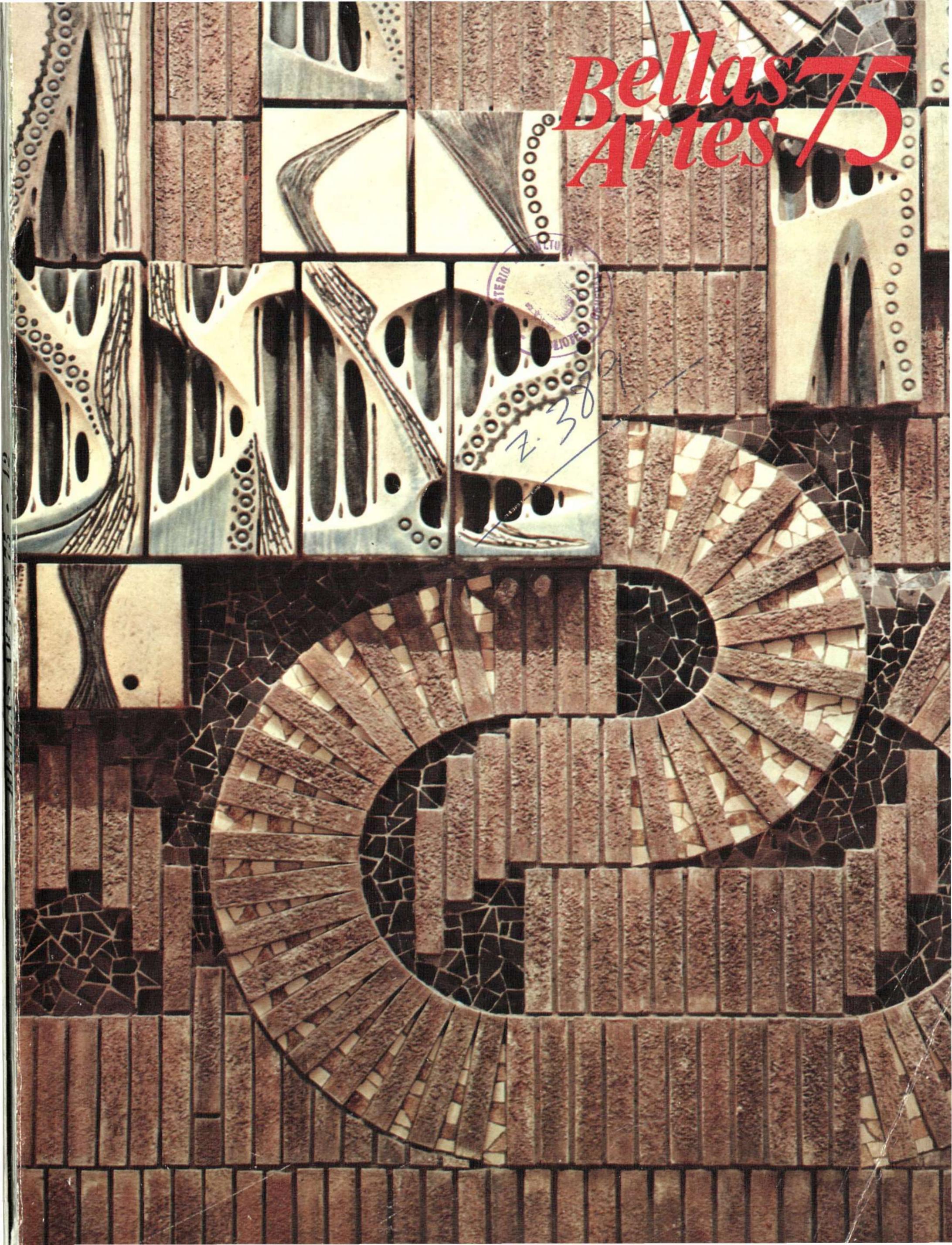


Bellas Artes 75





JUAN BRAVO, 33

MADRID-6

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77

MADRID-4



«MERIENDA EN EL CASERIO»

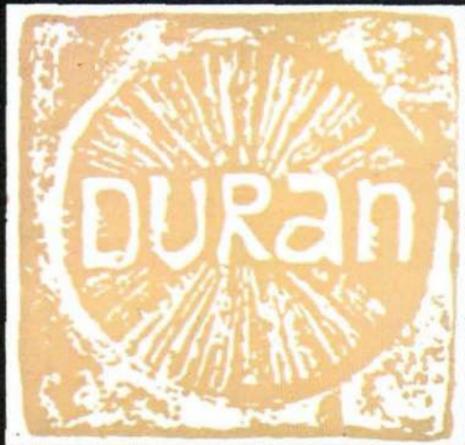
VALENTIN DE ZUBIAURRE

EN PERMANENCIA, PINTURA VASCA:

ALBIZU, AMARICA, APELLANIZ, ARANOA, ARRUE, ARTETA, BARCELO, BAROJA, BAY-SALA, BIENABE, CAMPOS GOITIA, CASTRESANA, ECHEVARRIA, ECHAURI, ERENCHUN, FLORES KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GALARTA, CECILIA GARATE, GARCIA-ERGÜIN, GARCIA-BARRENA, GARCIA-OCHOA, ITURRINO, IRENE LAFFITTE, LARRAMENDI, LORENZO SOLIS, LOSADA, MARTINEZ-ORTIZ, MUÑOZ-CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, PEÑA, REGOYOS, RUIZ-BALERDI, TELLAECHE, TOJA, UCELAY, URANGA, ZUBIAURRE, ZULOAGA, ETC.

IMPORTANTES OBRAS DE:

BARDASANO, EDUARDO VICENTE, JULIO ROMERO DE TORRES, ENRIQUE MARTINEZ CUBELS, ETC.



SUBASTAS
DE
ARTE

SERRANO, 12 - TEL. 401 34 00 (7 líneas) - MADRID-1

SUBASTA NUMERO 60

Días 17, 18 y 19 junio, 8,00 tarde

MAGNIFICAS OBRAS DE:

GIUSEPPE RECCO
JOAQUIN SOROLLA
DARIO DE REGOYOS
GONZALO BILBAO
CARLOS DE HAES
JOSE MONGRELL
JULIO MENESES
FRANCISCO GIMENO
EUSTAQUIO SEGRELLES
PASCUAL BUENO
JOSE NAVARRO
GRAU SALA
JOAN BRATOT

IMPORTANTES RELOJES, PLATA Y
ORFEBRERIA. ESCULTURAS, CERA-
MICA, MUEBLES, ETC.

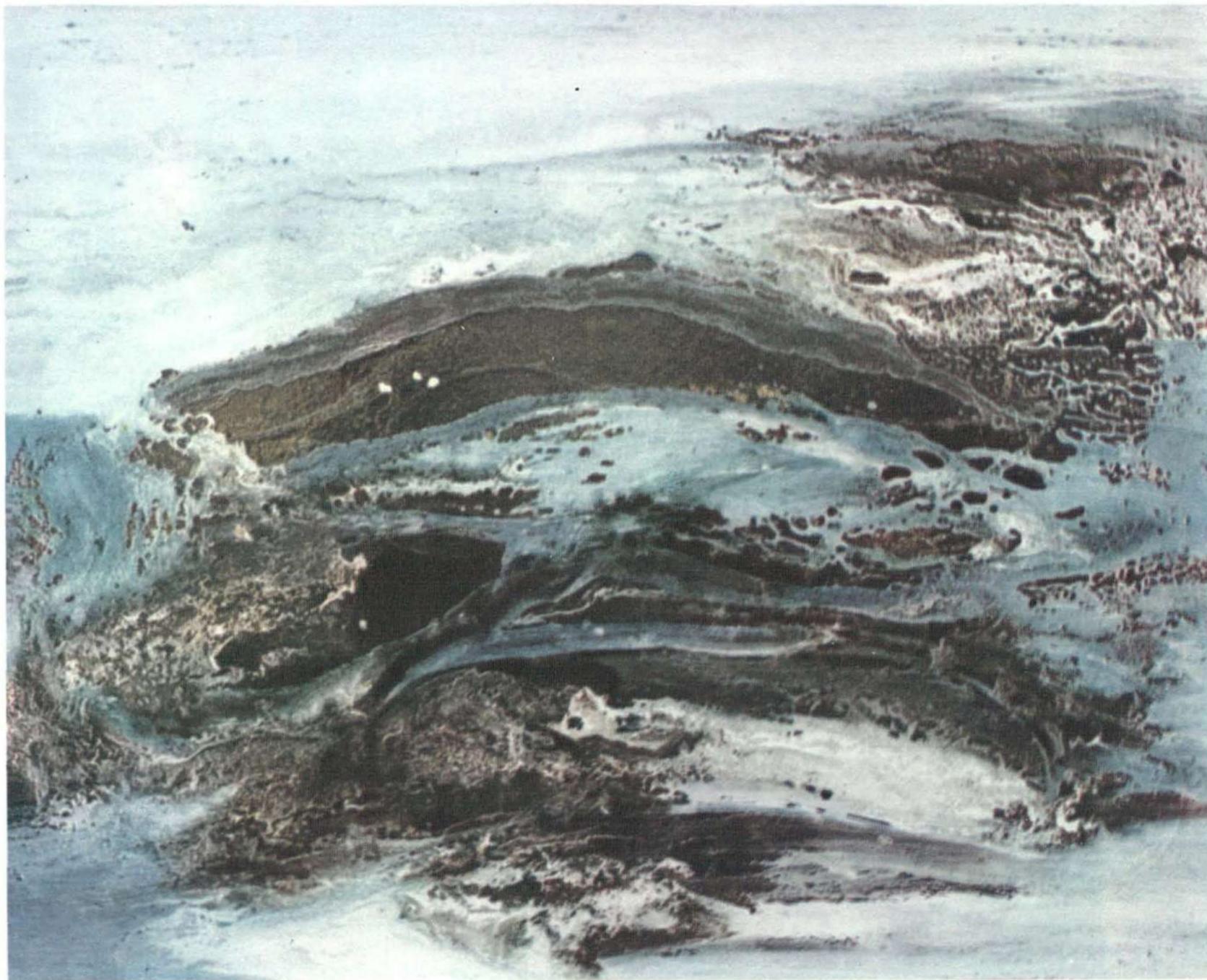


LOTE 88. JOSE MONGRELL. «DAMA Y CABALLERO»

VISITE LA EXPOSICION

Galería Rottenburg

Almagro, 27 - Madrid



FELIX ADELANTADO

del 3 al 28 de junio

artistas en exclusividad mundial

AGUILAR MORE, Ramón - ALCAHUD, Gloria - ANDREO, María Dolores - ATIENZA, Angel - BEATRIZ, Dulce H. de - CAJAL, Luis - CARRERA, María - (1) CUNI, José - (2) DUCE, Alberto - (1) FIBLA, José María - (1) FUENTE, María Victoria de la - GALLART, Miguel - GAUNA, Frank - IRIBARREN, Irene - (2) LAPAYESE, Ramón - (1) LAPAYESE DEL RIO, José - (2) LOPEZ SOLDADO, Francisco - LUGRIS VADILLO, Urbano - MBOMIO, Leandro - MUNDET, Josep - PERIS, Vicente - (1) RAVENTOS, María Asunción - RIVAS LARA, José - SANTIBAÑEZ, Eladio - SANZ MAGALLON, José Luis - TAPIA RUANO, Juan - TARAZONA, Manuel - VILLANUEVA, Rafael.

(1) Con excepción de España. (2) Con excepción de Madrid.

GALERIA  KREISLER DOS

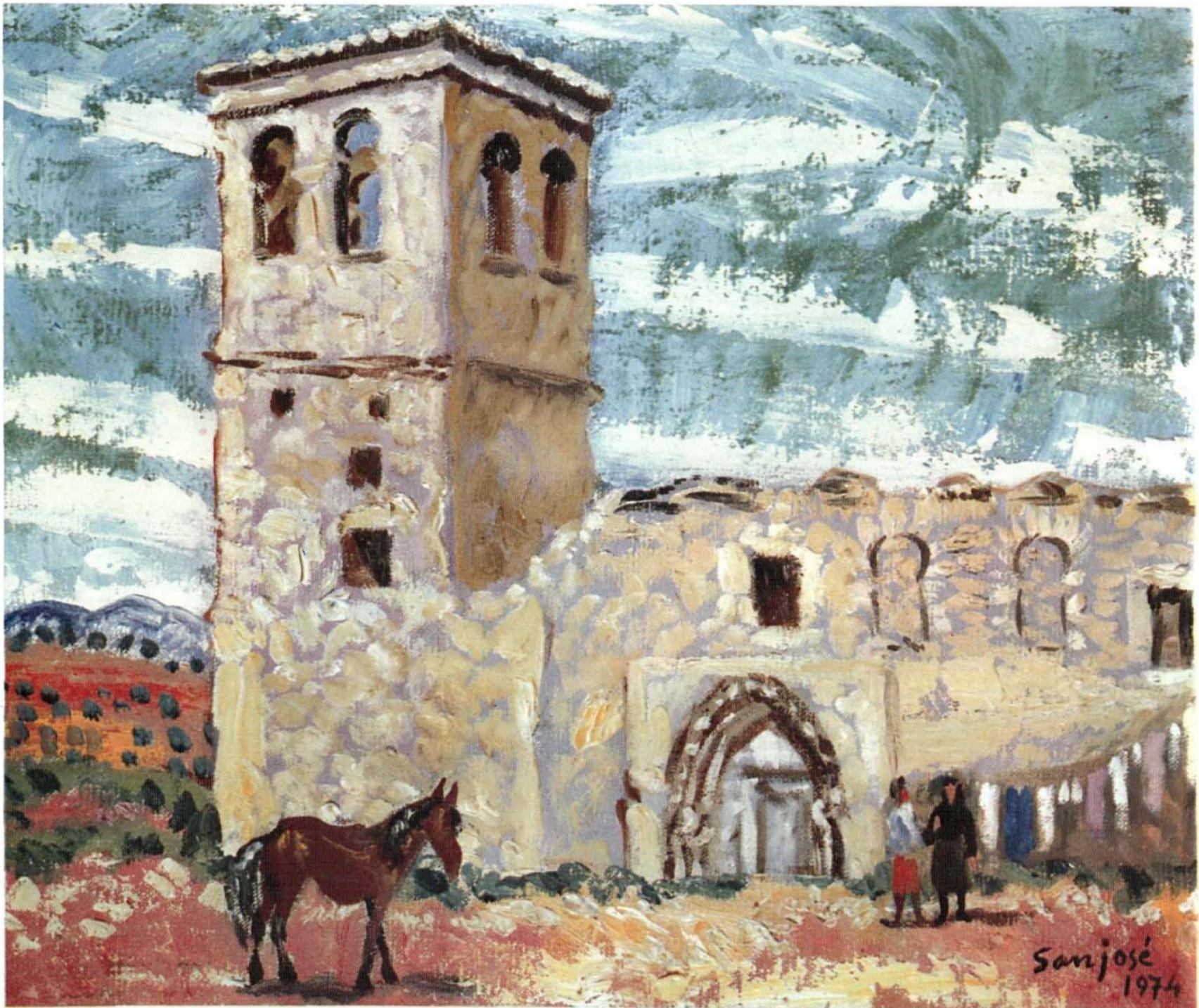


RABA

hermosilla, 8 - teléfono 226 42 64 - madrid-1

Biosca

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



FRANCISCO SAN JOSE
Mes de JUNIO

JUAN DE JUNI

J. J. MARTIN GONZALEZ



Vázquez Díaz, *Vida y Pintura*, de Angel Benito Jaén; *Juan Gris*, de Daniel-Henry Kahnweiler; *La Música en el Museo del Prado*, de Federico Sopeña y Antonio Gallego; *Tartessos y el Carambolo*, de Juan de Mata Carriazo; *Los Jardines de Granada*, de Francisco Prieto Moreno, *Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España*, de Federico Delclaux y *Juan de Juni*, de J. J. Martín González, son los primeros títulos de la colección *Arte de España*, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Volúmenes de 30 × 25 centímetros lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, impresas en papel especial de Fournier y profusamente ilustrados en color y negro.

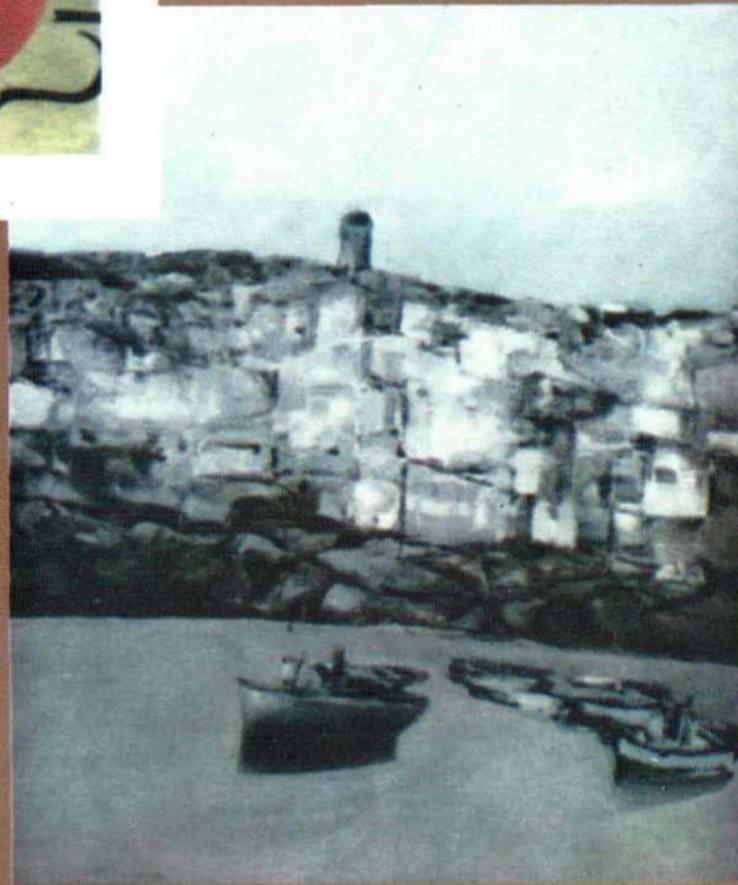
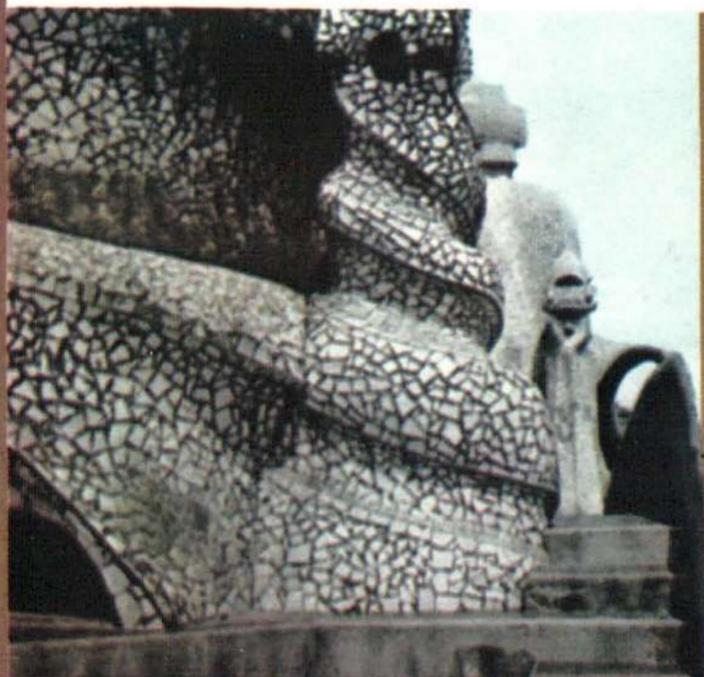
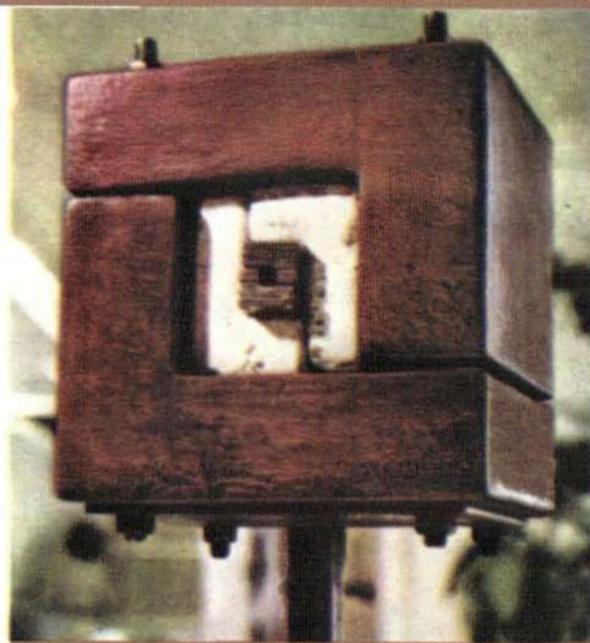
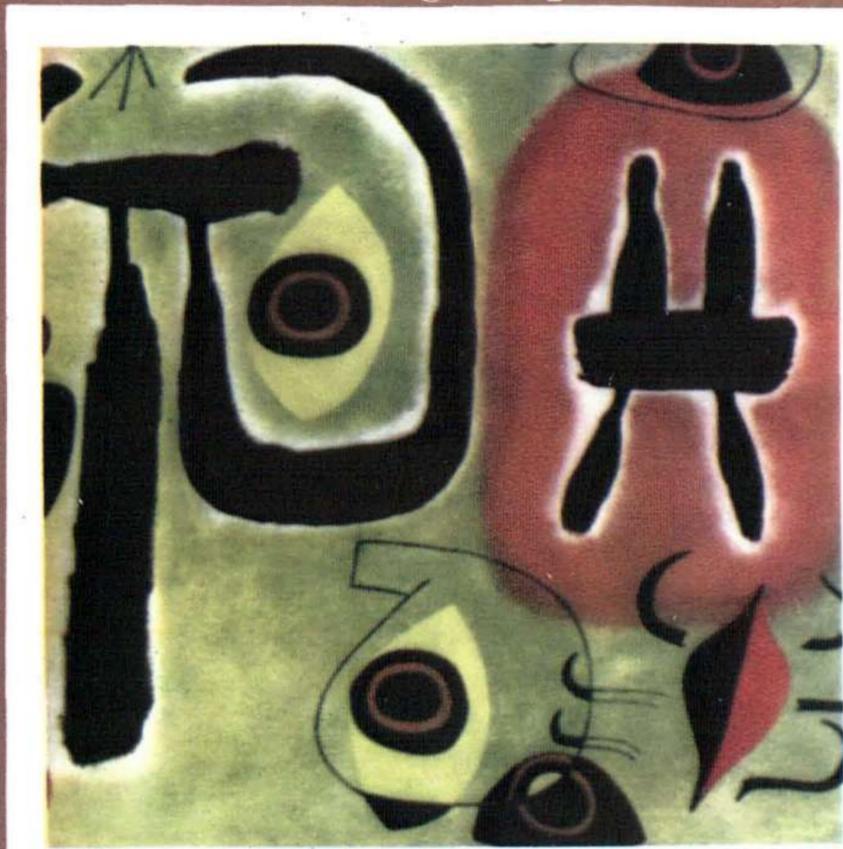
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS
DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Artistas Españoles

Contemporáneos

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



PINTORES. Ortega Muñoz, Guinovart, Villaseñor, Rivera, Barjola, Tharrats, Zabaleta, Miró, Dalí, Benjamin Palencia, Tapiés, Alvaro Delgado, Vaquero Turcios, Prieto Nespereira, Solana, Pancho Cossío, Canogar.

CERAMISTAS. José Llorens, Antoni Cumella.

ESCULTORES. Chillida, Victorio Macho, Pablo Serrano, Julio González, Failde, Chirino, Amadeo Gabino, Plácido Fleitas, Subirachs, Angel Ferrant.

MUSICOS. Joaquín Rodrigo, Argenta, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Oscar Esplá, Andrés Segovia.

ARQUITECTOS. Gaudí, Fernando Higueras, Miguel Fisac, Rafael Echaide y Ortiz Echagüe.

ULTIMOS 10 TITULOS

- N.º 71 Piñole
- N.º 72 Joan Ponc
- N.º 73 Elena Lucas
- N.º 74 Tomás Marco
- N.º 75 Juan Garces
- N.º 76 Antonio Povedano
- N.º 77 Antonio Padron
- N.º 78 Mateo Hernández
- N.º 79 Joan Brotat
- N.º 80 José Caballero

Precio del ejemplar 80 Ptas.
 Suscripción por 10 títulos 675 -
 Precio especial de 80 títulos 5.000 -



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA - Ciudad Universitaria, Madrid-3

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA

Por EMILIO ARIJA RIVARÉS

Tomo I EL TERRITORIO » II EL HOMBRE » III LA RIQUEZA

Precio de cada volumen: 2.000 ptas.

Volúmenes de 23,5 × 30,5 cm., magníficamente ilustrados con cientos de fotografías en negro y a todo color. Magistral cartografía, realizada expresamente para esta obra, impresa a siete tintas. Lujosa encuadernación estampada en oro, con sobrecubierta en color, glasofanada

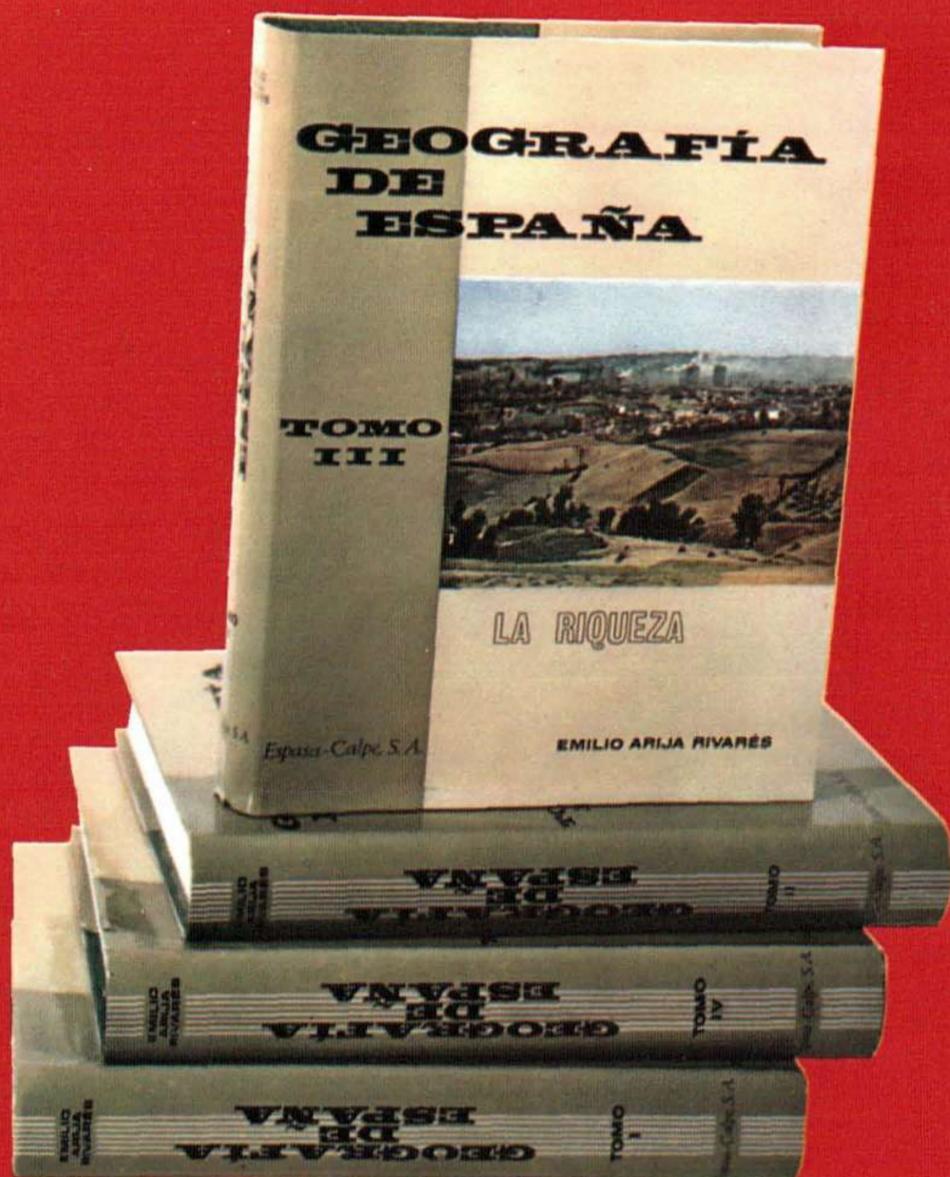
La más cumplida explicación y puesta al día del tema. Obra en cuatro espléndidos volúmenes que proporciona ordenado saber científico y técnico, no mero dato y aproximación.

Aunque sea un libro pensado para todos —y esa es su gran virtud—, en la *Noticia preliminar* de cada capítulo recoge la bibliografía básica, plantea cuestiones disputadas e indica caminos al especialista. Mapas de todo tipo, ilustraciones en negro y a todo color, estadísticas actualizadas, bibliografía fundamental y especializada, papel espléndido y tipografía artesanal, hacen de esta obra un libro-joya, un espectáculo visual gratisimo, un orden y equilibrio científico-docentes que marcarán un hito en los estudios geográficos en lengua hispánica.

GEOGRAFÍA DE ESPAÑA, del catedrático Emilio Arija Rivarés supone, asimismo, una obra de nueva planta que aprovecha, como es norma en la tradición científica —y, por ello, obligado— cuanto el tiempo, el estudio y la crítica han decantado.

EN PRENSA:

Tomo IV LAS COMARCAS



ESPASA-CALPE, S. A.

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

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

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

Bellas Artes 75

AÑO VI • NUMERO 42 • ABRIL 1975

REVISTA EDITADA POR EL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS / DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL / MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA / ESPAÑA

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: MIGUEL ALONSO BAQUER, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
MANUEL JORGE ARAGONESES, Comisario Nacional de Museos y Exposiciones.
FRANCISCO CALES OTERO, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
AMALIO GARCIA-ARIAS GONZALEZ, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Paseo de Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 226 82 48 - Madrid - 1

ENSAYOS

- 3 ANTONIO BLANCO FREIJEIRO: Petroglifos de Pontevedra.
- 8 J. J. MARTIN GONZALEZ: De arquitectura jesuítica.

NOTAS

- 13 LAZARO SANTANA: Un precedente del arte social de Millares.
- 15 M. GARCIA VIÑO: El informalismo como «nueva figuración».
- 18 AMELIA GALLEGU DE MIGUEL: El Museo de Bellas Artes de Salamanca.

POEMA

- 24 CARLOS DE LA RICA: Juan Miró.

ACTUALIDAD

- 25 JOAQUIN PEINADO, EL AMIGO, por Agustín Rodríguez Sahagún.
- 27 LA V SEMANA DE NUEVA MUSICA, por José Casanovas.
- 29 LA EMOCION LIRICA DE ANTONIO GUIJARRO, por Fernando Ponce.
- 30 CONCESSA COLAÇO, por Raúl Chávarri.
- 31 LA ORQUESTA NACIONAL EN EL FESTIVAL DE HONG-KONG, por Antonio Fernández Cid.
- 33 EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE TOLEDO, por Joaquín de la Puente.
- 36 LA CERAMICA EN LA CUSPIDE Y EN LA PROMESA, por Francisco Prados de la Plaza.
- 39 CAMIN: CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA MADERA, por Miguel Logroño.
- 41 LA NUEVA SEDE DE LA FUNDACION JUAN MARCH Y EL MUSEO DE ALBERTO, por Juan Ramírez de Lucas.
- 46 EL XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE ROYAN, por Leopoldo Hontañón.

CRONICAS

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

PRIMERA EXPOSICION

- 60 IRANZO Y HANTON, por Rosa Martínez de Lahidalga.

NOTICIARIOS

- 62 INTERNACIONAL Y NACIONAL, por José de Castro Arines.
- 67 EXPOSICIONES EN ESPAÑA, por Francisco P. Asís.
- 69 **MUSICA VIVA.**
- 71 **BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.**
PORTADA: Antoni Cumella. Detalle del mural instalado en el edificio Sandoz. Barcelona, 1972.
FOTOGRAFIAS: Oronoz, Halle-Verlag, Mas, Portillo, Ray Crau-Sourne, Jesús González, Requena, Amesto y F. Güemes.

El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.

Administración, suscripciones y publicidad: Paseo de Calvo Sotelo, 20. Madrid-1.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO.—Catedrático de Arqueología en la Universidad de Madrid.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ.—Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid.

AMELIA GÁLLEGO DE MIGUEL.—Directora del Museo de Bellas Artes de Salamanca.

CARLOS DE LA RICA.—Poeta.

AGUSTÍN RODRÍGUEZ SAHAGÚN.—Editor y promotor de arte.

JOSÉ CASANOVA.—Crítico musical.

FERNANDO PONCE.—Periodista.

JOAQUÍN DE LA PUENTE.—Subdirector del Museo del Prado. Del Cuerpo Facultativo de Museólogos. Crítico de arte.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.—Crítico musical del diario «ABC».

JUAN RAMÍREZ DE LUCAS.—Crítico de arte de la «Revista de Arquitectura». Graduado en Ciencias Sociales y en la Escuela Oficial de Periodismo.

CARLOS GÓMEZ AMAT.—Licenciado en Filosofía y Letras. Crítico musical de Radio Madrid.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

ANTONIO ZOIDO, EMILIO DEL RÍO, JOSÉ ALBERTO MARÍN MORALES, LUIS BOROBIO, JULIÁN GÁLLEGO, BLANCO FREIJEIRO, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, MARIANO CUESTA DOMINGO, ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, MARÍA CRUES MORALES SARO, PALOMA ESTEBAN, RENÉ DALEMANS, RAFAEL FLÓREZ, JULIA GARCÍA-ALCAÑIZ YUSTE, ALFREDO GÓMEZ GIL, ANTONIO R. ROMERA, LÁZARO SANTANA, ALFONSO ALVAREZ VILLAR, OSVALDO LÓPEZ CHUHURRA, CLARA JANÉS, JULIO E. MIRANDE, VIDAL BENITO REVUELTA.

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

PETROGLIFOS DE PONTEVEDRA

ANTONIO BLANCO FRELJEIRO

Por Decreto de 20 de diciembre del año último, acabado de publicar en el "B. O." de 10-III-75, los grabados rupestres de la provincia de Pontevedra quedan incluidos en el Patrimonio Artístico y Arqueológico Nacional y puestos así a buen recaudo. Si bien la medida afecta a todos ellos, protege en particular a los que por encontrarse "en las montañas o en las proximidades de canteras de granito, cuya piedra es muy codiciada para la explotación", como dice el "B. O.", corrían el peligro de seguir la misma suerte que otros muchos ya desaparecidos. Era lo que Ramón Sobrino Buhigas, en su **Corpus Petroglyphorum Gallaeciae**, había lamentado en latín: "Cum in destructionem eorum in unum convenerint et lapidariorum inscius labor, et inssa dedita ab quibusdam conciliis".

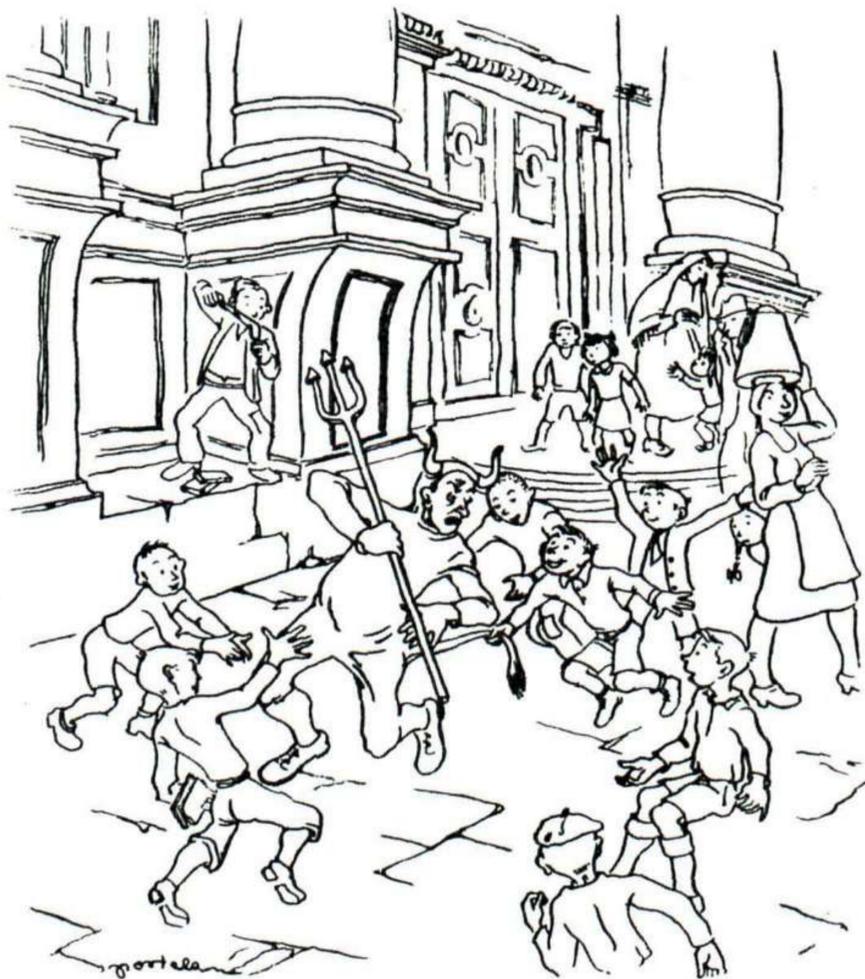
La lista de las estaciones comprende ciento noventa y cinco, de las aproximadamente quinientas que Ramón Sobrino había calculado que existían en la provincia, sin

contar las muchas descubiertas desde 1935, en que se publicó su libro. Eso equivale seguramente a varios centenares de miles de grabados.

Con el nombre de Sobrino hemos citado a la persona que, secundada por su hijo y homónimo, dedicó mayores y más fructíferos afanes a esta manifestación del arte prehistórico gallego. Su recopilación va precedida de un breve pero enjundioso y meditado estudio que, por haber sido redactado en latín, como idioma universal, no alcanzó, sin embargo, la difusión popular que hubiera logrado en lengua vernácula. Y es lástima, porque con todo su aire hermético, o quizá precisamente por ese aire, los petroglifos ejercen una poderosa fascinación sobre cualquiera que posea una sensibilidad medianamente despierta, un atractivo realzado a menudo por el encanto de los parajes en que se hallan situados. Muchos gallegos, y yo entre ellos, hemos entablado primer contacto con el más remoto pasado de nuestra

PETROGLIFO DE MOGOR (MARIN) CON SU CELEBRE LABERINTO.





«VISPERA DE SAN BARTOLOME EN PONTEVEDRA». DIBUJO DE AGUSTIN PORTELA.

tierra, guiados de la mano de un maestro —en mi caso, don Sebastián Portas, director del Grupo Escolar de Marín, allá por los años treinta— que alguna buena tarde nos llevaba a sus escolares a contemplar aquellas rocas tatuadas.

Cuando uno dice que los petroglifos gallegos son prehistóricos, parece dar por sentado que no existe la menor incertidumbre acerca de su filiación. Y de hecho no debiera existir, en líneas generales. Ramón Sobrino aportaba ya algunos argumentos de peso en este sentido: los muros de la citania del Tecla están asentados, en parte, sobre rocas cubiertas de ellos; las excavaciones que él mismo realizó al pie de otros, suministraron útiles prehistóricos, como lo son también las armas representadas en algunos; los paralelismos con manifestaciones del mismo género en diversas regiones de Europa avalan su remota antigüedad; y, finalmente, los propios paisanos tienen conciencia de ella cuando las denominan "pedras dos mouros", esto es, piedras anteriores a la implantación de la fe y de la civilización cristianas, teniendo en cuenta que los moros personifican en su imaginación a todos cuantos ellos consideran o muy antiguos o muy paganos, muy dados a atesorar riquezas y a practicar artes mágicas.

Es probable que todavía en época romana, o por lo menos en la de los comienzos de la romanización, fueran grabados algunos petroglifos, como el Guerrero de Peñafiel, o el Nudo de Salomón del Tecla. Otros lo fueron, sin duda, más tarde —generalmente cruces— para cristianizar algún conjunto demasiado atrayente para el paisano por esta o la otra razón. Pero ya ni siquiera en época romana estaban vivos los petroglifos: su hora les había llegado mucho antes, cuando la mente del hombre había dejado de contemplar esta vida y la otra bajo ciertos prismas. Pero a esto ya llegaremos. El hecho es que hoy no se puede poner en duda la raíz prehistórica de esta singular manifestación. Por eso es tan difícil interpretarla. Su lenguaje no plantea problemas, sino que encierra verdaderos misterios. Los problemas se resuelven y dejan de serlo; los misterios, no. Ahí estriba su gracia y su desgracia. Hace falta ponerse en la mente de quienes empleaban aquel lenguaje, o en contacto con hombres que hasta el día de hoy han seguido empleándolo, para recorrer un poco, o un mucho, el velo de esos misterios. No es por mero azar como a las interpretaciones más lúcidas, y con más garantías de rigor científico, se ha llegado de la mano de psicólogos y neurólogos de la escuela de Freud y

de Jung que ha descubierto cómo las formas embrionarias del mito poseen una vigencia de universal y actual aplicación terapéutica. Sobre el tema se ha escrito una copiosa bibliografía. En ella puede estar la clave de muchas soluciones que se hallan fuera del alcance del prehistoriador y aun del antropólogo.

Desde luego, basta entablar diálogo con un campesino actual para percatarnos de que éste apenas podrá ayudarnos en nuestro menester. Su mente, por rudimentaria que sea, formada en los signos y mitologemas clásicos, procede del mismo modo que la nuestra, y ve, como nosotros, coviñas, riscadas, tixolas, coroas, curros, pandeiros, cruces, cervos, lebres, cavalos, cuadas de mouros, etc. Ya su folklore es otra cosa; sin llegar tan lejos o tan atrás como quisiéramos, atina a veces con interesantes perspectivas.

Un mismo tapiz de curiosas leyendas rodea a los petroglifos y a los castros. Sobrino las resume en el **Corpus**. La más generalizada les atribuye fantásticos tesoros enterrados por los moros. Más interesante por antigua y muy difundida en Europa Occidental, es la de la gallina con sus polluelos. "a galiña cos pitos", símbolo de un culto a los planetas y a los días de la semana que tanto trabajo le costó a la Iglesia desarraigar. Su ilustración más cumplida la tenemos en el ejemplar de la catedral de Monza, que se cree hallado en la tumba de la Reina lombarda Teodelinda, muerta a principios del siglo VII, una pieza de plata dorada que conjuga admirablemente el realismo con la gracia.

Junto a otros petroglifos, siempre según el credo popular, celebran las brujas sus lóbregos conciliábulos en vispera de San Juan. Poco a poco, y aunque por vías difusas y contaminadas, nos vamos acercando a algo que pudiera rondar con el misterio del arte rupestre gallego, o por lo menos con todo un aspecto del mismo. Nos vamos acercando al otro mundo, al mundo del laberinto, como ya vio uno de los grandes mitólogos del siglo pasado, Kristensen, autor de la ecuación "Labyrinth = Unterwelt". La leyenda que habla de dos trabes o vigas enterradas, la una de oro y la otra de azufre, carbón o asfalto, nos pone sobre una pista aceptable por cuanto en estas últimas sustancias tenemos ya nítidas alusiones al infierno y al eventual fin del mundo que esas vigas sostienen. Las dos vigas, como sugiere Isidoro Millán, pueden tener relación con el mitologema céltico de las dos columnas que soportaban el cielo. Y más aún nos acerca la leyenda del toro negro, el "bos niger", que mora en el petroglifo y es nuncio de muerte para aquella casa hacia la que dirige su mugido.

Tras esta manifestación del demonio se esconde nada menos que la vieja figura del Minotauro cretense, difundida por los romanos si ya antes no lo estaba. Para mí, el dios bicorne de Lourizán, a quien las mujeres dedicaban altares en época romana, tiene algo que ver con todo esto. Su nombre de Vestio, de son indoeuropeo, evoca, como los de Vesta y Hestia, el fuego, séase el fuego del hogar u otro cualquiera. Antes de que su efigie fuese recogida por el Museo de Pontevedra, en la localidad la llamaban "O Demo", y no sin razón.

Pues es el caso que aún en nuestro siglo la imaginación y la imaginería populares de Galicia, como de gran parte de Europa, configuran al diablo como un monstruo humano con cuernos, pezuñas y cola de toro, como en época romana se representaba al Minotauro en el fondo de su laberinto. Así anda aún por las calles de Pontevedra, para regocijo de la chiquillería, la vispera de San Bartolomé, única fecha en que se le permite salir del infierno. Así lo ha recogido Agustín Portela en un dibujo que Vicente Risco comenta con esa malicia galaica que muchas veces no encierra más que ternura: "Ven pra que a xente se decate de que o hai, ven pra non se deixar esquecer, pra que ninguén pense que morren, ou que'emigrou...".

Queda por considerar una última leyenda, acaso la más significativa de todas a pesar de su aire germánico: la del hada que se peina sobre el petroglifo o sale al paso del viandante. Merecería la pena analizar las versiones de este mitologema y comprobar si alguna de ellas saca a relucir una danza, como la Jungfrudans, la "danza de la doncella", vinculada en el folklore escandinavo con algunos de los

laberintos de piedra de aquellos países. Ramón Sobrino, que no sólo era más experto en petroglifos que cualquiera de los prehistoriadores de nota, que sólo de pasada se han ocupado de ellos, sino que además era gallego y sentía en gallego, a la hora de resumir sus ideas sobre los petroglifos, se queda como clavado en la estampa del baile y en las ceremonias rituales asociadas con la llegada de la primavera que se han perpetuado hasta hoy en las danzas de espadas: "ex quibus omnibus inferre licet... late diffuse extitisse tripudia haec vel sacrificiales caerimonias, quibus alienum non fuisse putamus verni temporis reditum, et quarum memoriam hodie repetunt celebres saltationes gladiatorum..." (**Corpus**, p. 32). Y cuando un hombre muy versado en un tema hace una síntesis del mismo, no suele errar en sus apreciaciones. Por las mismas líneas han discurrido después otros especialistas, como su hijo y como Anati.

Hasta aquí el folklore. Vayamos a otros aspectos del tema.

Un sector entero y amplio del arte de los petroglifos parece cifrar su interés en los animales, en su reproducción y en su caza. Las más de las veces se trata de ciervos; las menos, de caballos. Multitud de "laxes" y de "eiras dos mouros" se hallan cubiertas de ellos, de sus perfiles escuetos, de sus huellas o "ferraduras", y de lo que parecen "curros" o cercas para apresarlos, como aún hoy ocurre en Sabucedo y otras localidades. A veces aquellos artistas los representaban en el acto de la procreación o, como fruto de éste, en compañía de sus crías. Hasta aquí, en apariencia al menos, nos hallamos en el mismo ambiente, en el mismo clima del arte rupestre pospaleolítico del resto de España y de Europa. En el conjunto de "A Laxe do Cuco", al que Sobrino dedica la lámina LXIV del **Corpus**, se ve un caballo que parece tirar de un disco, como en el célebre carro solar de Trundholm, orgullo del Museo Nacional de Copenhague. En el "Outeiro Das Minas", la grácil silueta de un ciervo aparenta llevar sobre su lomo un esquema de la Luna. Ante estas asociaciones tan problemáticas, Sobrino aventuraba la hipótesis —y la verdad es que no podía hacer otra cosa— de que el caballo representase al Sol y el ciervo a la Luna, como era de uso en el lenguaje simbólico de la Antigüedad. Y para situarnos unos momentos en este mundo, basta recordar que un hombre de acción, tan poco dado a fantasías como Sertorio, les contaba hace dos mil años a los lusitanos (los portugueses y gallegos de hoy, en una pieza) que sus aciertos en política y en guerra se los debía a una cierva blanca que le había regalado Diana, la pálida diosa lunar, para que lo guiase con sus consejos. La hipótesis no pasa de ahí, pero tampoco hay razón para descartarla, mientras no se averigüe y determine por qué en los petroglifos sólo figuran ciervos y caballos (las que el paisano llama "lebres" son sin duda ciervas), mientras faltan todos los demás cuadrúpedos y bípedos que un cazador o un granjero no tendrían la más mínima razón para desdeñar, a saber: el toro, la cabra, el jabalí y toda suerte de aves y mamíferos que constituyen la llamada caza menor. Estas ausencias no escaparon, como era lógico, a la atención de un naturalista de profesión como Sobrino, por lo que vino a dar en esas explicaciones simbólicas del ciervo y del caballo. Y es que Sobrino sabía muy bien que en la mente del labriego la cima de la escala del reino animal la ocupan sin disputa esos hermanos del padre Hesiodo y del hombre Horacio que se llaman sencillamente el buey y la vaca. ¿Por qué no aparecen en un solo petroglifo?

La otra parcela formal del arte rupestre posee un carácter eminentemente abstracto, como en todas las sociedades donde la mitología se encuentra viva y en proceso de evolución. En estos ambientes humanos, a nadie se le ocurre buscar o encontrar explicaciones racionalistas para las relaciones conflictivas o pacíficas hombre-Naturaleza, hombre-mujer, hombre-Más Allá, hombre-Dios. Este estado de gracia se les acabó a los griegos, racionalistas impenitentes, en cuanto traspusieron los umbrales de su época arcaica y dieron acogida y crédito a aquellos genios del pensamiento que fueron sus naturalistas y filósofos. A los demás occidentales nos llegó la onda algo más tarde, pero no mucho.

Los temas básicos del repertorio son los círculos (con

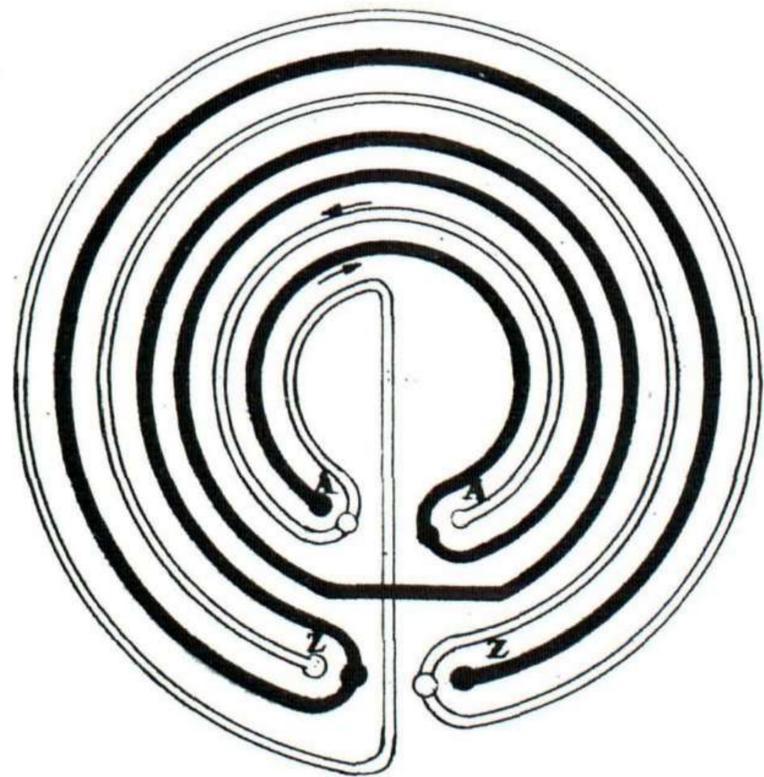
cruces o puntos dentro, o sin ellos) sencillos o concéntricos; las espirales o caracoles; los signos laberínticos o laberintoides y, por fin, los verdaderos laberintos.

Los círculos sencillos y los concéntricos campean a sus anchas por toda la región como señores feudales. Aunque no disponemos de estadísticas al respecto, nos atreveríamos a decir que pasan con mucho del noventa por ciento. Muy a menudo hay en ellos una línea, o "regato", que une su centro con el exterior.

Las espirales, por el contrario, escasean. Hay una en un relieve arquitectónico del Tecla que puede contar entre las más perfectas del mundo; pero eso no basta para lo que estamos refiriendo. Escasean sin duda, y aun algunas de ellas, en los petroglifos del Tecla y en otros están encerradas dentro de círculos.

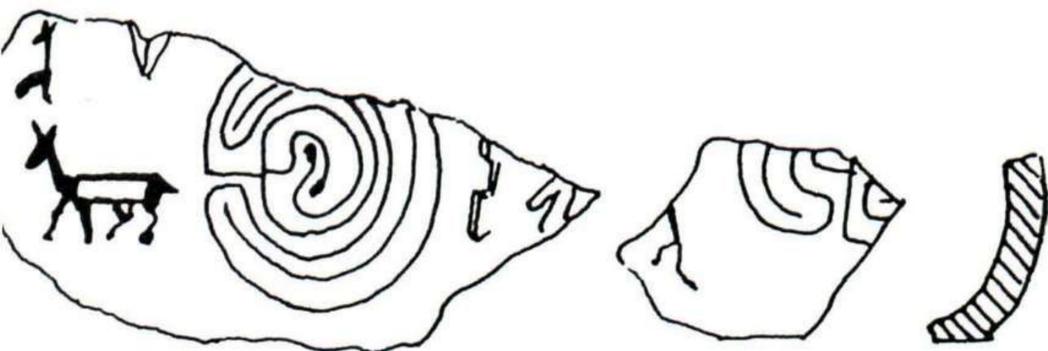
Por signos laberínticos entendemos, como Sobrino, los motivos circulares con una o más entradas y que permiten uno o varios recorridos, pero ninguno de ellos completo, es decir, que o bien se llega al centro dejando pasillos sin recorrer, o bien se anda por callejones sin salida. La comarca en que estos petroglifos abundan más abarca las dos orillas

"LOS MOVIMIENTOS DE LA CABALLERIA ROMANA EN EL "LUDUS TROIAE", SEGUN VON PETRIKOWITS.



MOSAICO ROMANO DE CONIMBRIGA (PORTUGAL) CON UN LABERINTO COMO EL DE MOGOR.





FRAGMENTOS DE UN JARRO DE TELL RIFA'AT (SIRIA).

de la ría de Pontevedra: Mogor, Salcedo, Figueirido, Poyo, Combarro, Samieira, etcétera.

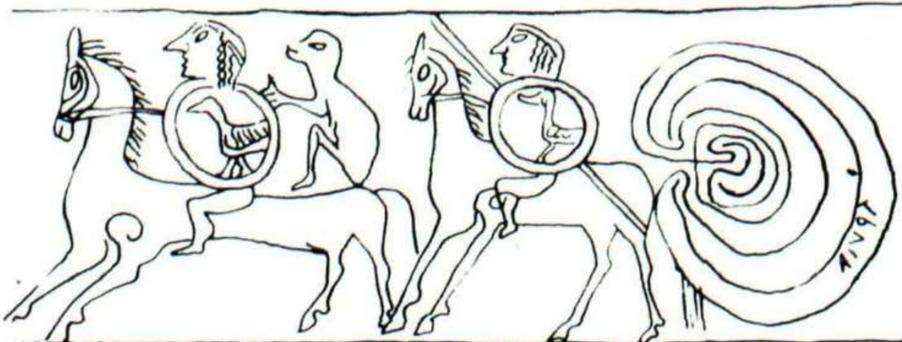
Y, por último, los laberintos. Si los petroglifos gallegos tienen un interés universal, no sólo para arqueólogos e historiadores, sino también para psicólogos, a ellos se debe mayormente. El Congreso Arqueológico Nacional celebrado en Galicia hace unos cuantos años, adoptó como símbolo el Laberinto de Mogor, el tema arqueológico gallego de más renombre en el mundo científico. En rigor, la espiral es una forma elemental, pero correcta, de laberinto, puesto que no tiene más que una entrada y para llegar a su centro hay que recorrer todo su trazado sin que en este deambulatorio se encuentren capillas, ni puertas, ni bifurcaciones. Según la mitología clásica, su dibujo lo había descubierto Dédalo, el arquitecto del Laberinto de Knossós, valiéndose del artificio de introducir una hormiga atada por un hilo en la concha de un caracol. He aquí, como anillo al dedo, un ejemplo de la racionalización helénica de los mitos. Una vez explicado el mito a la luz de la lógica, queda prisionero de la razón y sanseacabó.

En Mogor se conservan varios ejemplares del laberinto perfecto. Sobrino conoció por lo menos tres de ellos, el más famoso y próximo a la playa y otros dos que reproduce junto al primero en su lámina LXXIX. Luego Carlos Paratcha localizó alguno más en la misma zona, lo que quiere decir que en tiempos hubo toda una serie, que quizá fueron hechos a un mismo tiempo, en un mismo día y por una misma y experimentada mano.

La forma más sencilla de dibujar y memorizar este laberinto consiste en trazar una cruz y tomar sus cuatro extremos, empezando por el de arriba y siguiendo por uno de los lados, como puntos de partida para otros tantos trazos. El último ha de arrancar del extremo inferior, dar una vuelta completa e introducirse luego en la penúltima. Con estas indicaciones y con ayuda del esquema de Petrokovits, el lector puede hacer el "test" por sí mismo. La experiencia, aparte de ameno pasatiempo, le convencerá de que sólo descomponiendo el motivo y memorizando el orden de los trazos, se logra repetir su diseño. Y esto es importante, porque hace sumamente inverosímil que a este resultado tan complejo se haya llegado casualmente y por separado en varios puntos del Cercano Oriente y de la Europa primitiva muy distantes entre sí, pero no muy apartados del mar.

Los sistemáticos y apasionantes trabajos de Kerenyi sobre el tema del laberinto ponen de relieve que su germen es una noción muy arraigada en el hombre, o, para ser más precisos, situada entre las manifestaciones espontáneas del inconsciente colectivo ("Spontanmanifestationen des kollektiven Unbewussten"), en virtud de la cual el otro mundo es concebido como una espiral. A esta noción espontánea-

DETALLE DE JARRO ETRUSCO DE TAGLIATELLA.



nea, el hombre le busca equivalencias o imágenes exteriores: los intestinos (el **ekal tirani** o "palacio del otro mundo", según rezan los textos babilónicos de adivinación), o bien laberintos de diversas formas: edificios, relatos mitológicos, cuevas, dibujos (grabados, relieves, tatuajes) y, finalmente, bailes. Estos bailes que aquí hemos colocado en último lugar, podrían ser su primera expresión, de igual modo que los edificios la última. En Grecia, por ejemplo, Homero no conoce un edificio, sino una pista de baile (**choros**) que Dédalo construyó para la hermosa Ariadna. Y sólo al final, muy tarde, cuando ya los mitos estaban racionalizados, aparece el laberinto-edificio de una forma muy peculiar y significativa, como ruina o como plano, y en este último caso, precisamente, repitiendo la traza del Laberinto de Mogor.

¿Significa esto que una forma tan acabada corresponde al momento final, al ocaso de los mitos y de su arte? Aparte los ejemplares de Mogor, el único laberinto hispánico exactamente igual se encuentra no muy lejos, en un mosaico romano de Conímbriga (Portugal). Aquí no cabe la menor duda de que el mito del laberinto estaba muerto y su figura reducida a los suelos y a los juegos infantiles, "in pavimentis puerorumque ludicris campestribus", como decía por entonces Plinio el Viejo. Las monedas de Knossós del tipo que reproduce Sobrino tampoco se remontan mucho más atrás, a lo sumo el siglo II a. C.

Entonces cabe que los laberintos de Mogor sean una manifestación tardía del arte rupestre gallego. Sobrino, desde luego, los consideraba así, pero no de una fecha tan baja, pues conocía el jarro de Tagliatella, y, por otra parte, situaba en la Edad del Bronce la totalidad de los petroglifos que él publica, si bien éstos serían los más recientes. En 1961, Seton Williams publicó, en la revista **Irak**, los fragmentos de un jarro, hallados en los niveles arameos de Tell Rifa'at, a unos 35 kilómetros al Norte de Alepo. El recipiente pertenece a un género de cerámica gris verdosa, pintada de color negro mate, que se fecha entre los siglos XI y VIII a. C. En sus fragmentos se ven restos de dos laberintos como los de Mogor, en compañía de ciervos y de otras figuras. Tanto la composición como el tema parecen indicar que las figuras tienen un sentido mítico originario, no puramente decorativo. Y ni que decir tiene que encontrar esto en el círculo sirio-fenicio, cuando de allí estaban llegando tantos estímulos a la Península (el Museo de Pontevedra conserva un hacha de basalto, probablemente egipcia, del Imperio Nuevo, encontrada por Paratcha en una playa próxima a Mogor; hay otra igual en el Museo de Sevilla), puede modificar el rumbo que hasta ahora se les estaba dando a estas manifestaciones.

Aún poco antes de la era cristiana nuestros pueblos del Norte bailaban en noches de plenilunio en las afueras de sus castros; aún hacían vaticinios observando las entrañas de las víctimas. De todo ello da testimonio Estrabón. En este clima, los petroglifos podrían conservar su sentido originario, y los laberintos, representar un ciclo de vida-muerte-vida, o en otros términos, un Más Allá donde se entra, se muere y se renace. Estas creencias pudieron brotar espontáneas entre nuestros aborígenes, pues, como hemos visto, responden a una noción natural en el subconsciente humano; pero en el caso concreto de los laberintos de Mogor y a la vista de sus paralelos en Siria y en Etruria, no se puede desechar la posibilidad de que estímulos mediterráneos, aportados por quienes seguían la ruta del estaño, contribuyesen a su plasmación.

No sabemos, ni probablemente llegaremos nunca a averiguar, qué mitologemas estaban asociados con estos grabados. Pero aunque sólo sea a título de curiosidad, vamos a ver qué le contaban a Jensen los aborígenes de las Molucas, quienes a la hora de ilustrar con dibujos este mitologema, trazan unos conjuntos parecidísimos a los petroglifos gallegos. He aquí el relato:

"En aquella ocasión se celebraba en Tamene siwa ('Nueve Coros') una gran danza de 'maro', de nueve noches de duración. Participaban en ella las nueve familias del género humano. Al bailar formaban una enorme espiral de nueve vueltas. Cuando los hombres bailan el 'maro' de



«LA GALLINA CON SUS POLLUELOS», «A GALIÑA COS PITOS», UNO DE LOS MITOS EUROPEOS MAS PERSISTENTES EN LOS PETROGLIFOS Y CASTROS DE GALICIA. EJEMPLAR DE PLATA DORADA CONSERVADO EN LA CATEDRAL DE MONZA, QUE SE CONSIDERA HALLADO EN LA TUMBA DE LA REINA LOMBARDA TEODELINDA, MUERTA EN EL AÑO 625 D. C.

Handwritten marks or symbols in the top left corner.

noche, las mujeres, que no bailan, se sientan en medio y les ofrecen hojas y nueces de 'pinang' y de 'sirih' para masticar. En ocasión de aquella gran danza, la que estaba en medio era la doncella Hainuwele y ésta era la que ofrecía a los hombres 'sirih' y 'pinang'. El baile terminó al amanecer y los hombres se fueron a dormir. La noche siguiente se reunieron en otro sitio, pues cuando la danza del maro dura nueve noches, hay que bailar cada una de ellas en un sitio distinto. Hainuwele volvió a ocupar el centro para repartir 'sirih' y 'pinang'. Pero cuando los bailarines pidieron 'sirih', ella les dio, en cambio, corales. Todos los hombres encontraron que los corales eran muy hermosos. Tanto los bailarines como los espectadores se aglomeraban y pedían 'sirih' y 'pinang', pero todos recibían corales. Así duró el baile hasta el amanecer, hasta que los hombres se fueron a casa a dormir. La noche siguiente volvió a celebrarse el baile en otro sitio, y Hainuwele se colocó de nuevo en el centro para distribuir 'sirih' y 'pinang'. Esta noche lo que repartió fueron hermosos platos de porcelana; cada uno de los presentes recibió uno de ellos. La cuarta noche regaló platos de porcelana china, mayores aún. La quinta noche repartió grandes machetes; la sexta, unas primorosas cajitas de cobre para el 'sirih'; la séptima, pendientes de oro, y la octava, hermosos gongs. Así aumentaba el valor de los objetos que Hainuwele repartía cada noche entre los bailarines, hasta que los hombres comenzaron a murmurar. Se reunieron y cambiaron impresiones. Tenían mucha envidia de que Hainuwele poseyese tantas riquezas y decidieron matarla".

"La novena noche del gran 'maro', Hainuwele fue colocada en medio una vez más, para repartir el 'sirih'. Pero los hombres abrieron un profundo agujero en el sitio. En el círculo central de la gran espiral de nueve vueltas que formaban los danzantes, le correspondió bailar aquella noche a la familia Lasiela. Las espiras de la danza se fueron cerrando lentamente sobre Hainuwele, empujándola hacia la fosa, hasta que la hicieron caer en ella. El alto canto del 'maro', a tres voces, sofocaba los gritos de la doncella. Al fin la enterraron, y los bailarines pisotearon la tierra firmemente sobre la fosa. Al amanecer, pusieron fin a la danza y los hombres regresaron a sus casas".

"Ameta (padre de Hainuwele) maldijo a los hombres, y mulua (= kore) Satene estaba furiosa con ellos porque habían matado. Entonces ella construyó un gran portal en Tamene siwa. Tenía la forma de una espiral de nueve vueltas, como la que los hombres habían formado al bailar la danza del 'maro'. Mulua Satene subió a la copa de un árbol al lado del portal, sosteniendo en las dos manos los brazos cortados de Hainuwele. Entonces convocó a todos los hombres al otro lado de la puerta y les dijo: 'No quiero vivir más aquí, puesto que habéis matado. Desde hoy me alejaré de vosotros. Ahora debéis venir todos a mí a través del portal. Todo aquel que lo pase, seguirá siendo hombre; el que no lo consiga, correrá otra suerte'. Entonces todos los hombres se esforzaron por recorrer la espiral, pero no todos lo consiguieron. El que no pudo llegar hasta mulua Satene se convirtió en un animal o en un espíritu. Así se formaron los cerdos, los ciervos, los pájaros y los peces y los muchos espíritus que habitan la tierra. Antes fueron hombres todos ellos, pero no pudieron cruzar el portal tras el que estaba mulua Satene. Quienes lo consiguieron, llegaron hasta ella. Unos pasaban por la derecha, otros por la izquierda del tronco del árbol. A cada uno, ella lo golpeaba con un brazo de Hainuwele. Quien pasaba por la izquierda había de saltar sobre cinco troncos de bambú. De estos hombres descienden los 'patalima', los hombres del cinco. Los que pasaban hacia la derecha de mulua Satene debían saltar nueve troncos de bambú. De estos hombres descienden los 'patasiwa', los hombres del nueve. Entonces Satene les dijo a los hombres: 'Hoy me alejaré de vosotros y nunca más volveréis a verme sobre la tierra. Sólo cuando hayáis muerto, me volveréis a ver. Pero también entonces habréis de hacer un azaroso viaje antes de llegar a mí'. Entonces mulua Satene desapareció de la faz de la tierra y vive como espíritu en el Salahua, el monte de los muertos. Para llegar hasta ella hay que morir. El camino de Salahua atraviesa ocho montañas, en las que viven otros ocho espíritus. Desde entonces, en la



ABORIGEN DE NUEVA ZELANDA, CUBIERTO CON TATUAJES COMO UN PETROGLIFO.

tierra hay animales y espíritus, además de hombres. También desde entonces los hombres están divididos en 'patalima' y 'patasiwa'" (Jensen, **Hainuwele, Volkserzählung von den Molukkeninsel Ceram**, Frankfurt, 1939. Kerenyi, **Labyrinth-Studien**. Zürich, 1950).

Varios motivos me han impulsado a traducir este relato. Primero, su interés como mitologema de lo que un primitivo contempla en un laberinto, y en segundo lugar, su carácter de vivo espejo de un mito como el de Perséphone-Proserpina. La aportación de Jensen inspiró a Kerenyi su "Einführung in das Wesen der Mythologie", a la que Jung añadió su magnífico comentario psicológico. Y por último, no se olvide que una de las grandes deidades de la Hispania indoeuropea es precisamente Ataecina, identificada con Perséphone-Proserpina en la célebre inscripción de Mérida. No cabe, por tanto, la menor duda de que estos mitos y ritos tuvieron por escenario en su día la parte de nuestra Península donde los petroglifos los laberintos, las swásticas y las lunas en creciente habían de alcanzar tanto arraigo y difusión.

También me he decidido a dejar constancia de estas notas y de estas ideas porque si bien acaricio desde hace tiempo la ilusión de escribir un libro que llevaría por título "El laberinto de Mogor, una cala en la religiosidad hispánica primitiva", ignoro si tendré ocio y vagar para llevarlo a término. Hoy en día, el ocio casi ha desaparecido del mundo, como "mulua Satene". Por si acaso el proyecto se malograra, ahí quedan esos datos y sugerencias para quien desee darles forma más cumplida.

DE ARQUITECTURA JESUITICA

J. J. MARTIN GONZALEZ

EL tema de la arquitectura jesuítica hace años que estuvo en candelero. Recientemente volvió a resurgir con motivo de un simposium celebrado en Estados Unidos (*). En el escenario español, la cuestión ha sido suscitada en el marco de las actividades académicas del Instituto Francés de Madrid, en forma de una mesa redonda, que tuvo lugar el día 6 de febrero del corriente año. El acto fue organizado por el consejero cultural de la Embajada de Francia, monsieur Edouard Pommier, quien dirigió la reunión. Ostentó la presidencia monsieur Pierre Moisy, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Estrasburgo y gran especialista europeo del tema del arte jesuítico. La representación española estuvo constituida por don Antonio Bonet Correa, don Fernando Chueca Goitia, don J. J. Martín González, don Pedro Navascués Pala-

FACHADA PRINCIPAL DE LA COLEGIATA. VILLAGARCIA DE CAMPOS (VALLADOLID).



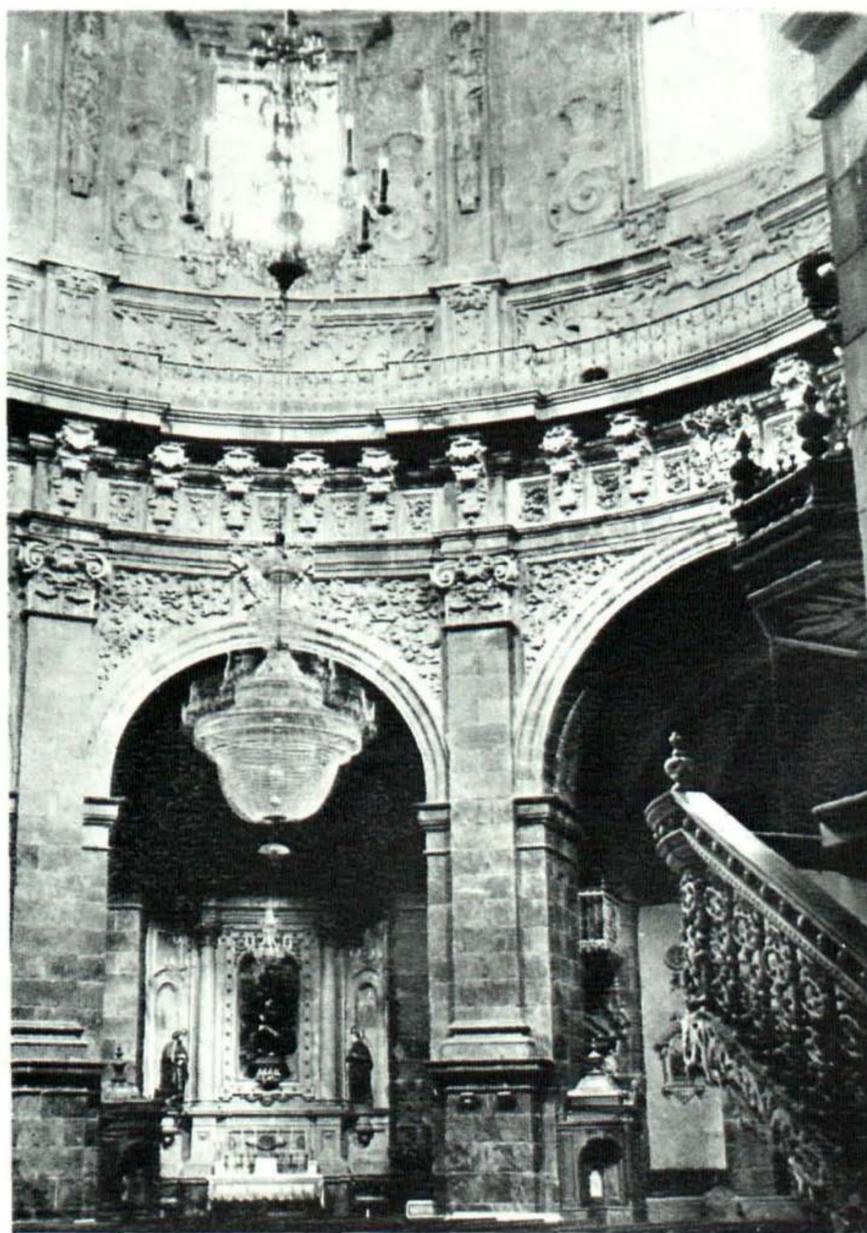
cios, don Alfonso Pérez Sánchez y el padre Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, todos ellos suficientemente conocidos por trabajos de investigación que guardan relación con la materia puesta a debate.

De entrada expuso la problemática general monsieur Pierre Moisy, y fue procedente hacerlo de esta manera porque el tema de la reunión era precisamente: **¿Hay una arquitectura jesuítica?**, referido, naturalmente, a España. La bibliografía referente a la arquitectura jesuítica española se ha extendido a temas monográficos, pero sólo de refilón alude a los problemas generales, como pueden ser el planteamiento del estilo y la relación con el Jesús de Roma. La conclusión a que se llegó tras la mesa redonda fue precisamente que estos aspectos deben ser debidamente abordados. El esquema ofrecido por monsieur Moisy puede servir de pauta para el enfoque de los problemas referentes a España.

Recordó monsieur Moisy que los jesuitas han sido unos laboriosos constructores. No se puede poner en duda su enorme capacidad para emprender obras arquitectónicas. Pero de eso no se sigue que hayan creado un estilo jesuítico. La cuestión se halla suficientemente zanjada.

Aunque la Compañía ha gozado de buenos arquitectos entre sus miembros, sin embargo no se han aplicado a la invención estilística. Su particular interés era que los edificios se acoplaran a las exigencias funcionales a la manera de la Orden, lo que se ha llamado el "modo nostro". Pero para ello, la propia institución ha creado unas bases de actuación. Así recordaba monsieur Moisy la carta del general de la Compañía, padre Mercuriano, referente a las instrucciones remitidas a España en orden a la elaboración de trazas arquitectónicas. Es evidente que desde Roma se cursaron instrucciones y hasta sencillos planos para prevenir la distribución de los elementos arquitectónicos. Naturalmente, no se puede hablar sino de plantas, no de alzados, ni menos de volúmenes. De esta manera, como se impuso la obligación de que las trazas de cualquier edificio tenían que ser aprobadas por Roma, al venir ya adaptadas a las bases previas era más fácil obtener la aceptación. Las investigaciones realizadas por el padre Ceballos acreditan que la Asistencia de España cumplió asiduamente con la obligación de enviar las trazas a Roma.

Es un hecho comprobado —insistió monsieur Moisy— que la Compañía no impuso ningún tipo de plan, aunque el más generalizado fuera el del Jesús de Roma; la falta de unidad se observa no sólo en los planes, sino incluso en los estilos, ya que se aceptaron soluciones locales, nacionales y



EXTERIOR E INTERIOR DEL SANTUARIO DE LOYOLA (GUIPUZCOA).

generales. Recordó la polémica, dentro de la propia Compañía, por obtener los espacios más adecuados a la predicación, el gran medio de actuación doctrinal de la Orden. Y por eso son tan abundantes las iglesias de tipo central, pues muchos sustentaban la opinión de que tales recintos poseían mejores condiciones acústicas que los longitudinales. La heterogeneidad se prueba asimismo por la frecuencia con que los jesuitas se adaptan al gótico. No sólo usan cubiertas de tipo ojival, sino que incluso se instalan en templos góticos medievales. Y lo que es más grave: no siempre se obedecieron las instrucciones venidas de Roma; hay casos de flagrante incumplimiento.

Las diferentes ponencias que aportó el grupo español de especialistas vinieron a robustecer la afirmación de inexistencia de unidad arquitectónica, conservación de elementos locales, asistencia conjunta de arquitectos laicos y jesuitas, pero dentro de una abundancia de soluciones espaciales, funcionales y estilísticas verdaderamente sorprendente. De ahí que esta mesa redonda puede servir como revulsivo para espolear la investigación.

En su intervención, Chueca Goitia tocó el problema de los precedentes españoles del Jesús de Roma, refiriéndose en particular a las iglesias góticas levantinas. El precedente puede incluso explicarse por razones personales: el hecho de que el duque de Gandía haya llegado a ceñirse el Generalato de la Compañía. En el templo romano se dan cita dos tendencias antagónicas, pero sabiamente cohones-

tadas. De un lado, el sentido espacioso de la cabecera, que apela al tipo central, con claras concomitancias bramantescas, y de otro, la disposición alargada de la nave, que desarrolla un ritmo oblongo. Precisamente esta cortedad de las capillas laterales a lo largo de la nave es peculiaridad de la arquitectura medieval levantina; en eso precisamente puede radicar la aportación española al templo jesuítico.

Martín González trajo a capítulo un tema ya rastreado por él: lo que vino a llamar la Escuela de Villagarcía de Campos. La colegiata jesuítica de esta localidad vallisoletana supone, en efecto, no sólo la creación de un prototipo regional, sino un centro de formación de arquitectos de la Orden. Por Villagarcía desfilan figuras que luego llevan la semilla de su arquitectura a otros núcleos.

Trazó una línea evolutiva, que iba desde los precedentes goticistas del tipo (San Francisco, de Medina de Rioseco) y la aparición de un primer brote ya jesuítico (San Pedro y San Pablo de Medina del Campo, ahora iglesia de Santiago), hasta la plasmación del prototipo en la mencionada colegiata. Utilizando una metodología estadística, estableció las particularidades de este grupo regional. Pues conviene advertir, para el planteamiento general del significado de la arquitectura jesuítica en España, que en medio de la diversidad se ofrece el ejemplo de escuelas regionales que se aferran tenazmente a la fijación de un tipo. Señaló entre dichos caracteres los siguientes: los templos obede-



INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN HERMENEGILDO. SEVILLA.

cen al impulso creacional de la Compañía, pero los recursos financieros proceden de miembros de la nobleza o la alta burguesía. La Compañía ha sabido atraer la voluntad del mecenas oportunamente, el cual exige como condición que se le permita el enterramiento en la capilla mayor. De ahí la presencia de los bultos funerarios a los lados del presbiterio. En cuanto a la elaboración de trazas y proceso constructivo, se observa lo siguiente: Hay una intervención simultánea de arquitectos laicos y de la propia Compañía. Lo más común es que el arquitecto jesuítico establezca las bases del diseño, pero su plasmación arquitectónica es obra de técnicos laicos. En una fase ulterior, edificios completos aparecerán edificados por arquitectos de la Orden. Aun así, la participación de técnicos laicos es frecuente. Por supuesto, la mano de obra y la colaboración de otras artes (como pueden ser la escultura, pintura, vidrieras, etcétera) corresponden al estamento civil. En lo que se refiere al esquema arquitectónico, hay una gran monotonía, lo cual redundará en la pureza del tipo. Se trata de una planta rectangular, con capillas entre contrafuertes y atajos abiertos en los mismos. Llama la atención el escaso predicamento de la cúpula, lo cual puede deberse a circuns-

tancias de orden acústico, ya que aquélla engrandece el crucero, pero dispersa la voz. Todos los templos poseen tribunas, bien a la manera de los coros altos situados a los pies del templo, bien en forma de balcones de hierro volados sobre repisas. Por lo que hace al modelo de fachada, se generaliza el esquema viñolesco de dos cuerpos, unidos con aletones y remate en frontón. Si existe torre en un primer momento, el desarrollo de este modelo viñolesco la excluirá como elemento compositivo de la fachada. Otra particularidad es la amplitud que adquiere la sacristía; puede haber influido en ello el gran movimiento de sacerdotes que participan en las funciones religiosas del templo jesuítico, pero no puede desconocerse la utilización de la misma sacristía como capilla, y la prueba es que algunas sacristías (la de San Miguel de Valladolid) se adornaron con retablos. Y finalmente, otro elemento inexcusable es el relicario. Los jesuitas fueron grandes propagadores del culto a las reliquias. Al principio se arbitran retablos-relicarios. Pronto se buscó un espacio independiente, y así surgió la capilla-relicario, si bien esto es una adición que se introduce en el siglo XVII.

El profesor Pérez Sánchez se ocupó del colegio de San Esteban, de Murcia, uno de los edificios pioneros de la Compañía en España. La iniciativa procede del obispo Almeida, quien se deja arrastrar por la vanidad de un sepulcro exento, en medio de la nave; y así se dispuso, pero la pérdida de funcionalidad justificó que prontamente se tornara en mausoleo adosado al presbiterio. Asistimos a una continuidad de la arquitectura regional. El espacio se organiza a base de nave única con capillas entre contrafuertes, pero sin pasos en éstos. Posee tribuna a los pies y carece de cúpula. No hay referencia a la intervención de artífices de la Orden. Es más: se piensa que su tracista haya sido Jerónimo Quijano, por particularidades de estilo, vinculado a lo granadino. En el retablo, en cambio, se produce la aportación del hermano Domingo Beltrán. Es un claro exponente este templo de cómo la Compañía ha empleado un modelo de arquitectura regional y se ha servido de un arquitecto y operarios laicos.

La ponencia del padre Ceballos se basaba en el análisis de los templos jesuíticos de planta central, abundando en la idea de la diversidad de modelos. Con ello queda claro que la propia institución dudaba que el plan tradicional de iglesia alargada con capillas entre contrafuertes fuera el más idóneo para lograr una perfecta audición. Aunque se trata de plantas centrales, en ellas se impone una tensión hacia la cabecera, ya que la forma predilecta no fue la redonda, sino la ovalada, situándose el altar en el eje mayor. En la vanguardia de esta modalidad figura la iglesia de San Hermenegildo de Sevilla, obra del hermano jesuita Pedro Sánchez. Pudo haberse inspirado en modelos renacentes de Serlio, pero más creíble resulta que haya sacado el tema del propio medio urbano: la sacristía de la catedral hispalense. La iglesia se adapta perfectamente al tipo de predicación; el autor de la ponencia recuerda que en estos templos el altar era móvil, de suerte que aunque el templo es alargado, el orador sagrado se ha podido situar hacia la mitad del recinto, resultando de esta suerte bien visible por los fieles. El tipo, ya consagrado, se extiende luego a la iglesia de los jesuitas de Málaga. Pero la peripecia va más lejos, pues el hermano Pedro Sánchez aparece en la propia Corte. Traza el templo de San Antonio de los Portugueses, luego llamado de los Alemanes, con una valiente cúpula. Se aprecia que este hermano tuvo verdadera inquietud por este tipo de iglesia ovalada cubierta con cúpula. Lo curioso del caso es que el modelo reaparece en Valladolid, en la iglesia de San Albano, seminario jesuítico para ingleses.

Alude a la iglesia de San Lorenzo, de Burgos, donde la Compañía desarrolla un esquema de plan central de base octogonal. La gran creación de Leonardo de Figueroa, en San Luis, de Sevilla, es para el padre Ceballos ya una obra rococó, una de las pocas que verdaderamente merezca este nombre. Su curioso plan central aparece cuajado de hispanismos, pese al aire oriental del templo. Desde el punto de vista funcional, no puede cumplir mejor los objetivos de perfecta audición, abundancia de tribunas y multiplicidad de altares. Y se llega al ejemplo culminante y último de esta trayectoria del templo central: la basílica de Loyola. Late un fondo romano: el recuerdo del Panteón. Según el padre Ceballos, el padre Oliva debe atribuirse esta progenie italiana del templo. Por lo demás, ya se sabe que los planos son obra de Carlo Fontana. Pero no quedó su proyecto plasmado en la olímpica desnudez romana, sino que arribaron ornamentos barrocos aportados por Joaquín de Churriguera.

Si lo que el padre Ceballos ha querido destacar es la presencia de un "tema" arquitectónico de validez nacional y de gran perduración, Pedro Navascués, por el contrario, trajo a colación el caso de un tema estrictamente local, como es el de las iglesias de estructura de "cajón", bien que el tipo luego desbordara por una amplia zona andaluza. El tipo se genera y madura en la década de 1560. Se trata de templos de extraordinaria simplicidad. Constan de nave única, sin capillas; bóvedas vaídas y una cúpula sin tambor, pero provistas de linterna, lo que proporciona un punto luminoso en el crucero. Vincula el tipo a la obra del arquitecto Hernán Ruiz el Joven. Navascués ha dado a la estampa recientemente un libro de arquitectura, escrito y

FACHADA DE LA IGLESIA DE LOS JESUITAS EN ALCALA DE HENARES.



INTERIOR DE LA CLERECIA. SALAMANCA.

dibujado por el aludido Hernán Ruiz, y las grandes similitudes en estructuras y temas ornamentales (sobre todo, el uso de bóvedas vaídas y decoración de casetones) de los dibujos indicados y las obras de arquitectura aquí presentadas, hace que esté justificada la adscripción de éstas al mencionado arquitecto. Hizo base de su argumentación a la Casa Profesa de Sevilla, que reúne caracteres de prototipo, que luego se extienden a la iglesia del colegio de Santa Catalina y la del colegio de jesuitas de Granada.

Bonet Correa señaló el gran impulso constructivo de los jesuitas en el siglo XVI, que es cuando ciertamente crearon los grandes modelos. En cuanto a los dos siglos siguientes, si bien es cierto que surgen edificios colosales, se pierde el sentido peculiar. Llama la atención sobre la poca difusión que alcanza en España la fachada del Jesús de Roma. Una aproximación a la fachada del Jesús como vemos en la iglesia de jesuitas de Alcalá de Henares, que ya despertara el entusiasmo en Cosme de Médicis, es excepcional. Curio-



COLEGIO DEL CARDENAL. MONFORTE DE LEMOS.

samente destaca Bonet que la Orden carmelita desarrolló otro modelo de fachada, que aplicó a sus edificios, pero que tuvo repercusión en los de otras Ordenes. Este modelo se aprecia ya en la iglesia de San José de Avila, y comporta una organización en vertical, con pórtico tripartito. El tipo halla su plasmación en la fachada del convento de la Encarnación de Madrid, con la particularidad de que el templo no fuera carmelitano. Después hay proliferación de este tipo de fachada, que consta de un sencillo rectángulo vertical con pilastras a los lados. Pero como esta organización afectaba al espacio interior, al estar los templos dotados de capillas, la fachada se ensanchó, con lo cual se tornó más proporcionada. De cualquier forma, el esquema de fachada que predominó fue el carmelitano, a base de organización vertical, en rigurosa oposición al sistema viñolesco, propugnado por la Compañía, de dos cuerpos horizontales rematados en frontón.

No se había pretendido en la mesa redonda abordar todos los problemas que plantea la arquitectura de los jesuitas; es más: en las ponencias se buscaron aspectos determinados y se orillaron cuestiones ya esclarecidas. Tampoco se trató de la evolución del gusto y del pensamiento arquitectónico, ligado, como es natural, a la historia de los estilos. Porque piénsese que si los jesuitas de la primera hora conciben sus fábricas con una inquebrantable austeridad (hay planos que se rechazan en Roma porque suponen un mínimo dispendio), después van surgiendo fábricas que emulan a El Escorial, y conste que de ningún edificio español se puede decir esto con más propiedad que del colegio del Cardenal, de Monforte de Lemos.

Queda claro que no hay un estilo arquitectónico jesuít-

co en España, pero sí una fecundísima arquitectura. La Compañía tuvo la suficiente ductilidad para aceptar en cada caso el tipo de edificio y las formas que convenían. Se aceptó asimismo el magisterio de los artífices laicos. De éstos se pidieron planos y consejo. Piénsese en la labor formadora tan importante que han asumido ciertas personalidades como Juan de Herrera, quien, como ha probado el padre Ceballos, asesoró tantas veces a los arquitectos jesuitas. Pero no menos precieemos el papel de los mismos arquitectos de la Compañía, que se aplicaron a los edificios de la propia Orden, pero también a los que requirieron otras entidades. Aparte de una arquitectura hecha para las necesidades de la Compañía, existe un lucido plantel de arquitectos, tracistas o directores de obra. Y finalmente consignemos que la Compañía es responsable de algunas obras "máximas" del arte español, como la Clerecía de Salamanca, pues lo es por la bondad del proyecto, la calidad de los materiales, el volumen de fábrica y la diversidad de funciones.

(*) *Es muy difícil sintetizar la aportación bibliográfica en este capítulo del arte jesuítico. Entre las obras más influyentes recordemos las de J. Braun (Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten; Freiburg, 1908-10; Die belgischen Jesuitenkirchen; Freiburg, 1907), Pietro Pirri (Giovanni Tristano e i primordi della architettura gesuitica; Roma, 1955) y Pierre Moisy (Les églises des Jésuites de l'ancienne assistance de France; Rome, 1958). Los resúmenes de las comunicaciones del simposium celebrado en Estados Unidos han sido publicados bajo el título Baroque Art: The Jesuit contribution (Fordham Univ. Press; Nueva York, 1972).*

Por lo que respecta a España, J. Braun (Spaniens alte Jesuitenkirchen; Freiburg, 1913), Georg Weise (Studien zur Spanischen Architektur der Spätgotik; Reutlingen, 1933), J. J. Martín González (La colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana; Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1957) y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (Juan de Herrera y los jesuitas, Archivum Historicum Societatis Jesu; Roma, 1966, y Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España; Roma, 1967).

UN PRECEDENTE DEL ARTE SOCIAL DE MILLARES

LAZARO SANTANA

Manolo Millares comienza a utilizar la arpillera como elemento fundamental de su trabajo hacia 1955. Los primeros resultados de su experiencia —quizá bajo el directo influjo de Burri— los expuso en el Ateneo de Madrid, en 1957. Estas primitivas arpilleras de Millares constituyeron una interesante indagación sobre un material nuevo en España; indagación que, pese a la pobreza del material, tuvo una finalidad estética desde el punto de vista exclusivo del arte. En aquellas arpilleras, denominadas genéricamente “muros”, Millares investigaba las posibilidades de crear espa-

cios perforando la tela; obtiene distintas calidades en el soporte superponiendo diferentes tipos de arpillera; el color que aplica a toda la superficie suele ser de una tonalidad crema, con manchas de rojo y humo, logrado este último por la quema de la arpillera en los bordes de los agujeros espaciales.

En ningún momento se hace presente en estos cuadros la impresión dramática que habría de caracterizar básicamente el trabajo posterior de Millares. Para que su obra adquiriese esa entidad de testimonio y de denuncia —ya puesta suficientemente de relieve por los críticos— había de tener

en cuenta el pintor una experiencia suya ocurrida en sus años adolescentes: la de sus visitas al Museo Canario, de Las Palmas, y su directa contemplación de las momias de aborígenes que allí se conservan. Tales momias, envueltas en esteras de palma, muestran sus huesos blancos a través de los hoyos que el tiempo ha abierto en su envoltura. Los huesos, abultados y ennegrecidos por una sustancia parecida al alquitrán, dan a la imagen un aspecto dramático, desolador. La muerte se muestra aquí en toda su crudeza negra y blanca, distante del aspecto más ordenado y





bello que suelen presentar otro tipo de momificaciones mejor logradas técnicamente. Millares fue un asiduo visitante del museo. Y en el momento de dar a su arte una trascendencia acorde con sus ideas, activó la vieja imagen de sus utópicos antepasados, proyectando en ella un criticismo incisivo que tenía como finalidad la denuncia —y por ello el testimonio— de la sociedad frustrante y alienada de la que el pintor formaba parte.

Es cierto que hasta ese momento la obra de Millares no adquiere la indole criticista que le es habitual. Sin embargo, su pensamiento al respecto venía madurando desde bastante tiempo atrás. En 1954 estimaba como bueno un "arte social con el arte y el pulso de la pintura contemporánea", según sus propias palabras. Algunas telas constructivistas de esa fecha se proponen realizar el tipo de pintura que al pintor le interesaba entonces. Pero sus primeros ensayos en este sentido datan de 1950 y tienen como protagonista a una serie de dibujos titulada "Los marginados".

Hasta la época de su reencuentro aborigen, el arte de Millares tuvo un carácter ambiguo desde el punto de vista testimonial (o "social", según la terminología que empezaba a ponerse

en boga en aquellos años). Sus producciones de esa época están signadas por diversos estilos —impresionismo, surrealismo, indigenismo, constructivismo, etc. (1)—, pero todas ellas ofrecen como denominador común un cierto tono poético y esteticista cuya finalidad es la belleza sirviéndose a sí misma (que no es poca finalidad, digamos de paso). Incluso aquellos trabajos que tienen como punto de inspiración la cultura aborigen se resuelven en un contexto mágico, influido por Miró. Entonces Millares aún no había "visto" las momias. Su entusiasmo arqueológico estaba detenido en los signos rupestres del barranco de Balos, y en la elemental geometría decorativa de la cerámica y de las pintaderas aborígenes que constituyen un resumen de la signografía abstracta que el artista utilizó en sus series "pictografías canarias", "aborígenes", etc., elaboradas entre 1949 y 1954.

Este caos aparente que se advierte en la obra de aprendizaje de Millares encuentra razonable explicación si tenemos en cuenta que el pintor trataba ante todo de buscar un lenguaje propio, debatiéndose entre lo que le dictaba su propio instinto y lo que la tradición, y la moda, ponía a su alcance. También algunos rasgos de su personalidad contribuyen a aclarar su personal confusión. Millares fue siempre un hombre apaciblemente rebelde (no se vea contradicción en el ensamblaje de ambos conceptos). Persona tímida, poco extrovertido realmente, su inconformidad tuvo siempre un carisma intelectual. No tomaba fácilmente decisiones: vacilaba, ensayaba. Pero cuando se definía por algo, su postura era ya inapelable. En su vida adoptó pocas —pero muy importantes— resoluciones: respecto a su familia, respecto a su ciudad natal, respecto a su arte. Tales decisiones pudieron ser acertadas o no. Pero desde luego no fueron precipitadas, y él las mantuvo hasta el final.

Por lo que respecta a la realización de la serie de dibujos mencionada anteriormente, fue quizá su trato con su hermano Agustín y su común trabajo en "Planas de poesía" lo que le decidió a ello. "Planas..." fue una colección que publicaba en esos años un tipo de literatura que hemos convenido en llamar comprometida y que constituyó una de las primeras réplicas a la atonía y al evasiónismo que caracterizaban al arte y a la literatura en los comienzos de la década del cin-

cuenta. Manolo debió responder, indudablemente, a ese estímulo. De hecho, los seis dibujos de que consta la serie fueron realizados para integrar, junto con un ensayo de Ventura Doreste sobre el arte social, un volumen de "Planas...".

La serie, como hemos indicado, consta de seis dibujos a lápiz, de 14 por 21 centímetros. Están ejecutados dentro de un estilo algo realista, aunque sin ningún asomo de academicismo. El trazo rápido y nervioso, pero preciso, de las líneas les proporcionan un acabado expresionista. La serie tiene, en realidad, un estricto carácter de invención: ninguna de sus figuras fueron copiadas partiendo de modelos reales, sino adoptadas libremente por la imaginación del artista. Los dibujos poseen, por otra parte, un gran poder de convicción: los parias, los muertos de hambre, las madres desoladas logran efectivamente transmitirnos su implacable derrota, su íntima pero visible tragedia. Ciñéndose a líneas y trazos esenciales, con una economía que revela las extraordinarias dotes de dibujante de Millares, estas pequeñas obras nos evidencian la realidad de un mundo alucinante. Y lo hacen con una fuerza emotiva y con una efectividad artística que apenas tiene paralelo en la pintura española de estos años, donde los buenos dibujantes no sólo no abundan, sino que son bastante escasos.

Como ocurrió con tantas otras de sus tentativas artísticas, Manolo Millares también abandonó esta forma de expresarse, algo realista y directa. Continuó indagando hasta hallar un modo más genuino donde incluir sus formulaciones sociales, que el paso del tiempo había confirmado y robustecido. Pero a diferencia de su intención destructiva hacia otras obras de su primera época, para esta serie de dibujos tuvo siempre un gran interés, manifiesto en las gestiones que hizo a través de su hermano Agustín para recuperar los originales (gestiones que no tuvieron éxito, pues aquéllos ya se habían dispersado). De alguna manera, el artista veía en esos dibujos un precedente —acaso el primero y posiblemente el más valioso— de la realización plástica de su pensamiento crítico.

(1) Véase nuestra *Prehistoria de Manolo Millares*. Museo Canario. Las Palmas, 1974.

EL INFORMALISMO COMO «NUEVA FIGURACION»

M. GARCIA VIÑO

En mi libro Pintura Española Neofigurativa (1), señalé ya hasta qué punto la nueva figuración hincaba sus raíces en el informalismo. Ahora, en un par de ensayos, el segundo de los cuales se publicará en el próximo número de esta revista, pretendo llegar un poco más lejos; pretendo hacer ver que el informalismo es ya nueva figuración. Y, por supuesto, voy a machacar sobre la idea, ya expuesta en aquel desigual librito mío, de que la nueva figuración no es únicamente una más de las múltiples y efímeras tendencias en que el arte de hoy —o incluso lo que en ocasiones ocupa su lugar— se disgrega, a veces hasta la contradicción. Pero antes es necesario llevar a cabo un resumen de lo que en aquel libro se dijo.

FIGURACION NUEVA Y NUEVA FIGURACION

Iniciaba yo en aquella ocasión mi estudio de la tendencia neofigurativa otorgándole simplemente, al menos en una primera aproximación —en el resumen titulado Un nuevo estilo profundizaba más—, otorgándole simplemente, iba a decir, el papel de un movimiento reivindicador del objeto frente a la desintegración objetual del informalismo. "Quizá lo que, en los alrededores de 1920, escribía, significó, con respecto al expresionismo, el movimiento bautizado con el nombre de "realismo mágico" o "nueva objetividad" haya venido a significar, treinta años después, frente al informalismo, la nueva figuración". Lo cierto es que mi desacuerdo, hoy rotundo, con esta interpretación lo dejaba ya esbozado allí, al afirmar que tal vez fuese excesiva la equiparación. "Ello, en primer lugar, decía, porque creemos que aquel posexpressionismo neoobjetivista no fue más que una faceta del expresionismo reinante, que en vez de hablar por medio del encendido del color, la convulsión de la línea y el fragor de la materia, lo hacía a base de dotar de penetrante lucidez los objetos, con la consiguiente atmósfera de misterio que con ello les proporcio-

naba". Y más adelante: "Si es lógico y explicable que unos determinados artistas se sientan obligados, en un momento dado, a oponer una revalorización del objeto frente al "concepto cataclísmico" de la pintura expresionista, más evidente es que esa reacción no pudiera alcanzar su verdadero valor y significación hasta que, llegado el torbellino a sus últimas consecuencias, con la total liquidación del mundo exterior y consiguientes secuelas en el ámbito de la forma y la materia, se hiciera absolutamente necesario y ocupara el puesto director de una nueva orientación por derecho propio".

Manifestaciones artísticas representativas no han dejado de darse, verdaderamente, en ningún momento; y no me refiero a esos reductos —no excepcionales, ni esporádicos ni pequeños— de academicismo, que se han manteni-

do latentes y actuantes en el fondo de, prácticamente, todas nuestras provincias culturales, con sus galerías, su público y hasta sus críticos; quiero referirme a la figuración moderna, valga la palabra para designar a toda la que es secuela de los movimientos de vanguardia no abstractos ni informalistas, que florecieron en el mundo después del impresionismo: el expresionismo, el cubismo, el simbolismo, el surrealismo, el concretismo, la nueva objetividad y un etcétera muy largo de formas que, bien miradas, podrían reducirse a unas pocas, unidas por el común denominador de dar mayor relevancia a la expresión subjetiva, en unos casos, los valores poéticos o las imágenes interiores, en otros. Manifestaciones artísticas representativas, répito, no han dejado de darse en ningún momento, pero aquí no se trata ahora de la repre-



JOSE VENTO: «HAY QUE SOLTARSE». 1966.

sentación por la representación, sino de seguir la pista a aquellas concepciones del arte que, en cada momento, han asumido la misión de espejar las concepciones del mundo que en tal momento tenían fuerza operativa, y pluralizo porque verdaderamente pienso que, en épocas de crisis como la nuestra, se dan simultáneamente concepciones del mundo diferentes y aun contradictorias con poder de incidencia en el arte todas ellas.

Ya en aquel libro a que me he referido intentaba establecer una diferenciación en las formas figurativas nuevas, que sigo juzgando importante: la diferenciación entre figuración nueva—figuración esquematizante, procedente del impresionismo y aun del preimpresionismo y heredera también del cubismo, el fauvismo, el expresionismo, incluso el surrealismo— y la que propiamente puede llamarse nueva figuración. En una monografía de 1973 (2), lo he resumido así: "Trátase, en los últimos años de la década de los cincuenta, de volver a la representación, pero a una representación, ciertamente, no imitativa de la realidad. La etapa que se inicia entonces puede decirse que es aquella en que nos encontramos aún. El pintor esquematiza, interpreta, descompone para después recomponer según sus propias leyes: mira la realidad—y así la presenta al espectador— como a través de un cristal personal, que modifica las formas, los colores, las líneas, los conjuntos; en una palabra, transforma. Esto es, tendencias aparte, un logro del arte de nuestra época que nadie le puede discutir. Siempre el arte ha consistido en eso, en una transformación—según la personalidad, el estilo— de la realidad; pero nunca como en el arte del siglo XX ese principio ha tenido un traspunto plástico más patente y, diríamos, más cercano al ideal. El día que se nos pueda juzgar con la perspectiva con que nosotros juzgamos el románico o el barroco, y con la misma amplitud de campo temporal con que nosotros contemplamos, por ejemplo, los Siglos de Oro, de forma que se pueda considerar sin escándalo como contemporáneos a Solana y a Pancho Cossío, a Vlaminck y a Manessier, entonces, ese día, digo, se verá cómo la visión esquematizada, nebulosa, descompuesta, transformadora hasta de los mínimos detalles de la realidad, era común denominador de un estilo que en esa visión superabarca se sobrepondrá a todos los ismos historiográficos ante los que el contemplador de hoy se desconcierta.

Ahora bien, no toda esquematización transfiguradora de la realidad es "nueva figuración". La evolución de los estilos ha llevado a ciertos sectores de la pintura moderna, como el realismo mágico

o el simbolismo, a zonas en que sus realizaciones podrían ser confundidas con las propiamente pertenecientes a ella. Más cercanas todavía, algunas formas del nuevo realismo, del neorromanticismo o de ciertas secuelas del expresionismo. ¿Qué las diferencia? A mi juicio, el hecho de que, mientras los artistas neofigurativos llevan implícita, en su concepción de la pintura, la existencia de la no-figuración, los otros, no. La diferencia fundamental la veo, pues, en que, así como la figuración postcezanniana y la postpicassiana actúa consciente de que los objetos del mundo exterior pueden ser esquematizados, distorsionados, dislocados hasta el límite de su desaparición o de su transformación total, la nueva figuración lo hace a sabiendas de que pueden difuminarse hasta desaparecer del todo, y aun ser sustituidos por objetos inventados, por figuraciones del mundo interior. Lo que no quiere decir que dejemos de encontrar en sus producciones rastros expresionistas, simbolistas, etcétera, incluso surrealistas. Pero aquí, en la nueva figuración, hay una voluntad consciente de superación de todo ello; de superación, sobre todo, de la abstracción geométrica y del informalismo. Una voluntad, en suma, de devolver al arte su papel de lenguaje nacido de la intuición y del sentimiento, pero dominado por la razón".

FIGURACION Y REPRESENTACION

Evidentemente, esta interpretación nuestra de lo neofigurativo difiere esencialmente de cuantas, en los años de declive del arte abstracto, incluyeron en la nueva figuración todas aquellas obras que ofrecían una apoyatura lo suficientemente decidida en la realidad como para hacer ésta reconocible. Simón Marchán, por ejemplo, que había aceptado en un principio las tesis al respecto de mi *Pintura Española Neofigurativa* (3), poco después cambiaba de criterio y afirmaba, en su confusa obra *Del arte objetual al arte de concepto*, que la nueva figuración no se limita a una tendencia y que, por tanto, en un sentido amplio, se refería a todos aquellos movimientos que desde 1960 reintrodujeron la representación icónica (4). El cambio repentino de opinión obedeció, sin duda, a una actitud oportunista de aceptación indiscriminada de todas las tendencias con que la sociedad burguesa y los artistas comercializados intentaron cubrir el hueco que amenazaba dejar la no-figuración. Actitud de claro contenido acientífico y reaccionario por cuanto supone un conformismo inoperante ante la realidad como se presenta, sin hacer nada por transformarla.

En mi libro ya varias veces mencionado, expresé mi convencimiento de que la nueva figuración no era un ismo más, sino el ancho mar al que habían ido a parar todos los ríos pictóricos experimentales que discurrieron por la primera mitad y más de nuestro siglo. Quien, como el citado Marchán, intentó discutir esta afirmación no leyó bien y estimó que yo decía artístico donde sólo decía pictórico, de donde dedujo que yo "tendía a invalidar o frenar tendencias" (la redundancia es suya y el subrayado mío), pretensión que debía haber comprendido que era excesiva para una sola persona. En cuanto a las manifestaciones de arte figurativo que cuestionaban la realidad—sobre ellas volveremos después—, tampoco me oponía a ellas; simplemente no las consideraba neofigurativas, y, por cuanto en lo morfológico acusaban un decidido carácter epigonal respecto a estilos ya periclitados, sigo pensando que, por muy bien intencionadas que fuesen desde el punto de vista social y aun político, eran retrógradas desde el punto de vista artístico. Quede claro, pues, que, al hablar de nueva figuración, hablo exclusivamente de pintura, y que, al lado de la tendencia neofigurativa, se han ido dando, no desde 1960, sino desde algunos años antes, otras manifestaciones representativas que, en definitiva, no eran sino "resurrecciones" de estilos de épocas pasadas, desde el realismo verista hasta la neoabstracción, pasando por el simbolismo, el surrealismo y aun el "art nouveau". Pero la nueva figuración es, insisto, aquel movimiento pictórico que recupera el objeto reconocible de la nebulosa misma del informalismo. Es por esto, sin duda, como veremos después, por lo que los pintores informalistas que laboraron honestamente con la pasta pictórica y la figuración no representativa (este concepto lo aclararemos luego) desembocaron sin excepción en la nueva figuración.

Ahora bien, así como creía, ya en 1968, que la nueva figuración no era una parcela más de la pintura experimental, sino un nuevo estilo, posterior al de aquella y en él basado, previa liquidación de lo que en sus manifestaciones extremas pudo llegar a caer bajo la heteronomía de otras ramas de la cultura y, en consecuencia, no ser ya arte; así como creía esto, iba a decir, pensaba también que su consolidación no podía llegar a efectuarse hasta hacerse, por haber llegado aquellas manifestaciones a sus últimas consecuencias, absolutamente necesaria. Pero digo la consolidación, no la existencia, pues no es cierto, como muchos han creído, que la nueva figuración nació a la muerte del informalismo, sino

que existía desde mucho antes y, durante mucho tiempo, fue contemporánea de éste. Casi me atrevería a decir que la aparición de uno y otro movimiento fue en cierto modo simultánea, pues hubo en realidad pintores que intuyeron que la solución de fondo al problema de la salida de la no-figuración absoluta, reflejada en el predominio de los meros elementos formales del cuadro —líneas, planos, colores, masas, textura—, podía ser la aportación de un elemento poético y no sólo la investigación en el campo de la pasta pictórica y la manera —el gesto— de su plasmación sobre el lienzo. Es importante volver a recalcar en este punto que no toda la figuración "nueva", no toda la pintura representativa que se practica desde que fue decretada —con curiosa prisa, por cierto— la muerte del informalismo, es nueva figuración.

A Venancio Sánchez Marín, que fue uno de los que, entre nosotros, dedicó más espacio en sus escritos al problema de la nueva figuración, se debe la siguiente observación, que, a mi juicio, si vale para cierto tipo de arte representativo producido entre mil novecientos cincuenta y tantos y la actualidad, no puede extenderse, como él lo hace, a la nueva figuración. "Se está viendo claro —escribía en 1965— que todos los desplazamientos producidos en los últimos años y que se caracterizan por ser radicalmente representativos no tienen como fin último problematizar la representación, sino problematizar la realidad. No es, en última instancia, un nuevo representativismo lo que preconizan, sino un nuevo realismo" (5). A mi manera de ver, en el caso de la nueva figuración no ocurrió así; en el caso de la nueva figuración no se trata de la realidad, sino de la visión de la realidad. Y una nueva visión de la realidad da lugar a una problematización de la representación. El caso es que el propio Sánchez Marín se contradecía líneas más arriba del mismo artículo, admitiendo que la nueva figuración ha "planteado una problemática nueva de la representación"; y más adelante: "La nueva figuración española (...) ha problematizado a su modo, de manera nueva, la representación". Verdaderamente, la raíz de la cuestión está en el hecho de que la evolución implicada por la nueva figuración no ha sido, como el mismo crítico y en el mismo lugar escribía, "hacia un realismo representativo, revelador con toda claridad de las características de la sociedad donde se produce", sino a la expresión, pensamos nosotros, de una concepción del mundo. Lo que un arte verdadero revele de una sociedad tendrá que tomarse siempre, para jerarquizar las



ÁNGEL MEDINA. «PISUERGA», 1965.

cosas correctamente, como una consecuencia, en ningún caso como el resultado de una intención. No es lícito, por tanto, decretar el fracaso del neofiguratismo español porque "no ha logrado definir las características de nuestra sociedad", ya que éste no era su propósito ni su misión en tanto que producto de pintores, no de sociólogos. Evidentemente, puede haber pintores neofigurativos que, al margen de la problemática pictórica, impliquen en sus obras una problemática de otro tipo, metafísica o social, o meramente poética, o inclusive política, pero en todo caso serán las soluciones plásticas, y no las otras, las que definan o no una determinada obra como pintura, primero, y como pintura neofigurativa, después.

(1) Ed. Guadarrama. Madrid, 1968.

(2) **María Victoria de la Fuente.** Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Madrid, 1973.

(3) Véase su reseña a mi libro en "Revista de Ideas Estéticas", número 104. Tomo XXVI. Madrid, 1968.

(4) Madrid, 1972. Página 18. Digo que es confusa esta obra porque toda ella está redactada con terminología tomada, y no digerida, de Gillo Dorfles, en los siguientes términos: "Cualquier interpretación regresiva o subordinada a ciertos prejuicios y códigos estilísticos del humanismo clásico descuida la naturaleza semiótica de la representación visiva, el carácter icónico del signo artístico y su inserción a nivel iconográfico de connotaciones simbólicas en el entorno histórico" (páginas 20-21).

(5) Véase su artículo **El representativismo en el "pop-art" y la "nueva figuración"**, publicado en "Aulas", número 32-33. Madrid, 1965.

EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SALAMANCA

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL



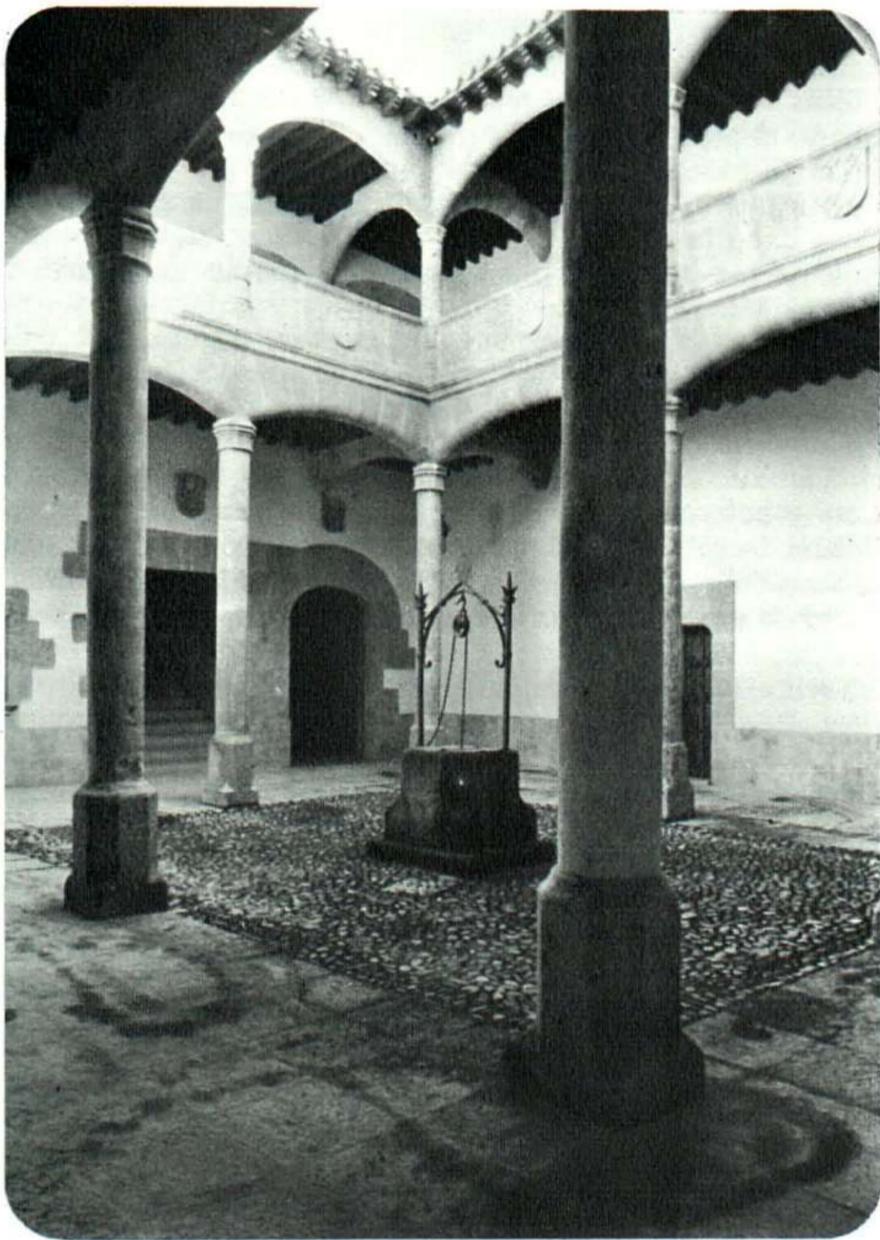
EN los comienzos de diciembre pasado, el Museo de Salamanca fue inaugurado oficialmente por el director general del Patrimonio Artístico y Cultural, don Miguel Alonso Baquer, al que acompañaban los comisarios nacionales del Patrimonio Artístico, don Ramón Falcón, y de Museos y Exposiciones, don Manuel Jorge Aragoneses. Con esta inauguración se ha dado cima a una larga etapa en la que se ha llevado a cabo la restauración primorosa de uno de los edificios más bellos que de la época de los Reyes Católicos se conservan en Salamanca, comparable nada más con su coetánea, la Casa de las Conchas. Por otra parte, al quedar instalado el Museo en la restaurada Casa de los Doctores de la Reina, se ha finalizado un largo peregrinar que había durado más de un siglo. Se puede decir que, por primera vez desde su creación en 1848, el Museo de Salamanca cuenta con un edificio digno, apropiado, que posee las condiciones que corresponden a un verdadero Museo.

HISTORIA DEL MUSEO

Vamos a ocuparnos en primer lugar de la historia del Museo, una larga y penosa historia que ha durado más de un siglo, la que, por desgracia, se ha repetido reiteradamente en otras provincias de nuestra geografía. Después nos ocuparemos del edificio y, finalmente, de su contenido.

Los fondos del Museo de Salamanca comienzan a reunirse a partir de 1835, formándose con los cuadros y otros objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos por las leyes desamortizadoras. Estos objetos fueron recogidos por la Comisión de Inventarios de Conventos (creada por R. D. de 28 de julio de 1835, que recogió las obras halladas en los conventos de varones, y por la Científico-Artística (R. D. de 27 de mayo de 1837), la cual, en 1839, se hizo cargo de los objetos existentes en el interior de los conventos de religiosas. El número de cuadros, según los catalogos redactados por estas Comisiones, se acercaba al millar. A ellos debían añadirse los objetos que quedaban en





templos consagrados al culto público, que no estaban incluidos en los catálogos, pero que fueron también en cierta medida controlados por las celosas Comisiones, las que informaron que estos suponían unos 500 cuadros, 500 esculturas y 160 relieves (1).

Una vez recogidos los cuadros, objetos y libros existentes en los conventos suprimidos, se forman con ellos dos depósitos: uno en la Biblioteca del Convento de San Esteban (sin dominicos entonces, por los efectos de la excomunión) y otro en los salones del Colegio Viejo de San Bartolomé. Por no encontrar cobijo en parte alguna, permanecieron allí hacinados los fondos del futuro Museo durante muchos años, a pesar de las repetidas ordenes dictadas por la superioridad, y a pesar de las constantes gestiones practicadas por la Comisión de Inventarios y por la Científico-Artística.

No se ha ponderado suficientemente en nuestro país la labor realizada por las Comisiones de Monumentos, que lucharon en la medida de todas sus fuerzas por recoger nuestro tesoro artístico, catalogarlo y buscarle un albergue digno, lo que no fue siempre fácil en aquel turbulento siglo XIX.

Una Real Orden de 25 de mayo de 1846 concedió, a la Comisión de Monumentos de Salamanca, el Colegio de San Bartolomé para instalar el Museo, el cual fue inaugurado el 1 de octubre de 1848. No habían transcurrido tres años, cuando ya se cernió la amenaza de que el Colegio iba a ser utilizado para instalar oficinas públicas. En efecto, la Real Orden de 12 de enero de 1852 dispuso ya el traslado de las oficinas. Las obras de arte hubieron de estrecharse e ir

cediendo espacio paulatinamente a las oficinas, concluyendo por ser arrinconadas en las piezas altas del edificio, donde, amontonados en confusión, permanecieron cuadros y esculturas hasta 1864, en que fueron trasladados al claustro del Convento de San Esteban. Era tal su estado, merma y abandono, que la Comisión de Monumentos hubo de ocuparse previamente de su limpieza, restauración y selección, así como de editar un catálogo en el que los objetos habían quedado ya reducidos a 262 cuadros (de ellos, buena parte muy mediocres) y once esculturas (2).

A pesar de no reunir el claustro de San Esteban las condiciones que fueran de desear para un Museo, este lugar cumplió su cometido durante largos años, y el catálogo impreso con anterioridad impidió en el futuro una merma como la que en los años precedentes acababa de sufrir.

El Museo permaneció en San Esteban setenta largos años, al final de los cuales fue trasladado a lugar más idóneo. Lo fue realmente el Patio de Escuelas Menores, donde ocupó tres salas y el propio patio. Los fondos, muy desiguales, habiendo sufrido las consecuencias del polvo y de la humedad, ofrecían un efecto lamentable en su conjunto, por lo que hubieron de ser fuertemente seleccionados, limpiados y restaurados de nuevo, antes de ser montados en su nueva sede, en 1936. Algunos artistas instalaron sus estudios en algunas de las dependencias que rodean el patio, por lo que el ambiente, si bien no reunió las condiciones deseadas, resultaba vivo y museístico.

Pero un nuevo desahucio amenazaba al Museo de Salamanca; esta vez, para instalar en las dependencias que ocupaba el Archivo Histórico Provincial. Se adquirió por el Ministerio de Educación Nacional en 1942 la llamada Casa de los Álvarez Abarca, un edificio correspondiente a los finales del XV, propiedad del conde de los Campos de Orellana, que se encontraba en estado ruinoso, y cuyo interior, muy dividido, era vivienda de numerosas familias de condición modesta. La fachada principal de la Casa corresponde a la actual plaza de Fray Luis, estando separada su parte posterior por el jardín y unos edificios propiedad de la Universidad, del Patio de Escuelas Mayores.

Se pensó más tarde que ésta diera cobijo al Museo, para lo que se llevó a cabo su consolidación y una restauración (que tuvo lugar entre febrero de 1946 a abril de 1947), justamente la precisa, para permitir trasladar a ella los fondos del Museo desde el Patio de Escuelas Menores, al tiempo que salvar de la ruina inminente el edificio. Este nuevo traslado, que tuvo lugar en 1948, despertó algunas protestas en la prensa local, en las que se lamentaba que el Museo hubiera tenido que abandonar un lugar tan idóneo por una Casa que no reunía las condiciones necesarias.

SALA I.





ARTESONADO DEL SIGLO XIV INSTALADO EN LA SALA I.

A partir de su traslado a la Casa de los Alvarez Abarca, comienza para el Museo de Salamanca un período gris y un tanto desganado. Durante muchos años, no solamente no se acrecientan sus fondos, sino que se disminuyen, porque por parte de algunas parroquias y también de particulares se reclaman viejos depósitos. Además, el polvo y la humedad van dejando sentir otra vez nocivos efectos sobre las piezas expuestas.

La Casa de los Alvarez Abarca vuelve a amenazar ruina. Gruesas grietas se abren en sus muros y hasta las esbeltas columnas de su patio parece que van a quebrarse por la mitad de sus fustes. Las puertas permanecen cerradas durante muchos días. Pocas personas conocen en la ciudad dónde está el Museo, cuyos fondos la Comisión de Monumentos con tanto celo se ocupó de reunir y poner a salvo de tantos peligros como les acecharon, entre los que no fueron los menos importantes la desaprensión de algunos, el abandono y la suciedad.

Finalmente, gracias a la política museística llevada a cabo por la Dirección General de Bellas Artes, y siendo director Florentino Pérez-Embid, el Museo de Salamanca comenzó a sacudir aquella fatalidad que parecía haber pesado sobre sus destinos desde su creación.

Urgía la inmediata restauración de la Casa. Para comenzarla, en 1970 fueron trasladados sus fondos a la Casa de las Conchas —previamente acondicionada para tal fin—. El día 16 de noviembre de 1973, por un Decreto de la Jefatura del Estado, se creaba el Museo de Salamanca con las Secciones de Arqueología, Bellas Artes y Costumbres Populares. Por el mismo Decreto se marcaba, en lo relativo a su funcionamiento económico-administrativo, su dependencia del Patronato Nacional de Museos.

En el año 1974 finalizaron las obras de restauración. A continuación se llevó a cabo la instalación definitiva de las piezas en las salas ya restauradas. En el mes de octubre quedó el Museo abierto al público. El 2 de diciembre tuvo lugar la inauguración oficial.

Durante el período de duración de las obras, se ha llevado a cabo la selección, limpieza y restauración de cada una de las piezas, al mismo tiempo que su inventario y catalogación.

EL EDIFICIO: LA CASA DE LOS DOCTORES DE LA REINA

Sobre un edificio anterior, correspondiente al último gótico, y perteneciente muy probablemente a sus antepasados, el doctor Fernando Alvarez Abarca, que se titulaba a sí mismo doctor de la Reina por serlo de la Reina Isabel la Católica y después de su hija doña Juana, edificó en Salamanca, en los finales del XV, una casa-palacio en el estilo isabelino imperante en la época. La circunstancia de ser Fernando Alvarez hijo y hermano menor respectivamente, de Fernando y Gabriel Alvarez Abarca, que vienen titulándose sucesivamente doctores de la Reina, nos ha parecido motivo suficiente para el reciente sobrenombre que hemos dado a la Casa de los Alvarez Abarca, la Casa de los Doctores de la Reina (3).

Estos famosos personajes de la Medicina de su tiempo, fueron, especialmente por lo que respecta a Gabriel y su hermano Fernando, verdaderos hombres del Renacimiento, amantes del buen vivir, filósofos y escritores. Ambos, como su padre, fueron también catedráticos de la Universidad salmantina, con la que el propio Rey Fernando tuvo frecuentes incidentes disculpando sus reiteradas ausencias de las cátedras, alegando siempre el gran servicio que prestaban como médicos de la familia real. Ambos estuvieron también estrechamente vinculados a la inquieta vida política de la ciudad en aquel entonces. El único hijo de Gabriel, Francisco Anaya, falleció poco antes de ser condenado a muerte, por haber tomado parte en las Comunidades. Doña Ana, la hija única del doctor Fernando Alvarez Abarca, estuvo casada con el comunero Francisco Maldonado y parece que ella misma fue la inspiradora de **La perfecta casada**. La vecindad de la Casa de los Doctores de la Reina, sita en la antigua plaza de San Agustín, al convento de los Agustinos, hoy desaparecido, que daba el nombre a la plaza, hizo que existiera una estrecha relación de los frailes con la familia del doctor de la Reina. El propio Fray Luis fue albacea del testamento de doña Ana Abarca. Debajo del coro de la iglesia del convento fueron sepultados los doctores de la Reina y sus hijos.

CABALLERO SANJUANISTA. SIGLO XVI. SALA II.



La casa fue edificada en un momento en que los elementos dirigentes de la sociedad castellana sienten afición a la vida refinada y al lujo, determinados estos entre otros motivos, por la seguridad que ofrece el final de la Reconquista, fenómeno que corresponde en Salamanca a un momento en el que el soplo del Renacimiento había entrado ya en la ciudad (4).

Hemos supuesto que sobre un edificio anterior, quizá del propio Gabriel, quien a su vez lo heredaría de sus antepasados, Fernando construyó una casa renaciente cuya fachada daba a la plaza de San Agustín y comunicaba por su parte posterior con la Rúa Traviesa y el Patio de Escuelas, a las que el doctor de la Reina llegaba a través del jardín de su propia casa. Se desconoce su autor, que Camón Aznar (5) supone puede ser el mismo que el de la Casa de las Conchas (6). Mayer la cree del taller de Simón de Colonia. Gomez Moreno (7) la considera coetánea con la de las Conchas, pero anterior. En general, se coincide en la consideración de un edificio construido en los finales del XV, aserto que confirma la presencia de la granada en el gran escudo que corona la fachada. Esta última década del XV coincide con la época en que los doctores de la Reina gozan del favor real como médicos de cámara. Esta Casa y la de las Conchas, con la que guarda gran semejanza, son los dos ejemplares más bellos que de su época se conservan.

Ocupa la Casa de los Alvarez Abarca un rectángulo con torre al extremo izquierdo, con puerta adintelada con arra-



SALA IX.

SALA II.



bá, cobijando dos grandes escudos (8): el de los Abarcas, con dos abarcas separadas por cadena, y otro con león rampante, caldera y flor de lis en sus cuarteles. Abren en su fachada cuatro grandes ventanas; las dos centrales con agujas, arcos complicadísimos de lujosas cardinas, con los mismos escudos entre tenantes, cobijadas por otro arrabá, en cuyo copete se sitúa el escudo y emblema de los Reyes Católicos, que fecha la obra y acredita la condición de su dueño. A sus lados, otras dos ventanas del Renacimiento primitivo, con frontón semicircular, cobijan los mismos escudos, entre tenantes y dinteles de follaje lombardo; unas y otras, con antepechos de delfines afrontados y otros motivos renacientes. Igual que en la Casa de las Conchas, la torre ha sido rebajada.

Hay constancia documental de que la Casa remataba, en su parte superior, en una crestería que cargaba sobre la cornisa de la torre y también sobre la fachada, que fue sustituida en 1671. Su aspecto debía ser muy distinto del actual. Tenemos motivos para suponer que esta misma crestería remataba otros edificios salmantinos —la propia Casa de las Conchas—, la cual se ha ido sustituyendo sucesivamente porque el peso de sus elementos —“claraboyas y pirámides”— era frecuente motivo de goteras y desperfectos en las cubiertas de los pisos superiores.

El bellissimo patio de la Casa es ligeramente trapezoidal. Tiene columnas muy esbeltas, de fustes cilíndricos y capiteles poliédricos, y basas ochavadas. Estos sostienen una teoría de arcos escarzanos, dando una triple impresión de fortaleza, solidez y austeridad; este patio, sin apenas ornamentación, marca un contraste con la fachada. La segunda galería posee una arquería semejante, si bien el intradós del arco hace una curva más pronunciada que el de la inferior. Como el resto de la Casa, el patio ha sufrido una importante restauración, en la que los canteros salmantinos han realizado una acertada labor reesculpiendo piezas capitales, como los antepechos de la galería superior, en los que alternan los dos escudos, que, como un leit



SALA VI.

motiv, se repiten como elemento decorativo en la fachada y también en los muros interiores del edificio.

Una airosa escalera principal, cuyos peldaños de granito han sido también restaurados uno a uno, arranca del patio y asciende a la planta superior. De izquierda a derecha, las estancias rodean el patio hasta llegar al salón de honor de la Casa de los Doctores de la Reina, cuyas ventanas, adornadas con labras renacentes, abren a la fachada principal.

LOS FONDOS DEL MUSEO

La pieza museística por excelencia en el Museo de Salamanca, es el continente del mismo, la Casa de los Doctores de la Reina, primorosamente restaurada. Con objeto de integrarla en el centro artístico de la ciudad, el acceso a la misma se hace por el Patio de Escuelas, habiéndose situado el vestíbulo del Museo en la planta baja de unas casas propiedad de la Universidad. De allí se pasa a un jardín que en extensión corresponde sólo a una parte de la que ocupaba el de la Casa de los Doctores de la Reina. Árboles frutales, higueras y otros penetraban con sus raíces en los mismos edificios, por lo que ha sido necesario prescindir de ellos, con un nuevo replanteamiento del jardín, alternando zonas verdes con otras de canto rodado, con objeto de aprovechar el espacio para exponer piezas escultóricas, como los verracos y estelas romanos que, realmente, son las únicas piezas arqueológicas que se exhiben, ya que la sección de Arqueología está pendiente de ser expuesta en las nuevas salas que se harán cuando se finalicen los expedientes de expropiación de casas colindantes. Por un pasadizo, que forma parte ya de la Casa, se accede al Museo, en el que se expone especialmente pintura y escultura de los siglos XIV al XX (9).

En la sala primera ha quedado integrada en el edificio una de las piezas más interesantes que el Museo posee, ejemplar, hasta el momento, único a la vista del público, en Salamanca. Se trata de un artesonado, en madera policromada, procedente de las casas que en Salamanca tenía Juan Sánchez de Sevilla, y que fueron donadas por él para fundar el Convento de Madres dominicas. Según Gómez Moreno, corresponde al siglo XIV y fue hecho por alarifes que el propio Juan Sánchez trajo de Sevilla. Fue adquirido en 1972 a las Madres Dominicas, en malísimo estado, para ser montado, restaurado y pintado, delicada tarea que ha

sido llevada a cabo con toda la minuciosidad y cuidado necesarios, de manera que el efecto conseguido ha sido espléndido. En los muros de esta misma Sala figuran tablas del XV y XVI: una magnífica sarga con la Aparición de Jesús a la Magdalena —una de las piezas maestras del Museo— y otras de Juan de Flandes, Morales, un retablo anónimo de la Magdalena, de origen aragonés, y dos Apóstoles, esculturas en madera policromada, del siglo XVI.

En las salas segunda y tercera, con espléndidos artesonados en madera, realizados por los artesanos salmantinos actuales, se exponen obras de los siglos XVI y XVII, entre ellas una Inmaculada de Vaccaro, de grandes proporciones; otra de Giménez Donoso, dos piezas de Pedro Orrente, un tríptico, anónimo, de escuela castellana; un San Juan, escultura policromada de la escuela de Gregorio Fernández, y otras. Destaca, entre todas una escultura funeraria, de comienzos del XVI, en piedra de Villamayor, recientemente restaurada, que efigia a un Caballero sanjuanista y que guarda semejanzas con el Doncel de Sigüenza. Se trata de una escultura bellísima, cuyos fragmentos, aún no hace mucho tiempo, yacían amontonados debajo de la escalera de la Casa.

Por una escalera con balaustrada moderna —es esta la única licencia que se ha permitido el equipo restaurador de la Casa— se accede a la entreplanta, de cuyos muros cuelgan obras de Guido Reni, Rosa de Tívoli, Camilo, Roncali, Beschey, etc. La Sala quinta conserva el artesonado primitivo y una ventana con arco apuntado a la fachada; en ella hay cuadros de Correggio, Sassoferrato, Lucas Jordán y paisajes de Boudewyns (que forman parte, con otros, de un importante depósito del Museo del Prado), y un espléndido Cristo de marfil, de origen filipino.

En la planta superior, de izquierda a derecha, en las Salas sexta, séptima, octava y novena, se exponen obras correspondientes a los siglos XVIII, XIX y XX. Retratos de Rigaud, Troy, Ranc, García Hidalgo y cuadros de Villamor, Peti, García de Miranda, Bayeu. Estas piezas alternan con esculturas en madera policromada, en plata, en alabastro y con muebles de los que son de destacar las cuatro piezas de la sillería filipina, procedente de la Rectoral del Colegio de Anaya, en las Salas sexta y séptima.

SALA VIII.





SALA VII.

Una colección de "Ángeles cazadores", lienzos de probable origen cuzqueño, incorporados recientemente, han quedado expuestos en la Sala octava, con obras de Carlos Haes y retratos de Madrazo, Moreno Carbonero y cuadros de Zuloaga ("El Segoviano") y Zubiaurre ("Las Doce").

Finalmente la Sala novena, correspondiente al Salón de honor de la Casa de los Doctores de la Reina, se ha reservado para el Arte contemporáneo, con obras que en su mayoría, como las de Zuloaga y Zubiaurre, proceden en calidad de depósito, del Museo de Arte Contemporáneo; preside el Salón el retrato de don Miguel de Unamuno, el rector de Salamanca, de Echevarría. En las paredes hay cuadros debidos a Alvarez de Sotomayor, García Lesmes, Lapayese, Pérez Rubio, Pichot, Iturralde, etc., y esculturas de La Huerta, Clará, Mateo Hernández, Venancio Blanco y otros. Por otra parte, los artistas salmantinos comienzan a hacer donación de una de sus obras a este Museo y en los muros de esta Sala hay obras de Horna, María Cecilia Martín, Sanfeliciano y la promesa de otros muchos.

Dentro del edificio se cuenta también con una sala de exposiciones temporales, situada en el sótano. Es una cámara pavimentada con losas de granito y bovecillas que sostienen arcos de piedra que corresponde probablemente a una primitiva edificación sobre la que los Alvarez Abarca construyeron su Casa-palacio.

La salida del Museo al exterior se hace a través del zaguán principal de la Casa, con lo que la última panorámica del visitante, desde la plaza de Fray Luis, es la bellísima fachada de la Casa de los Doctores de la Reina, en la que los escudos entre tenantes, los dinteles con follajes lombardo, los florones y las cardinas anuncian la seguridad de

una época y el presagio de que un soplo de algo nuevo, venido desde Italia, había entrado en Salamanca

(1) FALCON, Modesto: **Inventario de todos los documentos del Archivo, cuadros del Museo y efectos pertenecientes a la Comisión de Monumentos Históricos.** Año de 1867. Provincia de Salamanca (sin editar).

(2) **Catálogo de los cuadros y otros objetos artísticos del Museo Provincial de Salamanca,** formado por la COMISION DE MONUMENTOS. Imprenta de "El Adelanto" Salamanca, 1861.

(3) GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: **Los Doctores de la Reina y su Casa en Salamanca,** Salamanca, 1972.

(4) APRAIZ: **La casa y la Vida en la antigua Salamanca.** 2ª Ed., 1942.

(5) CAMON AZNAR: **La Arquitectura Plateresca.** 2 t, Madrid, 1945.

(6) CAMON AZNAR: **Salamanca, guía artística.** Salamanca, 1953.

(7) GOMEZ MORENO: **Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca.** Valladolid, 1967.

(8) ALVAREZ VILLAR: **De heráldica salmantina.** Salamanca, 1966.

(9) GAYA NUÑO: **Historia y Guía de los museos de España.** Madrid, 1968.

JUAN MIRO

*¿Es ojo o es planeta,
flor o pierna es acaso
o sólo sea luna
que mira por el ojo
y se mete en la arena?*

*¿Jardín o colorado,
es sexo o es la pierna,
cresta o el ave-viento?*

*Es verde, dedo y tribu
lo que el río suena.*

*¿Es trompa o elefante,
espacio, sombra o pueblo,
línea o toro, pico
el ala o saltamontes
del árbol de la esquina?*

*Es **soplo de los soplos,**
es perro o es cometa.
Es fuego de la hoguera
y mosca, y una estrella.*

*Es mi boca, es la luz,
es palmera y bicicleta;
es un ¡ay! del aire el párpado
construyendo otra
vez
el mundo.*

CARLOS DE LA RICA

JOAQUÍN PEINADO, EL AMIGO

"Es de Ronda y se llama Joaquín Peinado. Tan fina y seriamente, ¿quién ha pintado?"

Del poema a Peinado de Rafael Alberti.

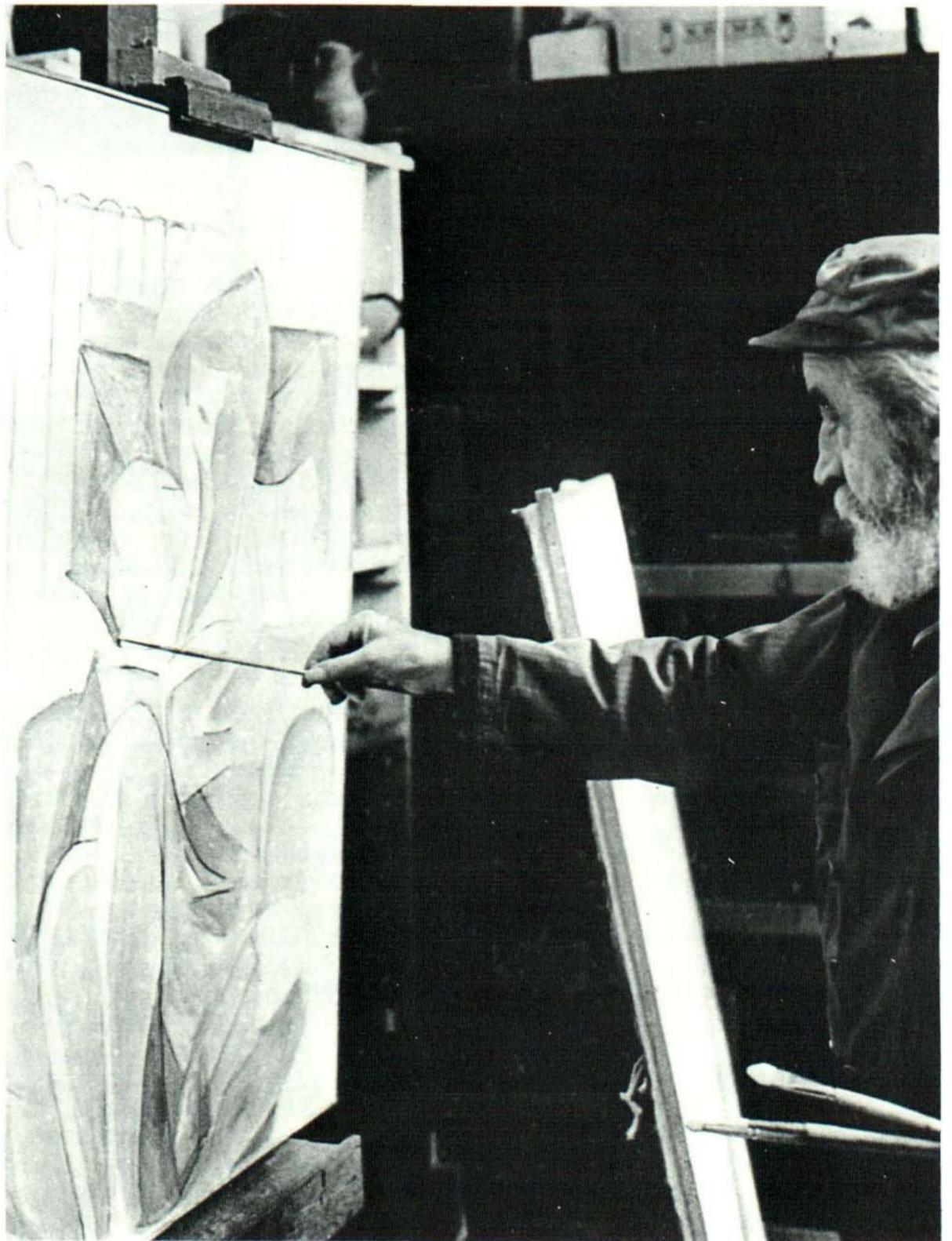
Ha muerto Peinado. Joaquín Ruiz Peinado, el gran pintor español de la Escuela de París, como dicen en Francia y España los periódicos, falleció en el hospital Cochin el pasado 13 de febrero, a consecuencia de una crisis cardíaca.

Pero, para mí, ha muerto Joaquín, el inolvidable amigo, personificación de la sensibilidad, la elegancia y la exquisitez, no sólo en su pintura, sino en todos los órdenes de la vida. Sencillo y humilde, a pesar de la gloria y el nombre adquiridos, tenía rasgos de fino humor que a uno le prendían horas y horas en las largas sobremesas. Poseedor de un anecdotario inagotable del mundo artístico que le tocó vivir, y que también representaba, escucharle hablar era un placer que cuantos convivimos con él recordaremos siempre. Amigo leal de todos sus compañeros, generoso hasta el máximo, en los juicios que de ellos hacía, estaba pronto a prestar atención a cualquier novedad plástica —como las experiencias de Tapies, por ejemplo, que vimos juntos en la galería Maeght— y, especialmente, a las de las nuevas generaciones.

Cuando escribo estas líneas, acabo de dejar su apartamento del boulevard Auguste Blanqui. Allí queda llorosa la familia, rodeada de algunos fieles amigos. Queda también, en el rincón de la pequeña sala en que pinta-

ba últimamente, su caballete oscuro con una deliciosa composición de frutas y vasos a medio terminar. Allí he visto desperdi-

gados sus objetos más queridos: el quinqué, el molinillo, la botella azul y las copas que tantas veces le sirvieron de modelo. Incluso





un bodegón de granadas y naranjas preparado sobre la mesa y listo para pintar.

Llevaba más de un año enfermo, soportando alegremente los dolores de la angina de pecho, que continuamente le repetían desde su exposición en Valencia. "No puedo —me decía en su última carta— con el régimen **desodé** impuesto por el médico; espero que pronto podremos comernos juntos un buen plato de **oursins**, **étrilles** y **praires**. La comida sin sal no la soporto". Este régimen obligado y la necesidad de encontrar un nuevo estudio que sustituyera al de Arcueil, que le expropiaban por razones urbanísticas, fueron las molestias que le agobiaron en los últimos meses.

Pero tenía un entusiasmo extraordinario a la hora de pintar y, como puede verse en las reproducciones que acompañan este texto, estaba en plena madurez de su obra y había llegado al máximo de finura en sus últimos bodegones. Una delicada capa de materia cubre, apenas, la preparación del lienzo y una rigurosísima composición es la base de cada obra, estrujando hasta lo más hondo su original visión de las posibilidades del cubismo.

Ahora ya sólo nos queda su recuerdo. Me pareció imposible, cuando me avisaron por teléfono. Me ha parecido imposible, cuando esta mañana vi su rostro sereno, casi nada cambiado por la muerte, y me ha parecido imposible, cuando en el cementerio de Thiais hemos enterrado hace unos momentos su cuerpo, cubriendo el féretro con las flores que, una a una, íbamos arrojando sus amigos. Allí estaban los Pelayo, Salés, Viñes, Lago, Valls, Guansé, Alcalde, Arnaiz, Pagés, Pradal, Sobrado y tantos otros artistas de París. Y allí ha quedado Joaquín, reposando sus restos en un parque de largas avenidas, en el mismo cementerio que él eligió para enterrar a su padre, fallecido en el exilio durante nuestra guerra.

Han sido estos últimos unos años sangrientos para la pintura española. Vázquez Díaz, Cossío, Bores, Picasso, Luis Fernández y ahora Peinado. Y con Peinado se va toda una época que floreció en los años veinte en Montparnasse, en la zona que va del Dôme y la Coupole hasta la Closerie des Lilas.

Recuerdo haberle oído relatar mil y una anécdotas en torno a aquellos días. Todavía no hace

mucho, conversando con el crítico de arte Gindertael, nos contaba cómo conoció en Ronda al director de cine Jacques Feydel, que había ido a rodar **Carmen**, y cómo continuando sus contactos en París, le permitió meter como extras en la película a un sinfín de amigos, entre los que estaba el propio Buñuel. Y luego "El perro andaluz". Y las extravagancias de Cossío. Y Parra y Bores, a los que tanto apreciaba. Y su admiración por Picasso, con el que cultivó una larga y entrañable amistad, y con cuya muerte lloró como un niño. **¿Por qué tiene que morir gente así?**, se preguntaba.

Quería a Ronda, su villa natal, hasta tal punto que raro era el día que no salía su nombre, con cualquier pretexto, en la conversación. Y se sonreía y le encantaba cuando los poetas Alberti o Herrera le introducían en un grupo de amigos diciendo: **Aquí, Peinado, un fino pintor rondeño.**

Era español de los pies a la cabeza, y disfrutaba redescubriendo a España en sus viajes y en sus comidas. Le apasionaba un buen cocido, una paella o una fabada. Y sobre todos los platos, el bacalao a la vizcaína y un buen chocolate con churros. Comía pocas cantidades, pero su curiosidad gastronómica le llevaba a picar de muchas cosas.

Tenía un gesto pausado en su andar y en sus palabras. Un gesto casi patriarcal, acentuado por la barba, que le daba un aire de autoridad a lo hermano mayor con los otros pintores. Se entusiasmaba a veces con los hechos más sencillos y nunca perdió el interés por la vida, de la que esperaba todavía muchas cosas, aunque quizá en el fondo adivinaba su fin próximo y por eso el año 74 pintó más que ningún otro, desde que nos conocimos.

Adiós, Joaquín, acabo como si fuera la contestación a tu última carta. No me hago otra idea. Dentro de tres semanas volveré por París y espero nos veamos en el Val d'Isère, para allí comer juntos un plato de **oursins**, **étrilles** y **praires**. Como marzo es mes de **r**, todavía serán buenos.

AGUSTIN
RODRIGUEZ-SAHAGUN

LA V SEMANA DE NUEVA MUSICA

JOSE CASANOVAS

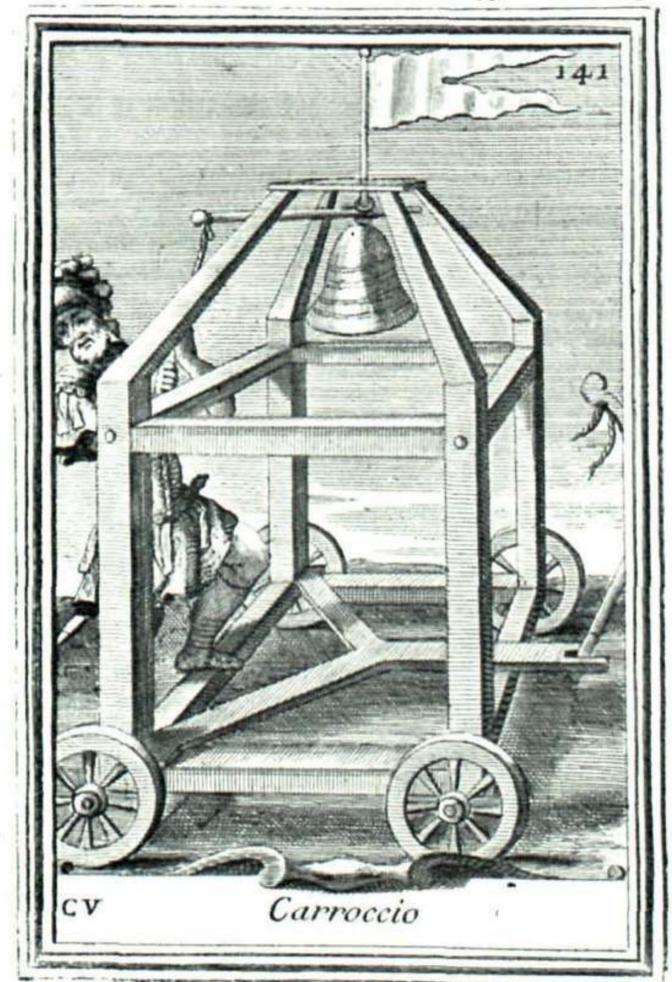
He aquí una feliz iniciativa de la Comisaría Nacional de la Música, de la que nos complacemos en constatar la continuidad que viene a constituir el hecho de sus cinco ediciones sucesivas. La presencia de la nueva música en Barcelona no ha contemplado durante los últimos años un franco auge; antes al contrario diríase que ha experimentado alguna contracción y no son frecuentes las ocasiones de una toma de contacto con las realidades musicales más inmediatas. La Semana que organiza la Comisaría viene por lo tanto a llenar casi un sensible hueco. Pero, sobre todo, se ofrece con el valor incuestionable de encuentro y de confrontación inmediatos, simultáneos, de aspectos muy diversos del arte de hoy. Es una panorámica anual de inestimable valor, incluso para muchos de los que tienen posibilidades de informaciones acerca de una actualidad viva pero forzosamente dispersa.

Esta panorámica es siempre cambiante y se produce no sólo en función de azares de la programación, sino también del propio devenir mismo de la música de nuestros días. No hemos contado el número exacto de las obras ofrecidas durante la semana, entre reposiciones y primeras audiciones absolutas o relativas, pero serán cerca de cuarenta las que hemos escuchado. Con ellas han vuelto a reproducirse las habituales conversaciones o seminarios, este año a cargo de Francisco Cano, Miguel Ángel Coria, Joaquín Homs y Luis Millet, precedidos de una conferencia pronunciada por Tomás Marco. Conciertos y sesiones de trabajo que, acaso por vez primera, han acusado la presencia de un marcado sentido, sino de unanimidad, por lo menos de condensación acerca de algunos puntos y fenómenos concretos.

Como, por ejemplo, el de la acusada actitud criticista en la juventud. La asistencia de público juvenil a todos los actos ha sido amplia y espontánea. Existía, en efecto, un interés auténtico y bien orientado en muchos casos. Interés en el que hemos visto confirmarse síntomas que se venían ya percibiendo en cuanto a una nueva actitud característica. Acaso en el fondo exista un amplio sector, naturalmente abierto a todo cuanto sea novedad y vanguardia, que presente hoy incluso un cierto prejuicio conservador. Desde luego, los tiempos de adhesiones incondicionales y ciegas a la última palabra de la experimentación por parte de un público abigarrado puede decirse que han pasado. Las audiciones han sido durante esta Semana dotadas de una atención más competente y en absoluto condicionada. Se ha producido la dosis justa y esperanzadora de admiración, de aburrimiento, de asombro, de polémica y aun de indignación o escepticismo. Este es, con seguridad, el primer comentario que deberíamos destacar, antes de entrar a tratar de los otros perfiles de unas actividades capaces de coadyuvar a semejantes reacciones.

Los programas han traído por vez primera a Barcelona el famoso organista Gerd Zacher y a la violinista Josefina Salvador como solistas de sendos recitales. También ha vuelto el Quinteto de Viento Koan, en tanto que hacía su presentación en España el conjunto francés L'Itineraire que dirige Boris de Vinogradov. Finalmente se incluía en la Semana a la Orquesta Filarmónica de Dresde (R. D. Alemana), la que aprovechando su gira española pudo ofrecer dos conciertos con distintos repertorios exclusivamente contemporáneos.

No se trata, naturalmente, de pasar a detallar todas y cada una de las obras de tales programas, sino de extraer de ellos la referencia general válida en torno al hecho de la música de hoy y la especial que merecen esas dos o tres producciones siempre sobresalientes, así como las españolas en todo caso. En líneas generales, puesto que los azares de la programación se insinuaban en este sentido, cabe señalar que apenas hemos hallado muestras de los ya viejos estilos



postwebern, aforísticos, de música abierta. Por el contrario, y en ello hay algunas coincidencias muy sintomáticas de antiguos seriales empedernidos, vemos repetirse con insistencia la vuelta a estructuras y procedimientos más flexibles, intuitivos y sumamente contruidos. Se daba, claro está, la circunstancia de dos programas enteros a cargo de la citada Filarmónica de Dresde, lo que hacía inclinarse significativamente tal balanza en favor de su arte actual, alineado todavía con Bartok y, curiosamente, con ejemplos del característico atonalismo a la manera de un Krenek y su viejo "bruitismus". Unanimidad en la gran corrección y categoría de las instrumentaciones (como en el caso de L'Itineraire) lo que refleja también cierta vuelta al academicismo. Hemos escuchado bastantes, obras algo retóricas, de Kucera, Katzer, el moscovita Tshedrin y otras en las que este fenómeno devenía ya demasiado acusado, como un "Concierto para piano" de Rosenfeld o una "Antifonía" de Kunad y la inacabable "Sinfonía n.º 5 de F. Geissler. Del conjunto de los programas alemanes salvaríamos dos de sus obras, una decididamente actual, otra bastante menos pero no carente de originalidad. Se trata de unas penetrantes "Mutazioni" para orquesta, de Zimmermann, y una obra con tres trompetas solistas de Peter Eben. La obra de Eben era una curiosa elaboración de gamas modales —muy referidas como es habitual en él al gregoriano— pero tratadas a su vez en una forma que podríamos llamar "panmodal". Estos dos conciertos del conjunto alemán oriental comportaban además la primera audición barcelonesa del "Reflexus", de Montsalvatge, su más progresista partitura, estrenada el pasado año en Alicante, y unas muy abstractas "Variaciones sobre una configuración", de Agustín Bertomeu.

Un poco esta referida impresión de mayor solvencia académica pudimos obtenerla de la actuación del grupo de Boris de Vinogra-

dov. Grupo de toda solvencia instrumental, acaso sin llegar a la vieja clase del "Domaine" y ello en parte por obstinarse en querer sustituir antiguas uniformidades, hoy tan combatidas, por indumentarias abigarradas que caen en último extremo en otro sentido de la denostada teatralidad. En cualquier caso músicos individualmente de gran talla con obras del tipo hoy corriente en Francia, de Tessier y Murail; la primera más convencional con la música nueva de los últimos años, la segunda haciendo gala de una especie de curioso nuevo impresionismo. De nuevo una de esas obras para un instrumento solista, único, de Tisné, ahora tres "Dinos", para oboe y corno inglés sucesivamente. Repite otros éxitos ya conocidos con respecto al clarinete, siempre admirables por la presencia de una fértil imaginación. Además del "Kreuzspiel", de Stockhausen, se llevaba a cabo en este mismo concierto la reposición de la "Improvisación I", de Guinjoan, y el estreno absoluto del encargo de la Semana un "Continuo" de Francisco Cano. Esta partitura de Cano es, en síntesis un dibujo sinusoidal obstinado del que destacan solamente unas breves improvisaciones solistas. Es una obra que se acredita como una intuición musical de primer orden, acaso excesivamente esquemática para alcanzar la duración que se propone. En cuanto a la "Improvisación" de Guinjoan, también procedentes de otras Semanas precedentes, es ya la construcción sólida, muy elaborada y dentro de esa línea del nuevo academicismo que venimos apuntando a lo largo de todo el comentario. Es decir, la obra aparentemente experimental y vanguardista, la que quizá lo fuera hace cuatro o cinco años, hoy perfectamente asimilada por un oyente de mediana preparación y sin que se vea obligado a incurrir en situaciones de sorpresa.

Y algo parecido cabe decir de la obra de Homs, un quinteto de viento, que interpretó en su concierto el grupo Koan. Música de hoy, docta, elaborada conforme a planes y esquemas formales rigurosos, semejante a la ya célebre "Serpentinata", de Becker. De este mismo concierto, y también con la misma pretensión de obtener conclusiones de alguna generalidad, hay que destacar los matices de otras dos partituras. En primer lugar "Agónica", de Francisco Guerrero, hombre de extrema juventud, se plantea en el terreno más agresivo y obtiene, en efecto, tanto más éxito cuanto más descarnada es ésta su "agonía". Todo lo contrario de una suerte de "Improvisaciones y sinfonías", de Schat, que son un tratamiento muy suavizado y también sensiblemente académico de ya pasados experimentos de actuaciones móviles en la escena.

Un gran éxito obtuvo Josefina Salvador y, curiosamente, por el simple hecho de haber tenido la oportunidad de interpretar una de las dos o tres obras más importantes de toda la Semana. Se trató de una pieza breve de cinco minutos para el violín solo, "Mikka", de Xenakis, importantísima, de apariencia simple e improvisada, pero provista de una sabia estructura musical y una belleza a la sola audición incuestionable. Es el tipo de obras que acusan la presencia perfilada de un compositor de gran talla. Todo lo demás de este concierto, Balada, Prevost, Kopelent, era ya música funcional y sin revelar una exigencia íntima rigurosa. Acaso tenía un interés singular, también más por la personalidad del compositor que por el logro concreto de la partitura en este caso, unas "Extensions", de Feldmann. De este mismo, el organista Gerd Zacher ofreció en su recital una obra fuera de programa en la que brillaban todos los mejores logros de los discípulos de Cage. Zacher interpretó, naturalmente con éxito indiscutible, las clásicas obras del repertorio orgánico de Schönberg y de Messiaen. La ya "vieja" Sonata de Mestres Quadreny comenzó a acusar el paso de los años para las construcciones muy webernianas, a pesar de su solidez. Pero la obra indiscutible del concierto habría de ser los "Volumina", de Ligeti; fuertemente experimental en su propósito, es todavía una nueva vía en el estrecho marco de posibilidades para la música de hoy. Se trata de la descomposición iridiscente de los formantes sonoros, aplicando a la técnica de la registración del órgano todas las experiencias adquiridas por el compositor en el terreno de la electrónica.

No ha sido pues una Semana de excesivo número de audiciones restallantes y agresivas; pero esta es la atmósfera del momento rigurosamente presente para la música. Ocasión óptima de tomar un contacto preciso con ella.

LA EMOCION LIRICA DE ANTONIO GUIJARRO

A Guijarro le duele el mundo y acusa el dolor en su paleta. Pero no se detiene en él, sino que, por el contrario, lo hace sangre del color y lo encamina hacia la ternura. Seguramente, sus raíces están en un sentido expresionista de la vida. Partiendo de éstas, interioriza el tema, lo desmenuza íntimamente y nos lo devuelve después transfigurado, elaborado desde una perspectiva personal que traspasa cualquier tipo de limitaciones para dejarlo encuadrado en un mundo intransferiblemente lírico.

Contemplando la pintura de Guijarro entramos de lleno en una atmósfera, en la sutil corriente cromática que nos arranca de nuestra realidad para introducirnos en sus propios confines, en los interiores de un mundo visto a través de cierta lente dolorida y esperanzada. Los dos polos juegan juntos, pero en seguida es la ternura subterránea lo que se adueña de nuestra mirada y nuestra sensibilidad.

Y es que, aunque en todos y cada uno de sus cuadros está la realidad, en ningún momento se limitan a ser una copia de ella. Para Guijarro, la realidad es un pretexto. Forzando los términos, se puede decir sin correr demasiados riesgos que la técnica tiene también una significación parecida. Realidad y técnica son dos elementos imprescindibles y el pintor los maneja a su antojo, arrancándoles todas las posibilidades que tienen. Pero tampoco son suficientes. Tienen un significado instrumental puesto al servicio del lirismo, de la poesía, de esa vibración vital que salta por encima de aquéllas para conseguir realidades de nueva factura. En éstas se encuentra la zona de personalización artística que se imanta por su propia fuerza interior hacia la permanencia. Es, pues, la suya una realidad inventada, con apoyos en la que aparece ante nuestros ojos, pero centrada en sus peculiares virtudes plásticas.

Con ello se toca fondo en una de las parcelas más vivas y rutilantes del arte de nuestros días, un arte que tal vez ha sentido síntomas de agotamiento precisamente por la carga, tan poderosa, tan fecunda, de la enorme cantidad de elementos renovadores que ha puesto en marcha.

El arte de hoy se orienta hacia la búsqueda de personalidades y de esa plataforma tan escurridiza que es la verificación personal del

mundo. Por este camino se expresa y dirige la obra de Guijarro.

Y, sin embargo, no conviene que una visión primera y precipitada nos ponga fuera de pista. Aparentemente, se aprecia en él una actitud que viene a recoger diversas variantes artísticas, tal vez a aglutinar lo mejor de cada una de ellas, procedimiento, por otra parte, muy válido y comprobado a lo largo y ancho de la historia del sentimiento plástico. Pero no es este el caso. Dando un paso en profundidad vemos que la unidad de variaciones de la pintura de Guijarro se vincula hacia la raíz de un yo que emplea las directrices de las grandes escuelas para proyectarse desde ellas hacia la plena originalidad.

Guijarro conoce bien las técnicas utilizadas por los grandes movimientos que circulan por nuestra geografía artística. Y las conoce tanto que es capaz de usarlas en su más cabal sentido, es decir, conocerlas a fondo para olvidarse inmediatamente de ellas. Los grandes hallazgos de los movimientos artísticos son inevitables. Ahí están como brújula y guía. Muy difícil es salvar por una parte su influencia y por otra su capacidad de sugestión. Pero es que una de las grandes misiones de todo artista es apartarse progresivamente de ellos,

después de haberlos pasado por el tamiz de lo que se quiere y se puede hacer. Y en estas zonas es donde se encuentra la verdad y la pasión de Guijarro.

Es la suya una pintura llena de sensibilidad y de colorido, de figuras suaves, de formas estilizadas. Quizá uno de sus mejores hallazgos se encuentre en el terreno de la composición, siempre entonada, de un buen gusto que no suele prodigarse. Las gamas de color son ricas y están trabajadas en sus contrastes y gradaciones. El azul es uno de los ejes fundamentales, integrador y abierto, tan matizado que gana fuerza por sí mismo y por la presencia de los restantes colores. El fluido cromatismo de sus cuadros tiene la frescura que acentúa fundamentales caracterizaciones líricas. La pintura de Guijarro, que encuentra otra de sus bases en el pleno manejo de la herramienta técnica, consigue con todo ello unas singulares posibilidades decorativas.

De esta manera, asume plenamente el tratamiento con formas geométricas, continuando esa ya larga tradición artística, propia de las últimas décadas de nuestro siglo, que resuelve la forma desde sus estructuraciones lineales. La geometrización de Guijarro es, sin embargo, como ocurre con otras característi-





cas de su obra, muy personal. Se dirige sobre todo hacia la suavización de las líneas y los perfiles, a subsumir el volumen en el color, tal vez como uno de los desarrollos lógicos del color. La geometrización de Guijarro no hiere; sirve para apuntalar las calidades plásticas de cada cuadro.

De este modo, es posible situar sus obras en una zona igualmente equidistante de la abstracción y la figuración, que participa de ambas y que no se inclina por ninguna. En ese ámbito cobra fuerza y dimensión, avanzando o retrocediendo, según las exigencias de cada tema, la concreción de Guijarro. Zona de equidistancias, pero no de eclecticismos. Cada tema requiere un tratamiento y el pintor lo apoya siguiendo los ejes maestros que quiere darle. Y así vemos cómo organiza las distribuciones plásticas y de color en una neofiguración flotante, donde está la realidad, pero como tal realidad traspasada de originalidad y vibraciones personales. A ello contribuye la utilización de una materia transparente, henchida de lucidez lírica que rehúye el misterio para convertirse en misterio desvelado.

La paleta es refinada, de ricas gamas al servicio del matiz, en camino hacia el entronque de los colores con la composición, hacia una unidad, más que expresionista, expresiva, ajustada a un modo de ver el mundo que tiene sus raíces en decantadas emociones líricas.

FERNANDO PONCE

CONCESSA COLAÇO

La artista brasileña Concessa Colaço ha presentado en el Instituto de Cultura Hispánica una colección de sus tapices ya conocidos en el mundo entero no sólo a través de exposiciones personales, sino también por su presencia en los grandes certámenes internacionales.

Los tapices de Concessa son una integración de diversas técnicas que van desde el planteamiento de una urdimbre diferente hasta la utilización de una forma nueva de integrar los distintos elementos cromáticos por el camino de la realización textil.

Un procedimiento mixto de bordado y alto lizo, enriquecido por la utilización de sedas y lanas trabajadas con gran cuidado y enorme minuciosidad, permite el despliegue de unas imágenes en las que convergen elementos propiamente decorativos con formas tomadas del riquísimo acervo del arte popular brasileño.

Los juegos, las danzas y las fiestas de los mulatos son reflejados en estos tapices desde concepciones puramente ingenuistas, pero al mismo tiempo dotados de un rigor en la dialéctica de las formas y en el planteamiento de la composición, que es poco frecuente en las experiencias de arte textil figurativo.

Al mismo tiempo estos tapices de Concessa Colaço establecen un nexo de unión entre la tradición decorativa portuguesa y una visión peculiar de la exuberante fauna y de la multicolor flora brasileña, como si los azulejos tradicionales lusitanos se abrieran a la realidad del pájaro y la orquídea, al

cromatismo desconcertante del mundo americano.

En otras ocasiones Concessa Colaço busca instrumentar una nueva visión de la imagen barroca. Angeles y floreros que parecen tomados de los motivos decorativos del manuelino portugués se renuevan en unos esquemas a veces más sintéticos pero también en ocasiones mucho más abigarrados, dando la imagen de hoy de un arte de ayer, la visión nueva de estos motivos ya históricos.

El resultado de esta tarea de Concessa Colaço se plantea a la vez en el horizonte del arte textil, pero su concepción es puramente plástica y a través de la estrategia del tejido se perfila el cartón del que éste procede, el cuadro que se proyecta en las sedas y las lanas. Se ordena también, en un doble matiz artístico y artesano, lo mejor de la artesanía, lo que ésta tiene de arte popular y vivo está presente en la trayectoria y la realización de estos tapices, que se acercan a la gracia inefable de los grabados brasileños y al fulgor decorativo de la cerámica portuguesa.

Arte mestizo, en el que concepciones de uno y otro lado del océano se encuentran, se yuxtaponen y, a la vez, se integran, da por resultado una obra de gran fuerza decorativa, pero al mismo tiempo de notable valor expresivo como reflejo de algunas de las múltiples facetas de este país —casi un continente— rico en imágenes y en colores, que es el Brasil.

RAUL CHAVARRI



LA ORQUESTA NACIONAL EN EL FESTIVAL DE HONG-KONG

En pocos años de vida, el Festival de las Artes de Hong-Kong ha conseguido envidiables resonancias, a fuerza de contratar a muy brillantes artistas de prestigio mundial. Aparte algún nombre individualizado, baste recordar —con el mérito acrecido por la carestía que determina la distancia— que en la última edición, de cuya semana española fuimos testigos, se contó con la Opera de Estocolmo, la English Chamber Orchestra, la Orquesta Nacional francesa y la Nacional de España.

En comentarios y crónicas personales de urgencia, con destino a la prensa diaria, se procuraron reflejar detalles e informaciones concretas. Vamos ahora a recoger, a guisa de resumen, algunos aspectos. Dos parecen esenciales: el que atañe a la envergadura del empeño y el que se refiere al éxito conseguido.

La Orquesta Nacional viajó al pleno, con todas sus velas desplegadas, en formación máxima, apta para brindar el enorme paisaje de "Las consagraciones de la primavera" strawins-

kyana, lo que permitía disponer de doble nómina de intrumentistas para las obras normales, en caso de necesidad por indisposición de alguno. Más de ciento diez profesores, con su director Frühbeck de Burgos. Para la coyuntura de que éste no pudiese conducir alguno de los conciertos, siete en nueve días con sus correspondientes ensayos, se disponía también de un maestro suplente, Luis Antonio García Navarro, cuya misión quedó reducida venturosamente a la preparación previa del coro de Hong-Kong. Venturosamente decimos, por lo que significa de pleno rendimiento en Frühbeck, incansable en el esfuerzo hasta el punto de celebrar en un mismo día tres ensayos —con orquesta, con solistas y con el coro— y el concierto. Envergadura también, porque unidos a la Orquesta viajaron solistas importantísimos: Alicia de Larrocha, que se incorporó desde el Japón; Narciso Yepes, Lucero Tena, con sus habituales colaboradores, Vives, Mairena y Utrera; los cantantes Enriqueta Tarrés, María Orán, Alicia Nafe, Pedro Lavirgen, Simón Estés, Julián Molina, Francisco Matilla,



también beneficiados en pequeños cometidos por el hecho de contar con dobles para el "Réquiem", de Verdi, que tampoco hubieron de emplearse. Pequeños cometidos: todo un Narciso Yepes, que tocó de forma inimitable un recital en clima de apoteosis y el "Concierto de Aranjuez", se brindó a cubrir la guitarra flamenca de "La vida breve". Alicia de Larrocha no sólo fue admirable intérprete de Schumann, comparada por la crítica con Dinu Lipati o Myra Hess, sino que dio especial duende a las "Noches en los jardines de España" y tocó un recital de antología.

Envergadura en el programa. Se habló de dos recitales. Sumemos los cinco de danza, baile español y castañuelas con los que Lucero Tena, aparte contribuir al éxito de "La vida breve", supo llenar el teatro del City Hall. Eso, y los siete de la Orquesta Nacional. Se dice pronto: siete conciertos, con seis programas diferentes, en trece días, incluidos los larguísimo viajes, con multitud de escalas. (Inacabable, el de regreso: Hong-Kong, Bangkok, Bombay, Teherán, Zurich, Londres, Madrid.) Seis programas y sus correspondientes ensayos. Todas las mañanas y todas las tardes actuaciones, salvo el día intermedio entre las dos ediciones de los "Réquiem", aprovechado para una excursión general a Macao.

La variedad más absoluta en los programas. La exigencia, unida al pintoresquismo. Porque también jugaron su baza los regalos, que encendían ovaciones inacabables: el prelude de "La Revoltosa", el intermedio de "La boda de Luis Alonso", determinantes hasta de ¡olés!, y tocados como sólo fuera de España, y con el corazón puesto en la empresa, puede tocarse.

Exigencia. De Beethoven a Strawinsky. Tres obras de aquél: "Egmont", las sinfonías "Quinta" y "Octava". La "Cuarta" de Brahms. Fragmentos de "Los maestros cantores", que arrollaron con su ímpetu, grandeza, luminosidad. Concierto pianístico de Schumann. Y quizá para máxima sorpresa, emoción mayor, admiración más unánime, "La consagración de la primavera", después de la que hubo crítico que afirmó que "la Nacional de España tenía la mejor percusión del mundo". ("Hong-Kong Standard", de 27 de febrero. Harrison Ryker.)

Y una muy amplia representación de música española, si de repertorio entre nosotros, verdadera novedad allí, donde nunca se había oído, por ejemplo, en su versión integral, "El sombrero de tres picos", ni "La vida breve", y se estrenaba la "Oración del torero", como las "Canciones playeras". Con estas obras, "El amor brujo", el "Concierto de Aranjuez", las "Noches"...

Variedad peligrosa, cuando se piensa en el ritmo y se recuerdan las fatigas de la adopción. Por ventura casi no cabe hablar de bajas —más se producen cualquier viernes en el Real—, pues todos multiplicaron sus esfuerzos. A ese respecto, quizá cobra más entidad lo que atañe a la envergadura del empeño, porque nuestros profesores, imantados por Frühbeck, exigente, riguroso, pero alegre compañero, tocaron con un entusiasmo fervoroso, emocionante para quienes fuimos testigos: entre otros, cuarenta y dos españoles en vuelo especial, aparte el crítico y el comisario nacional de la Música, Francisco Calés.

La consecuencia: tenía que traducirse en el éxito. Yo diría, sin temor a que nadie pudiese contradecirme, que de signo doble: humano-musical. La Orquesta Nacional se ganó desde el principio la admiración, pero también la simpatía de todos. Entre sus profesores y el público se estableció una inmediata corriente de recíproco afecto. Para nuestros músicos era emocionante advertir no sólo el calor de los aplausos, sino que nadie se movía de sus puestos, aunque pasasen minutos y minutos, hasta que el maestro daba la orden de que ellos abandonasen los del estrado. Para los aficionados, lo era ver cómo uno a uno, todos los instrumentistas ponían el alma en el trabajo.

Cordialidad que, además, tuvo complemento en algo desusado y encantador: un comité de damas, de muy alta situación social, muchas de ellas dominadoras del español, que se pusieron desde el principio al servicio de todos y que organizaron no ya protocolarias recepciones —una hubo, importante y cálida: la del cónsul general de España, José Luis de la Guardia—, sino invitaciones a las propias casas, en grupos que se recibían para almorzar en familia.

En otros lugares se han espigado comentarios críticos. Las hubo de la prensa de Hong-Kong, unánime en el general elogio, y de corresponsales. Parece ser —el crítico no posee el idioma ni se ha hecho con la traducción necesaria— que de China llegaron críticos, entusiastas después en sus glosas, y que éstas se expandieron a otros puntos, incluso de Europa.

Cañidos a lo publicado en Hong-Kong, bastará que nos refiramos a los títulos de las crónicas y críticas. He aquí algunos ejemplos:

"El mayor éxito de taquilla correspondió a la Orquesta Nacional", dice en su resumen del 2 de marzo "South China Morning Post".

En el mismo periódico había dicho Lo King Man, para encabezar su crítica del 24 de febrero: "Buena reacción para orquesta en gran forma".

"Espléndido espectáculo de los españoles", dice "The Star", con firma de Kate McRae.

De nuevo de "South China", después del segundo concierto: "Los españoles aportan al Festival un espíritu alegre".

"Se nota cuando alguien entiende a Schumann", titula Harrison Ryker en el "Hong-Kong Standard", del 26 de febrero, para volcar su incensario en honor de Frühbeck y Alicia de Larrocha.

Y un día más tarde: "La Orquesta Nacional, muy popular entre el público de la colonia".

Y David Gwilt: "Altamente entusiasta reacción del público para la Nacional y su director". Mientras, Lo King Man: "Exquisita forma de cantar de Enriqueta".

Y Kate McRae: "El 'Réquiem', una experiencia que merece ser repetida". ("Star", 28 de febrero.)

Si esos fueron los títulos, que el lector imagine el contenido que encabezaban, y tendrá la exacta medida sobre uno de los éxitos más grandes obtenidos por toda una embajada musical de España en tierras lejanas, que se abrieron hospitalarias y entusiastas a nuestro arte.

ANTONIO FERNANDEZ-CID

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO DE TOLEDO

Dicen que todo llega en este mundo. Al fin se ha inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, proyectado cuando estábamos en el mismísimo centro del verano de 1973, listo ya para haberse abierto al público a principios de 1974, si no antes: a fines del anterior. Bien está lo que bien acaba. Ya no importan las pequeñas vicisitudes que forzaron a tenerlo cerrado durante un año. Ya no les importará a los numerosos artistas donantes la que, para ellos, ha sido larga espera y puso a prueba su paciencia; como si hubiera sido poca la virtud de su generosidad.

El Museo de Arte Contemporáneo se halla instalado en una muy sugestiva mansión del siglo XVI, cedida al efecto por el Ayuntamiento de Toledo: la Casa de las Cadenas de la calle de las Bulas Viejas, en recoleto recoveco, a muy pocos pasos de la iglesia de Santo Tomé, del Palacio de Fuensalida y a menos todavía de la plaza de Valdecaleros.

El edificio hubo de someterse a una restauración a fondo de parte de la entonces Dirección General de Bellas Artes, hoy absorbida por la que se denomina del Patrimonio Artístico y Cultural. En los últimos años, la Casa de las Cadenas había pasado de sus antiguas hidalguías y recatados señoríos a cumplir con la pía y municipal función de alojar tristes desahuciados. Recobró su primitivo carácter arquitectóni-

GINES PARRA. «DESNUDO».



GREGORIO DEL OLMO. «LA PECERA».

co gracias a la mano diestra de persona tan experta como Manuel González Valcárcel. Así como merced al celo competentísimo de Gonzalo Perales, director técnico del Instituto de Restauración, reconquistaron nuevo frescor las modestas pero sazonadas pinturas decorativas que, aquí y allá, siempre derrochando discreción, en forma de inscripciones o con la pretendida amenidad floral de cierto estrado de damas, daban puntual quiebro a la reincidente seriedad de las cámaras, del patio y de las dos desiguales galerías que sobre él campean, elevándose para —solapadamente— poner más alto el cielo y subrayar la claustal interioridad. Así se ha recuperado un monumento más para Toledo; un incentivo más y no pequeño, aunque esté lejos de las mayúsculas grandezas de fábricas cual el Alcázar, la catedral y tantas y tantas otras obras con que Toledo rebosa y sobrecoje.

La Casa de las Cadenas no pudo ser solar de un cualquiera. Llámase así porque sin duda debió de tener muy privilegiado derecho de asilo. Al parecer, la erudición local no ha dado aún con su primer constructor propietario; aunque sí tiene averiguado que fueron gentes del apellido Zárate sus poseedores en el siglo XVII. Se trata de sabroso edificio donde el término "simetría" se entiende en su primigenio sentido etimológico —esto es, como composición...— y no como inamovible y milimetrada paridad de las formas y los



volúmenes, sino como la consuetudinaria arquitectura española dio en practicar la orgánica plasticidad funcional, tomándose grandes y pequeñas libertades a cada trecho; en el caso de la Casa de las Cadenas, descabalandando la lógica (?) igualdad de las parrillas e intercolumnios del patio y galerías, tomándose a broma la rigidez de lo ortogonal. Como a quien le importan menos que nada los puritanismos normativos, se emparejan columnas de claro linaje gótico con otras de especie toscana. Las primeras, con blasones bien alzados; las otras, del todo a solas con su simplicidad estilística. Pindia es la escalera principal, y pindias lo son las demás; para que no falte el ejercicio en casa. Inesperado y bajitecho comparece en encandilante sorpresa el estrado de damas desde donde saber de quiénes callejaban por fuera o trasponían el zaguán casero.

Esto poco sea dicho en cuanto a esta casa en que muchos gozarán del intimismo arquitectónico castellano y encontrarán sosiego entre las hermosas demasías monumentales que en Toledo se yerguen por doquier.

Por lo que se refiere a la instalación museística, ni que decir tiene que se ha procurado muy mucho no perderle el respeto a semejantes llanezas arquitectónicas, al tiempo que se ha bregado sin timidez alguna para que lo a exponer cobrase el más brillante valor posible. De su resultado yo no puedo hablar. Los demás tienen la palabra. Y —sépase— si el aplauso es agradecible estímulo, toda crítica razonada que pueda haber será lección en que seguir aprendiendo.

Dado que el limitado espacio del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo no permitía ni por asomo pensar en dar un mínimo de cada cosa de las infinitas que en la barahúnda de la contemporaneidad se vienen produciendo, no hubo más remedio que tomar una decisión restrictiva. Por eso, y por comprensibles y necesarias razones didácticas, nunca por inadmisibles razones discriminatorias, se pensó en dedicarlo al arte figurativo actual; al conspicuo; al que está y quiere estar en puntas de vanguardia crea-

doras. Y, para empezar, el contenido no se puede echar en saco roto. Para empezar, se exhiben seis extraordinarias vistas de Toledo, de Aureliano de Beruete, pintor que a caballo de los siglos XIX y XX produjo un avanzado impresionismo de altísimos quilates. Cinco de esos espléndidos cuadros habían sido donados por la viuda del artista en 1923 al Museo Arqueológico Provincial y yacían celosamente custodiados en el Museo de Santa Cruz sin poderse disfrutar por el gran público. De ellos puede asegurarse que serían gala del mejor museo imaginable.

El segundo hecho a destacar es el de que Alberto Sánchez, pintor y escultor, toledano universal, se muestra al visitante nada más y nada menos que en una donación de veinte obras hecha por la familia del artista y en el depósito realizado por el Ayuntamiento de Toledo de una escultura de tamaño monumental que se pensaba colocar a la vera de San Juan de los Reyes y que ahora no tiene menos digno asentamiento en el museo. Es sabido cómo Alberto ha sido para España imprevista revelación, gracias a la magna exposición que de sus esculturas, dibujos y pinturas llevó a cabo la extinta Dirección General de Bellas Artes en las salas de su Comisaría de Exposiciones. La guerra nos le alejó. La muerte le arrebató en Moscú. Mas su obra está de nuevo entre nosotros para probar su grandeza y el poder creador con que, ya antes de 1936, estaba entre los más osados y fecundos artistas —Picasso...— del siglo en que vivimos.

Pero no acaba ahí el capítulo de donaciones. El Banco de Bilbao ha posibilitado la presencia de Iturrino y Miró. El editor y promotor de arte don Agustín Rodríguez Sahagún ha puesto a disposición del museo siete lienzos —de Ginés Parra, Joaquín Peinado, Zacarías González...—. Entrañables y admirados amigos, artistas de incuestionable valor y cotización nada despreciable en los inflacionados mercados del arte, se han desprendido de sus cuadros: Alcorlo, Arias, Avedán, Amalia Avia, Barjola, Beulas, Alvaro Delgado, Adolfo Estrada, Estruga, García Ochoa, Goñi, Gran, Guansé, Hidalgo de Caviedes, Antonio López García y Antonio López Torres, Macarrón, Martínez Díaz, María Moreno, Núñez de Celis, Gregorio del Olmo, Peláez, Orlando Pelayo, Reyes Torrent, San





José, Pepi Sánchez, Vancells, Cristino de Vera. En total han sido sesenta las obras recibidas de modo tan difícil de agradecer.

Como es común a mucho de la figuración artística actual, lo más de lo expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo responde a las tesis expresionistas derivadas de las comezones y crisis que gozamos y padecemos en el presente. Barjola, Orlando Pelayo y García Ochoa pueden ser ejemplo de urgencia con que no tener que enumerar demasiados nombres. Lo mismo que Antonio López García, María Moreno y Amalia Avia significan el hiperrealismo que se viene exacerbando y categorizando de unos años a esta parte, y no sin dejar de tener que ver también con ese expresionismo impuesto por la angustia histórica contemporánea. De igual manera que en casi todos el deformismo desmitificador —verbigracia, el de Alvaro Delgado— campea a sus anchas, para probar que el arte es interpretación y que el egocéntrico culto a lo apolíneo humano anda de capa caída.

En estos últimos sentidos, el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo ya ejerce fácil y claro magisterio. Y lo seguirá ejerciendo aun cuando, mediante más donaciones que se esperan, muy pronto se renueve un no grande depósito de obras hecho por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural y que es de suponer que habrán de exponerse en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, cuya inauguración se ha anunciado oficialmente para dentro de contados meses.

Para todo lo ahora exhibido se ha redactado un extenso catálogo ilustrado que, a la hora de escribir estas líneas, está en pruebas de imprenta; que muy pronto verá la luz; y que, sin demora, requerirá la edición de los pertinentes apéndices donde reflejar las rápidas ampliaciones que para el museo se esperan. Porque en la medida de sus dimensiones y medios, el Museo de Arte Contemporáneo será un organismo vivo, abierto y perfeccionable. A la mayor escala posible. Nunca con una estrecha visión localista que

no haría otra cosa que atentar contra la universalidad de la "imperial" ciudad que lo aloja.

El Museo de Arte Contemporáneo tiene el deber de contribuir a luchar contra la alienación cultural, historicista y estética que un mal entendido culto al pasado impone a Toledo lo mismo que a incontables recintos monumentales de las viejas y gloriosas Españas. Ha de procurar a propios y extraños la imagen —por real, nada triunfalista— de una España que, en arte, no ha dejado en un solo instante de ser fecunda. Imaginativa. Potente. Creadora. Todo otro modo de obras serían ganas de seguir inoperantes o, a lo sumo, dándole vueltas a vacías y baratas retóricas.

Por último, y teniendo que terminar presto esta sucinta crónica, no resisto la tentación de transcribir algo de lo que, poco antes de fallecer, escribía Florentino Pérez-Embido bajo el título de "Luna de diciembre sobre Toledo" ("ABC", 6 de diciembre de 1974):

"Mucho más toledano que San Juan de los Reyes, y más que el Alcázar, y más incluso —¡perdón!— que la catedral primada de las Españas, es la casa admirable que alberga —en espera de su oficial apertura— el Museo de Arte Contemporáneo. En los tres pisos de esa casa increíble están reunidos Alberto, el escultor campesino que se marchó a morir en Rusia, y el delicado Beruete, y el pasmoso Toledo que un día inexplicable se salió de los pinceles de Benjamín Palencia, y muchas piezas actuales que dan fe de la generosidad de sus artistas creadores, con un ejemplo que bien podían aprender los ricos que entre nosotros amasan inversiones. Esta casa sí que es Toledo. Con sus alfiles de yeso, y sus puertas de cuarterones, y su portón de clavos gruesos, y su pobre patio de ladrillos, al que se asoman, sobre las ascéticas barandas de madera, las zapatas que completan todo ese humilde despliegue de la tradición mudéjar.

"¡Calle de las Bulas Viejas! ¡Cómo reluce bajo la macilenta luz de la luna de diciembre! Por semejante caminito, tan estrecho y lleno de revueltas, pasa uno de los rumbos del porvenir. Una casa elegida en las entrañas de la ciudad, llena del rumbo creador de los espíritus de hoy".

JOAQUIN DE LA PUENTE



LA CERÁMICA EN LA CUSPIDE

Y EN LA PROMESA

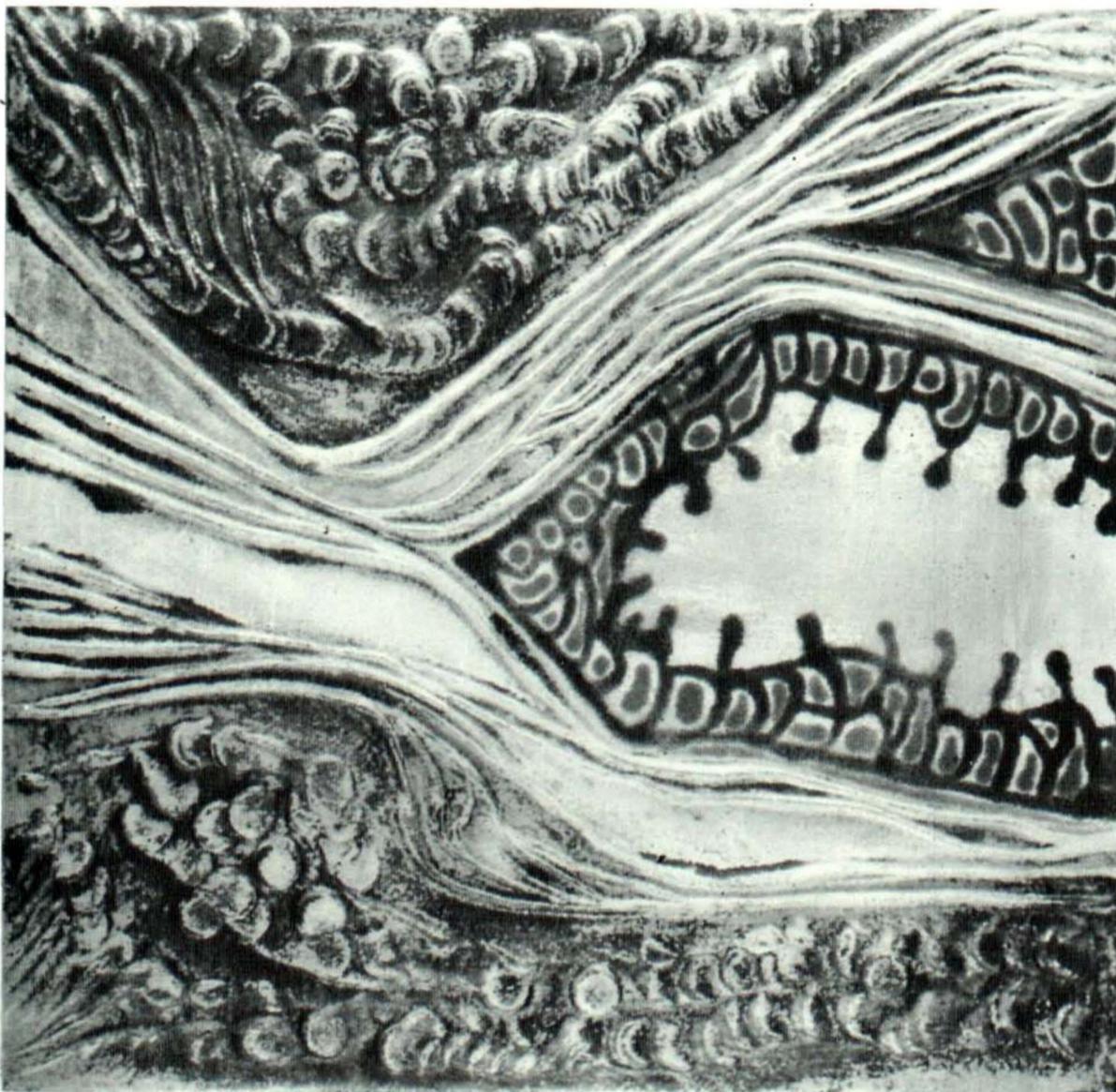
ANTONI CUMELLA:
INTEGRACION
Y EQUILIBRIO
DE VALORES PLASTICOS

La cerámica es misteriosa. Su antigüedad es superior a la de muchos procedimientos plásticos y, sin embargo, la cerámica nos ofrece hoy piezas actualísimas que se incorporan a la utilidad, al uso cotidiano. El misterio de la cerámica radica, según creo, en que nace de la tierra frágil y se perpetúa. Se calcina, por efecto del fuego al que se tiene como destructor. Aquí, en

la cerámica, no se destruye nada, nacen para conservarse unas formas modeladas en el gres blando, amenazado de corta vida. Es el fuego el que, al dar consistencia a la materia, le proporciona unas calidades, unos brillos riquísimos. La sensibilidad humana del artista que produjo la forma, adquiere a través del paso de las piezas por el horno un aspecto mineral, fantástico. Los colores vidriados ofrecen su tonalidad y su brillo de fina pedrería. La cerámica sorprende siempre, sorprende al contempla-

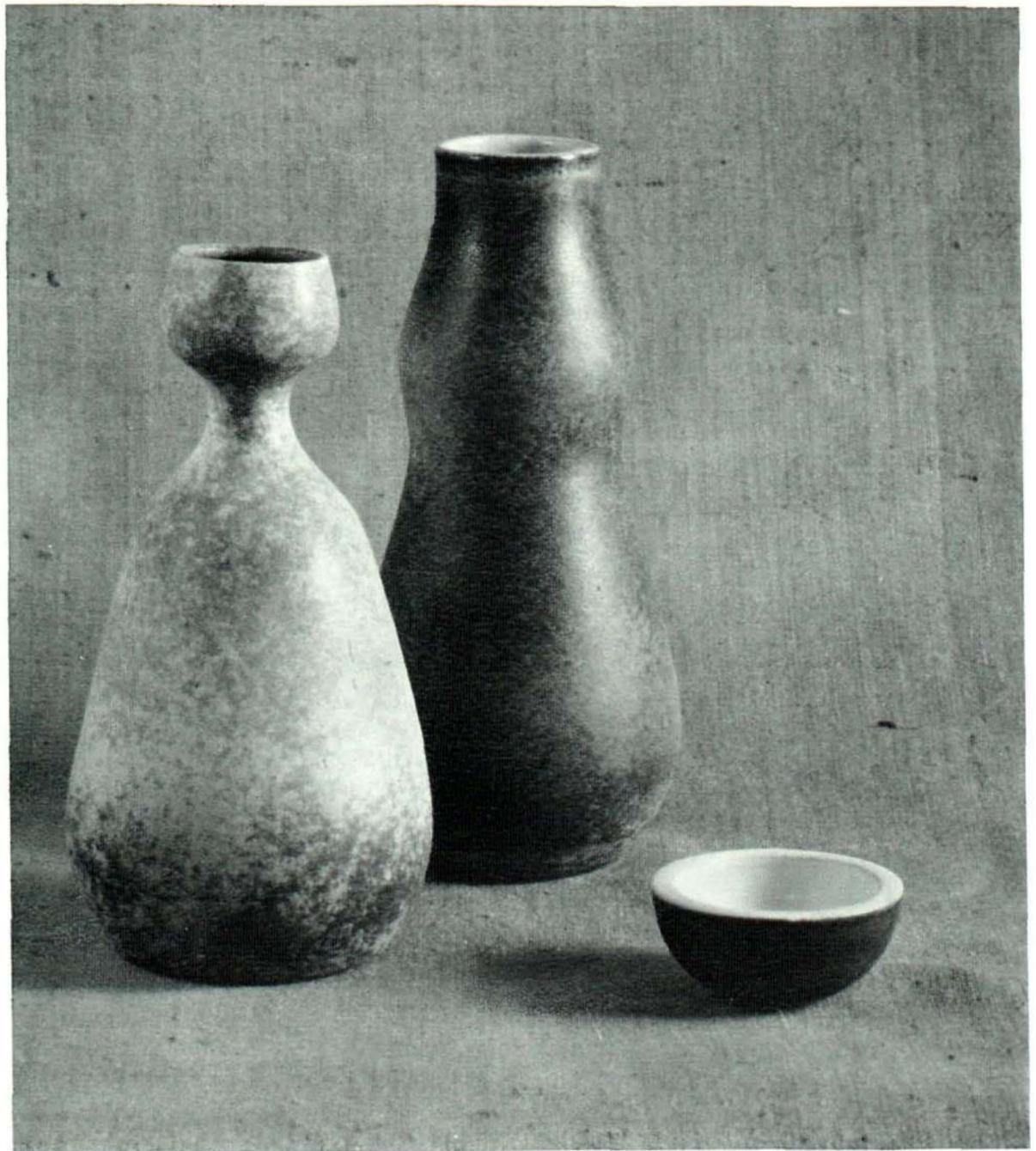
dor y sorprende también al artista que trabajó su consecución a través del lento proceso. Se explica el poder de atracción que el procedimiento cerámico tiene para los artistas que estudian las reacciones, el colorido, la composición de tierras. Para el contemplador de las piezas cerámicas, esa atracción se muestra también con fuerza. Horas e incluso días después de visitar la exposición de cerámica de Antoni Cumella, en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, las formas y las calidades de la obra del artista vuelven una y otra vez al recuerdo con toda su carga de comunicación y de sugerencias, con toda la emoción que recibimos durante la visión real de las piezas. Son los valores permanentes de la obra de arte, su estética, que plantea una relación entre formas, calidades, color y procedimiento.

Antoni Cumella, de cuya obra se ha hablado mucho desde muy variados puntos de vista, es un mago de la cerámica. Sus obras, sin embargo, no pueden limitarse al proceso, al virtuosismo y dominio de procedimiento enriquecido y modificado con la personalidad del artista, científico procedimiento de reacciones y efectos a los que Cumella ha sacado evidentes y valiosas posibilidades y nuevos matices. El estudio de las formas de las cerámicas de Cumella nos enfrenta con todo un muestrario de esculturas que va desde formas inventadas a las masas materiales



en juego con el aire circundante, juego trascendente que llega algunas veces hasta las oquedades y los taladros en esas incomparables planchas y en los murales, sin olvidarnos de las serenas vasijas. El colorido de la obra de Cumella es perseguido por el artista, pretendido y conseguido con la exactitud del que se anticipa al comportamiento del gres sometido a determinadas temperaturas. Lo que en la Naturaleza es proceso natural, es descubierto y provocado por el artista. Así se explican esas calidades entonadas de las vasijas de aspecto blando, ligero de peso, frágil, delicado, que invita al máximo respeto y cuidado al contemplador. Cualquier descuido, desatención, cualquier violencia, parece sería fatal destrucción del conjunto de piezas perfectamente exhibidas.

En la obra de Antoni Cumella hay que destacar también esa conexión entre sus valores de formas, de aspectos, de colorido y de calidades. Todos esos valores son reales, son muy de la obra de Cumella, pero adquieren la verdadera dimensión, máxima dimensión, al estar conectados. Todo es conjunto. Por eso no cabe destacar un aspecto sobre otro. En una obra inmadura, sí se produce este hecho de supremacía. En la obra definitiva, que alcanza niveles suficientemente maduros, trascendentes, hay un equilibrio de valores nacido de esa integración, de esa conexión. El virtuosismo artesano, el conocimiento del procedimiento personalizado, modificado por el artista, el colorido, las calidades, las mismas formas escultóricas, las sugerencias e identificaciones con épocas y estéticas históricas..., etcétera, todo ello queda plasmado en una emoción. El recuerdo de la

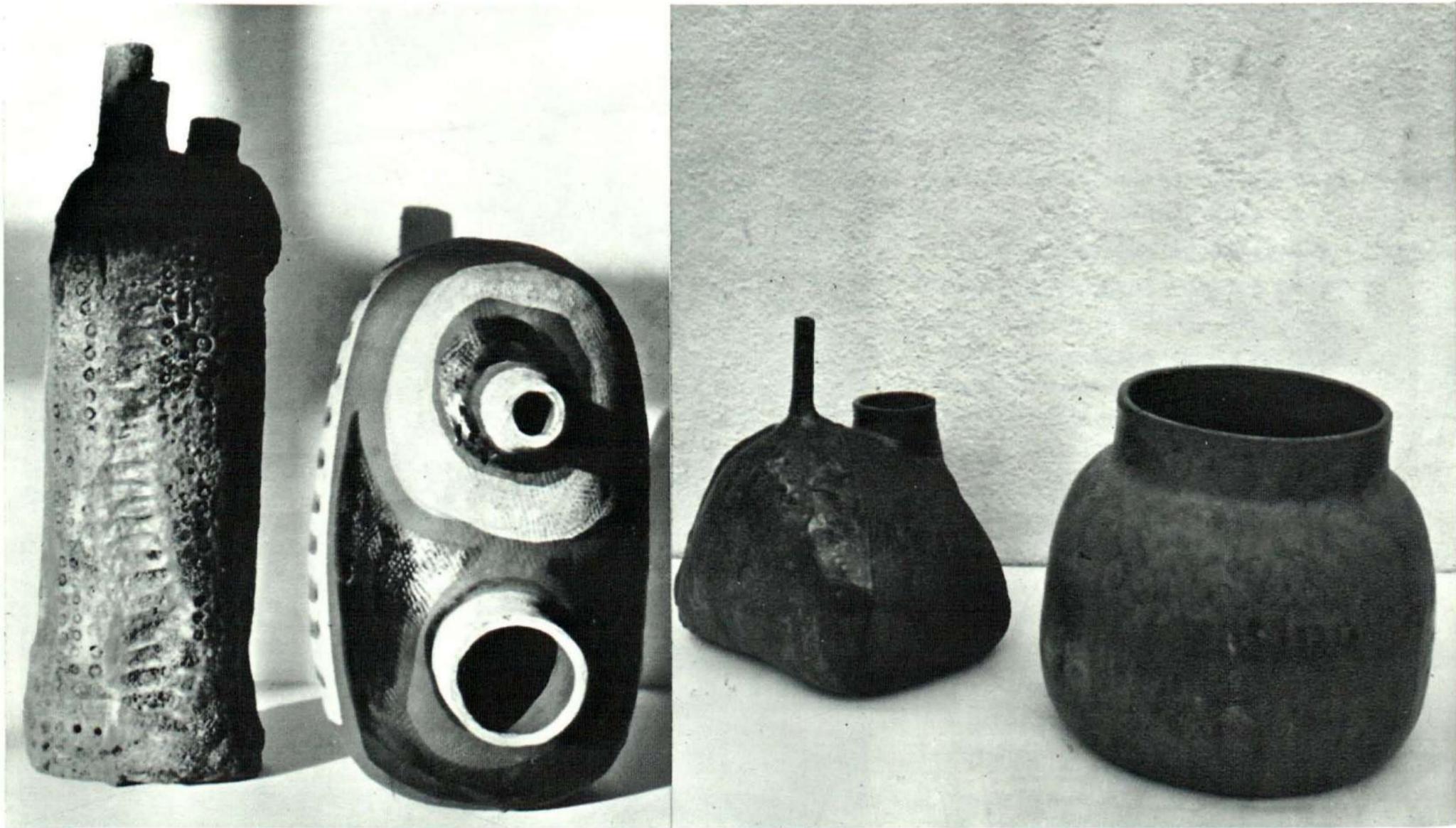


obra de Cumella, pasado el tiempo de haberla visto realmente, es recuerdo unitario de todos esos valores y de algunos más que surgen a nuestra apreciación conforme nos mezclamos con las obras de arte y nos sentimos cada vez más presos de ellas. Los taladros, los grafismos, el pulido cromatismo de otras piezas se identifican en cada espectador con una estética o con una idea distinta, pero no demasiado distante. Por ello se explica cómo muchos escritores que han estudiado la obra de Antoni Cumella, al establecer semejanzas o paralelismos, han mencionado a Le Corbusier, Henry Moore, Naum Gabo, Max Bill o Antonio

Gaudí. No es extraño el plantel de citas frecuentes, esa es la línea de ruptura, de creación de algo nuevo, de inquieta gestación de formas e interpretaciones, pero creo que habría que pensar también en dar a esa corriente de movilidad novedosa un nuevo nombre de esteticista propio, el de Antoni Cumella.

FERNANDO PASCUAL: BUSQUEDA DE SU EXPRESION

La exposición de cerámicas de Fernando Pascual en la galería De Luis ha sorprendido por varios motivos: su originalidad de formas, su utilización varia en distintos



tipos de obras y su dedicación a esta plástica, aspecto en el que el joven artista no se había manifestado, al menos no se había manifestado en exposición tan importante y numerosa en obras. Fernando Pascual nació hace veinticinco años en Vezdemarbán (Zamora); sus estudios, en Salamanca, Madrid y Palma de Mallorca, evidencian una tendencia a la cerámica y a la esmaltación de materiales, pero su apertura a otras ramas como son la pintura y el grabado han producido una personalidad más poderosa en el conocimiento que del artista teníamos. Ahora, con la muestra presentada en Madrid, Fernando Pascual entra, en serio, en el gremio de los ceramistas importantes, a los que cabe augurarles un porvenir.

Fernando Pascual no ve la nece-

sidad de olvidarse de la pintura o del grabado. Sus éxitos en exposiciones y en la Bienal de Zamora de 1973 no pueden quedar al margen; al contrario, sirven esos éxitos para creer de antemano en su porvenir artístico en este aspecto de la cerámica y potenciar los razonamientos del porqué de esas cualidades agresivas, rugosas, con la huella de la ebullición solidificada. Fernando Pascual, en la pintura, es también así, es agresivo con sus cuadros de abundante materia gruesa. Aquí, en la obra cerámica, Fernando Pascual presenta esas huellas en unas vasijas abultadas, de formación caprichosa con varias salidas al exterior. El recuerdo de la pintura está más presente, en cuanto a formas se refiere, en los cuadros cerámicos, verdaderos murales o estudios de

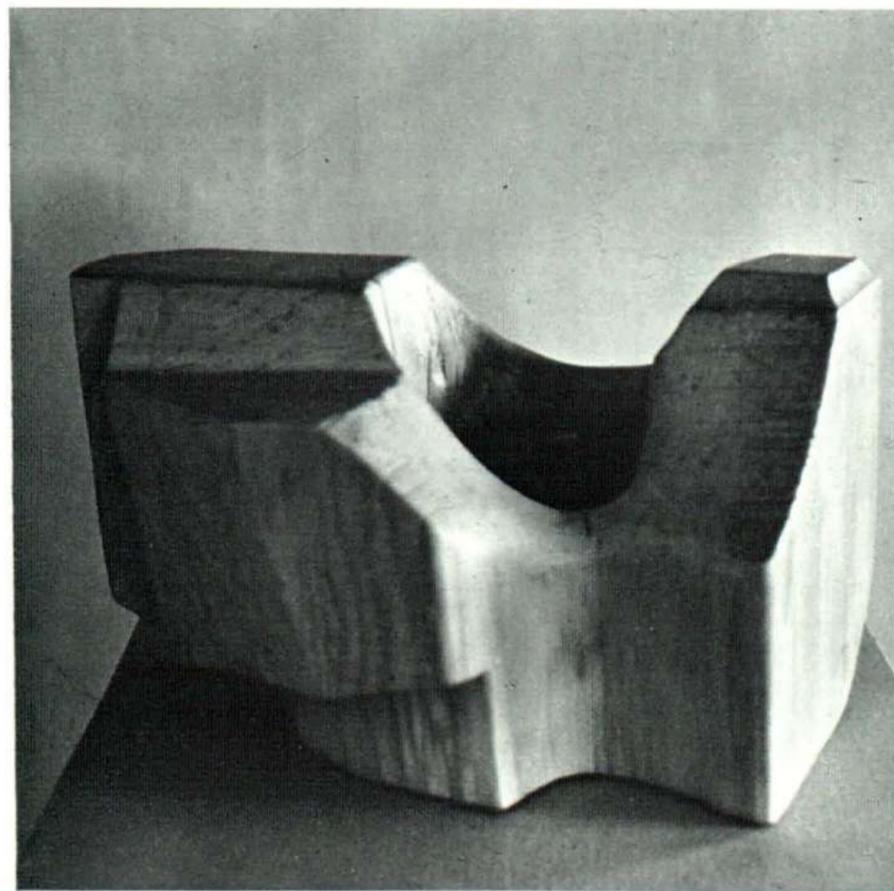
murales en los que el artista investiga y descubre secretos al colorido y al vidriado. Hay mucho trabajo y mucha investigación también en esta obra de Fernando Pascual donde el color se integra a las formas con un sentido misterioso, de algo que ha sido transformado. Las mismas formas quieren romper con la tradición y presentan muchas piezas cierta asimetría, deformaciones provocadas en las redondeces, presencia de curvaturas donde parece correspondería una arista definida. Son piezas para una decoración nueva, para una utilización diferente. Las calidades y el colorido oxidado parecen presuponer un cataclismo y el comienzo de una etapa diferente también.

FRANCISCO PRADOS
DE LA PLAZA

CAMIN: CONSIDERACIONES A PARTIR DE LA MADERA

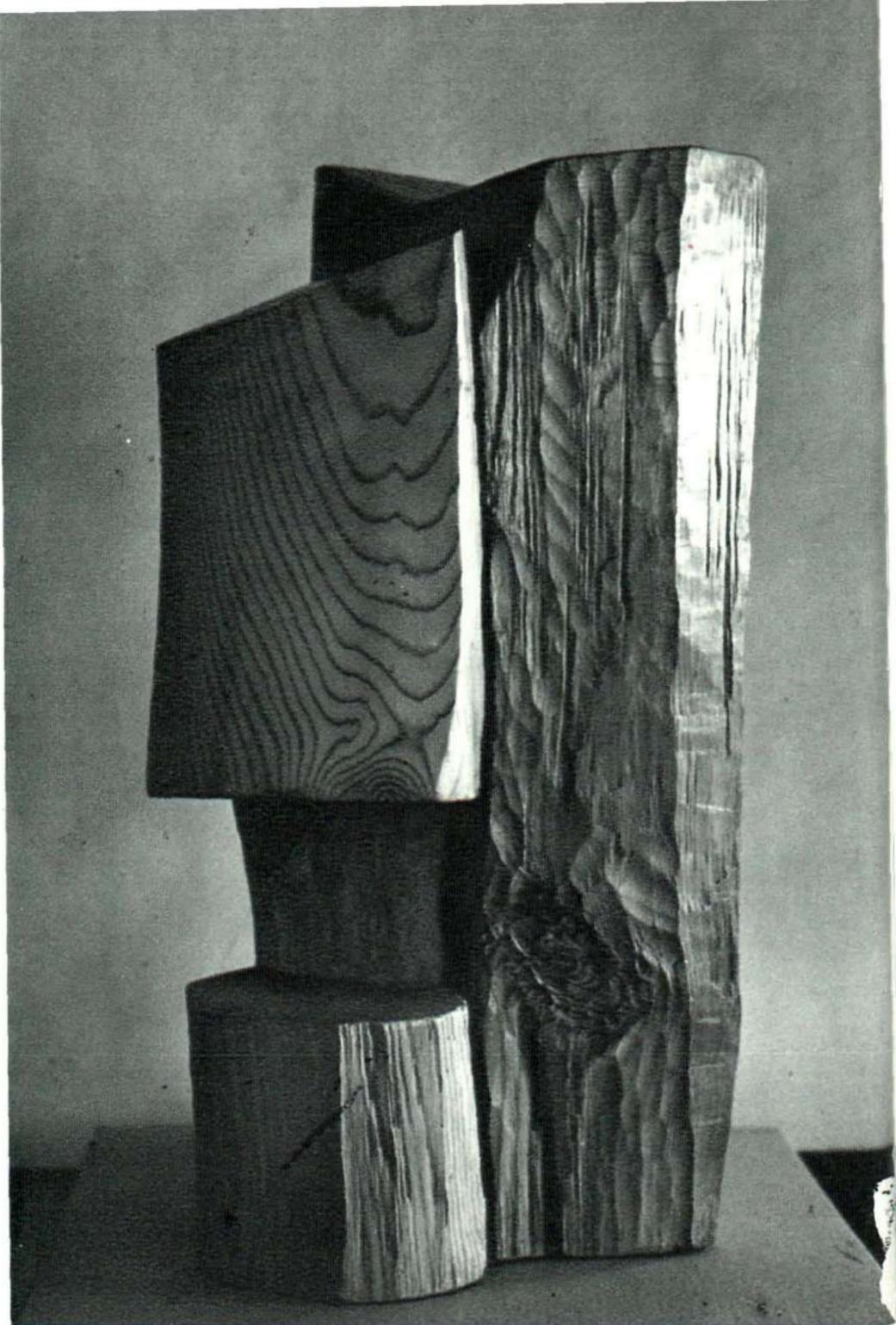
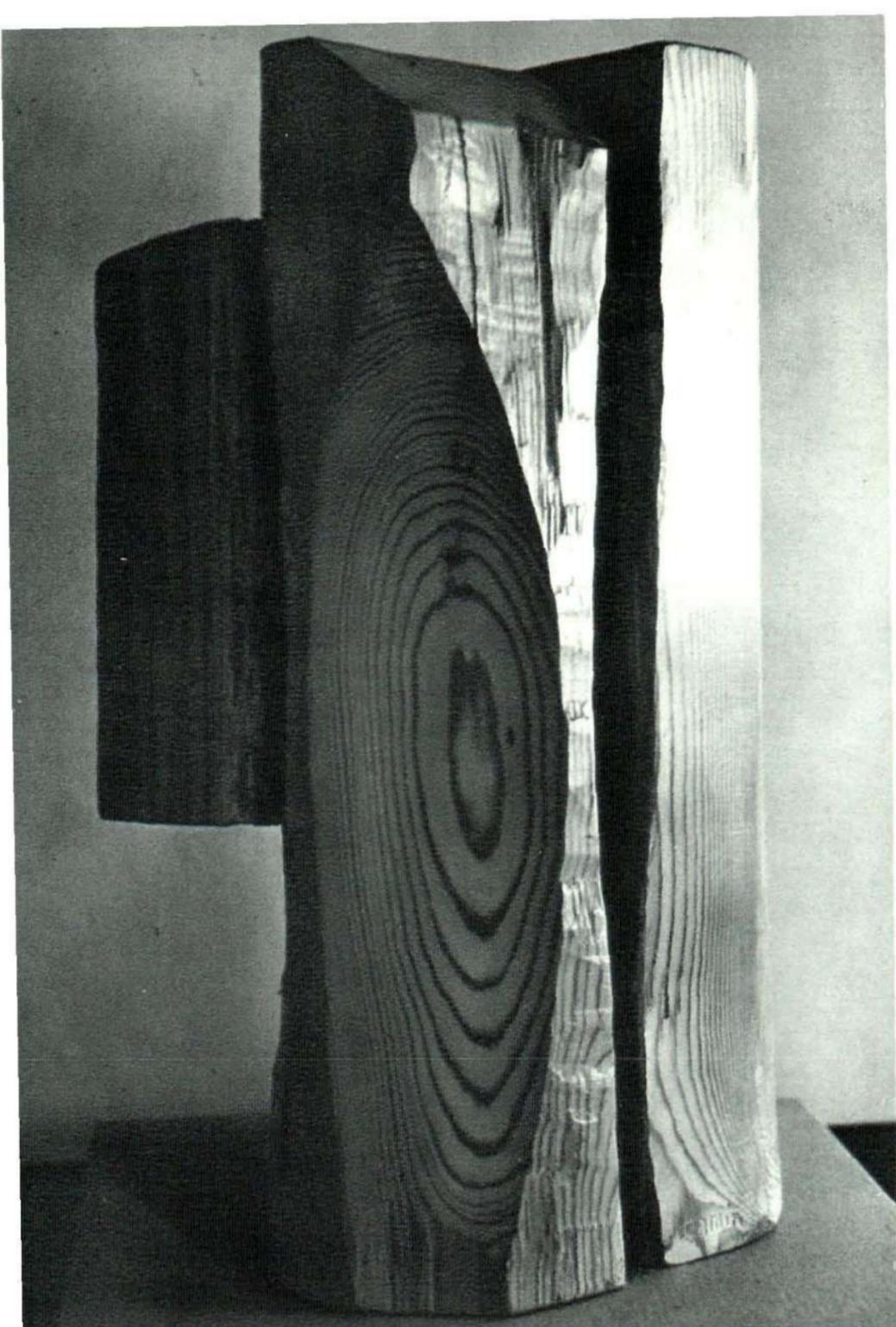
La reciente exposición en La Casa del Siglo XV, de Segovia, ha permitido conocer una nueva dimensión del escultor Joaquín Rubio Camín. Junto a su peculiar universo de imágenes, ese patrimonio metálico que preside el angular, ha aparecido, por primera vez, la madera. Cinco piezas exentas, unitarias, autónomas, ejecutadas en tal material.

Mediatizados por un sentido estrictamente burocrático de la estadística, no solemos detenernos en el valor que para la biografía —la historia— de un artista suelen tener, a veces, estos gestos. A veces..., o sea, cuando el cambio no es hijo del azar, del capricho, sino que viene dado por las misteriosas exigencias del lenguaje. Claro que aquí entra en juego un no pequeño problema: cómo deslindar la razón de la no razón —cómo detectar la no gratuidad— de este mudar de semblante. No existen claves para descifrarlo. Probablemente, el único argumento válido hay que encontrarlo en una coherencia de signos marcada por "lo precedente". Es decir, que, siendo —uno y otro, metal y madera— dos campos estructuralmente distintos, conviven en armonía. Delatan un mismo origen.



Adviértase que por ahí, por lo que las palabras no acaban de descubrir, se esconde la verdadera calidad del "estilo". El carácter de una obra. La que ha dado identidad a Camín —y la que continúa dándosela, porque en la empresa del arte no rigen plazos— es la de la indagación en torno a un elemento usualmente común, normalizado en la vida laboral de todos los días: un diedro, un ángulo de acero de noventa grados. La sección, el doblado, la soldadura de este cuerpo modular básico orienta una infinita organización de "acontecimientos" en el espacio. Organización señalada, sobre todo, por la capacidad de provocar superiores incitaciones al hombre, en el ámbito en el que escultura y arquitectura son magnitudes en contacto. Pues bien, ¿continúa todo ello manteniendo su vigencia en la madera?, ¿en esa mutación cósmica impuesta por la presente incorporación?

Suponiendo que la pregunta tenga una formulación éticamente justa, la respuesta ha de ser afirmativa. Ciertamente, afirmativa en lo esencial de "la cuestión", en el hecho del por qué una arraigada problemática expresiva, la que sostiene al artista, le impulsa a la necesaria averiguación de un nuevo



—que no excluyente— elemento matérico. Para dar cauce a unos criterios de oficio comunes —se insiste—, pero reencarnados dentro de unas imposiciones perfectamente cualificadas, típicas, inherentes. Lo cual conlleva, de por sí, la desaparición de todo fenómeno de mimesis externa. El acero —su particularidad, sus posibilidades—, y cuanto más el perfil de acero —el angular, que surge ya siendo escultura: la unión de dos vectores—, es físicamente intransferible. Cualquier reiteración sería aberrante. Los que sí son trasvasables son los dictados intelectuales y emocionales por los cuales el angular ambiciona el espacio. De este modo, el humanismo de lo geométrico puede nutrir este ulterior medio escultórico de la madera.

Se ha destacado —no como tópico, sino como actitud incluso visceralmente padecida— de qué manera la síntesis, la simplificación hasta extremos que rozan el estricto ser línea-plano, es norma de conducta y de oficio en Camín. A tal principio hay que acogerse, ineludiblemente, para entender lo que sus maderas anuncian hoy. No nos transportan al domi-

cilio de una circunstancia estética "extraña", como instaurada por medio de una hermosa artificiosidad, sino a su natural alcance escultórico. Sin retóricas formales pedidas a préstamo, lo "bello" aparece anotado en la confluencia de esas dos difíciles fuerzas que son la lealtad al medio —su no desnaturalización— y la presencia breve de un dato exterior: el autor, su intención, su trabajo. Tan frontal es el respeto —diríase casi que el temor— que la entidad posterior del volumen, de esa concreción dialéctica de "apariencias", brota —tal es la impresión— con absoluta normalidad.

De ahí la consecuencia del acto técnico. Su virtualidad y su significación se manifiestan como si la dura operación del tallado —incisiones, cortes, frotaduras, moldeados...— rozaran sólo la delicada y vigorosa, a la vez, proposición de origen. La madera renace, a través de Camín, sin violencia. En un gesto de amor.

MIGUEL LOGROÑO

LA NUEVA SEDE DE LA FUNDACION JUAN MARCH Y EL MUSEO DE ALBERTO

Con pocas fechas de diferencia, dos importantes actos culturales se han sucedido en Madrid. La apertura del Museo de Esculturas Alberto, primero, y el de las nuevas instalaciones que albergan a la Fundación Juan March, poco después. Cada una en su estilo y finalidades específicas, constituyen ambas muy valiosas aportaciones al acervo cultural español y más destacables aún, puesto que las dos proceden del campo de la iniciativa privada.

EL MUSEO DE ESCULTURAS DE ALBERTO

A muy pocos metros del Museo del Prado, en la docta calle de la Academia, las colecciones de escultura de Alberto Sánchez han encontrado feliz acomodo e instalación adecuada. Seguramente que ni el mismo Alberto pudo soñar mejor localización para sus obras y seguramente que ni pensó en verlas reunidas con intención museística. Este nuevo y grato museo temático con el que se enriquece Madrid, o sea, España entera, ha sido posible gracias al tesón, al entusiasmo y a la generosa disposición de la familia del escultor toledano, sobre todo al de su viuda, Clara Sancha, y al de su sobrino, el arquitecto Jorge Lacasa, que a su vez ha sido el autor del proyecto de reforma y adaptación del local.

El Museo Alberto no es muy grande, pero sí lo suficientemente espacioso para que sus esculturas puedan admirarse en las debidas condiciones. Tampoco el tamaño de las esculturas que Alberto pudo realizar en vida precisa de ámbitos más monumentales, por lo que resulta más adecuada la proporción galería de arte que el museo tiene, y sobre todo el Museo Alberto es el foco de irradiación de la labor difusora que se ha propuesto y que está llevando a cabo con admirable sentido: la de que sean conocidas en todos los lugares posibles tanto las esculturas como los dibujos y demás obras artísticas que Alberto realizó.

Porque Alberto era prácticamente un desconocido hasta hace muy pocos años; concretamente hasta 1970, año en que se celebró la gran exposición de sus obras en las salas centrales de la Dirección General de Bellas Artes, en los bajos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta misma exposición, que fue uno de los acontecimientos artísticos más importantes de los últimos años, fue llevada más tarde a Barcelona, a Bilbao y a Sevilla. Había comenzado el contacto de la obra de Alberto con el pueblo español, que el escultor tanto amó y tanto le hizo meditar. Contacto que ahora se acrecienta y difunde más desde los nuevos locales inaugurados en la calle de la Academia, en los que



ALBERTO. AUTORRETRATO.

Alberto ha encontrado hogar para sus obras, tan traídas y llevadas y tan expuestas a que hubiesen desaparecido en la atormentada geografía europea de la segunda guerra mundial.

Alberto nació en Toledo en 1895 y falleció en Moscú en 1962. Entre estas dos extremas y escuetas fechas y ciudades está encerrada una de las vidas más tensas e intensas del arte español contemporáneo. De mayor peripecia dramática también, con todo el drama y la zozobra que la España entera sufrió. ¿Quién era Alberto? Podemos contemplarlo en el retrato que él mismo se hizo, con su gran entrecejo fruncido en forma de cuernos bajo la boina echada muy atrás, con surcos profundos en las mejillas abiertos por el arado de la vida, mentón saliente denotador de fuerte voluntad, labios sensuales y de rictus triste, mirada fija y lejana de miope iluminado y místico. Es la cabeza típica de un labriego castellano que tiene emprendida una dura lucha con el medio ambiente hostil y reseco; pero también pudiera ser la faz de un monje preocupado por el más allá, de un filósofo por



MUSEO DE ALBERTO.

descubrir el sentido de la vida, de un poeta que no sabe pero que intuye, la de un profesor que transmite enseñanzas. En realidad, de todo esto tuvo Alberto Sánchez, pues su sentido ascético de la vida se unió con una de las intuiciones poéticas más poderosas que hayan sacudido el arte español de todos los tiempos.

Aunque ya va siendo más conocida por los estudiosos del arte la peripecia humana de Alberto, merece sintetizarla para llegar a una mayor comprensión de su obra. Hijo de un labriego que más tarde fue panadero y de una sirvienta, a los siete años Alberto guardaba puercos por los campos toledanos, luego ayuda a su padre en la tahona y reparte el pan por las empinadas calles de Toledo. Más tarde aprendiz de herrero hasta que el fuego de la fragua enferma su visión, más tarde zapatero remendón y escayolista en el taller de un decorador. Destinado a Melilla para hacer el servicio militar, en 1917, apenas sabe leer y escribir, pero ya es aficionado a dibujar y en Africa hace sus primeras esculturas. Es ya licenciado, en 1922, cuando conoce en Madrid al pintor uruguayo Rafael Barradas, a quien el escultor reconoce como su maestro en la iniciación artística de vanguardia. Por Barradas expone Alberto en la Exposición Nacional de Artistas Ibéricos año 1925, que dio a conocer en Madrid a Dalí, Palencia, Cossío, etc. Gracias al éxito obtenido en esta exposición, la Diputación de Toledo le concede una beca de estudios durante tres años. Alberto tenía entonces treinta y un años y es el comienzo de su vida artística profesional.

En compañía del pintor Benjamín Palencia, otro labriego como Alberto de otra tierra reseca, fundan la llamada "Escuela de Vallecas", uno de los primeros grupos coherentes y revolucionarios aparecidos en el panorama artístico español. El propósito era: "Levantar un nuevo arte nacional", "Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla", "Tomamos la cosa con verdadero fanatismo. Nos dimos a coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas", "En contraste con el mundo desgarrado de la ciudad, los campos de Vallecas me llenaban de felicidad", "Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida".

El gran sentido poético de Alberto está siempre presente en su obra, tanto cuando realiza las esculturas como cuando escribe sobre ellas: "Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio. Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que, bien equilibradas, se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes". No hay que olvidar que Alberto era amigo de todos los poetas de la generación de 1927, los que homenajearon a Góngora, poeta al que Alberto dedicó un proyecto de monumento.

Eran los años de la II República española y en el



MUSEO DE ALBERTO.

pabellón oficial que España presentó en la Exposición Internacional de París del año 1937, ya en plena guerra civil, una de las obras más importantes del mismo era la escultura de más de doce metros de altura que Alberto realizó con el título "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella". Dicho pabellón había sido proyectado por los arquitectos Luis Lacasa y José Luis Sert y en él se exhibía "La destrucción de Guernica", pintada por Picasso. En el mismo pabellón, Miró tenía un mural y Julio González su escultura en chapa metálica "La Montserrat". O sea, que ya en 1937 Alberto era una figura de similar categoría a Picasso, Sert, Miró, Julio González, etc. ¿Qué pasó para que Alberto haya sido desconocido hasta hace apenas cuatro años en España? ¿Qué ocurrió para que su nombre no figure en ninguna de las antologías internacionales de la escultura contemporánea? Dos cosas, principalmente, aparte del carácter retraído de Alberto: una de ellas, la aludida guerra civil, que trastocó la vida española; la otra, la marcha de Alberto a Rusia en el año 1938, en calidad de profesor de dibujo de los niños españoles evacuados a aquel país. Alberto tuvo que vivir en Moscú haciendo decorados, figurines para teatro, carteles, etc. Su creación escultórica permaneció dormida durante bastantes años, debido a múltiples circunstancias. Hasta 1955 no vuelve otra vez a realizar esculturas, de pequeño formato, casi diríamos maquetas de grandes monumentos que no pudo llegar a realizar en su tamaño definitivo y soñado. Los últi-

mos años de su vida fueron de creación febril, entregado totalmente, con toda la pasión del ser íntegro que fue. Ser dominado por dos pasiones: la de crear y la de volver un día a España, la dura tierra tan lejana de su cuerpo y tan metida en su corazón.

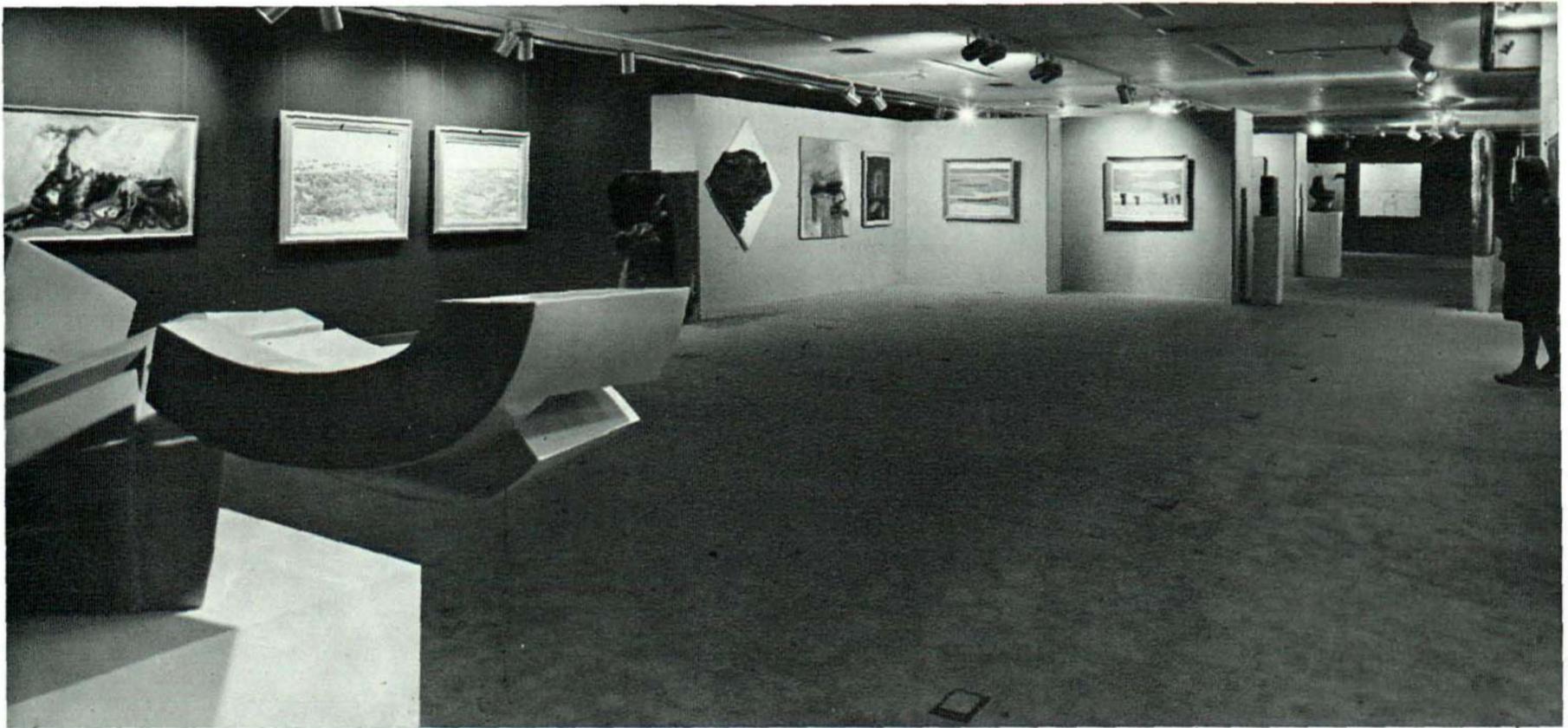
Ya volvió. Ya ha vuelto Alberto en lo más fundamental de su ser, en su obra milagrosamente salvada de tantos percances. Volvió y ha encontrado su propio hogar, su casa, su museo, en la ciudad de sus primeros triunfos, de sus infinitas amarguras e inquietudes. Los campos de Vallecas ya son Madrid, el soñador por aquellos barbechos y desmontes tiene ya un lugar preferente y nada menos que junto al Museo del Prado.

LA NUEVA SEDE DE LA FUNDACION JUAN MARCH

Es de sobra conocido que don Juan March Ordinas fue un financiero y un hombre de empresas de unas dimensiones nada comunes. La aventura de su vida y de sus finanzas incide en el terreno de lo novelesco y de lo fabuloso, hasta llegar a lo inverosímil, pero ahora se puede asegurar que la empresa más importante de todas cuantas emprendió es la de la Fundación que lleva su nombre. Lo que permanece, lo que cobra trascendencia con el tiempo, es toda labor en pro de la cultura de un país, que en el caso de la Fundación March ha superado las barreras nacionales. "AD MAIUS HISPANIAE LUMEN" es el lema de la Fundación March, y en verdad que, en los cerca de veinte años que lleva funcionando, ha contribuido

FUNDACION JUAN MARCH. EN PRIMER TERMINO. UNA ESCULTURA DE CHILLIDA REALIZADA EN HORMIGON.





SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES.

como ninguna otra a que esa "luz" ilumine muchos aspectos de la vida española, tanto en sus aspectos científicos como artísticos.

La Fundación Juan March fue fundada en 1955 como entidad cultural y benéfica, y su patrimonio, formado a través de sucesivas aportaciones, tanto del fundador como de sus sucesores, la sitúa entre una de las Fundaciones de mayor importancia de Europa. No se limita a un campo de acción determinado, ya que impulsa por igual muy diferentes aspectos de la vida, ciencia, arte, cultura y asistencia social en beneficio de personas o entidades españolas. Cuenta con 19 departamentos que funcionan como órganos de asesoramiento especializado, y que son: Filosofía, Teología, Historia, Literatura y Filología, Artes Plásticas, Música, Matemáticas, Física, Química, Biología, Geología, Medicina, Farmacia, Veterinaria, Ciencias Agrarias, Derecho, Economía, Ciencias Sociales, Comunicación Social, Arquitectura, Urbanismo e Ingeniería. Estos departamentos son los que indican las líneas directrices de la labor a realizar y los que elaboran los planes especiales, como el de Biología y Sociología, que se desarrolla de 1972 a 1977, sectores científicos seleccionados por su inmediato interés para la vida del país. La Fundación March también promueve operaciones especiales concertadas directamente para la formación de especialistas en España y en el extranjero; entre las operaciones especiales artísticas se incluyen la restauración de obras de arte y las exposiciones de carácter itinerante, como la titulada "Arte español contemporáneo", que desde 1973 ha recorrido diversas ciudades españolas, así como Londres, París, Roma y Zurich. Exposición que ahora ha servido para inaugurar las salas de expo-

sición de la nueva sede madrileña y que algunos comentaristas han calificado personalmente como insuficientemente representativa.

Además de las actividades sucintamente señaladas, la Fundación March organiza frecuentes encuentros y seminarios sobre temas de interés general, ciclos y conciertos musicales, cine y teatro dentro de la investigación, conferencias y diversas publicaciones sobre temas monográficos, ensayos, estudios históricos y artísticos, y la colección de 16 volúmenes titulada "Tierras de España", que recogerá la aportación artística de las regiones españolas en su contexto geográfico, histórico y literario, y de la que ya han aparecido los dos primeros volúmenes.

Para esta ingente y diversa labor, la Fundación March necesitaba un edificio representativo especialmente concebido para esos fines, del que carecía hasta hace poco. Con ese propósito se convocó un concurso restringido, al cual se invitó a diversos arquitectos españoles y al que enviaron proyectos Javier Cárval, Mariano García de Benito y José Luis Picardo. De los tres fue elegido el de Picardo, que es el que ahora ha sido inaugurado. La parcela edificada correspondía a una manzana en la que está situada el palacio de los March y la idea fundamental fue enterrar al máximo el volumen de edificación no necesitado de luces exteriores y conseguir el máximo de suelo libre para destinarlo a jardín. Cuatro son las plantas enterradas y siete las que se elevan desde el nivel de la calle, con un volumen de edificación suficiente para atender todas las necesidades presentes y futuras de la Fundación. En las plantas enterradas están los aparcamientos de automóviles, dos salas de actos, una de ellas para trescientas plazas y otra para

cien, y un gran vestíbulo. En la planta baja está situada la sala de exposiciones artísticas temporales, y en las otras plantas restantes, la biblioteca, las salas de reunión, la administración, los archivos, la dirección, la sala de jurados, el club de becarios y salas de tertulia y banquetes.

La obra lograda por José Luis Picardo, está dentro de un lenguaje formal absolutamente contemporáneo, pero sin ninguna clase de estridencias innovadoras. Podríamos decir que la nueva sede de la Fundación March corresponde a un clasicismo de lo moderno, lo cual no deja de ser una garantía para evitar el riesgo de quedar pasada de moda, como les ocurre a muchos edificios que deslumbran un día por sus efectismos y quedan desfasados al cabo de poco tiempo. José Luis Picardo ha preferido la seriedad, y dentro de las normas constructivas y estéticas más actuales ha actuado con ponderación y raro equilibrio, cargando sobre la nobleza de los materiales empleados el efecto permanente de la edificación. El edificio es un cubo con las mismas dimensiones en las cuatro fachadas y con sus correspondientes esquinas redondeadas, lo cual contribuye a resaltar la idea de una sola fachada continua, sin rompimientos. Este cubo está apoyado sobre una planta baja retranqueada, que lo eleva sobre el nivel de la calle y hace más escultórico su volumen, quedando el cuerpo macizo

como flotando sobre el basamento. Todo el revestimiento exterior es de mármol blanquecino, lo que contribuye a acentuar su carácter de escultura. Los otros materiales empleados son aluminio anodizado en color bronce casi negro, cristal ahumado color oscuro, en los exteriores, y el mismo mármol bronce y maderas de nogal, en los interiores. Se ha conseguido así una unidad cromática en la que predominan colores blancos y negros en armoniosos contrastes y en donde los muebles no rompen dicha unidad, sino que quedan integrados en su justo término.

Diversas obras de arte se han situado en lugares estratégicos del edificio; en el exterior, una escultura en hormigón de Chillida y una puerta monumental en bronce diseñada por el propio arquitecto. En el interior, una escultura-retrato del fundador, de Pablo Serrano; un gran mural de Vaquero Turcios y otro mural en un vestíbulo de Suárez Molezún. En conjunto, una gran obra digna de la gran obra que la Fundación March emprendió en su día, obra que ha ido tomando tales altos y potentes vuelos gracias al esfuerzo de muchas personalidades que en la misma laboran para lograr que el ambicioso y justificado lema sea realidad más patente cada día y que una fuerte y cálida luz bañe a España entera.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

SALON DE ACTOS Y CONCIERTOS.



EL XII FESTIVAL INTERNACIONAL DE ROYAN

El simple hecho de que una manifestación artística alcance su decimosegunda edición, ya es de por sí destacable. Pero las características de ese hecho empiezan a parecerse a las del milagro, si resulta que la convocatoria de turno se contrae a los límites del arte contemporáneo. Hasta el punto de que la continuidad sólo admite explicación si han estado presentes, desde el comienzo, un permanente acierto en la siempre problemática selección de autores y obras de interés y una organización —con la única e inevitable servidumbre, claro, de retrasos horarios debidos a la dificultad de montajes nuevos y variados— perfecta. Precisamente las dos características que, como no podía ser de otro modo, han colocado al Festival de Royan —predominantemente musical, aunque atiende también a las artes plásticas— en un privilegiado lugar dentro del mapa de los festivales europeos de arte contemporáneo.

Sólo lo expuesto bastaría para justificar asistencia y comentario. Pero aún hay más. El Festival, que ha incluido tradicionalmente nombres españoles, no ha hecho excepción este año; seis títulos en programa —tres de Cristóbal Halffter, dos de Luis de Pablo y uno de José Ramón Encinar— y la actuación directorial del primero al frente de la Orquesta Nacional de Francia, no es parca representación, ciertamente, donde las hay del mundo entero.

Y todavía más. La Presidencia de Honor del Festival de Música del año actual la ha desempeñado, por especial designación, el propio Cristóbal Halffter, figura central, sin duda, de la edición.

PRESENCIA DE LO ESPAÑOL

Me incorporé al Festival en el mejor momento para comprobar esa indudable primacía del compositor madrileño: el del concierto que dirigió a la Orquesta Nacional de Francia. Programado con notables complicaciones de puesta a punto —cinco estrenos absolutos, además del francés de sus “Pinturas negras”—, dio la doble espléndida medida del Cristóbal Halffter conductor de pentagramas de hoy y del dotadísimo creador de éstos. Fue muy hermoso para los españoles que nos encontrábamos allí, presenciar el rotundo éxito de nuestro compatriota, discernido sin disidencia alguna y con el concurso conspicuo de los profesores de la orquesta, sumados al homenaje con sus aplausos.

Antes habría ya cosechado Halffter los primeros, con el también estreno francés de la página coral “Gaudium et spes”. Luego, en el concierto que me atrevo a reputar como el más importante de todos los que se celebraron, los conseguiría centuplicados en el estreno mundial, a cargo del grupo I Solisti Veneti, que dirige Claudio Scimone, de la obra encargo de la ciudad de Royan. Creo que debe saberse cuanto antes que la literatura musical española se ha enriquecido con un nuevo “concerto” para clavecín que resiste bien el parangón, en cuanto a jerarquía artística, con ilustres antecedentes de nuestra música. Mucho podría escribirse de la nueva página, auténtica obra de arte, pero no es posible en estas notas. Baste hacer referencia a que “Tiempo para

espacios” se compone de cuatro fragmentos, dedicados, respectivamente, a los artistas plásticos españoles Eduardo Chillida, Eusebio Semper, Lucio Muñoz y Manuel Rivera; a que es preciso acudir al vocablo magistral para poder adjetivar, como es debido, escritura, forma y adecuación de ésta al propósito; y a que la nueva partitura confirma y reafirma, mediante expresivos acontecimientos puramente sonoros, la irrefrenable vocación humanística —amor a la Humanidad, amor a las obras de arte que los hombres producen— del compositor madrileño

Fueron también considerables los éxitos obtenidos en Royan por los otros dos representantes de la composición española. Luis de Pablo vio aplaudidos sus dos estrenos absolutos: “Vielleicht”, para seis percussionistas, y “Déjame hablar”, para once instrumentos de cuerda. Exponente, el primero, de invención transformadora —con punto de partida en la última “bagatela” beethoveniana—, de sabiduría en la obtención y en la mixtura de timbres y de acierto en la consecución de una línea formal-expresiva coherente y lógica, se me representó la segunda, de lenguaje muy lírico en ocasiones y muy finamente construido siempre, como un sumiso ruego, una demanda un punto desesperanzada de atención; al menos en la versión, que ha de considerarse —con “Déjame hablar” resucita De Pablo preocupaciones aleatorias— absolutamente válida, de I Solisti, dedicatarios de la obra.

Además, se ha producido este año el ingreso de un nuevo nombre en la nómina de compositores

españoles interpretados en el Festival; nombre que corresponde, por cierto, al benjamín de todos los seleccionados para la presente edición. Hablo del madrileño José Ramón Encinar, que con la contribución de su "Intolerancia" ha venido a ver reconocida en una manifestación más —y de las campanillas de la de Royan— la indudable firmeza con que avanza por los caminos de la creación musical contemporánea. Ese pequeño divertimento que es "Intolerancia", irónico, crítico y con algo más que atisbos de teatro musical, llegó, caló en el especialísimo público del Festival y consiguió un éxito limpio, incluso con peticiones de "bis".

OTROS CREADORES

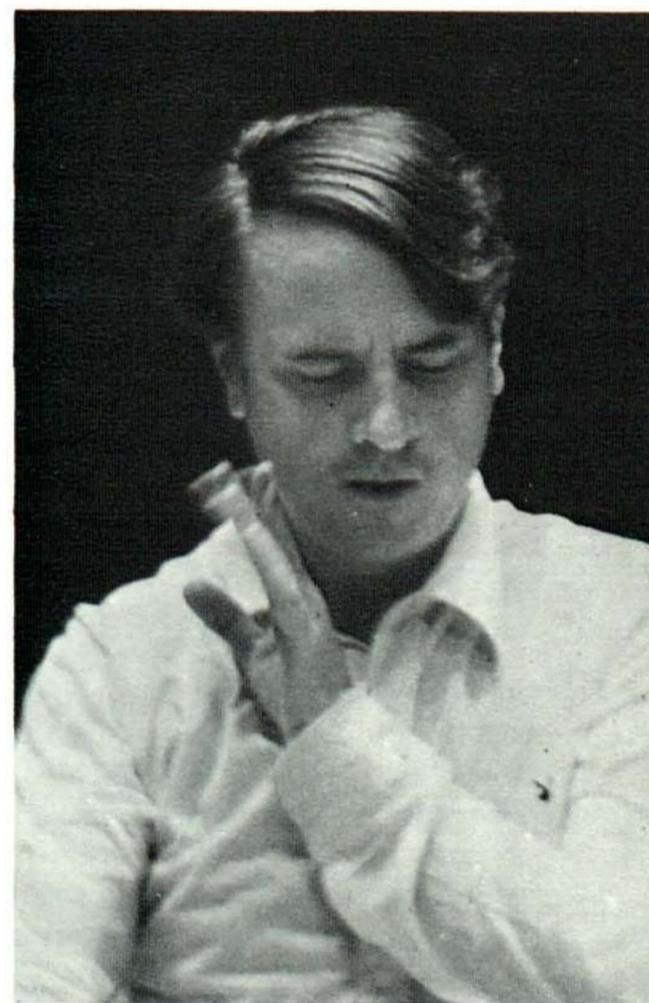
Sin asomo de chauvinismo: aparte de las obras españolas elegidas, no ha sido el Festival de Royan de este año pródigo en presentación afortunada de partituras de valía e interés. No puede pedirse, naturalmente, que todo sea de calidad, mas lo cierto es que no existe mucho que destacar en el panorama compositivo estrenado. Sí el buen hacer del italiano Franco Donatoni (Verona, 1927) en su "Espressivo", para obce-corno inglés y orquesta, de bien trabajado entramado polifónico; sí, "Hierophonie V", de Yoshihisa Taira (Tokio, 1938), obra para percusión, de comunicatividad directa si se quiere, pero de muy buena ley, que obtuvo un gran éxito, con obligada repetición de la sección última; sí, también, la nueva versión de cámara de "Sonata pian e forte", de Gilbert Amy (París, 1936), y las producciones electroacústicas de André Boucourechliev (Sofía, 1925), Ahmed Essyad (Marruecos, 1938) y Fernand Vandembogaerde (Roubaix, 1946). Quizá, quizá, la "Música per Bruno", de Aimone

Mantero (Como, 1943), de atractivo sonoro orquestal no distorsionado por la variación continua de ataques y dinámicas, y las composiciones de cámara "Themen" —un tanto superficial, sin embargo—, "Serenata", "Gesta" y "Tahar", de Carlos Roque Alsina (Buenos Aires, 1941), Sandro Gorli (Como, 1948), Paolo Renosto (Florencia, 1935) y Philippe Capdenat (Burdeos, 1934), respectivamente.

Y basta. Pienso que se olvidará todo lo demás —incluido, a juzgar por la ruidosa repulsa que provocó, el estreno de Karlheinz Stockhausen, "Musik in Bauch", no presenciado por mí— siquiera cueste lo suyo conseguirlo de obras tan estructuralmente desorganizadas, conceptualmente dispersas e increíblemente pretenciosas como "Lamentu di Gesu", de Horatio Radulesco (Bucarest, 1942); "Musiques et Musiques", de Michael Levinas (París, 1949), o "Camati-thu", de Ngugen Thien Dao (Hanoi, 1940).

CALIDAD INTERPRETATIVA Y CONCLUSIONES

Fue altísima, en todo momento, la labor interpretativa y ejecutora de los diversos directores, instrumentistas y agrupaciones invitados a Royan. He citado ya el trabajo directorial de Cristóbal Halffter. Habría de referirme, en términos parecidos, al quehacer, también conductor, de Gilbert Amy, Claudio Scimone y Jean-Claude Casadesus, y al solista del oboe Löthar Faber, de la clavecinista Elisabeth Chojhacksa, del organista Xavier Darasse y del percusionista Gastón Silvestre; ello por citar sólo a quienes tuvieron a su cargo más destacados cometidos. Habría de mencionar con palabras de encomio encendido, además de a los conjuntos ya citados, a los fabulosos Per-



CRISTOBAL HALFFTER.

cusionistas de Estrasburgo y a las orquestas de cámara Sinfonietta, de Londres, y de Radio-Francia. Puede afirmarse, en fin —sin hipérbole—, que no hubo fallo en este capítulo.

Que los hubiera en el creador, no resta un ápice de importancia a la interesantísima convocatoria gala, de tanta solera ya. La numerosa y atenta afluencia; la noticia de que se han solucionado problemas crematísticos que asediaron los últimos esfuerzos organizadores, permiten sentar las conclusiones de que el Festival Internacional de Royan cuenta con rozagante y duradera vida. Como todo lo visto y escuchado autoriza a augurar que ni el gran éxito general de la presencia española, ni la tan personal y legítimo de Cristóbal Halffter van a ser los últimos —allí o en cualquier otra parte— de la música española contemporánea.

LEOPOLDO HONTAÑÓN

EXPOSICIONES EN MADRID

Las tardes comienzan a alargarse y este tiempo se muestra propicio a la visita de exposiciones de arte. Por eso, la mitad de la temporada es el tiempo más querido por los artistas para mostrar sus obras al público, aparte de que así, terminada la exhibición, le queda tiempo suficiente para preparar otra exposición en provincias, en lugares frecuentados por el público en vacaciones. La selección, por tanto, es tan rigurosa como en otro tiempo, pero más dolorosa, ya que, por fuerza, tenemos que acortar los comentarios a las muestras exhibidas.

Marzo, con algo de febrero y algo también de abril, presentó un amplio panorama artístico que responde a todas las inquietudes de los artistas actuales, inquietudes muy distantes, en ocasiones, pero razonablemente responsable, porque los artistas plásticos de esta hora se proponen la investigación y para conseguir unos frutos en la investigación no hay más remedio que trabajar en la especialización, o en una zona previamente escogida, olvidándose de otros aspectos tenidos en otro tiempo como fundamentales. No olvidemos que la investigación en arte, en pintura o escultura no permite el pase o herencia de lo conseguido por una generación más que en una medida muy reducida, al tratarse de obras personales y no de trabajos colectivos de equipos.

Comenzamos por reseñar la colectiva Tres Pintoras, que se presentó en la galería Edaf. Aurora Valero, Camelia López y Fina Inglés son tres pintoras distintas que responden a tres facetas muy actuales en la panorámica plástica. Aurora Valero se fija en la mecanización, en el control de cifras o señales presentadas con figuraciones que pudieran considerarse signos abstractos; fondos lisos y un contenido dimensional, aéreo. Camelia López marcha hacia la abstracción de formas o masas libres, colorido fundido. Su obra sugiere emociones varias según el espectador se fije o se sienta atraído más por el color o por la materia. También el espectador hoy puede escoger zonas parciales de lo considerado por el artista que trabaja. Fina Inglés trabaja la materia sometida, comprometida con las formas de objetos conocidos. Se diría que la estampa de sus cuadros son reales, no realistas, porque existe una gran preocupación por transformar los términos y en cierto modo las formas a base de una técnica ciertamente impresionista.

Como en casi todos los meses, también ahora hubo inauguración de galería. La galería Juan Mas abrió sus puertas con una colectiva de firmas cotizadas y de importancia:

Canogar, Castillo, Clavé, Dalí, Feito, Hernández Pijuán, Millares, Miró, Picasso, Saura, Sempere y Tapies. Bien venido a este mundo de exhibiciones artísticas y seguimos con otra colectiva: la del IX Premio Círculo 2 en la galería del mismo nombre, al que concurrieron ciento cincuenta obras entre minicadros y miniesculturitas que fueron expuestas. Las firmas y la calidad del arte en el pequeño formato han prestigiado desde el primer momento este certamen, que da ejemplo de constancia y continuidad. En esta ocasión resultaron premiados: en escultura, Roso, Hortensia Ladevece y una mención de honor a Cruz Marcos. En pintura, los premios fueron para Martínez Alcover, Lorenzo Tardón y mención honorífica a Cristo.

El paisaje, bajo sus diferentes apreciaciones e interpretaciones, influye mucho en los artistas, en los pintores que con más o menos fidelidad siguen las huellas de los mil matices que la tierra y el cielo, que la vegetación y el espacio proporcionan a nuestra contemplación. El paisaje estuvo presente en la muestra que presentó en la galería Rotemburg Francisco Núñez de Celis, que obtiene logros nacidos de una vocación por contemplar la Naturaleza. Presentó pinturas y dibujos que son como notas que ayudan al contemplador a entender esa significación del paisaje grandioso sin que se pierdan los elementos fundamentales de los rincones y las panorámicas captadas. Todo el ambiente, toda la grandiosidad del campo y de las montañas, todo el cromatismo vario de la flora vegetal, se presenta en los óleos y en los dibujos de Núñez de Celis

GOMEZ PINTADO.



con rigor de identificación y con libertad creativa y simplificadora. Una sabia técnica, busca con poca materia el máximo de efecto y fidelidad a la realidad.

En Eureka 2 vimos otros paisajes interpretados a base de pinceladas sueltas a punta de pincel, que, en su conjunto, compone rincones bellos cercanos a Olot. Son paisajes de José Colomer, fiel colorista y buen dibujante. Otra visión paisajística la vimos en la exposición de H. Sanjuán en la galería estudio Cid. Son paisajes que cada vez con mayor acento se muestran interpretados, no copiados. H. Sanjuán es un gran dibujante que comenzó siendo más imitativo. Ahora se presenta con unos cuadros muy bien entonados, pero donde el propio color del natural ha sido transformado; una transformación nada violenta, al contrario, se diría que se trata de una transformación lógica, incluso imperceptible para muchos espectadores o contempladores de su obra. La razón no es otra sino que la variación cromática entre lo pintado y lo real es proporcional en todos los colores que intervienen en la composición paisajística.

También hay gran contenido interpretativo en la obra que presentó en la galería Kreisler la pintora santanderina Gloria Torner. Una interpretación que no rompe con el compromiso de incluir los elementos de composición a través de los cuales se identifica un lugar. En esta ocasión son lugares de su tierra natal, bien conseguidos en tonos azules y grises de gran luminosidad velada. El ambiente es tan importante como la línea, como el dibujo, para identificar un lugar concreto de ese sugerido paisaje montaños. Gloria Torner, cuando pinta los prados y caseríos de la montaña o cuando presenta en sus composiciones edificios y maquinaria portuaria, planifica con cierto parecido a Daniel Vázquez Díaz. Es uno de esos casos en que la influencia del maestro —real influencia en la pintura contemporánea, aunque algunas veces se presente oculta— parece más clara y más reconocible.

La inquietud de muchos artistas maduros ya en el proceso creador de los cuadros, se inclina a experimentar técnicas y usar de pigmentaciones que presten a sus obras un sello de personalidad al propio tiempo que consiguen metas que ellos se propusieron desde hace años y que no consiguieron. En este caso tenemos ahora dos exposiciones de dos paisajistas: Hidalgo y Viana.

Rodríguez Hidalgo presentó una muestra en la galería Galnova. Usa este artista una materia a base de lacas que somete a fusión líquida, con lo que obtiene calidades muy bellas en amplias zonas de sus paisajes. La luminosidad y el ambiente presentan un poder atractivo que define desde hace años la obra de este pintor.

Viana presentó su exposición en la galería Tartessos. En este caso se advierte un cambio considerable, presente en un mayor sentido del relieve. El relieve del paisaje, de las tierras, de las montañas, fue algo que persiguió siempre con interés supremo este artista. Lo persiguió a base de considerar la abundancia de materia, lo que hoy se conserva en sus cuadros como algo personal que no debe desaparecer de su concepto de la pintura. No obstante, la nota nueva está en dar a los cielos una lisura, un aspecto de tinta plana que ofrece el lógico contraste con las zonas terrosas y rocosas de sus paisajes.



JOSE VIERA.

Según propia confesión del artista, ya que el cronista creyó —no me importa confesarlo— se trataba de materia acrílica, eran en realidad lacas de complicado y lento tratamiento. Capas sobre capas de lacas, algunas veces hasta dieciséis capas superpuestas, pulidas, ofrecen esa apariencia limpia, transparente, espacial, sobre la que se recortan los horizontes y cresterías de las montañas, dando la impresión realísima de que están en el aire y no allá en el lejano horizonte donde nuestra capacidad de visión no distingue ya ni el relieve ni la lejanía.

El paisaje de Isidro Parra, presentado en la exposición de la galería Rayuela, es un paisaje sencillo, desprovisto de esa parcialidad del punto de vista en el que el artista se ha fijado con atención suprema. Ocurre que todos, artistas ejecutores, artistas en el sentir y no artistas, ante la Naturaleza nos sentimos atraídos por algo con especial atención e interés. La causa puede ser muy varia y no vamos a entrar en el estudio de ella. Nos puede atraer algo por simple gusto, capricho o por identificación con algún recuerdo o con algo que conocemos sobradamente. Lo cierto es que mientras a unos nos atrae la luz, a otros les llama más la atención las tierras o los celajes, o lo espacial. El artista Parra sabe prescindir de ese gusto particular que condiciona, en cierto modo, la realización del cuadro o la visión del paisaje y capta un conjunto simple pero

muy sugeridor. Es este un campo de captación paisajística muy difícil, porque a base de prescindir, de anécdota por supuesto, de elementos y accidentes, se corre el peligro de hallar un paisaje carente de interés para muchos espectadores de la obra terminada. En el caso de Parra, la simplificación es muy ambiental y muy sugerente y el paisaje, con su valor descriptivo, está firmemente presente en sus cuadros.

En Grifé y Escoda presentó una colección de acuarelas el pintor Antonio Heredero, del que recordamos una magnífica exposición hace menos de dos años en la sala Grin Gho. No preciso la consulta de lo que entonces reseñé en la crónica de Madrid porque recuerdo aquella muestra. La consulta, pues, se produce en el recuerdo y no en el dato escrito. Heredero ha trabajado mucho en este tiempo y ahora se observa un mayor dominio presente en la simplificación de los distintos términos de sus cuadros. Conserva esa limpieza traducida en luz y aire. Sobre esa luminosidad y en medio del aire, de la atmósfera, Heredero dibuja con manchas y trazos de pincel los barcos y los reflejos en el agua, las edificaciones y las figuras humanas de sus composiciones, lo que, como es sabido, supone gran dificultad que sólo afrontan los que como Antonio Heredero, además de dominar el dibujo, dominan también el procedimiento de la acuarela.

Ramón Adelantado, un realista que estudia la pintura en su múltiple aspecto de la forma, el color y la identificación temática, presentó una muestra en la sala Alcón. Paisajes venecianos y rincones de La Alberca, en la provincia de Salamanca, dos luces distintas ante las que el artista sabe ordenar entonaciones. En la serie de interiores, Ramón Adelantado muestra su dominio en la consideración de luces en esas penumbras tan suyas, tan logradas y tan difíciles.

Mestre presentó una muestra de sus cerámicas en la galería Ponce. Podemos considerar que se trata de esculturas en donde hay que distinguir el procedimiento en que están hechas estas esculturas: la cerámica. Enrique Mestre domina el proceso cerámico y aprovecha las posibilidades y las calidades en busca de una novedad colorista en su obra. El color mezclado y cambiante da ocasión al artista a matizar algunas formas. Respecto a las formas, el artista se encuentra entre el rigor de la línea recta, de la geometría rectilínea y el núcleo que unas veces es masa y otras aire o taladro de la materia. Se observa en su obra esa lucha por integrar la forma a las calidades que nacen en el horno.

Un escultor que aprovecha las calidades, vetas y fibras de los materiales que emplea es Salas, que presentó una exposición en la galería Círculo 2. Salas ve la escultura a partir de la masa pétreo; incisiones, cavidades, entrantes... crean la figura o grupo de figuras, algunas veces muy logradas, con el trasfondo expresionista y la gracia de su sinuoso contorno que equilibra los grupos corpóreos.

Hay artistas que pueden decir muchas cosas, que pueden evadirse de la imitación más exigente en busca de sus formas fantásticas, sin olvidarse del dibujo. Su poderío dibujístico es tal que no puede arrinconarse. Puede el dibujo estar presente y su presencia no resta posibilidades a esas acentuaciones trascendentes, imaginarias, literariamente existentes en la mente torturada del artista. Es el caso de la muestra que Viera

presentó en la galería Seiquer. Unos dibujos que son modelo para quedar sorprendido y admirado de las facultades, de la técnica minuciosa del dibujo a plumilla. Son dibujos identificables con la realidad, pero al mismo tiempo que la realidad está presente hay también un signo de fantasía fantasmal, de significaciones simbólicas, al aparecer los cuerpos rotos, como en un proceso de desintegración. Cuerpos derretidos, separados sus miembros, permanentes aún las zonas mayores de las cabezas. Hay una carga de significado personal del artista frente a la humanidad, frente a la realidad que es proceso, vida, continuo suceder.

Otro gran dibujante, en cierto modo entroncado con este comportamiento estético, es Natoli Pinazo, que presentó una muestra en la galería Ramón Durán. La realidad humana, la estampa humana, se ve alterada por la superposición de imágenes que hablan de un más allá. La vida y la muerte, lo desconocido, lo que quisiéramos conocer mejor preocupa al artista y lo manifiesta en esas composiciones gráficas con fragmentaciones, manos que agarran desesperadas, calaveras. Continuo contraste de imágenes y de proporciones que constituyen todo un mundo de sentimientos y preocupaciones.

Cuando el dibujo tampoco pretende desaparecer, aunque se transforme y se interprete en muchos casos, en las obras pictóricas surge una obra como la que presentó en la misma galería Ramón Durán el artista manchego Gómez Pintado. Una realidad poetizada. El artista se fija en detalles arquitectónicos, en detalles humanos, donde parece cercana la presen-

REVILLA.





VIANA.

cia humana. Un pan, una silla, hacen pensar en alguien que está cerca del lugar escogido para hacer el cuadro. Hay también en la obra de este artista un sentido satírico de la vida, una sátira nada agria, sí fruto de unas observaciones que produjeron en el sentimiento del artista una reacción. Es la vida la que fluye y se manifiesta plenamente en esta pintura, técnicamente muy bien conseguida.

El valenciano Alcón presentó en la galería La Rueda una exposición bien dibujada a base de figuras semipresentes. Muchas figuras, fragmentos de caras repartidas en la superficie del cuadro a distintos tamaños y como si unas con otras no guardasen relación compositiva. Manchas de color que se interfieren en las imágenes reales crean un ambiente de sueños, de recuerdos claramente recordados algunas veces, ocultos por un cromatismo muy vivo otras.

Revilla, que expuso en Eureka, es otro pintor de realidades patentes. Estampas populares, figuras, interiores de estancias pintadas con fidelidad y valoraciones cromáticas. Igual observamos en otra muestra presentada en el salón Cano. Pertenecía a Domingo Huetos, otro gran dibujante, fiel a la realidad y buscador de una dosis de fantasía que preste a sus cuadros esa nota bella, amable. En el trato del color, Huetos

es igualmente fiel a la realidad con ese tono de personalidad transformadora del cromatismo en busca de un misterio y cierto exotismo que poseen siempre sus cuadros.

La pintora vasca Altuna presentó una colección de cuadros en Grifé y Escoda. Hay en su obra valores plásticos en abundancia. Su dibujo, muy logrado en la generalidad de los cuadros, tiene ese sello propio, fruto de una interpretación corpórea en donde el alargamiento de los miembros y la alteración de las proporciones en la figura humana producen esos efectos que muchas veces se conectan directamente con la expresión propiamente dicha de los temas. La artista busca siempre la trascendencia de las cosas a través de una continua consideración de lo humano.

Eduardo Roldán presentó en la galería Orfila una colección de dibujos y gouaches en los que se desprende, a simple vista, una serie de posiciones y apreciaciones críticas de la sociedad. Pero por mucho que esos grafismos, esas figuras abultadas, descaradamente presentes, desafiantes a la contemplación, nos digan, nos transmitan, siempre queda tras la plástica de Roldán un contenido informativo sobre lo que el artista dice en su obra. Eduardo Roldán es un artista que choca con muchas actitudes de la vida ciudadana, su temperamento se enfrenta con injusticias, con aspectos nada importantes que, sin embargo, acaparan atenciones y situaciones. Su obra es como una denuncia indignada pero ciertamente serena. Un expresionismo muy elocuente.

Enrique Padiál Ruiz es un pintor que pudiera muy bien confundirse con dos o más pintores. Sus muestras, muy cambiantes algunas veces, no parecen tener relación. En la exposición que presentó en Rincón de Arte Meliá había cuadros a lo goyesco en sus caprichos: máscaras, sátiras y muerte, petrificación... Otros cuadros, algunos bodegones sobre todo, mostraban un aspecto distinto. La línea respetada, envolvente de formas con cierta supeditación a la geometrización, nos pareció una obra sumamente interesante. No es que con tal afirmación pretenda desprestigiar las otras muestras. Puesto a definirme, no acertaría a hacerlo ni creo tampoco que haya por qué intentarlo. Solamente pretendo dejar constancia de esta división de criterio estético-plástico, no sé si promovida por un afán de investigación en busca de una inclinación hacia algunos de los criterios.

Juan Gutiérrez Montiel está haciendo una pintura muy importante. Siempre se mostró como un artista de categoría y comenzaron sus triunfos tempranamente, pero en cierto momento cabía pensar en un estancamiento por agotamiento creativo o por comodidad ante los efectos plásticos obtenidos. No ha sido así; Gutiérrez Montiel, en la muestra que presentó en la galería Ausias March, da muestra de viveza, de inquietud tanto colorista como de calidades, como de composición. No hace mucho, el cronista tuvo ocasión de ver un cuadro de esta última etapa del pintor en la exposición de los Premios Ciudad de Murcia, en donde obtuvo un galardón. Era un cuadro con equilibrio compositivo y equilibrio cromático, atento a las calidades riquísimas y a la simplificación de materia como los de la exposición que reclamó este comentario.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

Con motivo del centenario del nacimiento de Joaquín Sunyer, las galerías Syra han mostrado cuarenta retratos realizados por este artista entre 1893, en los inicios de su carrera, y 1955, un año antes de su muerte. Durante su juventud residió bastantes años en París. Inicialmente estuvo influido por los impresionistas y en su temática gravitó bastante la influencia de Steinlen. Posteriormente, estimulado por la obra de Cézanne y el cubismo, la suya derivó hacia un estilo personal, con lo que logró una síntesis entre el impresionismo y el poscubismo. Su obra se impregnó de un aliento mediterráneo con dinámicas reminiscencias clasicistas. En ella, el retrato es, si no lo más significativo, sí una faceta importante. En este género, Sunyer destaca por la voluntad de serle fiel al modelo, de trasladar sus rasgos a la tela. Y en ello hay una voluntad de no dejarse llevar por ningún tipo de interpretaciones y de ser imparcial. Pero, claro es, el artista presente y actuante aporta su personal visión. Estos retratos, si no penetrantes desde el punto de vista de la psicología del retratado, son piezas de calidad artística y significativas para el entendimiento de la personalidad del pintor. A través de ellos vemos cómo Sunyer sintió el arte de la pintura, una tarea donde se ha de armonizar el orden y la técnica con la inspiración y el sentimiento. El resultado en él es la coordinación del rigor de la composición con la captación del matiz. Y así sucede en sus retratos.

En 1946, a muy temprana edad, August Puig (nació en Barcelona en 1929) realizó sus primeros cuadros abstractos. Muy pronto se trasladó a París y durante bastante tiempo su obra fue prácticamente desconocida entre nosotros. Fue Juan Eduardo Cirlot quien, con una serie de lúcidos trabajos críticos sobre ella y una inspirada oda, puso de manifiesto su importancia y su originalidad. Poseedor de una técnica propia cuyo secreto a él pertenece, su trabajo de algún modo enlaza con la alquimia. En la galería Seny ha mostrado su serie "Los duendes de Monells". El mundo de Puig podría situarse en el expresionismo lírico, pero dentro de la abstracción, precisando la acentuación sobre el matiz de lo lírico y dentro de lo lírico lo que alude a lo visionario. En él hay una voluntad de búsqueda en el ámbito de aquellos aspectos de la realidad que por su carácter o por el punto de vista desde el que los exploramos pueden parecer que al menos pertenecen a la esfera de lo posible. Esta serie, tanto como otras del pintor, plasma con sutilidad las vibraciones de la materia que utiliza de un modo en el que no podemos por menos que aceptar que tanto como a una consecuencia plástica llega a claras situaciones de índole poética. Sensibilidad y reflexión no son dos polos contrapuestos, sino que ambos confluyen en el territorio de su pintura, que, alimentada con la savia de artistas de la índole de un Gaudí, un Goya, transcurre dentro de la amplia corriente de vanguardia del informalismo.

En toda época se ha dado el hecho de que haya escritores que pinten y pintores que escriban, y en la nuestra ello sucede con cierta frecuencia. A este fenómeno no se le ha prestado aún suficiente atención y se echan de menos estudios sobre el tema. Tal como también hiciera Max Aub, por citar un solo caso de los que se han dado entre nosotros, el escritor Luis de Castresana viene destacando también en la

pintura. Un conjunto bastante extenso de sus obras se han expuesto en la Mitre Gallery. Castresana, que no es la primera vez que expone, completa su personalidad creadora añadiendo a su condición de escritor esta nueva faceta. Pero no se trata ni mucho menos de un aficionado, sino de un pintor sensible y con personalidad que capta con la pintura su visión plástica de la realidad. En Castresana destaca el modo como supera las limitaciones de un oficio aprendido a través de su instinto plástico, de su amor a la pintura y sus conocimientos del fenómeno artístico. Para él, la pintura es algo tan familiar como la literatura. Al trasladar a la tela la impresión que le produce un paisaje hay una captación intimista en la que el color adopta un matiz que, aunque tenga relaciones con el fauvismo, inclina a la meditación. Buena parte de este conjunto lo han formado una serie de homenajes que dedica a otros pintores. Basándose en alguna obra de maestros admirados ha hecho su personal interpretación. De este modo, al par que se expresa plásticamente, nos descubre sus preferencias e inclinaciones. En conjunto, Castresana aparece como un artista que siente la necesidad de expresarse por encima de los condicionamientos técnicos y que hace sobresalir el empuje de la creación sobre el oficio. Su obra en ocasiones limita con la del arte ingenuo, pero también ofrece arriesgadas soluciones plásticas que enlazan con la vanguardia del arte realista más desligado de supeditaciones al modelo.

J. Andréu Fresquet, con la serie de sus obras en galería Leonart, en las que la figura es el protagonista, ha mostrado al público un conjunto de seres envueltos en vendajes o rodeados de velos queriendo expresar de este modo los obstáculos y limitaciones con los que se enfrenta la condición humana. En sus cuadros, el dibujo no alcanza la suficiente ductilidad, así como tampoco el color, que está falto de precisión en sus matices. La composición sí es precisa, equilibrada. Su obra tiene alguna relación con la de José María Guerrero Medina, sin alcanzar su altura.

Eugenio d'Ors tenía una predilección especial por Mariano Pidelaserra y ello podemos explicárnoslo frente a su pin-

ERWIN BECHTOLD.





ANTONI TAPIES.

tura tal como se ha podido ver en la exposición de la galería Arturo Ramón. Las veintisiete obras reunidas están fechadas entre 1892 y 1920 (nació en Barcelona en 1877 y murió en esta ciudad en 1947), con muestras de una de sus épocas más significativas, la puntillista. Pidelaserra se trasladó a París en 1899 y después de un largo período en el que apenas pintó, sumido en dudas y contradicciones, logró encontrarse a sí mismo y reemprender la marcha de su trabajo. Así entró de lleno en la estética del impresionismo y en el tratamiento de su temática. De vuelta de París en 1903, se trasladó al Montseny y su paisaje influyó decisivamente en la evolución de su pintura, que derivó hacia el puntillismo. Sus cuadros de la época tienen una afinidad con parte de la obra de Darío de Regoyos. En ellos, la sensación pasa por el tamiz depurador de una construcción más rigurosa y su obra sigue, tal como hiciera observar D'Ors, el "camino ascendente hasta los extremos rigores de la construcción".

Dedicado al tema del arte y la Medicina, en la galería Laietana se ha reunido una colectiva de obras de cuarenta y cinco artistas, entre ellos Guinovart, Jorge Castillo, Tàpies, Dalí, Cuixart, Ponç, Subirachs, Puig, Grau Sala, Marcel Martí, Guerrero Medina, Torres-Monsó, Rafols Casamada, Gustavo, Salamanca, Niebla, García-Llort... El catálogo, presentado por el profesor J. Obiols Vie, analiza las relaciones del

arte con la Medicina. En este escrito se expresan conceptos como los siguientes: "El enfrentamiento del hombre con su muerte hace que se agarre, a veces desesperadamente, a lo que cree podrá ayudarle en la lucha. Las artes médicas son tan antiguas como las pictóricas. Escoger obras que tengan relación con la Medicina, de diversos artistas, equivale a hacer una antología de las obras más importantes de cada uno de ellos. Cuando el tema escogido sacude profundamente al artista, no hay duda de que el resultado de la obra será mejor y más representativo". Esta es la segunda exposición colectiva que ha presentado esta galería en la actual temporada. La anterior fue de pintura naif. El resultado ha sido reunir un conjunto diverso e interesante que también por el tema ha atraído la atención del público, contribuyendo a ampliar el acercamiento al arte.

Entre su autorretrato con brazo esquelético, de 1895, una de sus primeras litografías, y el retrato de Hans Jaeger, de 1943, su última estampa, Edward Munch realizó más de ochocientas obras gráficas de primera importancia, de las que veintisiete, entre las que están las dos citadas, se han mostrado en la galería 42. El conjunto ha reunido litografías en variado procedimiento, grabado a la manera negra, aguatinas y punta seca y xilografías. El total es suficiente para una sugestiva iniciación en la obra gráfica de uno de los más significativos artistas expresionistas. A través de este con-



ISABEL VILLAR.

junto, el mundo de Munch queda patente. En él destaca su preocupación por el destino del hombre, que procede de los primeros años de su vida. Hijo de un médico de pobres, en su infancia le impresionó profundamente la muerte de su madre y de sus dos hermanas. Ello marcó a su arte, en el que lo trágico es un tema permanente. Al mismo tiempo destaca su interés por los animales, que son captados con una gran penetración, como seres para quien las preocupaciones que gravitan sobre los humanos no les afectan y transcurren en la existencia perfectamente adecuados a ellas. En este conjunto de Munch, la fuerza expresiva de sus imágenes, sus testimonios y sus problemas, tan emparentados con el mundo literario de Strindberg, plasman también una radical belleza, como si a pesar de los tonos sombríos dentro de los que se mueve alumbrara a zonas donde lo hermoso y armónico también son posibles. La intensidad y la veracidad de estas imágenes se nos imponen como obras maestras.

"Se ha llamado al arte de Isabel Villar 'ingenuismo sabio'; nosotros, por nuestra parte, y buscando un paralelismo sinónimo, lo definiremos como de naif culturalizado, porque estas dos dimensiones, la ingenua y la intelectual, la espontánea y la conceptual, se encuentran en feliz fusión en la obra de esta salmantina que ha sabido crear un cosmos tan personal, paradisiaco y diferenciado que, incluso dentro del arte naif, se distingue con caracteres propios". Con estas palabras inicia Daniel Giralt-Miracle la presentación de su catálogo en la galería de arte Sarrió. La pintura de Isabel Villar, que puede situarse dentro del arte ingenuo, es a la vez un arte muy consciente. Lo que sucede es que esta artista no pierde con su sabiduría ni un ápice de la gracia más genuina de los artistas ingenuos, sino que además aporta un matiz de sugestiva e "inocente" intelectualidad. El resultado es atrayente tanto por la realización artística en sí como por los resortes emocionales que pone en marcha en el espectador. Lo nostálgico y lo irónico se dan en ella la mano. Sobre su obra se proyecta un anhelo de paraíso y de algún modo lo encuentra. Más próxima que a la de un Rousseau o un Vivin, lo está de la de Fray Angélico. Es decir, es la pintura de quien posee una sabiduría impregnada de una radical inocencia, a través de la que, claro es, se expresan cosas muy sutiles.

La personalidad de Joaquín Torres García como pedagogo y teórico del arte y como pintor, ejercida con idéntico entusiasmo, influyó decisivamente en los últimos años de su vida, cuando ya en la cima de su magisterio retornó a su país, de forma que en Montevideo abundan sus discípulos y seguidores; uno de ellos lo es su propio hijo, Augusto Torres. La galería Dau al Set ha enseñado una parte de su obra. Ella es exclusivamente el trabajo de un discípulo que sigue fielmente a su maestro, a quien admira en toda la línea y no siente la necesidad en ninguna medida de poner en tela

de juicio sus enseñanzas ni crear ni investigar por cuenta propia. El resultado es una obra correcta, pero que nada aporta ni significa ninguna evolución sobre la que ha servido de modelo. Los grabados de Isabel Pons, exhibidos simultáneamente, poseen un mundo muy personal. Esta artista, que se trasladara al Brasil hace años, ha alcanzado a ser una grabadora mundialmente famosa. Su técnica es depurada y enérgica. Sorprende con sus hallazgos, que darían la impresión de fortuitos en algunas ocasiones si no se desprendiera de ellos una energía consciente, una densidad que es el fruto de una meditación continuada, de la investigación y del esfuerzo. Con frecuencia nos sitúa ante territorios que parecen desprendidos de otra realidad. Transfigura a ésta, aunque nos sea reconocible.

La galería René Metras ha querido rendir un particular homenaje al artista alemán, radicado en Ibiza desde hace bastantes años y estrechamente relacionado con Barcelona, Erwin Bechtold, cuando se cumplen los cincuenta años de su nacimiento y los veinticinco de su primera visita a España, donde vendría a residir definitivamente poco después. Los primeros pasos de Bechtold estuvieron relacionados con los grupos de vanguardia. Así, pronto haría amistad con los miembros del Dau al Set y con los componentes de El Paso. Y su obra muestra una inquietud paralela a la que globalmente alienta la de estos artistas. En esta exposición, en cierto modo antológica, se reúnen obras entre 1954 y 1975. A través de ellas puede irse siguiendo su evolución desde los inicios de sus pasos dentro de la tendencia informal hasta sus últimas consecuencias, en las que ha decantado su mundo para ofrecernos el resultado de unas obras en las que lo alusivo, lo aparentemente iniciado, lo sugerido cobra una dimensión palmaria. Bechtold, que por otra parte nunca estuvo recargado de elementos retóricos, se ha ido desprendiendo de elementos, al par que los esenciales los ha ido transfigurando. Ya así ha llegado a unas consecuencias rigurosas. Ultimamente sus cuadros, que vienen produciéndose por series, parecen aludir a un código de señales, a una especie de alfabeto, que si no nos transmite palabras, de algún modo comunica con nosotros. Bechtold da la plena sensación de un artista consciente, que se mantiene atento al proceso del desenvolvimiento de su personalidad e intensifica el producto de sus posibilidades.

La exposición de Tapiés en la galería Maeegth ha reunido una amplia representación de obras fechadas en 1974, a excepción de dos cartones que lo están un año antes. Un conjunto de setenta y dos piezas (cincuenta y dos pinturas y veinticuatro cartones) y obra gráfica. El espectador ha tenido ocasión de ponerse ante el resultado último del trabajo de uno de los más importantes creadores actuales. Uno de los aforismos de Braque dice: "Escribir no es describir, pintar no es reproducir". En él está expresada la razón profunda de la naturaleza de la literatura y el arte más responsable de nuestro tiempo. Y tenerle en cuenta es una buena receta para hacer obras de auténtica creación y para entenderlas. La pintura de Tapiés nos ofrece la posibilidad de múltiples consideraciones, tanto por cuanto plásticamente es en sí misma, por sus planteamientos y soluciones como por lo que es capaz de despertar en nosotros. Colocarnos ante un cuadro suyo es situarnos ante una posibilidad de tratar de penetrar en el significado de las cosas y de adentrarnos en nosotros mismos. En su obra hay una tensión que apunta más allá de las posibilidades del arte, al que podemos considerar como un vehículo hacia la expresión y el conocimiento. Se trata de un lenguaje dispuesto a la comunicación para el que el receptor ha de estar preparado o sentirse súbitamente disponible para adentrarse en sus correlaciones internas. Los conceptos de realismo y abstracción quedan supeditados por un significado más profundo. Al hablar de la obra de Tapiés se alude con frecuencia al zen. Se trata de la obra de un artista que además es un pensador. Arnau Puig termina un inteligente artículo dedicado a comentar la exposición con las siguientes palabras: "En Tapiés tenemos a un filósofo oscuro, que piensa plásticamente el presente para poner en evidencia la genealogía y la proyección al margen de los mitos, del hombre".

ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Mientras la situación económica, a nivel mundial, parece imponer una pausa, ya que no una verdadera crisis, en el mercado de antigüedades y obras de arte, la noticia se centra en los anticuarios más que en los resultados de las subastas, que no se están distinguiendo, en los últimos meses, ni por su nivel artístico ni por adjudicaciones espectaculares.

Comercios de antigüedades y salas de subastas son dos manifestaciones muchas veces complementarias y nunca antagónicas de una misma actividad comercial. Nosotros preferimos la compra sosegada y más personal en la tienda del anticuario; compra que va precedida y acompañada, casi siempre, de una conversación enriquecedora para el vendedor y para el cliente y que permite la búsqueda apasionante y laboriosa, el leve regateo amistoso. La subasta, por el contrario, acerca más el objeto al comprador y, por su carácter de venta pública, puede ofrecer una apariencia de mayores garantías al que no se considera bastante preparado para asumir la responsabilidad de sus decisiones de compra. Apariencia nada más, porque es notorio que los anticuarios actúan siempre con la más alta solvencia moral y profesional. Las excepciones, que las hay, confirman la regla. En contra de esas ventajas que la subasta puede suponer, tiene también sus inconvenientes, de los que no es el menor el grave riesgo de que, por una psicosis de emulación, se lleguen a pagar precios excesivamente altos. Ambos sistemas de venta son, en resumen, igualmente válidos y cada coleccionista es libre de elegir el que mejor convenga a su psicología o de simultanearlos.

EL GRECO. «EL EXPOLIO»



HACIA UN ESPIRITU DE CUERPO

El mayor defecto que ha tenido hasta hoy el anticuario español parece que está a punto de vencerse. Nos referimos a su excesivo individualismo, espada de doble filo que, si por un lado magnifica su esfuerzo y sus conocimientos personales, le priva de la fuerza que da la actuación en común. La exposición madrileña de diciembre —a la que dedicamos una extensa crónica en el número 38 de BELLAS ARTES— y la I Exposición de Anticuarios en Barcelona, celebrada entre los días 10 y 20 de abril, se nos aparecen como dos grandes pruebas de una solidaridad que hubiera resultado inimaginable hace pocos años. Nuestros anticuarios habían rehuido hasta ahora las manifestaciones públicas, la publicidad sistemática, la exhibición de sus colecciones, el uso de las modernas técnicas de mercado. Pensamos que esta actitud se debía, sobre todo, a la pervivencia de atavismos cuyo origen habría que buscar, por un lado, en las mismas características de un comercio esencialmente marcado por el signo de lo familiar y lo consuetudinario; por otro, en recelos frente a los propios colegas y frente al fisco; en último extremo, y sobre todo, por un injustificado complejo: el complejo de una insuficiente preparación técnica.

Es cierto que, durante muchos años, ha sido frecuente entre nosotros el anticuario —incluso el gran anticuario— cuya cultura artística se basaba en la experiencia más que en los libros y en la frecuentación de los museos, y cuya terminología dejaba mucho que desear. Es cierto también que, a niveles medios de nuestra sociedad, los términos anticuario-chamarilero se han considerado equivalentes. Pero la situación ha cambiado de manera radical. Son ya frecuentes los profesionales altamente cualificados, incluso con formación universitaria —Derecho, Filosofía y Letras, Medicina son las disciplinas que parecen suscitar mayor número de vocaciones para este campo—, que cimentan toda su actividad en conocimientos profundos y amplios. Los de formación autodidacta suelen recurrir cada vez más al asesoramiento de especialistas y a esa inmensa fuente de conocimientos que suponen las colecciones de los museos. La misma configuración de nuestros usos comerciales ha hecho que se extienda el convencimiento de que la honradez profesional es rentable y que cualquier engaño sobre autenticidad puede resultar peor negocio para el comerciante que para el comprador. Todo esto ha contribuido a crear, entre los profesionales del anticuariado, una conciencia de clase que se manifiesta, sobre todo, en el inteligente esfuerzo para dar a conocer sus auténticos valores.

El fenómeno público y clamoroso de las subastas de arte, organizadas con modernas técnicas, bien planeadas y con resultados espectaculares, ha tenido la virtud de sacudir la inercia y despertar la agresividad comercial de los anticuarios que, en una prueba pú-



RAIMUNDO DE MADRAZO.
«RETRATO DE LA MODELO ALINE MASSON».

blica de calidad y de fuerza, han organizado las dos magnas exposiciones de Madrid y Barcelona. Si, como algún profesional nos comentaba, el momento elegido no parece ser el más afortunado para que el gasto y el trabajo se vean compensados con ventas importantes, han tenido un gran acierto psicológico al mostrar públicamente la calidad y la solidez de sus colecciones y al hacer coincidir esta demostración con un período de retracción por parte de los compradores. Los efectos beneficiosos no tardarán en producirse.

LA I EXPOSICION DE ANTICUARIOS EN BARCELONA

En el breve y enjundioso **Pórtico**, escrito para el catálogo de la exposición por el presidente del Comité Organizador, don Juan Baldrich Alvira, se califica a esta muestra como "un esfuerzo extraordinario realizado en equipo". Palabras que, a nuestro entender, son exactas y honran a todos los participantes. Más de cien anticuarios, llegados de toda la geografía española, han expuesto, en 14.000 metros cuadrados, piezas excepcionales de todas las ramas del arte.

Con la "idiosincrasia catalana de superación" —son palabras del catálogo— y las experiencias recogidas en Madrid durante la celebración de **Feriarte**, se ha conseguido una exposición que se acerca, en muchos aspectos, a la perfección organizadora. Hemos tenido la suerte de poder visitarla y vamos a intentar trasladar a nuestros lectores algunas de nuestras impresiones.

Sería ocioso que pretendiéramos referirnos a las piezas más destacadas que se han mostrado, pues cabe afirmar que todas, cada una en su género, lo han sido: desde el extraordinario **Expolio** del Greco, estudiado y reproducido en muchas ocasiones, pero creemos que expuesto ahora por primera vez, hasta las espléndidas cerámicas catalanas. No es esto, en definitiva, lo que más nos interesa, sino la categoría humana y profesional que han demostrado todos y cada uno de los organizadores y participantes.

A nuestro entender, los grandes aciertos de la exposición han sido:

1.º El marco escogido, el palacio de Alfonso XIII, en Montjuich, capaz de acoger todos los "stands" y servicios en un solo plano, sin escaleras ni pasillos molestos para los visitantes.

2.º La decoración de los "stands", carente de amontonamientos y detalles de mal gusto; sobria y cuidada.

3.º El horario de la exposición, abierta ininterrumpidamente de 10 a 20 horas, con prolongación hasta las 22 horas los sábados y domingos. Esto ha permitido la elección del tiempo más cómodo para los visitantes, e incluso la permanencia en el recinto de la muestra durante todo el día.

4.º Como complemento del párrafo anterior, la presencia en la exposición de un restaurante de primerísima categoría, un autoservicio bien organizado, una cafetería y un bar. Todo esto acompañado de buenos servicios de guardarropa, estanco, estafeta postal y centralita telefónica.

5.º La existencia de una oficina de información, con distribución gratuita del plano de la exposición.

6.º La presencia de un "stand" de los museos de Barcelona y la inclusión en catálogo de información sobre los mismos que ha dado a esta exposición una importante dimensión cultural. Este detalle se mantendrá, esperamos, en el futuro.

7.º La atención mostrada por los expositores hacia los visitantes, sin regatear todo género de información, incluso de carácter artístico, con independencia de cualquier interés comercial.

8.º Las manifestaciones culturales dentro de la exposición, representadas por interesantes conferencias.

9.º La concurrencia de librerías para bibliófilos, sector importante del anticuariado que se incorpora por primera vez, así como de librerías especializadas en arte, cuya presencia, como en Madrid, aumenta la categoría de la exposición.

10. El funcionamiento de una Comisión de Admisión y Selección de piezas, compuesta por competentes profesionales anticuarios y por nombres ilustres de la crítica y de la historia del arte. Como en el mismo catálogo se expresaba claramente, su actuación perseguía que "ninguna mercancía que se exhiba en los 'stands' presente dudas sobre su autenticidad en cuanto a su autor, época o estilo cuando así se quiera presentar". Es decir, que, con buen criterio, la Comisión actuaba sólo cuando el expositor hacía constar estos datos para permitir también la venta de piezas de menor categoría accesibles al coleccionista modesto. La concurrencia a esta exposición de **Ideart**, cen-

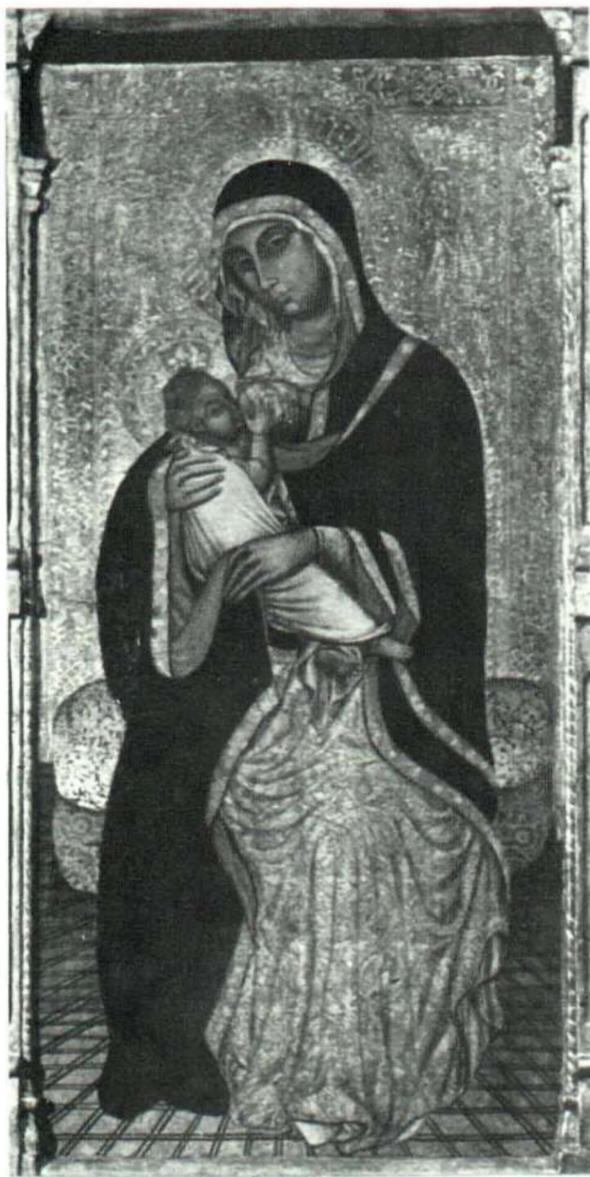


TABLA ESPAÑOLA. SIGLO XV.

tro de investigación y de restauraciones artísticas, con métodos y material suficientes para una peritación, supuso una garantía más para los posibles compradores.

Ante este cúmulo de aciertos, que son espléndidas realidades y sobre todo promesas efectivas para el futuro, los leves reparos que podríamos hacer resultan casi inoperantes. Tal vez señalar que la elevación del precio de la entrada al recinto, justamente el doble que en Madrid, puede haber retraído la concurrencia de los jóvenes, que son los coleccionistas de mañana. ¿Habría posibilidad de prever para próximas manifestaciones una entrada a precio reducido mediante la exhibición del carnet de estudiante?

También querríamos llevar a la meditación de los organizadores una inquietud sobre la forma de actuar la Comisión de Admisión. Por alta que sea la competencia de sus miembros, y hemos reconocido que lo era en grado eminente, nos parece que puede ser apresurado su ejercicio a simple vista, en la visita inaugural. En todo caso, la orden a un expositor para que retire una pieza expuesta o su atribución, debe ser razonada, precedida de un dictamen técnico trasladado por escrito al interesado y, desde luego, debe admitirse la prueba en contrario por parte de éste, puesto que la infalibilidad en materia de arte no existe. El fallo de la Comisión, **por sí mismo**, no debe "considerarse suficiente", como indicaban las nor-

mas reproducidas en el catálogo. Suponemos que a la hora de actuar —si es que tuvo que actuar alguna vez— lo habrá hecho con amplitud y de acuerdo con estas normas elementales.

Si, como tantas veces hemos señalado, fuera habitual entre nosotros el recibo descriptivo, acompañado de fotografía, extendido siempre que la venta se refiera a objetos de valor y fácilmente impugnables ante los Tribunales de Justicia, estas actuaciones coercitivas no tendrían razón de existir.

Por último, un repaso a las medidas de seguridad. Es lógico que, en una exposición donde todas las piezas son valiosas, se extremen al máximo. Pero su ámbito debe limitarse a una cuidadosa y discreta vigilancia. Registrar a la salida los bolsos de las señoras y las carteras de mano puede parecer a algunos poco elegante e incluso ofensivo.

El camino está abierto, la realidad ha sido valiosa y constructiva. Esperamos y deseamos la continuidad. Todos, profesionales y público, saldremos enriquecidos con ella.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

NOTA IMPORTANTE: En nuestra crónica del número 41 de BELLAS ARTES, pág. 54, primera columna, al establecer la lista comparada de las características de la porcelana de pasta dura y de pasta tierna, los titulares aparecieron cambiados. La primera columna corresponde a las obras realizadas en porcelana de pasta tierna o artificial.

JOAQUÍN SOROLLA. «RETRATO»



VIDA MUSICAL

En el mes de febrero hay que señalar como gran acontecimiento madrileño el "Ciclo de música española contemporánea" presentado en la sala de su nuevo edificio por la Fundación Juan March. Fueron cuatro conciertos monográficos dedicados a Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo. Cada uno de los actos musicales iba precedido de un coloquio. La ausencia de Luis de Pablo fue causa de que no se celebrara el último. En el programa de mano, muy cuidado, se encontraba un estudio crítico de cada compositor. Son sus autores Enrique Franco, Harry Halbreich, quien firma estas líneas, y Paul Beusen. De esta forma, la confrontación de los compositores con el público fue mucho más allá de una simple inter-

pretación de sus obras. Ellos mismos colaboraron, en distinta medida, con los ejecutantes. Halffter y Bernaola dirigieron. Bernaola mostró un auténtico virtuosismo con el clarinete y Tomás Marco actuó como recitador. José María Franco Gil, a cuyo cargo estuvo la dirección de la mayoría de las obras, puso de nuevo su entusiasmo y su profundo conocimiento de la música contemporánea al servicio del mejor resultado. De Bernaola escuchamos "Polifonías", "Superficie número 4", "Mixturas", "Oda für Marisa" y "Relatividades". De Halffter, "Antiphonismoi", "Oda", "Líneas y puntos" y "Noche pasiva del sentido", con la soprano Montserrat Alavedra. De Marco, "Nuba", "Vitrail", con el organista Francisco Guerrero, "L'invitation au voyage", con la soprano

Esperanza Abad, y la palabra del autor y "Cantos del pozo artesiano", con la actriz Lola Muñoz. De Luis de Pablo, "Radial", "Cesuras", "La libertad sonríe" y "Elephants ivres II". Cada uno de estos actos constituyó un gran éxito y el ciclo mereció todos los aplausos.

Dimitri Kitaenko, director ruso efectivo, pero que a veces pierde precisión por un raro desacuerdo entre la batuta y la mano que la sustenta, se puso al frente de la Orquesta Nacional, con un buen Strauss y las poco interesantes "Danzas sinfónicas", de Rachmaninoff. Nuestro Víctor Martín, violinista de bellissimo sonido, capaz de lograr estupendos efectos dinámicos, fue solista en la "Fantasía escocesa" de Bruch. Jean Fournet, después de una "Sinfonía 40", de Mozart, un poco cuadrada, contribuyó a la rica celebración del centenario de Ravel con la versión de concierto de su graciosísima ópera "La hora española". Entre los cantantes hay que recordar la actuación fenomenal de Isabel Garcisanz, que hizo una deliciosa protagonista diciendo su papel de memoria y apuntando la acción con mucha gracia. El siguiente concierto, a cargo del titular Rafael Frühbeck de Burgos, además de una espectacular y aplaudida versión de "La consagración de la primavera", presentó una primera parte española e infrecuente: "Suite en La", de Julio Gómez, y "Primer concierto para piano y orquesta", de Albéniz. El escuchar la "Suite en La" —quizá en la mejor interpretación que se ha realizado de esta obra— nos hizo pensar, como en las audiciones recientes de Conrado del Campo, en la necesidad de revisar la producción de la que se ha llamado "generación de maestros". Espléndida muestra de arte juvenil, bien lejos del nacionalismo posterior y más aún de las "Iberias", es el román-



ESTEBAN SANCHEZ.



PILAR LORENGAR.

tico concierto de Albéniz, que fue tocado por Enrique Pérez de Guzmán con entusiasmo, dominio y absoluta dedicación. El viaje de la Orquesta Nacional a Hong-Kong nos permitió admirar a la Orquesta Ciudad de Barcelona y a su gran director, Antonio Ros Marbá, músico completo y artista sensible, en una excelente versión de "Las estaciones", de Haydn, con la colaboración del Coro Nacional, que dirige Lola Rodríguez Aragón. Orquesta y coros sonaron de forma extraordinaria y contribuyeron al éxito los cantantes Elisabeth Speiser, Kurt Equiluz y Peter van der Bilt.

Gilbert Amy, figura interesante dentro del panorama musical francés, dirigió la Orquesta Sinfónica de RTVE, comenzando con una obra propia, "Refrains", serie de breves piezas en las que lo más interesante es la investigación rítmica y tímbrica. El violonchelista Pedro Corostola fue insuperable solista en el "Concierto", de Lutoslawsky, acogido con verdadero éxito. Es obra apasionante para un espíritu abierto. Jane Berbié cantó "Scherezade", de Ravel, y Amy terminó con una "Rapsodia española" algo desangelada. Enrique García Asensio consiguió un triunfo señalado con el estreno en España del "Tedeum", de Marc Antoine Charpentier, obra que tiene bien merecida la resurrección a través de los siglos. Entre los solistas

recordemos a Carmen Bustamante y Antonio Lagar. En la primera parte habíamos oído un delicioso Mozart y la "Rapsodia portuguesa", de Ernesto Halffter, muy bien planteada en la técnica por Esteban Sánchez. El joven director belga François Huybrechts es un excelente maestro, apasionado y enérgico. Llevó con ligereza la obertura de "El rapto del serrallo" y alcanzó buen éxito con una brillante "Séptima sinfonía", de Dvorak. El guitarrista inglés Julian Bream es un auténtico virtuoso. Desgraciadamente se sintió demasiado patriótico y nos obsequió con dos obras muy poco interesantes, sobre todo la primera, firmadas por Lennox Berkeley y Malcolm Arnold. Pese a todo, fue muy aplaudido. La presencia de Igor Markevich es siempre garantía de triunfo cuando viene a dirigir la Orquesta de RTVE. Con su habitual libertad programadora y su técnica indiscutible, nos ofreció "La arlesiana", de Bizet; el brillantísimo "Salmo 47", de Florent Schmitt, con muy buena colaboración del coro que dirige Alberto Blancafort, y más Ravel: "Introducción y allegro", con la exquisita labor al arpa de María Rosa Calvo Manzano, y un estupendo "Bolero", desarrollado en todo su valor rítmico y tímbrico.

Esteban Sánchez tuvo a su cargo el concierto mensual de la serie de Ibermúsica, con excelentes versiones de

Schubert, Liszt y Albéniz. El Quinteto de Viento del Südwestfunk de Baden-Baden actuó para "Cantar y tañer", con repertorio tradicional, y para el Instituto Alemán, con música contemporánea. En el Real, dos conciertos extraordinarios. Uno de órgano y trompeta, en el que Pierre Cochereau y Roger Delmotte lograron largas ovaciones con un programa muy variado. El otro era la reaparición de la soprano Pilar Lorengar, siempre acogida con cariño y admiración por nuestro público. Pilar Lorengar, con la segura colaboración de Miguel Zanetti, cantó Cesti, Paisiello, Haendel, Schubert, Brahms, Wolf, Rodrigo y Turina, más un buen ramo de páginas fuera de programa.

Los conciertos para universitarios en el Real, organizados por ADAMUM y patrocinados por el Ministerio de Educación, contaron con el éxito multitudinario de Paco de Lucía, guitarrista flamenco de asombrosa técnica y menos brillante sentimiento musical. También actuó para los estudiantes el Grupo de Metales de RTVE, con un programa un poco mezclado cronológica y estilísticamente: Gluck, Albinoni, Giovanni Gabrieli, Adson, Purcell atribuido, Szelenyi, Presser, José María Sanmartín y Angel Arteaga.

El excelente cuarteto inglés Alberni hizo Haydn, Beethoven y Debussy en el Ateneo y obras de Britten y Tippett en los "Lunes de Radio Nacional", serie en la que hay que señalar también un magnífico Brahms por Joaquín Achúcarro, música antigua por el Conjunto Atrium Musicae, dirigido por Gregorio Paniagua y el recuerdo del pianista José Ribera a los compositores Olallo Morales, Garreta y Lamote de Grignon. El grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar estrenó páginas de Martín Lladó y Aracil, e interpretó la "Serenata 24", de Schönberg. En el Ateneo se escuchó también al violinista letón Philipp Hirshhorn y en el Instituto Francés a la viola Marie-Christine Witterkoer.

CARLOS GOMEZ AMAT

PRIMERA EXPOSICION

IRANZO Y HANTON

La tierra arde en flameante hoguera, o fluye arremolinada y se remansa convertida en fastuosa corriente de lava. El color arrebatado y vivo, y la materia abrupta y erosionada se muestran potenciadas por el dinamismo de una pincelada que, de igual modo, se ciñe en barrocos recovecos, dando volumen a las formas apenas insinuadas, como aparece pulverizada en ráfagas airadas. El artista aragonés Emilio Iranzo es el creador de estos paisajes expuestos en la galería De Luis.

Cuando Matisse afirmó sobre la intencionalidad de su pintura: "trato sencillamente de poner

unos colores que restituyen mi sensación", dejó cimentada la primacía del individuo y de la sensación. A este postulado revolucionario obedecería, poco después, el desarrollo y culminación del fauvismo, cuya acción dinámica había de alcanzar, en su concepto de arte vivo, a un amplio sector de la pintura contemporánea. Emilio Iranzo parte en su despliegue pictórico de ciertas apoyaturas que son características de la concepción "fauve": de un lado, la simplificación temática; del otro, la aplicación del color en gamas contrastantes de ocre y rojos encendidos, frente a encrespados

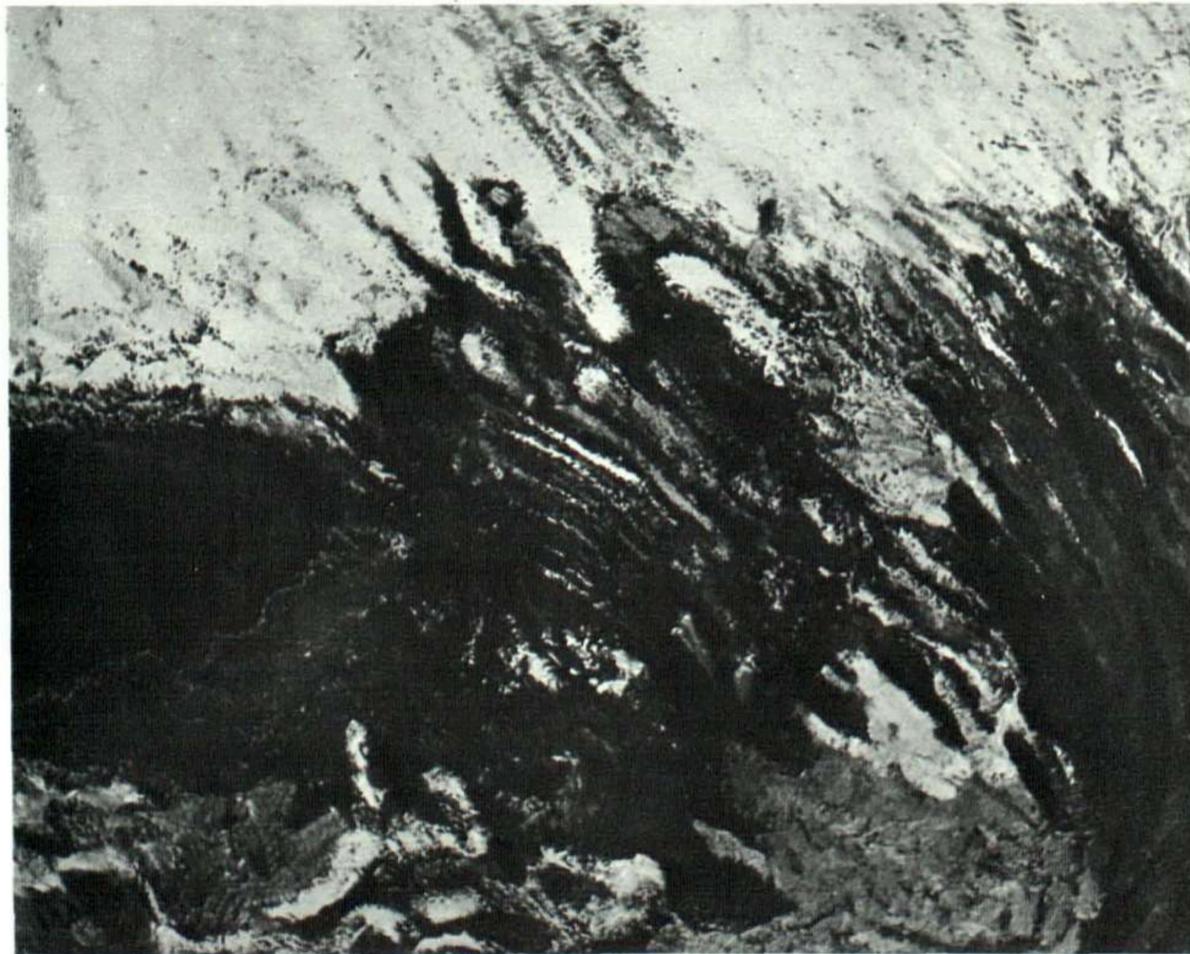
azules, verdes musgo, blancos atemperados o morados luminosos. Pero si su pintura participa en parte de estos caracteres definitivos, no se limita únicamente a ellos, sino que los trasciende en aras de un expresionismo en el que materia y formas postulan valores de una revitalizada expresividad en la que tienen cabida la abstracción lírica e incluso un incipiente gestualismo.

Cada una de sus obras, en su mayoría de gran formato, ofrece confluyentes mareas de materia densa, que obedecen en su ordenación instintiva a una oculta ley de compensaciones en la que intervienen estrechamente relacionados peso-color-volumen y ritmo, como elementos de una orquestación con resonancias wagnerianas. Paisajes rocosos, árboles y tierras áridas o dotadas de una vegetación exuberante, construcciones rurales y desnudos de mujer parecen emerger de una misma materia ígnea que, a pesar de ofrecerse consolidada, se halla constantemente amenazada de dinámica fluidificación.

En estas amplias superficies se ha negado toda posible existencia a la atmósfera y al vacío, y ello acrecienta la tensión expresiva que deriva del enfrentamiento de una alucinante percepción sensorial y de una profunda intensidad anímica, que nos es comunicada mediante un elocuente lenguaje estrictamente pictórico.

La exposición del pintor bilbaíno Hanton, celebrada en la galería Anne Barchet, nos sitúa

IRANZO.





FERNANDO CALDERÓN.

bién Jorge Disdier, que, pese a su juventud, posee un "curriculum vitae" muy valioso: su obra se halla representada en nueve museos y numerosas colecciones particulares de Europa, América y Japón, en donde ha celebrado muchas exposiciones. Un pintor que se muestra muy maduro, con poco más de treinta años, y que tiene peculiares dotes coloristas, que sabe adecuar a su visión lírica del paisaje.

El museo de Málaga, dentro de su curso cultural, presentó dos exposiciones de arte: María Revenga, con esos paisajes envueltos en madejas nebulosas, pintura recia, firme, con dominio técnico, visión paisajística muy simplificada, donde el color-materia integrado al soporte constituye el dibujo captado con ese misterio que cada hora pone en la montaña, en los caseríos, en los celajes. La otra muestra fue de Fernando Calderón, del que no hace mucho se escribió en BELLAS ARTES con ocasión de otra muestra celebrada en Madrid. Esta que presentó en Málaga era una antología de su obra mural. Bocetos y fotografías de muchos murales con ese dibujo tan rotundo y tan seguro del artista.

En la Casa de Colón, de Gran Canaria, se expuso la obra de Carlos Chevilly, pintura sometida a formas geométricas, de trazos anchos propios para el gran formato y la apreciación a considerable distancia. La sala Conca, que tiene varios establecimientos en Gran Canaria y en Tenerife, presentó una muestra colectiva de Alzola, Juan J. Gil y Monagas, que trabajan en una vanguardia expresionista.

Valencia ofreció, en la galería San Vicente, una muestra de Hermann Koning, reciente expositor en Madrid, que trabaja e investiga en la conexión expresiva de la tradición con los signos actualizantes de una interpretación libre de formas y de colorido, siempre dentro de un fondo trascendente del mundo. José Gassent expuso en sala Gabernia una serie de cuadros en los que predominaban los de figuras humanas en contrastes con sus paisajes de siempre, paisajes simplificados. La galería Nike, de Valencia, mostró una serie de exposiciones de las que no cabe sino reseñarlas solamente, ya que se trata de obras importantes, de firmas cotizadas, ya comentadas anteriormente: Martínez Díaz, el gran maestro del paisaje construido con materia-color; Juan Rivera Berenguer, con esa fuerza expresiva, ambiental; Venancio Blanco, el reciente académico, mago de los huecos en la escultura; Francisco Sebastián, lírico espíritu hecho pintura; Bronchú, cantor de la pintura impresionista mediterránea, y Vicente Colom, pintor del instante que queda perpetuado, eternizado.

Terminamos en Segovia, donde destacamos las muestras de Jaime Quesada y de Eduardo Maturana y de Viví Escrivá, tres muestras bien distintas que ponen de relieve la amplitud de miras de la organización de la galería. En el Torreón Lozoya vimos la muestra de José C. Mate, dibujos y acuarelas donde se plasman arquitecturas regionales, rincones entrañables de pueblos y caseríos de distintos puntos de España.

FRANCISCO P. ASIS

MUSICA VIVA

CARMELO A. BERNAOLA: "NEGACIONES DE PEDRO". PARA SOLOS, CORO Y ORQUESTA. OBRA ENCARGO DE LA XIV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA DE CUENCA.

ESTRENO ABSOLUTO: CUENCA, VIERNES SANTO, 28 DE MARZO DE 1975. ANTIGUA IGLESIA DE SAN MIGUEL. ORQUESTA FILARMÓNICA DE MADRID Y CORO DE LA RTV ESPAÑOLA (GRUPO DE CÁMARA). SOLISTAS: ANA MARIA HIGUERAS, SOPRANO, Y ANTONIO LAGAR, BARITONO. DIRECTOR: ISIDORO GARCIA POLO.

El texto de este "Pequeño Oratorio", como gusta definirlo su autor, es una elaboración del pasaje evangélico referente a las negaciones de Pedro, realizada por el sacerdote Andrés Pardo. Está dividido en tres secciones, y ofrece a Bernaola los simbolismos y la temática ideológica sobre los que se basará para la estructuración global de la obra: a) Acusación a Pedro de negador y cobarde, "situación climática"; b) El hecho en sí de la negación, y c) El proceso a Pedro y la justificación en él de tantos cobardes y negadores, hombres al fin y al cabo y, por lo tanto, débiles y temerosos como Pedro.

El autor la concibe con posibilidades ulteriores de representación, en una versión más amplia que esta de concierto que presentamos. Toda ella se nos presenta como un acontecer casi "impresionista", no en el sentido de sistema, de una gran flexibilidad, de sensaciones instantáneas, producto de resonancias más o menos lejanas. Esto se observa de manera especial en la sección instrumental. El texto está tratado prosódicamente, y el coro usa siempre el mismo.



La estructura que da coherencia a la obra y le confiere su manera de ser se fundamenta en una interválica constante de segundas y terceras mayores y menores con sus inversiones y el tritono; intervalos superpuestos o yuxtapuestos. La parte de la soprano se libera de este tratamiento. La parte orquestal tiene una función de sostén atmosférico, de coloración, no la de potenciar ciertos aspectos corales o instrumentales, tan usuales en este género de músicas, y mucho menos pretende ser protagonista. Hacia el final de la composición, el coro y la orquesta "funcionan" de manera tradicional, para conducir el clima de dramatismo, de acusaciones y de proceso al cobarde Pedro, hacia una posible esperanza (?) de que la Humanidad sea cada día más auténtica, menos sometida a compromisos y a temores. Realizar este enlace, esta trabazón, sin romper la unidad estructural de la obra, y conseguirlo sin que, entre el

principio básico del juego de alturas, incluso en movimientos aleatorios y ese Re mayor final, con funciones de dominante inestable, se deteriore la coherencia de la composición, se puede considerar uno de los mayores e importantes logros del músico. No hay duda que Bernaola, a pesar de su adhesión a componer música con texto, consigue con esta composición una música de una notable densidad de contenidos de diversa índole, de los que su poderosa fuerza compositiva ha realizado una estupenda síntesis, ofreciéndonos una partitura que dice mucho, pero que aún sugiere mucho más.

MIGUEL ALONSO

TOMAS MARCO: "ESCORIAL". PARA GRAN ORQUESTA.

ESTRENO EN EL FESTIVAL DE OTOÑO DE PARIS EL 18 DE OCTUBRE DE 1974. ESTRENO EN ESPAÑA EL 7-III-75 EN EL TEATRO BUENOS AIRES, DE BILBAO. ORQUESTA SINFONICA DE BILBAO, DIRIGIDA POR PEDRO PIRFANO.

Siempre me ha maravillado de Tomás Marco el carácter original de toda su producción, donde continuamente se emplaza el compositor a lograr increíbles tensiones manejando pasajes de la mayor calma.

Por ejemplo, más expresivo de esta cualidad "sui generis", de este modo de trabajar tan sutilmente su nueva construcción musical y de ese modo de llegar a los climas por la serenidad y el equilibrio, para mí lo ha sido siempre en cabeza su grandiosa obra "Anabasis". Pero ahora, después de escuchar "Escorial" a la Sinfónica de Bilbao, dirigida por Pedro Pirfano, me permitiría decir que es la obra que más representa a Tomás Marco en estas virtudes tan poco frecuentes en el ámbito creativo actual.

Desde luego, en cierto modo, "Escorial" está en la línea de "Anabasis", aunque superior en cuanto a planteamiento, lenta formación de ritmo integrándose a la masa sonora y lenta también desintegración del mismo. Pero "Escorial", aparte de unos resultados más audaces, tiene una proyección distinta y descubre un abanico de posibilidades interpretativas, ya que la obra integra un tejido de líneas instrumentales tupidísimo, con unas posibilidades de mezclas distintas y una variada superposición de masas tímbricas unas sobre otras.

Tomás Marco, en esta obra, una vez más, huye de convencionalismos, incluso propios, de la música actual, como son los intervalos de la serie y cualquier derivado, y encuentra la originalidad, creando en su sustitución (valga la



imagen) el intervalo del timbre y trabajando de una manera distinta el ritmo.

De este modo, a esa línea pretendidamente estática en la que sitúa "Escorial", el compositor sabe dotarla en todo instante de un sorprendente y original movimiento con este nuevo enfoque de llegar a un valor por su antagónico, a los climas por la serenidad y al movimiento por lo estático.

La obra es un gigantesco regulador, pero que presenta sus dificultades a la interpretación por las distintas atmósferas, la unión entre sí de éstas, el criterio de "tempo" del director y el relieve de un timbre sobre otro en la elección de planos. Conceptos de ritmo, de saber llegar a crecientes climas y la natural flexibilidad en la unión de esas situaciones, fueron cualidades del director Pedro Pirfano y de la Sinfónica de Bilbao, que llevaron la obra a gran éxito.

ANTON LARRAURI

VITORINO ECHEVARRIA: "EL NUEVO MANDAMIENTO". PARA SOLOS, CORO Y ORQUESTA.

ESTRENO ABSOLUTO: CUENCA, VIERNES SANTO, 28 DE MARZO DE 1975, DURANTE LA XIV SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA. ANTIGUA IGLESIA DE SAN MIGUEL. ORQUESTA FILARMONICA DE MADRID Y CORO DE LA RTV ESPAÑOLA (GRUPO DE CAMARA). SOLISTA: ANTONIO LAGAR, BARITONO. DIRECTOR: ISIDORO GARCIA POLO.

El recordado maestro Echevarría le añade el subtítulo de "Narración Litúrgica". Es una de sus últimas composiciones y la escribió pensando precisamente en que pudiera ser estrenada algún día en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca. Al cumplirse en este año 1975 el X aniversario de su muerte, los organizadores de la Semana consideraron la inclusión de esta obra en los programas de la misma, el más grato y emotivo homenaje a la memoria del compositor.

El autor fue espigando por las lecturas bíblicas y por los textos litúrgicos una serie de frases que, refiriéndose al amor fraterno, respondían a la titulación: El nuevo mandamiento. La misma idea de considerar a la obra como narración litúrgica condiciona o, si se prefiere, invita al compositor a elegir una temática de sabor modal, gregoriano, que ofrece el clima secular de tanta buena música litúrgica y religiosa. Un tema de estas características, confiado inicialmente a los clarinetes y a las trompas y que aparecerá sucesivamente en diversas combinaciones instrumentales, va creando un ambiente de austera religiosidad, que se acentúa con la aparición de una segunda idea en la cuerda; quizá esta austeridad explica la ausencia de los violines en la partitura. Los timbales presentan una figuración temática sobre la que se oirá la voz de Cristo; melodía confiada a la voz de bajo, de características muy similares al segundo modo plagal gregoriano libremente interpretado. El coro inicia el diálogo con el solista; diálogo muy equilibrado a su vez entre ambos y la orquesta.

Se descubre en el autor un gran cuidado por ser fiel al texto, no sólo prosódicamente, sino espiritualmente; está clara la perfecta asimilación de los contenidos ideológicos, que entiende e interpreta como expresión de un férvido motivo moral. Es sin duda este impulso interior, esta dinámica emocional lo que más destaca en esta obra dentro de lo normal de sus procedimientos; impulso y dinámica que el autor ha sabido infundir a cada componente musical hasta lograr una composición que es al mismo tiempo manifestación de su profunda religiosidad y testimonio de su arte.

MIGUEL ALONSO

LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE

SOLANA



LEOPOLDO RODRIGUEZ ALCALDE: "SOLANA".

EDICIONES GINER. COLECCION GRANDES PINTORES ESPAÑOLES "MARIA GINER". MADRID, 1974.

Aclara el editor, en nota liminar, su propósito de ofrecer un "libro que diese unidos el hombre y la obra, de tal manera que nada de ésta quedara sin la necesaria apoyatura en la singular personalidad de su autor". El propósito lo hizo suyo Leopoldo Rodríguez Alcalde y, en verdad, ha logrado convertirlo en espléndida realidad.

Fue José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana un "artista destinado a convertir en color y en lumbre los posos y las heces de la miseria, de la imbecilidad, de la locura, de la mugre y de la muerte...". La docilidad ante tal destino la va estudiando el autor paso a paso: el botellazo en la cabeza que recibe siendo niño ("no es aventurado atri-

buir al porrazo, difícilmente curado, alguna responsabilidad en la tragedia mental del artista"), los sustos repetidos que las máscaras del carnaval le propinaron ("Nacido en Carnaval, y asaeteado por dos tremendas memorias de caretas, el joven artista deja brotar sobre el papel la obsesión que no le abandonará nunca"), la influencia y "consejos de las sirvientas... que narraban a los boquiabiertos chiquillos las leyendas de su aldea, o los crímenes cuyos espeluznantes detalles corrían de boca en boca...".

En medio de los "muchos impactos de dolor, de muerte o de estulticia" que iban dejando poso en el joven Solana, estaba su afición pictórica, afortunadamente comprendida y fomentada por su padre.

Entre Madrid y Santander de entonces (ceteramente evocadas y recreadas por el autor), siguiendo muy de cerca —sea por aceptarlos, ora para rechazarlos— los comentarios y las críticas que su pintura provocaba, Solana va pintando los más valientes lienzos. Su amistad con Ramón Gómez de la Serna tuvo, sin lugar a dudas, gran profundidad y resonancia en el hacer del pintor, más de lo que algunos biógrafos han creído. La coincidencia, en París, con Pío Baroja, también debió ser importante para ambos.

Tras desgranar la vida del pintor, Rodríguez Alcalde va estudiando, en diversos capítulos, los grandes temas solanescos: sus retratos, la España negra, el hampa y la miseria, las mujeres y las máscaras, la multitud, las procesiones, el mundo inanimado y la muerte. De entre todos, destacan los dedicados a las mujeres y el último del libro "El reinado de la muerte". Imposible pronunciarse por uno u otro de estos temas, incluso destacar este o aquel cuadro como obras más representativas, pues todos ellos lo son.

No estudia el autor cuál es el exacto significado y contenido del adjetivo "solanesco", del que se usa y abusa en demasía. Prefiere desmenuzarlo, al analizar una por una las grandes, y menos grandes, obras del pintor, de tal manera que, al concluir la lectura de

estas páginas y la contemplación de estos cuadros perfectamente reproducidos, la síntesis se impone ajena a todo dogmatismo preconcebido.

Mal se entendería la pintura española actual sin un estudio previo y profundo de Solana. De aquí la esencial importancia del libro que comentamos y que, por sí solo, se abre paso entre la maraña de libros de arte que no pasan de ser "bonitos libros".

L. S.

MARCO DORTA: "ARTE EN AMERICA Y FILIPINAS".

"ARS HISPANIAE", XXI. HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO. EDITORIAL PLUS ULTRA. MADRID, 1973. 449 PAGINAS + 655 ILUSTRACIONES EN BLANCO Y NEGRO + 8 LAMINAS EN COLOR.

Enrique Marco Dorta participó ya hace treinta años, juntamente con Angulo y Buschiazzo, en la realización de una obra similar a la que ahora ofrece al público; resultado de aquel trabajo fue la publicación de tres volúmenes extraordinariamente conocidos que han ofrecido al estudioso un panorama de la Historia del Arte en la España ultramarina. Aquella obra cumplió su misión: ayudó a muchos estudiantes, abrió caminos de conocimiento, difundió la existencia del riquísimo patrimonio artístico hispanoamericano; la obra es considerada clásica dentro de sus características.

Desde aquel entonces hasta la actualidad no ha habido otro intento tan ambicioso por sus proporciones —el espacio geográfico y cronológico estudiado—, como bien especifica el título; esto es, la Historia de Arte de España en las Indias (Orientales y Occidentales) desde 1492 hasta la emancipación de cada región americana y filipina.

Así, pues, el libro del doctor Marco Dorta viene a enriquecer la colección *Ars Hispaniae* y a poner en manos de los estudiosos un material que se había hecho casi inasequible, al menos con esa visión de conjunto, a la par que actualiza algunos puntos. Efectivamente, la principal característica de este

libro es su universalidad; en un solo volumen se tiene un compendio de la Historia del Arte en América y Filipinas durante un lapso tan grande como cuatro siglos que fueron extraordinariamente fértiles cultural y artísticamente. Todo esto es preciso tenerse en cuenta a la hora de valorar el libro de Marco Dorta, pues los límites materiales que le engloban (400 páginas) pesarán sobre su obra, haciendo que el crítico encuentre importantes ausencias (artes populares, industriales, etcétera) que el propio autor se apresura a indicar (párrafo primero de la página 13).

Pero el lector, sin embargo, podrá apreciar que la obra es básica; esto es, que sirve de base para posteriores estudios especializados, que es un producto de una larga labor docente, que en su "Arte en América y Filipinas", el autor refleja su valía y conocimientos, obtenidos de largas horas de estudio y numerosos viajes por América para estudiar *in situ* la materia fundamental de su cátedra en la Universidad Complutense; también evidencia su dominio del arte español, tanto andaluz como canario, que tanta influencia tuvo en el Nuevo Mundo por razones obvias de la Historia de España y América, que es tanto como decir simplemente de la Historia de España.

Es muy importante en el libro de Marco Dorta la actualización bibliográfica y documental que pone en manos del investigador, de un modo exhaustivo, cuanto pueda precisar en el comienzo de la elaboración de su trabajo; posiblemente, cuestión puramente técnica, la impresión de alguna fotografía no goza de toda la nitidez deseable (falta que se compensa con la dificultad de obtención de muchas de las imágenes que el libro ofrece).

Pero veamos la obra en sí. Su plan está constituido por cuatro partes: el Gótico y el Renacimiento, el Barroco, el Neoclásico y las islas Filipinas; la segunda, por evidentes razones de importancia, es la más detenidamente estudiada (252 páginas), en tanto que las dos últimas son tratadas más superficialmente (23 páginas) en cuanto a su magnitud.

En la primera parte —Gótico y Renacimiento (páginas 15 a 126)— se expone, como se ha indicado, tanto la arquitectura como la escultura y pintura, desde Santo Domingo a Chile, pasando por los demás países de Hispanoamérica. Es evidente que los diversos estilos artísticos llegaron con cierto retraso al Nuevo Mundo con respecto a la Península, sobre todo al comienzo de la expansión hispánica, en que el legado medieval era muy importante; por ello llega este estilo (Gótico) a América y persiste en la estructura arquitectónica

durante todo el siglo XVI, como se verá en la obra que comentamos. Al igual que en el resto del libro de Marco Dorta, la arquitectura será el género más destacado por el autor que, de la forma más extensa posible (teniendo en cuenta los límites materiales del libro), subraya las creaciones más interesantes e influyentes en las distintas regiones: México (capital), Cuzco, Puebla, etcétera.

En la segunda parte trata del Barroco hispanoamericano, dándole la importancia que merece; justo es si pensamos en el interés del estilo en Indias y su auge durante los siglos XVII y XVIII. Trato destacado tiene el estudio de la arquitectura en los virreinos novohispano y peruano. El planteamiento del profesor Marco sigue un plan que parece el único apto para una obra de esta índole: sin complicaciones clasificatorias y subclasificadoras, a pesar de la enorme dificultad de concretar rasgos comunes dentro del barroquismo del enorme área geográfica tratada. Se subraya debidamente la importancia de esas portadas tan interesantes, se resalta la función del estípite, se hace notar la influencia indígena, etcétera.

La parte dedicada al Neoclásico (páginas 379-390) ofrece una panorámica de este estilo en Hispanoamérica, con especial detención en la Nueva España y Perú; la pintura está tratada sucintamente y la escultura, algo más extensa, con la mención especial de algún artista importante.

Por fin, la última parte del libro está dedicada a las islas Filipinas; una región sobre la que no se ha trabajado tanto como las otras desde el punto de vista artístico. El doctor Marco Dorta se detiene, especialmente, en Manila viendo la influencia del Oriente, obvia, y ofreciendo una panorámica de la escultura, muy importante, y, más rápida, de la pintura, que sólo floreció con cierta importancia en el pasado siglo XIX.

Así, pues, la obra "Arte de América y Filipinas" tiene la importancia y utilidad reseñada al comienzo; tanto más interesante cuanto que el libro ofrece interesantes índices y, sobre todo, la mencionada y actualizada bibliografía, fundamental.

MARIANO CUESTA DOMINGO

**CHRISTIAM NORBERG-SCHULZ:
"ARQUITECTURA BARROCA
TARDIA Y ROCOCO".**

AGUILAR, 1973.

El libro que se comenta es la continuación de "La Arquitectura Barroca", y

en él, Norberg-Schulz sigue su clara visión y lleva su razonamiento hasta la desaparición de esta arquitectura y el comienzo de una nueva época.

Según Schulz, el siglo XVIII, llamado con tanta justicia el siglo de las luces, inventa una forma de razonamiento, según la cual, los sistemas tenían un valor más relativo que absoluto para los espíritus críticos. La seguridad que daban los sistemas es sustituida quitando a la razón las trabas de las ideas preconcebidas. La persuasión barroca se cambia por el libre ejercicio de la razón emancipada de las ataduras de los dogmas y el principio de autoridad. La actitud barroca se define con la palabra "persuasión", la Ilustración se centró en la "sensación". Para él, el siglo XVIII representa un paso decisivo a un mundo "abierto" y "pluralista".

En este período, el Barroco alemán marca la culminación de la tradición europea. En él se funde monumentalidad e intimidad, retórica y gracia, abundancia y claridad.

La ciudad sigue siendo un elemento importante. Roma, París y Turín son las más representativas, junto con Viena y San Petersburgo. La plaza es el elemento fundamental en la ciudad. Una de las realizaciones más perfectas fue la plaza de España, que utiliza las disposiciones axiales del Barroco junto con una interpretación sensitiva de un problema empírico característico del siglo XVIII.

Las plazas en las monarquías absolutas o las cúpulas en la Contrarreforma darán el carácter a las ciudades.

Las ideas barrocas continúan viviendo durante el XVIII, pero simultáneamente irá surgiendo un nuevo concepto de ciudad más democrático, como la Bath de Wood, que, como muy bien indica Schulz, sólo fueron posibles por las anteriores experiencias espaciales barrocas.

En la ciudad dominan la iglesia y el palacio; ambos crean el arte. En la iglesia barroca, Borromini y Guarini hacen del espacio el elemento constitutivo de la arquitectura. Bernini le une la decoración ilusionista y la luz escenográfica. Fischer von Erlach, después de su regreso de Roma y Nápoles, introduciría estos conceptos en sus iglesias, sobre todo en la de la Trinidad, y Hildebrandt muestra en la iglesia de Gabel algunos de los grandes temas de la historia de la arquitectura, así como la yuxtaposición pulsante de Guarini. Los conceptos de centro, recorrido y extensión se funden en una amplia síntesis. Pero es a Neuman el arquitecto que suele considerarse más importante del Barroco tardío; sus iglesias se caracterizan por una sucesión lineal o multilínea del espacio. Maguncia es uno de sus grandes ejemplos.

El palacio se caracteriza fundamentalmente, en el período que comprende de la Regencia al Rococó, por la relación entre el interior y exterior, y así el eje infinito del Barroco es sustituido por un contacto más íntimo del edificio con el medio ambiente, con lo que los interiores se humanizan y expresan una forma de vida interior.

A finales del XVIII, la arquitectura palacial pierde su impulso creativo, sus edificios son variaciones del Barroco tardío. Stupinigi se puede considerar una nueva interpretación de las ideas barrocas acerca de la centralización y extensión. Los ejemplos más importantes se deben a Hildebrandt; él realizará los palacios más perfectos (para Schulz, es el continuador de Borromini), en sus obras intenta una unificación y diferenciación simultáneas; la culminación de sus ideas se ve realizada en el Belvedere, que muestra un mundo más íntimo y privado. Para Schulz, Hildebrandt, con su arquitectura veraz y segura, hizo descender a tierra la arquitectura estatal austríaca; por el contrario, otros arquitectos, como Fischer, materializaron los aspectos imperiales del arte estatal austríaco.

Austria, en sus palacios, fusiona las tendencias italianas y francesas, creando una arquitectura palacial sumamente flexible. El "pluralismo" y la "individualidad" serán sus características. Este pluralismo es el que dará paso al historicismo del XIX.

Schulz acaba su estudio indicando las principales características que hicieron posible la evolución del Barroco tardío, entre ellas es importante la pérdida de los sistemas dogmáticos. El hombre se da cuenta de que la vida podía vivirse de formas diversas. El movimiento pierde su ímpetu y el centro se hace más importante que el recorrido longitudinal, pero su peculiar característica va a ser la diversidad de corrientes y posibilidades; como muy bien indica Schulz, "en el Barroco, el pensamiento y la sensación, al contrario que en la Ilustración, estaban todavía unidos".

C. PLAZA

**MARCELIN DEFURNEAUX:
"INQUISICION Y CENSURA DE
LIBROS EN LA ESPAÑA DEL
SIGLO XVI".**

TAURUS EDICIONES, S. A. MADRID, 1973.

Dentro de las dieciséis reglas que, a partir de 1640, figurarán en todos los **Indices** españoles, se establece expre-

Marcelin Defourneaux

**Inquisición y
censura de libros
en la España del
siglo XVIII**

taurus



samente que "las pinturas, esculturas y toda clase de representaciones deshonestas caen bajo la misma prohibición y queda prohibido realizarlas o introducir las en el reino" (Regla XI).

Que la Inquisición española no se limitó a la censura ideológica, lo demuestra la carta dirigida al Santo Oficio de Sevilla (27 junio 1777), escrita por el comisario de Cádiz y en la que se cuentan los beneficios logrados con la publicación del edicto de fe: "El conocido fruto que se ha sacado de esta publicación es bien notorio al fiscal de Sevilla, pues pasan de 170 las delaciones recibidas y de 2.600 los libros recogidos, **no teniendo número las estampas, pinturas obscenas** y otras alhajas prohibidas que se han recogido".

Esta vertiente artística —si así puede llamarse— de la Inquisición española ha sido poco estudiada. Sólo de refilón aparece en los textos generales. No obstante, el Santo Oficio fue más allá de las ideas y de la moral, preocupándose también por la obscenidad en las imágenes, "la exaltación de las pasiones y la apología de la Naturaleza como inspiradora de la conducta humana".

Claramente se muestra en este estudio —tan monográfico como francés— que el Santo Oficio no fue suficiente valladar como para que España quedase totalmente aislada de la ahora llamada cultura europea. Todo lo contrario, aunque la impresión de algunos contemporáneos estuviese teñida de claustrofobia y resentimiento. Si así fue en el

plano ideológico, mucho más abierta estaría su mano en cometidos que aparecen vagamente delineados y que pueden ser secundarios. Téngase en cuenta también que el sentido de lo obsceno ha variado mucho a lo largo de estos siglos, en uno y otro signo.

S. M.

**MARTA TRABA: "MIRAR EN
CARACAS".**

MONTE AVILA EDITORES, C. A. CARACAS,
1974.

Nacida en Buenos Aires en 1930, Marta Traba goza de una justa reputación como poeta y narradora, al mismo tiempo que como crítico de arte.

Desde sus comienzos de escritora ha venido mostrando un paralelo interés por la plástica, en su más amplio sentido, y por la literatura.

Además de frecuentes colaboraciones sobre temas artísticos de actualidad, en publicaciones periódicas, se le deben, entre otros, libros tan sugerentes como **Los cuatro monstruos cardinales** y **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas**.

Durante bastantes años vivió en Colombia, donde dirigió el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Este libro es el fruto de años de residencia en Caracas viviendo intensamente el fenómeno del arte, mirando cuadros y esculturas, asistiendo a los acontecimientos artísticos, visitando los talleres de los artistas y conversando con ellos en distintas circunstancias, por diferentes motivos, paseando la mirada a su alrededor y viendo así de qué forma gravita el arte sobre la realidad del espacio interior y exterior, y viceversa. De qué forma, hasta qué punto está presente o ausente de la vida venezolana, hasta qué punto se integra profundamente o es una simple adherencia sin arraigo justificado.

A Marta Traba le preocupa especialmente el que el arte venezolano haya alcanzado en ocasiones un carácter tan acentuadamente vanguardista y se haya identificado con un determinado movimiento, como sucedió con el cine-tismo, y el hecho de que llegó a considerarse a Caracas más o menos como su capital mundial, cuando este fenómeno se da en muy buena parte divorciado de la realidad venezolana. Por eso, su simpatía no se inclina precisamente hacia los artistas que, aunque hayan logrado una reputación internacional, no inciden en la esencia de su país, sino por aquellos que, al margen

de su reputación, realizan una obra sumergida en la atmósfera de nuestro tiempo, válida a nivel internacional y consecuente con el medio en el que se desarrolla.

Esta preocupación le llevó a escribir varios ensayos sobre el tema que aparecieron en varias publicaciones, casi todas venezolanas, entre 1972 y 1974, antes de ser recogidas en el libro, en el que también se incorporan algunos trabajos inéditos.

La autora confiesa que: "Ni los editores ni yo misma somos afectos al género de libro que nace de reunir publicaciones dispersas: pero en este caso convinimos porque, por un lado, el arte venezolano actual carece de bibliografía, y, por otro, los artículos publicados e inéditos perseguían una idea con la terquedad que me caracteriza".

El libro así reunido, y precisamente por el hecho de perseguir una idea, con tesón, tiene una unidad temática y de tono que supera los inconvenientes que podrían derivar de tratarse de trabajos sueltos y reunidos. Pero esta circunstancia también le da una viveza y espontaneidad que podría haber disminuido en un libro realizado adrede. De cualquier forma, la **Aclaratoria** inicial y las extensas notas finales están realizadas de tal forma que le dan la suficiente trabazón al libro, para que no se notara su carácter de volumen recopilado si no lo hubiera manifestado así la autora.

El libro está dividido en dos partes fundamentales. En la primera, además de hacer una reflexión general sobre el ambiente artístico de Caracas, estudia a varios artistas modernos, personales e independientes: Jacobo Borges, Carlos Prada, Tecla Tofano, Gego, Alirio Rodríguez, Abréu.

Al fijarse en estos artistas pone de manifiesto que está de parte de la creación enraizada con la mejor tradición moderna venezolana, la que partiría dinámicamente de Armando Reverón y que, con sus implicaciones expresionistas, surrealistas e incluso de participación en el nuevo realismo, puede identificarse con la labor de los pintores Jorge Borges y Alirio Rodríguez. Pero también lo está con aquellos artistas que, como Gego, Abréu o Prada, han logrado una adecuación entre las corrientes plásticas más avanzadas y la esencia de lo venezolano, en sus esculturas y objetos. Otro tanto puede decirse de las cerámicas de Tecla Tofano.

Termina con un comentario sobre la labor personal y didáctica de la grabadora Luisa Palacios, por cuyo taller, además de destacados alumnos, pasan importantes artistas en quienes tam-

bién ha despertado el interés por el cultivo de esta técnica.

La segunda parte está dedicada al diseño en general y su función. En ella estudia la labor de diseñadores tan personales y creadores como Gerd Leufert, Nedo y John Lange. También dedica un artículo al **Instituto de Diseño**. Su punto de vista y su preocupación por el tema podrían resumirse en sus propias siguientes palabras: "O el Instituto, después de diez años de ir fortaleciendo sus condiciones de proyectista elegante, se convierte en un grupo dotado de filosofía de diseño, agresivamente dispuesto a pesar sobre la comunidad, o acepta su papel de laboratorio de formas, para entretenimiento y placer estético de unos pocos".

Su confrontación del hecho artístico venezolano durante unos diez años le ha dado una visión profunda del asunto. Si no está de acuerdo ni de quienes de precaria manera sólo admiten aquello que puede derivarse, como muy supeditada dependencia, de Reverón o Barbaro Rivas, ni con quienes siguen de manera mimética a artistas como Vasarely, tiene fe en la labor de artistas como los autores citados y otros que espera graviten sobre la cultura venezolana, así como Marta Traba cree se lo merecen, tal "un dibujante genial llamado Henry Bermúdez..." o "un pintor llamado Lunar, creador de arquitecturas imaginarias...".

Libro que entretiene, estimula e inclina a la reflexión. Y, sin duda, fundamental para el entendimiento del hecho artístico venezolano del momento, de sus posibilidades, que pueden estimarse como ciertas, de desarrollo en el porvenir.

A. F. MOLINA

DANIEL-HENRY KAHNWEILER, THEODORE REFF, ROBERT ROSENBLUM, JOHN GOLDING, ALAN BOWNESS, ROLAND PENROSE, JEAN SUTHERLAND BOGSS, MICHEL LEIRIS. PICASSO 1881-1973.

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A. BARCELONA; 1974.

Dirigida por Roland Penrose y John Golding, el objeto de esta publicación fue el de reunir una serie de trabajos que, entre cuanto se ha escrito con motivo de la muerte de Picasso, resumiera y reflejara las distintas facetas de su arte.

El texto que sirve de introducción al conjunto, **Un hombre libre**, escrito por Daniel-Henry Kahnweiler, es el más breve de todos. En él cuenta cómo conoció al artista en la primavera de 1907, cuando acababa de pintar sus **Señoritas de Aviñón**. Kahnweiler narra algunos de los recuerdos que tiene de su trato a lo largo de los años, y concluye y resume su escrito con estas certeras palabras: "Jamás se cansó este inventor de formas 'significantes' de enriquecer nuestro mundo visual. Todo gran pintor acrecienta, en este sentido, el mundo exterior de los hombres. Dudo mucho, sin embargo, que ninguno lo haya hecho en la misma medida que Pablo Picasso".

Le sigue el trabajo de Theodore Reff, **Temas de amor y muerte de las obras juveniles de Picasso**, que tiene también importantes noticias personales, especialmente cuanto se refiere a Carlos Casagemas, el gran amigo juvenil de Picasso, que se suicidará muy joven en París. El análisis de los cuadros motivados por este triste acontecimiento está pleno de sugerencias en las que lo humano y lo artístico van íntimamente unidos, y pone de manifiesto cómo ya en los primerísimos años de este siglo nuestro pintor no sólo había logrado un mundo coherente y genial, sino que, como consecuencia de una revisión actual, podemos comprobar que buena parte de sus conquistas y audacias expresivas presagiaba la revolución plástica que inmediatamente iba a concretarse en sus **Señoritas de Aviñón**.

Continúa el volumen con el ensayo de Robert Rosenblum, **Picasso y la tipografía del cubismo**. El cubismo inventado por él y por Braque aparece como el soporte de curiosos enigmas que él nos va descifrando, referidos a la tipografía con la que se complaciera en jugar estableciendo una serie de curiosas relaciones. Pero el juego es un juego artístico, pleno de significaciones. **Picasso y el surrealismo**, de John Golding, analiza las relaciones de su obra con el movimiento. Es evidente que si el surrealismo cristalizó como tal movimiento cuando Breton le diera en 1924 carta de naturaleza con la publicación del Primer Manifiesto en todos los tiempos ha sido una constante de ciertos aspectos de la creación, y en lo que se refiere a Picasso, por citar un cuadro concreto, en 1913 pintó **Mujer en un sillón**, en el que la libertad con que trata el cuerpo femenino hacen de él un cuadro presurrealista. Pero Picasso, que nunca llegara a militar en el surrealismo, recibió su influencia. Picasso colaboró en las revistas y exposiciones del

surrealismo y plasmó en buena parte de su obra una atmósfera que los surrealistas nunca dudaron en admirar y admirla, al menos como paralela al desenvolvimiento de sus inquietudes. Pero en sus relaciones y coincidencias con el surrealismo, tal como John Golding dice: "En ningún momento se le pasó por la cabeza que no pudiera ser libre de salir. Como siempre, se había limitado a obedecer los dictados de su arte".

Alan Bowness dedica el cuarto trabajo a **La escultura de Picasso**. El autor de obras tan justamente famosas como **La cabra, Calavera, El hombre del cordero** y **Cabeza de toro** inició sus tareas escultóricas a principio de siglo. La primera escultura suya de que se tiene noticia es una figura de **Mujer sentada** que se cree fuera realizada en 1901. En ella, como hasta 1907, que asimila las posibilidades que le ofrece el arte negro, hay una clara influencia de Rodin. Cuando ésta desaparece, la personalidad de Picasso plasma en esculturas plenas de desenvoltura expresiva, de intuiciones. Pero su trabajo de escultor tuvo lapsos de inactividad, y no llegó a entregarse a él de una manera decisiva en casi ningún momento. Ha tenido, eso sí, momentos muy felices y la escultura ha estado presente de algún modo, en la construcción de su pintura, en el desenvolvimiento y en la ordenación de las formas, y frecuentemente en el tema. El último grupo importante de esculturas es del período 1960-1963, recortes de chapa metálica, la mayoría de pequeño tamaño, que culmina en la maqueta para la escultura del *Chicago Civic Center*, que en su versión definitiva tiene dieciocho metros de altura. Su labor en este terreno justi-

fica las palabras de Alan Bowness: "Picasso personificará más que ningún otro artista la liberación de la escultura en el siglo XX, la apertura de nuevos medios de expresión y la nueva dignidad y elocuencia que ha encontrado este arte".

Roland Penrose dedica el ensayo siguiente al tema de **La belleza y el monstruo**. Al mismo tiempo que el sentido de la belleza y la perfección helénicas estuvo presente en su obra, con diversas alternativas, lo monstruoso y caricaturesco son una constante permanente. Son, en relación a la cantidad de obra que realizara, más bien excepcionales las muestras en las que una u otra vertiente extrema de su personalidad se dan en estado puro. A veces lo monstruoso y lo patético, o incluso sentimental, están tan unidos que es difícil desligarlos. El tema daría de sí para muy amplias consideraciones, puede resumirse en las palabras del propio Penrose: "Picasso nos enseña que no hay belleza sin fealdad, ni fealdad sin belleza".

Los últimos treinta años de Picasso los estudia Jean Sutherland Boggs. Unos años sin duda fecundos, en los que la cantidad de obra realizada es asombrosa. A propósito de ello, Jean Sutherland Boggs comenta: "... esta productividad nos inquieta por la posibilidad de que constituyera un obsesivo fin en sí misma. Nos preguntamos, con John Berger, si no será demasiado superficial. En lugar de las magníficas, profundas y sintéticas obras maestras, basadas en las experiencias de toda una vida, que nos dejaron pintores del pasado, como Miguel Angel, Tiziano o Rembrandt —y que estamos seguros de

ello Picasso era capaz de igualar—, tememos que Picasso nos haya fallado por su resistencia a profundizar lo bastante, a enfrentarse —a no ser de un modo simbólico— al significado de su propia vida. De todas formas, su inmensa grandeza resplandece de modo indiscutible, pues el mismo J. S. Boggs afirma que "los temas de los 347 aguafuertes que hizo en poco más de seis meses, cuando ya tenía ochenta y siete años, serían perfectamente satisfactorios —salvando las distancias— como obra total realizada a lo largo de su vida por un artista del siglo XV".

El poeta Michel Leiris cierra el volumen con un estudio dedicado al tema **El pintor y su modelo**. Este tema hizo su irrupción definitiva hacia 1927, y a partir de ese momento, con diversas alternativas, ha estado presente en el trabajo de Picasso. Al tratar este tema de una manera tan continuada, Picasso nos quiere decir, o nos dice sin pretenderlo, algunas cosas. Entre ellas está el hecho de cómo le interesaba el oficio en sí de pintor, hasta el punto de hacer de él el motivo tan frecuente de su inspiración. Picasso no duda en, de una manera velada o manifiesta, retratarse a sí mismo como uno más entre la serie de pintores que han existido en el mundo. Picasso en ocasiones introduce en el tema a protagonistas como La Fornarina y Rafael, Saskia y Rembrandt. Es, en definitiva, un homenaje a un arte grande al que se entregó durante ochenta años de tan fecundo trabajo.

El libro, entre los importantes en la bibliografía de Picasso, está abundante y muy certeramente ilustrado.

A. F. MOLINA

DISCOGRAFIA

"CONCIERTO PARA ORQUESTA", DE LUTOSLAWSKI. "SINFONIA MATHIS DER MALER", DE HINDEMITH.

ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE.
DIRECTOR: PAUL KLETZKI. DECCA SXL
6445. ESTEREO.

En este disco, de calidades técnicas irreprochables, de clara sono-

ridad, buena reproducción de los timbres y excelente proceso, encontramos dos obras de autores bien distintos y que, sin embargo, en esta ocasión se encuentran unidos por un elemento extramusical: la política.

Witold Lutoslawski, nacido en 1913, es el más grande e indiscutido entre los músicos de la Polonia actual. Hombre de una gran flexibilidad, artista sensible, gran técnico, pertenece a esa clase de músicos

cuya estética sufre una gran evolución al paso de los años. Comenzó con la herencia del sinfonismo posromántico, para dejarse luego seducir por los elementos de un nacionalismo folklórico. Pero el conocimiento de la nueva escuela vienesa y su propia inquietud creativa le llevaron a adherirse a los mejores caminos de la vanguardia. A un compositor dispuesto a estar en todo al día, no por seguir la moda,

sino por propio convencimiento, había de afectarle profundamente la imposición del "realismo socialista" que, en los años de la posguerra, llevó la Unión Soviética a los países vecinos donde podía influir culturalmente a través de la fuerza de las armas. Si el realismo socialista, aun con sus matices, sigue imperando en la Unión Soviética, un país de cultura propia, como Polonia, supo liberarse de esas cárceles espirituales. Es bien conocida la actual escuela polaca musical, que, en el terreno de la vanguardia, brilla con luz propia.

Lutoslawski era ya un maestro en los años difíciles. Por eso pudo ver rechazado su lenguaje personal y, plegándose temporalmente a las circunstancias, encontró una fórmula de síntesis que hoy, cuando nos encontramos un poco de vuelta del conjunto de lugares comunes que ha esterilizado a ciertos movimientos vanguardistas, nos parece perfectamente válida. El músico, sin renegar de su forma de expresarse, volvió a utilizar, en su brillante y atractivo "Concierto para orquesta", algunos elementos del folklore que parecían poder abandonarse ya. Sobre una base tonal, Lutoslawski se movió aquí con una gran libertad. Esta libertad no se refiere solamente a la armonía, sino también al ritmo, rico y variado.

El "Concierto para orquesta" figura muy dignamente en el catálogo de su autor, pese a las limitaciones citadas. Una personalidad tan acusada como la de este músico sobrepasa siempre cualquier barrera que se le ponga. Ya lo decía el gran Haydn: "El libre arte y la hermosa ciencia de la composición no soportan cadenas. La inteligencia y el alma deben tener su libertad".

Si Lutoslawski sufrió la injusticia por la propia esencia de su música, Paul Hindemith fue perseguido no por la música, sino por el texto de su ópera "Mathis der Maler", que, muy libremente, se basa en la vida del pintor Mathis Grünewald. El Estado nacional-socialista, con su cerrado concepto de la lealtad, no podía permitir que un artista se rebelase contra un tirano, aunque la cosa sucediera en el siglo XVI. Goebbels en persona intervino en el asunto y, de esta manera, la ópera, ya programa-

da, para su estreno en Berlín, fue prohibida. El compositor eligió tres fragmentos puramente orquestales y así se pudo estrenar la "Sinfonía Mathis der Maler" en marzo de 1934. A pesar de tratarse de pura música, el estreno supuso graves disgustos para el director Wilhelm Furtwängler y el exilio para su autor. Los títulos de los tiempos han inducido alguna vez a error. Identificándose con el Grünewald del célebre retablo de Isenheim, Hindemith dio a su música títulos como "Concierto de ángeles" o "Las tentaciones de San Antonio". No se trata en modo alguno de describir la pintura, y mucho menos de reflejar lo que ésta representa. El músico estaba demasiado apegado al arte puro para tratar de imitar nada. Simplemente, estas páginas representan la reflexión de un artista, en su propio lenguaje, ante la obra de otro. La figura de Hindemith ha sido objeto de controversias. Llegó a ser considerado el compositor por algunos como un gran avanzado. Luego ha quedado claro que Hindemith era un compositor sintético, uno de esos creadores que, al final de una época, trabajan sobre elementos artísticos preexistentes. Con razón se ha hablado de la vuelta a Juan Sebastián Bach. La "Sinfonía Mathis der Maler" se encuentra, con razón, entre las obras más aplaudidas de Hindemith. La versión del desaparecido Paul Kletzki se caracteriza por su opulencia sonora y su acertadísimo ambiente.

MISA "LEVANTEMOS EL CORAZON", DE MIGUEL ALONSO.

SCHOLA CANTORUM DE ALCALA DE HENARES. DIRECTOR: CARMELO LLORENTE. ESCOLANIA DEL VALLE DE LOS CAIDOS. SOLISTA: ANGEL JAVIER FRESCO. DIRECTOR: LAURENTINO SAENZ DE BURUAGA. ORGANOS: PAULINO ORTIZ DE JOCANO. PAX Y-732. ESTEREO.

Por su fecha de nacimiento, el sacerdote y músico Miguel Alonso es algo anterior a los que forman la llamada "generación del 51". Sin embargo, por su formación, la época en que terminó sus estudios y aquella en que comenzó sus traba-

jos, incluso por su estética —pensemos en la diversidad de líneas—, pertenece a esa generación. Miguel Alonso está entre esos músicos que adquirieron una sólida técnica tradicional en el Conservatorio de Madrid, que conocieron luego otros ambientes en Italia, en contacto con Petrassi, y que por fin estudiaron las corrientes de vanguardia, adhiriéndose a ellas cada uno a su modo.

Autor de obras tan significativas, personales y avanzadas como "Tensiones" o "Nube-Música", ha querido alcanzar en esta ocasión Miguel Alonso un objetivo bien distinto. La necesidad de una Misa fácil, al alcance de todos, con un acompañamiento sencillo, se plasmó a través de un encargo de RTVE para las celebraciones televisadas. Sin dejar a un lado sus convicciones, sino tratando de volver a la fuente de la sencillez, Miguel Alonso ha hecho una música —además de los números correspondientes al ordinario de la Misa, se encuentran aquí otros cantos complementarios— que cumple perfectamente su misión religiosa, artística y social. La melodía se desenvuelve en un breve ámbito, para estar al alcance de todas las tesituras. El autor ha buscado una línea lógica y de bella continuidad, sin saltos difíciles. El órgano se adapta a la inmediata realidad de una mayoría de intérpretes sin grandes facultades. Hay refinamiento en la armonía, pero sin choques que puedan confundir al cantor no profesional ni avezado. Se puede asegurar que el padre Miguel Alonso ha realizado una música "popular" en el mejor sentido de la palabra, es decir, una música que el pueblo pueda adoptar como propia y con la que se sienta a gusto cantando al Señor. El conocimiento de la música litúrgica es una de las mejores características del compositor, por lo que la adecuación a esa necesidad es perfecta. Carmelo Llorente, Laurentino Sáenz de Buruaga y Paulino Ortiz han planteado la Misa no para propio lucimiento, sino como documento sonoro que pueda servir de ejemplo. El registro es excelente. Este disco representa una importante contribución, no ya a la música religiosa, sino a la música puesta al servicio de la religión.

C. G. A.

MONUMENTOS HISTORICOS DE LA MUSICA ESPAÑOLA

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

PRECIO DE CADA EJEMPLAR: 400 PTS.



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

GALERIA ESTUDIO CID

EXPOSICION

Fin de la temporada 1974-1975 • Inauguración: 27 de mayo de 1975

Oleos, acuarelas y gouaches

Abuja	Gloria Merino	Palacios Tardez
Agustín de Celis	G. Olivares	Pedro Mozos
Alejandrina	Grandío	Piñolé
Alfredo Ramón	Gregorio Prieto	Rafael Reyes
Bardasano	H. Sanjuán	Salazar
Beulas	Hipólito	Salgado
Cuni	Jano	Sancha
Duce	Lapayese del Río	Tauler
Echaz	Mac Mahon	Teodoro Delgado
Esplandíu	Mingorance	Vargas Ruiz
Frau	Montesinos	Villaseñor
Genaro Lahuerta		Zarco

Escultura

Esteve Edo • Garrido • González Orea • Manuel Huguet
• Pérez Comendador • Repullés

Fondos de la galería

Alcorlo • Agustín Alegre • Conejo • Cossío • Genovés • Millares
• Planas Doria • Toral • Vayreda

JUANA MORDÓ, S. A.

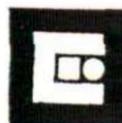
Villanueva, 7 - Madrid-1 - Teléf. 225 11 72

FEITO
MILLARES
SAURA

TRES PINTORES DE "EL PASO"

1955-1968

Junio-Julio



GALERIA EDURNE



CONCHA CRUZ

MAYO - JUNIO

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



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

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES "ATELIER"
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

ANTIGÜEDADES ALONSO
Eloy Bullón, 11
SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPERANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME
Serrano, 118. Teléfono 262 78 49
MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
EL ARTE**
Iparraguirre, 15
Teléfono 23 93 69
BILBAO-9

CALLES
Hortaleza, 41
MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA
CONTEMPORANEA
Almagro, 44
MADRID

GALERIA ANNE BARCHET
Claudio Coello, 116
MADRID

GALERIA BETICA
General Goded, 12
MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2
Manuel Silvela, 2
MADRID

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

GALERIA EGAM
Villanueva, 29
MADRID-1

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

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR
Almagro, 32
Teléfono 410 45 77
MADRID-7

GALERIA ORFILA
Orfila, 3. Teléfono 419 88 64
MADRID-4

GALERIA OSMA
Reyes, 19
MADRID

GALERIA ROMA
Augusto Figueroa, 39
MADRID

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

GALERIA TARTESOS
Serrano, 63. Teléfono 226 42 01
MADRID

SALA DELTA
Fuencarral, 55
Teléfono 232 60 87
MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

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

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

Restauraciones

J. F. BOLET
Técnico restaurador
C. Milans, 4. Teléfono 302 27 37
BARCELONA-2



... buena película.
La KODAK HIGH SPEED EKTACHROME,
por ejemplo. No falla.

Días nublados, tardes de lluvia
o de niebla... Sería absurdo
esperar a que salga el sol.
Ponga buena cara y... buena
carga.

Descubra todas las
posibilidades fotográficas
que tiene eso que se suele
llamar "mal tiempo".

No se pierda lo mejor.

Utilice la KODAK HIGH
SPEED EKTACHROME.
Películas ultrasensibles y
ultrarrápidas, películas para
"mal tiempo".

Que dejen buena cara.

KODAK SACA COLOR A
LAS SOMBRAS.



A MAL TIEMPO...

Tres "purasangre" electrónicos OMEGA f300

**Alinee sus nerviosas manecillas,
déles la salida y déjelos correr:
Entrarán exactamente juntos en la meta.**

Estos tres relojes electrónicos Omega f300 están detenidos a la misma hora exactamente: las 10 h. 9 m. y 45 s.

Si los pusiéramos en marcha en nuestras muñecas al unísono, lanzándolos a una carrera de la precisión "contra reloj" que durase, por ejemplo, 24 horas, los tres llegarían a la meta al mismo tiempo. Exactamente, podrían a lo sumo diferenciarse en ± 1 segundo, desviación máxima garantizada por Omega.

¡Se quedarían a un tris de la precisión absoluta -hoy por hoy inalcanzada por reloj alguno- con un segundo de desviación máxima posible en ochenta y seis mil cuatrocientos segundos que tiene un día!

Esta proeza no es casual, sino que es posible gracias a la experiencia de Omega en el mundo de la precisión y de la electrónica. Experiencia avalada por hechos concretos, como el cronometraje de 13 Olimpiadas Mundiales y la puesta a punto de la máquina electrónica más precisa del mundo, controlada por el observatorio de Neuchatel y que se queda cada día a tres milésimas de segundo de la precisión absoluta. Tampoco es casual que el 96 por 100 de los cronómetros electrónicos certificados como tales en 1973 -tras duras pruebas eliminatorias-

por las Oficinas de Control de Marcha de Relojes del Gobierno Suizo, fueran Omega f300. Los mismos precisamente que le mostramos en la foto.

Son auténticos "purasangre" de la raza Omega, dotados de un "corazón" (un resonador sonoro) que late 300 veces por segundo y concienzudamente entrenados para ganar la carrera de la precisión electrónica.


OMEGA



1 - Ref. 198031. Omega Geneve, Electronic f300. Cronómetro. Impermeable. Calendario y semanario.

2 - Ref. 198020. Omega Geneve, Electronic f300. Cronómetro. Impermeable. Calendario y semanario.

3 - Ref. 398811. Omega Seamaster, Electronic f300. Cronómetro. Impermeable. Calendario y semanario.