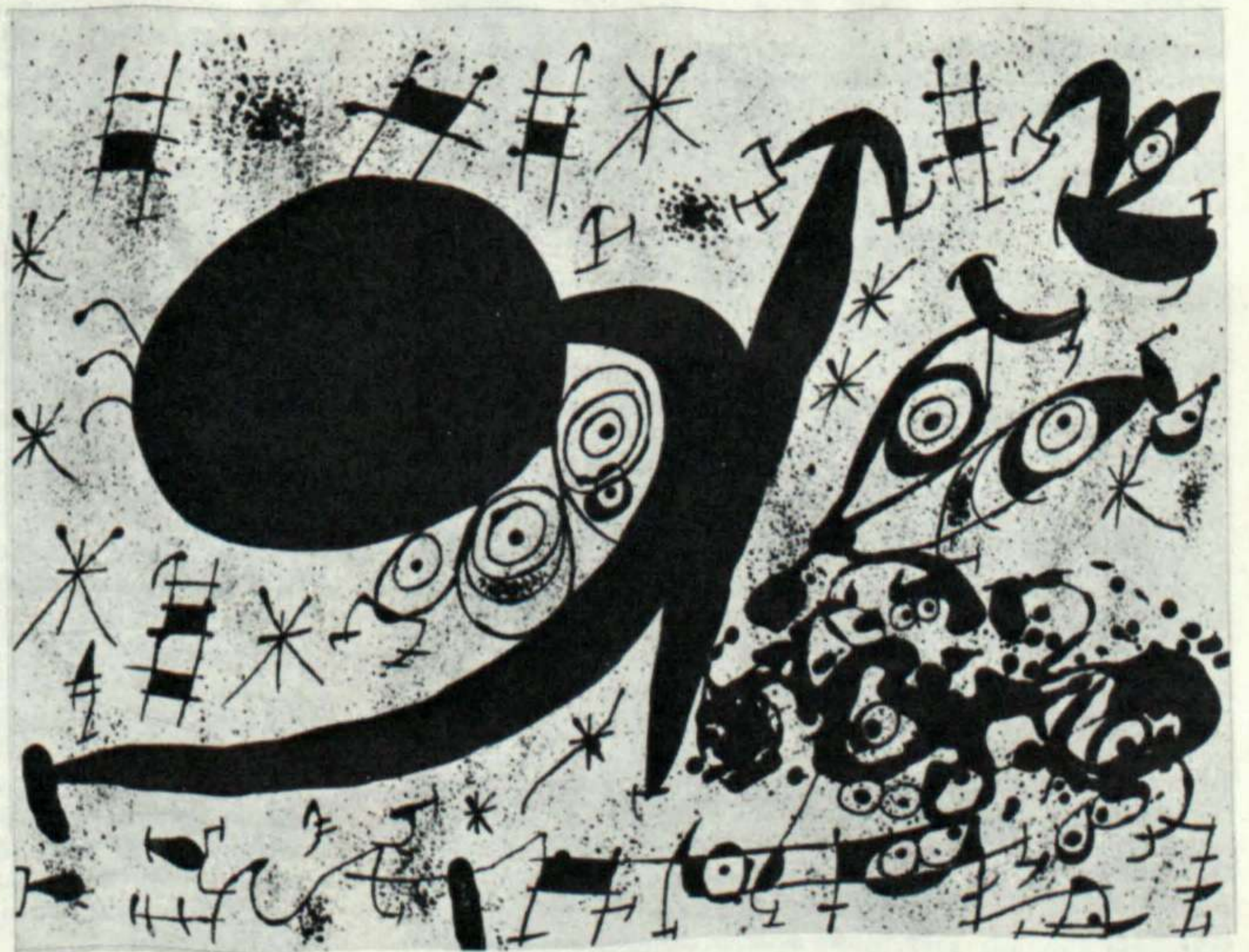
(1) Exposición organizada, dentro del ciclo «Los pioneros del siglo XX», con la colaboración de la Sociedad de Amigos de Gaudí y la Cátedra Gaudí, de Barcelona, el arquitecto Salvador Tarragó, los señores Antonio Barriónuevo y Darío López, bajo los auspicios de la Asociación Francesa de Acción Artística y Consulado de Francia en Barcelona.

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La temporada de exposiciones ha comenzado en Barcelona con la inauguración de una nueva sala, la sala Gaudí, y el anuncio de la apertura de otras. Por lo que pueda tener el hecho de significativo, a favor del necesario desarrollo de las artes plásticas contemporáneas en nuestra ciudad, hay que recibirlo con satisfacción. La nueva sala de exposiciones aparece instalada en un local muy amplio, desusado incluso por su amplitud en salas de exposiciones. La dirección de la misma advierte que en los nuevos locales se realizarán actividades de orden cultural y artístico: presentación de obras, promoción de artistas noveles, presentación de libros, conciertos, representaciones, etcétera. Por lo que se refiere a la exposición inaugural, aparte el sorprendente título: I Congreso de las Artes Plásticas de Latinoamérica, se trata de un conjunto muy diverso, tanto en realizaciones como en calidad, de obras de artistas contemporáneos procedentes, en la mayor parte, de los países latinoamericanos (utilizamos la expresión del programa). El número de obras y de países participantes impide un análisis detenido de las mismas. Se trata de una exposición importante, por cuanto en ella se ofrecen realizaciones de los artistas jóvenes de la mayor parte de los países sudamericanos. En ella están representadas la mayoría de las últimas corrientes estéticas cultivadas en Europa. No obstante, figuran diversos artistas que, desde el punto de vista formal, reflejan aspectos de la realidad americana. Cabe destacar, especialmente, aquellas obras en

que la geometría y las formas abstractas evocan realizaciones estéticas indigenistas y precolombianas.

Con la muerte, recientemente acaecida, de Joan Prats, Barcelona perdió uno de los más entusiastas luchadores por el arte actual. Para toda empresa de difusión del arte vivo, Joan Prats estaba dispuesto a prestar, desinteresadamente, su colaboración. No debe olvidarse que fue el fundador y el principal animador del Grupo ADLAN, que antes de nuestra guerra civil promovió múltiples actividades artísticas de vanguardia. Más tarde fue también fundador del Club 49, desde donde continuó la trayectoria de aquellas actividades. En los últimos años de su vida luchó con entusiasmo a favor de lo que fue el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, lucha frustrada, llevada a cabo con escasa fortuna, por un grupo de entusiastas barceloneses que se estrellaron contra la burocracia, la mezquindad, la incompreensión y la rutina. Joan Prats estuvo con entusiasmo en la empresa, como estuvo en tantas otras de la vanguardia. Joan Prats era, además, el amigo íntimo de Joan Miró. Cuantos necesitábamos noticias o informaciones del maestro, en un momento dado, si él no estaba entre nosotros, acudíamos presurosos a Joan Prats, en la seguridad de una información, de un dato, de una noticia precisa. Joan Prats era el embajador fiel, el amigo apasionado. En cierto modo se comprende que llegara a afirmar que Miró pintaría por los dos. Con dicha idea abandonó sus primeros pasos iniciales de pintor. No debió sentirse nun-



MIRO/HOMENATGE
A JOAN PRATS/
LITOGRAFIA
ORIGINAL EN NEGRO.

ca pintor frustrado, sino pintor realizado a través de su amigo, cuya obra, particular y apasionadamente, hemos de concebir que tuviera también, en cierto modo, como propia. En esta circunstancia humana tuvo siempre la correspondencia y el paralelismo de Joan Miró. Su afecto fue siempre fiel a la amistad de Joan Prats. Su relación constante, su comunicación cultural, debió constituir un fructífero intercambio de ideas y opiniones. No es extraño, por tanto, que Miró dedique hoy un emotivo homenaje al amigo desaparecido, mediante la realización de quince litografías originales, clasificadas en dos series, una en negro y otra en color, exhibidas en la sala Gaspar. Hay en ellas como un retorno a las esencias básicas del mundo mironiano, a los signos infantiles, a los esquematismos naturales, a los colores puros. Constelaciones de ojos parece como si evocaran al amigo desaparecido. Signos y formas espontáneas, con mayor vigor si cabe, con igual pureza, aparecen dedicados al amigo que tan certeramente vio y percibió este mundo mironiano, que hoy se le ofrece en homenaje sencillo y profundo. Lo que, en cierto modo, también fue suyo y ahora aparece recreado especialmente para él. Con esta exposición, Miró nos ofrece, además del emotivo homenaje, una síntesis o resumen recreado de sus más características realizaciones.

La galería René Metrás ha iniciado la temporada con dos exposiciones que, en cierto modo, tienen un signo radicalmente opuesto. De una parte, una exposición de dibujos de Miguel Capel, obrero de la construcción, con una poderosa fuerza interior de realización plástica, presentado hace algunos años en Barcelona como primitivo contemporáneo, como pintor desprovisto de técnica, pero con una fuerza avasalladora y con un sentido intuitivo de la forma, acogido con gran interés por la crítica barcelonesa. Hacía tiempo que Capel no exponía; con frecuencia se le veía por las salas de exposiciones contemplando la obra de los expositores catalanes. Es lógico que esta contemplación le diera los frutos de un conocimiento mucho mayor. No obstante, la exposición de René Metrás nos muestra que Capel ha sabido mantener toda la espontaneidad, toda la pureza de su obra primitiva. Capel sigue siendo un primitivo contemporáneo. Pero así como esta clase de pintores tiene su mejor expresión en la libertad del color, en la exposición actual parece como si Capel hubiese querido expresar la disciplina a que ha sometido su obra a través del dibujo, en el que la construcción sigue siendo libre, dentro del figurativismo deformante y expresionista característico de toda su obra. La exposición de signo opuesto, ofrecida en la sala René Metrás, es la de esculturas de Marcel Martí, obra intelectualizada, de formas abstractas o remotamente evocadoras, con una perfección técnica realmente magistral, con la incorporación, en su línea evolutiva bien conocida ya, de los nuevos materiales plásticos.

Galería Adriá ha presentado, con gran éxito, la exposición de tres jóvenes valores de la plástica catalana, Miquel Vilá, Serra de Rivera y Sergi Aguilar. Miquel Vilá es, desde hace años, bien conocido en nuestros ambientes artísticos como grabador, en cuya técnica ha alcanzado una perfección excepcional. Al lado de este profundo dominio de la técnica del grabado, Vilá ha incorporado un mundo de formas extraordinariamente sugestivo. Un mundo en el que los elementos aparecen configurados en una fusión de elementos reales e irreales. En la obra al óleo no se muestra tan dueño de la técnica como en el grabado; sin embargo, cabe señalar en ella una acción semejante hacia la

creación de mundos insólitos y hacia una rigurosa precisión formal. Por el contrario, en Serra de Rivera la precisión técnica de la pintura resulta excepcional, hasta el punto de que, dada su juventud, hay que pensar en él como uno de los valores más importantes de la plástica catalana contemporánea. El mundo formal de Serra de Rivera produce los elementos reales en actitudes irreales, en una especial coordinación de valores líricos y precisión técnica. La audacia de las imágenes está presidida en un espíritu moderado y de equilibrio, que otorga a su mundo imaginativo una gran intensidad y fuerza expresiva. Estos valores temperamentales e intelectuales, unidos al indicado dominio técnico, justifican la rapidez con que Serra de Rivera ha alcanzado una firme posición en estos sus primeros pasos. Sergi Aguilar, otro de los expositores de la galería Adriá, ofrece una curiosa e interesantísima colección de joyas-objeto, que revelan que, por encima de todo, en el autor existe un plástico creador. Se trata, en su mayor parte, de pequeñas esculturas realizadas con la minuciosidad y la riqueza propias de la joyería, pero con la imaginación y la diversidad de formas características de un artista creador. Sergi Aguilar, que desde 1967 participa en diversas exposiciones de pintura, dibujo y grabado, se ha entregado de lleno a esta forma de realización de joyas-objeto, de pequeñas esculturas, con una precisión, una modernidad y una belleza excepcionales.

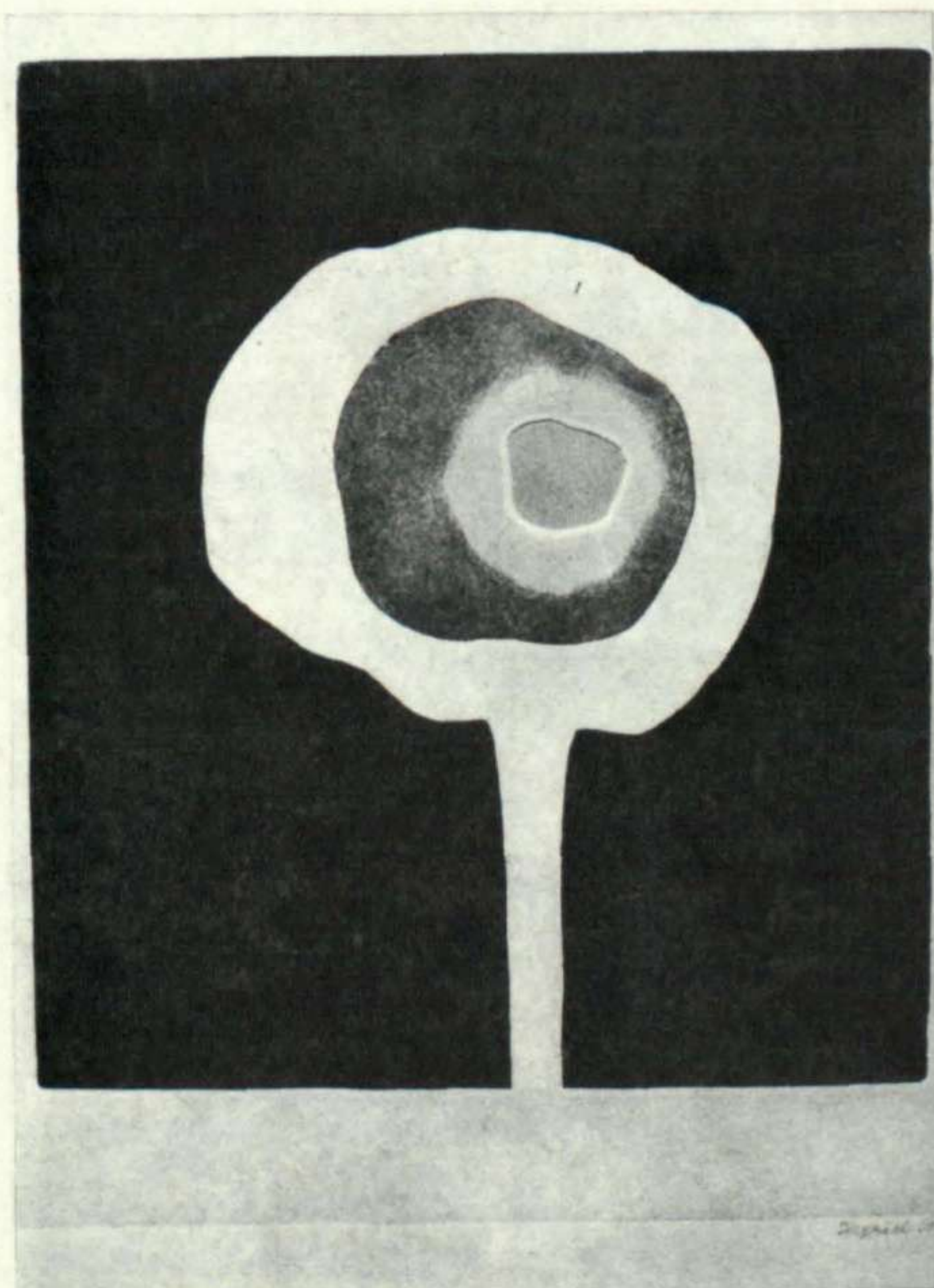
Al inicio de la temporada, la sala Parés ha dedicado un homenaje al pintor Mompou (1888-1968), cuya obra constituye uno de los capítulos indispensables para el buen entendimiento del arte catalán de nuestro tiempo. La trayectoria de esta obra puede incluirse dentro de la tónica de moderación y buen sentido que, insertada en un naturalismo creador, dio tan buenos ejemplos en la pintura catalana de la primera mitad de nuestro siglo. Desde el punto de vista evolutivo del desarrollo de esta obra, cabe señalar que a Mompou le ocurrió lo que a pocos artistas de su época: su arte fue progresivamente rejuveneciéndose, modernizándose, esquematizándose, valorando en él sus aspectos esenciales; su pintura fue, lisa y llanamente, mejorando con el tiempo. A diferencia de otros ejemplos que podrían citarse, y que están en la memoria de los conocedores del arte catalán de nuestro tiempo, Mompou no se encerró en sí mismo, no acabó en una postura reiterativa de sus propias creaciones, sino que se mantuvo alerta a las nuevas experiencias, afinó su sensibilidad y apuró las formas de su obra, convirtiendo, cada vez más, lo anecdótico en secundario, dando progresivamente un mayor relieve al color, a la línea, a las formas plásticas. Afirmaba Alexandre Plana, en 1935, que cuando Mompou empezó a pintar, dos ejemplos contrarios se ofrecían a todos los jóvenes artistas que llegaban a París: el ejemplo Picasso y el ejemplo Matisse. Mompou se adhirió a la forma de este último. Planteada la cuestión en tales términos, es indudable que Mompou siguió la línea expresionista a través de los colores puros y las formas equilibradas, la línea más próxima a Matisse y no la desgarrada de formas y rasgos violentos próxima a Picasso. Tampoco siguió, en la acción de aquella lejana época, las investigaciones intelectuales del cubismo, sino las más sencillas y puramente plásticas del color autónomo, característico de la pintura «fauve». En la evolución sucesiva de Mompou, su obra queda inmersa en un mundo naturalista estático, manteniendo la exaltación en que se había iniciado, pudiendo situarse sus mejores momentos a partir de los años treinta.

La sala de exposiciones Camarote Granados continúa en esta temporada la trayectoria de la temporada anterior, de presentar en Barcelona grandes figuras de la plástica castellana. En esta ocasión le ha correspondido el turno a Gregorio Prieto, que ofrece un conjunto bien completo de su diversa y conocida obra, en el que, junto a sus precisos y contundentes dibujos, aparecen los paisajes manchegos y los retratos, destacando por su calidad excepcional el de Unamuno, la pieza más expresiva y rotunda de toda la exposición. Por sus características y por la diversidad de su amplio conjunto, la exposición ha constituido uno de los acontecimientos artísticos iniciales de mayor importancia en Barcelona.

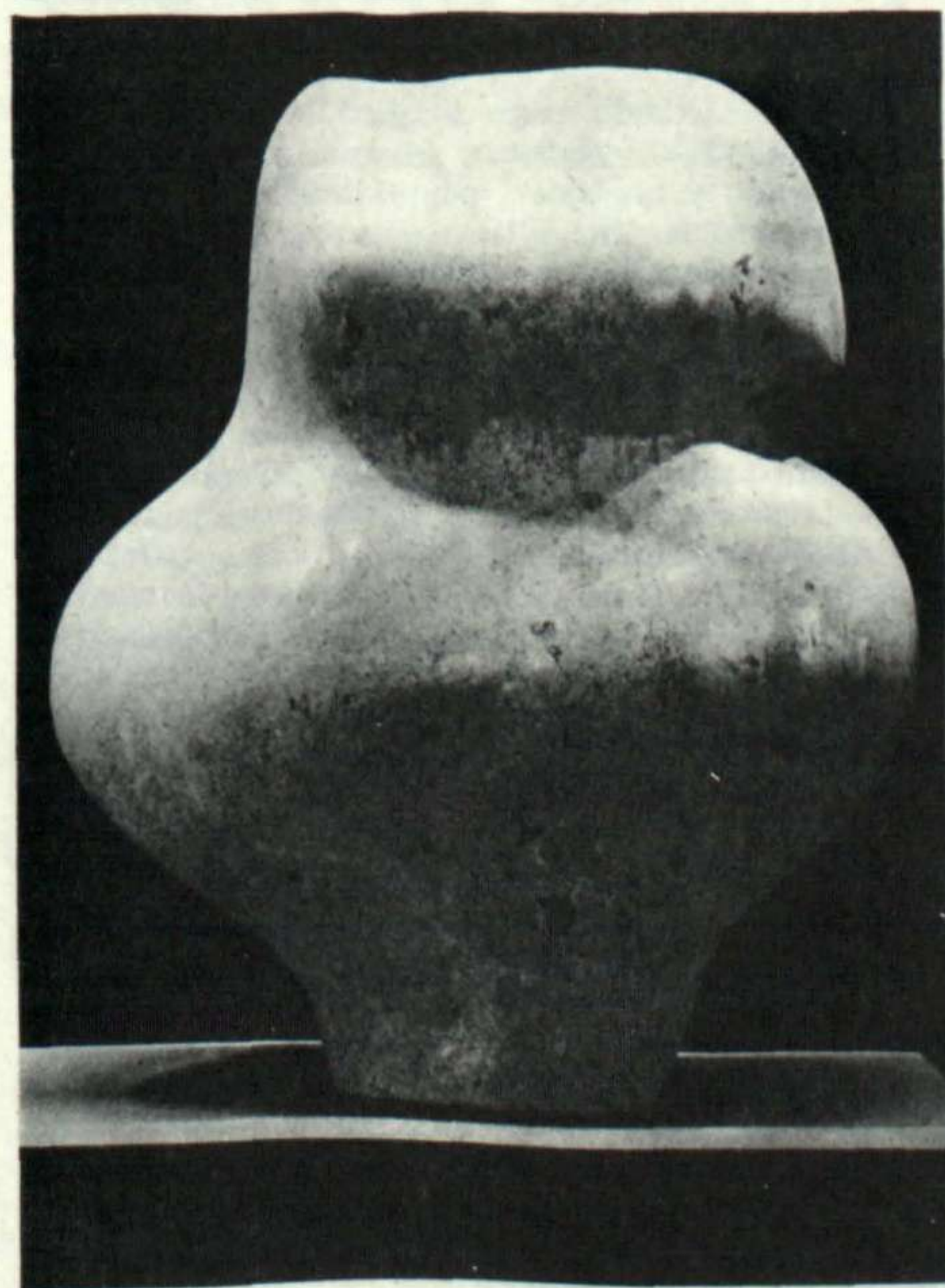
El Salón Femenino ha celebrado su décima exposición anual, habiendo recuperado para la vida artística barcelonesa los salones del antiguo hospital de la Santa Cruz. En ellos, el Salón Femenino presenta un alto nivel, en el que desentonan media docena de piezas, pero en su conjunto, probablemente, el de más calidad de los celebrados hasta la fecha. A un tapiz de Aurelia Muñoz le fue concedido el premio de honor, para destacar los excepcionales méritos de esta artista, cuya obra se encuentra en un período de plena madurez. En pintura, los premios se han repartido entre Concha Ibáñez, con un delicado paisaje; María Teresa González Goncedo, con una pintura abstracta; Rosa Bachs, con una obra también de carácter abstracto. En escultura se ha premiado, muy certeramente, a Isabel Salleras, por una de sus originales obras realizadas con clavos. En grabado se premió a la artista brasileña Siegrid Stefanov, y en dibujo, el premio se ha concedido a Josefina Miralles. En tapices se otorgó el premio a Dolores Oromí. En su conjunto, aparecen reflejadas en este Salón las inquietudes y las realizaciones más diversas y más actuales de la plástica contemporánea, sin que resulte posible discriminación ni separación alguna en relación con cualquier otro salón o exposición colectiva.

En la galería Aquitania ha expuesto el joven pintor Niebla, cuyo mundo plástico se encuentra también, como con frecuencia ocurre con los más destacados jóvenes artistas creadores, entre las formas del mundo real exterior y las formas de la realidad interior del subconsciente. Puede hablarse en este sentido de un nuevo surrealismo, sin los excesos y las rebuscadas arbitrariedades que, con frecuencia, se daban en el inicial surrealismo plástico de los años de entreguerras, con una mayor contención formal, con una mayor serenidad y equilibrio, con nuevos problemas plásticos. No se trata de buscar en el mundo subconsciente aquellos elementos que podrían derivar de una cultura más o menos represiva, sino, al contrario, incorporar, a través de objetos formales en plena libertad de creación, los contradictorios problemas de nuestro mundo actual, fundir elementos subconscientes con los conscientes, en una conjunción que, por los elementos empleados, pueda dar un resultado más libre, poético y más expresivo. Este es el sentido esencial de la pintura de Niebla, quien participó, en su momento, en la labor colectiva realizada por Estampa Popular Catalana, posteriormente entró en contacto en París con el grupo Pánico de Arrabal y con la literatura y las creaciones surrealistas y neosurrealistas. En la actualidad enriquece sus experiencias con el mundo de sus poetas preferidos, entre los que destaca especialmente a Gabriel Celaya, a cuyo libro, «Los espejos transparentes», dedica buena parte de la obra expuesta.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA



SIEGRID STEFANOV/BRASIL/
PREMIO DE GRABADO DEL X SALON FEMENINO.



MARCEL MARTI/OCELL/«PAJARO».

EXPOSICIONES EN MADRID



CECILIO PLA.

Fueron desertando poco a poco, y ya entrado el calor, en pleno «ferragosto», los pintores marcharon a los puertos, y las salas, como la isla de la copla, se quedaron solas. Una última prisa en junio, algunas exposiciones postreras y el descanso largo y cálido que barrió las artes plásticas de la capital de España.

Pero antes, justo al tiempo de acabar, todavía muestras válidas del mucho buen hacer de los pintores. Por ejemplo, las Formas Computadas, que un grupo formado por Alexanco, Delgado, García, Gómez Perales, Lugán Martín, Quejido, Salamanca, Seguí, Sempere, Sevilla e Yturralde —por ese orden alfabético se escribió el catálogo— ofrecieron en el Ateneo de Madrid, en la sala de Santa Catalina. Arquitectos y pintores, todos pertenecientes a los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, presentaron los interesantísimos trabajos de investigación que últimamente han venido desarrollando. Las intenciones del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas son, básicamente, investigar hasta qué punto los ordenadores pueden ayudar a los artistas en el estudio y realización de su obra. Cada uno de los artistas presentes en Santa Catalina tiene un modo de hacer, partidas e intenciones bien diferenciadas. Y la exposición sirvió para que el público conociera unos trabajos no por silenciosos menos eficaces, y que son prueba fehaciente de los primeros intentos del artista en su encuentro con la máquina calculadora.

Fernando Meléndez, en el Círculo 2, exponía por entonces sus últimas expresiones informales, espontá-

neas y sinceras, al decir de los críticos. Y Cecilio Pla, en Frontera, como en la otra cara de las Formas Computadas, una serie de dibujos de hace casi un siglo que confirman, una vez más, la sensibilidad y el dominio del trazo del gran pintor valenciano. Y otros dibujos, basados casi todos en el paisaje, los ofrecidos por Grau Santos en la galería del Cisne.

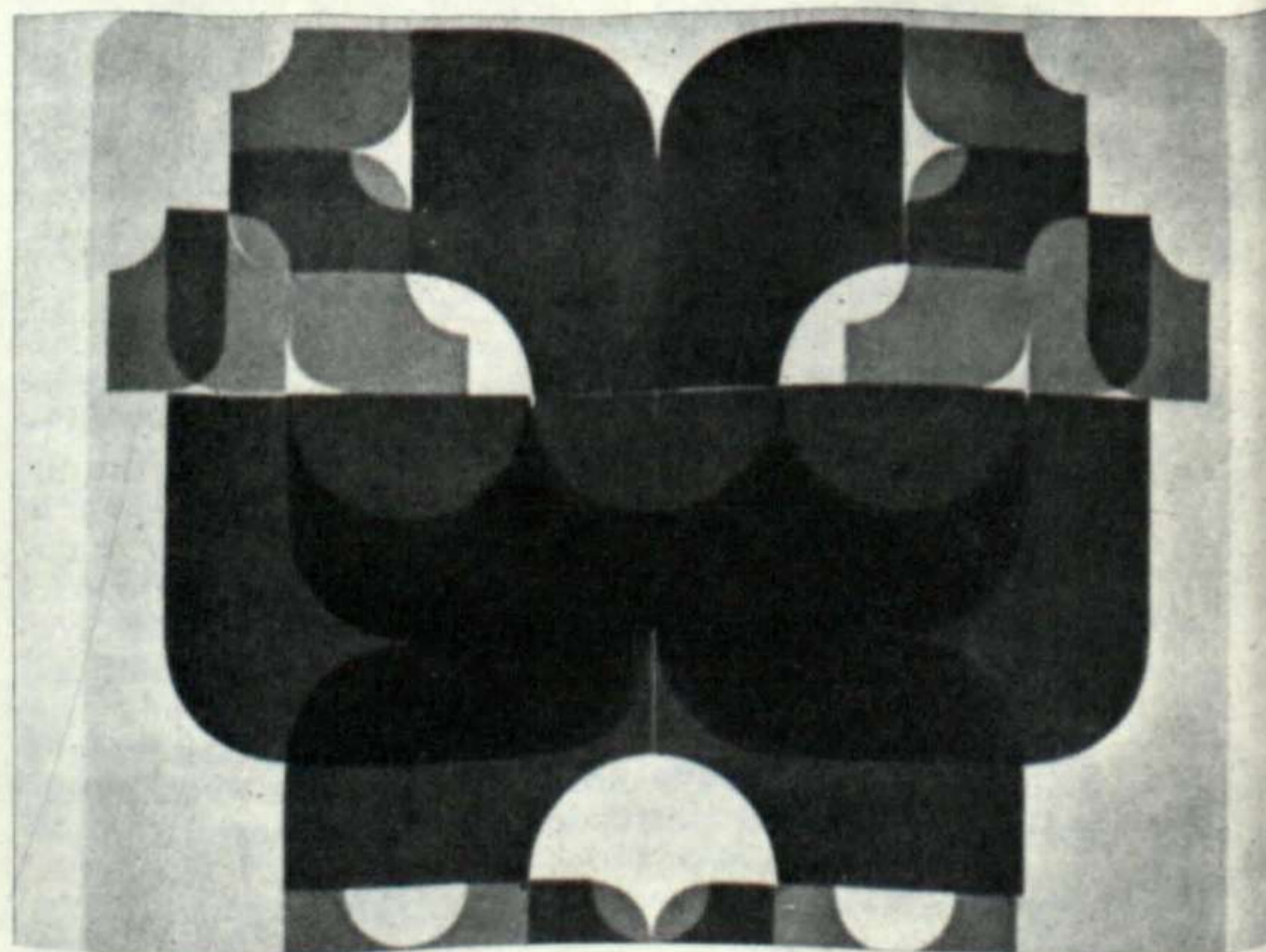
En Cultart, los minic cuadros de la pintora portorriqueña Josefina Gandía, en su primera exposición individual. Obra aún incipiente, pero que ya deja traslucir el brío y la paleta de fuerte color que son los dos puntos básicos de su pintura. Y en contraposición con la debutante, la galería Theo ofrecía por entonces una exposición de los Maestros del siglo XX en la que se podían admirar a Cossío, Echevarría, Ortega Muñoz, Palencia, Picasso, Solana, Sunyer, Bores, Pla y Vázquez Díaz.

Cuní, en la galería Richelieu, con su humanidad sencilla y mágica, lírica y entrañable. Suaves colores, simbolismo y un clima acorde con los tonos que desborda el cuadro.

Javier Rueda, en Fauna's, una serie de bodegones y paisajes que ya acreditan la mano de este joven pintor leonés con numerosos premios en su haber, en los Certámenes Juveniles de Arte. Y Rosa Williams, en Ars 31, una colección de Batik, que demuestra su conocimiento y pericia de esta técnica artesana.

Dibujos, excelentes, del andaluz José Soto en la galería Egam. Y el pintor-escultor Dante Demaio invitaba a juzgar su espantapájaros en la sala del Círculo 2.

SOLEDAD SEVILLA.



En Amadís, obra de Juan Antonio Palomo. Y una muchacha de nombre exótico y nacionalidad iraní, Tamila Shahinfar, exponía en las paredes de la Sala Joven del Ateneo de Madrid unas pinturas que ya hablan claro de su libertad expresiva.

Durante ese tiempo, en Juana Mordó, una estu- penda, redonda y profunda exposición de Jean Lecoul- tre, a caballo entre el «pop» y el surrealismo. Un rastro antiguo, de lo segundo, asomando en una fac- tura ceñida a las últimas corrientes del «pop art». Una sabia denuncia de esas mil trampas entre las que queda, preso y solo, el hombre de hoy.

Pedro González, en la galería Sen, nos trajo desde Canarias su pintura cósmica, según su propia denomi- nación. Junto a esa nueva mirada en derredor, casi abstracta, una serie de retratos imprecisos muy cerca del figurativismo. Y tanto en unos como en otros, los aciertos del color, que son punto básico en su obra.

La geometría personal, muy cerca de la lírica, de Fernando Texidor, en Skira. Grafismos donde se pue- de leer una viva y concreta lección de lo fantástico. Y de allí, a los paisajes que el vallisoletano Jesús Ga- llegos expone en Alfa, paisajes sencillos y figuras hu- manas muy cerca de lo monstruosas y alejadas de la simplificación que encuentra en la Naturaleza.

De repente, Elisa Ruiz, en los dibujos presentados en Macarrón, encuentra muchos resortes infantiles, que nos hablan de un mundo «naïf», entre el árido universo de los adultos. Arropada en un dibujo cálido y sugerente, la teoría simple y sensible de Elisa llega a todos los ojos y a cualquier entendedor. Porque, en definitiva, todo entendedor lleva un niño dentro.

Fue también por entonces cuando Alcaraz y Pe- ralta, en la sala Goya del Círculo de Bellas Artes mo- vieron las marionetas del segundo ante los óleos del primero. Lo móvil y lo inmóvil se dieron cita cada tarde, componiendo un espectáculo lleno de belleza y misterio.

Mediado septiembre, los dibujos de Oscar Estruga coincidieron con el fin del verano en la galería Fron- tera. Menos conocido en esta modalidad que en las de escultor y pintor, Estruga atestiguó una vez más su sensibilidad y su trazo abierto a todos los géneros.

Casi puede decirse que ese fue el puente del final y principio de temporadas. Y la del 71-72, rotunda- mente inaugurada ya en octubre, siguió con una ex- posición de dibujo, de Martínez Novillo, en la habi- tual Frontera de los dibujantes, donde también pre- sentó acuarelas y «gouaches».

Una semana duraron, en las paredes de Juana Mordó, las catorce litografías firmadas por José Ca- ballero para ilustrar el poema «Océana» de Neruda, en una edición reducidísima. Coincidiendo con la nove- dad presentó también una selección de su obra an- tigua, del año 34 más o menos, fecha en que conoció al reciente premio Nobel, y como homenaje al primer poeta de nuestras letras. La exposición fue, segura- mente, la apertura brillante de la temporada. Y una suerte de anticipación el homenaje, en lo que al Nobel posterior se refiere.

En Biosca, G. Ochoa exponía una serie de paisajes y figuras. Artigáu, en la galería Sen, unos «autorre- tratos» cargados de sarcasmo y denuncia, donde



GUIJARRO.

toda una época se pone a encuesta. Una colección de aguafuertes de Fortuny, inmejorables, en la sala Seiquer, de Santa Catalina. Mientras Cortina y Arregui presenta, en el Círculo 2, una selección de la obra triunfante en Nueva York, el pasado junio, de corte figurativo y buena factura.

En Kreysler, el manchego residente en París, Agus- tín Ubeda, abrió la temporada con una colección de óleos donde el humor no anda soterrado. Y en el Ateneo, la Sala del Prado, Luis Montes se presentaba, al tiempo que los hombrecillos-monstruos de Enrique José lo hacían en la sala Abril en dibujos y óleos.

Baquero, en la sala Philips (¿nueva?), retratos y paisajes. Bazram, en Macarrón, una interesante mues- tra de su último hacer orientado a la investigación y la búsqueda de nuevas expresiones. Y ya en la pura experimentación, en la más osada vanguardia, Antonio Muntadas, en la galería Bandrés, presenta un «collage» de videotapes, fotos, etcétera, para acabar con un «hap- pening» decidido a despertar los sentidos no sólo audiovisuales, sino el olfato, el tacto, el gusto: «sub- sentidos», que él define.

También en Kreysler, Antonio Guijarro, con sus na- turalezas muertas, alguna figura y el color como gran protagonista de su obra. «Sus telas son, en síntesis, puro color magistralmente construido», se dice en el catálogo, y él rubrica afirmando que el color es para la pintura su primer personaje como lo es el volumen para la escultura y el espacio para la arquitectura.

En Fauna's, la mirada, más allá de lo humano y del ser vivo, que el madrileño casi francés, Pacheco, lanza sobre su entorno y lo descubre en fetiches. El hombre de hoy, casi tapado por las cosas, aplastado por el objeto que las tintas acrílicas de Pacheco ex- presan con crudeza.

JUBY BUSTAMANTE

«UTILIDAD» DE LOS MONUMENTOS ARQUITECTONICOS

La Caja Nacional de Monumentos Históricos y Lugares clasificados de Francia ha organizado este año, en Aviñón, un Coloquio sobre la manera de animar las propiedades y edificios que dependen de su tutela. El tema debatido con este motivo giró, principalmente, sobre los problemas que plantea la disposición de dichos monumentos en superficies «útiles». Desde hace algunos años, la Caja Nacional de Monumentos Históricos ha desarrollado una fórmula de animación, con la que puede ayudar financieramente al mantenimiento y restauración de los edificios. Así, determinadas residencias, como el castillo de Maisons Laffitte, pueden ser alquiladas para ceremonias o recepciones; otra, como la abadía de Semanque, en Provenza, sirve para un centro de estudios que financia una sociedad industrial; algunos castillos, como el de

saría para que el cuadro de Tiziano, «La muerte de Acteón», se quede en Gran Bretaña, según declaraciones del pagador general del Estado. El cuadro había sido adquirido en una subasta de la galería Christie's, el pasado mes de junio, por el millonario norteamericano Paul Getty, en la suma de 1.680.000 libras esterlinas.

La Galería Nacional aportaba un millón de libras para adquirir el cuadro para Gran Bretaña; la colección Pilgrims donaba ciento cincuenta mil, y se había pedido al público suscribir 231.000 para la adquisición de la famosa obra tizianesca. El Gobierno ha asegurado ahora que cubrirá el resto hasta completar la cifra de venta. La licencia de exportación a los Estados Unidos de esta obra de arte estaba retenida hasta ver si se reunía el dinero necesario para que la obra no saliese del país.

ARQUEOLOGIA PERUANA

España ha hecho entrega, a través de las autoridades españolas en el Perú, en el distrito de Chinchero, Cuzco, de todo un complejo de restauración arqueológica que incluye la casa del general Mateo Pumacahua, figura del Virreinato y también de la emancipación peruana, así como reliquias incaicas.

La obra de restauración, que convierte a Chinchero en destacado enclave de atracción cultural y turística, que se suma a la serie de monumentos del antiguo corazón imperial incaico, ha sido posible gracias a la aportación económica del Gobierno de Madrid, que donó al efecto diez millones de pesetas, y al trabajo de los arqueólogos, que han llevado a cabo su tarea durante dos años.

CURSO INTERNACIONAL DE ARTE

En la villa Tornabuoni, de Florencia, han comenzado los cursos de la Universidad Internacional de Arte, que este año impartirán lecciones correspondientes a las siguientes disciplinas: una de cultura artística general y tres de especialización en diseño industrial, museología y teoría de la restauración de obras de arte. En todos estos cursos —y esta es la importancia de la noticia— se dará extremado relieve a las actividades prácticas y al desarrollo del trabajo personal. Los cursos serán completados con trabajos en tres laboratorios experimentales: estudio de la forma y análisis del lenguaje artístico, estudio e investigación urbanística del pasado, presente y futuro de Florencia, experiencia y comunicación visual.

ARNE JACOBSEN

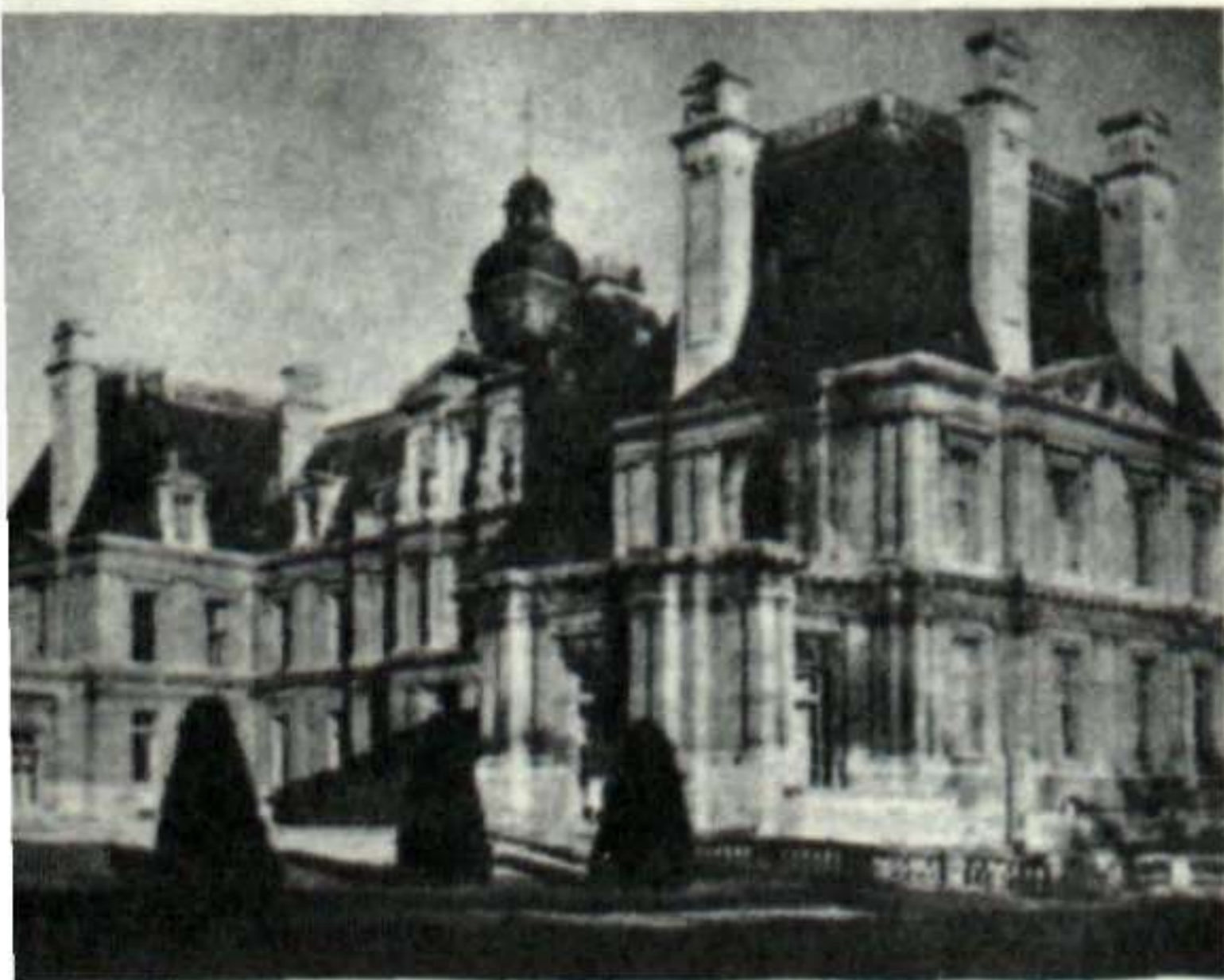
Una figura más, de jerarquía internacional dentro del mundo de la arquitectura contemporánea, ha fallecido recientemente en Copenhague: Arne Jacobsen. Nacido en 1902, la actividad de Jacobsen fue muy diversa, como muy diversa su actividad de

arte —diseñador de muebles de modo principal— y diverso su pensamiento creador. Sus estudios de arquitectura fueron hechos en la Academia Real de la capital danesa, que le concedió, en 1928 —tenía Jacobsen ventiséis años—, su Medalla de oro. Los galardones recibidos a lo largo de su vida fueron numerosos e importantes: en 1962, le fueron otorgados la Medalla de Honor de la Academia danesa de Arquitectura y la Medalla Príncipe Eugenio de Suecia; en 1964, la de la Academia de Arte de Berlín; en 1965, la del Instituto Real de Gran Bretaña, la de la Academia de San Lucas de Roma, la de la Academia de Ciencias y Artes de Belgrado... Era, desde 1966, doctor «honoris causa» de la Universidad de Oxford, y cuando murió acababa de serle otorgada la Gran Medalla de oro de la Academia de Arquitectura de París, que no llegó a recoger.

Su arquitectura ha sido realizada no sólo en Dinamarca, sino en Suecia, Alemania, Inglaterra... ¿Cómo ha estimado la crítica contemporánea la obra de Arne Jacobsen? Leonardo Benévolo, en su Historia de la Arquitectura Moderna, escribe en torno a la inventiva de Jacobsen: «En el conjunto Bellavista de Copenhague, de 1934, alcanza el arquitecto un resultado que será típico en adelante en su producción: la composición rígida y cerrada de los elementos queda compensada con un atento control cromático, al cual se confía, principalmente, la unidad de composición del conjunto y la continuidad paisajística... La diferencia principal entre Jacobsen y los americanos consiste en el hecho de que la arquitectura de estos últimos está en estrecha relación con la avanzada mecanización de su industria de la construcción, por lo que existe una conexión entre las experiencias avanzadas y la producción corriente. Jacobsen opera, en cambio, en un ambiente de otro género, donde el trabajo manual es aún más importante que el mecánico, y utiliza el dibujo arquitectónico como instrumento de ruptura para solicitar la evolución del ambiente mismo.

«Después de tantas experiencias, donde la seriedad tecnológica se considera como el fin de la arquitectura, Jacobsen es el primero en reafirmar vigorosamente el poder del impulso del dibujo, aceptando la vuelta a las costumbres técnicas corrientes para hacer frente a tiempo a una nueva escala de problemas, donde los factores tradicionales de la composición deberán desplazarse a otras formas».

Así, al menos, en una cierta porción, era la inventiva del arquitecto recientemente fallecido, y aunque ella no llegue a nosotros en esta oportunidad más que por imágenes literarias un tanto imprecisas, pero sí cargadas de pruebas de su jerarquía singular. Su influencia, en alguna ocasión, se pudiera muy bien apuntar en nuestra propia arquitectura española, firme por su figura, aunque oculta en su nombre. Quizá los expertos puedan señalar con certeza si Jacobsen ha marcado su paso por la historia de la arquitectura contemporánea, pero sí ha dejado señal —y dan constancia de ello las apuntaciones recogidas en esta noticia— de que su inventiva no será fácilmente olvidada.



CASTILLO DE MAISONS LAFFITTE.

Villeneuve-Lembron, en Puy de Dôme, o el de Carrouges, en Orne, serán el centro de parques naturales regionales. Otra fórmula consiste en transformar estas residencias en hoteles, como el castillo de Collioure, en los Pirineos Orientales.

Para poder llevar a cabo todas estas iniciativas es necesario ponerse en contacto con los propietarios de estas residencias y con el Estado, que puede asesorarles o velar para que la transformación de dichos monumentos no perjudique ni las arquitecturas ni los ambientes en que ellas se ubican. Se prevé el establecimiento de un «convenio de animación-restauración», que «concilie con un nuevo espíritu los imperativos de la conservación de cada edificio con los de una libre animación que respete el carácter de la construcción».

«LA MUERTE DE ACTEON» SE QUEDA EN GRAN BRETAÑA

El Gobierno británico ha ofrecido a la Galería Nacional londinense la ayuda nece-

ARTESANIA ESPAÑOLA EN EL JAPON

Una extensa muestra de la artesanía española se ha exhibido en el Centro de Exposición del Jetro, de la capital japonesa. En los medios económicos nipones existe gran interés por el rápido incremento de los intercambios comerciales con España. En esta línea se ha inscrito la exposición de artesanía española. En los medios especializados de Tokio se considera que la artesanía de nuestro país tiene extraordinarias posibilidades de mercado en Japón y puede convertirse en una partida muy importante de los intercambios hispano-nipones.

La exposición ofreció, con la novedad de su muestra ante el público japonés, al que presentó la riqueza y calidad de este sector tradicional de la producción española, la de posibilitar acuerdos en firme con los vendedores japoneses. La muestra fue muy completa y cuidada, y en ella se exhibieron productos muy variados elaborados en todo el territorio nacional.

LE CORBUSIER, MONUMENTO HISTORICO

El apartamento instalado por Le Corbusier en el edificio construido por el famoso arquitecto galo-suizo en 1933, en el número 24 de la calle Nungesser y Coli, en el barrio XVI de París, ha sido clasificado como monumento histórico-artístico, mientras que el edificio se inscribirá en el inventario suplementario de dichos monumentos históricos. El apartamento, que recibe muchos visitantes, es propiedad de la Fundación Le Corbusier, instalada en el número 10 de la plaza del Doctor Blanche, en el mismo barrio XVI, en otro edificio construido también por el arquitecto aquí recordado.

CONSERVACION DE LA NATURALEZA

Una información de Nueva Caledonia, referida a la conservación de la Naturaleza, tan entrañablemente vinculada a todas las manifestaciones de lo artístico, recoge unas declaraciones del doctor Ray Dassman, experto en la conservación de medios naturales, en las que afirma que si el hombre destruyese las reservas naturales de la Tierra, terminaría su propia existencia. El doctor Ray Dassman, ecólogo, jefe de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y las Reservas Naturales, con sede en la localidad suiza de Morges, expresó sus opiniones en el discurso de apertura oficial de un simposio regional sobre conservación de la Naturaleza, celebrado en el Cuartel General de la Comisión del Pacífico Sur.

El doctor Ray Dassman acentuó la importancia de las islas del Pacífico para el estudio de la conservación, dado que son zonas aisladas. Cuando el hombre llegó a la Luna —añadió— vimos que no éramos más que habitantes de una isla llamada Tierra. Si destruimos las reservas naturales, terminaremos con nuestra propia existencia. El problema de la conservación de la Naturaleza, íntimamente relacionada con las opiniones manifestadas en el simposio del Pacífico, es el problema de la conservación del paisaje, hoy una de las más graves preocupaciones no sólo de los ecólogos, sino a la vez de los artistas, urbanistas, arquitectos e ingenieros y a cuyo problema vienen prestando extremada atención todos los medios de información del mundo moderno.



GOYA, EN JAPON

La obra diversa de don Francisco de Goya va a constituir, durante tres meses, uno de los máximos acontecimientos artísticos en Japón. Será expuesta ella en Tokio y Kyoto, de acuerdo con el convenio cultural entre las correspondientes autoridades de España y el Japón, en el que intervinieron coordinadamente por nuestro país las Direcciones Generales de Relaciones Culturales y de Bellas Artes, previo acuerdo de los Ministerios de Asuntos Exteriores y Educación y Ciencia.

Cincuenta obras de Goya integran la magna exposición japonesa, complementada con reproducciones ambientales en el Museo Nacional de Tokio de aspectos de la España en la que el maestro de Fuendetodos vivió y realizó su obra. Para el mejor desarrollo de esta labor expositiva ha sido nombrado comisario de exposición el director del Museo del Prado, don Xavier de Salas, formando el patronato ejecutivo de la misma un comité mixto hispano-japonés, integrado, por parte japonesa, por varias prestigiosas personalidades de aquel país, y, por parte española, por los directores generales de Relaciones Culturales, señor Pérez del Arco, y de Bellas Artes, profesor Pérez-Embú, y el ya citado don Xavier de Salas. Este patronato lo encabezan, honoríficamente, los ministros de Asuntos Exteriores y de Educación y Ciencia.

El Patronato del Museo del Prado aprobó en su día, unánimemente, la realización de esta Exposición, considerada como un importante factor de promoción española en aquel país. Dicha promoción, realizada por el diario japonés «Mainichi», que tiene una tirada de casi nueve millones de ejemplares diarios, en japonés e inglés, resaltarán los aspectos más variados de nuestro país, tanto en sus planos culturales como en nuestro creciente desarrollo industrial, económico, turístico, etc., poniendo así de relieve el horizonte que se abre al intercambio entre ambos países.

A efectos de la mayor seguridad y ga-

rantía de las obras de Goya enviadas al Japón en distintos aviones y acompañadas por números de la Guardia Civil y personal conjunto de la Policía española y japonesa; dicho personal estará de servicio permanente mientras la exposición permanezca abierta. Todos los gastos de traslado, organización y montaje de la muestra corren a cargo de las autoridades japonesas. Paralelamente a la exposición de Goya se celebrarán otras importantes actividades culturales relacionadas con el arte español.

NUEVO MUSEO PAPAL

En la villa papal Barberini, de Castelgandolfo, ha sido recientemente inaugurado un pequeño museo de antigüedades, promovido por Su Santidad Pablo VI y nominado «El Anticuarium». El museo recoge raras piezas de arte griego y romano, halladas, en su mayor parte, en la misma zona de las residencias papales. Una réplica del arte griego conocida por el «Efebo» de Policeto, un grupo de esculturas helénicas, que reproducen episodios de «La Odisea», un dintel finamente decorado de la época imperial, que existía donde hoy se alza la residencia veraniega del Papa, son algunas de las piezas de mayor importancia de la colección exhibida desde ahora en Castelgandolfo.

XILOGRAFIAS Y GRABADOS DE DURERO, EN MUNICH

En la última licitación de obras de arte antiguo que tuvo lugar en Karl u. Faber, Munich, pasaron las xilografías y grabados en cobre de Alberto Durero a sus nuevos propietarios a precios muy elevados («Pequeño grabado de la Pasión», 45.000 DM; cobre de la «Gran Felicidad», 28.000 DM). Es digno señalar que el grabador en cobre de Israel Van Meckenem, de Bocholt (Westfalia), ha gozado igual que antes de gran predilección.

GRAFICA EUROPEA DE VENECIA

Se ha celebrado en Venecia, en el Museo de Arte Moderno de Ca'Pesaro, la exposición «Aspetti della grafica europea», organizada por la bienal veneciana en el marco de las manifestaciones artísticas programadas por el Estado para 1971. En la «mostra» se han ofrecido obras de los siguientes países y artistas: por Austria, Alfred Hardlicka, Hunderwasser y Fritz Wotruba; por Bélgica, Paul Delvaux y Jean-Michel Folçon; por Francia, Jean Dubuffet, Hans Hartung, Pablo Picasso y Victor Vasarely. (Nota para el lector: los tres últimos artistas son, como sabemos, de nacionalidad alemana, española y húngara, respectivamente.) Por Alemania, Max Ernst, Otto Piene y Hans Richter; por Gran Bretaña, Victor Pasmore y Graham Southernland; por Italia, Enrico Baj, Afro, Alberto Burri, Arnaldo Pomodoro, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Franco Gentilini, Giacomo Manzú y Marino Marini; por Holanda, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Corneille y Asger Jorn, y por España, Joan Miró, Eduardo Chillida, Antonio Tapies y Juan Genovés.

Al mismo tiempo, y en el ámbito de la «mostra», se hizo exposición del arte italiano de la estampación a través del tiempo.

SALON «ART 3'72» DE BASILEA

Teniendo en cuenta que la inauguración del Salón «Documenta-5», de Kassel, tendrá lugar el día 28 de junio de 1972, el III Salón Internacional «Art 3'72», de Basilea, dedicado al arte del siglo XX, abrirá sus puertas en los salones de la Feria Suiza de Muestras el jueves 22 de junio, con duración hasta el lunes 26 del mismo mes, acortándose la duración en un día en relación con los anteriores salones.

Después del éxito de la última exposición, más de la mitad de los expositores —en 1971, 110 galerías y 22 editores de libros de arte— han solicitado ya participar en el próximo certamen. A la vez, más de treinta marchantes de objetos artísticos han manifestado su interés por el Salón «Art 3'72», según información facilitada por los organizadores de la muestra basilea.

DONACION DE XILOGRAFÍAS DE LUIS SEOANE

En el transcurso de los años las xilografías del pintor Luis Seoane se han mostrado tan relevantes en el conjunto de su obra, que el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Guillermo Whitelaw, ha organizado, como primera medida, una amplia retrospectiva (1930-1970) de éstas.

Luis Seoane, nacido en Buenos Aires en 1911, puede ser calificado justamente como el más significativo grabador en madera sudamericano. Su amplia obra, limitada casi exclusivamente a los grabados, muestra un desarrollo lineal de las formas. La fuerte acentuación personal de su manifestación se hace patente a través de sus láminas, desde sus comienzos en España hasta la actualidad más reciente. A lo largo de cuarenta años la obra de Seoane muestra una impresionante armonía de conjunto, a pesar de la multiplicidad de sus representaciones y cambio de colores.

Doscientos grabados, distribuidos entre los dos pisos del museo, más un gran número de libros y cubiertas ilustrados, se muestran en esta exposición. Estas doscientas xilografías son regalo del artista al museo. Seoane es conocido en Europa a través de numerosas exposiciones individuales.



CANOGAR, GRAN PREMIO EN SAO PAULO

Por primera vez en la relación de las artes españolas asistentes a la Bienal Internacional de Sao Paulo, un artista español consigue el Gran Premio Itamaraty: Rafael Canogar. La once edición de la exposición brasileña ha constituido así el mayor éxito alcanzado hasta hoy por los artistas españoles en el gran certamen paulino, en donde por otra parte, con galardones de menor rango, fueron premiados otros españoles en anteriores convocatorias. Canogar presentaba un conjunto de obras bajo el título general de «Situaciones urbanas», comenzadas en 1968 y dadas fin en estos últimos meses.

Con Canogar concurren otros españoles de máximo relieve artístico: Barjola, Alexanco, Amador Rodríguez, Celis, Juana Francés, Gordillo, Somoza y Pericot. La representación española causó en la crítica paulina comentarios como los siguientes: «De todos los países, España ha sido quien ha traído los trabajos más ligados al problema humano. España no está llena de sol: el tono dominante de sus trabajos es el negro. Su arte es de impacto total. Sufrida, angustiada, maravillosa, extremadamente preocupada, humana... No se puede decir que la representación española se haya preocupado por el arte en sí: el arte concepto, el arte exposición. No; los españoles se mostraron los más profundamente preocupados por el ser humano, con el joven español, con el viejo español; preocupados por demostrar una violenta lucidez y transmitirla libre de condicionamientos artísticos, haciéndola fluir libremente en nuestra sangre, haciéndola sentir en nuestro rostro asustado al percibir que apenas es el país turísticamente soleado. España está llena de gente de peso, de gran peso. Es imposible estimar o criticar a la representación española. Ella, este año, fue más allá de las posibilidades del mero concepto. Este año España es mucho más; está por fuera de todo juicio. Es vida, es gente, es muerte».

La jerarquía de esta presencia española en Sao Paulo supera las posibilidades informativas de este espacio. Dicha presencia habrá de causar, sin duda, un más amplio y documentado informe crítico.

FALLECIO EDGAR WIND

El famoso historiador del arte profesor Edgar Wind, doctor «honoris causa» por la Universidad de Oxford y catedrático durante quince años en los Estados Unidos, ha fallecido a los setenta y un años de edad. Wind, que nació en Alemania, estudió en las Universidades de Berlín, Friburgo y Hamburgo, obteniendo el doctorado en Historia del Arte en 1922. Desde 1925 a 1927 enseñó Filosofía en la Universidad norteamericana de Carolina del Norte. Al ocurrir su muerte, era profesor «emérito» de Historia del Arte de la Universidad de Oxford, en la que pasó casi cuarenta años de su vida. Entre sus obras más famosas se encuentran «Pagan mysteries in the Renaissance» y «Art and Anarchy» —traducida al castellano—, así como numerosos ensayos y trabajos críticos.

UN GOYA EN UN MUSEO USA

El Museo Virginia, de Richmond (Estados Unidos), ha adquirido el cuadro de Goya, «Retrato del general Nicolás Guey», pintado por el maestro de Fuendetodos en 1810. El cuadro reproduce a uno de los oficiales de mando de las tropas napoleónicas durante la ocupación española, y su adquisición, por parte del citado museo, obedece a una donación anónima efectuada por alguien que lo compró a su antiguo propietario, el señor Marshall Field, de Chicago. La pintura salió de Francia, en donde se encontraba en posesión de la familia del retratado desde el tiempo de Goya, a principios de siglo, y fue introducida en los Estados Unidos por la colección Horace Harding, de Nueva York.

El retrato, considerado por la crítica como obra de gran valor, reproduce al general Guey sentado y vestido con uniforme de gala. Se conserva en perfecto estado y, según los técnicos del museo virginiano, el detalle de la cara y las manos, así como el buen estado de los colores, son notas destacadas en esta importante pintura goyesca.

BABILONIA SERA RESTAURADA

El Gobierno iraquí ha acordado la restauración de las ruinas de Babilonia, la antigua capital de Mesopotamia, con fondos propios, una vez que la llamada a la UNESCO, a la Fundación Gulbenkian y a otros organismos internacionales para que apoyasen técnica y financieramente el proyecto ha permanecido sin resultados.

El Gobierno de Bagdad había ya anunciado recientemente que se contaba con apoyo internacional, pero este anuncio se hizo con demasiada precipitación. Como se ha anunciado oficialmente, serán restaurados durante un período de tiempo aún no determinado, y con un coste total de unos 1.800 millones de pesetas, los jardines colgantes y la Torre de Babel. El sitio sobre el que se elevaba la Torre de Babel no es en la actualidad más que una profundidad en la tierra. Sus ladrillos han sido transportados en la construcción de sus viviendas. Los jardines colgantes se limitan hoy sólo a un par de paredes de ladrillos destruidos.

Se ha dado el primer paso para la realización de los planos de restauración alrededor del campo de ruinas situado en la bella comarca llana del Sur de Bagdad, se ha comenzado con las construcciones de jardines, con la idea de mejorar la primera impresión a los turistas que allí se desplacen.

LA NATIONAL GALLERY HEREDA UN MONET

Lord Astor of Hever, muerto en Francia, legó a la Galería Nacional de Londres una pintura de Claude Monet, quien la pintó en 1871 y que se titula: «El Támesis más abajo de Westminster». Lord Astor había sido en tiempos propietario del «Times».

ARTE SURREALISTA

«Los fundadores del surrealismo» es la más reciente serie de la colección de diapositivas de la UNESCO «Pintura y escultura».

La serie comprende 24 diapositivas en color, en formato de cinco por cinco centímetros y ha sido editada por la UNESCO de acuerdo con Édition Rencontre, de París. El texto explicativo que acompaña a las diapositivas se encuentra sujeto en láminas de plástico que forman un tomo encuadrado en tela de 99 páginas.

Se muestran en dicha serie obras de importancia, desde el punto de vista artístico-histórico, de autores como Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Hans Arp, Nax Erust, Andrés Masson, Georges Malkone, Joan Miró, Yves Tanguy, René Magritte, Alberto Giacometti y Salvador Dalí.

CEMENTERIO ETRUSCO

Unos ladrones de tumbas han puesto a arqueólogos y policías sobre la pista de un antiguo cementerio etrusco en la ciudad italiana de Viterbo. Los saqueadores, aunque pudieron huir aprovechando la oscuridad de la noche, dejaron en la huida, en las tumbas excavadas por ellos, multitud de objetos del siglo VII a. de J. C.

DESCUBRIMIENTO DE UNA VILLA EN ROMA

Una antigua villa de grandes dimensiones ha sido descubierta a 35 kilómetros al Norte de Roma. A juicio de los arqueólogos, dicha villa pertenecía al complejo de edificios del general y político romano Pompeyo Magno (106 al 48 a. de J. C.). La villa es comparable, por sus dimensiones, con la del Emperador Adriano, en las proximidades de Tívoli.

SISTEMA ECONOMICO SUMERIO

Científicos de Heidelberg han obtenido nuevos conocimientos sobre el sistema económico de los Reyes sumerios, que residían hace más de cuatro mil años en la ciudad de Ur, a través de 169 planchas de barro cocido, que descansaban sin ser descubiertas desde hacía varios decenios en el museo de la misión franciscana de Wesl.

La traducción de los caracteres cuneiformes del tiempo de las dinastías dominantes entre el año 2050 y 1950 a. de J. C., ha transmitido nuevas informaciones sobre el sistema económico de los reinos sumerios. Los soberanos se guiaban por principios estrictamente socialistas. Los textos, de cuatro mil años de antigüedad, dan precisa información sobre ello.

Todos los trabajadores eran empleados públicos, a los que se les establecía normas de producción muy estrictas. Acerca de esto, en una plancha de barro se comunica que en cuarenta y dos días y medio se tienen que producir en la alfarería real 85 vasijas, cada una con 15 litros de capacidad. Otros textos laborales dan explicaciones de

talladas sobre los resultados en la producción agrícola.

El profesor Pettinato y el doctor Wetzold, que en la actualidad ejercen su magisterio en la Universidad de Turín, quieren publicar en diciembre los 162 textos cuneiformes de Wesl.

DIADEMA DE LA EDAD DEL BRONCE

Un grupo de arqueólogos han encontrado una diadema artísticamente decorada en unas excavaciones cerca de Pitten (Austria). Se supone que dicha diadema debió servir para adornar las cabezas de princesas de la Edad del Bronce. A causa de éste y de otros extraordinarios hallazgos, la UNESCO continuará apoyando financieramente durante este año dichas excavaciones. En el suelo arenoso y seco del lugar donde éstas se realizan los objetos hallados se habían conservado en perfecto estado. Los remaches casi imperceptibles y lo preciso de los grabados (espirales y símbolos solares) de la diadema dan testimonio de la perfección de la artesanía artística de aquella época. Objetos como éste, en mucho peor estado de conservación y menos adornados, se han encontrado hasta ahora en Italia y Hungría (un ejemplar en cada uno de estos países). Lo más extraordinario del área de excavaciones de Pitten, de 500 metros de ancho por un kilómetro de largo, reside en el hecho de que en dicha área se puede seguir sin interrupciones la totalidad de la época del Bronce.

OSKAR KOKOSCHKA

Con ocasión del ochenta y cinco aniversario del célebre pintor austríaco Oskar Kokoschka, la Galería Nacional de Praga ha presentado una exposición de su obra. La vida y la obra de Kokoschka están vinculadas a Checoslovaquia, en cuya capital, Praga, vivió el artista parte de su vida.

En la exposición, que reunió 64 pinturas, dibujos y grabados de Kokoschka, participaron varias instituciones extranjeras, además de la Galería Nacional de Praga; entre otras, la Galería Austríaca de Viena, etcétera.

Kokoschka, nieto de un checo, vivió uno de sus más felices períodos de creación artística en Praga, durante el cual el artista realizó un importante conjunto de vistas del viejo Praga.

Oskar Kokoschka ocupa en la evolución del arte europeo y mundial una posición particular, especialmente por sus tendencias expresionistas. A pesar de la riqueza multiforme de su inspiración, se distingue en la obra de Kokoschka dos rasgos esenciales. Primero, son las realidades humanas las que predominan en toda su obra, aunque la naturaleza y el paisaje jueguen también un importante papel. Por otro lado está el acento que el artista pone en la observación y en la representación expresiva no sólo de la realidad vista, sino también de sus propias visiones.

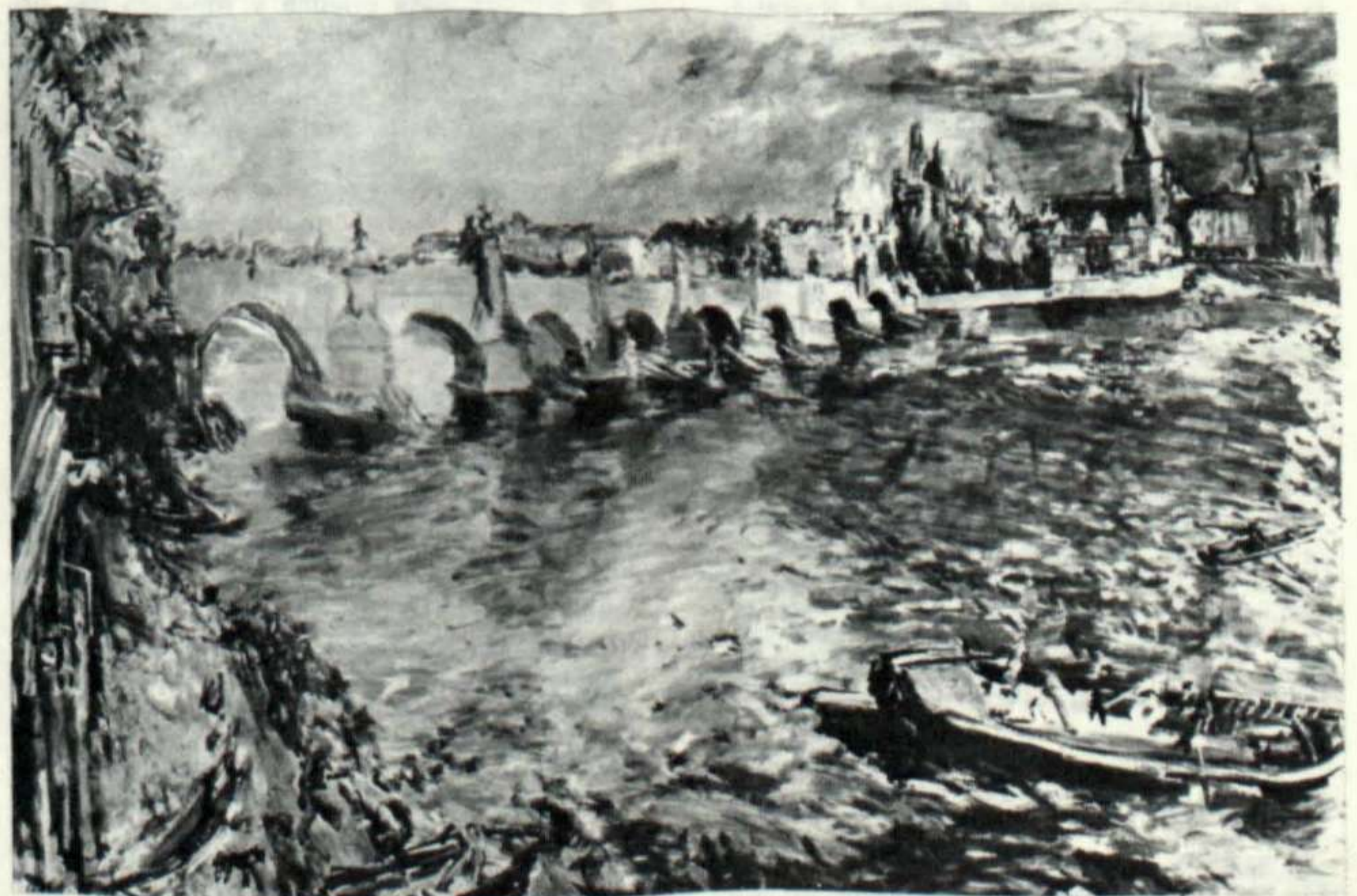
Por su modo de expresar los valores positivos, así como los aspectos negativos del mundo y de la vida, Kokoschka se muestra como un moralista y pacifista austero, al mismo tiempo que como un artista políticamente comprometido: sus alegorías políticas (como el «Huevo rojo» de la Galería Nacional de Praga) son pruebas claras de esto.

LAMINAS DE DURERO

Con motivo del año Durero, en Nuremberg se ha producido también una pequeña sensación en el mercado del arte: el anticuario de libros y obras de arte Edelmann ofrece a la venta, en colaboración con el comerciante de obras de arte de Zurich August Laube 79 grabados originales de Durero (1471-1528) por un valor total de un millón de marcos alemanes. Un número tan elevado de láminas de Durero no se ha puesto en venta en el mercado del arte desde hace ya largo tiempo. Esta colección se reunió a lo largo de tres años.

Entran en esta oferta algunas curiosidades destacadas, como «San Cristóbal con la cabeza vuelta hacia atrás» (15.000 DM) y la «Decapitación de Santa Catalina» (45.000 DM), así como la gran serie «Apocalipsis» (16 láminas, 65.000 DM) y la «Gran Pasión» (12 láminas, 42.000 DM). Las dos láminas más caras son «Caballero, Muerte y Demonio», del año 1513, por 80.000 DM, y «La melancolía de 1514», por 75.000 DM.

OSKAR KOKOSCHKA/«EL PUENTE DE CARLOS», EN PRAGA.





ADOLF KOSÁREK/«PAISAJE CHECO».

LA PINTURA CHECA DEL SIGLO XIX

La Galería Nacional de Praga presenta nuevamente en las salas del Manège du Château, un amplio conjunto de la pintura checa del siglo XIX perteneciente a las colecciones de la Galería. Esta exposición, que muestra la evolución de la pintura checa a partir de los comienzos del último siglo hasta los representantes de la generación que participó en la decoración del Teatro Nacional, en el curso del octavo decenio del siglo, incluye también varias obras de los escultores checos más importantes del siglo XIX (J. Malinsky, V. Levy, B. Schnirch, J. V. Myslbek).

El visitante tiene ocasión de seguir a lo largo de una centena de cuadros la evolución de la pintura checa, comenzando por las tendencias clásicas y románticas de la generación fundadora: paisajes de Antonín Mánes, pinturas nazarenas de Frantisek Tkadlik y retratos de Antonín Machek.

La generación de los clásicos de la pintura checa moderna está representada sobre todo por las pinturas de género y paisajes de un destacado colorido de Josef Navrátil, por los paisajes de los comienzos del realismo de Adolf Kosárek, por los retratos y pinturas de género de Karel Purkyne y, sobre todo, por la obra de Josef Mánes, de quien se han expuesto los cuadros más conocidos («Josefina, joven costurera», «Paisaje con Lobe», «Región de Rip», «Estandarte de la sociedad coral Lukes», etc.). La obra de Josef Mánes será mostrada, sin embargo, en toda su amplitud en la exposición individual que la Galería Nacional prepara con ocasión del centenario de la muerte del gran artista. Entre los clásicos de la pintura checa se presentan también los cuadros de P. Piepenhagen, S. Pinkes, V. Barvitius, J. Cerniák, O. Mánes y, entre los paisajistas, los lienzos de B. Havranek y A. Bubák.

La generación del Teatro Nacional está representada por todos sus componentes más importantes: J. Marak (paisajes), M. Ales y V. Brony Zik (motivos nacionales e históricos), V. Hynais (personajes alegóricos), A. Chitussi (paisajes) y F. Zenisek (bocetos del primer telón del Teatro Nacional).

JOSEPH CSAKY

El escultor Joseph Csaky, oriundo de Hungría, murió a comienzos de mayo en un

hospital de París, a los ochenta y tres años de edad. Csaky, nacido en 1888 en Szeged, se trasladó a Francia a los diecinueve años. Influído primeramente por Rodin y Maillol, se adhirió al cubismo en 1911. Después de su viaje a Grecia en 1925 se aproximó Csaky a un estilo en el que se funden las influencias cubistas con las clásicas.

HALLAZGO DE UNA CABEZA DE GIGANTE

En el jardín de una escuela de Henley, junto al Támesis, ha sido hallada una cabeza de mármol de uno de los gigantes del friso del altar de Pérgamo (que se encuentra en el Museo de Pérgamo de Berlín Oriental). El gigante, que representa la batalla entre dioses y gigantes, fue llevado a Inglaterra a comienzos del siglo XVII por el primer gran coleccionista privado inglés, Earl of Arundel. Desde la disolución de esta colección privada se perdió esta importante pieza del altar de Pérgamo.

Denys Haynes, director del departamento de antigüedades griegas y romanas del British Museum, se había ocupado desde hacía ya años de la búsqueda de la pieza perdida. Encontró la pista del gigante perdido cuando se le informó de que se encontraban algunas «piedras viejas» en la escuela de Henley, actualmente en manos de católicos locales.

UN RAFAEL REGRESA A ITALIA

Italia ha recuperado la pintura de Rafael «Retrato de una muchacha joven», que había sido llevada de contrabando a Estados Unidos en el año 1969. La pintura, valorada en ciento diez millones de pesetas, se encontraba desde entonces en el Museo de Boston, hasta que las autoridades americanas se han decidido a devolverla.

El cuadro perteneció, hasta 1947, a la familia noble italiana Fieschi. En la última transmisión testamentaria fue vendido a un comerciante genovés cuyo nombre se desconoce. A pesar de las normas que controlan la exportación de obras de arte, fue posible llevar clandestinamente el Rafael al otro lado del Atlántico. El Museo de Boston adquirió dicha obra por un millón de dólares.

DEFENSA DE GAUDI

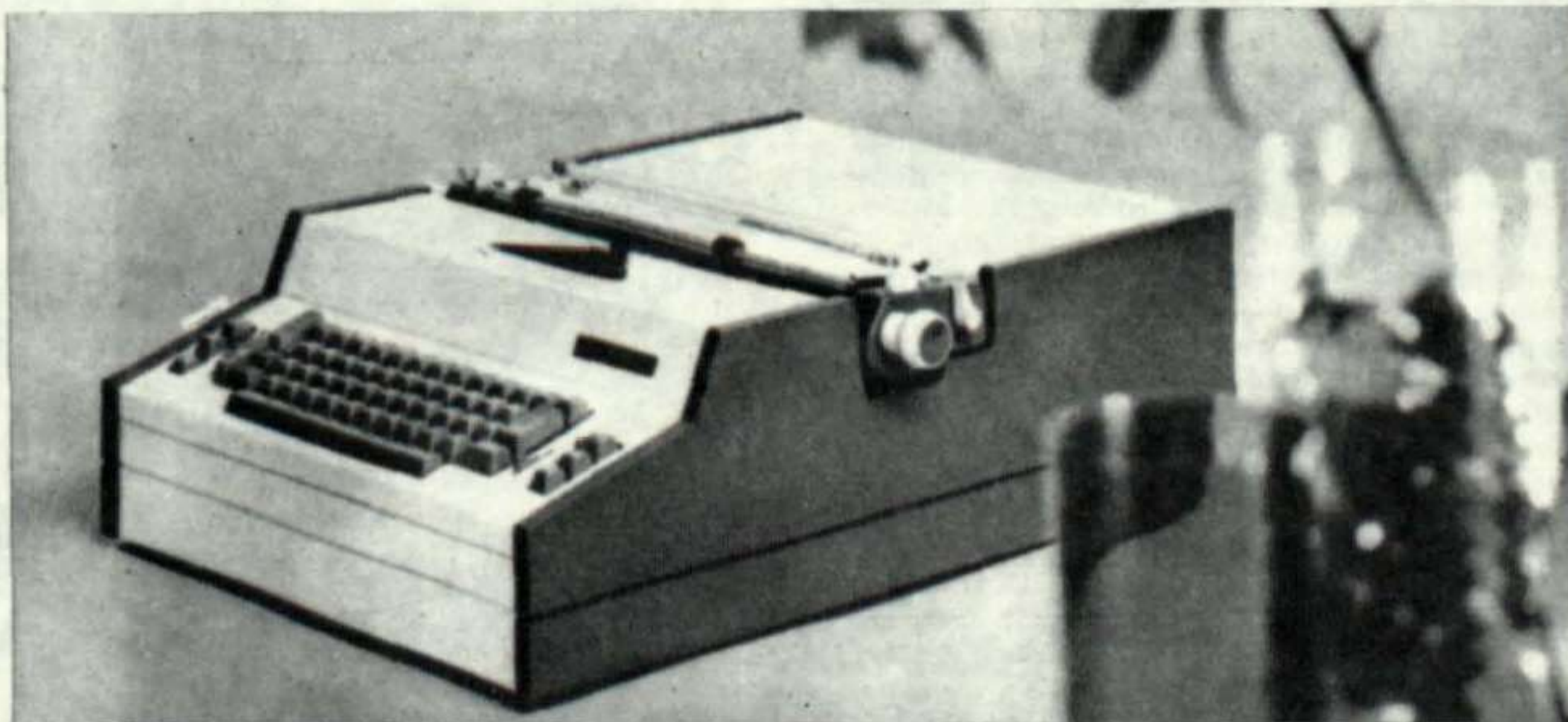
La prensa de la Ciudad Condal ha recogido la noticia de que ante el anuncio de la construcción de un gran hotel de diez plantas en el Parque Güell de Barcelona, los decanos de los Colegios Oficiales de Ingenieros Industriales de Cataluña, de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, de Doctores y Licenciados en Filosofía y Ciencias, de Arquitectos de Cataluña y Baleares, de presidente de Amigos de la Ciudad y del Colegio de Profesores de Dibujo de Cataluña, han enviado un escrito al alcalde de Barcelona para expresarle su profunda preocupación por ese atentado contra los altos valores artísticos, urbanísticos y paisajísticos que reúne esta creación de Antonio Gaudí, una de las zonas más queridas por los barceloneses. «A ello —añade el escrito citado— nos impulsa, además, la responsabilidad colectiva que nos incumbe a todos en relación con la protección de este conjunto monumental, cuyo uso público como parque es vital para la zona en que está situado». En el escrito se termina solicitando una serie de datos sobre las fechas de concesión de las licencias de edificación y demás actuación municipal sobre el caso.

DESCUBRIMIENTOS PICTORICOS

Una pintura desaparecida de Velázquez ha sido descubierta recientemente en la sacristía de la parroquia malagueña de Santiago Apóstol. La pintura, de la primera época de Velázquez, reproduce al Rey Felipe IV a caballo vistiendo ropas militares de campaña, y aunque se conocía su existencia, fue ignorado su paradero durante tres siglos. Sobre la primitiva figura real se pintó un Santiago Apóstol, y solamente sometida la pintura a los rayos X se pudo comprobar la mutación efectuada en ella. El descubrimiento fue realizado por el investigador malagueño don Francisco Bravo Heredia, a quien se debe la atribución del personaje real retratado, cuyo hijo natural, fray Alonso de Santo Tomás, fue obispo de Málaga. Según las informaciones públicas, los investigadores coinciden en afirmar que Velázquez estuvo dos veces en la capital malagueña para convencer al obispo de que legalizase su situación familiar. Fray Alonso, en uno de sus muchos viajes a la Corte, solicitó algunos cuadros de Velázquez, entre los que figuraba el ahora descubierto. A la desaparición de los Austrias, el lienzo ahora reencontrado pasó del obispo de Málaga a su secretario, Mateo Murga, y de éste al pintor malagueño Niño de Guevara, quien, según todos los indicios, retocó el cuadro, pintando la cara del Apóstol sobre la del Rey.

BIENALES ESPAÑOLAS: LEON

En estos últimos meses se han celebrado las bienales artísticas de San Sebastián, Zamora, León, Pontevedra, Zaragoza..., figuras del gran contexto bienal español, que acumula los acontecimientos expositivos bienales en cuantía más que numerosa —y hasta conveniente—: con las citadas reu-



niones de arte, las bienales del Deporte, del Tajo, de Ibiza, de Bilbao, de Avila...

No es posible, en la brevedad de esta noticia, dar cuenta de los acontecimientos que las citadas exposiciones bienales promovieron ni de los galardones que en ellas se otorgaron. Haremos una excepción informativa en lo que se refiere a la I Bienal de Pintura, de León, organizada por la Fundación Fray Bernardino de Sahagún de la Diputación provincial, y no por la jerarquía de la obra mostrada en ella —que fue importante, sin duda alguna—, sino por otra cuestión de mayor valimiento moral y artístico: por haber entendido sus organizadores, por boca del secretario de la bienal, Antonio Gamoneda, que a nada de nacer había que cambiarle su rumbo, es decir, que esta bienal leonesa «no es un fin, sino un camino; no algo concluyente, sino algo germinal», encaminado a lograr, para la capital leonesa, unos encuentros de arte que estudien la problemática creativa «última» del arte español, emparejándolos a otras labores artísticas, tales como el cine, el teatro, la danza, etcétera, que darían a León la capitanía didáctica del arte nuevo nacional e incorporarían a España a la obra de la cultura artística proyectada hacia la creativa del presente y del futuro inmediato.

ENSEÑANZA DE DISEÑO INDUSTRIAL

Por Decreto publicado en el «Boletín Oficial del Estado», el Diseño Industrial entrará desde ahora en el contexto educativo del arte español. La Dirección General de Bellas Artes lo ha incorporado a su obra educativa como una de las especialidades dependientes de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Existen en España más de sesenta Escuelas oficiales de Artes Aplicadas, más algunas más no estatales reconocidas; en todas ellas será implantada la enseñanza del diseño como una especialidad nueva, pero de momento sólo será impartida tal enseñanza en las escuelas de Madrid y Barcelona, en las que la obra del diseño fue ya acomodada a la enseñanza general el pasado curso con carácter experimental.

El Decreto que ordena la incorporación

de la enseñanza del diseño industrial a las escuelas citadas, dice: «El desarrollo de las artes gráficas, que se manifiesta en el constante aumento de la prensa y otras publicaciones periódicas y la impresión cada día más cuidada de libros, va adquiriendo una importancia cada vez más relevante, así como la rápida evolución del diseño técnico industrial, aconsejan la formación de especialistas a cargo de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, creando dentro de las mismas los estudios regulares que permitan la obtención de los correspondientes títulos en las especialidades de fotograbado artístico y diseño industrial, enseñanzas para las que existe gran demanda de los alumnos, que desean cursarlas como medio de mejorar en su formación profesional artística».

CONGRESOS Y SIMPOSIOS

● Se ha celebrado, en Jaén, el XII Congreso Nacional Arqueológico, con asistencia de más de doscientas autoridades científicas españolas, portuguesas, francesas, alemanas, etcétera, así como representaciones de todas las Universidades españolas. Uno de los temas discutidos de mayor atractivo ha sido el referido a la Dama de Baza. El tema central del Congreso ha sido «La romanización del Alto Guadalquivir».

● En Granada ha tenido lugar la XI Reunión anual de la Sociedad Española de Cerámica, conjuntamente con la II Reunión anual de la Sociedad Española de Arcillas. La Sociedad Española de Cerámica funciona desde 1960, con sede en Madrid, en el Instituto de Cerámica y Vidrio, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La finalidad de esta sociedad es fomentar el avance técnico de la industria cerámica y estimular su crecimiento y mejora mediante la investigación científica básica y aplicada y la difusión de los conocimientos cerámicos. Fue importante, sin duda, haber elegido a Granada como sede de esta reunión, coincidiendo con el interesante momento tecnológico granadino.

● El Instituto de Prehistoria y Arqueología de la Diputación Provincial de Barcelo-

na, en colaboración con el Patronato de Excavaciones y Museo de Ampurias, han celebrado un Simposio Internacional de colonizaciones que, sobre el tema «Ampurias y la colonización griega de Occidente», reunió, en Cataluña, un grupo importante de investigadores españoles, franceses, italianos y alemanes interesados en la problemática de la arqueología mediterránea occidental. El simposio ha sido dirigido por el profesor Eduardo Ripoll, y ha venido a ser como una continuación del dedicado en 1966 al arte rupestre.

En las distintas sesiones del simposio se trataron temas como los siguientes: Exégesis de las fuentes escritas; problemas generales de las colonizaciones de Occidente, principalmente la rodiofocea; aspectos arqueológicos de las mismas; colonización púnica y helénica, con sus interrelaciones, y relaciones entre Ampurias y las demás colonias foceas de Occidente. Coincidiendo con estos actos, se hizo exposición, en el palacio de la Virreina de Barcelona, de una colección de bronce nurágicos —pertenecientes a la cultura de Nuragues— correspondientes al tiempo en que Cerdeña conoció la presencia de distintos pueblos colonizadores, de los que se trató en el simposio y que, por primera vez, han salido de Italia para ser expuestos.

● En Segovia ha tenido lugar el V Congreso Nacional de Arquitectura Típica Regional, con asistencia de numerosos arquitectos españoles, con objeto de estudiar, planear y proponer medios y normas de conservación y defensa de los valores arquitectónicos españoles dentro de cada región natural. Temas básicos de estudio han sido el del análisis de la realidad actual en cuanto Arquitectura y Urbanismo regionales, y el de la Organización de la tutela de los valores ambientales ante el pasado y futuro.

● El Congreso Internacional de Diseño, organizado en Ibiza, con sesiones previas inaugurales en Barcelona, por ADI/FAD, en colaboración con el Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial, ha tenido como pieza de mayor atractivo la llamada «Ciudad instantánea», proyectada por el arquitecto José Miguel Prada. De la organización, desarrollo y propósitos de este Congreso hemos dado amplia información en nuestros Noticiarios del anterior número de esta revista.

● Bajo el título de «Deportes y esparcimientos» se ha celebrado, en Madrid, la X Reunión y III Seminario dedicado a los problemas constructivos, artísticos, sociológicos, educativos, etcétera, del deporte de nuestro tiempo. El Congreso, de carácter internacional, fue organizado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, la sección española de la U. I. A. —Unión Internacional de Arquitectos—, con la colaboración de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes. El tema y objetivo del seminario fue el de «Instalaciones deportivas para el tiempo libre: elemento general de recreo». Las conclusiones de Madrid constituirán la base del informe que el grupo de trabajo ha de preparar para el Congreso de la U. I. A. de 1972, cuyo tema fundamental será «La arquitectura y el esparcimiento».

● El próximo Congreso Internacional de Historia del Arte se celebrará en España, congregando en nuestro país a más de cuatrocientos profesores y directores de museos procedentes de todos los países europeos, algunos de Oriente Medio y la mayor parte de los de América. Granada y Sevilla son las capitales elegidas para sede del Congreso, que viene reuniéndose cada cuatro o cinco años. El último de ellos se celebró hace dos años en Budapest, y anteriormente en Lisboa y Nueva York.



RESTOS DEL TEATRO ROMANO DE ITALICA.

El Comité Internacional del Congreso, reunido recientemente en Londres, expresó sus deseos de que el próximo se celebre en España, probablemente en 1973. Las deliberaciones de esta magna asamblea de arte girarán en torno al tema general, «El arte español en relación con el de otros países», y los estudios irán encaminados a destacar la influencia de las manifestaciones artísticas españolas de las diversas épocas en las tendencias y realizaciones de los artistas europeos y americanos.

ARGENTINA EN EL MUSEO DE AMERICA

En el Museo de América, de Madrid, ha sido inaugurada la Sala Argentina, que contiene un centenar de cuadros, muebles, utensilios, documentos, imágenes y mapas de los siglos XVII, XVIII y XIX. Entre las piezas más importantes figuran un cuadro con los retratos de San Martín y O'Higgins, emancipadores de Argentina y Chile, uno de los escasos que se conservan de la época; dos sillones del Cabildo de Buenos Aires en el período virreinal; un Cristo del siglo XVIII de la escuela alto-peruana; gran número de armas, utensilios y ropas indígenas, así como barajas de cuero del siglo XVIII pintadas por los indios patagones.

TEATRO ROMANO DE ITALICA

De la teoría de excavaciones y descubrimientos arqueológicos españoles realizados últimamente por los técnicos de la Dirección General de Bellas Artes, de extraordinario valor artístico y científico, destacamos las excavaciones que se realizan actualmente en las antiguas ruinas romanas de Italica, en el pueblo sevillano de Santiponce, que han puesto al descubierto un teatro romano de incalculable valor histórico-artístico. De lo hallado hasta ahora, que representa una tercera parte del total del monumento, se desprende que el teatro puede ser uno de los mejores del mundo

antiguo. Construido en el siglo I o II de nuestra Era, se calcula capaz para 4.000 espectadores. Por su magnitud, la riqueza de los materiales y el satisfactorio estado de conservación, se espera que los futuros descubrimientos sean de la mayor importancia.

COMISION ASESORA DE ARTE

Una comisión asesora para la adquisición de obras de arte contemporáneo ha sido constituida por un orden del Ministerio de Educación y Ciencia. La comisión informará a la Dirección General de Bellas Artes sobre las adquisiciones que deben efectuarse por el Estado.

En la comisión, además del director general de Bellas Artes, figurarán cinco vocales designados por el Ministerio, entre las personalidades de especial competencia en arte contemporáneo. La orden señala que el Museo Español de Arte Contemporáneo constituye un centro de excepcional importancia, ya que debe recoger las muestras más representativas del arte de nuestra época. A las ya importantes colecciones que se poseen deben agregarse, sin interrupción y con un depurado criterio selectivo, los nuevos productos del genio artístico español y extranjero, por lo que interesa la constitución de esta comisión asesora.

EXPOSICIONES

Durante los meses de octubre y noviembre, la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes ha celebrado las siguientes exposiciones:

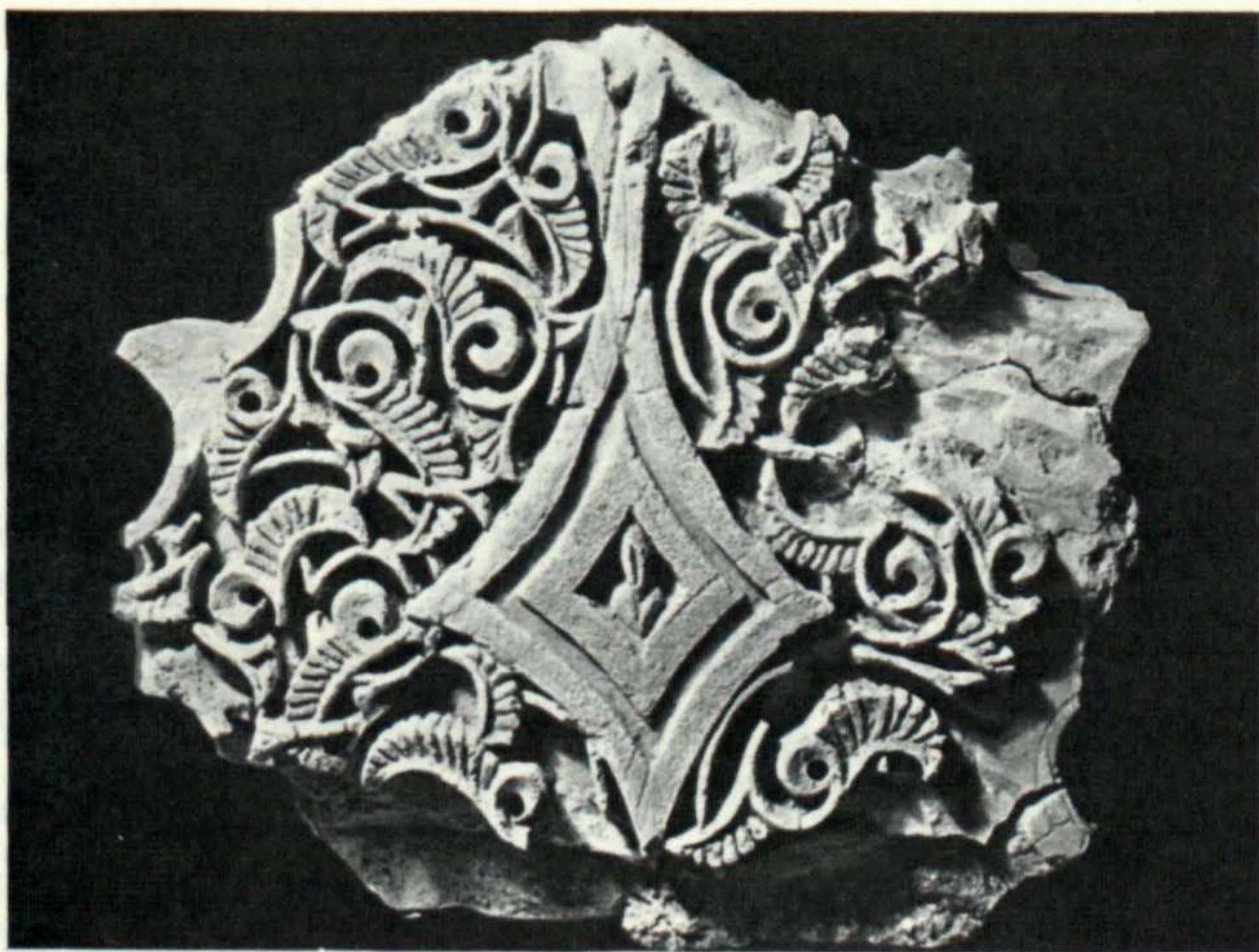
Las Palmas: Grabados y Dibujos de Fortuny.

Sevilla: Gustavo Bacarizas y «Estudios de Paisaje de Carlos Haes».

Toledo: Dibujos de Rosales.

Valencia: Hilario Teixeira; Exposiciones itinerantes por las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de España.

Algeciras (Cádiz): El Diseño Gráfico.



TROZO DE ARCO ENTRECruzADO ENCONTRADO EN BALAGUER.

Avila: Xilografías de Artistas de Oriente.
Baeza: Xilografías de Artistas de América.
Badalona: Grabado Español Actual.
Barcelona: Grabado Español Actual.
Cádiz: El Diseño Gráfico.
Ciudad Real: Xilografía Artística Americana.
Corella: Xilografía de Artistas de Europa.
Granada: Pintura Española Actual II.
Guadix: Pintura Española Actual II.
Jaén: Xilografías de Artistas de América.
Hués-car (Granada): Pintura Española Actual II.
Logroño: Acuarelas de Grandes Maestros.
Melilla: El Diseño Gráfico.
Salamanca: Xilografías de Artistas de Oriente.
Santa Cruz de la Palma: Grabados Japoneses.
Santa Cruz de Tenerife: Grabados Japoneses.
Soria: Acuarelas de Grandes Maestros.
Tárrega: Grabado Español Actual.
Teruel: Xilografías de Artistas de Europa.
Toledo: Xilografías de Artistas de Oriente.
Valladolid: Acuarelas de Grandes Maestros.
Zaragoza: Xilografías de Artistas de Europa; Exposiciones Itinerantes en colaboración con la Confederación Española de Cajas de Ahorros.
Avila: La Luz, el Color.
Segovia: Cincuenta años de Pintura Española; Veinte años de Pintura Española.
Toledo: Exposiciones Antológica del XIX Salón del Grabado, Dibujo español actual.
Valladolid: La Luz.
Bilbao: Alberto Sánchez, Dibujos de Vázquez Díaz.

EXCAVACIONES

● Subvencionadas por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones, se han realizado, en el pasado verano, trabajos de investigación arqueológica en la cueva de los ídolos de la isla de Fuerteventura, los cuales han proporcionado abundantes materiales que facilitarán un mejor conocimiento del mundo prehistórico canario.

● En el término de Villanueva de la Vera (Cáceres) se ha excavado recientemente el dolmen de la Vega del Niño. Han podido recuperarse un importante ajuar de sílex y cobre de interés, tanto por el número de piezas recogidas como por su calidad y variedad, las cuales servirán de eficaz ayuda para completar el conocimiento del Bronce I en la región extremeña.

● Durante el pasado mes de agosto continuaron las excavaciones arqueológicas en la necrópolis céltica de El Raso. En esta nueva campaña han podido recogerse medio centenar de tumbas, que han proporcionado interesantes ajuares de hierro y cerámica, debidos, en su mayor parte, a la industria indígena, aunque no faltan los productos importados de procedencias diversas, con ayuda de los cuales se puede fechar con cierta seguridad esta necrópolis en el siglo IV a. C.

● También durante el mes de agosto comenzaron las excavaciones arqueológicas del poblado aborigen de Zonzamas, en la isla de Lanzarote. Bajo las viviendas de época histórica se han descubierto algunas habitaciones prehispánicas de planta, al parecer elíptica, de las que se recogió abundante material cerámico, piezas de basalto y algunos amuletos tallados en calcedonia.

● Este verano último han comenzado las excavaciones del castillo de Balaguer (Lérida), financiadas —al igual que las anteriores— por la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones. En los trabajos realizados han podido estudiarse dos niveles de habitación, más un tercero presumible. El primero parece corresponder al palacio del siglo XI, y el segundo perteneció a la fundación musulmana primitiva del siglo IX. Han podido recogerse abundantes fragmentos de cerámicas árabes, entre ellos algunos de loza fina de al-Zahra, y restos de estucos góticos, y motivos decorativos en yeso, que darán nueva luz sobre el pasado histórico de Balaguer.

RAMON BARCE

Entre los compositores pertenecientes a la generación del 51, Ramón Barce ha estado siempre en la brecha de cuantos movimientos musicales se han desarrollado en España en los últimos años, y figura entre los músicos más conocidos.

Barce nació en Madrid en febrero de 1928, y en su formación tienen importancia una gran cantidad de materias no exclusivamente musicales, ya que se trata de un músico de extracción universitaria dotado de una amplia cultura. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid y simultaneó estos estudios con los musicales. En la actualidad es catedrático de Literatura del Instituto Lope de Vega, de Madrid. Musicalmente, Ramón Barce comienza su carrera compositiva en los años cincuenta, y en 1958 fue cofundador del Grupo Nueva Música, al igual que en 1964 lo fue de Zaj y, en 1967, de Sonda. Ha participado en los principales acontecimientos musicales de la época, y su obra se ha difundido tanto en España como fuera de ella. En la actualidad es, además, crítico del diario «Ya».

—Mi obra musical tiene un primer período que se extiende entre mil novecientos cincuenta y seis y mil novecientos sesenta y uno. Se trata de la lógica etapa de búsqueda de todo compositor de un lenguaje propio. Mi primera obra, aparte de los lógicos ejercicios y ensayos, es la «Sonata para piano», de mil novecientos cincuenta y seis, pero esta pieza no es la primera estrenada, sino los «Once preludios», escritos en la misma época y acabados en mil novecientos cincuenta y siete. Dentro de esta primera etapa podemos mencionar también el «Cuarteto número uno», de mil novecientos cincuenta y ocho; la «Sonata para violín y piano», de mil novecientos cincuenta y nueve; el «Quinteto», de mil novecientos sesenta, y la «Soledad primera», que escribí en mil novecientos sesenta y uno para el homenaje a Góngora del Ateneo de Madrid. Todas estas obras se mueven dentro de un cierto expresionismo, si bien en general son bastante claras, con excepción del «Quinteto», que era, a mi juicio, demasiado denso y donde escribí la única fuga clásica que he hecho para una obra propia. Creo que fue un error. También encuentro sobrecargado al «Cuarteto número uno». Las demás ya digo que son muy claras. Y todas ellas se mueven dentro de un universo atonal, aunque no dodecafónico, ya que no empleo series.

Pese a que Barce habla de esta primera etapa como de algo superado de lo que acabará por cristalizar su estilo, entre esta serie de obras encontramos ya algunas muy personales que pertenecen a lo más acertado de su producción. Es el caso de las «Canciones de la ciudad».

—«Canciones de la ciudad» es una obra escrita en mil novecientos cincuenta y nueve, sobre texto de Elena Andrés. Empleo aquí una soprano y seis instrumentos, y divido la pieza en cinco canciones, con un preludio y un posludio. Cada canción está acompañada por un instrumento a solo, siempre distinto, y el preludio corre a cargo del fagot. En el posludio se reúnen todos los instrumentos. Tanto la línea de canto como la de los instrumentos es simple.

«Canciones de la ciudad» fue estrenada en el Ateneo de Madrid, por Carmen Pérez Durías, bajo la dirección de Gerardo Gombáu. De esta obra a la siguiente, que estima significativa, Ramón Barce da un considerable salto en el tiempo y en el estilo.

—«Estudio de sonoridades» es de mil novecientos sesenta y dos, y está escrito para piano. Pertenece al proyecto de una colección de estudios pianísticos en el que cada uno tratara un aspecto del instrumento. Aquí trato las sonoridades, pero sin salirme del teclado ni recurrir a percusiones directas en las cuerdas del piano. Las sonoridades se consiguen por oposición de registros y dinámica. La obra es atonal y pienso que con una escritura bastante pianística.

Después de «Estudios de sonoridades», Ramón Barce da cima a una obra que considera entre las más importantes por él escritas: «Parábola».

—«Parábola» es un quinteto de viento escrito en mil novecientos sesenta y tres, para el Quinteto de Viento de Madrid, que lo estrenó en Mallorca con motivo del Congreso Internacional de Juventudes Musicales. En esta obra me propuse un trabajo formal de considerable ambición y dimensiones. La obra se llama así porque tiene forma de parábola matemática, según la disposición de los sonidos breves y largos. Es interesante desde el punto de vista de la experiencia gráfica, ya que no posee compás y los instrumentistas tienen que oírse entre sí. La notación empleada es temporal y la obra se desarrolla en cinco partes, en cada una de las cuales existe un solo de uno de los instrumentos. De este mismo año, y cercano en experiencias a «Parábola», es «Objetos sonoros», para conjunto instrumental. Se trata de una pieza en cuatro movimientos, cada uno escrito para tres instrumentos diferentes, cuya culminación es la superposición de las piezas precedentes. De esta manera se recupera el tiempo musical, pero mezclado con otros, y posibilita versiones diferentes por los imprescindibles desajustes. Naturalmente, esto exige una gran concentración de escritura en cada pieza, para prever todos los resultados posibles. El título está tomado de la música concreta,

pero en otro sentido. La obra es irónica y la materia musical se reduce al mínimo.

Tras estas obras, Ramón Barce pasa por su experiencia Zaj, en la que producirá algunas piezas dentro del mundo de la acción y el «happening».

—La primera obra que realicé con Zaj es «Estudio de impulsos», para dos pianistas. Se trata de un gráfico que obliga a reaccionar a los pianistas, aunque no necesariamente de forma sonora. Esta pieza es de mil novecientos sesenta y cuatro, y del mismo año es «Abgrund-Hintergrund», en la que se desarrollan una serie de actos y objetos detrás de un biombo. De mil novecientos sesenta y cinco es «Traslaciones», que desarrolla las peripecias de un objeto en múltiples traslados.

Pero durante el período en que Barce experimenta con Zaj surgen también algunas obras exclusivamente sonoras.

—De mil novecientos sesenta y cuatro es «Siala», para clarinete y piano, una obra en la que cuido especialmente los timbres. Con ella desarrollé, además, una experiencia interesante, las «Síntesis de Siala». En ellas partía del principio inverso a la música gráfica. De ésta sale un resultado sonoro o una partitura notable normalmente según el resultado sonoro. Mi intención era partir de la partitura sonora de «Siala» y reducirla a un gráfico, e incluso éste a otro más sintético, así hasta nueve reducciones. De mil novecientos sesenta y cinco es «Alfa», para orquesta de cuerda, en la que por primera vez uso en embrión mi sistema armónico de «armonía de niveles». No es que funcione aquí del modo completo en que luego la emplearé, pero hay una saturación continua del nivel «la». De este mismo año es el «Cuarteto número dos», que en realidad es una transcripción de «Siala».

A partir de este momento, Ramón Barce entra de lleno en su sistema propio de «armonía de niveles». Una formulación que pretende restablecer un sistema armónico que no sea ni tonal ni serial, y cuyas bases técnicas ha divulgado el autor en varios trabajos.

—Inmediatamente antes hay que señalar otra obra para piano, «Estudio de densidades», de mil novecientos sesenta y cinco, que es una de mis piezas de más éxito. La armonía de niveles tiene su expresión completa en una pieza del mismo año, los «Nueve preludios», obra también para piano, en que cada preludio está escrito en un nivel. Como lo que me interesaba era mostrar el sistema en su pureza, las piezas son esquemáticas, sin desarrollos ni novedades de forma.

Tal vez esta modestia relativa en cuanto a pretensiones formales hace que la siguiente obra de Ramón Barce sea, en cierto modo, un experimento formal.

—Se trata de «Cantata», escrita en mil novecientos sesenta y seis, para soprano y conjunto instrumental, sobre un texto de Elena Andrés. Aquí los fragmentos del poema se van entrecortando y se intercalan mezclados de tal modo que se actúa sobre



su significado. No es una obra que investigue en la fonética, sino en el material del poema. También hay un intento de nuevos materiales al incluir en la forma ciertos ritmos procedentes de la música de baile, tales como mambo y bossa nova.

A partir de este momento, Ramón Barce investiga simultáneamente en su «armonía de niveles» y en nuevas relaciones formales. Ello se realiza en tres obras, en 1967.

—La primera es «Períodos en nivel re», para flauta y piano. Se basa en el pasaje flautístico principal de «Parábola» convertido al nivel re. Más importante es el «Concierto de Lizara número dos» (terminado antes que el número uno), para percusión solista y conjunto de viento. Escribí esta obra porque a mí me gusta y me interesa la forma concierto. Aquí la gracia tal vez esté en que el solista auténtico es el conjunto de viento, y el acompañante, el percusionista. La tercera obra de este ciclo es una de las más importantes que he escrito y la primera para gran orquesta, género que he cultivado muy poco, porque me ha solido interesar más la música de cámara. Se titula «Las cuatro estaciones», y son cuatro fragmentos de considerable envergadura, ya que la obra dura veintiún minutos. Aquí todo está escrito, nada es aleatorio, pero la orquesta está dividida en grupos y de su tratamiento individual y superposición nace la obra. Cada fragmento está compuesto para un grupo orquestal que predomina sobre los demás, que también aparecen. En cierto modo es una obra cíclica, en la que reaparecen elementos tratados siempre igual, pero combinados con otros diferentes.

Esta investigación formal en combinación con los niveles, va a seguir interesando a Ramón Barce en el siguiente ciclo de obras.

—En mil novecientos sesenta y ocho compuse «Canadá trío», para flauta, piano y percusión. Esta obra se llama así por tratarse de tres elementos independientes que se refuerzan mutuamente. Cada instrumento está escrito por separado y no cabe un ensayo conjunto. Todo está minuciosamente escrito y el tiempo general es el mismo, pero al tener que estar controlado por el sentimiento interno de cada instrumentista, es fatalmente necesario que se produzcan adelantamientos y retardos que originan superposiciones diferentes a cada versión. Por eso los resultados deben estar todos previamente calculados por el autor. Este procedimiento lo usé aquí por primera vez, y luego lo he vuelto a emplear.

Ramón Barce siempre tuvo interés en el tratamiento de texto y en sus consecuencias fonéticas, semánticas y semiológicas en relación a la música. Ello, unido a su anterior experiencia Zaj, le lleva a componer «Coral hablado».

—«Coral hablado» data de mil novecientos sesenta y ocho, y es para tres conferenciantes que lo único que hacen es hablar. La técnica es la misma del «Canadá trío», puesto que marchan independientemente en un tiempo común. Existe también una versión que lleva tocadiscos y magnetofones. De todas formas, mi interés por los textos tiene distintas vertientes. En ese mismo año compuse «Obertura fonética» para seis instrumentistas, obra exclusivamente musical, pero que se basa en una transcripción de la fonética del poema «Madrigal de las Altas Torres», de Elena Andrés. Las vocales se convierten a notación musical y existe una traducción de diversas velocidades de lectura y de las alturas, alguna vez modificada. Hay también tres tipos de expresión, y la última parte está así tratada como si fuera un recitado teatral.

El año siguiente, 1969, es un año especialmente productivo en la música de Barce, ya que ve nacer cuatro obras importantes.

—La primera de ellas es «Música fúnebre» para ocho instrumentistas. No se trata de una obra fúnebre en sentido estricto, sino de un funeral muy «sui generis», más bien un homenaje póstumo realizado con una obra de creación y no con un planto de circunstancias. La obra está escrita en memoria de «Che» Guevara. La segunda obra de este año fue el «Concierto de Lizara número uno», planeado antes que el número dos, pero acabado después. Está compuesta para oboe, trompeta, percusión y orquesta de cuerda y, al igual que en el «Canadá trío», los solistas van independientes entre sí y con respecto a la orquesta, ésta en cambio está compaseada y va dirigida. En el fondo, esta pieza es una misma historia contada de tres maneras diferentes, pero no hay separación en movimientos, sino que se escucha todo seguido. Aún hay dos obras en este año, «Progresión», para órgano, que compuse para José Rada, y cuyo título no debe engañar, ya que no se trata de una progresión armónica, sino de una obra de niveles que progresa de do a do en otra octava. La

otra obra es «Métrica», para violoncello y piano, basada en un único metro, que es constante a lo largo de la pieza y en el que varían siempre las acentuaciones.

Después de esta serie de obras de problemática a la vez similar y muy diversa, Ramón Barce acomete una obra de gran envergadura: «Nuevas polifonías».

—Es éste un trabajo escrito en mil novecientos setenta, que dura aproximadamente una hora, y cuyo modelo ideal es el «Arte de la fuga», de Juan Sebastián Bach, basándose en unos elementos iniciales que luego se manipulan a lo largo de la obra. Se divide en ocho partes, y en cada una varía la disposición instrumental. Hay dos para dos pianos, dos para cuarteto de cuerda, una para cuarteto de flautas, otra para oboe, otra para trío de percusión y una última que engloba todo lo anterior. En ésta, cada instrumento retoma su material anterior, cambiado y fragmentado. Cada pieza se puede tocar independientemente. Cada pieza lleva por nombre el modo de su estructura, el número de voces y si es directa o de otra forma.

Pero este ingente trabajo no impide a Barce producir varias obras más en 1970.

—Compuse «Espectro siete» para una película experimental de Javier Aguirre. Se basa en una correspondencia entre colores y sonidos, con la particularidad de que la partitura inicial la compuse sólo de colores, traduciéndola luego a sonidos. El mismo año produce «Métrica dos», que es una versión de «Métrica uno», a la que una trompeta añade nuevos elementos. Esta manipulación con «Métrica uno» la volví a realizar en mil novecientos setenta y uno con «Métrica tres», que es una transcripción para dos violoncellos.

Pese a que la orquesta sinfónica es un conjunto que ha atraído poco a Barce, la obra compuesta en 1971 vuelve a retomar esta problemática.

—Se trata de un «Concierto para piano y orquesta» en la que fundo las técnicas de «Nuevas polifonías» y «Canadá trío». El pianista toca independientemente, mientras la orquesta va dirigida. Existen los niveles armónicos y un material variado con extensos pasajes en pianísimo y otros muy virtuosísticos. Sin embargo, renunció en esta obra a las técnicas del piano interior para mantenerme exclusivamente en el teclado.

Con esta obra termina Ramón Barce su catálogo actual. Sin embargo, existen proyectos e incluso obras en largo proceso de gestación, como la ópera «Los bárbaros».

—Se trata de una ópera que empecé hace varios años, con texto propio, pero un trabajo de tal envergadura necesita mucha maduración y aún es prematuro hablar de esta obra.

Ramón Barce termina así esta panorámica de su propia obra.

TOMAS MARCO

JOSE CAMON AZNAR. GALERIA DE PINTURA DEL KUNSTHISTORISCHES MUSEUM DE VIENA.

COLECCION LIBRO FILM. 23 x 28 cm. 412 páginas. AGUILAR, S. A., DE EDICIONES. Madrid, 1971.

La realización de un gran museo artístico es compatible con la de una acción moralmente buena; ésta puede ejecutarse de un modo enteramente casual, sin pensar en las consecuencias de unos hechos que perseguían en su origen unos fines muy distintos.

Klauner, que dirige la galería de pintura del Kunsthistorisches Museum de Viena, su introducción a la obra en que se describe y analiza aquélla. Son palabras que nos encaminan a una importante idea: el arte por el arte no es casi nunca el móvil de los coleccionistas, pero mucho menos en el caso de esta ilustre familia de los Habsburgo, que, entre los siglos xv y xvi, comenzó a juntar lienzos en la Viena de Maximiliano I, Emperador.

De Maximiliano no podemos decir que alentara propiamente la intención de coleccionar. Se retrató, eso sí, más que cualquier otro soberano de su tiempo, aunque no tanto como Emperador que como hombre, porque se quería representar en los Habsburgo la estirpe de mayor gloria del Occidente. La relación con España era ya efectiva, y en la corte de Isabel y Fernando reinaba el arte neerlandés, por lo menos hasta que Carlos V vino de tierra austríaca y trajo la devoción por Tiziano y la escuela de Venecia.

Pero sigamos el encadenamiento de las aportaciones al futuro Museo de Viena. Tras Fernando I y Maximiliano II, el archiduque Fernando, gobernador de Bohemia, sería el primer coleccionista. Reunió mil retratos de pequeño tamaño, queriendo resaltar el aspecto humanístico de la Historia a través de sus personalidades. El arte se ponía así al servicio de la propaganda política; era un elemento ante todo competitivo, suntuario, prestigioso de cara a otras familias reales.

Verdaderamente fue Felipe II quien empezó a valorar la creación artística sin adherencias. Y es a la corte del hijo de Carlos I a donde vino, cuando contaba doce años, el archiduque Rodolfo (1552-1612). Vino y recibió la influencia de su tío. Siendo ya Emperador comenzó a coleccionar cuadros en el castillo de Praga. Hacia 1600 empieza a valorarse a Durer, y Rodolfo II adquiere muchas obras de éste, así como de **El Bosco**, a quien había aprendido a admirar estando en España.

El archiduque Alberto (1559-1621) casóse con Isabel Clara Eugenia. También había pasado sus años mozos en Madrid. Tuvo la suerte de que Rubens fuera su pintor de cámara. Pero quien continuó realmente el afán coleccionista de Rodolfo II sería el archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662), comprador de las colecciones inglesas en que estaba bien representada la escuela veneciana del siglo xvi. Para él trabajaron todos los artistas flamencos. Llevó los cuadros a la llamada Stallburg, fortaleza del siglo xvi, en donde se hallaban las caballerizas y aún está la Escuela de Equitación Española, que introdujo Carlos VI.

Mil setecientos señaló el momento de extinguirse con Carlos II la rama española de los Habsburgo. En Viena, María Teresa, la esposa de Francisco I, ponía orden en el conglomerado artístico de la gran casa. La instalación de lo que sería futuro museo estaba hecha en 1780, y tres años más tarde fue publicado el primer catálogo impreso de un museo de Europa, escrito por von Michel. Si esta es una interesante innovación vienesa, he aquí la segunda, más interesante todavía: José II fue el primer monarca europeo que permitió la entrada al museo a todos los sectores de la población, así como también autorizó en general el acceso de gentes a los cotos de caza imperiales.

Pero el sueño del museo instalado en un palacio no se cumpliría hasta que el Emperador Francisco José

(1830-1916) logró materializarlo, y con él uno de sus objetivos de monarca ilustrado. El calendario señalaba 1891, es decir, unos tres siglos desde que Maximiliano I empezó a acumular retratos, repetidas imágenes de grandeza.

Esta es la historia del Kunsthistorisches Museum recorrida lo más ágilmente posible; pero, ¿qué guarda y cuáles son sus valores?

En tal punto, Friderike Klauner, cuya introducción supone un estupendo ensayo histórico-crítico, cede su palabra a José Camón Aznar para que éste analice buena parte de lo que el museo atesora (y este vocablo no es aquí, por supuesto, de simple figuración).

Camón Aznar se planta de primeras ante las escuelas flamenca y holandesa: Van Eyck, Van der Weyden, David, **El Bosco (canto de cisne del goticismo, un mundo que brota del Apocalipsis)**. Le parece al crítico que lo mejor de la pintura flamenca son su conjunto de retratos. Cuando llega ante Pieter Bruegel el Viejo afirma: **Con Bruegel entra por primera vez el pueblo por sí mismo, con sus trabajos, con sus diversiones, con sus dramas.** Cotidianidad, inspiración de refranes populares, bodas y bailes de campesinos.

Un mundo muy distinto es el de Rubens: **fusión del ímpetu más dinámico de todo el arte con la organización unitaria del conjunto, o bien arte centrífugo, el más representativo del barroco.** Y tras del superdotado Van Dyck, de Jordaens y Spranger, entre otros nombres menores, se llega al encuentro con Rembrandt, **el artista más misterioso del arte, el pintor que suscita más literatura metafísica.** Le compara con Shakespeare en cuanto a espiritualidad, y se pasma ante los autorretratos hechos como de luz y música.

Asegura Camón que los cuadros que prestan especial carácter al Museo de Viena son los de los maestros alemanes y flamencos. Así, Alberto Durer, **arte hecho de inspiraciones concretas y reales;** Holbein, en quien ve al **artista germánico con más posibilidades de ser internacionalmente comprendido** y del que destaca, aparte los retratos, **Cristo muerto, diciendo que es uno de los más espantosos espectáculos de la pintura.**

A Mantegna, tan admirado por Eugenio d'Ors, le define como el pintor que resume la Antigüedad clásica y Renacimiento; y hablando de Tiziano, pondera **la energía naturalista, la visión directa y fuerte de las imágenes singulares.**

El museo vienes es abundante en pintura italiana —los Bassano, El Veronés, Caravaggio, uno de los genios de la pintura, etcétera—; pero nos urge dar aire a la contribución pictórica española, que antes que numerosa es de alta calidad. Su estudio parte en el libro de los magníficos retratos de Sánchez Coello. A su arrimo, Herrera el Viejo, primer maestro de Velázquez, **pionero de la mejor pintura española.** Sigue Ribera relacionado lógicamente con Caravaggio, pero de personalidad tan suya que le salva no sólo de ser absorbido por su maestro, sino de toda la pintura veneciana. Y Velázquez. Velázquez, que para el autor es el gran tesoro del Museo de Viena. Están retratados la Reina Isabel de Borbón, Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos, en lienzo que es **prodigio de armonía en negro;** Mariana de Austria, otra vez Felipe IV, en cuadro análogo al que hay en el Prado, observándose ya aquí el cambio de la estética velazqueña —totalidad de ritmos, luces y tonos—, tan propia de la última época del pintor. Y más obras del sevillano: los retratos de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón, y el de la infanta Margarita Teresa. Este último fue fechado entre 1655 y 1656 y puede considerársele arranque de **Las Meninas.**

Por último, los retratos del infante Felipe Próspero y de la infanta Margarita Teresa, dos maravillosos ejemplos de un arte que iba a perder pronto a su creador; dos lienzos que vienen a ser una especie de testamento pictórico del genio andaluz de la pintura.

El caminar por el museo se concluye en el análisis de las breves representaciones de las escuelas francesa e inglesa.

Camón ha realizado un trabajo cuidadoso, lúcido, documentado y lleno de intuiciones —algunas francamente poéticas—. Un gran museo de Europa, obra de una familia, con amplia internacionalidad, queda explicado y valorado. La relación España-Austria pervive en él hilada por muchos pinceles que dejaron sus huellas. El Museo de Viena tan sólo admite semejanza con el del Prado, que tanto debe también a los Habsburgo. En el imperio de esa pintura no hay sol que descienda.

L. J. M.

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL. REJERIA CASTELLANA. SALAMANCA. Salamanca, 1970.

Entre las artes que contribuyen poderosamente a la peculiar valoración de nuestro pasado artístico, la del hierro, y particularmente la rejería artística, constituye uno de los capítulos más bellos y sugerentes.

El valor estético de los antiguos edificios españoles se acrecienta notablemente por la riqueza de sus rejerías y otras labores en hierro, que si han merecido atención en estudios parciales y fragmentarios, aún está carente de un «corpus» en el que se cataloguen debidamente estas obras tan características de nuestro arte. A esta finalidad, y en esta línea, se sitúa el estudio de A. Gallego de Miguel, y en buena parte en ello estriba el gran valor de aportaciones como las que en este libro se ofrecen. Debida esta obra a una especialista en el tema —iniciado hace unos años con su «El arte del hierro en Galicia»—, ahora nos brinda un excelente estudio dedicado a una de las escuelas de mayor interés por la calidad y número de obras conservadas.

En el libro se hace un acabado y documentado estudio de la evolución estilística de las magníficas rejas y obras en hierro salmantinas, desde el románico hasta el siglo XVIII, no ciñéndose a la capital, sino extendiendo el estudio a toda la zona. Exquisitamente presentado, y abundantemente ilustrado con numerosas láminas y dibujos, supone una gran aportación a nuestra historia artística, modelo para otros del mismo carácter. Permite leer con agrado el texto, instructivo y conciso, útil en todo momento, y contemplar, al mismo tiempo, la gran riqueza de las magníficas rejas salmantinas.

La armónica evolución de la rejería artística se ofrece en su homogeneidad cultural, de acuerdo con las líneas constantes en nuestras directrices artísticas, a través del tiempo. Hitos fundamentales son el gran período que se inicia en el reinado de los Reyes Católicos, con obras tan destacadas como la reja del sepulcro de Anaya, y el gran renacimiento que supone la segunda etapa del barroco, que aquí se estudian cumplidamente en relación con las obras arquitectónicas de los Churriguerras, Sagarminaga y Andrés García de Quiñones. Como queda dicho, aparte del estudio de las obras que embellecen los monumentos salmantinos, parte del libro se dedica a las obras en hierro subsistentes en monumentos de otras ciudades próximas: Ciudad Rodrigo, Ledesma, Alba de Tormes, Béjar y Santiago de la Puebla, que se analizan con análoga atención y esmero.

La obra obtuvo el Premio Salamanca, del Centro de Estudios Salmantinos, y ha sido patrocinada su publicación por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.

JOSE M.ª DE AZCARATE

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. ORTEGA Y LAS ARTES VISUALES.

«REVISTA DE OCCIDENTE». MADRID, 1970.

Pese a las oscilaciones que en el tiempo histórico suelen afectar a la valoración de las grandes figuras que marcan el tono de una cultura, hay personalidades cuya labor ha sido tan considerable que, independientemente de las variaciones en su estimación, constituyen necesariamente un rico objeto de estudio y un manantial de renovadas sugerencias. Como mínimo, tal es el caso de Ortega, cuya obra —ingente y polivalente— ha merecido y merecerá abundantes estudios. Ciertamente, todavía esta-

mos en los inicios de lo que será la bibliografía en torno al pensamiento orteguiano, a su emplazamiento en la perspectiva general de la cultura moderna y en el panorama concreto de las tensiones y contrastes españoles. Durante mucho tiempo, parece fácil de adivinar que seguirá siendo susceptible de apreciaciones encontradas, según los puntos de vista y los talentos ideológicos utilizados como punto de partida.

Esa bibliografía —que por ahora se va constituyendo con aportaciones parciales dedicadas a estudiar facetas específicas— se ha visto enriquecida por este volumen de Lafuente Ferrari, en el que se incluyen varios estudios sobre el pensamiento de Ortega en relación con las artes visuales. Como primera providencia, podemos decir, sin miedo al error, que se trata de una obra en la que se alían la inteligente capacidad de análisis con la devoción y la admiración. Sin embargo, no se trata de uno de esos enfoques panegíricos que, en definitiva, dejan las cosas como estaban, sin aportar nada. Por el contrario, en este caso la devoción y la admiración son el legítimo trasfondo de unos ensayos bien estructurados que contribuyen a la formación de un corpus orgánico eficazmente orientativo para todo aquel que quiera seguir por cuenta propia las muchas sendas por las que Ortega se acercó a la problemática de las artes visuales. Es decir: el autor sistematiza, ordena y sitúa materiales frecuentemente colocados a lo largo de la vasta producción orteguiana, buscando una loable objetividad que aumenta la cualidad informativa del libro. De este modo, aunque los trabajos que le sirven de base fueron escritos inicialmente en distintas fechas, ha sido posible abarcar un amplio arco realmente válido para cuando sea llegado el momento de que alguien asuma la responsabilidad de intentar agrupar lo que Ortega realizó en los campos de la crítica artística, de la sociología del arte y del pensamiento estético.

El libro incluye tres ensayos. El primero, sobre «Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega». El segundo, dedicado a la visión orteguiana de Velázquez. El tercero, titulado «Cuarenta años de deshumanización del arte», partiendo de las famosas tesis orteguianas, se convierte en un diagnóstico polémico sobre los comportamientos del arte contemporáneo y su destino ante las crisis del mundo actual.

Escrita con fluidez y claridad, la obra de Lafuente Ferrari no sólo es útil, competente y aguda, sino que es necesaria desde varios ángulos, incluso aunque el lector pueda discrepar de la ideología más o menos implícita. En definitiva, un buen libro contrasta su calidad precisamente en razón de una necesidad capaz de sobrevivir a cualquier desacuerdo ideológico, apoyándose en su construcción, en su densidad informativa y en el nivel de sus desarrollos.

V. A. C.

DOS LIBROS DE LA COLECCION «ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS».

La plenitud de la obra pictórica de Francisco Mateos ha sido expuesta en el libro (1) que Manuel García Viñó le dedica al artista. El crítico, sevillano como el pintor, tiene a su favor esta circunstancia para penetrar mejor en este peculiar mundo, y lo consigue también ayudado por su condición de novelista y poeta. Tanto es así que el libro lo inicia con un «A modo de introducción», en el que reproduce tres pasajes de su novela *Excursión a Mara Clementina*, que, al mismo tiempo que garantizan, por supuesto mucho más allá del paisanaje, la devoción de García Viñó por Mateos nos sitúa ante la presencia física de sus cuadros y del pintor mismo: «Francisco Mateos me pareció un hombre sencillo que se vestía de hombre solemne para mostrar sus cuadros; un artista solemne que se vestía de artista sencillo para hablar de sus cuadros; un ser con una vida secreta riquísima que se traslucía a menudo y con facilidad en sus cuadros, pero escasamente y con dificultad en sus palabras y, por supuesto, no ante un desconocido como lo era yo; el guardián de una estancia fabulosa, repleta de espejos mágicos ante los cuales las Maras vestidas se reflejaban completamente desnudas, y cuya puerta franquean sólo las pocas personas, entre las cuales no me he contado, a quienes

él otorgue su confianza». Rara vez me ha resultado convincente la utilización de un personaje real como novelesco, pero tanto en este caso como en el de Ernesto Sábato, incorporando a su novela *Sobre héroes y tumbas*, al canario Oscar Domínguez, el resultado es positivo, tanto desde el punto de vista de la «real leyenda» del pintor como desde el novelesco. El interés de García Viñó hacia el personaje Francisco Mateos se destaca aún más si señalamos que, ya metido de lleno en la biografía del pintor, no puede por menos que citar, de su novela *Construcción 53*, este fragmento: «Para que su desgracia le pareciera más insignificante, se rodeó de jorobados, de mancos de las dos manos; de lisiados de todas las especies que, mostrándole continuamente lo irremediable de sus mutilaciones, le hiciesen sentir una alegría consoladora y egoísta». Y el cuadro de su biografía aparece lleno de sutileza entrañable, que ha logrado quien, además de sentirse atraído por la personalidad y la obra del pintor, ha vivido en la ciudad natal sus mismos escenarios y posee la sensibilidad precisa para captar esa sugestión. A partir de entonces, el análisis de su pintura sigue como una consecuencia lógica y natural coherente con todo lo que nos ha contado del hombre pintor. El ser despampanante que es Mateos es el mismo que ha conseguido una de las obras más importantes de la pintura española de nuestro siglo, en un sentido único, siempre personal y que es no sólo una realidad —expresionista— en sí misma, sino que posee un contenido que con frecuencia va más allá del blanco que parece apuntar, pues, maestro de la ironía, conoce muy bien las limitaciones de un juicio absoluto sobre cualquier cosa y, curándose en salud, no se queda al margen de su ironía o su burla, y, por encima de todo, divirtiéndose —aunque le duela— con el espectáculo del mundo, nos divierte con el juego de masas, líneas y colores. Y resplandece la realidad de que el espectáculo del mundo, en todo caso, puede ser útil para que ante su observación se aguce la inteligencia con la contemplación de esa verdad-realidad que, por supuesto, es, para el artista, el motivo en el que apoyarse para sus propias y tan reales como poéticas interpretaciones.

El fino análisis de García Viñó sugiere continuamente ideas y vivos puntos de vista, al mismo tiempo que precisa con rigor: «Mateos llena prácticamente todos los espacios del cuadro. La composición deviene así un ritmo de líneas, una interconexión de planos compensados, más que una lucha de espacios vacíos y espacios llenos. Sus figuras forman un bloque que llena por completo el cuadro o que, situándose en su centro, lo domina. Plásticamente tienen el mismo valor y peso los fondos que los protagonistas de la obra. Su dibujo, en cambio, es el andamiaje, "sine qua non", el que, junto con el color, dota de vida a la obra». Intuición y riguroso examen se dan la mano a todo lo largo del escrito.

Unas páginas en las que Mateos habla de la pintura y de su pintura le hace aún más apetitoso a este sabroso libro. En ellas se leen afirmaciones por el estilo a éstas: «Hay que inventarlo todo, porque solamente inventando una vida se llega a sus entrañas». «Yo he vivido mucho buscando verdades, y he aprendido que la vida también miente. Mentiras extraordinarias que sólo puede explicar la fantasía». «Sé, naturalmente, lo difícil que es crear primaveras y me conformo, a lo menos, con crear otoños cálidos». «Mis personajillos pueden estar vestidos con ropas vergonzantes, pero tienen fe y ríen y cantan y bailan como cualquiera de nosotros en sueños».

* * *

Cesáreo Rodríguez-Aguilera, seguidor a lo largo de la vida artística del pintor Guinovart, de su tarea, en este libro (2) constata una vez más el interés que siempre ha manifestado por su obra, y lo hace de forma que reafirma y depura los sucesivos enfoques y juicios que ella le ha merecido desde sus inicios.

No se detiene tanto en trazar el cuadro de su vida como en el análisis de su obra. Pero nos da, suficientemente destacados, aquellos puntos esenciales a partir de los que la obra puede comenzar a ser entendida, y el perfil del hombre Guinovart queda perfectamente delineado e inconfundible. Si éste llega hasta 1962, hay en otras partes del libro los datos e indicios suficientes para ayudarnos a seguirle hasta el momento.

El análisis de la pintura de Guinovart está hecho con rigor y detenimiento. No hay duda que es el resultado de prolongados contactos, aproximaciones y reflexiones a cuenta de ella. Por eso el resultado es totalmente convincente. El pintor que tiene unos inicios, unas iniciales influencias en las que pronto destaca su gran personalidad, encuentra muy pronto su camino, y recorriéndole evolucionará hasta llegar a ser uno de los jóvenes maestros actuales. Esto lo logra, principalmente, por dos fuerzas que cooperan con sus grandes dotes, su sólida y original formación técnica y atracción hacia lo experimental, y su convicción de que el arte, en definitiva, ha de estar para ayudar al hombre.

Rodríguez-Aguilera, al seguir la marcha de su pintura, destaca varias etapas. *Período formativo*: en él, Guinovart tiene los primeros encuentros con pintores y escultores. Primeras influencias y revelación de su personalidad, aún sin evolucionar pero ya esencialmente sólida en su técnica e interesada por sus semejantes. Magicismo: que puede situarse entre 1948 y 1951. Sin conocer a los componentes de «Dau al set», tiene con ellos muchas coincidencias. Su mundo realista queda enriquecido por lo imaginativo, y ya en este período realiza obras que llaman poderosamente la atención y comienza a ser destacado por la crítica. *Expresionismo figurativo*: se inicia en el año 1951 con los seis aguafuertes que ilustran seis poemas de Lorca y unos dibujos en color en una antología de espirituales negros. Este período de su evolución dura hasta 1955. De él dice Rodríguez-Aguilera: «El expresionismo figurativo de la obra de Guinovart es esencialmente nuevo y creador; supone la actualización de las grandes obras del expresionismo catalán contemporáneo —un Nonell, un Gimeno— en versión diferente y actualizada». *Esquematismo figurativo*: de este período dice Rodríguez-Aguilera: «Una mayor sencillez, una mayor sobriedad de formas determinan que durante los años 1956 a 1958 la obra de Guinovart reduzca su agresividad, simplifique su composición». Y también «... se muestra especialmente apta para la escenografía y la decoración, en la que Guinovart realiza numerosas obras». *Abstracción*: donde deja la huella de su personalidad inconfundible, y a la que llega por un proceso evolutivo lógico y necesario. «Humanista por naturaleza —señala Rodríguez-Aguilera—, Guinovart hubo de pensar siempre —y de un modo especial en el desarrollo de este período abstracto de su pintura— que toda obra de arte supone representación, expresión y comunicación». *Realismo del objeto*: su viaje a Menorca, en 1964, «vuelve —citando a Rodríguez-Aguilera nuevamente— a darle un especial contacto con la Naturaleza y con los hombres del campo, con la arquitectura y los objetos populares». *Integracionismo*: fase final en el que, conservando lo esencial de las etapas anteriores, hay una más destacada incorporación del objeto al cuadro. Ha enriquecido su mundo y su técnica. De él anota Rodríguez-Aguilera: «Austero y popular, enraizado en su tiempo y su circunstancia, Guinovart alcanza un nuevo camino en su tradicional y auténtica actitud expresionista». A continuación estudia *Otras obras*, apartado en el que agrupa manifestaciones de su arte aplicado a la ilustración, teatro, escultura o derivaciones de su arte que, saliéndose del cuadro, están en función de servicio al hombre.

Rodríguez-Aguilera presenta una panorámica de la obra de Guinovart, en la que queda de manifiesto la inquietud del pintor y la riqueza de sus matices, que es, además, fiel a su mundo y a sus principios, coordinando el rigor de la obra bien hecha y útil con la investigación y la aventura.

* * *

Uno y otro libro están completados con las secciones "El pintor ante la crítica", esquemas de la vida y la época y bibliografía y reproducciones en blanco y en color de algunas de sus obras.

A. F. M.

(1) M. García Viñó: *Francisco Mateos*. Artistas españoles contemporáneos, 9. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.

(2) C. Rodríguez-Aguilera: *Guinovart*. Artistas españoles contemporáneos, 10. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1971.

GUSTAV MAHLER (1860-1911).

«SINFONIA NUM. 3 EN RE MENOR». HELEN WATTS, CONTRALTO; AMBROSIAN CHORUS Y NIÑOS DE LA ESCUELA WANDSWORTH. LONDON SYMPHONY ORCHESTRA. DIRECTOR: GYÖRGY Solti. DECCA-COLUMBIA. DOS DISCOS DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 REVOLUCIONES POR MINUTO. SET-385/6. ESTEREO.

La figura de Gustav Mahler (1860-1911) está cobrando creciente actualidad a medida de que el tiempo, creando las necesarias perspectivas, procura una valoración justa de su extensa obra. Una valoración histórica, partiendo de las propias coordenadas que explican y justifican en sí esta creación. Así, podemos contemplarla como eslabón indispensable en la evolución cultural; pero, también, en su aportación intrínseca definitiva en cuanto es tangencial a lo absoluto. Podemos comprender, pues, a Mahler, hoy, por cuanto no es ya, para nosotros, sólo anécdota histórica, sino categoría sustancial.

El camino para esta comprensión es complejo, tanto como lo es la circunstancia que rodea su interesante personalidad. Federico Sopena, en un breve libro, jugoso y profundo, explica muy bien todo esto como lo que es, como capítulo insoslayable de la historia de la cultura, que habremos de tener muy en cuenta ante la revisión que de la obra sinfónica mahleriana está ofreciendo la Orquesta Nacional en este curso. Y esto es así, hasta el punto de que me parece que la incompreensión que ha rodeado a la escuela de Viena —Schoenberg, Berg, Webern— y a sus lejanas consecuencias actuales, se deriva, en buena parte, de la falta en el repertorio habitual de los conciertos de nombres tan fundamentales como los de Bruckner, Wolf y Mahler, en los que está la transición, sin la que el arte de nuestros días carece de antecedentes, como nacido de una imposible generación espontánea, cuando es el producto lógico de una larga evolución. Por todo ello, resulta especialmente interesante la edición que nos llega de la «Tercera sinfonía», tan llena de sentido en este contexto.

Mahler tenía treinta y cinco años cuando inicia su composición. Cada verano, y como descanso de su intenso trabajo de director de orquesta, se retira a los Alpes austríacos para dar forma sonora a las intuiciones que le obsesionan. No es casualidad este retiro a la montaña: la Naturaleza o, mejor, la creación, en la que se siente profundamente inmerso, le procura vivencias radicales de la estrecha relación de su ser con el mundo que le rodea. Esto, que merecería todo un estudio aparte, lo encontramos como dato común a muchos músicos románticos del mundo germánico, desde Beethoven hasta Gieseking, en nuestros días, al que recuerdo embebido en sus largos paseos por Sierra Nevada. Mahler se siente fundido en la Naturaleza, que le asume. Tiene una aguda conciencia de su integración en la inmensidad cósmica que habla en él, a través de su técnica y su voz. Dirá «No compone-

mos, somos compuestos». Y esto, en el macrouniverso, pero a través de lo próximo inmediato. Por ello, en él se da, conformando lo gigantesco coherentemente estructurado, el rincón morosa y amorosamente detallado. La gran forma y lo minucioso; la concepción grandiosa y la orquestación individualizada, en una sorprendente prolongación del goticismo germánico. Hay toda una teoría del conocimiento, por el amor y por el terror, implícita en esto, en estas tan peculiares intuiciones del universo.

Estas cosas, en un judío converso, han dado lugar a muchos para especular sobre un supuesto panteísmo, en el que, personalmente, no creo. La creación, para él, aparece como obra de un Dios personal y trascendente, al que todo se ordena. Los guiones literarios que prepara como hilo conductor de sus obras parecen indicarlo así. Guiones que no son más que una manera externa de expresar el auténtico, definitivo argumento: el diálogo de su honda humanidad con la creación, consigo mismo y, en definitiva, con la divinidad. Hombre religado —muy a la romántica— que canta, o se deja cantar, el eterno conflicto de las fuerzas cósmicas, del destino y del individuo.

El programa o guión de esta «Tercera sinfonía» tuvo, en principio, un epígrafe general: «El conocimiento alegre», en el que se alude al libro de Nietzsche del mismo título, y «Sueño de una mañana de verano», también de claros antecedentes. Más tarde, esto se cambiaría por el de intención clarísima, «El dios Pan despierta» y «Sueño de un mediodía veraniego». Cada una de las partes se refiere a «lo que me dicen...» las flores del prado, los seres del bosque, las noches, las campanas de la mañana, el amor... Diálogo, en suma, con la Naturaleza, monólogo ante ella, o, mejor, caja de resonancia del eterno conflicto creador.

Estas son, para mí, algunas de las notas que caracterizan la personalidad de nuestro autor; su estilo, su mundo posible y consiguiente técnica. Conocedor a fondo de la historia musical, desde dentro, como director de orquesta excepcional que percibe bien la interdependencia de su arte, tiende a unir la gran forma, herencia neoclásica muy lejana, con la máxima expresividad. La tonalidad extiende al máximo sus límites en un cromatismo que ya, es víspera necesaria de Schoenberg, que nunca, repito, podrá ser entendido sin la familiaridad con Mahler.

La versión que contienen estos discos es soberbia. György Solti, el gran director que próximamente regirá la Orquesta de París, realiza el difícil milagro de lograr la coherencia total a través, precisamente, del riquísimo y constantemente variable color. Parece como un hacer realidad el viejo concepto «unidad en la variedad». Para ello es de gran eficacia la ductilidad de la Orquesta Sinfónica de Londres y la colaboración sensible de la contralto Helen Watts, del Ambrosian Chorus y del infantil, compuesto con niños de la Escuela Wandsworth. El registro es excelente, por fidelidad y capacidad de presencia realmente estereofónica. Las notas de Deryck Cooke y un conjunto de fotos y grabados completan, en el folleto que acompaña a los discos, esta valiosa edición.

F. R. C.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

PAHISSA, Jaime (compositor y musicólogo).

Nació en Barcelona el 7 de octubre de 1880 y murió en Buenos Aires en 1962. Residió en la capital de la República Argentina desde 1937. En su ciudad natal empezó a estudiar música con su padre y luego de forma autodidáctica. Después fue discípulo de Enrique Morera. Abandonó los estudios de Arquitectura y Ciencias Exactas para dedicarse a la música. Relacionado con otros artistas que conocían las últimas tendencias europeas, después de haber estrenado a los veinticinco años su primera obra importante y haber escrito óperas y páginas de otros géneros, se colocó en la vanguardia española de los años veinte con títulos como «Monodía» y «Suite intertonal», que provocaron sorpresa y las más encontradas opiniones. Influidos al principio por el folclore catalán, siguió luego las corrientes atonales, para volver en sus últimas obras a un estilo más tradicional. Fue crítico musical, profesor de Estética en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y de Composición en la Escuela Municipal de Música, en la que también ocupó el puesto de director. Entre sus obras musicológicas destaca la biografía de Falla, del que fue íntimo amigo en sus últimos años.

Obras principales: Opera: «Gala Placidia» (1907), «La morisca» (1919), «Marianela» (1923), «La princesa Margarida» (1928). Orquesta: «Nit de Somnis», «Sinfonietta», «Monodía» (1925), «Suite intertonal» (1925), «Sinfonía para cuerda», «Sinfonía para gran orquesta», «El camí», «A les costes mediterrànies», «El combat», «Obertura sobre un tema popular catalán». Obras para escena: «La presó de Lleida», «Canigó». Cámara: «Sonata para violín y piano», «Cuarteto de cuerda». Otros géneros: «Seis pequeñas fugas a dos voces», «Tres baladas para canto y piano», etcétera.

Obras literarias: «Los grandes problemas de la música», «Espíritu y cuerpo de la música», «Sendas y cumbres de la música española», «Vida y obra de Manuel de Falla». Tradujo el libro de Gilbert Chase «La música en España».

XI-71.

CELIS GUTIERREZ, Agustín (pintor).

El día 7 de marzo de 1932 nace en Comillas. Comienza su formación en el taller de José Cataluña, de Santander, en donde obtiene una beca de la Diputación para cursar estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, en la que consigue la beca del Paular. Una vez obtenido el título de profesor de Dibujo viaja por Francia, y en 1960 gana el Gran Premio de Roma, ciudad en la que residirá hasta 1965, realizando numerosos viajes de estudios por toda Europa. En la actualidad es profesor encargado de Dibujo en la Escuela Técnico Superior de Arquitectura.

Está en posesión de las siguientes distinciones: Premio Estanislao Abarca y Premio de Pintura en la Exposición Nacional del SEU, 1956; Medalla de Plata del Ayuntamiento de Segovia, 1957; Premio en la Exposición Pensionados de Bellas Artes y Premio Madrigal, de la Real Academia de Bellas Artes, 1958; Gran Premio de Roma, 1960; Premio en la Exposición Internacional de Arte Gubio, 1961; Premio Ayuntamiento de Santander en la Nacional de Bellas Artes y Premio del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, 1962; Medalla de Oro del Presidente del Senado Italiano en Arte Figurativa de Roma, 1963; Premio de la Diputación de León en la Nacional de Bellas Artes y Premio Ciudad de Caltaniseta, 1966; beca Fundación March, 1967; Premio Círculo 2, Premio de la Federación Española de Baloncesto en la II Bial del Deporte y Premio de la UNICEF, 1969; Premio en el XI Salón de Marzo de Valencia y Premio en la II Bial de Bilbao, 1970; Premio de Dibujo en la III Bial del Deporte, 1971.

Ha realizado las siguientes exposiciones individuales: 1957, Santander (Dintel); 1960, Santander (Sur); 1962, Santander (Sur); 1963, Santander (Sur); 1965, Madrid (Quixote), Santander (Sur); 1967, Santander (Sur), Madrid (Kreisler); 1968, Barcelona (Ten); 1969, Santander (Sur), Burgos (Mainel), Segovia (Casa del Siglo XV), Madrid (Kreisler); 1971, Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo), Ibida (Galería 5), Santander (Sur), por lo que respecta a España; fuera de ella, en 1963, Verona (Ghelfi); 1964, Palermo (Arka), Caltaniseta (Cavaloto); 1965, Roma (Escorpio), Bolonia (Real Colegio Español); 1966, Verona (Ghelfi); 1970, Nueva York (Kreisler).

ARIAS ALVAREZ, Francisco (pintor).

Nace en Madrid el día 18 de mayo de 1911. Realiza su formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando entre los años 1926 a 1931, en que obtiene el título de profesor de Dibujo. Fueron sus maestros más directos Roberto Rodríguez Pintado, Cecilio Pla y Moreno Carbonero. Pensionado del Paular el año en que acabara sus estudios, también lo ha sido por el Gobierno francés en 1951 y ha obtenido una beca de la Fundación Juan March en 1960.

Recompensado numerosísimas veces, podemos destacar de entre sus galardones los siguientes: Tercera, Segunda y Primera Medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años 1952, 1962 y 1964, respectivamente; Premio Nacional de Pintura, 1952; Pámpano de Oro en la Nacional de Valdepeñas, 1964; Premio Azorín en la Internacional de Alicante, 1967, y otros muchos más.

De sus innumerables exposiciones individuales podemos destacar sólo unas cuantas: 1945, Madrid (Buchholz); 1947, Madrid (Biosca), Madrid (Ateneo); 1948, Madrid (Museo de Arte Moderno), Bilbao (Estudio); 1951, Buenos Aires (Velázquez); 1952, Madrid (Dirección General de Bellas Artes), Santander (Proei), Madrid (Turner); 1954, Santander (Sur), Lisboa (palacio Da Foz); 1957, Madrid (Ateneo); 1959, Santander (Sur); 1961, Madrid (Dirección General de Bellas Artes), Bilbao (Estudio); 1963, Madrid (Biosca), Bilbao (Illescas); 1965, Santander (Ateneo), Madrid (El Bosco); 1966, Zaragoza (Libros), Bilbao (Miqueldi); 1967, Madrid (Kreisler); 1969, Nueva York (Kreisler); 1970, Madrid (Frontera), Santander (Sur), Zaragoza (Libros), Madrid (Kreisler).

Interviene en las Exposiciones Nacionales desde 1932, así como en otros importantes certámenes españoles como las Bienales Internacionales Estrada Saladrich de Barcelona, Certámenes Nacionales de Artes Plásticas de Madrid, Concursos Internacionales Yugada Guillot de Barcelona, Bienales de Bilbao o I Bial Hispanoamericana y I Exposición Antológica de la Crítica de Arte, ambas en Madrid.

MORENO SANDOVAL, Ceferino (Pintor).

El 6 de junio de 1934 nace en Villena, provincia de Albacete. En 1951 se traslada a Murcia, donde comienza la carrera de Derecho. Autodidacta. En la actualidad es comisario de la Dirección General de Relaciones Culturales.

Ha sido recompensado con el Primer Premio de Pintura Universitaria de Murcia, en 1954 y 1957; mención de honor en el Premio Villacis de Murcia, en 1960, y Palma de Oro de Pintura del Sureste en Elche, 1962.

Expone individualmente en 1955, Murcia (galería Chys); 1956, Murcia (palacio de Bibliotecas y Museos), Cartagena (Real Sociedad Española de Amigos del País); 1957, Cieza (Ayuntamiento); 1960, Valencia (Centro de Estudios Norteamericanos), Murcia (palacio de Bibliotecas y Museos); 1961, Murcia (Caja de Ahorros del Sureste), Murcia (galería Chys), Madrid (galería Darro), Madrid (Lorca), Milán (sala Parete); 1965, Segovia (Casa del Siglo XV); 1966, Bogotá (galería La Mansarda); 1968, Madrid (galería Da Vinci), Madrid (galería Seiquer), Burgos (galería Mainel); 1969, Palma de Mallorca (galería Rincón del Artista); 1971, Sevilla (galería Juana de Aizpuru), Madrid (Museo Español de Arte Contemporáneo).

Su participación en exposiciones colectivas y concursos es muy importante, como podemos ver a continuación: en España ha intervenido en la II Bial de Zaragoza, 1965; en el IV y V Premio Joan Miró, 1965 y 1966; en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; en Man 71 o en Testimonio 70 del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, 1971, y en otras muestras importantes del arte actual. En el extranjero toma parte en la VIII y X Bial de Sao Paulo, 1965 y 1969; V Bial de París, 1967; VII Bial de Alejandría, 1968; XXXIV Bial de Venecia, 1968, y en la Bial de Montevideo de 1971, además de su colaboración en colectivas celebradas en Florencia, Roma, Pretoria, Johannesburg, Méjico, Túnez, Viena, La Paz, Gante y Colonia.

Participa en numerosas colectivas españolas, como: Exposiciones Nacionales, Concursos Nacionales, Salones de Joven Pintura Montañesa de Santander, Salones del Grabado de Madrid, Salones de Marzo Valencia, Bienales Internacionales del Deporte, Bienales de Bilbao...; y en el extranjero, como: Exposición Internacional Gubio, 1960; Salón de la Jeune Peinture, de París, 1963; II Exposición Internacional de Arte Figurativa de Roma, 1964; V Bienal de París, 1967; Exposición Internacional de la UNESCO, 1968; XXXIV Bienal de Venecia, 1968; X y XI Bienal de Sao Paulo, 1969 y 1971.

Obras suyas se encuentran en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo Municipal de Santander y en el Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).

XI-71.

Su obra se encuentra representada en los siguientes museos: del Toro de Soria, Nacional de Arte Moderno de Bogotá, de Villafamés, del Alto Aragón de Huesca, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, de la Universidad de Waterloo (Canadá), de la Universidad Laboral de Alcalá de Henares y de la Diputación Provincial de Murcia.

XI-7s.

En el extranjero ha tomado parte en muchas colectivas de arte español contemporáneo, así como en varias competiciones internacionales: Internacionales del Carnegie Institute de Pittsburgh de 1950, 1952 y 1955; XXV y XXVII Bienal de Venecia, 1950 y 1954; II Bienal de Sao Paulo, 1953 y IV Bienal de Alejandría, 1962.

Sus obras se encuentran en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, en el Museo de Arte Moderno de Bilbao, en el Museo de Arte Moderno de Tenerife y en numerosas colecciones de Europa y América.

XI-71.

BERTOMEU, Agustín (compositor).

Nació en Rafal (Alicante) el año 1930. Estudió composición con Tomás Blanco y en el Real Conservatorio de Madrid, y dirección de orquesta con Pérez Casas. Asistió a los cursos de música en Darmstadt. En 1955, mediante oposición, ingresó en la Armada como director. Fue director de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales en Palma de Mallorca. Es director de música en la Escuela Naval Militar de Marín, y dirige también la Coral Polifónica de Pontevedra.

Su estilo creativo se encuentra de lleno dentro de las corrientes de vanguardia y se manifiesta en una búsqueda de un personal mundo sonoro que no excluye la cuidadosa construcción de la obra, siempre vista como una unidad sin fisuras, tendiendo hacia un objetivo predeterminado.

Bertoméu ha recibido encargos de Juventudes Musicales y de la Comisaría General de la Música. Mención de honor en el VII Concurso Internacional Oscar Esplá. Premio Internacional 1968 del Ministerio de Información y Turismo. Sus obras se han escuchado en el XVII Congreso Internacional de Juventudes Musicales, festivales de América y España, festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Varsovia y Londres, y otras importantes ocasiones. Se interpretan además, normalmente, en todos aquellos lugares donde se escucha la más actual música española.

Obras principales: «Quinteto para instrumentos de viento» (1963), «Variaciones para fagot y cuarteto de cuerda» (1964), «Variaciones para orquesta» (1965), «Música para cuarteto de cuerda» (1966), «Pantalán», para cuatro grupos instrumentales (1967); «Confluencia», para orquesta (1967); «Museo del Prado», para orquesta (1967); «Concluencias sobre do sostenido», para cuarteto de cuerda (1968); «Bululú», para orquesta (1970); «Miscelánea», para cuatro grupos instrumentales (1970); «Vivencia» para un percusionista (1970).

XI-71.

BARCELO ALBALADEJO, José (pintor).

En Cartagena, provincia de Murcia, nace el día 7 de marzo de 1923. Su primera formación artística la recibe en su ciudad en el taller de Vicente Ros, posteriormente estudia en las Escuelas de Bellas Artes de Granada y Madrid. Viaja por Francia y Holanda en plan de estudios, y actualmente pertenece al Grupo Emen de Vizcaya.

Recompensado numerosas veces, merece destacarse el Diploma de Honor de Montilla, 1960; Medalla de Oro de Arte Actual en Valencia, 1961; Premio Sésamo de Madrid, 1962; Premio Abril, igualmente de Madrid, 1963; Primera Medalla de Acuarela en Bilbao, 1963; Primer Premio y Medalla de Oro en el II Salón de Estío de Baracaldo, 1967; Gran Premio y Medalla de Oro en la VII Bienal de Alejandría, 1968; Premio Club Pollensa de Palma de Mallorca, 1968; Premio y Medalla de Honor en Arte Sport 70 de Bilbao, 1970, y Segundo Premio y Medalla de Plata en la I Bienal Félix Adelantado de Zaragoza, 1971.

Expone por vez primera el año 1950 en Bilbao (sala Arte), y ha continuado haciéndolo en 1954, Madrid (salones Macarrón); 1955, Bilbao (sala Arte); 1956, Madrid (salones Macarrón), Bilbao (sala Arte), San Sebastián (salas Municipales); 1957, Santander (sala Sur); 1958, Bilbao (sala Arte), Madrid (salones Macarrón); 1960, Bilbao (sala Arte), Madrid (salones Macarrón); 1963, Santander (sala Sur), Madrid (galería Abril), San Sebastián (salas Municipales); 1964, Bilbao (sala Arte); 1965, Bilbao (galería Illescas), Santander (Ateneo), Madrid (galería Abril); 1966, Madrid (galería Kreisler), Eibar (sala Arrate); 1967, Bilbao (galería Grises), Cartagena (Ayuntamiento); 1968, Valencia (galerías San Vicente), París (galería Pacciti); 1969, Nueva York (galería Kreisler); 1970, Bilbao (galería Decar), Madrid (galería Kreisler).

Participa en la I Bienal Hispanoamericana de 1951, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1957, en los Concursos Nacionales desde 1963, en los Concursos Premio Abril, Premio Sésamo,

CUNI (José Alfonso Cuni) (pintor y grabador).

Nace en Montmeló, provincia de Barcelona, el 26 de enero de 1924. Una vez realizados sus estudios de Bachillerato pasa a perfeccionar su dibujo en La Lonja, y su pintura en la Escuela de San Jorge, ambas en Barcelona. En 1952 ingresa en la Escuela de San Fernando de Madrid, donde cursa pintura y grabado, obteniendo el título en 1956. Seguidamente pasa el estudio de don Ramón Stolz Viciano para iniciarse en la pintura al fresco. La Fundación March le concede una beca en 1961 para investigar la pintura mural a la encáustica de Nápoles.

Recompensado en numerosas ocasiones, cuenta con los siguientes galardones: Gran Premio de Grabado en el Certamen Nacional de Artes Plásticas, Madrid, 1962; Premio Nacional de Grabado, 1963; Accésit en el Premio Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona y Tercera Medalla de Grabado en la Nacional de Bellas Artes, ambos en 1964; Primera Medalla de Grabado en la Nacional de 1966; Premio de la Diputación de Orense en la Nacional de 1968; Segundo Premio en la I Bienal Internacional del Deporte y Cuarto Premio de Pintura UNICEF, en 1969; Segundo Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid, 1970.

Expone por primera vez en 1961, en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid, desde entonces ha celebrado las siguientes individuales: 1962, Madrid (Neblí); 1963, Madrid (Ateneo); 1963, Madrid (Neblí); 1966, Madrid (Neblí) y Nueva York (Whitehouse); 1967, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1968, Madrid (Neblí); 1969, Madrid (Agorá), Filadelfia (Jane Echevarría), Honolulu (Museo de la Universidad de Hawai); 1970, Londres (Hilton Art), San Francisco (San Francisco Hilton), Barcelona (Estudio de Arte), Madrid (Edaf); 1971, Madrid (Richelieu) y París (Orly Hilton).

Participa en los más importantes concursos y exposiciones españoles, como las Nacionales de Bellas Artes, Concursos Nacionales, Concursos Internacionales de Dibujo Inglada-Guillot y Joan Miró, Bienales de Bilbao, Salones del Grabado. Concursos Repesa, etc.

RAMIS PALOU, Julio (pintor).

Nace el 20 de julio de 1910, en Sóller, Mallorca. Su formación artística tuvo lugar en el Círculo Artístico de Barcelona, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Academia Colarossi de París. Obtuvo una bolsa de estudios en París por Relaciones Culturales y, en 1970, una beca de la Fundación Juan March. Ha vivido largo tiempo en Inglaterra, en Tánger y en París.

Pocas han sido sus exposiciones individuales, pero todas ellas fueron importantes. En España ha colgado sus cuadros en: 1932, Barcelona (Syra); 1933, Barcelona (Syra); 1936, Madrid (Ateneo); 1951, Madrid (Clan) y Palma de Mallorca (Quint-antológica); 1953, Barcelona (Syra); 1959, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1970, Madrid (Ramón Durán).

En el extranjero: 1935 en París; 1945 en Tánger; 1947, París (Calligrammes); 1953 en Stuttgart, en La Haya (Galezki) y en Lausana; 1957, París (Orient-Occident); 1958 en Zurich; 1963, Londres (New Vision Center); 1964 en Belfast; 1966, Londres (Tanguis); 1968 en Casablanca y Rabat; 1969, Tánger (Saint-Germain), Casablanca (La Aurora); 1971, Casablanca (La Aurora).

Su participación en colectivas también ha sido restringida; en 1951 interviene en el VII Salón de los Once, Madrid (Biosca) y en la I Bienal Hispanoamericana; en España también ha tomado parte en el Salón de Primavera de Palma de Mallorca. En Europa ha expuesto, en 1947, en la colectiva Pintores de Africa y Colonias del Museo de Arte Moderno de París; en la Exposición Los cien mejores pintores actuales de la galería de Londres-Leicester, 1953; Salones de Mayo y de Réalités Nouvelles de París, en varias ocasiones; en la XXX edición de la Bienal de Venecia, 1960, y en otras muchas celebradas en diversas partes del mundo.

Interviene en la V Bienal de Sao Paulo, 1959; Bienales de Ljubljana de 1961 y 1963; XXXI Bienal de Venecia, 1962; VII Bienal de Tokio, 1963; V Bienal de Alejandría, 1964; Bienal de Cracovia, 1967; Bienal del Grabado de Pistoia, 1969, y Bienal de Pintura de Pistoia, 1970, así como en numerosas muestras de arte español realizadas en todo el mundo.

Es igualmente autor de numerosos murales al fresco, a la encáustica, en cerámica y de varias vidrieras, esparcidos principalmente por Madrid, Zaragoza, Tarragona, Baltimore (USA) y otras ciudades.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo, Calcografía Nacional, Nacional del Grabado, de la Escuela Superior de Bellas Artes, de la Biblioteca Nacional, todos ellos en Madrid, y los de Arte Abstracto de Cuenca, Arte Moderno de Ayllón, Arte Moderno de Nueva York, Wroklaw de Polonia y Arte Moderno de Ibiza cuentan en sus fondos con obras de este artista.

XI-71.

Figuran sus obras en el Museo de Arte Moderno de París, en el Museo de Lyon, en el Museo de Arte Moderno de Israel, en el Museo Español de Arte Contemporáneo y en numerosas colecciones privadas de Francia, Marruecos, Italia, Nueva York, Suiza, España, Panamá e Inglaterra.

XI-71.

ambos en Madrid, en el Joan Miró de Barcelona, en las Bienales de Bilbao y en otras muchas colectivas españolas.

En el extranjero ha sido muy importante su presentación en la VII Bienal de Alejandría de 1968, donde obtuvo el Gran Premio de Pintura, así como su colaboración en varias exposiciones de pintura española contemporánea celebradas en distintas partes del planeta.

Los Museos de Bilbao y Santander, y numerosas colecciones particulares de España, Francia, Méjico, Tunicia, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Alemania, Bélgica, Argentina, Polonia y Rumania cuentan con obras de este artista.

XI-71.



BANCO POPULAR ESPAÑOL

queremos serle útiles

PRIMER
VOLUMEN
DE LA
COLECCION
ARTE EN
ESPAÑA

VAZQUEZ DIAZ



Vázquez Díaz
vertien
mación
contem
al peric
ca de «
sa a pa
Angu
Aboga
las Uni
graduó
Periodi
en las
mación
Univer
tro Int
del Per
trasbur
Ha
versos
en «El
Escuel
de Sev
Madrid
mensur
desde
recido
conteni
Premio
en 196
ectura
drid. J
dedicac
estéticas

En
Madrid
Conten
sa de
figura



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

Vázquez Díaz vida y pintura



VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **ARTE DE ESPAÑA**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo

color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios apéndices (Exposiciones, Discípulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

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



rrabía por una sencilla pensión en la calle de Rodríguez San Pedro. Allí estuvieron tres meses, hasta que el pintor puso su primer estudio madrileño en el piso bajo de Lagasca número 119. Había querido alquilar uno mejor en la calle de Prim, que en 1903 había pertenecido al pintor mejicano Juan Téllez, pero no le fue posible.¹⁰

Vázquez Díaz trató de presentarse, inmediatamente al público de Madrid y ya en junio de aquel mismo año 1918 celebró su primera exposición monográfica, que estuvo abierta en el Salón Lacoste, entre los días 8 y 22 del citado mes. Colgó en la improvisada galería de la Carrera de San Jerónimo veinticinco pinturas y veintinueve dibujos.¹¹ D. Silvestre, Rafaelito, una larga serie de sus primeros *Instantes* del País Vasco, el cuadro *Maternidad* y los dibujos, entre los que se contaban algunos de sus retratos de París, junto a los aguafuertes de las *Ciudades mártires*, provocaron una reacción en el público y en la crítica de Madrid, de una violencia y apasionamiento desconocidos hasta entonces. Se iniciaba así un duro período de lucha ante la incompreensión del arte oficial que duraría hasta 1930.

«Entonces, de 1918 a 1930 —recordaba el maestro—, sólo estaban conmigo Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, D'Ors, Juan de la Encina, Manuel Abril, Solana, Machado, Maeztu, José María Junoy, Clará, Francisco Alcántara, Mourlané Michelena, Sánchez Mazas, Moreno Villa, García Lorca, Rusiñol, Rafael Benet, Sunyer, Correa Calderón y algunos más. Muy pocos»¹².

Pero en esta lista de nombres ilustres de las Letras y de las Artes del momento, renovadores en su mayoría —mucho más importante de lo que entonces calibraba el mismo— no se encontraba toda la crítica de Madrid. Precisamente el día 8 de junio, coincidiendo con la apertura de la exposición, y el 22, día de la clausura, se publicaron dos críticas adversas en la prensa diaria, sintomáticas de la reacción ante la «pintura nueva» del maestro de Huelva. J. Blanco Coris escribía en «Heraldo de Madrid»:

«Vázquez Díaz se nos presenta esta vez francamente modernista; pero en la fase del modernismo que denominamos en el argot pictórico inocente...

Desde el retrato del cura don Silvestre hasta la vista del canal al atardecer va degradándose el artista, para no ver en la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta... Esperamos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística, poniendo en sus futuras obras toda la fogosidad y calidades de su temperamento meridional»¹³.

El mismo día que se cerraba la exposición, Ballesteros de Martos decía en el diario «La Mañana», después de puntualizar que el exotis-

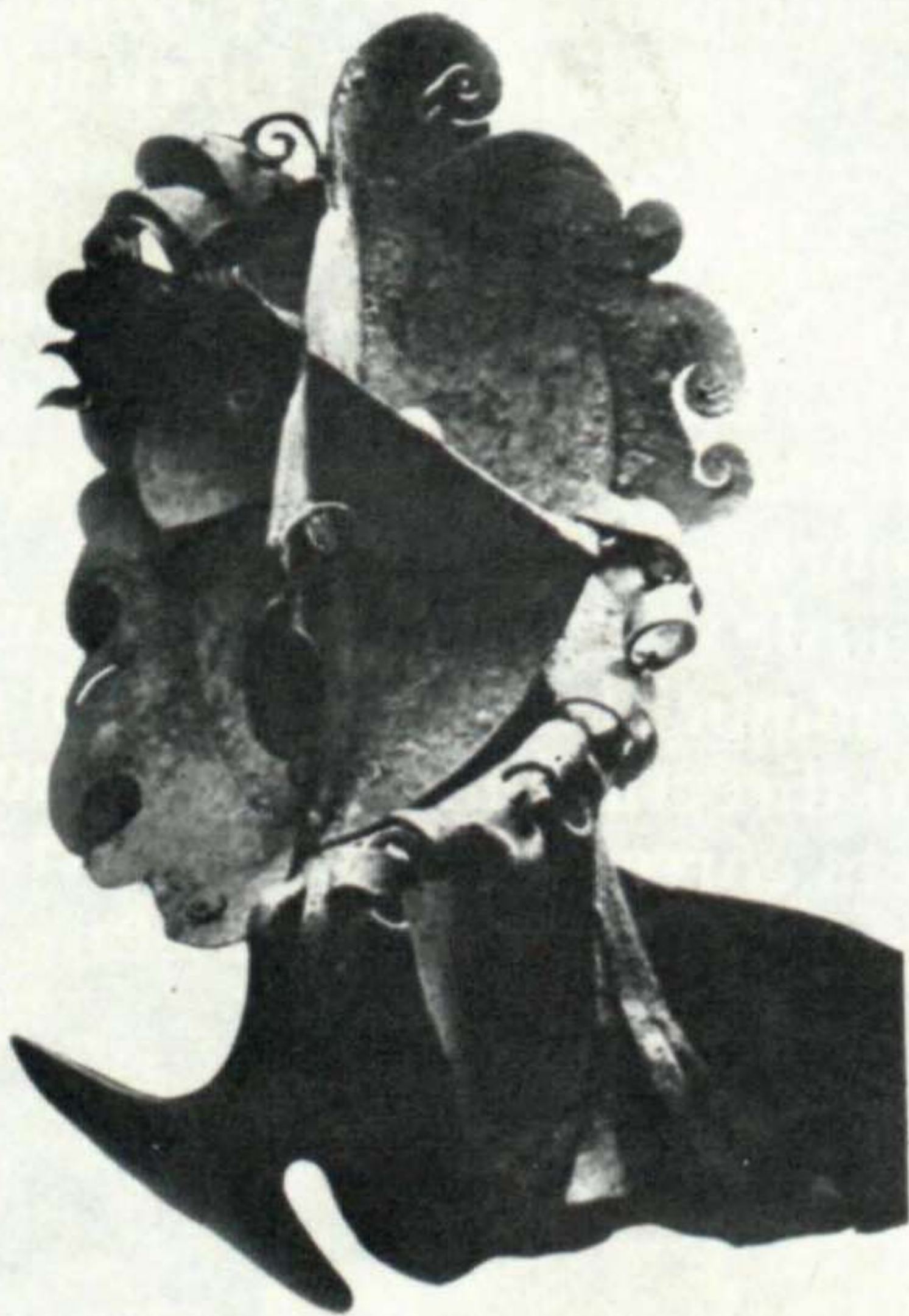
El pintor, uno de sus paisajes de Fuenterrabía y su *Maternidad del barreño*. Madrid 1962

tem-
yer,
por
de-
adín,
Paul
uve,
idad
min
opio

Di-
que
del
1958,
tura
nac-
en
de
re-
ción

nito
re-
ma-
ran-
en
sill.
mas
Es-
do
fes-
con
ati-
la
Ins-
de-
ales
en
nal
for-

so-
de
sol
de
de
tio-
ion
on-
So-
nto
es-
dio
en-
es-



«CABEZA DE PROFETA»

PABLO GARGALLO (1881-1934)

EXPOSICION ANTOLOGICA
PALACIO DE LA VIRREINA
BARCELONA



- Cinco diseñadores españoles:
Aguilar, Capdevila,
Fout, Guardiola,
Guasch.

g

Sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
P.º Calvo Sotelo, 20.

Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
Ministerio de Educación y Ciencia.

Madrid:
Diciembre 71
Enero 72

la joya como diseño

GALERIA THEO

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

DICIEMBRE-ENERO

MAESTROS EN PEQUEÑO FORMATO

BAROJA

CORES

G. DELGADO

ECHEVARRIA

LAGO

MIGMONI

G. OLMO

C. PLA

PALENCIA

REDONDELA

REGOLLOS

J. SAENZ

SOROLLA

VALDIVIESO

VARGAS/RUIZ

VAZQUEZ DIAZ

H. VIÑEZ

«BODEGON». A. VALDIVIESO



GROSVENOR

GALERIA DE ARTE

José Ortega y Gasset, 21

Teléfono 275 65 26

MADRID-6

JUAN MAS

OLEOS - Diciembre 1971

JUAN BORRAS II

OLEOS - Enero 1972

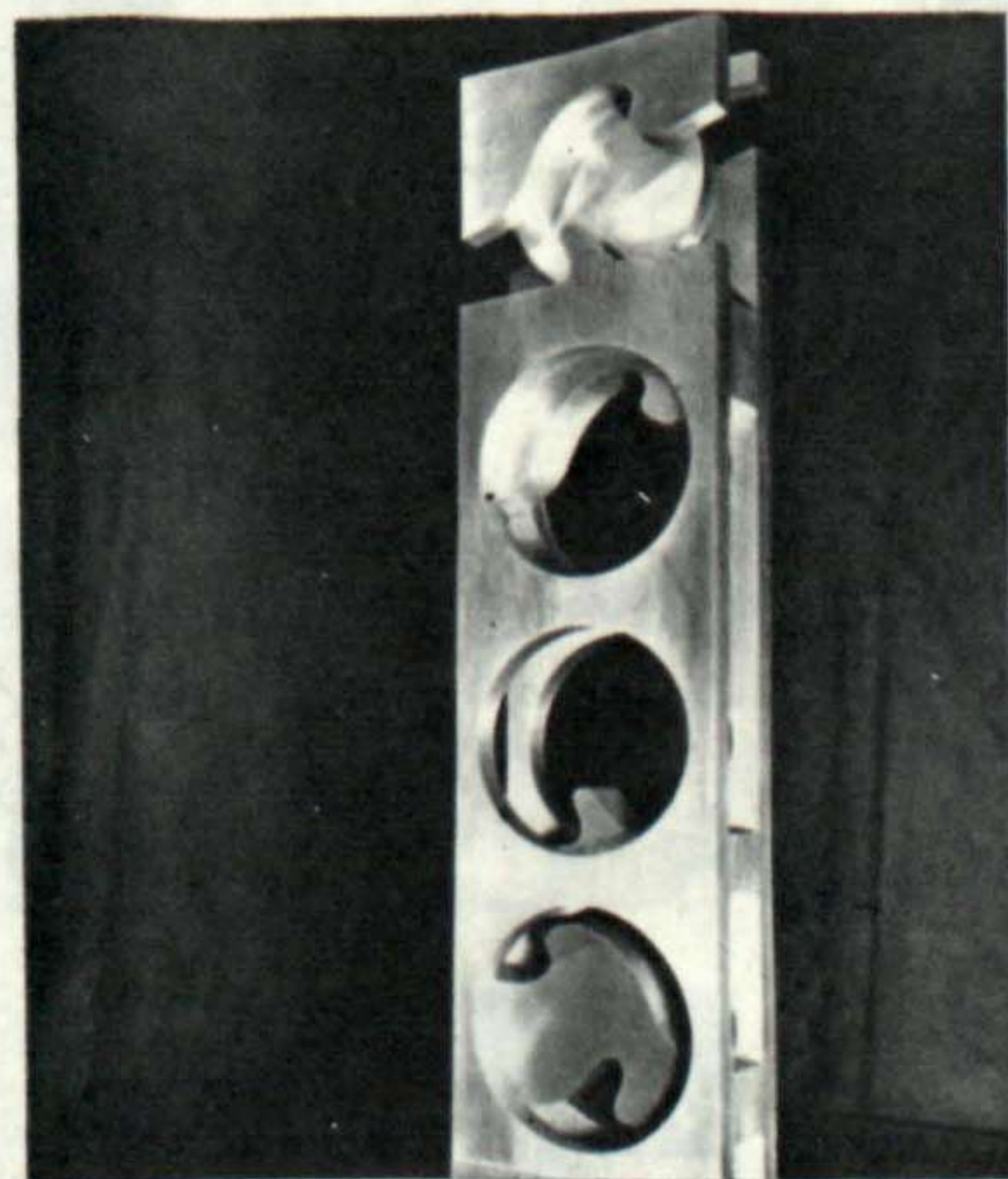
ANDRES COLOMBO

DIBUJOS - Febrero 1972

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



AMADOR

DEL 18 DE ENERO AL 9 DE FEBRERO
SERRANO, 19 - TELEF. 226 05 43 - MADRID-I



HACHE MUEBLES en el Hotel Maspalomas Oasis

HACHE MUEBLES ha realizado la decoración
y mobiliario del
Hotel Maspalomas Oasis
(Gran Canaria)

Bajo la dirección de los Arquitectos Sres.

D. José Antonio Corrales

D. Manuel de la Peña

D. Ramón Vázquez Molezúm



HACHE MUEBLES fabrica bajo licencia exclusiva KNOLL INTERNATIONAL

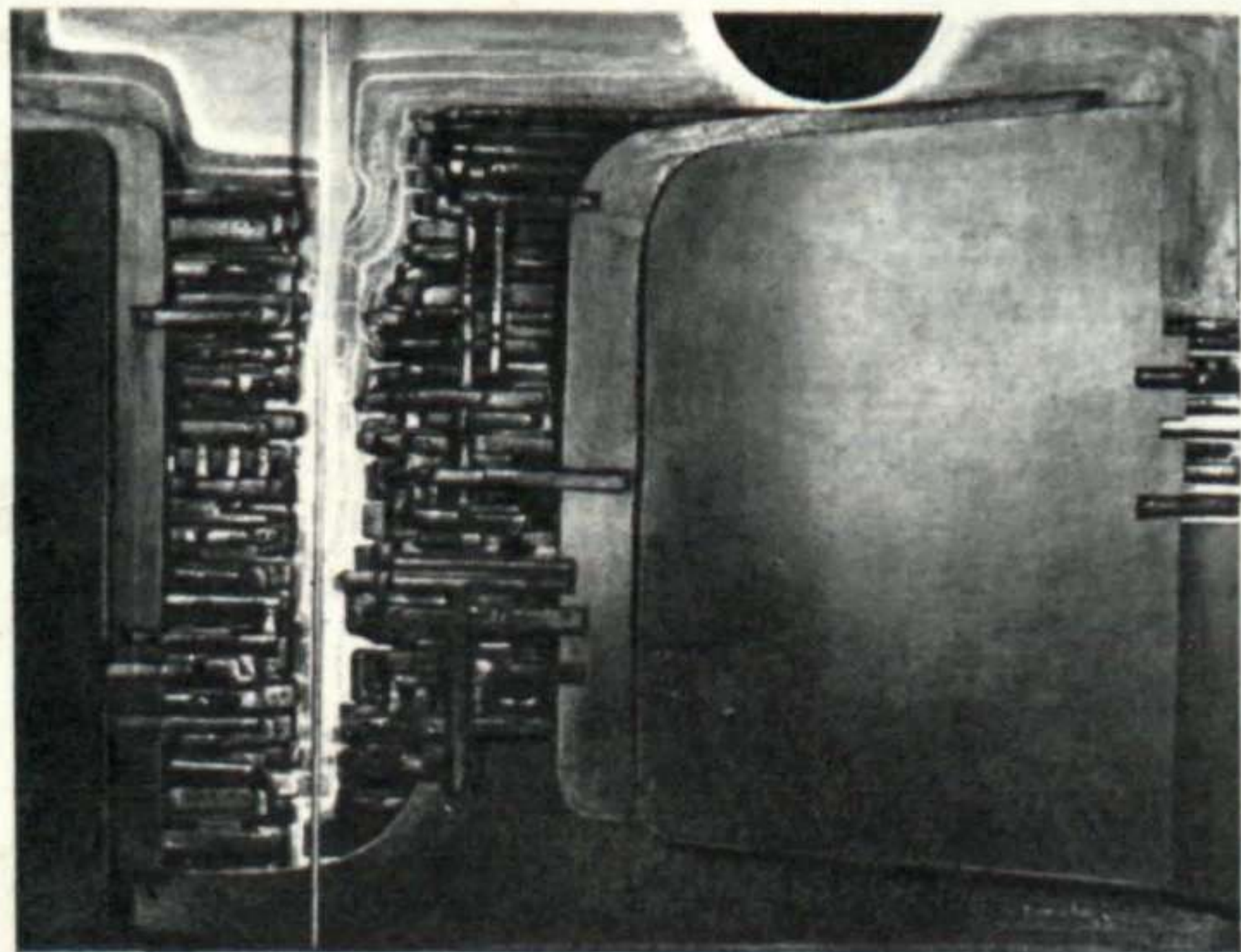
Madrid - Barcelona - Palma de Mallorca - Sevilla - Pamplona



GALERIAS

SKIRA

ORTEGA Y GASSET, 23 - TELEF. 276 63 09 - MADRID-6



«VEIKKO TAKALA»

PENTTI UUSIKYLÄ

PINTURAS

ENERO 1972

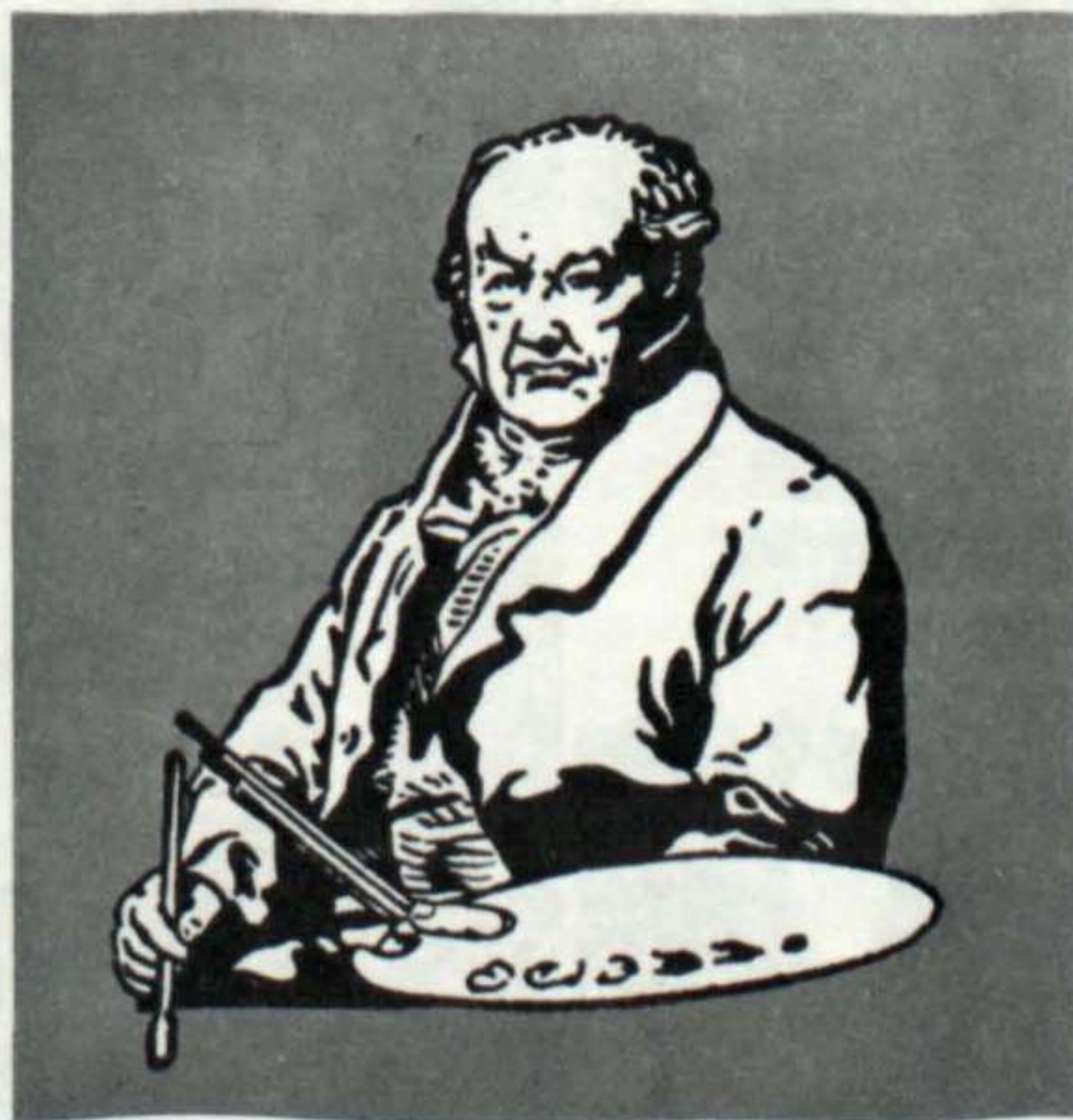
biosca

GENOVA, 11



JAVIER CLAVO

MES DE DICIEMBRE



MACARRON S.A

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

Por unas Navidades plenamente dichosas: El Corte Inglés

Ambiente de fiesta en El Corte Inglés.

Ambiente en las mesas especialmente preparadas para estas fechas, en las mantelerías, vajillas, cristalerías. Ambiente en los adornos más originales, en la mayor variedad de regalos que jamás pudo imaginar. O en los elegantísimos trajes de fiesta, o en los complementos más apreciados.

Y desde luego, en los juguetes de todos los lugares del mundo.

Venga al Escenario del Buen Gusto Internacional.





Todo empezó en una de las 5.500 oficinas de las Cajas de Ahorro Confederadas

Acudió a ella para algo no demasiado importante. El interés y la eficacia con que le atendieron hizo aún más sencilla su gestión. El ritmo de las actividades y el dinamismo de los sistemas le convencieron de que las Cajas de Ahorro Confederadas estaban creadas para él... Y es que basta operar una vez con las Cajas de Ahorro para comprender por qué tienen 20 millones de clientes satisfechos.

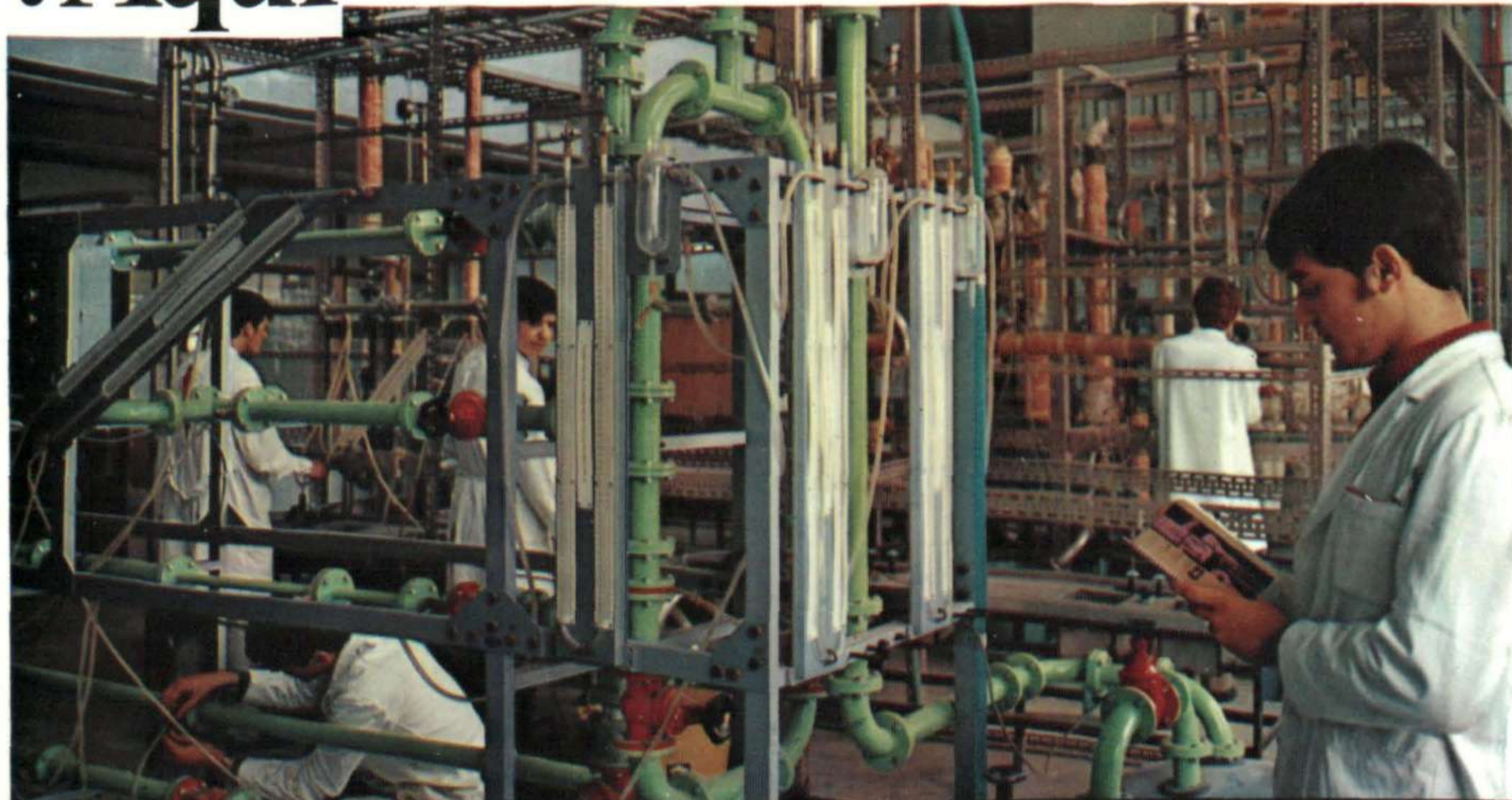
5.500 Oficinas, dedicadas exclusivamente a servicios financieros, forman la red más extensa del país y facilitan a todos los españoles, entre otras muchas comodidades más, servicios tales como: cheques de viaje, cobro de cupones, transferencias, créditos, cuentas corrientes con talonario de cheques... Todas las necesidades de los tiempos actuales son cubiertas, al mismo ritmo que ellas marcan, por la moderna y amplia organización de las Cajas.

Pero el cliente de las Cajas de Ahorro, además de lograr para su dinero rentabilidad segura y ágil dinamización, sabe que está colaborando al desarrollo del progreso y la cultura.

Los beneficios resultantes de la actividad y administración de las Cajas de Ahorro Confederadas, cuyos Consejeros actúan gratuitamente, no van a bolsillos particulares, sino a obras trascendentes para la colectividad de los españoles. Sólo en 1970, se han destinado 3.500 millones de pesetas a restauraciones artísticas, clínicas, becas de estudios, casas-cuna, campos deportivos, centros docentes... es decir, a todo lo que mejora la sociedad.

Por ejemplo, entre otros muchos, Juan Angel Ullarte Felipe, trabaja para mejorar técnicas de producción en este Laboratorio de Operaciones Básicas creado por las Cajas de Ahorro Confederadas y la colaboración de Usted. Anima saber que...

¡Aquí están los beneficios!



Cajas de Ahorro Confederadas 



Hay
personas
que convierten en
todo lo que tocan

ORO

¿es usted
una de ellas?

Son personas a las que rodea un halo especial de elegancia. Dejan su huella allá por donde pasan (nunca pasan inadvertidas). Es una huella de buen gusto, de distinción natural. Han nacido así y ennoblecen todo lo que tocan con su simple presencia.

Suelen llevar un Omega de oro en la muñeca



Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo. **Ω OMEGA**

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

RAMON BARCE

Moderado Ad libitum

Fl 2ⁿ

Ob 2ⁿ

Cl 2ⁿ

Tr 2ⁿ

Fag 2ⁿ

Fl

Ob

Cl

Tr

Fag

mp

f

p

f

p

pp

ff

pp

Tr

f

Moderado

ff

p

p

p

f

p

mp

mf

mp

mf

f

f

gliss.

tr

gliss.

mf

BELLAS ARTES 71 - N.º 12

Ramón Barce = Parábola (1963)

242 243 244 245 246

Temple block
Caja china
Tambor
Platos
Gongs

247 248 249 250 251

Temple block
Caja china
Tambor
Cencerros
Platos
Gongs

252 253 254 255 256

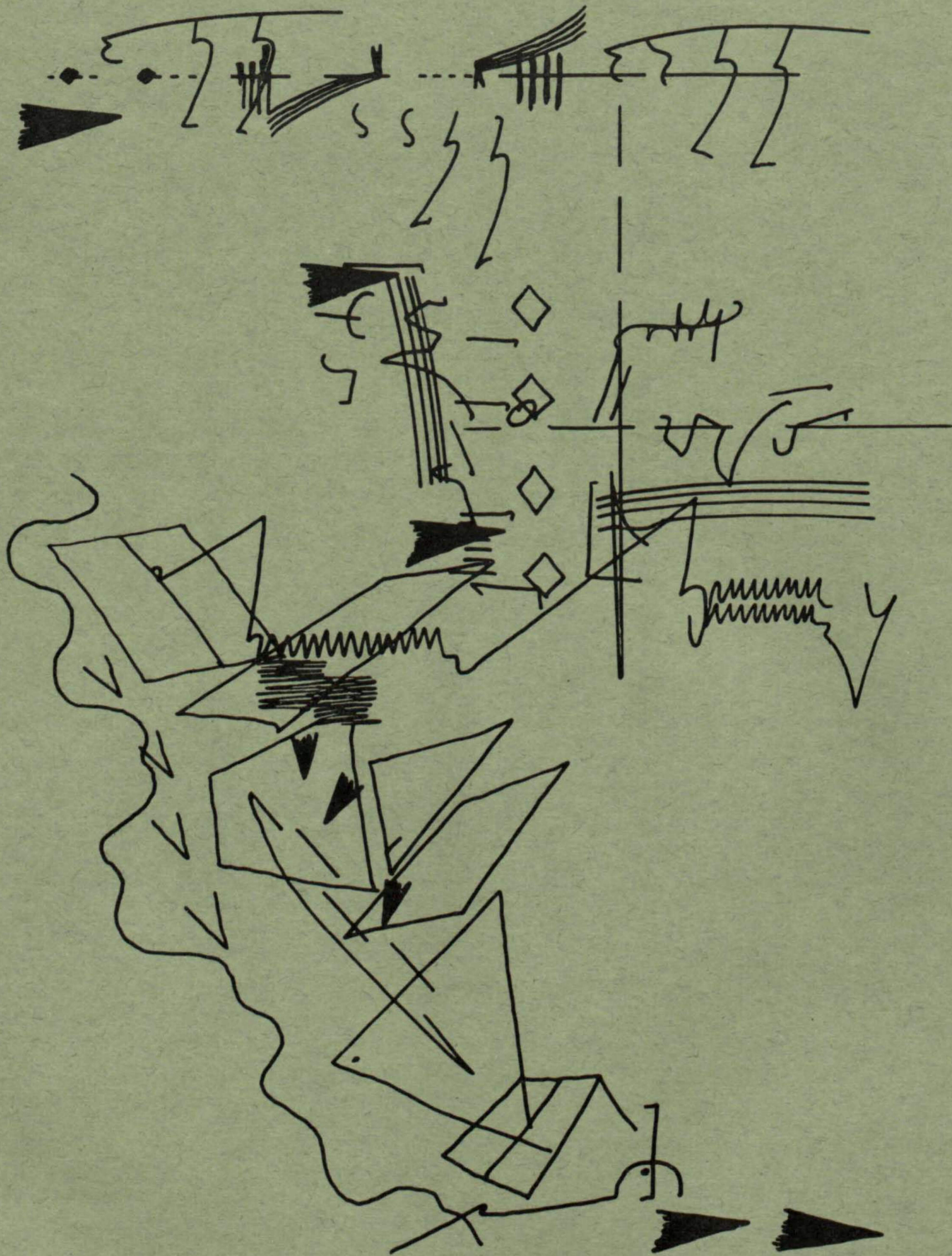
Caja china
Tambor
Platos
Gongs

Ramón Barce
Concierto de Lizara II (1967)

RAMÓN BARCE

NOVENA SÍNTESIS DE SIALA (1965)

(para clarinete y piano)



FORMANTE 1A

FA, modo IV (sin sib/do, mi/fa#)

Nivel natural

Familia 1 (fl, ff) $\text{rit} \text{ap} \text{ig} (\text{d} = 75)$

fl
fl II
fl III
fl IV

2 familias (1 y 2) Nivel 3º < (ff) modo I $\text{rit} = 75$ (sin reb/mi b)
6 A (nivel fa en las fl.)

fl
fl II
fl III
fl IV
obras
obras II
obras III
obras IV
obras V
obras VI
obras VII
obras VIII
obras IX
obras X
obras XI
obras XII
obras XIII
obras XIV
obras XV
obras XVI
obras XVII
obras XVIII
obras XIX
obras XX
obras XXI
obras XXII
obras XXIII
obras XXIV
obras XXV
obras XXVI
obras XXVII
obras XXVIII
obras XXIX
obras XXX
obras XXXI
obras XXXII
obras XXXIII
obras XXXIV
obras XXXV
obras XXXVI
obras XXXVII
obras XXXVIII
obras XXXIX
obras XL
obras XLI
obras XLII
obras XLIII
obras XLIV
obras XLV
obras XLVI
obras XLVII
obras XLVIII
obras XLIX
obras L

fl
fl II
fl III
fl IV
obras
obras II
obras III
obras IV
obras V
obras VI
obras VII
obras VIII
obras IX
obras X
obras XI
obras XII
obras XIII
obras XIV
obras XV
obras XVI
obras XVII
obras XVIII
obras XIX
obras XX
obras XXI
obras XXII
obras XXIII
obras XXIV
obras XXV
obras XXVI
obras XXVII
obras XXVIII
obras XXIX
obras XXX
obras XXXI
obras XXXII
obras XXXIII
obras XXXIV
obras XXXV
obras XXXVI
obras XXXVII
obras XXXVIII
obras XXXIX
obras XL
obras XLI
obras XLII
obras XLIII
obras XLIV
obras XLV
obras XLVI
obras XLVII
obras XLVIII
obras XLIX
obras L

intercalar este compás entre c. 7-8 f) del formante 10 A

intercalar estos dos compases entre c. 9-12 de 3 A, con la misma dinámica f < ff

19

Glockens.
 Suponcho
 Tuba
 Blastos
 Platós
 Camaron
 Xilofono

1 Fl
 2 Fl
 2 Ob
 Coros
 1 Tr
 1 Tpt
 2 Ttr
 Tuba

2 Vcl
 2 Vcl
 1 CB
 2 Vla

13

1 Fl
 2 Fl
 2 Ob
 Tuba
 Tpt
 Blastos
 Platós
 Camaron
 Xilofono
 Vcl
 Vcl

13