

Bellas Artes 77

Z. 389





JUAN BRAVO, 33
MADRID-6

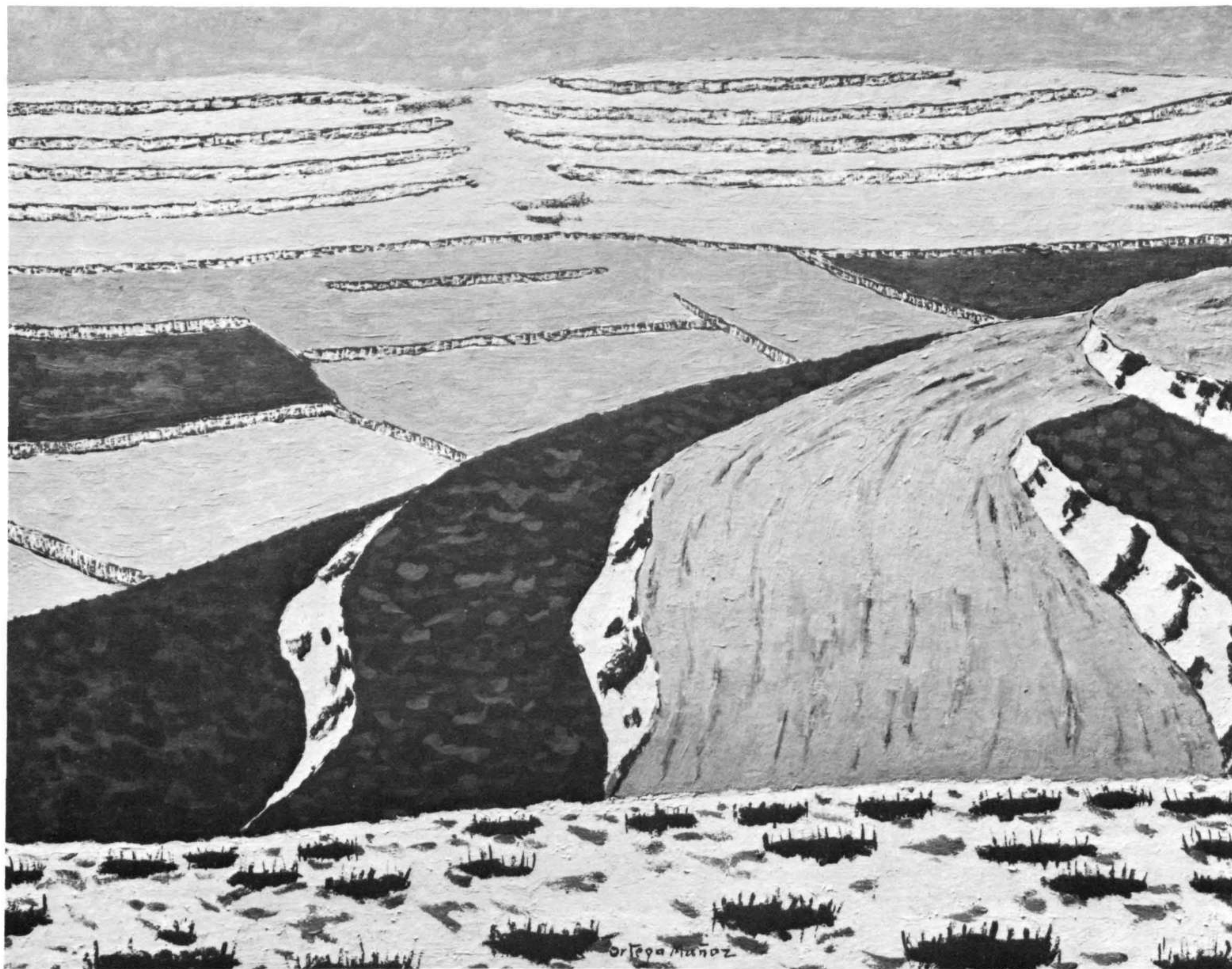
*Representante en España de las
primeras marcas mundiales:*

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



Galería Felipe Santullano

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



ORTEGA MUÑOZ

OBRA RECIENTE

Hasta el 31 de mayo

Horas de visitas: de 11 a 1,30 y de 5,30 a 9

GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

ALMAGRO, 32 - TELEFONO 410 45 77 - MADRID-4



MARIA BLANCHARD.—Femme Allongée 81x130 cms.

En permanencia, artistas vascos:

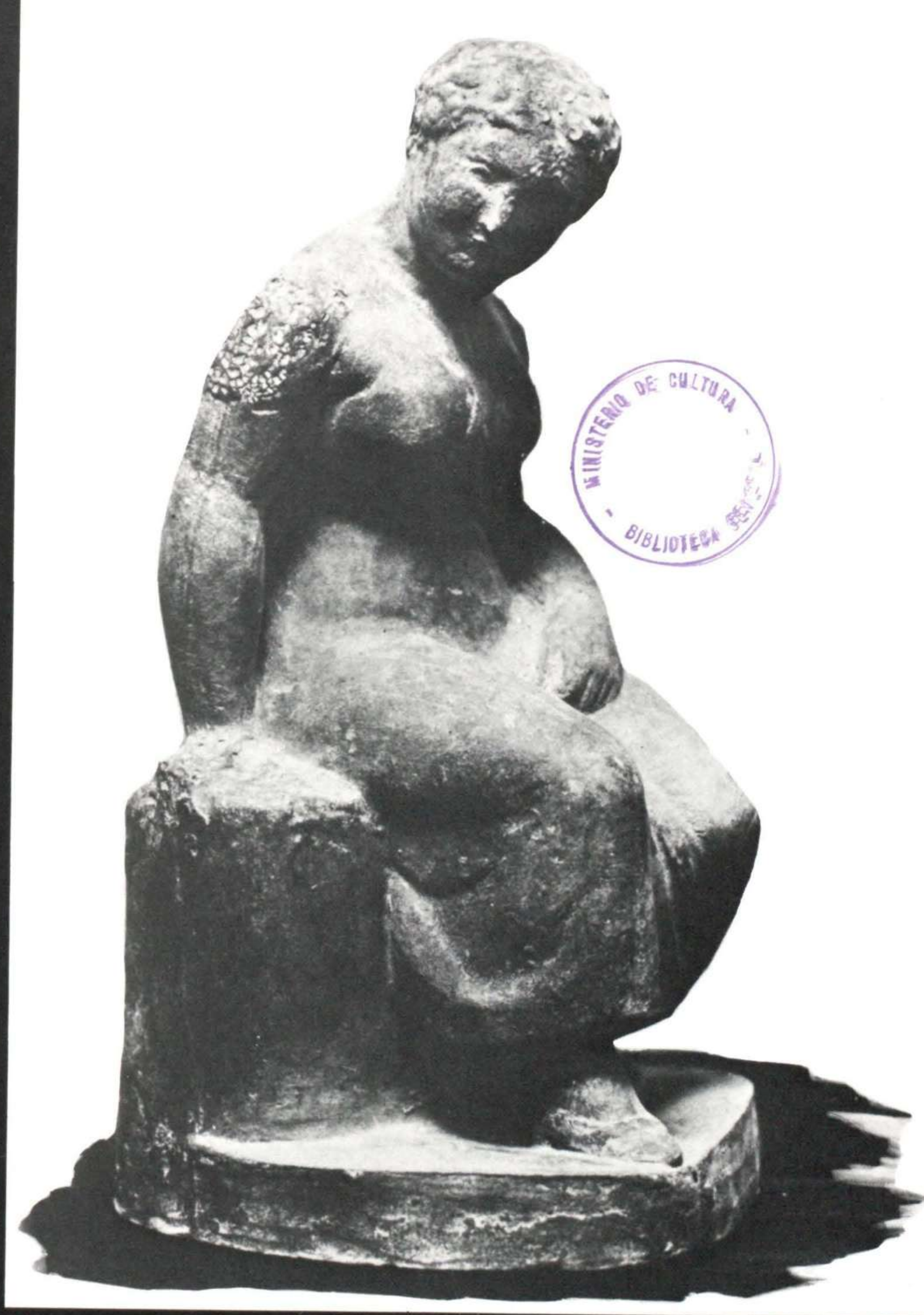
Albizu, América, Apellaniz, Baroja, Bienabe Artía, Castresana, Echevarría, Echauri, Elorriaga (esculturas), Flores Kaperotxipi, Menchu Gal, Galarta, Cecilia Gárate, García-Ergüín, García-Barrena, García-Ochoa, Iturrino, Irene Laffitte, Loidi, Losada, Martínez-Ortiz, Muñoz-Condado, Olaortúa, Párraga, Peña, Ruiz-Balardi, Sanz-Magallón, Toja Ucelay, Zubiaurre, Zuloaga, etc.

Otros artistas:

María Blanchard, Bardasano, Clavé, Grau-Sala, Toral, Tharrats, Arias, Clavo, Palencia, Mateos, Gloria Merino, Solana (grabados), Fernando Rivero, Redondela, Julio Romero de Torres, Lozano, E. Martínez Cubels, Francisco Ribera, Amalia Avia, Beatriz Pérez-Yarza, San José, Ceballos, Cruz Herrera, Lezcano, Piñole, Puyet, Fermín Santos, Ubeda, Azcárate, Hernández-Sanjuan, Jano, Eduardo Vicente, Núñez Losada, Garnelo, Orlando Pelayo, Martínez Vázquez, etc.

GALERIA

biosca



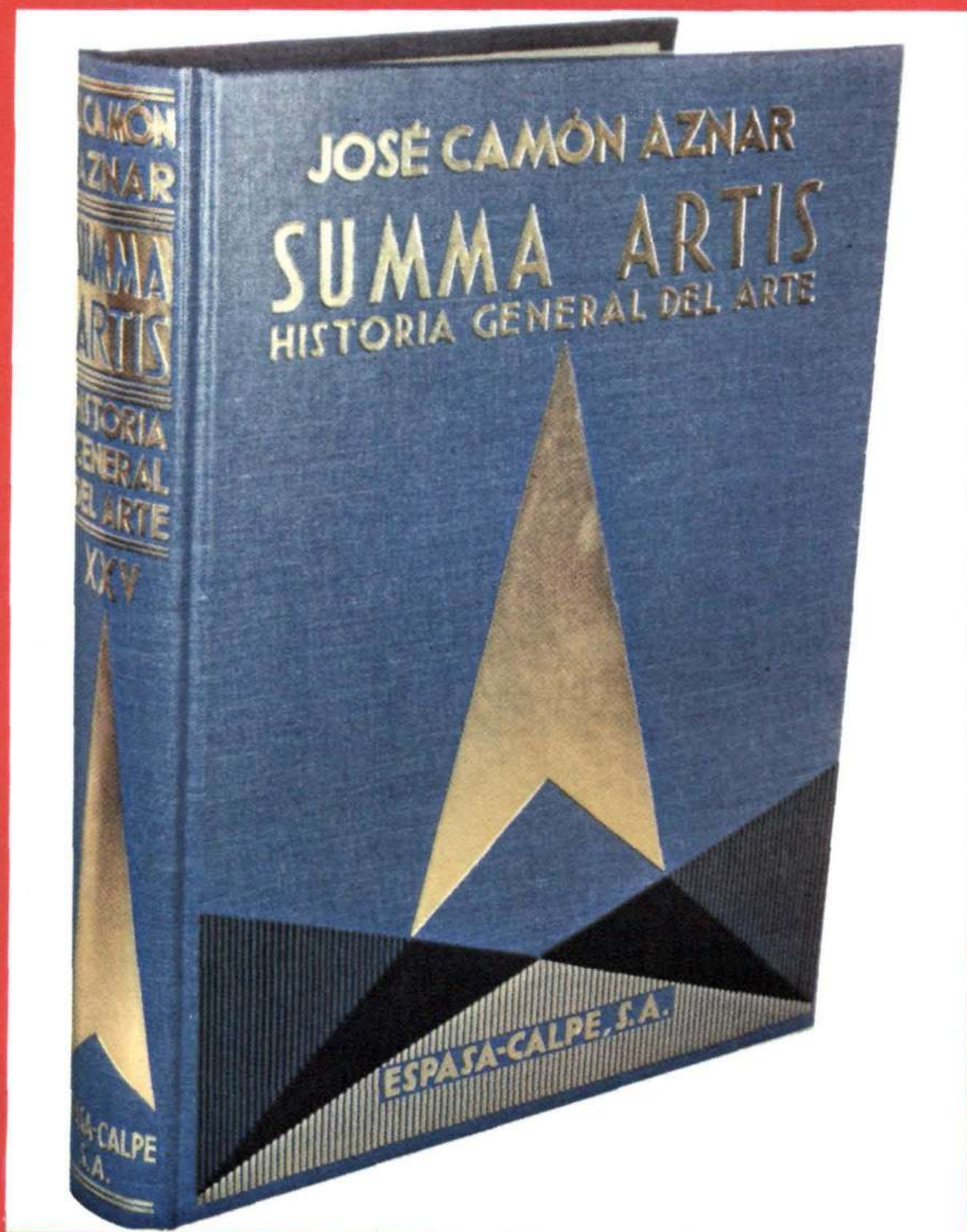
MANOLO

ABRIL - MAYO

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE

NOVEDAD



TOMO XXV

LA PINTURA
ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVII

Por JOSÉ CAMÓN AZNAR

Características:

Formato: 21 x 28 cm.

Encuadernación: Tela estampada en oro

Páginas: 660

Ilustraciones: En negro y a todo color

Fecha de publicación: 1977

Precio: 1.700 ptas.

Obra completa en 25 tomos: 31.700 ptas.



espasa-calpe, s.a.

DIRECCIÓN, OFICINAS Y TALLERES: Carretera de Irún, km. 12,200 (Variante de Fuencarral).
Apartado 547. Madrid-34

LIBRERÍA: "Casa del Libro", Avda. de José Antonio, 29. Madrid-13

DELEGACIONES: Diputación, 251. Apartado 552. BARCELONA-7. - Prim, 41. BILBAO-6

Bellas Artes 77

AÑO VIII • NUMERO 55 • PRIMER TRIMESTRE 1977

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: ANTONIO LAGO CARBALLO, Director General del Patrimonio Artístico y Cultural.

CONSEJEROS: RAFAEL GONZALEZ-GALLARZA MORALES, Comisario Nacional del Patrimonio Artístico.
FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART, Comisario Nacional de Museos y Extensión Cultural.
ENRIQUE DE LA HOZ Y DIAZ, Comisario Nacional de la Música.
LUIS GARCIA EJARQUE, Comisario Nacional de Bibliotecas.
FEDERICO UDINA MARTORELL, Comisario Nacional de Archivos.
ANTONIO AMADO MORENO, Jefe del Servicio de Acción Cultural y Exposiciones.

DIRECTOR EN FUNCIONES: ISABEL CAJIDE.

REDACTOR JEFE: MANUEL GARCIA VINO. SECRETARIO DE REDACCION: ANGEL MARCIO. MAQUETA: J. M.^a IGLESIAS.

ADMINISTRACION

REDACCION Y DISTRIBUCION: P.^o de Calvo Sotelo, 20.—(Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural). MADRID-1

ENSAYOS

3 SALVADOR ALDANA FERNANDEZ: El arte moderno y la idea de vanidad.

NOTAS

- 7 FERNANDO MON: Tríptico de la escultura castellana contemporánea.
11 MARIA TERESA SANCHEZ TRUJILLANO: Mateo Hernández en el Museo Arqueológico Nacional.
14 FRANCESC MIRALLES: Tres notas sobre la obra de Angel Mateos.
17 ROSA MARIA LOPEZ BARRIS: Recordando a Manuel de Falla a través del arte.
21 CATHERINE P. COLEMAN: El compromiso surrealista de Adriano del Valle.
24 LORENZO ABAD CASAL: Arte y artistas en la España Romana.

ACTUALIDAD

- 31 JUANA FRANCES O DEL NEGROR COTIDIANO, por Joaquín de la Puente.
37 APUNTES SOBRE ARTE U.S.A., por Juan Antonio Aguirre.
45 ESPACIO Y TENSION EN LA PINTURA DE JOSE GUERRERO, por José María Iglesias.
47 BERNARDO SANJURJO: EL ARTISTA Y SUS CRITERIOS, por J. Barroso Villar.
51 LAS ALEGRES BAÑISTAS DE ANGEL MEDINA, por A. d. V.
54 EL ALFA Y EL OMEGA DEL QUEHACER ARTISTICO DE CUNI, por José Gerardo Manrique de Lara.
56 LUIS SAEZ, por Enrique Azcoaga.
59 MIGUEL HERNANDEZ, por J. A. A.
60 LUIS CARUNCHO, por J. M. I.
62 JUAN ANTONIO AGUIRRE: APUNTES PARA LA COMPRESION DE SU OBRA, por Fernando Fullea.

CRONICAS

- 64 EL ENIGMA DUCHAMP.—A propósito de la exposición retrospectiva en el Centro Beaubourg, por María Fortunata Prieto Barral.

INFORMES

- 69 EL CENTRO DE ARTE Y CULTURA POMPIDOU, UN PROYECTO AMBICIOSO, DISCUTIBLE Y DISCUTIDO, por M. F. P. B.

POESIA

- 72 LOS CAMINOS HACIA EL AMOR DE LUIS FELIPE VIVANCO, por Arturo del Villar.

CINE

- 77 CINE EN EL MUSEO, por Antonio García Tizón.

NOTICIARIOS

- 80 NOTICIARIO NACIONAL.
83 NOTICIARIO INTERNACIONAL.
PORTADA: Frank Stella.

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

HOMENAJE A TERIADE

Exposición de ediciones con ilustraciones originales de:

MATISSE

BONARD

BEAUDIN

ROUAULT

CHAGALL

LEGER

VILLON

MIRO

GROMAIRE

GRIS

LE CORBUSIER

PICASSO

GIACOMETTI

LAURENS

Salas de Exposiciones de la Biblioteca Nacional. Paseo Calvo Sotelo, 20

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MAYO-JUNIO 1977

EL ARTE MODERNO Y LA IDEA DE VANIDAD

La certeza de la caducidad de las cosas y, naturalmente, de la propia vida sigue asentada en la conciencia del hombre de hoy como lo estuviera en la de sus antepasados. La toma de postura frente al problema produce y ha producido una serie de situaciones, a nivel personal y colectivo, cuya enumeración resulta ociosa por suficientemente conocida.

La caducidad es un hecho cierto de carácter general, mientras que la postura ante la caducidad es un hecho de carácter particular. Vincula al individuo a una determinada filosofía trascendente o no trascendente. De esta última brotará una corriente consumista, nacida de las mismas fuentes del capitalismo, que trata de convertir en oro la propia destrucción del mundo que la sostiene. De hecho, el fomento desorbitado del consumo de las cosas encuentra aquí su punto de apoyo y un arte mercantilizado se convierte en nueva moneda y también, es lo sorprendente, en pasaporte para el futuro, con lo cual la antinomia con la caducidad de las cosas no puede ser más flagrante.

Hay que distinguir dos aspectos del mismo problema de la caducidad: el de las cosas y el del hombre.

Casi todas las culturas, en razón de su primordial interés por la naturaleza humana, sitúan el problema del hombre en primer término y relegan las consideraciones sobre lo perecedero de los demás bienes a un lugar más secundario.

Sin embargo, la «pérdida del centro», de que habló Sedlmayr, como típica de la cultura moderna, ha hecho que la consideración de la caducidad de los bienes haya pasado a primer término bajo unos supuestos radicalmente distintos en sus fines, aunque no exentos, también, de una cierta raíz filosófica. La reacción del Arte es muy concreta, como tendremos ocasión de analizar.

Hay que remontarse al Antiguo Testamento y a la literatura oriental de la época para encontrar las primeras formulaciones de la vanidad de las cosas y, de entre ellas, de la vida del hombre, frecuentemente comparada con la de las flores.

El mundo clásico juega, también, con la metáfora de la vida y el paso perecedero de las estaciones, todas heridas por la muerte, cuya presencia hace vibrar a los poetas y en ocasiones incita a los humanos a apurar los goces que se van a perder en la gran hecatombe.

De ésta sólo escaparán la memoria de las hazañas conseguidas y el Arte.

Con el mundo medieval la muerte dejó de ser la señora de «las peores tinieblas», de que habla Cátulo, para convertirse en el pórtico que abre la vida sobrenatural.

La literatura medieval europea exalta el desprecio del mundo y el Arte se convierte en vehículo de expresión de grandes programas didácticos en los que se enseña la vanidad del mundo. Desde la imagen del hombre muerto hasta los grandes frescos con el triunfo de la muerte hay una temática inmensa para los artistas, que éstos realizan según sus criterios personales.

En el Renacimiento se evita mostrar la imagen de la muerte poniendo el acento sobre la vanidad de la vida y los bienes perecederos. Aparecen el tiempo, transformador de las cosas, los relojes de arena, la pompa de jabón. Más tarde se añaden: el espejo, diversos instrumentos musicales y, sobre todo, las ruinas.



ZURBARAN: «BODEGON» (MUSEO DEL PRADO).

Pueden presentarse, en este campo, una gran cantidad de ejemplos, extraídos de la literatura y el arte, que marcan el sentido de la vanidad atribuido a las ruinas. Poesías de Du Bellay y atardeceres dorados de Claudio Lorena muestran la expresión patética que los restos de la Antigüedad pueden alcanzar y el impacto que causan a los hombres.

Durante el barroco, tanto las naciones protestantes como las católicas formulan sus programas iconográficos y literarios sobre el tema de la vanidad de las cosas perecederas, si bien las primeras toman como motivo la naturaleza, en general, y las segundas el hombre. Surge esplendorosa, así, la pintura de naturalezas muertas, en la que Fyt, Snyder, Heda, Claeszon o el mismo Vermeer, hacen pensar a la gente de su época si no se halla en aquellos objetos la belleza perfecta y si, además, esa belleza ha de ser necesariamente perecedera.

La meditación artística sobre el hombre y su inevitable final tiene como substrato, en los países católicos, el pensamiento medieval sobre la muerte. Por eso se prodigan obras de arte en las que calaveras, esqueletos y otros signos fúnebres recuerdan a los espectadores su fin último.

A este respecto se llega a la apoteosis de la representación iconográfica con los túmulos elevados en las iglesias con motivo de exequias célebres. Es interesante observar la presencia en estos túmulos funerales de un considerable repertorio de elementos reales asociados de alguna manera, directa o indirectamente, con la trayectoria humana de la persona difunta y cómo se hacen recargadamente ostensibles esos signos para demostrar su total inanidad frente al poder de la muerte.

Los pintores, Zurbarán, Valdés Leal, Ribera, muestran el enfrentamiento del asceta con la implacable realidad de la calavera o la vanidad de todas las cosas puesta de manifiesto tras el paso de la muerte por vidas de reyes, obispos y gentes de toda condición.

Basta repasar, por otra parte, la escultura funeraria de los países europeos para encontrarnos cuerpos desollados, esqueletos y calaveras ocupando el lugar, muchas veces, de caballeros, damas y dignidades eclesiásticas yacentes, como había sido bastante habitual hasta el siglo XVI.



RENOIR: «JOVENES AL PIANO».

Durante el siglo XVIII se intentó poner una barrera al pesimismo inherente a la idea de la vanidad de las cosas. Esa barrera, que para el cristiano había sido su fe en un mundo trascendente, se sitúa ahora en un espacio imaginario —la Arcadia— en donde ningún bien es perecedero. Literatos y pintores tratan de describir, con sus poemas, y reflejar, con sus colores, esa tierra en la que gozan los pastores de Guarini y se solazan las muchachas de Watteau.

La especial melancolía que recorre los años finales del siglo, con ruinas falsas y poemas de notorio sentimentalismo, se adentra en el siglo XIX, en el que la generación romántica vivió el ensueño imposible de la realización terrena de sus ideales. Frente a todos los entusiasmos, guerreros, políticos y amorosos, la desilusión se hace dueña del mundo y, por lo tanto, la idea de la vanidad de todas las cosas se adueña del Arte. La infinitud del mar, siempre en lucha con el hombre, la tristeza de los jardines, la soledad de los cementerios son temas que el artista romántico repite una y otra vez como para demostrar a los demás y demostrarse a sí mismo que es ilusorio correr tras una felicidad que siempre se escapa.

De todas formas, de un conjunto de objetos perecederos, ya no era el hombre, como en la época griega, la medida de todas las cosas. Como fruto de la visión antropocéntrica que el Renacimiento había puesto en circulación, el hombre observaba, con espanto, que tan sólo muy pocas cosas eran más perecederas que él, pues, globalmente, la naturaleza seguía su ciclo vital indestructible.

También hay creaciones del hombre que le sobreviven. Estas obras, semidestruidas o lozanas, dejarán de considerarse restos lamentables de un pasado que fue para convertirse en memoria de los hombres.

Por eso la generación del realismo fija en sus lienzos el mundo exacto en que se desenvuelven las criaturas. Así, en las «Mujeres cribando grano», de Courbet, se vuelve al espíritu de la pintura holandesa, como en la «Olympia», de Manet, se busca el sentido existencial de la pintura barroca.

El propio impresionismo, con todo lo que significa de ruptura con respecto al arte anterior y póstico de las nuevas tendencias, no es ajeno al intento de hacer perdurar un mundo cambiante, como la luz en las cosas, efímero, inconmensurable, pero real. A fin de cuentas, tanto Renoir como Degas objetivan un mundo que, gracias a ellos, todavía pervive.

También, desde el siglo XIX, junto al interés por realizar obras de arte que prolonguen la vida del hombre, brota el deseo de conservar aquéllas en las mejores garantías científicas posibles. La museografía convierte en espléndidos almacenes de arte edificios de todo tipo. En las guerras la obra de arte se cuida tanto, al menos, como la vida de los hombres. La obra de arte se ha convertido en la conciencia de los hombres, en su patrimonio, que ha de legarse a generaciones posteriores.

Desde la aparición de la pintura expresionista hasta el triunfo del arte abstracto, la obra de arte mantiene su valor de objeto imperecedero frente a la vanidad de todo lo existente.

Sin embargo, el pensamiento de Heidegger, que está en la médula de todo el arte abstracto, hará que se interrumpa la trayectoria realista. La conciencia de cada artista abstracto crea sus propias formas temporales, aquellas que se adecúan a sus preocupaciones particulares. Nace un arte dissociado de un mundo natural y perecedero. Un mundo de formas que no pueden comunicarse y que, de antemano, rechazan su vinculación con unos esquemas mortales. Lenguaje subjetivo que se plantea en cada obra el problema, que antes era colectivo, de la perduración de la obra de arte.

Un nihilismo radical, frente a todas las artes anteriores, lleva al arte abstracto a configurar su propia salvación, que va a estar, precisamente, en un mundo ininteligible, por ello indestructible, tanto en el plano individual como en el colectivo por ser cada obra de arte un ente insolidario y sometido a reglas desconocidas.

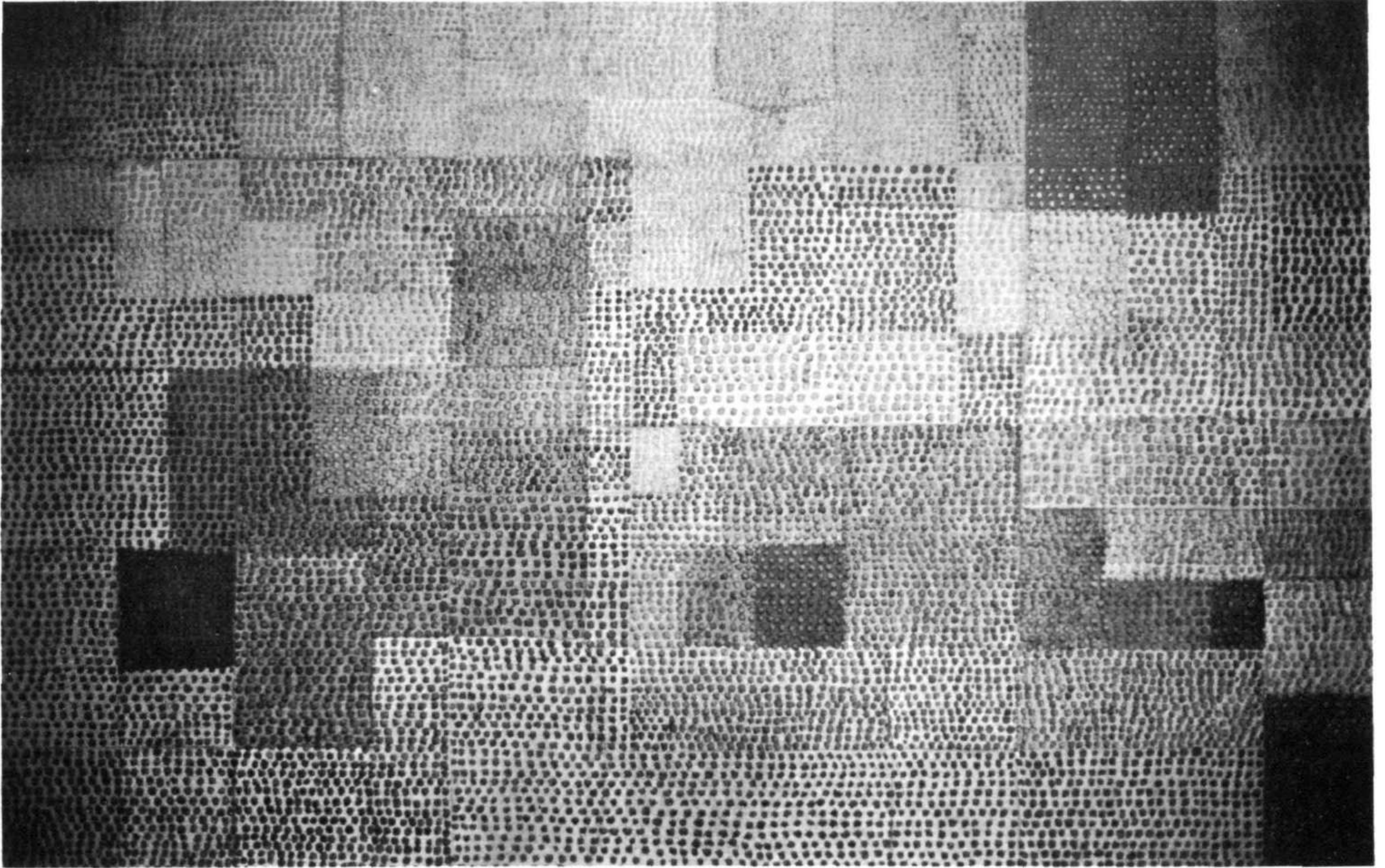
Logra así el arte abstracto vencer a la idea de la disolución y a la propia muerte como horizonte del existir.

Todos los movimientos artísticos posteriores se plantean el mismo problema y lo resuelven utilizando, ésta es su servidumbre, elementos realistas, ya sea el bronce dorado como Arnaldo Pomodoro, o Segal mezclando objetos reales de un cuarto de baño con un remedo de hombre situado en él.

Sin embargo, la obra de arte, aún ininteligible, sigue siendo comercial precisamente por su sentido de permanencia. Ahora bien, ese valor real que hace de ella objeto codiciable la convierte en mercancía que se arroja a la sociedad industrializada de Occidente. Algunos artistas han reaccionado contra esa

DEGAS: «REPETICION DE UN BALLET EN ESCENA».





KLEE: (KUNSTMUSEUM, BASILEA).

RICHARD LONG: STONE SCULPTURE, 1976.

VIOLA: «CUADRO» (MUSEO DE ARTE ABSTRACTO. CUENCA).



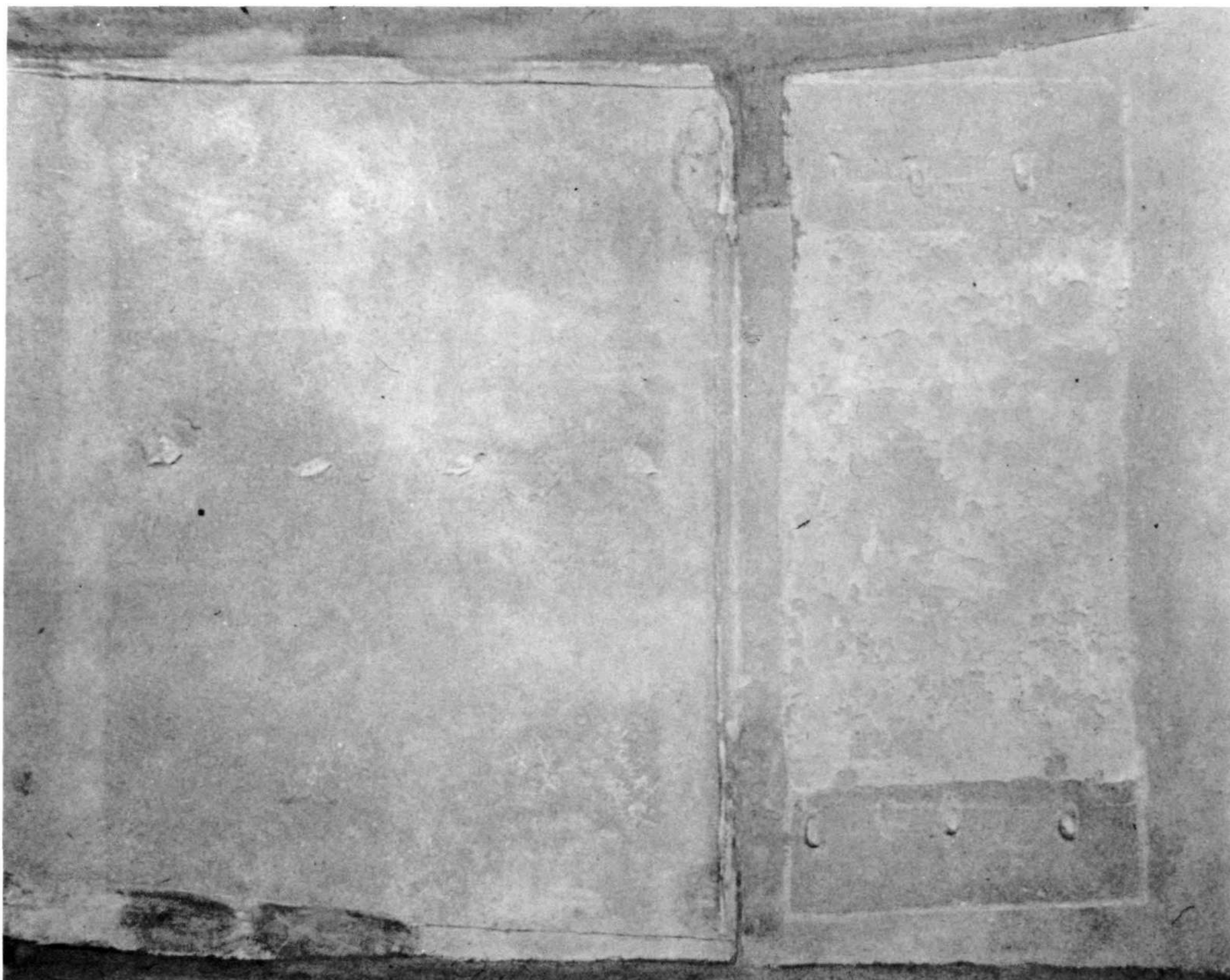
situación negándose a ser, en adelante, artistas para convertirse en diseñadores o presentadores de objetos. La protesta contra una sociedad antihumanista, que, sin embargo, quiere perpetuarse en el tiempo, hierde en sus raíces al arte occidental. Si esa postura significa su muerte es algo que escapa al propio control de los artistas. Una cosa, sin embargo, parece cierta: si en algún momento por parte de algunos historiadores pudo darse por periclitado, en nuestros días, el fenómeno manierista, los hechos vienen a demostrar lo contrario, pues precisamente la complacencia por la belleza formal de lo efímero, que caracte-

riza por ejemplo a Pascali, entra de lleno en la estética manierista. La complacencia en las formas no objetivables es un desesperado intento por arrancar al vacío existencial algunas esquirlas bajo las cuales pueda germinar una nueva semilla no incontaminada.

He aquí por qué, aun sin proponérselo, el llamado «arte pobre», aunque sean otras quizá sus declaraciones exteriores, anhela convertirse en testigo del hoy para el mañana, lo cual no deja de ser una confesión tácita de una valoración romántica del destino de las obras de arte que hoy algunos creían superada.

s. a. f.

TAPIES: «PINTURA» (AYUNTAMIENTO DE BARCELONA).



TRIPTICO DE LA ESCULTURA CASTELLANA CONTEMPORANEA

Parece como si un destino ineluctable guiase las andaduras del arte español. Pero no sólo del arte, sino de toda actividad del espíritu hispano puesta a prueba por los anchos caminos de su geografía. Teresa de Jesús se echa a caminar para poner un poco de orden en su Orden; y el hidalgo manchego sale por el campo de Calatrava para imponer un poco de justicia a la Justicia. Entre el orden y la justicia —*sensu* místico, y por lo tanto anárquico— se mueven los españoles camino adelante. Topándose unas veces con la Iglesia y otras con la Guardia Civil, pero siempre *echándose* a la calle para defender y ofender, para construir y derribar. Lo mismo organizan un Dos de Mayo que un Dieciocho de Julio. Y es que los españoles somos dados a vivir en la calle y, como los viejos senadores romanos, decir la última palabra tanto de la parte del orden como de la parte de la justicia. Después nos vamos a nuestras casas muy llenos de razón, pero siempre atentos y vigilantes para una nueva salida.

La escultura española del novecientos, la contemporánea, pues, no eludió, o no pudo eludir, esta constante emotiva de los españoles, como si por los caminos de la patria —y en ello hay mucho de cierto— anduviese suelto el genio de la verdad. La genuinidad de lo verdadero. Nuestra rabiosa y áspera verdad.

Vemos cómo Macho, Emiliano Barral, Julio Antonio, Pérez Comendador, y tantos y tantos nombres de nuestra Castilla imaginera, fueron grandes andariegos. Macho caminó las rutas españolas entre gentes buhoneras y aún llegó hasta las Indias Occidentales. Mientras, Julio Antonio, inquieto, predestinado prematuramente para la muerte, recorría los viejos caminos ibéricos desde su Tarragona natal hasta los confines de la ribera atlántica.

Emiliano Barral o Pérez Comendador, ambos en idas y venidas tras los Alpes, anduvieron asimismo la España del dolor y de la muerte. Y la vida de Barral habría de apagarse, precisamente, cabe las posiciones del barrio de Usera durante nuestra contienda civil, confirmando de este modo —no importa el campo ni la idea— su predestinada condición de español.

Por esto mismo, cuando nos enfrentamos ante un hecho tan singular como es el de la escultura castellana, debemos considerarlo desde todos sus ángulos, incluido el sociológico. El del entorno social y humano en que se produce.

Es indudable que, a través de los siglos, particularmente los que llevan andadura románica, recibe Castilla la lección de las formas cluniacenses introducidas en Galicia a través del Camino Francés. Pero mientras Galicia tenía su propio estilo románico que entraría en colisión con las evoluciones transicionales del prerogótico, el genio castellano desarrollaría un estilo en principio uniforme que, coronando alcazabas y marcas, se extendería por las rutas jacobinas y aún por los territorios conquistados al moro. El reino leonés, gobernado por asturianos y gallegos, aspiraba a la restauración de una Hispania anterior a la invasión árabe. Castilla, por el contrario, quizá con un sentido más realista, que no lo sabemos, lucha por una hegemonía castellana, por una Castilla más grande y, por lo tanto, contra la idea tradicional del imperio leonés. La realidad de León se forja en la historia, la de Castilla en la realidad. Y con este sentido de la realidad, precisamente por ser aquella Castilla fortaleza y campamento, llevaría a cabo consciente o subconscientemente —la primera gran secesión de la historia hispánica (luego sería la de Portugal), secesión que se acelera, precisamente, con la muerte de Ordoño III.

El sentido realista del castellano se forjó en la lucha, en la austeridad guerrera y en la infinitud de su paisaje. También la condición anárquica que le viene de su misticismo. Teresa de Jesús o Juan de la Cruz son grandes místicos a dos dedos de la anarquía, y por ello, captadores de la realidad. Alonso Quijano está más cerca de la realidad que Sancho Panza, el Barbero o el Cura, porque lo real idealizado es más verdad en la idea que la objetivación en la propia realidad.

De tal circunstancia puede deducirse que el realismo castellano pasa por la soledad cósmica de su paisaje, vive en la dramática lucha de la tierra —marca y campamento— y *agoniza* día a día en la dura sequedad de esa tierra que es atalaya vigilante y lección de austeridad.

Castilla, se dice, le vuelve la espalda a los santos cuando no le concede sus peticiones. Y es que en esta actitud —desde luego anecdótica— aparece en potencia el germen de su profundo realismo, de su aleve discordia. También de sus temporales concordias.

El dramático realismo imaginero del siglo XVII —ya consideraremos su antecedente románico y gótico— deviene en el realismo modernista (¿estela de las catedrales?) del siglo XX. Macho, Julio Antonio y Barral son, entre otros numerosos ejemplos vivos, su máximo exponente.

Mas no perdamos de vista, empero, los movimientos coetáneos que se daban Europa adelante entre los grupos más avanzados de la plástica moderna. La consideración, aunque sea epidérmica, ayudará y aun complementará la visión de conjunto sobre el moderno renacimiento escultórico español.

Es bien cierto que Europa adelante, y más concretamente en Francia, y de Francia en París surgió un poderoso movimiento —diverso y plural— que ya se hizo patente con la rotura neoclásica. A partir del impresionismo —conquista de la luz en toda la gama de su espectro— Francia empuña el timón de las artes después de haber decretado la muerte de los estilos galantes de Antoine Watteau y Fragonard, o las lindezas frívolas de Madame Vigée-Lebrun. La revolución, con la ejecutoria de Jacques Louis David, suprime la corrupción académica, pero implanta una nueva tiranía: la daviniana. Sin embargo, dueño de las ideas de la Ilustración, transmite su electrificante pasión redentora a los jóvenes que por entonces sentían dentro de sí el torrente de la creación. Este torrente, que se inicia al aire libre, en el bosque de Barbinzon, a la plena luz del día, y que sigue adelante con su evolución proteica, encontrándose, contradiciéndose, cambiando hacia proposiciones dialécticas, y fluyente, siempre fluyente, en la renovación de sus aguas cristalinas.

El torrente cristalino e impetuoso sería llamado en el tiempo *Escuela de París*. En ella, fruto de largos años de incidencias ideológicas, está contenido un modo universal de hacer. De sentir. Está integrada por artistas de las más diversas nacionalidades. Desde Rusia a España; desde Inglaterra a Grecia. Y, naturalmente, está imbuida de un latido común en el corazón de los artistas, hasta el punto que quedarán diluidas las ideas comarcales en esa supraidea común que se constituye con la universalización de un arte.

Arte universalizado, pues, que, naturalmente, difiere del modo de hacer, y aun de concebir, de nuestros maestros novecentistas. Nuestro realismo asume unas razones de orden biológico-social en el contexto de su inmadurez política. El estilo coetáneo de la *Escuela de París* responde, sin embargo, a la rotura de unos lazos muy fuertes

que dejaron amplia libertad después del proceso de madurez revolucionaria. Ambos, en todo caso, son el resultado de dos modos distintos de situarse ante la vida.

Por tal motivo los artistas españoles englobados en la *Escuela de París* se integraron en los nuevos modos, siempre en tensión dialéctica, aunque procedieron, como en el caso de Julio González, del más dramático realismo hispánico. El modernismo, el *Jugendstil* o *art nouveau*, inicia ya su canto de cisne con la escultura de Barlach y Käthe Kollwitz, en los que se adivina, particularmente en *Mendiga velada* de Barlach, lo que sería el espléndido expresionismo alemán fundido en la *Escuela de París*. Pero es la escultura de grandes pintores —Degas, Gauguin, Renoir, Bonnard, Matisse, etc.— lo que imprimiera, como en el caso de Miguel Ángel, ejemplo de escultor pintor, dinamismo, gracia y eutritmia a las creaciones modernas. Picasso, por ejemplo, no sólo es autor de unas esculturas tan expresivas como *Máscara y Cabeza de Mujer*, ejecutadas en la primera década del siglo con técnica primitivista —arte tribal africano— que por entonces privaba en la *Escuela de París*, sino que, adelantándose en varios años a Giacometti, construyó aquellas hermosas *Estatuillas de Palo*, ejemplo de orden y rigor.

Por eso, al establecer un tríptico de la escultura castellana contemporánea, hemos acudido, sin dudarlo, a tres figuras señeras de su renacimiento novecentista, que dieron altura y jerarquía a un modo de hacer tan válido cuando menos —aunque distinto— como el de la *Escuela de París*. Son, repito, Victorio Macho Rogado, Antonio Rodríguez Hernández, más conocido por el sobrenombre de Julio Antonio, y Emiliano Barral.

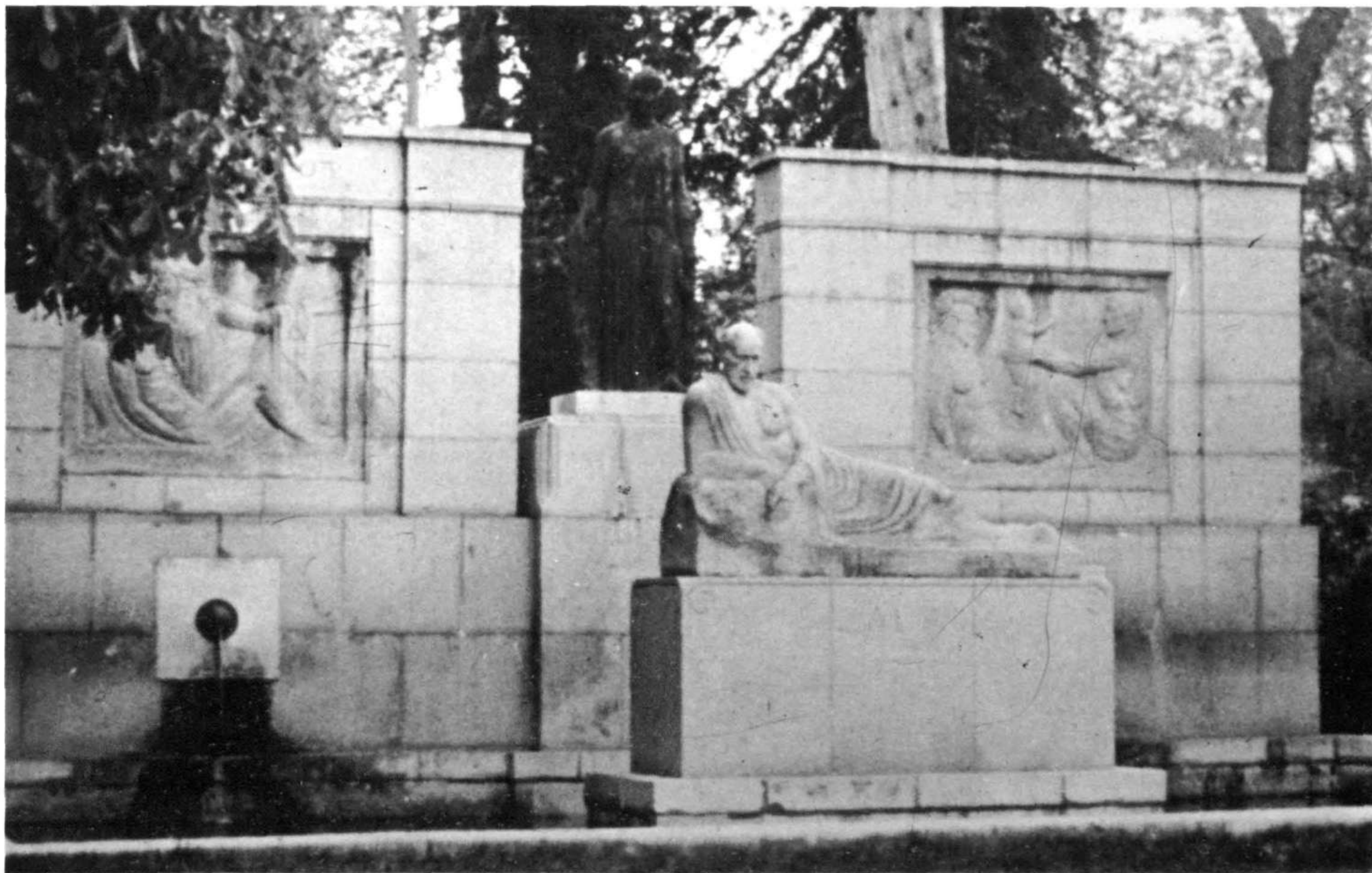
VICTORIO MACHO

Victorio Macho sería, en una gran parcela de su dedicación, el sembrador de la moderna escultura novecentista. Un hito en la recreación de las formas realistas trasvasadas al espíritu de nuestro tiempo.

Su vida —ya lo dije en otro lugar— discurre bajo el signo caminante. Atravesando más de una vez la ruta del Lazarillo por Quintana de la Flecha y Tejares, para subir a la Peña de Francia y bajar por Las Batuecas y La Alberca, no sin antes dejar constancia fehaciente de su paso. Sí, constancia y seña. Porque su andadura, como la de Julio Antonio, como la de Barral, transcurrió al lado del pueblo que camina para hacerse a sí mismo. Lo diría Macho más de una vez: *ser uno mismo, fidelidad a uno mismo... y caminar*.

Y de tal modo realizó su fiel autenticidad, que con papel y lápices en ristre siguió la compañía de buhoneros y trajinantes, de arrieros y pastores, de gitanos y quincalleros. Pasó la muga de Valladolid por Fresno el Viejo y Castrejón para caer en Villalón de Campos —ruta al norte de la singular Basconia—, sin eludir la visión de Gregorio Fernández y Pompeyo Leoni y de aquel Cervantes andariego, compañero espiritual de polvorientos caminos, que en Valladolid tiene casa. Y es que, seguramente, por los mismos caminos, por idénticos choperales del Carrión y San Antolín, con igual impetu juvenil, vendrían peregrinos desde Paredes de Nava los dos Berruguete —el de los pinceles y el Alonso de la agónica tensión escultórica castellana— y Jorge Manrique, con su fardel de versos a costillas, camino de la corte del señor don Juan II, el rey. Vendrían por camino de alcores,

VICTORIO MACHO: «MONUMENTO A RAMON Y CAJAL».



bordeando viñedos del Pramillo y Villamuriel, para evocar su ciudad de los condes —Carrión— con las tiernas estrofas del marqués de Santillana o el pragmatismo proverbial de don Sem Tob, nuestro castellano rabi, que todavía debe andar en sombras platerescas por el monasterio benedictino de San Zoilo.

El espíritu andariego de Macho no le obliga, sin embargo, a la adopción de formas ideales de mayor o menor convencionalismo interpretativo. Es más serio que todo eso, sin dejar de calar hondamente en el alma popular (*Mirentchu, Marinero Vasco*). Accede, por contraposición, a un realismo estructural que, sí, está imbuido, posiblemente sin saberlo el propio Macho, del canon modernista que por entonces privaba. Pero en un sentido coyuntural, en una dimensión particularizadora dentro del mimetismo impartido por Rodin como fugaz retorno, primero hacia el preceptivismo antiimpresionista. Después como reconsideración del sentido arquitectural de las catedrales (aún no había formulaciones del constructivismo y del *Bauhaus*) hacia la creación de una conciencia ordenadora y, finalmente, como lo haría Cézanne en pintura, hacia un futuro devenir de la escultura en formas nuevas de insigne y diáfana claridad.

El camino de Macho se dirige, pues, a un realismo sin concesiones miméticas. Sólo presiones colaterales de coyuntura habrían de acercarle, en cierta medida, a esos fuegos de San Telmo del ya parpadeante modernismo y separarle diametralmente, a sideral distancia, del imperativo preciosista de Llimona, o de Querol, o de Benlliure sobre todo.

Este realismo, sin embargo, tan nítido y tradicional, tendría, como todo, su punto de sofisticación intelectual. Se produce cuando Eugenio D'Ors lo bautiza con el superintelectualizado nombre de Objetividad Nueva. Esto es, nuevo sentido de la realidad, aunque la definición, a la larga, no fuese otra cosa que un ramo de flores corruptas. Por eso Victorio Macho, hasta cierto punto en la línea sólida o formal de Mestrovich, se mostró escultor sin corrupciones porque, aislado, supo salvar toda una muralla de contenciones que se había levantado entre el canto de cisne del modernismo y la potente cantata auroral del sentido moderno.

La segunda época de Macho coincide poco más o menos con la guerra civil española. Nuestro escultor emigra. Horrorizado ante el drama que se cierne sobre la vida española, huye. Primero a Francia, luego a la joven América. A partir de este momento se transforma en esclavo de la claridad, de la aclaración (aclarar al hombre, aclarar el sentido de la vida) y siervo de la belleza —a veces, todo hay que decirlo— con excesivo *motu* esteticista quedaba como prisionero del orden, es decir, como lo sería Cézanne de la pintura. Pero desechando, sin embargo, todo sentido realista de la etapa anterior —la española— para adoptar un nuevo orden constructivista a base de linealidad —horizontales, verticales— y tracería entrecruzada con cierta reminiscencia medievalista. Incluso en el frontalismo unas veces, y otras, menos ampuloso pero más esteticista, en la entrega a sus siempre acariciados recuerdos del modernismo.

Esta primera manifestación puede apreciarse en la cabeza en barro del poeta español León Felipe, tan medievalista en su *lineación*, o en el mismo sentido estructural de la del arqueólogo peruano Julio Tello, en piedra andina, que revelan, evidentemente, el sentido arquitectónico de su nueva etapa.

La segunda manifestación, menos presente desde luego, pero sensiblemente apreciable, puede advertirse en los proyectos del monumento a Bolívar, en el realismo arcaizante de Ubaldo Genta, e incluso, en su obra postrera, el monumento a Berruguete instalado en Palencia.

Pero en definitiva los caminos de Victorio, como diría Machado, se hacen andando. Caminando por las sendas españolas como si fuese un destino ineluctable. Y que seguirían sus compañeros de arte castellano...

JULIO ANTONIO

Julio Antonio o Antonio Rodríguez Hernández, que tal es su verdadero nombre, no fue nacido en Castilla (nació en Mora de Ebro, Tarragona), pero por su identificada vocación mesetaria, está incluido —en su sentir y en su modo de ser— dentro del arte realista castellano. De muy joven se trasladó a Madrid, y allí vivió y trabajó hasta su muerte, a excepción —constante obsesiva de los caminos— de largos periplos andariegos por diversas regiones españolas, o de su breve estancia florentina estudiando a Verocchio, Donatello y demás maestros del realismo dramático, del que tanto gustaba.

La presencia estelar de Julio Antonio en la escultura española es como una fugaz luminaria. Primero —ya lo dije al hablar de Macho— inicia las rutas españolas cuando aún era muy niño (Barcelona, Murcia, Almadén, Madrid) y es precisamente en Almadén, en el corazón de la Mancha, su primer gran hito artístico. El comienzo de una serie de bustos que llama «bustos de la raza» es asimismo el comienzo prometedor de unas facultades fabulosas de síntesis mental. Aún no había cumplido los dieciséis años y ya, como resultado de su pasión andariega, realiza las maravillosas esculturas *Ventero de Peñalsordo* que, con *Cabrero de Zamora*, *Moza de Aldea del Rey* o *Minero de Almadén* constituyen un recio mosaico de alma popular castellana captada por los caminos polvorientos de sus andaduras.

Julio Antonio sigue su camino por la Castilla infinita y llega a Madrid en el año 1905, esto es, recién cumplidos los dieciséis años. Allí, en su estudio de la calle de Alarcón, reúne a los intelectuales más brillantes de su tiempo y ejecuta, con parsimonia pero sin descanso, las grandes obras que van surgiendo de su talento creador.

Un día de febrero de 1919, el día quince concretamente, se extingue la vida de Julio Antonio —ejemplo poderoso de la escultura andariega castellana— cuando acababa de cumplir sus treinta años de edad. No sabemos, de vivir más tiempo, a dónde llegaría Julio Antonio con su predestinación de artista, con su arte verdaderamente prometedor. Sí, parte realidad esplendorosa, y parte realidad incierta. Porque la muerte de Julio Antonio no coincide, precisamente, con su mejor momento creacional. Los grupos escultóricos —excepción hecha del monumento *A los héroes de Tarragona* y no sé si alguno más— adolecen del mismo defecto ordenador de la masa, de la composición, y aun del equilibrio interracial. Así como Julio Antonio desde su incipiente juventud abordó las figuras escultóricas en su genial expresión individual, los grupos, en los que había que poner a contribución el orden o el sentido del equilibrio figurativo, no tuvieron la misma fortuna. Su calidad y jerarquía eran inferiores.

Lo que sí anidaba en la mente de Julio Antonio, y consecuentemente en el resultado de su obra, particularmente la primeriza, era un afán de claridad clásica, de renacentismo auroral, ya que su nítida inspiración escultórica en la Grecia helenística (con soporte de expresividad castellana, naturalmente) constituía un sólido asidero para penetrar en las profundidades abisales del ser y, de este modo, humanizarlo en la expresión.

El arte de Julio Antonio —dice Gilló Carratalá— es más bien renacentista, rememorando, en añoranza continua, la tradición griega; no abusa de las morbideces del barroco. El hacer de Julio Antonio es viril, uniforme, equilibrado, nacido al albor de una frase expresiva y majestuosa al mismo tiempo, noble y sutil, como su juventud, batida por el dolor de la lucha titánica, que con la juventud de Rafael de Urbino rien y lloran las dos almas entre el porvenir único para el arte universal.

Julio Antonio, en fin, compañero de viaje por la ancha Castilla, rememora —con Barral, con Victorio Macho— la pasión trashumante, fuente de inspiración, que en otro plano ocupaba al eterno viajero que fue Hölderlin.

EMILIANO BARRAL

Emiliano Barral, el gran escultor sepulvedano que nació en la seca austeridad de la breña segoviana, descende de una familia de nobles canteros ejercitantes de su honrado artesanismo cabe las riberas del río Duratón, al pie de la vertiente norte de la cordillera del Guadarrama. Rodeados en su noble ejercicio por los rosados, los amarillos y los grises de las canteras graníticas, duras y eternas, que sirvieron para levantar castillos, iglesias y alcazabas, como la propia Sepúlveda, como nuestra Señora de la Peña, o como San Justo, erguidos aún con ocho largos siglos a costillas.

Fue Barral uno de los grandes escultores españoles del siglo. Su obra escultórica trascendía, al igual que su persona, cierta sensación de energía y equilibrio a un tiempo. *Cuando se abismaba en su trabajo escultórico, tenía a veces el fulgor del genio*, que dijo Mariano Grau a poco de conocerle en el taller de ceramista de Fernando Arranz, allá por los años veinte.

Pero en Barral sorprende, en primer término, esa fabulosa capacidad de captación para la expresión humana, sea para bustos como los de los doctores Nóvoa Santos y Varela Radio, sea para grupos escultóricos como el del monumento a Pablo Iglesias. La raíz profunda de un expresionismo realista aparece impresa en toda su obra. No cabe duda que, como los demás maestros del renacimiento escultórico castellano, recibió el impacto *modernista* de Rodin, tan proclive a las formas barroquizantes. Por su genio y autenticidad artística lo llevaron bien pronto hacia una nueva y original concepción del recio realismo castellano, concepción que, en sentido lineal, era tan veraz como la propia realidad liberatoria que por entonces un grupo de hombres, entre los que se encontraba Barral, intentaba operar sobre el pueblo español, en su mayoría analfabeto.

La obra del artista, y muy particularmente la del escultor, estaba mediatizada por el entorno de un pueblo que pugnaba por encontrarse a sí mismo. No es extraño que Barral formase al lado de aquellos intelectuales que pugnaban por traer luz y claridad a ese pueblo.

Cito ahora, de propósito, a Isaac Díaz Pardo, el cual, desde su atalaya de pintor e intelectual, vio exactamente la problemática de aquel arte y de aquel artista:

«Me estoy acordando de Sorolla como ejemplo típico de un gran talento de pintor digno de mejor suerte. Solamente un héroe del talento pictórico de un Solana podía intuir una España como España era, viéndola con esa asepsia, entre burla y drama, con que él la veía, con esa tristeza y soledad que calaba hondo en nuestro ser.»

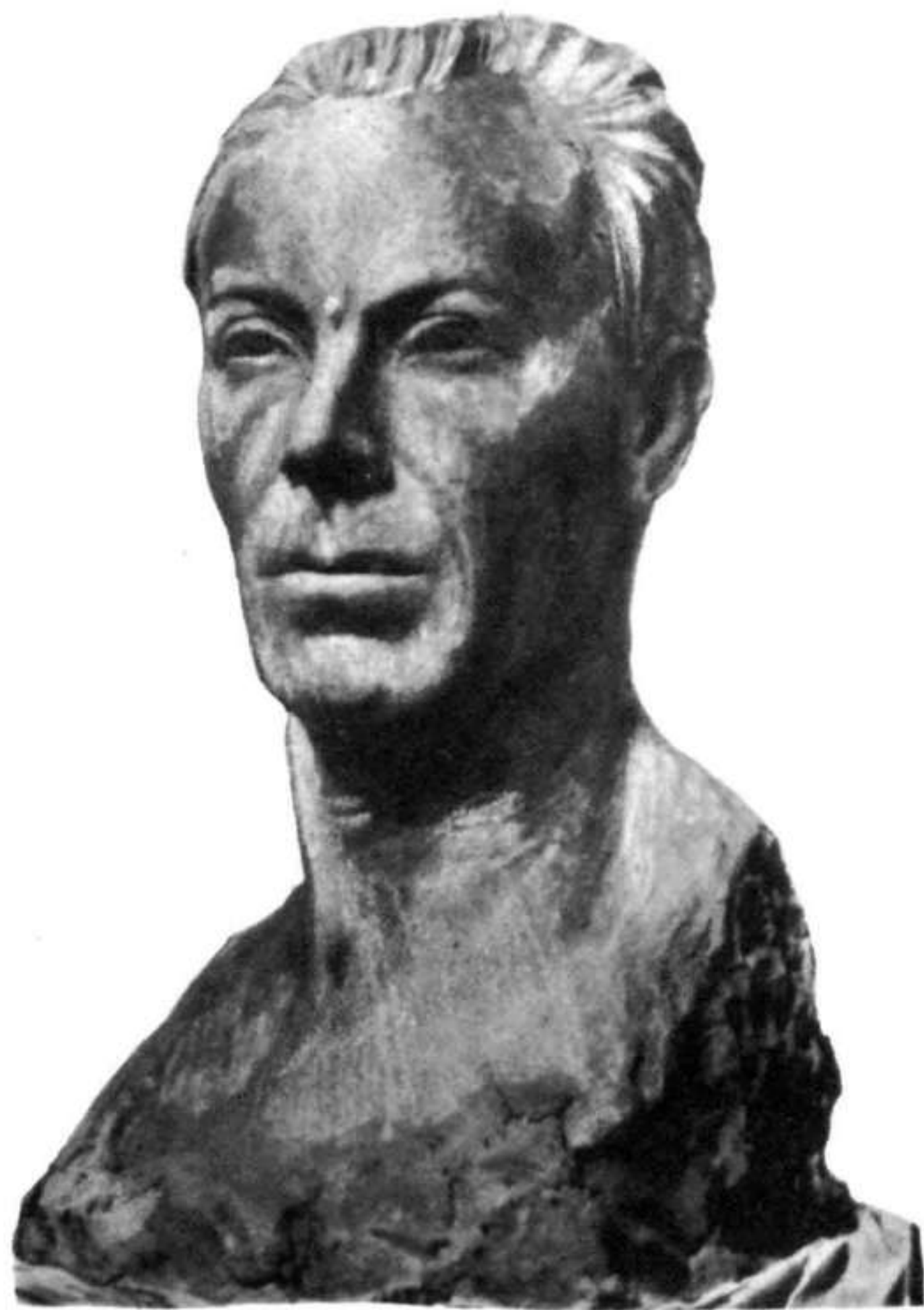
«Poca salida tenía un escultor en la España de Emiliano Barral como no fuese el retrato o el monumento funerario sin trascender más allá de la pura representación realista, *pisapapelizada*, del retrato, muerto o vivo.»

«Si consideramos la sólida formación de Emiliano Barral y seguimos su evolución hasta ver lo que hace en su última obra, el monumento a Pablo Iglesias, a los treinta y nueve años en que acaba su vida; si consideramos su conducta humana, podremos calcular la curva por la que hubiese ido su arte maestro.»

El tercero del renacimiento castellano, murió en las posiciones del barrio de Usera de Madrid el veintiuno de noviembre de 1936. Su genio también fue trashumante. desde las escapadas a América en unión de su entrañable amigo Ernest Hemingway, hasta las escapadas segovianas con Antonio Machado, que le obligó a hacer camino andando.

Hemos citado, a lo largo de las páginas que comprende la triada de los *clásicos contemporáneos* de la escultura castellana, el sentido global que condicionó la problemática de los maestros que abrieron el siglo. Hemos considerado, si acaso con cierta óptica generalizadora, la circunstancialidad social que condicionaba el esfuerzo creador de muchos escultores que bregaron duro para dar al viejo realismo castellano un nuevo sentido sustancial. Pusimos a enjuiciamiento, en fin, las razones de orden social y político —tesis temperamental que particulariza el modo de ser español con su eficiente discontinuidad racial (Iberia, más que una raza es una etnia)— que, en cierta medida, configuraron el pensamiento del artista en un determinado momento de su historia crucial. Pero lo que me queda por decir es que, por el mismo canal del moderno renacimiento castellano, fluye una corriente epigonal que parte de los cuatro confines del país y tiene su incidencia en esa Castilla realizadora y austera. En esa Castilla receptora e impartidora. En esa Castilla, en fin, que se echa a la calle, y hace todos los caminos con inquietudes trashumantes...

f. m.



EMILIANO BARRAL: «AUTORRETRATO».



JULIO ANTONIO: «EL VENTERO DE PEÑALSORDO».

MATEO HERNANDEZ EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

Nos encontramos ante dos obras de un hombre cuyas únicas pasiones artísticas fueron los animales y los materiales duros. Dedicó toda su vida a una técnica y a una temática casi obsesivas por su invariabilidad, influidas mutuamente hasta ser consecuencia la una de la otra, y que configuran no sólo su estilo personalísimo, sino también el fondo de su producción. Nos encontramos ante un hombre que de su primer oficio de cantero supo sacar un arte de escultor.

Mateo Hernández nació en Béjar el 21 de noviembre de 1884. Su padre tenía un taller de cantería y en él empezó a trabajar desde los siete años, junto con sus hermanos, al mismo tiempo que estudiaba en la Escuela de Artes y Oficios. Este comienzo es definitivo en su vida: la técnica de tallar la piedra, sobre todo el granito, supone para él un condicionamiento en su carrera artística, no como una limitación, sino como un medio para expresar sus temas, llevándole siempre a trabajar el material duro al que se acostumbró de pequeño, y a sacar de él todas las calidades que sus inquietudes le sugerían.

A los doce años Mateo Hernández abandona definitivamente la escuela primaria para trabajar de lleno en el taller y dedicar sus tardes a la Escuela de Artes y Oficios. A partir de entonces empieza a hacer sus pinitos como escultor en algunos trabajos de su padre y haciendo lápidas para el cementerio con flores y cruces en relieve. Llega a montar un pequeño estudio en el desván de su casa, donde pasa los ratos libres modelando el barro o tallando pequeños fragmentos de piedra.

En 1911 marcha a Salamanca a completar los estudios iniciados en Béjar y allí se da a conocer a un pequeño círculo de autoridades provinciales que deciden becarlo para la Academia de San Fernando de Madrid, pero antes de terminar los cursos, el 21 de septiembre de 1913, determina irse a París.

La capital francesa es desde finales del siglo pasado la máxima aspiración de todos los artistas jóvenes, y Hernández, aun comprendiendo las dificultades que significan el desconocimiento del idioma y la necesidad de ganarse la vida, persiste en su idea y pasa entonces los momentos más amargos. Ocupa su tiempo en visitar el Louvre y en tomar apuntes del natural de los animales del Jardín de Plantas. Estos pasatiempos son otros tantos pasos decisivos en su arte: a su formación como cantero y su gusto innato por los animales, asimila ahora la estética de la escultura egipcia, con sus figuras de piedra pulida, esquemáticas y sencillas de línea y volumen, que ha visto una y otra vez en el Museo, y añade una temática animalística, tomando como modelos vivos los del Jardín de Plantas.

Hemos hallado, pues, los ingredientes de su estilo, que ya consagrado, tras muchas vicisitudes y necesidades, mantiene prácticamente invariable hasta su muerte. El material que ha elegido (granito, basalto, diorita, pórfido) y su técnica de talla directa, sin previo boceto en barro

o escayola, imponen las características de su escultura, de volúmenes simples, redondeados, con los detalles precisos, en una síntesis de líneas pero sin llegar a la abstracción, buscando las calidades que le ofrece la piedra, que por eso pudo siempre hasta conseguir el mayor partido de su belleza intrínseca. Por eso también en él hay que ver siempre el cuidado y el mimo con que trata las superficies, donde en el fondo se ve al cantero que fue en su juventud.

Las piezas que han motivado este pequeño estudio del escultor bejarano son un marabú y un camello, que se encuentran en un lugar un tanto insólito para unas obras del siglo XX: el Museo Arqueológico Nacional, a donde fueron a parar después de la Exposición que hizo en su honor la Dirección General de Bellas Artes en 1962.

La animalística de Hernández se escapa de los moldes académicos para volcarse de lleno en la copia del natural. Si estuvieran a nuestra disposición los dibujos que hizo, sobre todo en sus primeros años en París, cuando la falta de dinero y amistades le empujaban a refugiarse en el zoológico, seguro que encontraríamos los apuntes que le sirvieron de modelo.

Las dos esculturas están firmadas y fechadas con el marchamo además de «talla directa» como rúbrica orgullosa de un trabajo difícil.

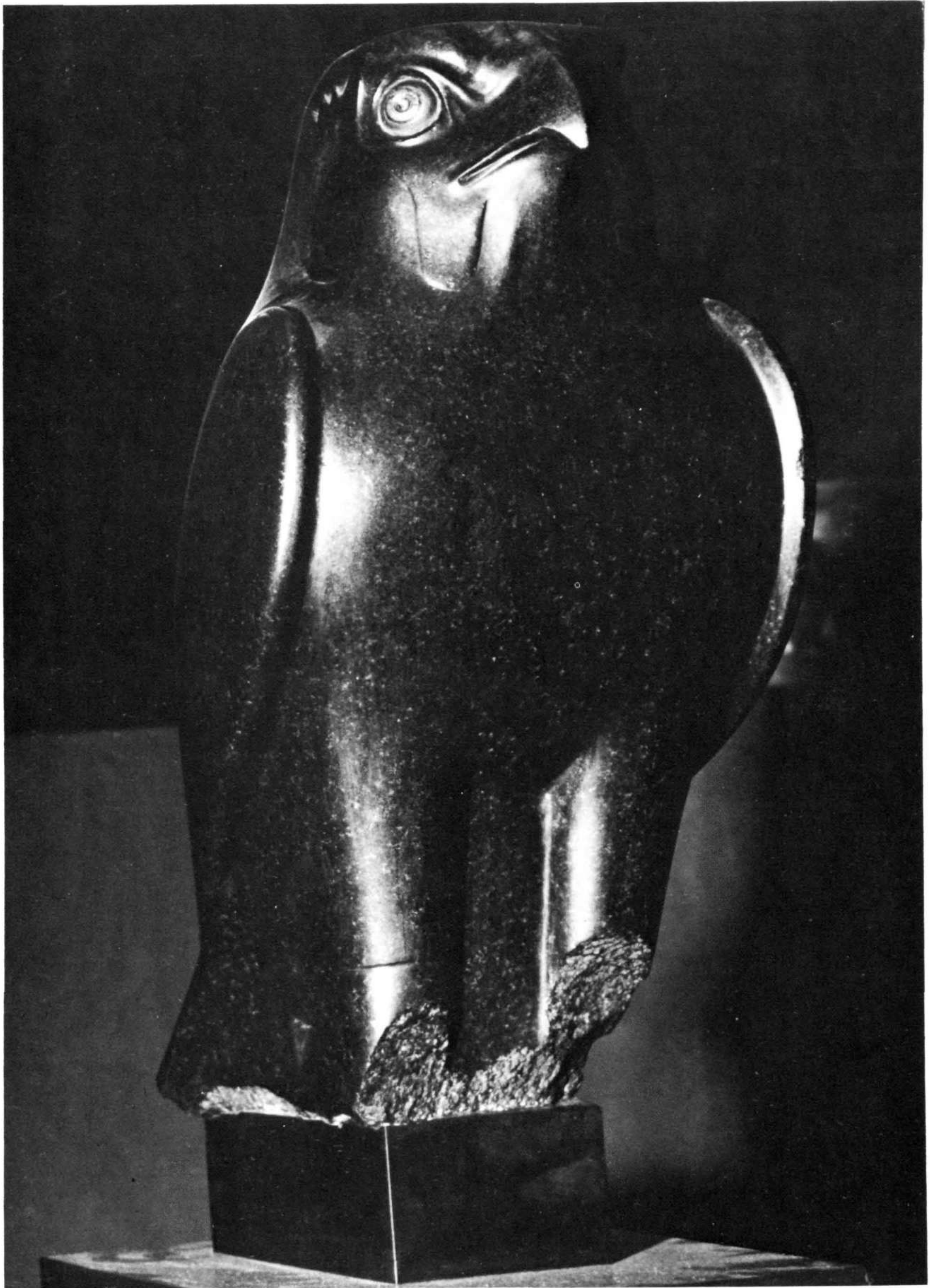
El camello es de 1916. Está tumbado, con la cabeza expectante, ligeramente elevada y vuelta hacia su izquierda, como observando algo más alto que él. Es una figura de gran realismo en su sencillez expresiva. Pero lo que quizá llame más la atención no es el movimiento curioso del cuello, sino sus jorobas, inclinadas blandamente hacia un lado, señal de que están vacíos los depósitos de agua de su interior.

Dos años más tarde hizo el marabú. Su postura es típica de un ave enferma, apoyada sobre las patas en un punto entre echada y en pie, y con la cabeza y el cuello metidos entre los hombros, de una manera más acentuada de lo común en esta especie. Seguramente Mateo Hernández se fijó en el solitario animal y tomó nota de él. Luego, lo hizo piedra.

Las piezas son de diorita, de talla directa, puliendo bien el cuerpo de los animales, con predilección por las superficies lisas y los detalles reducidos al pelo en la cerviz del camello y a algunas plumas y las rugosidades de las patas en el marabú.

Fueron talladas en los años difíciles de la guerra, mientras él permanecía en París esculpiendo cosas como éstas y trabajando contra viento y marea a fin de darse a conocer. Firmada la paz, expone por primera vez en este año de 1918 en unión de otros artistas jóvenes. A esta exposición sólo concurre con cinco obras. ¿Quién nos dice que este ave sola y olvidada del Jardín de Plantas no fuera una de ellas?

m. t. s. t.



HORUS, EL DIOS EGIPCIO CON FORMA DE HALCON, CUYA ICONOGRAFIA ES INVARIABLE HASTA EPOCA HELENISTICA (MUSEO DEL PRADO).



CAMELLO. 1916.

MARABU. 1918.

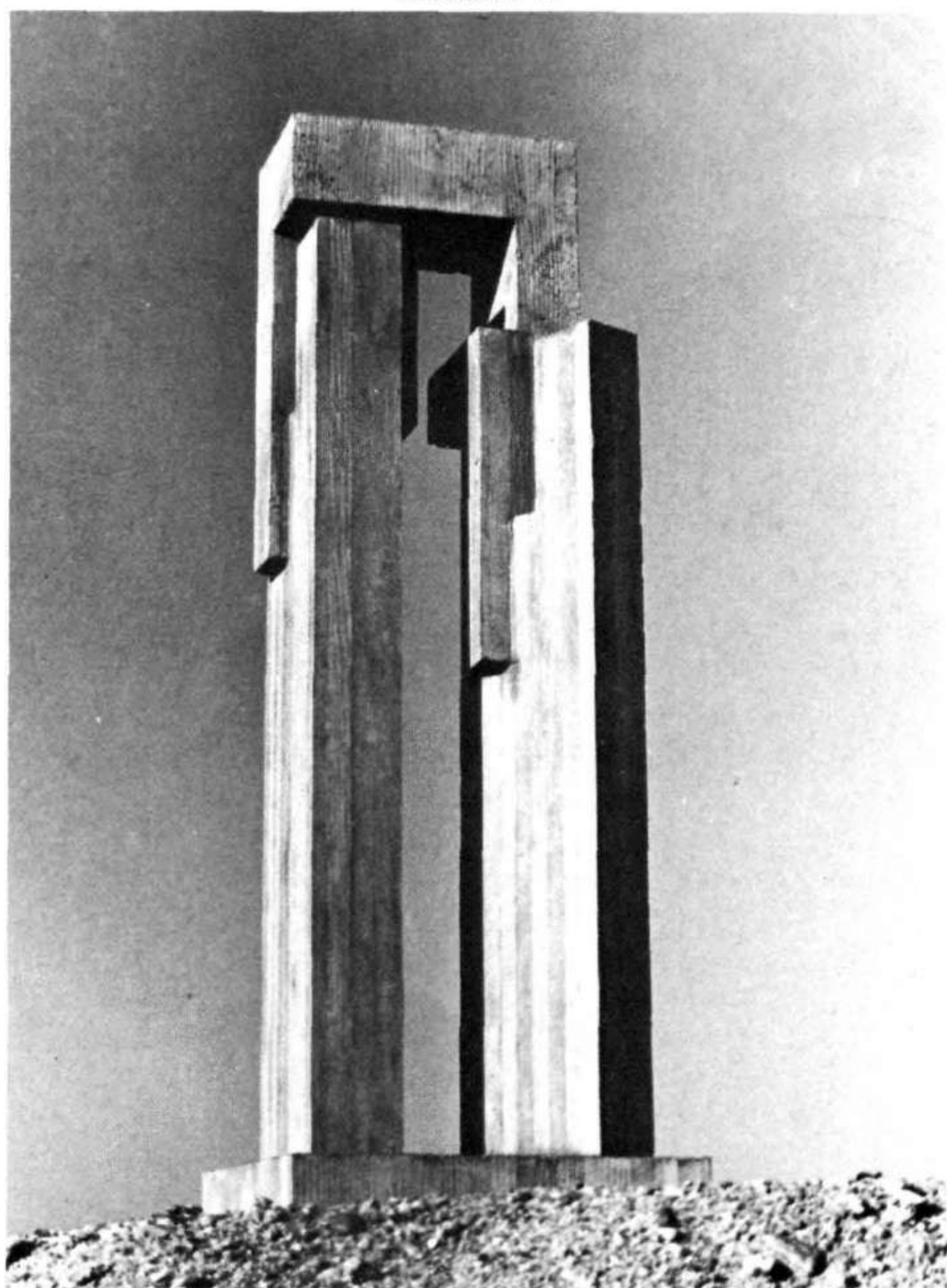


TRES NOTAS SOBRE LA OBRA DE ANGEL MATEOS

Entre las casi 300 maquetas que se presentaron al Concurso Internacional de Escultura «Autopista del Mediterráneo», la de Angel Mateos se impuso por su perfección. La realización de la obra —una de las tres más complejas entre las 20 seleccionadas— se llevó a cabo con la misma eficacia. A través de esta obra, y como miembro del jurado del concurso, entré en contacto con su experimentación. Primero, me había interesado el tratamiento del material —el hormigón—. Después, al tener un conocimiento detallado de su obra, me interesó la evolución de sus planteamientos-soluciones.

A mi entender, y en estos momentos, creo que la suya es una de las obras escultóricas de tipo convencional que ofrece un mayor interés entre las que lleva a cabo la nueva generación de escultores. Interés que se fundamenta en tres puntos de diversa cualificación: la coherencia de su desarrollo plástico-formal, la experimentación del hormigón y la vertiente arquitectónica de su obra.

INVENCION VI



Sobre los datos que nos ofrece la biografía profesional de Angel Mateos podemos establecer una delimitación de intereses y planteamientos: una época de uso del cemento modelado al modo de la cera perdida y de uso de materiales sintéticos mezclados con distintos materiales, y una época de uso del hormigón.

La primera se ciñe a dos grupos de obras: «Los acantilados» y «Los huesos». Ambos recibieron su nombre por el parecido formal con dichos elementos. Tendían hacia formulaciones abstractas con indisimuladas referencias figurativas. Con obras de ambos grupos se dio a conocer en el ambiente artístico madrileño, consiguiendo tercera (1963), segunda (1964) y primera (1966) medallas en el Salón de Otoño; y con obras de estas series organizó sus dos primeras exposiciones individuales: Madrid, 1967, y Salamanca, 1972.

Las dos series obtuvieron, a su vez, una buena aceptación por parte de la crítica, que se ocupó de ellas. No obstante, hoy nos parecen obras que equivalen a los años de academia o Escuela de Bellas Artes en buena parte de los artistas. Pues Mateos, al no seguir estudios artísticos oficiales ni privados, tuvo que realizar un largo proceso experimental a nivel de material y de forma, a la vez que una evolución ardua a nivel de planteamientos. «Los acantilados» y «Los huesos» tienen este valor y esta limitación.

A finales de 1967 —paralelamente al desarrollo de la serie «Los huesos»— inicia ciertas pruebas con hormigón: piezas de encofrados violentos, angulosidades, superficies cortadas con brusquedad. Con obras de esta conformación se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1968, siendo subrayadas por la crítica y alcanzando en 1972, con su «Canto al espacio», el segundo premio en la I Bienal nacional de pequeña escultura de Valladolid.

Las piezas de esta serie —todavía no titulada— son las más importantes en el desarrollo de la obra de Angel Mateos. Y no lo son por sus logros concretos, que superará en sus inmediatas obras, sino por cuanto le llevan a la comprensión del hormigón como material exclusivo y al descubrimiento del espacio interno de la escultura. Su «Tesis del espacio» y «Antítesis del espacio» vienen a ser el manifiesto del escultor. Manifiesto de comprensión de lo que exige la escultura moderna y manifiesto de plena adhesión a ella.

Consciente de las posibilidades que encierra el nuevo lenguaje, metodiza su investigación, lo cual constituye un logro decisivo en su trayectoria profesional: desarrollará su obra en series de piezas que se circunscriben a un mismo planteamiento y que apuran las posibilidades de experimentación.

Entre 1971-1972 realiza la primera de estas series, «Los cubos»: ocho obras que profundizan la creación espacial limitando su desarrollo a estar inscritas en un cubo. El espacio interior se establece mediante volúmenes contrapuestos, hasta que en el «Cubo IV» rompe con la simetría. Esta rotura lleva al establecimiento de volúmenes compensados evolucionando hacia una organización constructiva.

Para ello, Angel Mateos necesita mayor libertad que los límites de un cubo. Y surge la serie de «Los dólmenes». La constituyen 11 obras que realiza entre 1972-1973; con la mayoría de ellas organiza

una exposición en Madrid en 1973. Y con el «Dolmen X», denominado «La edad del hormigón», obtiene uno de los cinco premios *ex aequo* en el mencionado I Concurso Internacional de Escultura «Autopista del Mediterráneo», en 1974. En estas obras se acerca a la fórmula de organización vertical-horizontal propugnada por el neoplasticismo de Piet Mondrian y que, en algún momento, desarrollara Georges Vantongerloo.

«Los menhires» es una corta serie de cuatro obras, realizadas entre 1973-74. En ella se aleja de la intersección vertical-horizontal para centrarse en composiciones de verticales desarrolladas en sentido lineal, ordenadas en formación diagonal al eje ordenador. Se aproxima así al elementalismo que Theo van Doesburg estableciera en 1926. Con ello flexibiliza la composición, creándose mayor complejidad en la unión de los diversos cuerpos, provocando el nacimiento de uniones curvas.

Como consecuencia de ello nacen «Las flexiones»: diez obras ejecutadas entre 1974 y 1975. El plano en el que se desarrolla la obra se flexiona y se le interseccionan, a su vez, volúmenes diversos. Se recupera cierto sentido del espacio interno que había desaparecido en «Los menhires», cediendo al ritmo compositivo. Y la serie comporta un paulatino alejamiento de la rigidez constructiva y neoplástica para acentuar las notas expresionistas.

En la última serie, «Las inversiones», de 1976, vuelve la perpendicularidad de «Los menhires» y, en parte, las intersecciones horizontales de «Los dólmenes». Una extrema simplificación refuerza el sentido perpendicular de los dos pies de cada una de las obras, cuya estructura consiste en la repetición invertida de unos elementos.

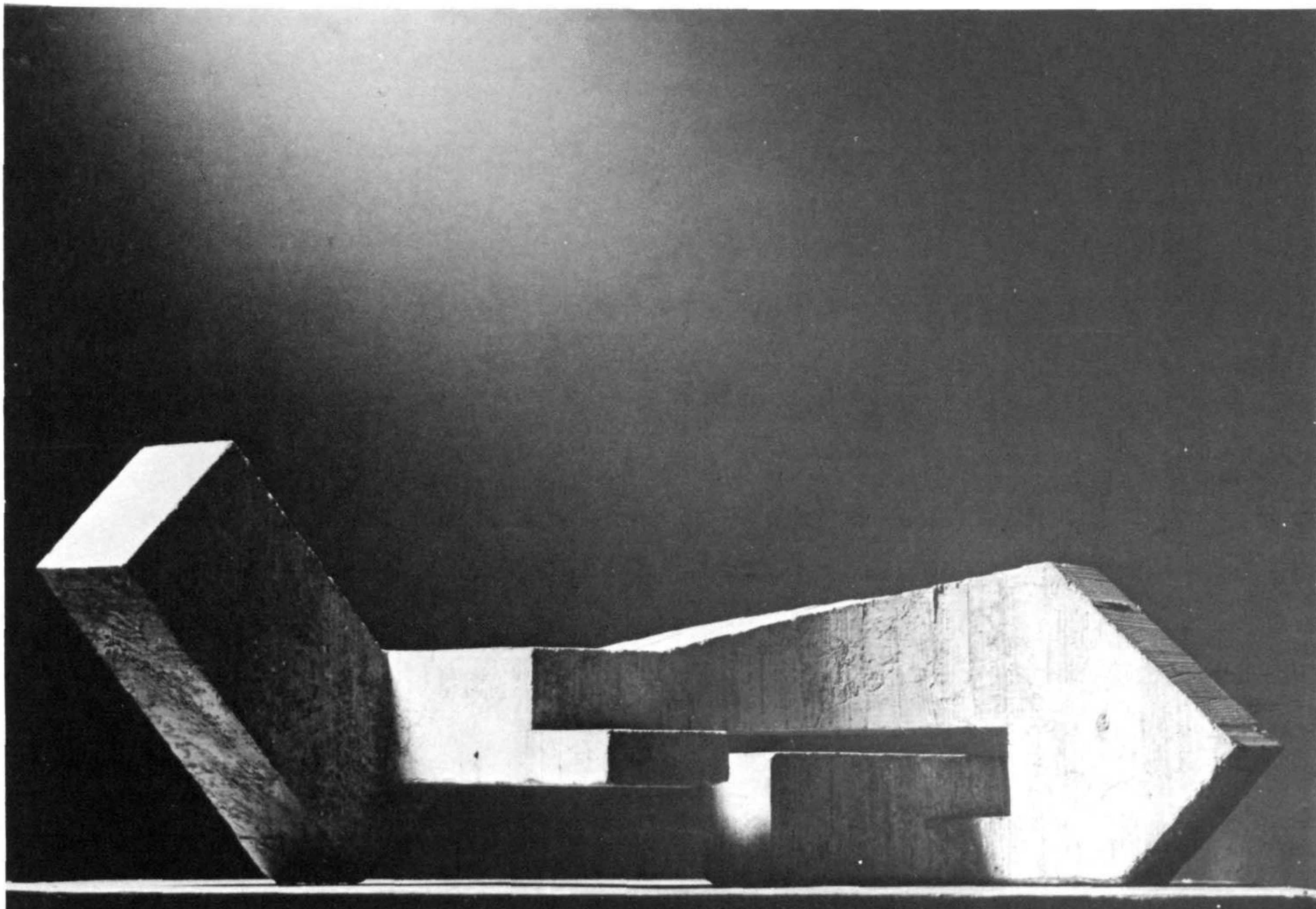
II

En la lista de escultores que trabajan el hormigón, Angel Mateos sería el primer nombre. Con su obra ha acometido la tarea de imponer un nuevo material en el hacer escultórico: de modo habitual y como materia definitiva o noble —según la nomenclatura clásica.

El hormigón ha sido utilizado por innumerables escultores hasta este momento. Pero siempre lo ha sido en obras de características atípicas, ya sea por su tamaño, por su colocación definitiva o por su carácter conmemorativo. Poco se había hecho, de manera sistemática y profunda, cara a la investigación de la expresividad de este material en escultura. Angel Mateos, para cada una de sus series, ha utilizado un encofrado distinto: de textura irregular y con huella violenta en sus primeras obras; también de madera aserrada pero con huellas más suaves y uniformes en «Los cubos» y en «Los dólmenes»; con madera cepillada para «Los menhires»; con pino ruso para «Las flexiones»; con pino Oregón para «Las inversiones». A su vez, según la expresividad de la serie, utiliza diversos tipos de mezcla de cemento y prueba, esporádicamente, el cemento de color, en la serie «Los cubos» —modalidad que abandona por su resultado artificioso— y la obtención de la calidad de la piedra en el «Dolmen a la libertad» —para armonizar con las construcciones del pueblo—, construido en Villavieja de Yeltes. Por ello, en cada serie la calidad de la textura es acorde con el desarrollo de la obra.

Al utilizar el hormigón en exclusiva, Angel Mateos reemplaza a los materiales tradicionales en escultura: piedra, mármol, bronce, madera... Estos han tenido ya muchos siglos de expresividad. Ahora cabe buscar la de los nuevos.

FLEXION VII.

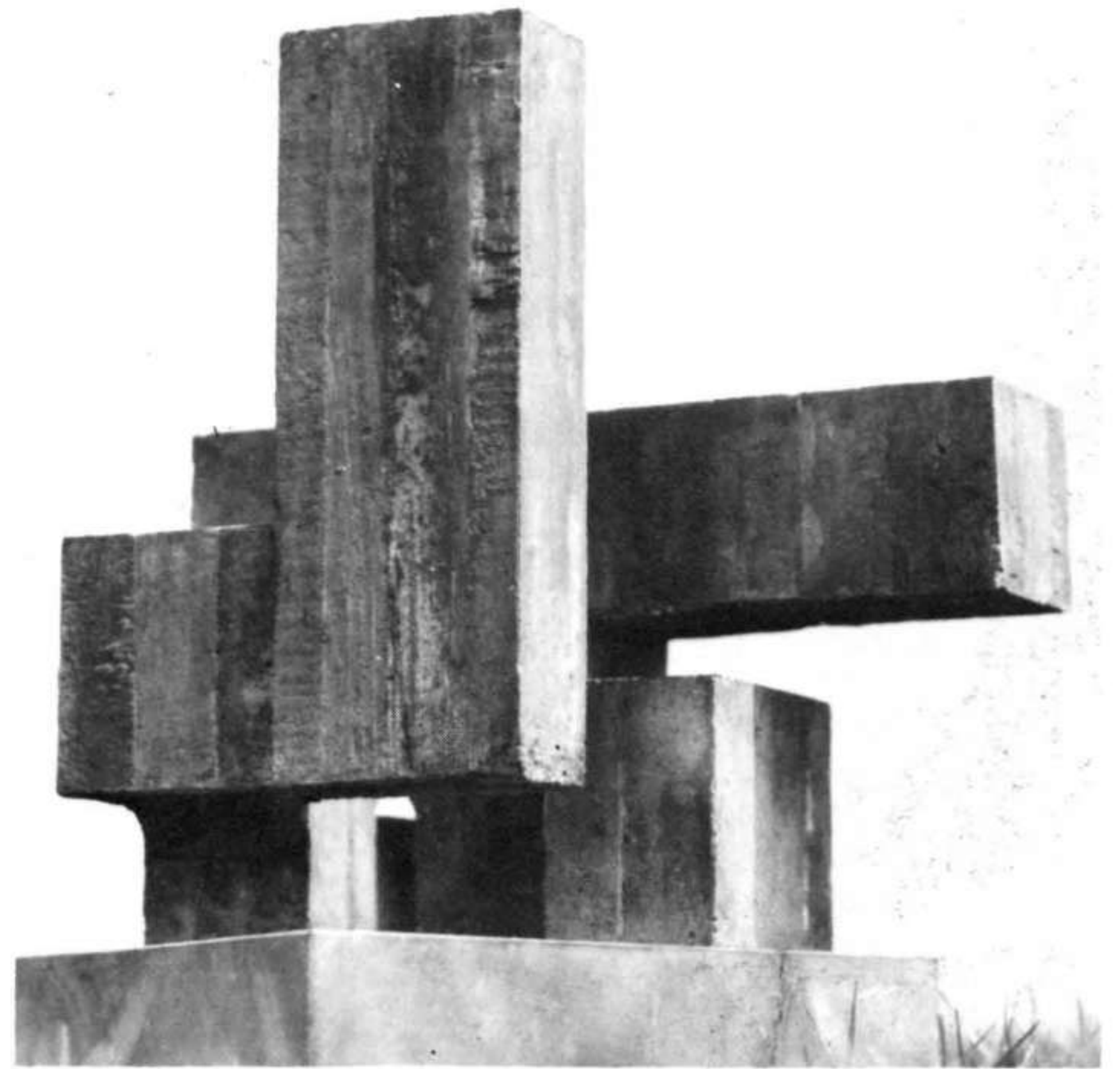


III

Muchos de aquellos que se enfrentan por primera vez con la obra de Angel Mateos en una exposición —o sea, que le conocen a través de obras de pequeño y mediano tamaño—, tienen la sensación de que se hallan ante maquetas que servirán para la realización de piezas de mayor envergadura. Incluso se abunda en la idea de que muchas de estas obras son maquetas de futuras construcciones habitables. Ambas creencias las provoca, por una parte, el uso sistemático de un material utilizado en la construcción. Y utilizado, prácticamente, de la misma forma. Por otra, la concepción del espacio que desarrolla en sus piezas.

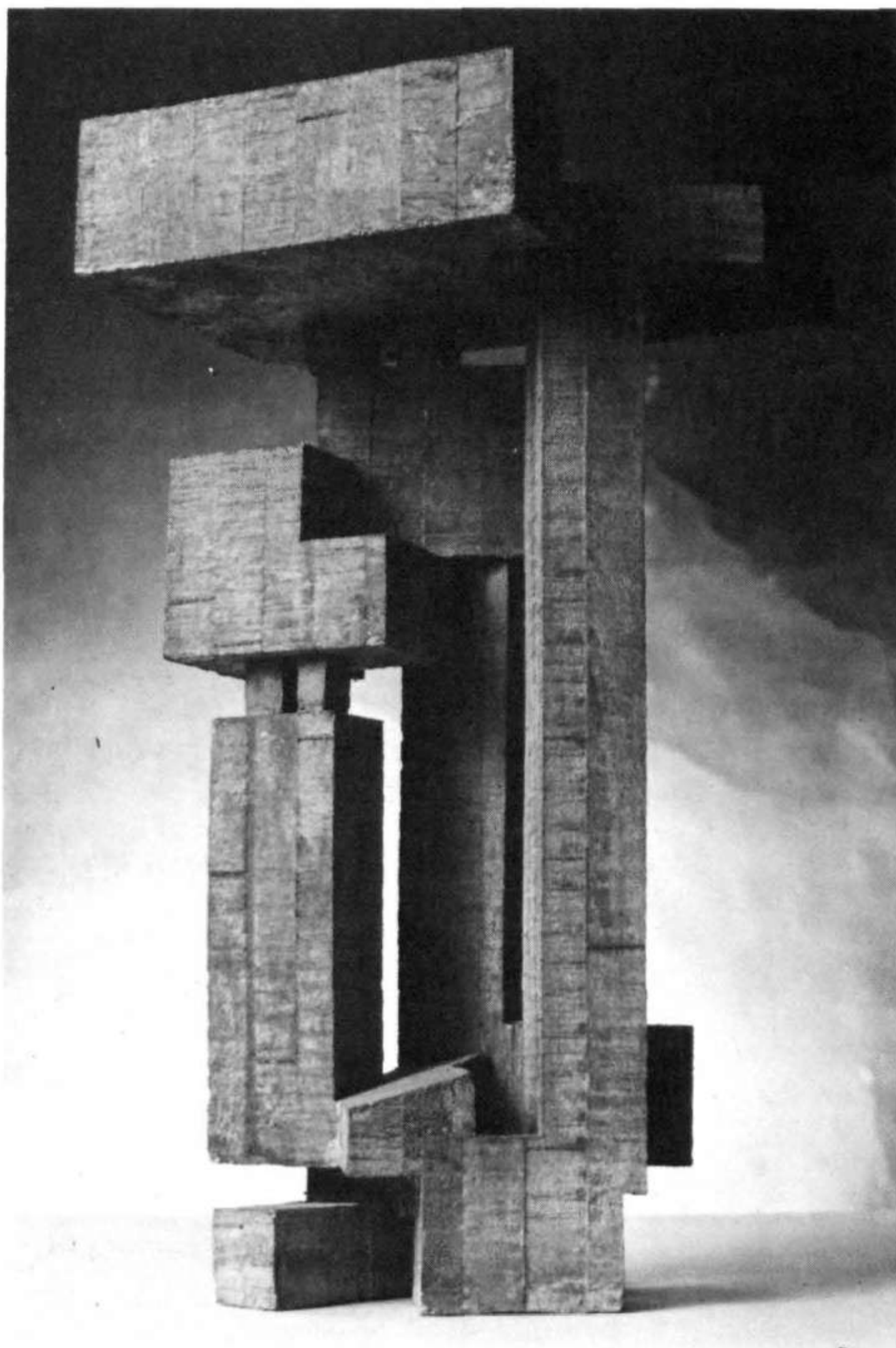
Angel Mateos usa el hormigón encofrado al uso constructivo. Cepillará la madera o usará determinada clase de ella a fin de obtener una textura de una u otra calidad. El resultado será una superficie que o es igual o mucho se acerca a las superficies de los muros de los edificios. Pero aún más que este formulismo epidérmico, es el propio planteamiento de la obra el que nos lleva a la referenciación con la arquitectura. Aun partiendo de presupuestos escultóricos, gran parte de las obras de Mateos presentan una distribución de volúmenes, crean un sentido espacial entre las diferentes partes de la obra, lo cual nos lleva a dicha referenciación arquitectónica. Hasta el momento nada ha realizado Angel Mateos en este sentido. Pero las colaboraciones con arquitectos e ingenieros que se están planteando en la actualidad, sin duda desvelarán una faceta de su obra en la que puede realizar aportaciones de interés.

f. m.

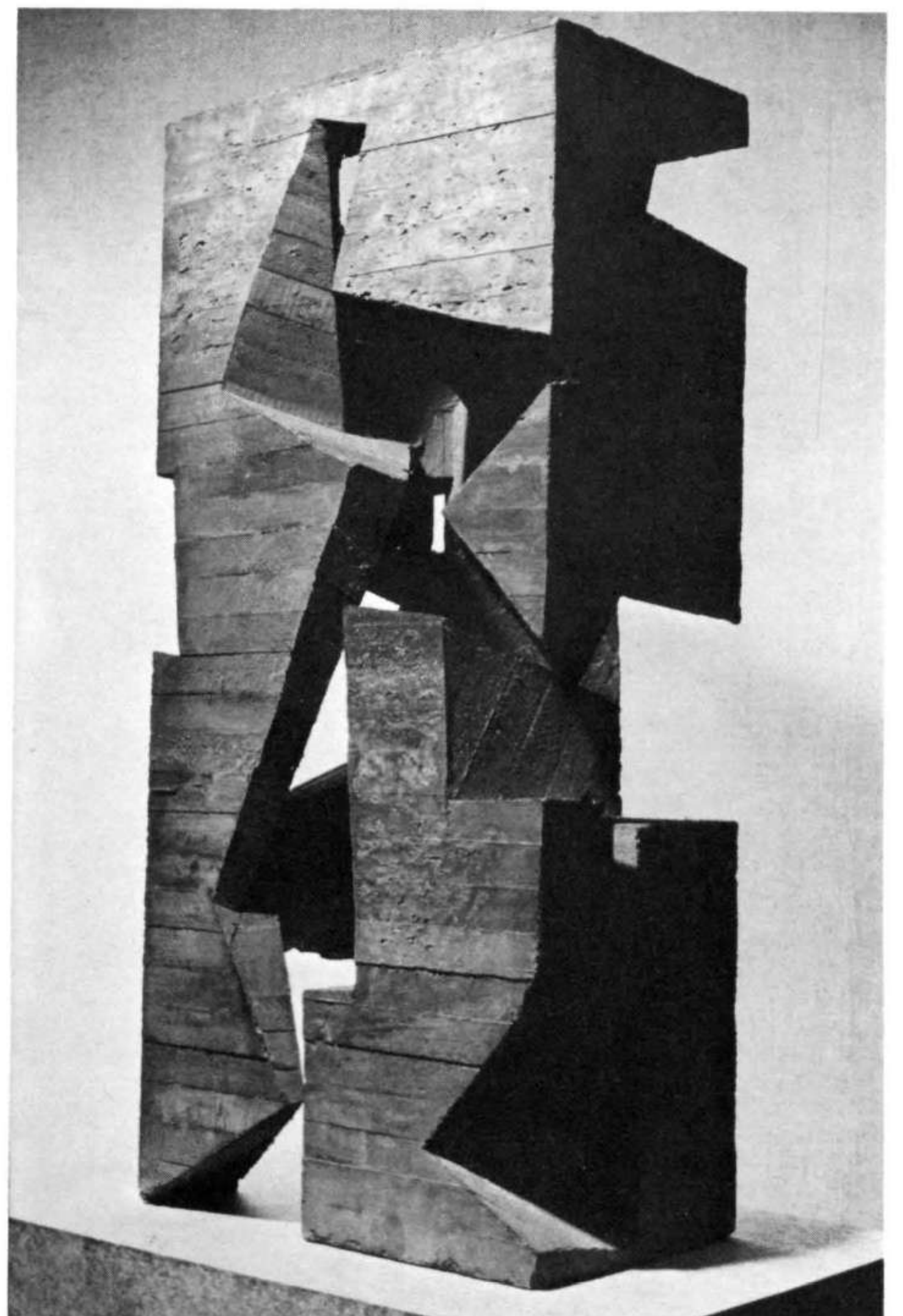


CUBO IV.

DOLMEN IX.



TESIS DEL ESPACIO.



RECORDANDO A MANUEL DE FALLA A TRAVÉS DEL ARTE

Numerosísimos han sido los actos —conferencias, exposiciones, conciertos, concursos, etcétera— que se han organizado en España y el extranjero con motivo de cumplirse en el año 1976 el centenario del nacimiento del compositor Manuel de Falla.

Queriendo sumarme a esta conmemoración, aún en vigor en este recién estrenado 1977, he creído conveniente limitarme a recordar la trayectoria humana y artística del músico por los años 1919, 1920, 1922 y 1932, en los que Daniel Vázquez Díaz, Pablo Picasso e Ignacio Zuloaga le representaron plásticamente.

En cierto modo las siguientes líneas parten del trabajo que presenté al concurso literario *Manuel de Falla. Cien años*, que como homenaje de la Universidad, a nivel nacional, a la figura y obra del insigne maestro gaditano, convocó el Club de Música del Colegio Mayor Universitario *San Juan Evangelista* de la Universidad Complutense de Madrid. En dicho certamen obtuve el premio especial y único en el tema *La Música de Falla en la escuela*, otorgado por los herederos de Falla. En realidad se trataba de unas charlas audiovisuales preparadas para ser ofrecidas a estudiantes de BUP o de Universidad, intentando dar una visión no sólo de la dimensión humana y creadora del músico, sino también del marco histórico y cultural en el que vivió, a través de diversas obras plásticas.

Daniel Vázquez Díaz y Manuel de Falla

Este pintor (Nerva —Huelva—, 1882/Madrid, 1969) fue un gran amigo de Falla. Se habían conocido en París en 1907, año de la llegada del músico a la ciudad, en un concierto de la Sala Gaveau. Este le fue presentado a Vázquez Díaz por Francisco Enríquez, un gran aficionado a la Música. Pasados unos años en la capital francesa, ambos regresarán a España al mismo tiempo, en 1919. Es entonces cuando realizó un dibujo de su cabeza. Dicho retrato tenía como destino «El Sol», periódico en el que colaboraba. Años más tarde, en 1922 —el del concurso de «cante jondo» en Granada, del que hablaremos más adelante—, pintó el óleo en el que aparece el maestro sentado ante un órgano, actualmente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Aún recientes las huellas de los horrores causados por la primera guerra mundial, fue cuando, en 1919, un ruso de innumerables facetas artísticas, Diaghilev, presentó a un público ávido de belleza un espectáculo en el que se aunaban la música, la danza y la pintura, tal como lo había concebido y exhibido ya antes de

iniciarse la conflagración. El ballet que presentó entonces era de ambiente hispano. Su título, *El sombrero de tres picos*, de Falla; nueva versión gestada a partir de la pantomima creada por el músico y Martínez Sierra, que se había estrenado en el Teatro Eslava de Madrid el 7 de abril de 1917, *El corregidor y la molinera*. La coreografía de los Ballets Rusos fue de Massine y los figurines y decorados de Picasso. La representación alcanzó un triunfo inenarrable, en el Teatro Alhambra londinense, el 22 de julio de ese año de 1919. Falla no pudo disfrutar, ya que un telegrama enviado desde Madrid, en el que se le comunicaba que su madre se encontraba muy grave, le obligó a abandonar urgentemente la ciudad.

En su precipitado regreso a la patria seguramente recordaría sus años infantiles en los que su madre —aquella catalana de bella voz que sabía tocar el piano— le había iniciado en el camino de la música, en cuyo Arte ya había conseguido alcanzar cierto renombre... Ella no supo aquí, en la tierra, del último éxito de su hijo, ya que cuando éste llegó a la capital de España, había fallecido.

En el caluroso verano madrileño de 1919, Falla trabaja intensamente en *Fuego fatuo*, una ópera cómica en tres actos sobre un libreto de Martínez Sierra. La obra quedó inédita. Sólo ahora, al cabo de cincuenta y siete años, se ha dado a conocer en forma de *suite* orquestal a través de una revisión realizada por Antoni Ros Marbá, en el marco del XXV Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1-7-76).

Si ya en París penetró en la mente de Falla la idea de ir a vivir a Granada, el deseo de trasladarse a ella se hace imperioso en el verano del 19. Por otra parte, se dio la circunstancia de que un día, al salir de su casa de la calle de Lagasca, se encontró en la escalera con Vázquez Díaz, quien vivía en el mismo inmueble —detalle desconocido por los dos hasta ese momento—. En el mes de agosto ambos resuelven marchar a la ciudad del Darro, por lo cual el músico escribió a su amigo Angel Barrios —del que existe un busto en bronce de Juan Cristóbal, fundido por Codina—, rogándole buscara alojamiento, además de para él y su hermana, para «Vázquez Díaz (pintor muy notable, cuyo nombre le será conocido) y su señora y un niño de ambos...»

Ya en la capital andaluza se hospedan en la pensión Alhambra. El músico y Vázquez Díaz, además de dar largos y lentos paseos por los bellos barrios granadinos, por el Generalife... acuden a la famosa taberna de «El Polinario» —en cuya pared aparecía colgado un dibujo,

entre otros muchos de destacados pintores, en el que el retratista inglés Sargent le había reproducido fielmente—. En ella se tocaba la guitarra, se danzaba, se cantaban viejos estilos, se trataban los más diversos temas por pintores, escritores, poetas, músicos, etcétera. Eugenio D'Ors, en *Epos de los destinos*, reflejó bellamente ese ambiente en unos versos.

Pero Granada tenía, además de una gran actividad musical —se podía oír ópera, asistir a conciertos—, un destacado grupo de intelectuales que se reunían en el café de moda, el Alameda. Figura de primera magnitud es en este círculo la de Federico García Lorca —a quien Vázquez Díaz hizo un certero retrato (Museo Provincial de Bellas Artes de Granada)— y quien llegaría a ser uno de los más adictos a Falla. No sólo existió entre ellos un profundo afecto y admiración recíproca, sino que a ambos les gustó tanto la Literatura y la Música como los títeres y el cante jondo. Los dos lograron superar el mito de lo andaluz, lo gitano. «El gitanismo es tan sólo un tema de los muchísimos que tiene el poeta; pero no el fundamental en su obra, ni mucho menos persistente...». «Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más...» Así escribió Lorca. Y para romper con ello concibió algo tan distinto como *Poeta en Nueva York*. Lo mismo hizo Falla. Lo demostró en las obras posteriores a *Fantasia Bética*, la última composición dedicada a su tierra andaluza. El había creado una bella estilización de la música de Andalucía, pero abandonó esa senda para adentrarse en nuevos lenguajes musicales, aunque siguió inspirándose en el folklore español.

Pablo Picasso y Manuel de Falla

Pablo Picasso (Málaga, 1881/Mougins, 1973) fue por primera vez a París en 1900. Luego volverá en 1901 y 1902, decidiendo establecerse definitivamente en la capital francesa en 1904. Tres años más tarde, a comienzos del verano de 1907, Falla llegó a la Ciudad Luz. En la primavera parisina de ese año, Picasso había presentado a sus amigos su cuadro *Las señoritas d'Avignon*. Con ese lienzo les mostró una nueva forma de concebir la pintura. Significó la ruptura de los moldes aceptados tradicionalmente. Nació el Cubismo. Será ese innovador plástico el que realice tanto los figurines como los decorados para la obra que estrenó Falla, en Londres, en 1919, de *El sombrero de tres picos* (*The Three Cornered Hat*), con los Ballets Rusos (con coreografía de Massine y bajo la dirección musical de Ansermet, según he mencionado anteriormente). Precisamente para que pudiera admirarse el telón que Picasso pintó, se pidió a Falla que compusiera con toda urgencia una introducción. La escribió en la misma capital británica poco antes del estreno, en el cual estuvo presente el malagueño, pero no Falla.

París conoció la obra en 1920. El 9 de junio de ese mismo año Picasso hizo un dibujo a lápiz de Falla que se ha hecho universalmente célebre. El músico consiguió en la representación de *Le Tricorne* un éxito arrollador, al igual que en el Alhambra londinense un año antes. Azaña, amigo del compositor, escribió en su crítica de «El Imparcial»:

«...Falla, con ternura comunicativa, nos muestra una España popular, mas no por la fachada, sino por dentro; no se atiene a combinar con más o menos ingenuidad unos cuantos temas musicales de los que emplea el pueblo, ni se pierde estérilmente en los colorines y en lo pintoresco. La plástica y la música de aquel baile, intérpretes de la misma idea, se compenetran de tal modo que ya no puedo separarlas en el recuerdo...»

Y sobre la aparición del cubismo en la Gran Opera dice en el mismo artículo:

«...No se olvide que la Gran Opera es una de las instituciones más importantes de este país, más grave quizás que el Tribunal Supremo o que la Academia de Ciencias Morales y Políticas, y que el cubismo es todavía, oficialmente, cosa de locos o de «fumistas»; por eso, una decoración cubista en la Opera es un atrevimiento más escandaloso que el del espectador que se atreviera a sentarse en las butacas del teatro en mangas de camisa.»

Si bien Falla tuvo que hacer diversos viajes, es en esta segunda década del siglo cuando determina fijar su residencia definitivamente en Granada. Se instala con su hermana María del Carmen en «Villa Carmona», propiedad del padre de Angel Barrios, «El Polinario». La casa, de paredes encaladas, tenía las ventanas y puertas pintadas de azul, por consejo de Ignacio Zuloaga.

Aquí, en la ciudad de la Alhambra, en este año de 1920 compuso el *Homenaje a Claudio Debussy* para guitarra, y su artículo *Claude Debussy et l'Espagne*. Tanto la partitura como el escrito aparecieron en la *Revue Musicale* del 1 de diciembre de 1920, ya que se publicó un número especial dedicado al gran músico francés fallecido en 1918.

Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla

Ignacio Zuloaga (Eibar, Guipúzcoa, 1870/Madrid, 1945) y Falla se conocieron también en París. La capital francesa ejerció un extraordinario poder de atracción en los pintores, poetas, escritores, escultores, músicos, etcétera, en los primeros años de este siglo. De esta sugestión no se libraron españoles como Falla, Albéniz, Viñes, Turina ni Zuloaga, Vázquez Díaz o Picasso, entre otros. Allí existió una gran amistad y camaradería entre los artistas. Tanto en Montmartre como en Montparnasse se reunían en los cafés o en los «estudios». En esas animadas tertulias era frecuente encontrar al músico-pintor o al pintor-músico por lo cual en sus obras aparecían «referencias» al arte musical, gravitaba en ellas la Música. Manifestación de ello la hallamos tanto en realizaciones figurativas como abstractas.

Es en este París, cuyo recuerdo no se borró jamás en la mente de Falla, donde se reunieron en muchas ocasiones todos los españoles que allí se hallaban.

En 1917, cuando Falla estaba componiendo *El sombrero de tres picos*, fue invitado por Zuloaga a pasar unos días en Aragón, ya que se iba a inaugurar una

escuela sufragada por el pintor en Fuendetodos, el pueblo natal de Goya. Lógicamente no pudo faltar la jota en este acontecimiento, pudiendo el músico oírla en su verdadero ambiente. Eso era el 8 de octubre de ese año. En la vibrante *jota final* del ballet que estaba escribiendo reflejó Falla toda la dosis de ritmo y bravura que este canto y danza popular encierran.

De nuevo hallamos a Zuloaga y Falla juntos en Granada, con motivo de celebrarse en esta ciudad, en la noche del 13 al 14 de junio de 1922, el «Concurso y Fiesta del canto jondo». Ya desde París había escrito el pintor al músico:

«Aquí se ha corrido ya la voz de ese sensacional acontecimiento y son muchos los artistas, y gente que no es artista, que piensan ir. Cuando ya esté la cosa decidida, le ruego me manden fotografías del sitio donde tendrá lugar la fiesta, y de todo lo que se ve en el fondo, pues así ya iré yo pensando algo en la silueta y línea que habrá de darse a todo ello...»

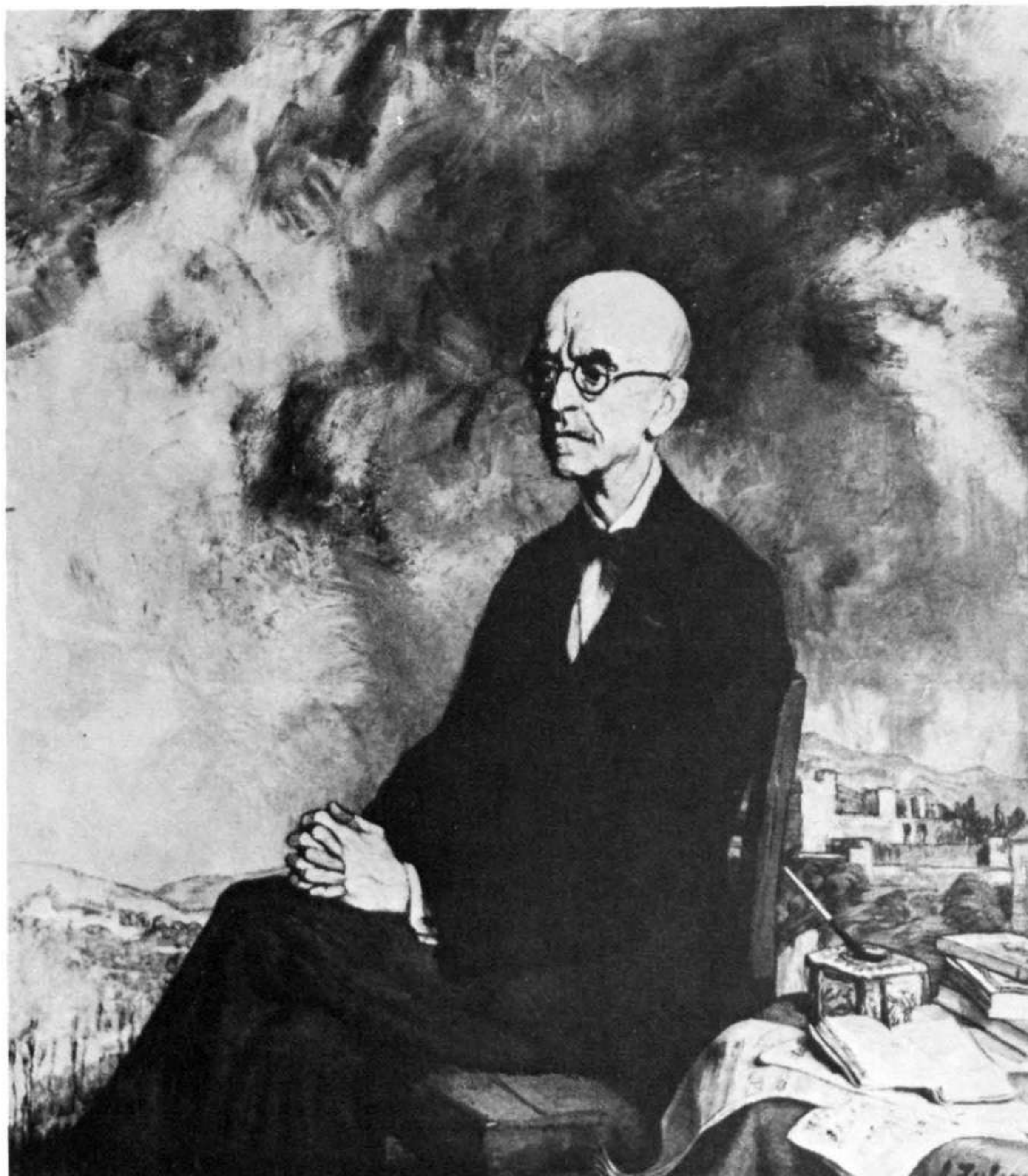
En un principio se pensó que la fiesta se celebrara en la Plaza de San Nicolás, pero en el cambio de impresiones que tuvieron Falla y el pintor vasco a la llegada de éste el 30 de mayo, se decidió que se efectuara en la Plaza de los Aljibes, en la que cabrían más especta-

res. Esta fue decorada por artistas granadinos a las órdenes de Zuloaga. Se adornó en el más puro estilo andaluz, en la época de apogeo del canto jondo en el siglo XIX (hacia 1830-40). Se invitó a las damas a que fueran vestidas con «chaquetilla ajustada, falda y mangas con volantes, mantilla prendida, chapiné y peinado con raya en medio». A los hombres se les aconsejó tocarse la cabeza con el sombrero andaluz. El cartel anunciador fue dibujado por el gran Manuel Angeles Ortiz.

También hubo una serie de actos culturales. Zuloaga expuso obras suyas en el Museo de Antigüedades de Meersman, en «Los Mártires». Esta exhibición constituyó un acontecimiento artístico de primer orden.

Quiero recordar otro encuentro de Zuloaga y Falla. Fue con ocasión de celebrarse en París, en su Opera Cómica, en 1926, el cincuenta aniversario del músico. Se representó en dicho teatro *El retablo de Maese Pedro* y otras obras de Falla, en su honor. Para ello hizo el pintor vasco los decorados, trajes y maquetas. Su cuñado Máxime Dethomas realizó los títeres en madera. En las primeras funciones los personajes de Sancho y del Mesonero fueron interpretados por Zuloaga y el autor de *El retablo* respectivamente. Por ello, P. B. Gheusi, director del coliseo, les envió a cada uno cinco francos para retribuir su «figuración inteligente y artista».

RETRATO DE MANUEL DE FALLA
POR IGNACIO ZULOAGA





RETRATO DE MANUEL DE FALLA, POR DANIEL VAZQUEZ DIAZ.

En 1932 Zuloaga hizo un retrato a Falla. Lo inició durante la estancia de éste en Zumaya, respondiendo a una invitación del pintor. Seguramente Zuloaga debió de tener una gran afición musical, como buen vasco, y quizá por ello contó con grandes amigos entre los músicos: Ravel, Eric Satie, así como Falla, figuraron en la larga relación de amistades del pintor.

Falla sigue viviendo en Granada. Por primera vez, según ya vimos, en 1919; volvió al año siguiente y en 1921 decidió ocupar el «Carmen de la Antequeruela» —plasmado en el óleo de M. Maldonado (Col. A. Gallego Morell)— hoy en día *Casa-Museo Manuel de Falla*. Ahí compuso *El retablo de Maese Pedro*, *Psique*, *Concierto para clavicémbalo*, *Soneto a Córdoba*, *Homenajes*; e inició, en 1926, *Atlántida*, obra finalizada por su discípulo Ernesto Halffter. Por cierto que la *nueva versión* que se ha realizado de la misma ya ha sido oída en el extranjero —en la sesión de clausura del Festival de Lucerna, el 9 de septiembre, dirigida por López Cobos (difundida por Radio Nacional de España a través de la grabación efectuada en el Festival, el 13 de diciembre de 1976) y por medio de una interpretación parcial de la misma por Cristóbal Halffter en la RAI de Turín—. En el mes de abril próximo la Orquesta Nacional de España brindará en sus conciertos del Teatro Real de Madrid esta composición tan esperada.

Precisamente por su vinculación a Granada —«hecha para la música, porque es una ciudad encerrada» (García Lorca)— Zuloaga quiso que ésta figurara en el retrato del compositor. En el libro de Jesús María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor, el hombre*, se lee sobre esta obra en concreto:

«Hay entre los lienzos de Zuloaga que se exponen en Londres [diciembre de 1938] una figura del Greco, digna de él en intención y plasticidad: el retrato de Manuel de Falla. Falla es un Greco. Un cuerpo de nada, envoltura imprescindible del alma que se fija en la oscura mirada y en las manos consumidas. Viste de negro; el cielo del pintor le ayuda en su ascético tormento de vivir. Las gafas rebrillan en el primer escalón de la monda cabeza. El Greco habría visto así a Falla.»

«Zuloaga y Falla eran creadores de lo hispánico en arte. Si hay españolada en los tintes zuloaguescos, no es menor la de los acordes y sucesiones del Amor brujo o del Sombrero de tres picos.

Ni uno ni otro deformaron el espíritu esencial, antes bien, se empeñaron en restituirlo...»

Para finalizar, quiero destacar que no fueron únicamente Vázquez Díaz ni Zuloaga ni Picasso los que trazaron un retrato a Falla. La razón de haberlos elegido ha sido debida a la enorme difusión de que han sido objeto. Por otra parte, me he valido de los mismos para recordar no sólo la amistad que unió a los dos primeros con el compositor, sino también la trascendente colaboración que supuso la realización de las decoraciones por parte de Picasso sobre todo; así como las de Zuloaga, no sólo para el mundo de la Música, sino también para el de la Pintura.

r. m. l.-b.

EL COMPROMISO SURREALISTA DE ADRIANO DEL VALLE

Adriano del Valle y Rossi (Sevilla, 1885-Madrid, 1957) tiene más renombre en las disciplinas literarias que en el arte plástico. Vamos a ofrecer un análisis introductorio a su obra pictórica, en particular a sus «collages», desarrollada simultáneamente con su obra poética, esperando que sea una aportación más a la divulgación y conocimiento general del surrealismo hispánico, y por tanto al internacional. En modo alguno pretendemos que este estudio sea un análisis definitivo de su producción plástica; bien al contrario, la investigación ha levantado más problemas que ofrecido aclaraciones, particularmente en cuanto a la definición del surrealismo ibérico y la relación de la ideología política y la expresión artística.

Dado que el surrealismo no está limitado a un simple movimiento plástico, sino de plasmación personal, consideramos de interés destacar algunos datos de la biografía de Adriano del Valle. Hasta 1939 desarrolla su actividad artística dentro del ambiente sevillano. En este período funda la revista literaria de vanguardia *Grecia* (1918) con Isaac del Vando Villar y, posteriormente, *Papel de Aleluyas* (1927) con Fernando Villalón y Rogelio Buendía. Se dedica a la poesía, ganando el Premio Nacional de Literatura en 1933 por su obra *Mundos en tranvía*, que sería el primero de unos cincuenta premios literarios. En 1941 es nombrado jefe político cultural del Instituto Nacional del Libro, cargo que desempeña hasta 1951.

En 1918, Del Valle realiza su primera obra pictórica y, a partir de 1928, comienza su dedicación al «collage», que va a durar hasta su muerte en 1957¹. En 1935 protagoniza, con José Caballero, el conocido acto de provocación surrealista «Teléfono celeste», en el Ateneo de Sevilla. Durante los años treinta viaja al extranjero, siendo su primer destino París; no obstante, subrayemos que Del Valle nunca fijó su residencia fuera de España, pero de esto hablaremos más adelante. Que se sepa, nunca expuso su obra plástica públicamente, aunque existe la posibilidad de que lo hiciera alguna vez en el Ateneo de Huelva².

Partiendo de la definición del término «surrealismo» en su sentido más amplio dado por Bretón y posteriormente por otros autores, ofrecemos extractos de textos que influyen en la obra y personalidad de Del Valle: «Automatismo psíquico puro, por

cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral». «... el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.» (André Bretón, Primer Manifiesto del Surrealismo, París, 1924.) «El surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia... supremo autorreconocimiento.» (André Bretón, Segundo Manifiesto del Surrealismo, París, 1929.)

Se puede así interpretar el surrealismo como una filosofía o espíritu de la vida en la que interviene un ánimo de rebeldía intelectual sin limitarse a un movimiento plástico o literario; filosofía que cobra su carácter en el grado de compromiso de cada uno de sus participantes.

La reconocida actuación de Del Valle en «Cocktail sevillano» o «Telefonía celeste» con José Caballero, en el Ateneo de Sevilla (1935), bien documentada³, y sus actuaciones anteriores y posteriores que tuvieron lugar dentro del ámbito andaluz de Huelva y Sevilla, es claramente una postura surrealista de provocación como método de revolución, sea estética o política. Utiliza el escándalo como forma de concienciar al público hacia una idea determinada; no olvidamos que Aragon, en *Litterature*, 1923, preconizaba el escándalo por el escándalo. Sin embargo, no hemos encontrado ningún compromiso escrito de Del Valle con el surrealismo ortodoxo en forma de manifiestos, etc.

Nos interesa la relación de Del Valle con el «grupo surrealista puro francés», es decir, Bretón y su círculo. El testimonio de Adriano del Valle, hijo, nos hace constar que, a partir de la fundación de la revista *Grecia*, y, a través de ella, mantuvo contacto con el grupo Dada, en particular con Tristan Tzara y los precursores del movimiento surrealista. La revista *Grecia*, de tendencia modernista en sus primeros años, evolucionó hacia una búsqueda del surrealismo. Tal como hemos dicho, y puesto que Del

Valle nunca fijó su residencia fuera de España, se da en él una carencia total de contacto directo y personal con el surrealismo francés, reduciéndose esto a un simple intercambio de obras, cartas, etc.

En 1936, fue convocada una serie de coloquios patrocinados por Gaceta de Arte en Tenerife, que contó con la presencia de Paul Eluard. A su paso por Sevilla el 12 de febrero, éste presentó una ponencia en torno a «Pablo Picasso», a la que fue invitado Del Valle, pero cuya asistencia no se puede afirmar, puesto que no participó ni en las actividades ni en la exposición surrealista convocadas por Gaceta de Arte y Westerdahl en Tenerife.

Valle conoció al Miró de su primera época, pero su relación fundamental con el grupo plástico español residente en París (Dalí, Domínguez, Picasso, etc.) es semejante al caso de su relación con el grupo surrealista francés, es decir, por correspondencia. Estaba más estrechamente ligado al grupo poético surrealista residente en España en esta época (Lorca, Alberti, etc.), aunque su relación con ellos fuera más amistosa que ideológica.

Valle declaró públicamente: «Soy surrealista...»⁴, pero la falta de documentos de su compromiso con el surrealismo hace pensar que éste se estableció por el método verbal, método legítimo en el surrealismo ortodoxo. Su aparente aislamiento del surrealismo internacional y de los españoles residentes en París, e incluso de los grupos surrealistas literarios de Madrid, Barcelona y Tenerife, ofrece un ejemplo clásico de la ausencia del individuo en el momento histórico oportuno.

Reiteremos que la poesía ha sido la actividad expresiva más fructífera y productiva de Del Valle, aunque simultaneada con su obra plástica. Esto quizá nos explique la predominancia y presencia constante de la imagen narrativa y literaria, de carácter simbólico, en su «collage»⁵. Acentúa la iconografía y temática más que la investigación de los elementos formales del espacio, color, composición, etc.

Subrayamos los rasgos generales de su «collage»: 1) La ausencia de relieve, textura y color. 2) La ausencia de la incorporación, no del texto, sino de palabras o letras sueltas. 3) La ausencia del anuncio publicitario o recorte de prensa o cualquier referencia a su época cotidiana. 4) La ausencia de

la fotografía pegada, con la excepción de Fernando Villalón. (Suponemos que la ausencia fotográfica es debida a la calidad lineal del huecograbado de la fuente de los recortes.) 5) La composición hecha de recortes del grabado antiguo, sin la intervención de la mano, sea en forma de dibujo o trazo arbitrario; son composiciones con imágenes completamente creadas por otros, no productos de su creación, aunque es un reajuste o yuxtaposición irracional fuera del contexto. Les asigna un nuevo significado, por medio de la asociación. Son imágenes figurativas no abstractas. El empleo del grabado antiguo, y no de la fotografía, es un intento romántico que hace encajar imágenes del siglo XIX con una tendencia a un tragicismo teatral, dramático y barroco, que señala una correlación con su estilo plástico en el «collage» y en su lenguaje poético.

Los recortes están tomados en su mayoría de enciclopedias de finales del siglo XIX, de gran difusión popular en su día, como *La Nature*, *Revue des Sciencies* (1887, París), o *Revista de la exposición universal de París* (1889, Barcelona). Es curioso que Del Valle no ilustrara sus obras poéticas, salvo al final de su vida, en un intento donde se mezcla el «collage» y la poesía, bajo el título de «Abrete Sésamo», obra inédita, y en algunas poesías aisladas.

Los primeros «collages» datan de 1928-31, en total, una producción de unos 2.000 hasta 1957, cuyo reparto entre amigos y familiares dificulta su localización y catalogación. Hemos seleccionado para analizar nueve, fechados entre 1933-34, procedentes dos del Museo Español de Arte Contemporáneo y siete de la exposición de la Galería Multitud (Madrid, 1975), propiedad del hijo del artista.

A continuación, destacamos los elementos específicamente surrealistas de su «collage»:

1) El formato o técnica. El «collage» cubista está orientado hacia la investigación espacial de la cuarta dimensión y la introducción revolucionaria de objetos de la vida cotidiana no considerados artísticos. Max Ernst sostiene que es a él a quien se debe la innovación técnica del «collage», en 1919, con un fin distinto de los cubistas de presentar una composición de elementos preexistentes, de yuxtaposición ilógica. Del Valle adopta el «collage» como nueva técnica expresiva por su carácter anónimo (su «collage» carece de firma) y antitradicional. La técnica de recortes del grabado antiguo, sin dibujo, se encuentra en la obra de Paul Eluard, Max Ernst y el español Alfonso Buñuel. Es discutible que el primer introductor de «collage» en España fuera Buñuel o Del Valle. Luis García Abrines asigna a Del Valle una crítica peyorativa y a Buñuel, la precedencia⁶.

2) El segundo factor surrealista de la obra de Del Valle es el método o proceso de creación. El automatismo psíquico puro, principio básico a la teoría surrealista, se

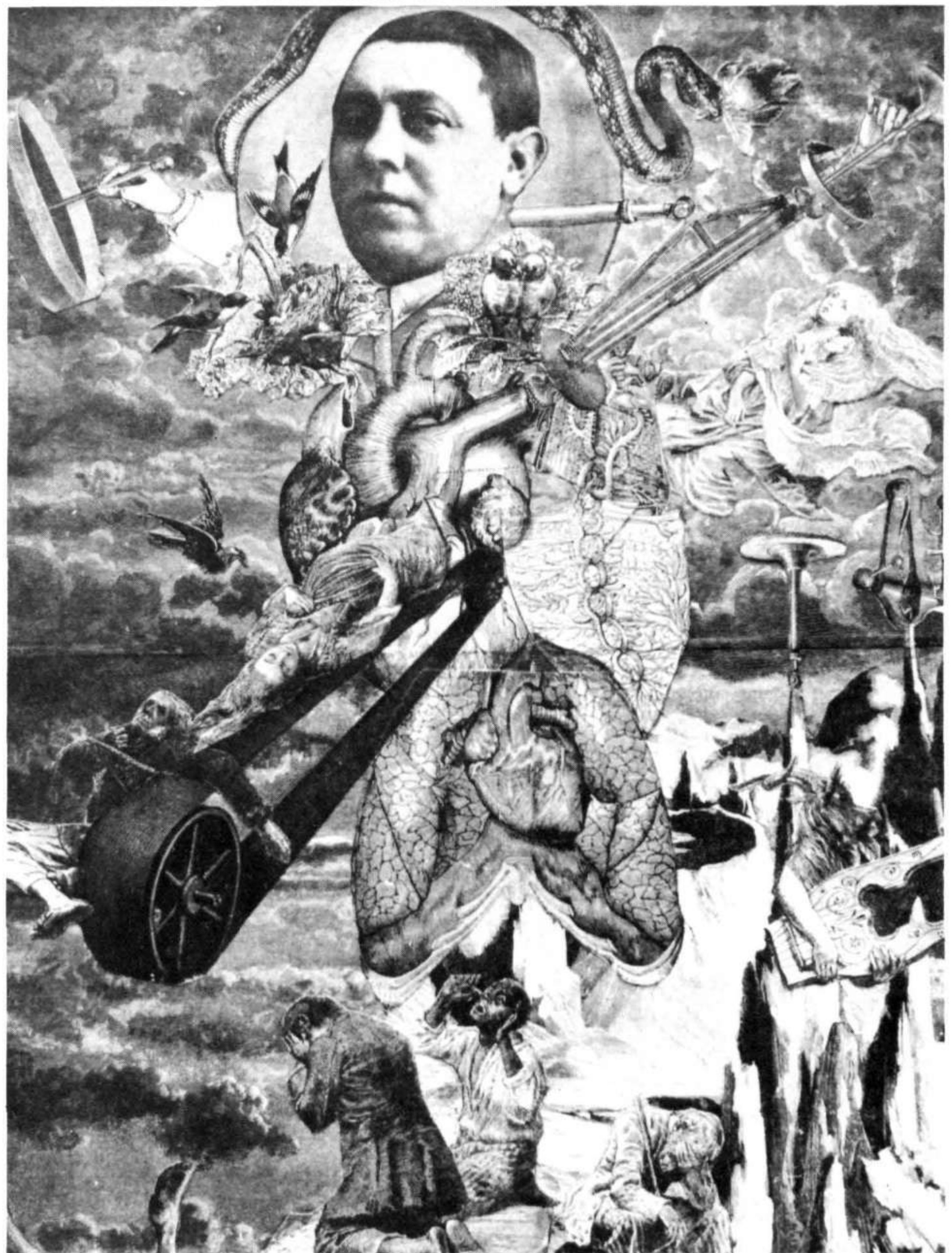
encuentra en el prólogo de *El Ingeniero y La Dragón* (en colaboración con Fernando Villalón) y la evidencia del automatismo verbal en las actuaciones anteriormente citadas. Sin embargo, no se aprecia un automatismo plástico o gestual, primero, por el recorte preelegido y segundo, por la ausencia de cualquier trazo espontáneo incorporado al «collage». Más que el método del automatismo, diríamos que Del Valle utiliza el método de colocación al azar de los recortes, quizá narración de sueños (método propuesto por Paul Eluard), y el anteriormente citado método de la asociación.

3) Es la iconografía o imagen onírica el elemento más surrealista en el «collage» de Del Valle. Observamos que en las generaciones posteriores a Del Valle, el artista de raíz surrealista se encuentra con el problema de la eliminación, para conseguir una

expresión más subjetiva y automática de la imagen onírica surrealista, que exige la reproducción del objeto con signos externos, aunque mínimos, de la realidad circundante. Desde el punto de vista histórico, la imagen contradice la teoría surrealista del encuentro del subconsciente, el «estado segundo», en que la imagen exige una ordenación de signos para que sea identificable. Según la definición tradicional de Erwin Panofsky, inherente a la iconografía es la significación o idea asociada con la imagen; el «collage» de Del Valle asigna un significado a la imagen no normalmente asociado con ello.

La temática onírica e irracional de Del Valle se basa en el dogma surrealista del sentido crítico, propuesto por Bretón: ¿Cuáles son esas trabas que quería eliminar, esos límites que paralizaban su acción?

FIG. 1 1933-34. MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO.



Bretón: «Estas trabas eran del orden de la lógica..., del orden de la moral (bajo la forma de tabúes sexuales y sociales), y finalmente del orden del gusto, regido por las convenciones sofisticadas del «buen tono», tal vez las peores de todas... En ese «sentido crítico» que se nos había enseñado a cultivar en la escuela, nosotros veíamos el enemigo público número uno.»⁶ Observamos que el surrealismo es el primer movimiento del arte moderno que hace de lo erótico un tema central, debido precisamente a su compromiso con Freud, y el «espíritu crítico» surrealista ya citado. El tema erótico o su símbolo, como la serpiente, está presente en la mayoría de los «collages» de Del Valle.

El título que Del Valle da a sus «collages» puede ser de una evidente influencia freudiana o de la influencia de una política ideológica. Citamos algunos de los que tienen interés iconológico: ¡Atención, atención! Aquí Moscú (interpretación simbólica del Madrid rojo), El paraíso a la sombra de los aerostatos: en memoria del glorioso capitán Haya, Lavado de cerebro, Vejamen del psicoanálisis, El domador de elefantes, etc. El contenido ideológico que poseen sus títulos condiciona la interpretación de la obra. Se caracterizan por su excesiva carga literaria, cuyo papel sería la ampliación de la información icónica.

El sentido crítico ya citado o la rebeldía intelectual incluyen a la vez la rebeldía poética, moral y política. Del Valle no utilizó el automatismo psíquico puro en su «collage» como método, ni aceptó el surrealismo ortodoxo en los valores absolutos de la espontaneidad o la negación del control de la razón. Sin embargo, en los años de la realización de los «collages» aquí comentados, acercó a su obra plástica y actuaciones verbales la ideología rebelde inherente al surrealismo que vemos disminuir a partir de 1939. El comportamiento de Del Valle es dudosamente surrealista en su sentido revolucionario (no iconográfico) con posterioridad a 1939, aunque tomamos en cuenta la penuria económica y moral de la España de la posguerra. Esta involución crítica vendría dada no tanto por el contenido mismo del «collage», como por la intención que denotan sus títulos.

Su participación artística en revistas falangistas como Vértice y Horizonte y su actividad de 1941 a 1951 como jefe político cultural del Instituto Nacional del Libro, nos indica un cambio en su ideología política contraria a la revolución surrealista filosófica. Aunque, como hemos dicho, el fin de la guerra marque el final de su faceta surrealista, se debe reconocer un cierto surrealismo sentimental en la integración de dichas formas e iconografía a su obra futura. Hay que reconocer que los contactos del grupo surrealista con el comunismo soviético (descontando su posterior escisión) hace que no sea el momento histórico oportuno en España para llamarse «surrealista». Después de 1939, hay una contra-

dicción entre la filosofía surrealista en lo que tiene de rebeldía con la realidad histórica española del momento.

El fuerte dogmatismo de Bretón le hace afirmar: «Se puede no ser surrealista, se puede serlo, y se puede haber cesado de serlo», y continúa, «personas como Aragon, en 1930, como Dalí hacia 1935, como Eluard en 1938, han cesado de ser surrealistas.»⁷ Así que dicho cambio ideológico (aunque no necesariamente estilístico), que no se juzga por la obra plástica, sino por la intención del artista, es común a la historia general del surrealismo.

Otro factor que puede haber influido en la disminución de la actitud surrealista de Del Valle es su aislamiento. Recordemos que no se comprometió con grupos surrealistas con fines ideológicos y plásticos comunes ni antes ni después de 1939, aunque contaba con la presencia de los Artistas Ibéricos (1938), ADLAN (1938), Academia Breve de Crítica de Arte (1942), Dau al Set (1948), de raíz surrealista, Escuela de Altamira (1948), etc. Creemos que Del Valle era un hombre que obraba solitariamente, y el peligro evidente en cuanto a la personalidad surrealista es que el surrealismo es una experiencia colectiva.

Adriano del Valle participó en la vanguardia de su época, desde 1918 hasta 1935; continúa la iconografía surrealista después de 1939, pero con una falta total de «espíritu crítico». Su «collage» de la época contiene una iconografía, técnica y espíritu, paralela a la de sus contemporáneos franceses e internacionales. Los años de mayor

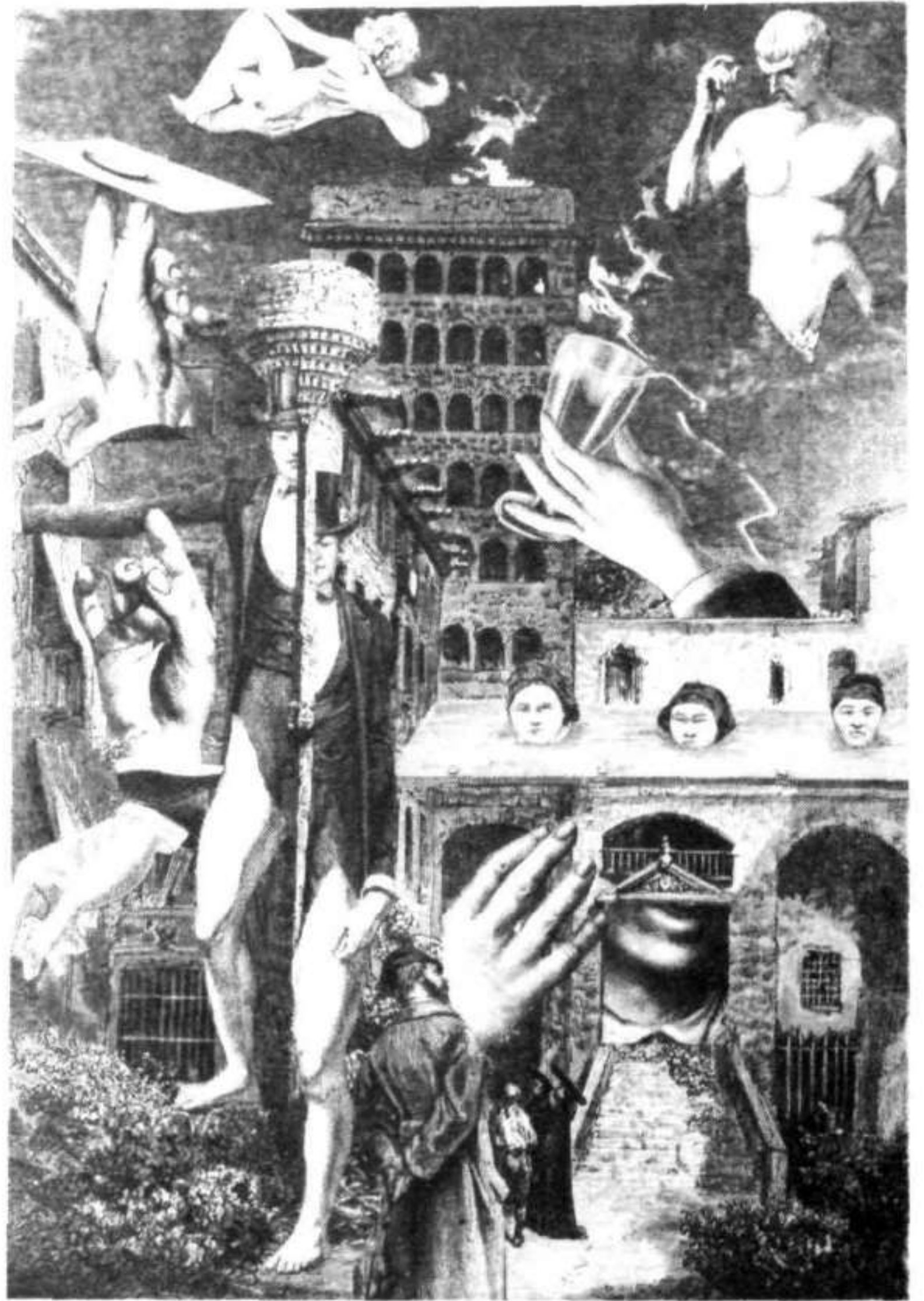


FIG. 2. 1933-34. MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO.

agitación surrealista en el mundo del arte son de 1929 al 1933; la ya citada actuación del Ateneo de Sevilla es contemporánea a los surrealistas internacionales. Destacando igualmente que el surrealismo internacional no recuperó su vitalidad después de 1945, digamos que el surrealismo español tampoco recuperó su vigor a partir de 1939. Nuestra hipótesis es que Adriano del Valle fue surrealista, en el sentido amplio del término, hasta 1935-36 y que los acontecimientos históricos, su propio auto-aislamiento y el fracaso del surrealismo como movimiento vital posterior a 1945, le ayudaron a justificar su abandono del surrealismo.

¹ Entrevista mantenida con Adriano del Valle, hijo, el 23 de junio de 1975.

² Ibid.

³ ABC, Sevilla, 1935. Reproducido en El surrealismo en España, Galería Multitud, Madrid, 1975.

⁴ Ibid.

⁵ Es únicamente al final de su vida que Del Valle experimenta con el arte abstracto, que podemos clasificar como un estilo semejante al de Cézanne-Vázquez Díaz.

⁶ Luis García-Abrines, «Para constar ciertas cosas», Así sueña el poeta en sus palabras, Col. Orejudin, Zaragoza, 1960. Reproducido en El surrealismo en España.

⁷ André Bretón, El surrealismo: Puntos de vista y manifestaciones, Barcelona, 1972, p. 83.

ARTE Y ARTISTAS EN LA ESPAÑA ROMANA

La Península Ibérica conserva hoy restos romanos de extraordinaria grandeza, comparables a los de la propia Roma en muchos casos. Esto es visible sobre todo en las zonas más romanizadas, que más pronto y con mayor intensidad recibieron y asimilaron los fermentos espirituales y las corrientes artísticas y culturales romanas: la costa levantina, Andalucía, Extremadura y, en menor medida, la Meseta. No obstante, monumentos aislados en las regiones que se suponen menos romanizadas testimonian que también a ellas llegó el influjo creador romano.

En el terreno artístico, los restos romanos alcanzan un número extraordinario; las ciudades, más o menos excavadas, descubren casas, edificios públicos y necrópolis, decorados con pinturas, esculturas y relieves; gran número de villas repartidas por las diversas regiones constituyen documentos de primer orden para el estudio de las casas de recreo y de los diferentes tipos de haciendas agrícolas romanas; monumentos varios que se alzan aquí y allá por el solar hispano, en forma de templos, ninfeos, arcos de triunfo, puentes, calzadas, termas, acueductos, etcétera, son mudos testigos de la pasada grandeza. Este panorama se enriquece extraordinariamente si incluimos en él las artes decorativas: la escultura, cuyos restos son muy abundantes gracias a su relativamente fácil conservación, ha proporcionado piezas interesantísimas, importadas unas y realizadas en talleres peninsulares otras; sus restos ocupan salas y salas en los museos arqueológicos; la pintura, peor conservada y por tanto estudiada, es también abundante y de gran valor artístico; el mosaico ha dado conjuntos parangonables a los mejores del Imperio y, en algún caso, ejemplares únicos, desconocidos en el resto del mundo romano.

En este extraordinario conjunto de restos, debemos hacer dos grandes grupos: los que tenían una finalidad utilitaria y los meramente decorativos y ornamentales. Es esta una subdivisión común a todas las civilizaciones y culturas, pero que en unos casos aparece más acentuada que en otros. Si los griegos buscaban en primer lugar la belleza, y las construcciones monumentales eran creadas en tanto en cuanto eran —o podían ser— bellas, los romanos ponen desde un primer momento el acento en lo útil, en lo utilitario. Aunque las construccio-

nes se revistan luego de mármoles o pinturas; aunque se trate de dar a los edificios un toque final ornamental y decorativo, su origen es pragmático y utilitario: grandes anfiteatros, teatros y circos en los que entretener a las muchedumbres y alejarlas, sobre todo en los últimos tiempos, de tentaciones revolucionarias; puentes, calzadas, acueductos, para relacionar las ciudades y dotarlas de los servicios adecuados; mansiones y villas cómodas y, en lo posible, lujosas; etcétera. Sobre esta base de servicio, de utilidad, se asienta lo superfluo, la decoración.

En el mundo romano, la arquitectura e ingeniería son técnicas al servicio de las necesidades de los habitantes; sus formas y soluciones son propiamente romanas. Las artes decorativas son complementarias; siguen la tradición griega y son realizadas en gran parte por artistas griegos o descendientes de griegos, o por romanos formados en sus escuelas. No es posible, sin embargo, generalizar, pues muchos son romanos y existen, al mismo tiempo, formas artísticas totalmente romanas, como el relieve continuo. Además, ello no significa que la escultura o la pintura, pongamos por caso, carezcan de importancia o relieve; al contrario, su riqueza y profusión es grande, llegando a constituir uno de los elementos más característicos del Imperio Romano. Pero se asientan sobre un entramado pragmático y utilitario, que en ocasiones llegan a cubrir, pero al que siempre estarán sometidas.

Las artes decorativas son, pues, complemento de las obras arquitectónicas. Estas no fueron concebidas como obras de arte, sino como ambiciosas construcciones con finalidad determinada. Este carácter monumental, el que hoy aparezcan en gran parte desprovistas de la ornamentación que las recubría y sin cumplir la función para la que fueron creadas, es lo que hace que hoy veamos como meras obras de arte las que fueron esencialmente construcciones útiles.

Una vez realizadas estas consideraciones generales, hemos de descender a problemas concretos; todas estas obras, las utilitarias y las decorativas, las monumentales y las modestas, tuvieron autores. ¿Quiénes fueron éstos? ¿Cómo trabajaban? ¿Qué consideración social tenían? ¿Hasta qué punto se les puede considerar artistas o

simples artesanos y obreros? Problemas complejos todos ellos, pues los documentos para su estudio son poco numerosos, de distintas épocas y regiones. Parece no obstante, de modo general, que al menos en el ámbito occidental del imperio todos ellos presentaron características similares en cada una de las épocas.

Los dos hilos conductores principales para estudiar estos problemas, son las firmas de los artistas u obreros y las noticias que las fuentes literarias de la época dan sobre ellos o sobre lo que ellos realizaron. Las obras firmadas constituyen, en todo el mundo romano, un tanto por ciento muy reducido con respecto al número total conservado. Para España, el catálogo de firmas ya fue compilado hace años por el profesor García y Bellido. Puede servirnos como elemento básico de trabajo, con las novedades que los descubrimientos de los últimos años han incorporado.

Las profesiones atestiguadas en la España romana por firmas e inscripciones son las siguientes:

ARQUITECTOS

Se conservan tres firmas de arquitectos: las de los constructores de la Torre de Hércules (La Coruña), de las termas de Segóbriga (Cuenca) y del magnífico puente de Alcántara (Cáceres). El primero y el tercero son ciudadanos romanos, con su nombre completo (praenomen, nomen y cognomen); aquel indica incluso su lugar de nacimiento. El segundo sólo tiene un nombre y debe tratarse, posiblemente, de un indígena. Unas listas de Cartagena con veinte nombres, entre los que figuran ciudadanos de pleno derecho, libertos y esclavos, con cargo de magistrí, y la mención de la palabra *pilas*, se ha considerado pueden ser la relación de los arquitectos que construyeron el puerto de la ciudad, aunque no hay certeza sobre ello.

A diferencia de los artistas, el *architectus* romano es ante todo un técnico, que proyecta e interviene directamente en la construcción de los edificios. Aunque los hay de origen griego, sobre todo en época republicana y altoimperial, los más abundantes son los romanos, tanto ciudadanos ingenuos como libertos y esclavos. Por su carácter de técnicos especializados, no es de extrañar que los arquitectos figuraran entre los

profesionales más cotizados y en cuya formación más interés pusieran los gobernantes. No es ajeno a ello el hecho de que bajo la denominación *architectus* se incluyeran arquitectos e ingenieros, que en muchos casos eran la misma persona.

Casi toda la legislación conservada sobre profesionales y artistas pertenece al siglo IV d.C., y en ella se observa que, junto con varios artistas, los arquitectos gozaron de una protección especial. Un decreto de Constantino dirigido al prefecto del pretorio de Africa pide a éste que ejerza su autoridad a fin de que los jóvenes que hubiesen cumplido los dieciocho años y terminado el equivalente a la enseñanza media se dedicaran al estudio de las técnicas constructivas. En compensación, ellos y sus padres quedarían libres de pagar impuestos personales; se les asignaba incluso un salario fijo. Asimismo, los arquitectos figuran en una relación de profesionales, también dada por Constantino, por la que se les declara libres de toda clase de impuestos, a condición de que perfeccionen su conocimiento de la materia en que trabajan e inicien en ella a sus hijos. Estas medidas no debieron dar el resultado apetecido, al menos en la cantidad necesaria para satisfacer la fiebre constructora de Constantino y sus hijos. Un tercer decreto, de Constancio y Constante en esta ocasión, confirma la inmunidad fiscal de «mecánicos, geómetras y arquitectos» y los exhorta a transmitir sus conocimientos a sus hijos. Este es el cuadro económico y social en que se mueve el arquitecto en la primera mitad del siglo IV. Todo ello se refiere únicamente a los que eran ciudadanos romanos; al margen quedaban los que tuviesen condición de esclavos, que estarían sometidos a sus dueños como en época anterior.

Estos privilegios otorgados a los arquitectos son producto del amplio plan de construcciones de la primera mitad del siglo IV, pero algunos similares debieron haber sido concedidos con anterioridad, pues las grandes obras públicas de los siglos I y II exigirían una gran cantidad de técnicos especializados en la construcción. A este respecto, hay que traer a colación la interesante carta del emperador Trajano a Plinio el Joven, a la sazón gobernador de Bitinia, en la que le indicaba que no podía corresponder a su petición de que le enviaran arquitectos, porque «no hay provincia en que no existan hombres hábiles e ingeniosos; no pienses que es más fácil que te sean enviados de Roma, puesto que a nosotros nos suelen llegar de Grecia».

Los arquitectos hispanos documentados, que trabajan entre los siglos I y III d.C., debieron gozar de la misma alta estima y consideración que sus colegas de otras regiones del imperio, al tiempo que disfrutarían de concesiones similares. Es necesario hacer resaltar el interés que los legisladores muestran por la formación de nuevos arquitectos; en este aspecto, es curioso el hecho de que el cuadro de tarifas conocido



PUENTE DE ALCANTARA (CACERES), OBRA DE C. JULIUS LACER.

como *Edictum de pretiis*, de Diocleciano, que establece los precios de las cosas y fija las remuneraciones de las distintas profesiones, sólo se refiere a los arquitectos en su calidad de enseñantes; el *architectus magistrus* recibía por cada discípulo cien denarios mensuales. No hay en cambio tarifa fija para el arquitecto en cuanto tal, esto es, como diseñador y constructor de una obra.

La denominación *artifex* que encontramos en una cartela de mosaico que ocupa parte de otro mayor en las termas de Segóbriga fue incluida por García y Bellido entre los nombres de los arquitectos, considerando que el *Belcilesus* allí citado sería el constructor del edificio; ello es muy posible, porque en la línea siguiente se encuentra la expresión a fundam(entis). Queremos indicar, no obstante, que la palabra *artifex* tiene un sentido general y solía ir acompañada por otra que designaba la especialidad en que era experto.

PINTORES

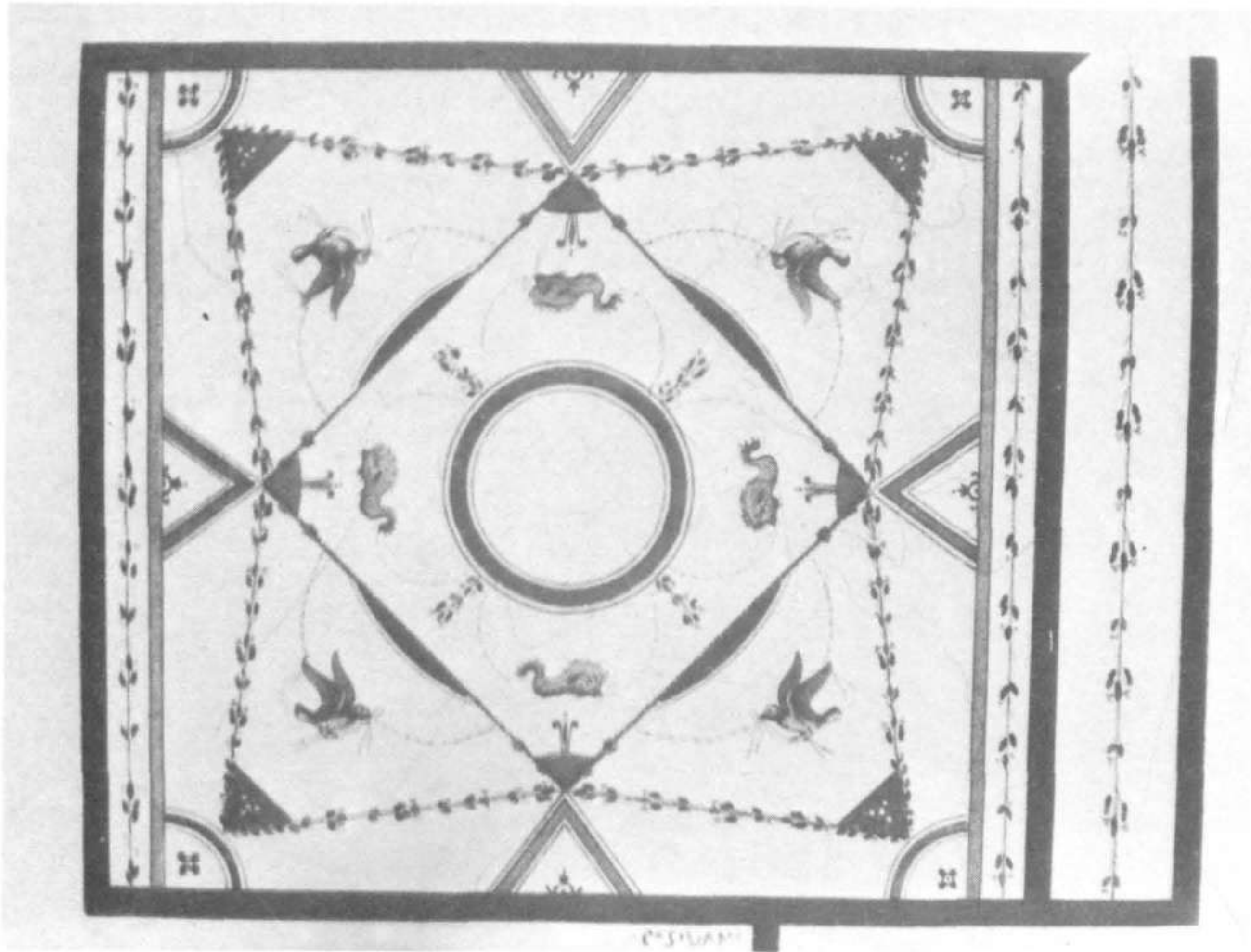
De los tres nombres conservados, uno firma el techo de la tumba de Postumio de Carmona, otro una decoración de la Casa del Anfiteatro de Mérida y el tercero se conoce por una inscripción funeraria de Tarragona. Trabajan entre los siglos I y IV d.C.

El término *pictor* que nos ha llegado en esta inscripción de la ciudad catalana es muy impreciso. Con él se designa en el edicto de Diocleciano tanto al que pinta figuras (*pictor imaginarius*), que tiene un sueldo diario de ciento cincuenta denarios más la manutención y es el artista mejor pagado, como al simple pintor de paredes (*pictor parietarius*), que sólo cobra setenta y

cinco denarios al día. Pero había otros pintores de menor categoría, posiblemente aprendices, que se encargaban de blanquear las paredes (*dealbatores*), dar el color del fondo (*coloratores*), etcétera. Posiblemente todos ellos estaban agrupados en talleres, que se encargaban de la decoración de una estancia o de toda una casa, repartiéndose el trabajo según la especialización de cada uno. Algunos talleres serían fijos, establecidos en una ciudad, pero otros eran ambulantes; sus operarios eran los *pictores peregrini* de que hablan algunas inscripciones. Algo semejante debía de ocurrir en otras artes, sobre todo en la escultura.

Al margen de talleres, los pintores imaginarios podrían trabajar de forma independiente, pintando cuadros o retratos por encargo. De hecho parecen haber existido tiendas en las que se vendían cuadros de diverso tipo, de caballete sobre tela, madera, etcétera, o incluso sobre una placa de mortero para ser insertada en la pared.

En la legislación del siglo IV, los pintores no gozan de menos privilegios que los arquitectos; les afecta la misma ley de Constantino que declaraba exentos de toda clase de impuestos a los profesionales que ejercieran bien su oficio e instruyeran en él a sus hijos, y posteriormente son objeto de un decreto del emperador Valentiniano, por el cual se concede a los pintores —y sólo a ellos— una extraordinaria serie de ventajas: se les exime del impuesto personal a ellos, sus mujeres y sus libertos; no tienen que declarar los esclavos que poseen al realizar el censo; están exentos de contribuciones y cargas, muy frecuentes en esta época, como el tener que alojar en sus casas obligatoriamente a determinados miembros del Estado; pueden trasladar su residencia con toda libertad y disponer gratuitamente



DECORACION PINTADA DE LA BOVEDA DE LA TUMBA DE POSTUMIO (CARMONA), FIRMADA POR C. SILVANUS.

MOSAICO CON ESCENA DE CIRCO DE GERONA. DETALLE CON LA FIRMA DEL MUSIVARIO CECILIANUS.



de tiendas y oficinas en la ciudad en que se establezcan; se prohíbe a los magistrados y jueces ejercer presión sobre ellos para que pintaran retratos de los emperadores o decoraran edificios públicos sin recibir a cambio la remuneración adecuada. Los que transgredieran esta orden del emperador recibirían fuertes sanciones. El decreto va dirigido al gobernador de Africa y es de suponer que semejante medida se dictara también para otros lugares. Desde luego creaba una clase privilegiada, la de los pintores, que debía incluir tanto a los de categoría, que pintaban retratos, como los simples talleres especializados en pintura parietal. Aunque los destinatarios directos fueran los primeros, algún beneficio también recaería sobre los segundos.

En cuanto a la forma de trabajar, relieves, pinturas y noticias nos indican que el trabajo se repartía entre varios operarios; unos revestían las paredes; otros preparaban la pintura, trazaban las líneas maestras y pintaban. En papiros helenísticos se ha conservado algún presupuesto previo que los pintores sometían a la consideración del cliente. Es curioso observar que en ellos la mano de obra supera el costo de los materiales. El presupuesto es doble: con materiales, cincuenta y tres dracmas; sin ellos, treinta. Hay que recordar a este respecto que Vitrubio testimonia que algunos colores caros corrían de cuenta del que encargaba la pintura y no del pintor.

Ya hemos indicado que los arquitectos no eran artistas, sino técnicos. Parece necesario hacer resaltar ahora que la mayor parte de los pintores tampoco eran artistas; lo normal es que fueran meros artesanos u obreros especializados, y que los auténticos artistas, los que podían pintar retratos y composiciones de envergadura, fueran relativamente poco numerosos.

ESCULTORES

De los nueve nombres recogidos por García y Bellido, sólo tres, grabados sobre otras tantas esculturas de Mérida (dos togados y un dadóforo mitriaco) son con seguridad nombres de escultores. Los demás son dudosos o están escritos sobre capiteles, arquitrabes y cornisas y se refieren a simples canteros o trabajadores del mármol. Todos los nombres conservados proceden de Mérida. Trabajan en los siglos I y II d.C.

No conservamos entre ellos ningún título de sculptor, marmorarius u otro parecido que haga referencia al trabajo del mármol. Las obras firmadas muestran en dos casos la fórmula EX OF, en otra el verbo «hizo» escrito en griego (epoiei) y en las restantes simplemente el nombre del autor. Parece que el escultor no gozó en el mundo romano de los privilegios y la consideración que el arquitecto y el pintor. Además, existen varios términos para designar a los profesionales de la escultura: sculptor, statuarius, marmorarius, etcétera. Aunque en



TOGADO DE MERIDA, FIRMADO POR EL ESCULTOR CAIUS ATEIUS AULIUS.

ocasiones estas palabras se emplean de manera indistinta, parece que sculptor designaba al que esculpía, en general, cualquier clase de mármol, piedra, metales e incluso madera; statuarius sería el que hacía estatuas, por regla general de mármol, pero la denominación englobaba también otras clases de piedra, y marmorarius el que trabajaba el mármol para la construcción. En el Edicto de Diocleciano encontramos citados sólo a los marmorarios, que perciben un sueldo diario de sesenta denarios, más la manutención, como es norma para todos los trabajadores. En el decreto de Constantino de 337, que establecía, como ya se indicó, la exención fiscal para

determinadas profesiones, se citan las tres especialidades a que hemos aludido. A todos ellos se extienden los beneficios y los privilegios, pues el decreto está dedicado en su mayor parte a los obreros manuales que intervenían en la construcción y decoración de los edificios.

Al igual que en el resto del imperio, también en España la mayor parte de los escultores que firman sus obras son de origen griego. En Mérida, ciudad a la que pertenecen la totalidad de los testimonios conservados, incluso los que signan los capiteles y las piezas de arquitrabe del teatro son de origen griego. Es un claro testimonio del predominio de los escultores



ESCUPTURA NUTRIACA DE MERIDA, FIRMADA POR EL ESCULTOR DEMETRIUS.

de esta procedencia en los primeros siglos del imperio. Junto a ellos debieron de existir, no obstante, talleres locales, compuestos por escultores de mayor o menor categoría y habilidad, que se bastarían para satisfacer la demanda normal tanto en obras figuradas como en relieves y decoraciones de diversas clases.

MOSAISTAS

Son once los nombres de mosaistas atestiguados en la España romana. Aunque alguno es dudoso, la mayoría pertenece con seguridad a los autores del mosaico. Ninguno presenta los tria nomina característicos de los ciudadanos romanos; ni tan siquiera llevan praenomen, a excepción del emeritense Annius Ponius. Quiere esto decir que la clase social a que pertenecían los autores era muy baja y que posiblemente se tratara de esclavos. Trabajan predominantemente entre los siglos II y V.

En el Edictum de Pretiis se citan dos clases de trabajadores del mosaico: el musaearius y el tessellarius. El primero percibía sesenta denarios diarios y el segundo cincuenta. La diferencia entre ellos parece estar en que el musaearius dibujaba la composición y el tessellarius —o los tesse-

llarii— colocaban las teselas. Su escasa retribución indica que en ningún caso pasaban de ser obreros más o menos cualificados (cincuenta denarios cobraban también el carpintero, el herrero, el albañil, etcétera); como tales se les incluye en el ya citado edicto de Constantino, aquí bajo el nombre común de musivarius. Parece que debió considerarse que el creador del mosaico era el pintor que había dibujado el cartón o el original. El musivario lo único que haría sería trasladar el dibujo a la superficie que fuera a decorar, y colocar las teselas.

El relativamente elevado número de mosaicos firmados puede sorprender si tenemos en cuenta la escasez de otros testimonios. Ello puede deberse a varias causas: influencia de los pintores que quizás firmarían sus obras: facilidad para componer el propio nombre o el del taller al que pertenecía, como uno más de los motivos decorativos, mediante la combinación de teselas. El hecho es que los mosaicos son, con mucho, las obras con mayor cantidad de firmas de las que se conservan en España. Resulta curioso, además, que mientras están firmados ejemplares de muy escaso valor artístico, otros de extraordinario mérito como el mosaico cósmico de Mérida, son anónimos.

VARIOS

Se conservan dos nombres de orfebres, otros tantos de fundidores y muchos de ceramistas tanto de los que firman productos caros, como vasos de alto precio y cerámica de buena calidad (terra sigillata) como de los que signan vulgares ánforas.

Los orfebres gozaron de gran aprecio,

principalmente por el alto valor de los materiales que trabajaban. No es frecuente que firmen sus obras, debido quizás en parte a que generalmente el metal precioso les era entregado por el cliente. No figuran entre las profesiones cuya remuneración es fijada en el Edicto de Precios, pero sí en la lista de las eximidas de impuestos por Constantino.

Fundidores y ceramistas entran de lleno en la categoría de obreros especializados.

La procedencia de estos artistas es difícil de establecer. La mayoría lleva nombre latino, pero muchos son siervos o libertos y tal vez oculten un origen distinto. Los nombres de origen griego son abundantes entre los escultores, hasta el punto de que casi todos los conocidos muestran un nomen o cognomen de este origen. Los pintores son latinos. Los mosaístas se reparten casi al cincuenta por ciento entre latinos y griegos. Los arquitectos, latinos e indígenas, aunque si incluimos entre ellos los veinte nombres de los magistri de Cartagena, hay que añadir varios de origen griego.

En cuanto a la clase social de estos artistas, hay que notar lo siguiente: entre nueve escultores, dos —quizás tres— son ciudadanos romanos (al menos llevan praenomen y nomen); los demás llevan un solo nombre y deben de ser esclavos. En cuanto a los pintores, sobre un total de tres, dos son ciudadanos y uno esclavo. Entre los once mosaístas, sólo uno lleva praenomen y nomen; los demás serían esclavos. De los arquitectos, uno lleva un solo nombre, indígena, y los otros dos los tria nomina; éstos son, por tanto, ciudadanos romanos. También lo son los dos orfebres.

En algunos casos es dudoso que el nombre representado indique con seguridad

MOSAICO DE MERIDA CON LA FIRMA DE UN ESCLAVO PUBLICO.





MOSAICO DE MERIDA, FIRMADO POR ANNIUS PONIUS.

el autor o el artista; sólo podemos tener certeza de ello cuando ante él aparecen las siglas OF, OFF, EX OF, EX OFF (*icina*), seguidas del nombre propio en genitivo, o cuando al nombre propio en nominativo sigue un verbo (*fecit, perfecit, epoiei*). En ocasiones sigue la mención explícita de su profesión. El primer caso se da en dos de los escultores de Mérida, en un arquitecto y en varios mosaístas. El segundo, en uno de los escultores y también en varios mosaístas. La indicación de la profesión es, en cambio, menos frecuente y sólo se encuentra en inscripciones, funerarias o conmemorativas de la erección de algún monumento. Lo tenemos atestiguado en un pintor (inscripción funeraria) y dos arquitectos. En varios fragmentos de decoraciones arquitectónicas, en algunos mosaicos y en dos pinturas, la posible firma del pintor aparece sin indicación que lo confirme.

De lo anteriormente expuesto se deduce que las profesiones de arquitecto y pintor gozaron de la mayor consideración en la antigüedad romana. El primero, en cuanto constructor de obras útiles, como arquitecto e ingeniero. El segundo, en cuanto creador,

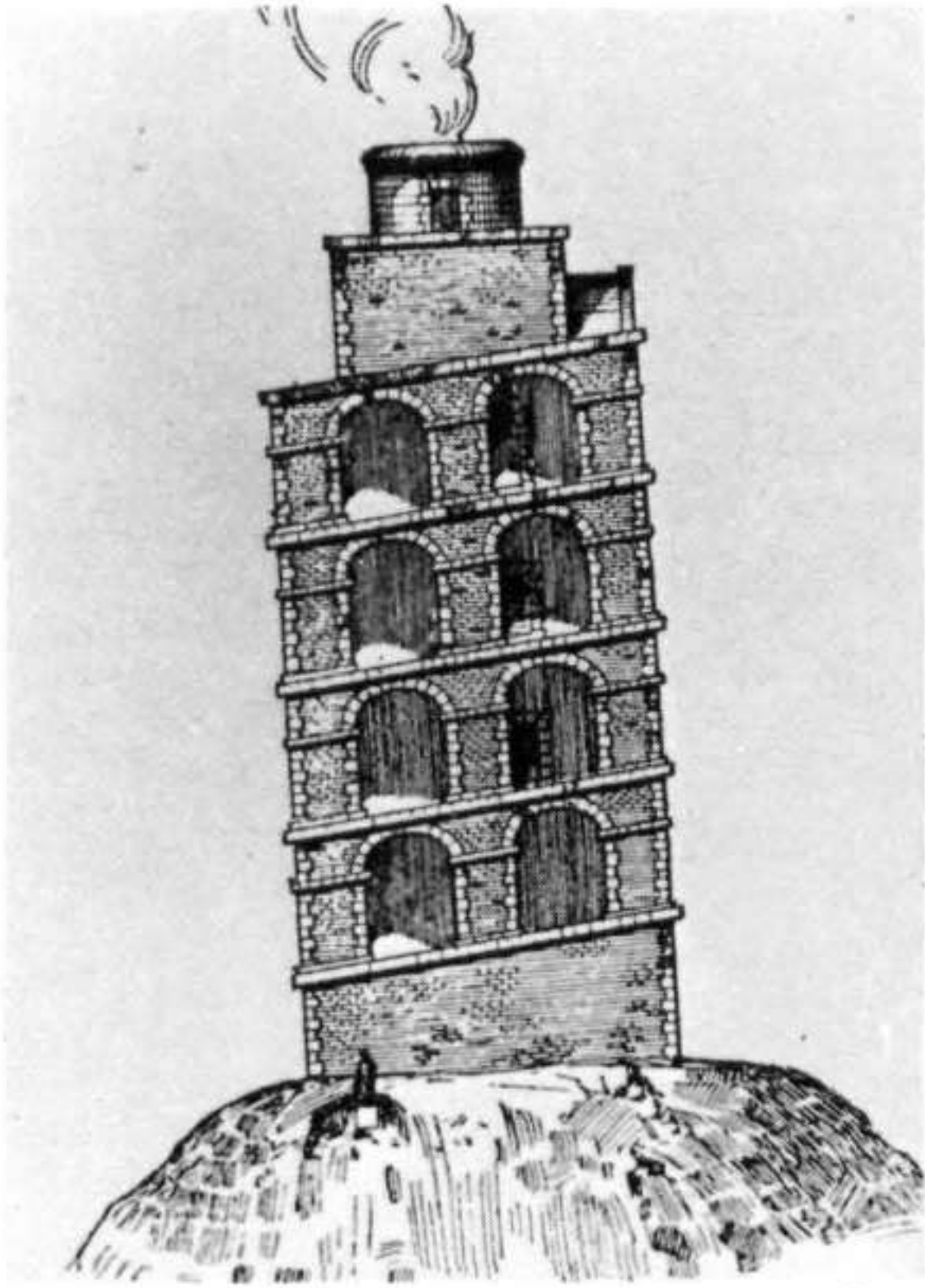
que trabaja con mayor limpieza, rapidez y economía que cualquier otro artista. Es una lástima que las pinturas se hayan perdido en tan gran medida, pues sería muy interesante constatar hasta qué punto derivan de originales pictóricos muchas de las esculturas, relieves y mosaicos que hoy se conservan.

Los demás artistas parecen no haber tenido tal consideración en el mundo romano. Los escultores, griegos o de origen griego en su mayor parte, fueron considerados artesanos distinguidos, sin que el público en general encontrara mucha diferencia entre el que labraba un capitel y el que daba forma a un retrato. Los mosaístas debieron de ser los menos estimados de todos los artistas y artesanos. Su trabajo se consideraba mecánico y no creativo. Parece que, en general, la obra de arte no ha sido considerada por los romanos en su valor puramente estético, sino como algo para satisfacer la sensibilidad artística, como la más bella forma de lo que era útil y necesario para la vida.

La baja consideración social del artista como tal se refleja en el escaso número de

obras firmadas. Los productos artísticos eran resultado de un trabajo como otro cualquiera; se encargaban, vendían y compraban sin mayor complicación. A diferencia de hoy, no se buscaba una «firma», sino un objeto que tuviera las características deseadas por el comprador. El artista se limitaba a producirlo, sin pretensiones más elevadas. Parece que los romanos estimaron sobre todo a los grandes artistas griegos del pasado. Eran los artistas por antonomasia. En cambio, los contemporáneos eran meros trabajadores y artesanos. Esto se aprecia con claridad en el diferente tratamiento que otorga Plinio el Viejo, en los capítulos de su historia natural dedicados a la Historia del Arte, a los artistas griegos y romanos.

Estos fueron los hombres que crearon y dieron forma a los monumentos de toda clase que encontramos en España y que se remontan a época romana; artesanos, operarios que construyeron lo que la sociedad de su tiempo les pedía y cuyas obras, envueltas en el aura de leyenda que la historia lleva consigo, nos han llegado en una parte pequeña, pero suficiente para



TORRE DE HERCULES (LA CORUÑA). ASPECTO EN EPOCA ROMANA, SEGUN INTERPRETACION DE CORNIDE.



INSCRIPCION DE LA TORRE DE HERCULES (LA CORUÑA) CON LA MENCION DEL CONSTRUCTOR DEL MONUMENTO, C. SEVIUS LUPUS, ARCHITECTUS.

poder adentrarnos en su mundo. Tras ellas se ocultan los hombres que las realizaron. Arrojar un poco de luz sobre ellos, sobre los que construyeron los teatros y anfiteatros de Mérida e Itálica, el puente de Alcántara, la Torre de Hércules; sobre los que construyeron las esculturas que adornaron tantas y tantas casas y edificios públicos; sobre los que construyeron los mosaicos de las villas y de las casas; sobre los que pintaron las magníficas composiciones; pero también sobre aquellos modestos obreros que contribuyeron silenciosa y anónimamente a la construcción de Hispania, ha sido en último término la intención de estas páginas.

Finalmente queremos hacer referencia a la dificultad que entraña juzgar una época pasada con criterios que por fuerza han de estar basados en nuestra mentalidad actual. Hemos estudiado las firmas de los artistas y obtenido conclusiones de ellas y de su escaso número. Pero hemos de plantearnos también cuántos de estos hombres sabrían firmar.

I. a. c.

DECORACION PARIETAL DE LA CASA DEL ANFITEATRO (MERIDA). FIRMADA POR EL PINTOR QUINTOSUS.



JUANA FRANCÉS

O DEL NEGROR COTIDIANO

No un día, ni dos, sino muchos, el público ha tenido ocasión de contemplar un gran conjunto de obras de Juana Francés, en la sala magna de las exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, en el palacio de Biblioteca y Museos. Cincuenta y siete títulos se enumeran en el importante catálogo editado para la ocasión con inteligentes textos de Jacques Lassaigue, Giuseppe Marchiori, Pierre Restany, Vicente Aguilera Cerni, José María Moreno Galván, Cirilo Popovici, Marc Berkowitz, Manuel Conde. Con versos enterizos, recios, contundentes, certeros y ¡sencillos! en que Gloria Fuertes da en la diana que sólo la mucha llaneza puede acertar; sin la retórica, sin el «tracatiqui» ni el «tracatá» son palabras de Gloria... de las logomaquias al uso; que ya debieran estar en desuso.

En el mismo catálogo, Juana Francés informa que la trajeron al mundo en Alicante, importándole nada —¡oh féminas, oh damas!— el año en que ello sucedió; que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; que con paso quedo fue dejándose en la cuneta las enseñanzas «académicas», dando cauce en ellas a la geometría, allá por 1950-54; que en 1956 cambió la grasa de la cocina pictórica habitual por los magros y nuevos materiales plásticos; que en 1957 participó en las dos exposiciones —de Madrid y Oviedo— del ya histórico grupo de El Paso; que entre 1960 y 1962 su arte no figurativo imbrica elementos que aluden al campo y la tierra y titula sus obras con nombres de pueblos españoles; que, poco a poco, ese mismo arte no figurativo comienza a como aludir y alumbrar extraños rostros humanos; que, para ella, desaparece el informalismo a partir de 1963, cuando inicia el serial que denomina «El hombre y la ciudad»; y, por último, que toda esa evolución ha sido lenta y sin forzadas rupturas.

De lo que no hay duda es de que la actividad artística de Juana Francés se ha hecho acreedora al prestigio revelado en cuanto por su arte han escrito los mejores críticos españoles y más de cuatro extranjeros.

Verdad también es eso dicho por la propia autora de que su quehacer ha discurrido en algo así como una veintena de años sin tener que romper violentamente consigo mismo. Sin andar tanteando a diestra y siniestra. Sin piruetas ni cambios espectaculares. Sin cejijuntas dudas ni alardes de quien quiere probar cómo para él todo el monte de la pintura es orégano.

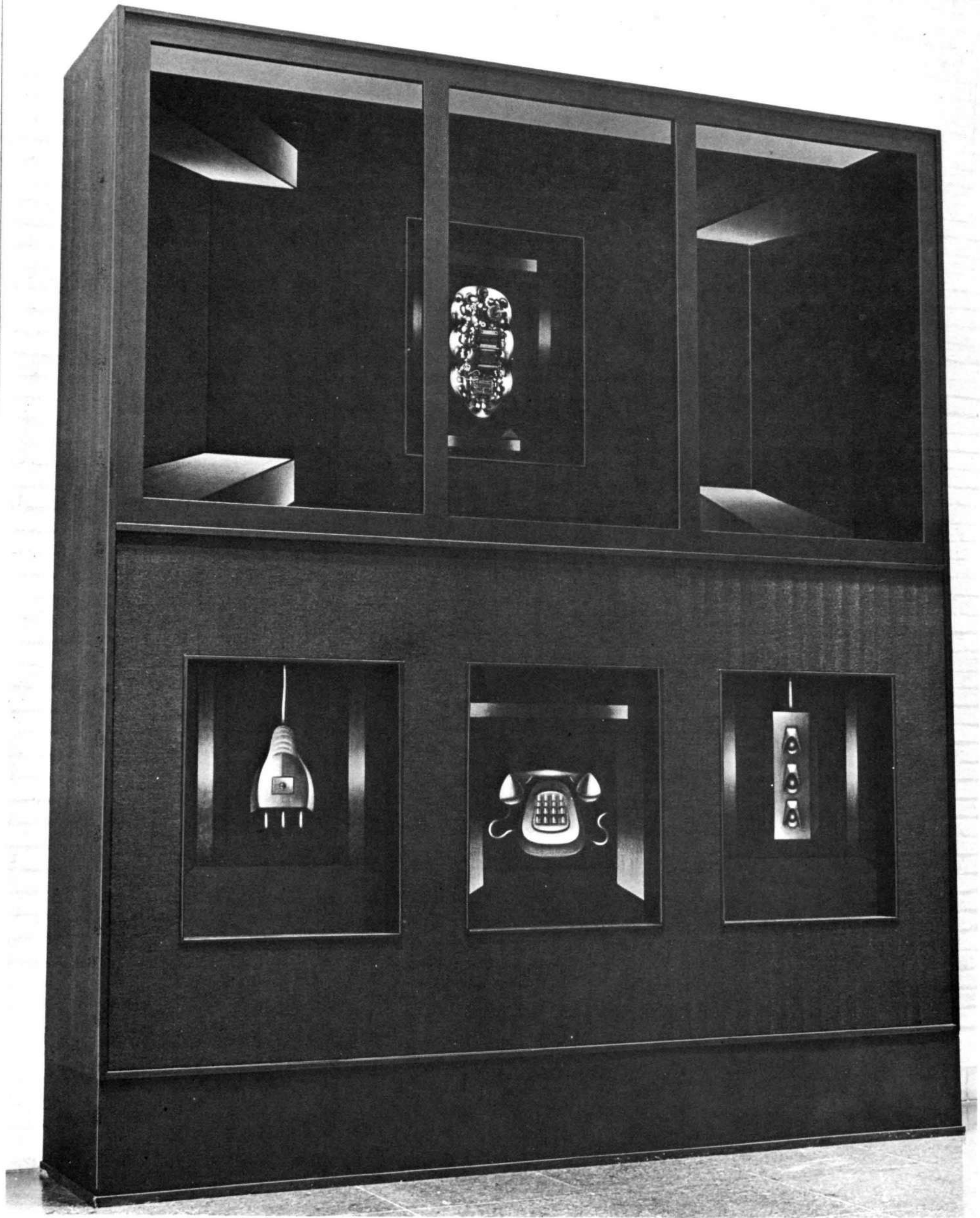
Cierto. Y más que cierto. Verdad es asimismo que cuanto ahora hemos podido repasar y ver en la obra de Juana Francés exhibe un talante monolítico, una infrecuente ansia de fidelidad a la íntima consistencia

temperamental, un celo indesmayable para evitar fisuras por donde pudieran irrumpir vientos y alientos llegados de otras partes. Una especie de obstinado y fiero propósito de no dejarse alienar la propia personalidad. Aquello que —no sin los demás y la circunstancia vivida— se ha llegado a ser y engendrar. Todo esto más femenino de lo que parece y pudiera pensarse. Porque eso de saberse integridad insobornable es cosa de mujeres. Harto más que de hombres.

De cualquier manera, siempre en la brecha de la mismicidad, cabe dividir su producción en dos grandes bloques. Cabe, así, aunque, puestos a puntualizar más, cupiese la necesidad de fragmentarla en más de un subgrupo. La primera fase, desde 1957 —desde El Paso— a 1963, se mueve dentro del informalismo, no figuración o arte abstracto en que Juana Francés fue pionera española coadyuvando con su presencia y constancia a su expansión por el país; a que, no importa si con mucho retraso, España contase también en el mundo con ese tipo de vanguardia. Al segundo período —repito que desde 1963— corresponde cuanto hasta hoy y, según el parecer de la autora, queda ya fuera del precedente informalismo. Que, desde luego, la pertenece de tal manera que nadie dejará de identificarlo como suyo, así lo vea a más de cien y una leguas.

Por una y otra fase, desde el primer entonces a acá, el negro lo avasalla todo en los cuadros y artefactos de Juana Francés. No el negro como color. No el negro como succulencia a degustar en el alma de lo severo. El negro-negro, el negror óptico y matérico. El negro sin entresijos de otras como ocultas y vivificantes tintas. El negro implacable. La ausencia de fiestas, festines y fulgores. La materia áspera, seca, dura, ascética. La materia cual cilicio para la más ruda penitencia, purgada de sensualidades, de hedonismos, de frivolidades; admonición para cualquier intrascendente gula visual; temible para las fruiciones del tacto. De tactilidad agresiva a la que se añaden cortantes cristales, chinarrros acumulados para ser más hirientes, quebrados y punzantes ladrillos y hasta desbaratados artilugios que ya no incitan al juego de la mecánica o la electricidad.

Y junto al implacable negror y el *noli me tangere* del ascetismo textural, el blanco que asalta a los ojos, pero que podemos dar de antemano por vencido entre la negra explosión de la tiniebla. El blanco, blanco. Tampoco como color. Sin galas de boda ni primera comunión. El blanco ni virgen, ni puro, sino nada más que blanco; estrictamente tal. El blanco también desalado. Hecho para ser y no alumbrar. El blanco como vacío donde perderse; como punto final de lo que fue o



«TODO DENTRO DE UN ORDEN», 1976, 305 x 257 x 60 cms.

pudo haber sido. Ni tan siquiera la presencia de algún tinte rojizo quebrado, algún siena natural árido y severísimo o ciertos verdes botella —cascos de vidrio de botellas de verdad— intentan animar esos negros y blancos, la voluntaria y obstinada esterilidad cromática, pictórica y matérica; terriblemente aséptica; calcinada hasta el punto de que nada vivo pueda germinar en ella. Como si se tratara de sentimientos y visiones tenidos milenios después de que todo lo viviente, nuestra tierra, hubiera muerto y el cielo ya no fuera azul, y los mares y los ríos hubieran perdido hasta la última gota de sus aguas en la más angustiosa sequedad.

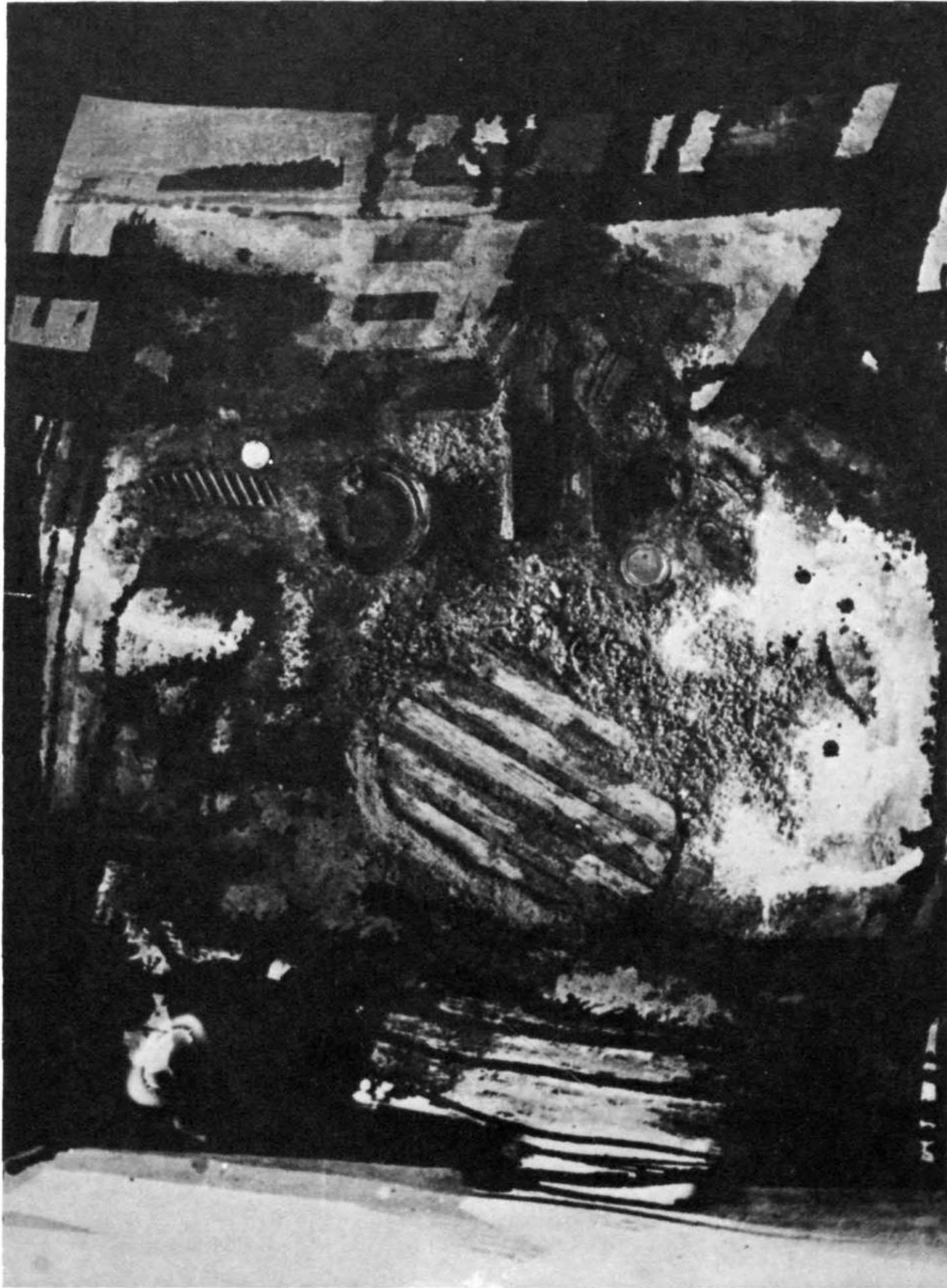
Y no es que Juana Francés carezca de vida. Hay demasiada potencia expansiva en la primera de las fases

de que antes se hizo mención. Existe demasiado cerebro en la segunda en que todavía hoy se halla activa la autora. El problema es otro. La cuestión es que la autora no puede, ni quiere, ni debe cantar a lo que palpita y hace palpar, a lo que engendra y es engendrado, a cuanto nace, crece y estremece a tanta y tanta estremecida y estremecedora hermosura a contemplar.

Juana Francés teme que toda la belleza que ama esté ya muriéndose. La predica muerta y más que muerta, negra y más que negra, rotos y yermos hasta los blancos sudarios; para que todos dejemos de matarla. Juana ha ido contabilizando en su mente de mujer nacida para vivir y hacer vivir las guerras, los genocidios, las bombas atómicas, los cañones, la metralla esparcida, los niños depauperados, la hartura estúpida,

VISTA DE LA EXPOSICION.





«EL HOMBRE Y LA CIUDAD», 1963.
PAGINA OPUESTA: «LARGO RECORRIDO», 1976.

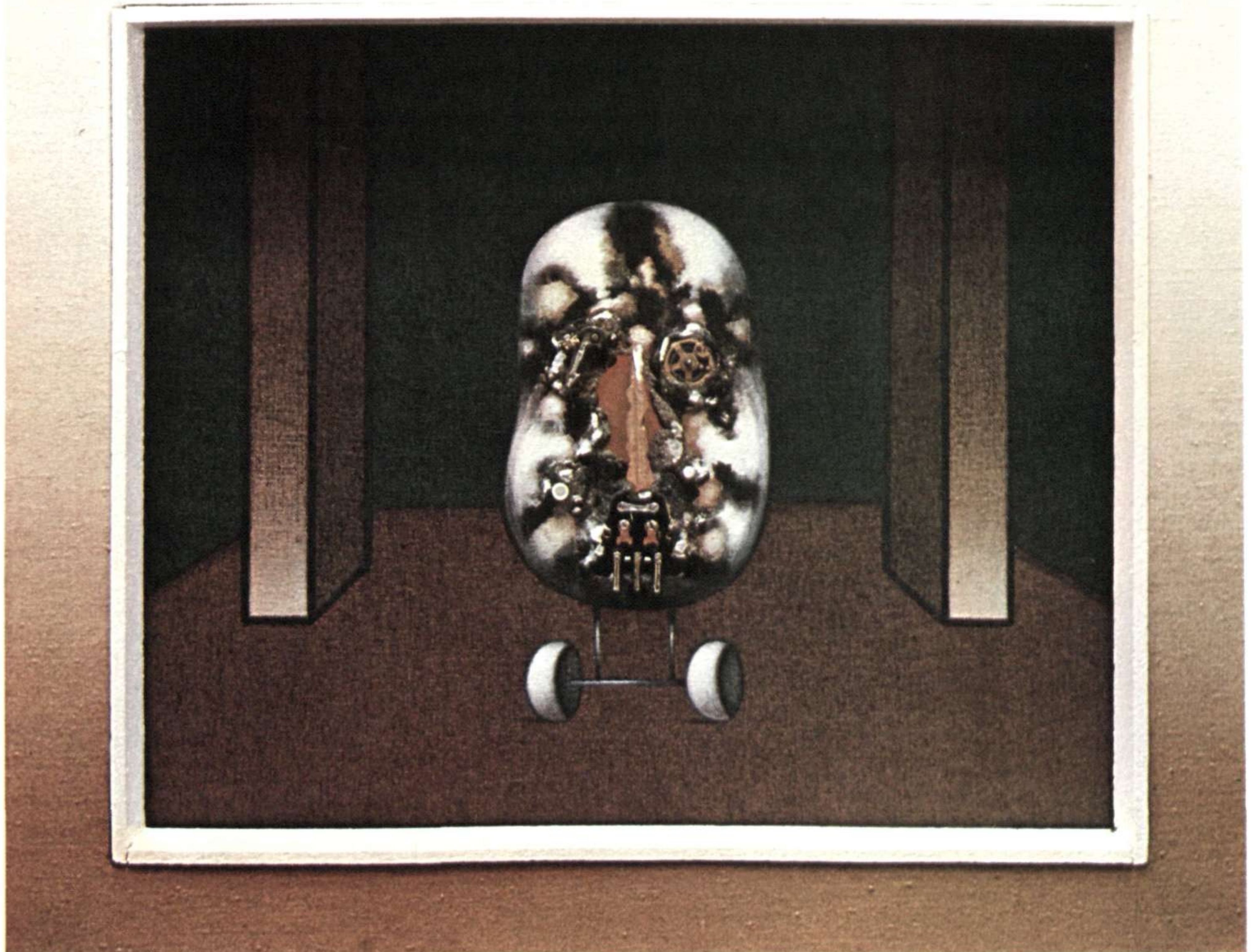
los carburadores fuera de punto, los ruidos, la carbonilla de las chimeneas, los hinchados peces flotantes, los ríos infectos, las nubes negras de la polución, los pulmones maltrechos, la hez de las urbanizaciones lucrativas, el dinero idiota, los idiotas del dinero, la técnica al alcance de cualquier sin seso, la gasolina que se quema para ir a ninguna parte, las selvas taladas, el tráfico dominguero, los hombres-masa alzados a las alturas, el títere de consumo de por las bajuras, el petróleo vertido en los océanos, la pesca que se agota, la publicidad imponiendo marcas y líderes...

Y no creo que Juana sea pesimista. Lo que no es es tonta, insensible, irresponsable e inconsciente. Lo que no quiere —¡y sería legítimo quererlo!— es que su arte sea ludismo con que encandilar —y sublimar...— los sentidos. Con terribilidad española, ha tomado la tene-

brosa senda de lo tremendo. A la española, ha puesto en el propósito resortes y maestrías de primer orden, que autentifican tanto su condición de verdadera pintora como la autenticidad de cuanto siente y expresa.

Culmina tanta inquietud de Juana Francés en su última fase con la exacerbación de su ascetismo. Es decir, con la renuncia a lo muy pictórico de las materias y las pinceladas; en el rompimiento con la vieja concepción del cuadro —cartón, tabla o lienzo, enmarcados—, convirtiéndolo en prismático artefacto todavía adosable a la pared, o en catafalco levantado sobre el suelo para que nadie pueda hacer caso omiso de él. Para que a nadie le pueda ser indiferente. Para que, ante ellos, ninguno pase de largo con reales o fingidos despistes.

Son a modo de tristes monumentos funerarios capa-

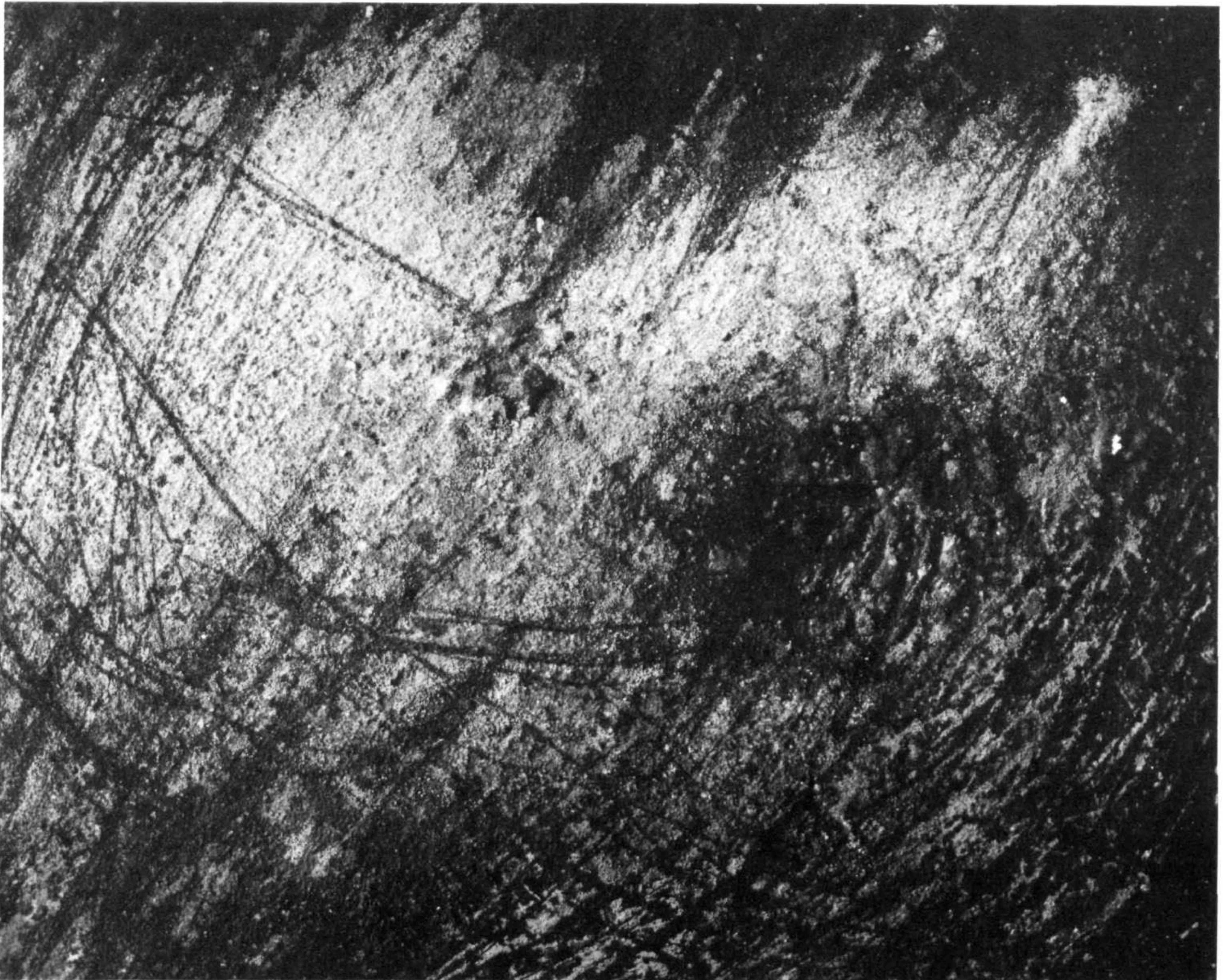


ces de procrear la desolación en todo cuanto les rodee y, desde luego, en el sobrecogido espectador. Con hosca netitud geométrica, con *terribilità* que podríamos llamar escurialense, en negrura alucinante, se enmarcan los ya muertos y asesinados restos de la técnica contemporánea que movemos, nos mueve y subyuga: exangües y metálicas vísceras de artilugios, maltrechos sus sistemas mecánicos —maltrechos, pero insolentes en el centro de su negro universo—; delcos, timbres desvencijados, inertes laberintos de cables, tuercas,

tornillos...; y —pintados— teléfonos, televisores, semáforos... Los detritus fabriles de una tecnificada ecología en que se nos puede estar asesinando.

Por eso y más que no cabe ya, por la calidad en el hacer y la gravedad con que se problematiza la existencia, Juana Francés tiene un puesto alto, grande y ancho en el quehacer artístico contemporáneo. Produce escalofriante respeto verla asida al terror que se esconde en todo eso que creemos el poderío de la civilización contemporánea.

«PINTURA», 65 × 81 cms., 1958.



APUNTES SOBRE ARTE U.S.A.

En la escena europea, tras la segunda guerra mundial, encontramos un arte que ya es por definición vanguardista, y en esta situación radicalmente abocado hacia lo no figurativo. Son los años en que se prepara la magnificación de lo informal a través de Sartre y Wols, agentes finales de la angustia de postguerra y protagonistas del momento final, de lo que queda de las antiguas escuelas de París. Los Estados Unidos no han sido artísticamente internacionales. Apenas cuentan con una breve historia casi provinciana, caracterizada por su manera peculiar de narrar los sucesos de su tierra (Hopper, Albright, Blume, Pickens, Shan, Levine, Benton, Wood, etc.), que a través de Wyeth será transmitida más tarde a los hiperrealistas, manteniéndose viva hasta el presente la que quizá constituye más natural y evidente poética norteamericana: la poética de la ilustración. Sin embargo, a partir de los años cincuenta, en la cultura norteamericana suceden cosas que van a repercutir de una forma u otra sobre las restantes culturas occidentales. A partir de los años cincuenta, el léxico de la crítica (pintura de acción, expresionismo abstracto, etc.) es fundamentalmente inglés, como antes lo había sido francés (fovismo, cubismo, surrealismo, etc.). Hasta la segunda guerra, París ha sido el centro de acogida de los grandes artistas de Europa, pero después, Nueva York se alza con la orientación. Este fenómeno es perfectamente consecuente con lo que ocurre a otros niveles. Aceptadas las extensas áreas de influencia americana en la política y en la economía, ¿qué nostálgico podría ser tan optimista para creer que Europa sigue siendo culturalmente influyente? En definitiva, cada país, cada ciudad, cada individuo tiene su propia cultura. Esto es cierto. Pero hay otro enfoque, que no es el intensivo, de la cultura. La cultura como hecho colectivo, agrupador, ensamblador. He aquí la importancia de la base americana de nuestras culturas. América no es un modelo que se imita, pero que está lejano, que no arraiga. Eso era precisamente lo que sucedía cuando el americano Max Weber imitaba la pintura europea, o cuando en Francia se ponía de moda lo turco. Se trataba de un caso aislado o de una moda pasajera. La Coca-Cola está con nosotros, en tantos sitios y tan frecuentemente como pueda suceder en los Estados Unidos, hasta el punto de que ya no nos damos cuenta del origen de su marca. Es que forma ya parte

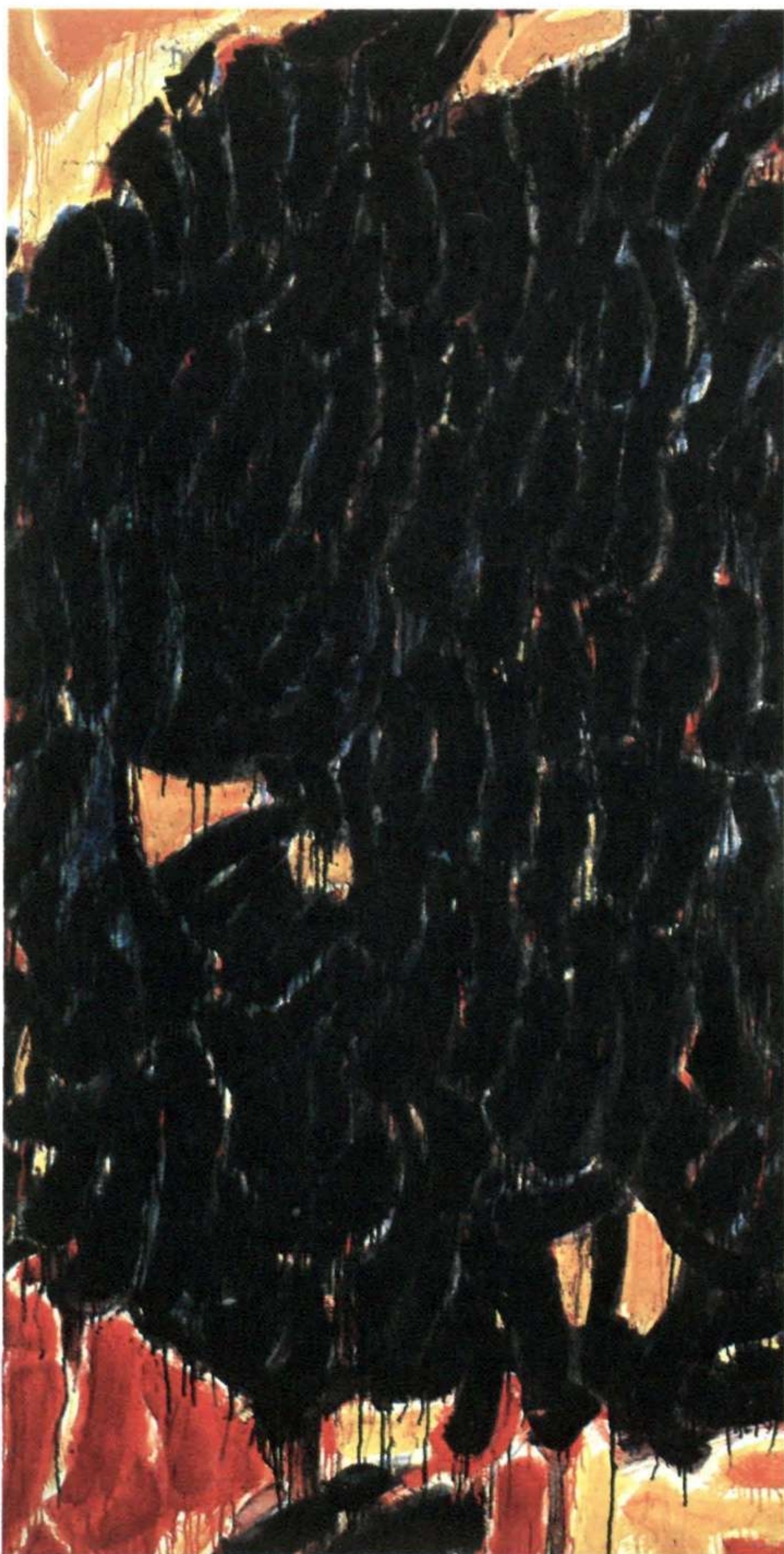
de nuestra vida. Por eso mismo se trata de algo tan nuestro como suyo, de algo que ha extendido sus fronteras, de algo internacional.

Como lo fue Francia, son ahora los Estados Unidos sede por excelencia de nuestro arte. El Centro Beaubourg es un edificio perfectamente funcional, pero la ciudad ya no es París. Es más, tal vez ya nunca se pueda volver a hablar de una ciudad clave artísticamente, como lo fue París en su momento. De no ser así, supongo que en cualquier caso esa ciudad estará en Norteamérica. No olvido, sin embargo, que el aquí del objeto artístico quiere ser, en nuestros días, el ahora de la información artística. La comunicación es recorrido, y no un lugar.

Pues bien, a eso es a lo que quería llegar. Cada vez resulta más difícil hablar de un arte europeo, de un arte americano. Son diferencias muy sutiles. Yo diría que existen varios posibles estilos de alcance colectivo, internacionales, traducidos a comunicación artística en cuyo recorrido, cuando no en el punto de partida, encontramos ineludiblemente los Estados Unidos.

El estilo de mayor trascendencia después de la segunda guerra es la abstracción; más tarde, el pop art. Este último parte inequívocamente del otro lado del Atlántico. En cuanto al primero, la respuesta debe ser menos rotunda. Hablábamos al principio de Wols. No sale de Europa. Se mueve por Alemania, por España, por París. Se liga perfectamente a la sicología existencialista de Sartre, y será tras su muerte en 1951 figura clave en el Art Autre. La Generación Informalista Europea equivale más o menos a la Generación Americana del Expresionismo Abstracto. La primera figura de esta última es, sin duda, Jackson Pollock. Pero Tobey, que era veintidos años mayor que él, ya había marcado en muchos aspectos líneas que coincidirían en un cierto estilo de pintar, inicialmente americano, y más tarde indistintamente occidental y moderno.

De esto hay que hablar más despacio. Para ello vamos a empezar con un esquema, poniendo cierto orden en los 18 artistas norteamericanos que presenta la Fundación March. A los nombres precede la fecha de nacimiento. A los desaparecidos se pospone el año de su muerte. Ahí va.



SAM FRANCIS: «NEGRO QUEBRADO», 1954. OLEO SOBRE LIENZO, 171 x 88,5 cms.

«Sam Francis, a quien a menudo se le ha relacionado con Tobey y con Riopelle, es en realidad una de las figuras más personales de la abstracción americana. Con un cierto parentesco con la organización espacial de la pintura japonesa, pero generalmente a gran formato, Francis nos coloca en un mundo cromático, a menudo implicado en sugerencias paisajísticas, que renueva constantemente cierto sentido barroco y lírico en su relación de tonos. Esa gran zona oscura, pero no grave, que ocupa aquí gran parte del espacio, aumenta por contraste la luminosa brillantez de los cálidos rojos y amarillos a los que se adelanta —y de los que retrocede— con ese aspecto semitransparente, de aterciopelada suavidad y levedad algodonosa.»

A) Tres maestros desaparecidos el pasado año:

- 1888 Josef Albers (1976).
- 1890 Mark Tobey (1976).
- 1898 Alexander Calder (1976).

B) Un tipo fuera de serie:

- 1903 Mark Rothko (1970).

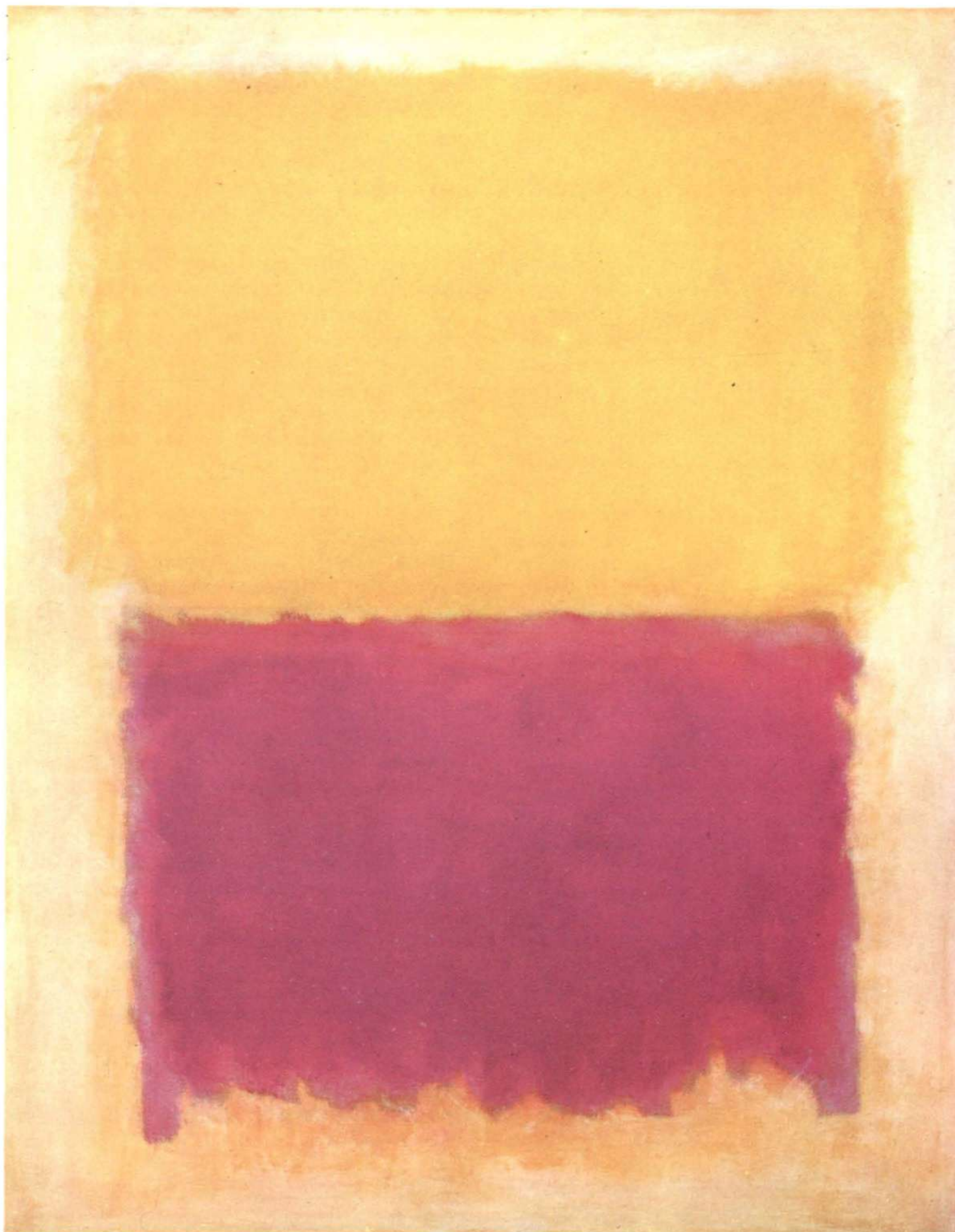
C) Generación del Expresionismo Abstracto (y algo más):

- 1904 Willem De Kooning.
- 1905 Barnett Newman (1970).
- 1910 Franz Kline (1962).
- 1912 Jackson Pollock (1956).
- 1912 Morris Luis (1962).

D) Los artistas del Objeto: Pop, Colorfield Painting (y también algo más):

- 1922 Jules Olitski.
- 1923 Sam Francis.
- 1923 Roy Lichtenstein.
- 1924 Kenneth Noland.
- 1925 Robert Rauschenberg.
- 1929 Claes Oldenburg.
- 1930 Jasper Johns.
- 1930 Andy Warhol.
- 1936 Frank Stella.

Tres maestros desaparecidos el pasado año. Cuando en 1933, tras el cierre final de la Bauhaus, en Dessau, Josef Albers marcha a América; los Estados Unidos acogen no sólo a un gran maestro, sino a un delicadísimo artista. Albers ha sido y va a seguir siendo profesor, hasta 1949 en el Black Mountain College de Carolina del Norte, y durante toda la década de los cincuenta en la Universidad de Yale, donde se encarga del Departamento de Diseño. En la Bauhaus, Albers diseña muebles y caracteres tipográficos, pero su principal trabajo se centra en el campo de la pintura sobre vidrio, de donde recogerá las experiencias base para actuar con la transparencia e interacción del color como leit motiv. Albers recoge la simultaneidad y fragmentación de la visión cubista y el espacio pictórico sin perspectiva de la abstracción de Mondrian. A partir de 1950 utiliza sistemáticamente una característica estructura de cuadrados dentro de cuadrados («Homage to the Square»), donde desarrolla sus efectos de color. Estos son siempre dos, principalmente: la concentración y expansión de bordes de los cuadrados y el retroceso y adelantamiento de los planos. Unos efectos dinámicos vibratorios que están insinuando el futuro arte óptico. La doble actividad de artista y profesor encaja perfectamente en su persona; Albers es lo que se entiende por un artista científico, preocupado por el fenómeno de la visión y la comprobabilidad del resultado de sus experiencias. Albers es un teórico, que por supuesto quiere enseñar a ver: «In producing art I please myself and educate others to see». Muchos de los artistas de esta exposición han sido sus alumnos.



MARK ROTHKO: «BEIGE, AMARILLO Y PURPURA». 1956. OLEO SOBRE LIENZO, 183 x 152,5 cms.

«La obra de Rothko, que culmina con la famosa Capilla que lleva su nombre, en Houston, comisionada por la familia Menif, aporta siempre una confesada intención religiosa. En Rothko no existen formas, sino zonas cromáticas cuya no delimitación es útil para evidenciar esa tendencia expansiva, centrífuga del mundo de color de sus imágenes. Los cuadros grandes se apoderan literalmente del espectador. Hay que situarse dentro de ellos, no demasiado lejos, para sincronizar perfectamente con la actitud de Rothko. Participación en la intimidad mágica de Rothko, en su clima, en su elegante movimiento, en su luz vaporosa, en su mística de la sensibilidad.»

Pero, junto a Albers, y sin ser profesor, encontramos a otro artista no menos influyente en la próxima generación: Mark Tobey, que tiene casi la misma edad que Albers y es también un artista culto. Pero no científico. La formación de Tobey es más bien la de un hombre de letras, amigo de Huxley, de Waley, de Rabindranath Tagore, de Pearl S. Buck. Cuando Albers llega a Estados Unidos, Tobey está en Europa, en Dartington Hall, en Devonshire (Inglaterra), en contacto con filósofos y literatos que comparten su interés por el Oriente, la literatura y el misticismo. De allí marchará a estudiar caligrafía y poesía oriental a un monasterio Zen, y poco después de su vuelta encontramos una de las primeras «white writings» («Broadway», 1935), sirviéndose ya de la técnica que habrá de caracterizarle durante las décadas siguientes. No hay fórmula Tobey. Esa escritura blanca sirve a Tobey para traducir un cierto interesante palpitar eléctrico de la vida nocturna americana. El tema irá progresivamente desapareciendo hasta convertirse en una ocasional brillantez lechosa, dispersa totalmente, atomizada en un espacio relampagueante o vaporoso, construido con minuciosa precisión y sutilísimas sugerencias poéticas. Lo oriental se ha infiltrado: la actitud del artista, la filosofía de su oficio. En Wols, la expresividad de las formas, la autonomía musical de las líneas son «pintura abstracta». Pero el espacio en Wols a menudo recuerda todavía esa visión fragmentada, la imagen desde la ventana occidental. Tobey no tiene casi nada de fragmento. Su espacio es una totalidad, en ese sentido tan abstracta como la que encontramos en el cuadro de Albers. Ese espacio total añade autonomía a la imagen artística, y lleva antes o después a la pintura-objeto, como se vislumbra en el cubismo. Pero el rigor de Albers en la estructura abstracta no tiene nada que ver con el de Tobey. Es la experiencia perceptiva lo que consigue ablandar la imagen de Albers, su aprendizaje en la experiencia. La imagen de Tobey se hace inteligible a través de la sensibilidad, pero llegar a la sensibilidad le cuesta a Albers todo el juego de su inteligencia. Por eso, a Tobey, que es un artista lírico, casi religioso, le llegará su maestría más rápida y fácilmente que a Albers, traída por la admiración y simpatía de una generación de artistas que sintonizaba más con su subjetividad acrílica que con la profunda vocación experimental y didáctica de Albers.

El caso de Calder es distinto. Calder sólo es un maestro en la medida en que es un artista ejemplar. Y, desde luego, Calder es quien mejor que nadie ejemplifica la utilización, la finalidad esencialmente práctica de la actitud artística. Si desde su mesa de profesor, Albers intenta hacer una ciencia del arte, Calder parece que consiguiera exactamente lo contrario. Es hijo y nieto de escultores, pero él estudia ingeniería mecánica antes de entrar en el Art Students League. Supongo que para cualquiera que haya visto su «Circus» en el Whitney Museum no le resultará muy extraña la idea de artista como hombre que juega. Calder es el artista lúdico, el ingeniero de juguetes. Cuando llegue el contacto con la vanguardia artística en París —Miró,

Arp, Leger, etc.—, Calder sabe adaptar a su espíritu el mundo artístico que encuentra. Es la exquisita inocencia de actitud lo que tal vez más cautiva a esa vanguardia europea de los años treinta, tan saturada de cultura e historia. Son precisamente esos hombres quienes van a definirle: Duchamp da nombre a los «mobiles», Hans Arp lo da a los «stables» y Leger comprende muy bien que se encuentra ante alguien «ciento por ciento americano». Esa actitud desenfadada, de libertad sin esfuerzo, de acierto sin problemas, es encantadora en Calder, y aún más para una Europa liada en su ensimismamiento artístico. Cuánta teoría y qué poca obra en Duchamp, qué ansiedad por conseguir su conflictiva libertad. Qué sencilla falta de pedantería en Calder. Duchamp deja a su muerte (1968) una herencia enorme para nuevas poéticas: las del arte como un fenómeno intelectual. Calder ejemplifica ese arte lúdico que tanta importancia va a cobrar en el mundo contemporáneo.

Un tipo fuera de serie. Rothko entra en la clase de los difícilmente catalogables. Lo que tienen en común todos ellos es una perfecta rotundidad. Pienso en Vermeer, en Bonnard. Tienen que ver con el arte de la época, pero se escapan de él por una especie de talento personal que les impide adoptar cualquier signo de moda, cualquier peligroso aspecto de «cliché». Por lo mismo, son artistas difíciles para los historiadores y desde luego su éxito, que suele tardar algún tiempo, no debe nada a las agrupaciones fáciles o a la moda. Rothko es un autor literalmente impresionante pero, desde luego, nada espectacular. «Pinto cuadros muy grandes. Reconozco que, históricamente, la función de pintar cuadros es pintar algo muy exagerado y pomposo. Sin embargo, mi razón para pintar así —creo que lo mismo puede decirse de otros pintores que yo conozco— es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es ponerte fuera de tu propia experiencia, mirar una experiencia con una lente de disminución. No importa que pintes ese cuadro más grande; estás dentro de él. No es algo que tú dirijas». Estas declaraciones de Rothko en 1951 refieren muy bien la tendencia al lienzo enorme que por aquellos años se afirmaba en Estados Unidos, principalmente con sus trabajos y los de Clifford Still,

EN LA PORTADA: FRANK STELLA: «SIN TÍTULO». 1970. POLIMERO Y PINTURA FLUORESCENTE SOBRE LIENZO, 274 x 274 cms.

«Stella comenzó a ganarse la vida como pintor de paredes. Y un cierto, sólo aparente, sentido de pintura de brocha gorda tiene esta obra magnífica de 1970. Stella tiene una perfecta, astuta, dicción y una limpieza asombrosa. Sin duda alguna, la pintura es aquí un feliz objeto decorativo puesto a punto con un énfasis tal (especialmente en el gran tamaño) que difícilmente caeríamos en cualquier sospecha de «arte menor». Stella, que inició su carrera con un geometrismo de diseño monótono, siempre ha buscado eliminar cualquier sentido ilusionista del espacio, considerando la pintura «nada más que como una superficie plana con pintura encima». Sin embargo, aunque esa definición encaja perfectamente con esta obra del 70, en ella aparece también un paradójico juego de planos y bandas entrecruzadas que parecen hablarnos de más de un plano. Stella es uno de los que con más frecuencia han eliminado el soporte tradicionalmente rectangular, ensayando dentro del campo de las posibilidades objetuales de la pintura.»

Barnett Newman y Jackson Pollock. Con Jackson Pollock está en esas palabras también muy explícita una afinidad, la pintura como acción. Rothko ha encontrado ese estilo suyo hacia 1947-48, cuando ya tiene unos cuarenta y cinco años. Ha estudiado, como Calder, en el Art Students League, ha sido profesor de arte para los niños en Center Academy de Brooklyn, y ha estado ligado al grupo expresionista «The Ten» y más tarde ha fundado, con Newman y otros, la escuela de arte «Subjects of the Artist». Pero él rechaza el expresionismo y cualquier análisis de su obra en términos formalistas. Rothko actúa en una línea de motivaciones humanistas y morales. A través del temblor de la palpación cromática, tiñendo el lienzo hasta conseguir esa vibración empañada, esa luminosidad algodonosa en que nos sumerge, especialmente en sus mayores formatos, Rothko bucea en su búsqueda más o menos trascendental y religiosa. Rothko tal vez sea el pintor más rotundo de nuestro siglo. Durante la década de los cincuenta y la de los sesenta, con paréntesis de inactividad, todo su trabajo se desarrolla sin apenas variaciones, con un gran talento. Su suicidio en 1970 tiene para él la disculpa de haber producido ya su gran obra, precisamente una capilla: la maravillosa Rothko Chapel, en Houston.

Generación del Expresionismo Abstracto. La obra de Rothko no puede analizarse simplemente en términos de imagen. Hay algo más de lo que se ve. Precisamente lo mismo que sucede con esta otra generación americana, la del expresionismo abstracto. De Kooning, Kline y Pollock tienen en común una suerte de energía en la actuación. Parece que tuvieron empeño en desempeñar su oficio con un máximo de velocidad. Son pintores que tienen prisa. En Rothko hay una misteriosa impresión de que todo se ha quedado quieto y silencioso. En Pollock todo se mueve, hasta el interés de la imagen es ser el contenido de una acción, el resultado del pintar. Las relaciones de color, claras en la exposición de Albers, mínima y sutilmente palpitantes en Rothko, son fuertes tensiones en Kline. La técnica de De Kooning es agresiva, violenta, de brochazos contrapuestos y colores enfebrecidos. La del Expresionismo Abstracto es, sobre todo, la generación de una pintura muy vital, de muchas proteínas, enérgica, rápida, y a veces violenta. Es, sin duda, la primera vez que en el arte de los Estados Unidos se produce un

JULES OLITSKI: «8TH MOVE». 1969. ACRILICO SOBRE LIENZO, 275 x 36,5 cms.

«En algún sentido, Olitski es lo contrario de Stella. Si en Stella la pintura aparece como estructura de color sobre la superficie, en Olitski el color es *algo que se ve dentro*. Con Olitski el espectador funciona mucho más cerca que con Stella. Recuerda a un impresionismo, abstracto, sin referencias ni a luz ni a atmósferas. Pero sí hay algo de visión parcial, aunque presentada de una manera muy astuta. No a través del marco de una ventana, sino a partir de los límites impuestos por un cliché fotográfico. Este es uno de los cuadros más sofisticados, simpáticos y potentes de la exposición de la March. Tiene todo el humor de una exquisitamente trabajada superficie donde se mezclan el plástico y el «lamé», la puerta de entrada al camerino de la estrella con entretenimiento gratis. Algo que conjunta muy complejamente lo más elegante y lo más hortera.»

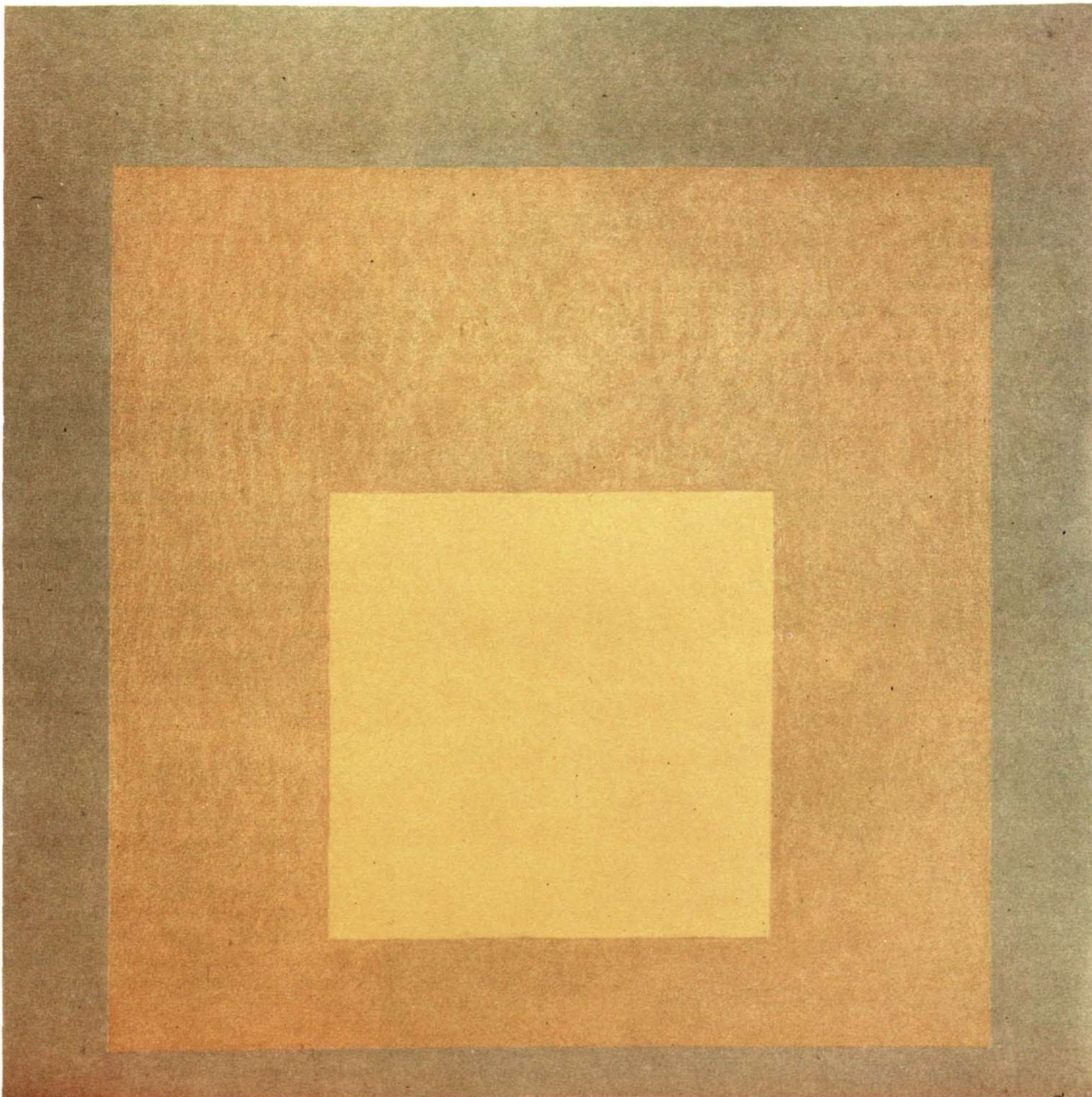




FRANZ KLINE: «THE CROW DANCER». 1958. OLEO SOBRE LIENZO, 198 x 175 cms.

«Ante una obra como esta, nadie puede pensar que en Kline la acción prevalece sobre el resultado. Nadie, tampoco, que el problema es meramente caligráfico. Kline, desde luego, es un expresionista, de eso no cabe duda. Es fiero, rápido, incisivo y hasta protestón. Más energético, mucho más inmediato que Soulages o Hartung. En esta ocasión, Kline reduce su gama a los blancos y negros. Pero no es el

problema del brochazo sobre un espacio inexpresivo, sino una rotunda respuesta de estructura en dos tonos fundamentales al immaculado punto de partida espacial del cuadro. La obra es rotunda y satisfactoria, por su sabia y fresca manera de articular ese blanco y ese negro que se reparten el protagonismo de la imagen.»



JOSEF ALBERS: «ESTUDIO PARA HOMENAJE AL CUADRADO: AURA FLOTANTE». 1967. OLEO SOBRE TABLEX, 101,5 × 101,5 cms.

«Esta maravillosa pintura de Albers tiene algo de espíritu conservador. Es inteligente, pero es muy elegante también. La repetición de este cuadrado es una geometría muy simple, muy sencilla, que no tendría interés de no ser por el problema que la justifica, la interacción del color. El protagonista es el amarillo espléndido que satura los tres recintos cromáticos fundamentales, en excitante vecindad. La vocación científica de Albers consiste en demostrar una y otra vez cómo a través de la asociación los colores se modifican en el ojo del espectador.»

estilo colectivo de alcance internacional. Pero no queremos ir mucho más allá en las afinidades. La «action painting» acuñada por Rosemberg explica bien a Pollock, pero casi sólo a Pollock. «Escuela de Nueva York» es un concepto que no vale demasiado, por mucha neutralidad y poco compromiso. Hay un momento en que están todos ellos (Pollock, Hoffman, Motherwell, Rothko, Still, Kline, De Kooning, Newman, etc.) representando el arte más avanzado americano. La exposición de 1951 («Abstract Painting and Sculpture in America», Museum of Modern Art, Nueva York) marca el inicio de su fama mundial y de su éxito, hasta comienzos de los sesenta, con la aparición del Pop. El Pop vendrá de alguna manera a poner orden, paz y hasta las cosas en su sitio. Por esas fechas, el Expresionismo Abstracto, que ya ha perdido dos de sus figuras principales, Pollock y Kline, es más que otra cosa un estilo convencional de cierto desmadre del oficio y el momento histórico invitaba a acercarse a lo realmente comercial, huyendo de lo supuestamente escandaloso.

Los próximos artistas, que rechazan esas prisas y esa virulencia del Expresionismo Abstracto, recogen no obstante algo que había aparecido ya en algunos mayores: en Morris Louis y en Barnett Newman, por ejemplo. Era otro tipo de abstracción más evidentemente controlada, y más afin con el mundo formal de anuncios que habrá de constituir el elemento aglutinante de la Generación del sesenta.

Los artistas del Objeto: Pop, Colorfield painting. La exposición de la Fundación March es para verla sin preocupaciones. No es la muestra de arte americano, desde luego. Pero tiene la disculpa de que tampoco parece querer serlo. Se trata de una selección, bastante reducida (por los mismos condicionamientos del local), que nos permite ver algunas obras dignas de unos cuantos autores. La ubicación vital del arte no es sólo la exposición, sino la revista, el libro y desde luego el estudio del pintor; y su catalogación, su visión histórica debe ser el museo.

Todos estos artistas son ejemplos museísticos. Pero, a diferencia de los anteriores, en este último apartado no hay ningún desaparecido. Todos están vivos. Entre el nacimiento de Morris Louis y el de Jules Olitski hay una separación de diez años, máxima entre los artistas que integran esta muestra. Y, desde luego, entre estos autores más jóvenes es difícil encontrar el Expresionismo Abstracto. Es un mundo distinto. Aislados o entremezclados, encontramos dos elementos fundamentales: la pintura como espacio cromático y la pintura como imagen extraída de los grandes medios de comunicación visual.

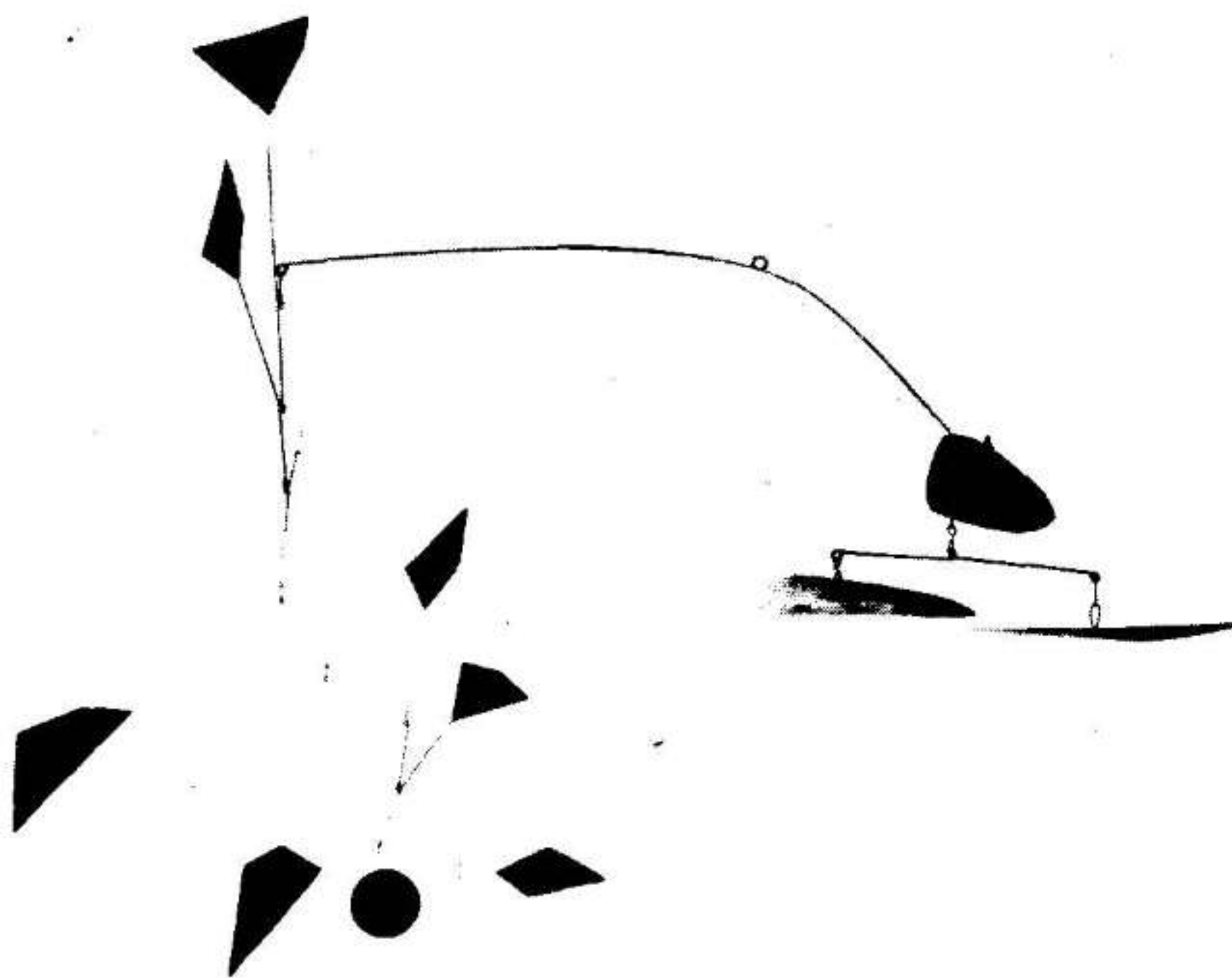
En uno y otro está claro su despegue del factor poético primordial en la anterior generación: el pintar como actitud. Aquí eso no es lo que más interesa. Lo nuclear no es el hecho artístico, sino su resultado. De ahí que aparezca la cosa artística presentada con un cierto énfasis. Los Pop y los Colorfield Painters saben muy bien recoger el lienzo grande de sus mayores para traducirlo de gran campo de actuación a objeto enorme. El espacio grande era antes ocupado por algo consecuente con la actuación pictórica. Lo que hay ahora dentro de él está condicionado por su propia presencia física (Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella) o por un irónico y divertido aumento de su tamaño primitivo (Lichtenstein, por ejemplo). Es, sobre todo, un problema de objeto: «cosa que se ablanda» en Oldenburg, «cosa que se repite» en Warhol, «cosa que se traduce literalmente» en Jasper Johns, etc. El artista se acerca al mundo del norteamericano medio, y naturalmente encuentra su mundo lleno de cosas, más o menos triviales, vulgares o comerciales. Afortunadamente, no va a meterse con ellas ni a defenderlas. Simplemente las toma, porque le gustan. La pintura no es una filosofía de la imagen al modo de Albers, ni el arte es un trastrueque provocativo al modo de Duchamp. La pintura es el objeto-pintura y el arte es el objeto artístico.

Si al énfasis en la acción se responde con un énfasis en el objeto, a este a su vez se le enfrenta una enfatización del pensamiento. Ese nuevo comportamiento artístico, fundamentalmente intelectual, hará del objeto mero vehículo de la mente, lo presentará apasionadamente subordinado, incluso ridiculizándolo si es preciso. Del máximo respeto al máximo desprecio por la cosa. Ese es el trayecto que marca el paso histórico del grupo Pop al grupo conceptual, dentro, como era de esperar, de esa normativa contestataria característica del ensimismado diálogo de la vanguardia.

j. a. a.

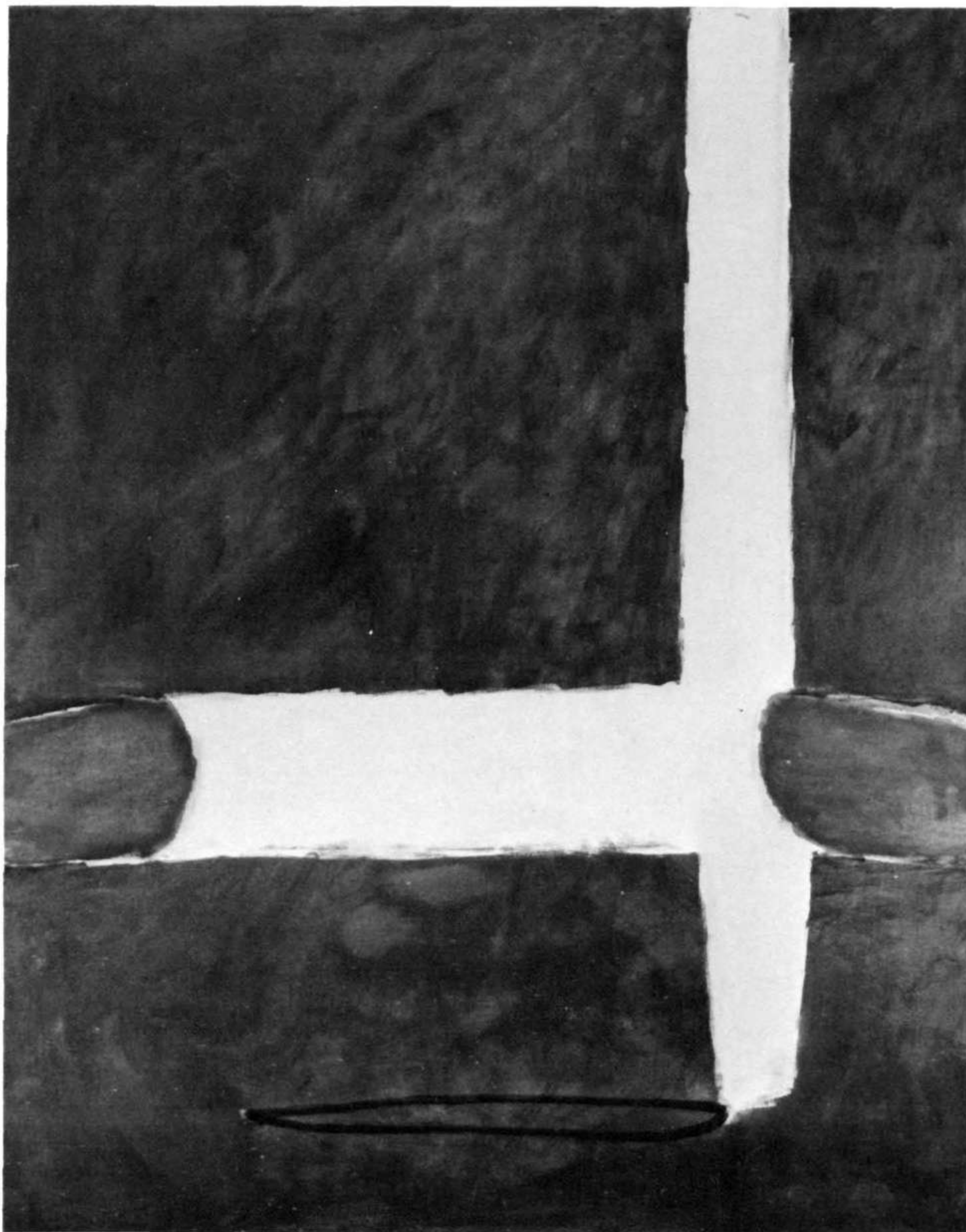
ALEXANDER CALDER: «TROIS NOIRS A PLAT». 1972. MOVIL, 1,70 x 3,00 cms.

«Esta especie de esquema de estructura, a cuyos extremos se sujetan pequeñas manchas de color recortadas más o menos regularmente, es típica del concepto formal de móvil en Calder. La obra tiene algo de juguete, alegre y desenfadada, en un simpático y continuo movimiento. Hay semejanzas, con Arp, por ejemplo. Pero Arp no tiene esta gracia, esa feliz ligereza de recortes de color prendidos a una fantástica caña de pescar. Como para los artistas cinéticos, la obra es la imagen en movimiento, el baile incesante de esas manchas primarias y luminosas que tan bien armonizan con buena parte de la decoración de nuestro siglo.»



ESPACIO Y TENSION EN LA PINTURA DE JOSE GUERRERO

La reciente exposición de José Guerrero, muestra retrospectiva, aunque no con demasiada obra de cada período, nos ha permitido apreciar hasta qué punto este pintor español, nacido en Granada en 1914, ha seguido un camino coherente con su circunstancia vital. Viviendo en los Estados Unidos, su pintura es hoy más reconocible bajo ese concepto tan amplio y quizás poco preciso que es el de «pintura americana». Quiero decir expresionismo abstracto, pintura de acción, grandes formatos, pocos pero intensos y vibrantes colores. En las obras más antiguas el cuadro es surcado casi únicamente por un grafismo rápido, al modo de una rúbrica. El espacio es entonces, me parece a mí, inmanente al modo empleado. Intersticios y fondo devienen así coprotagonistas junto con el diseño nervioso y urgente. Incluso los accidentes —goteados, fricciones— cobran significación en esta pintura producto antes que nada de la ansiedad por expresarse el artista. En años posteriores van surgiendo nuevos componentes, también directos y sencillamente elaborados. Ya el espacio es el querido por el pintor y no el resultante de su acción. El negro, el blanco y algo de ocre de la etapa anterior son enriquecidos con nuevos compañeros cromáticos. Las grandes manchas de color poseen bordes imprecisos, se interpretan con los espacios o las fronteras de los colores vecinos. Queda siempre una leve separación entre los colores, como destinada a buscar determinado efecto en la retina del espectador. Las manchas parecen constreñidas en las dimensiones —grandes— de la obra. Se llegan hasta los límites que parecen cercenarlas, evitar su continuación más allá.



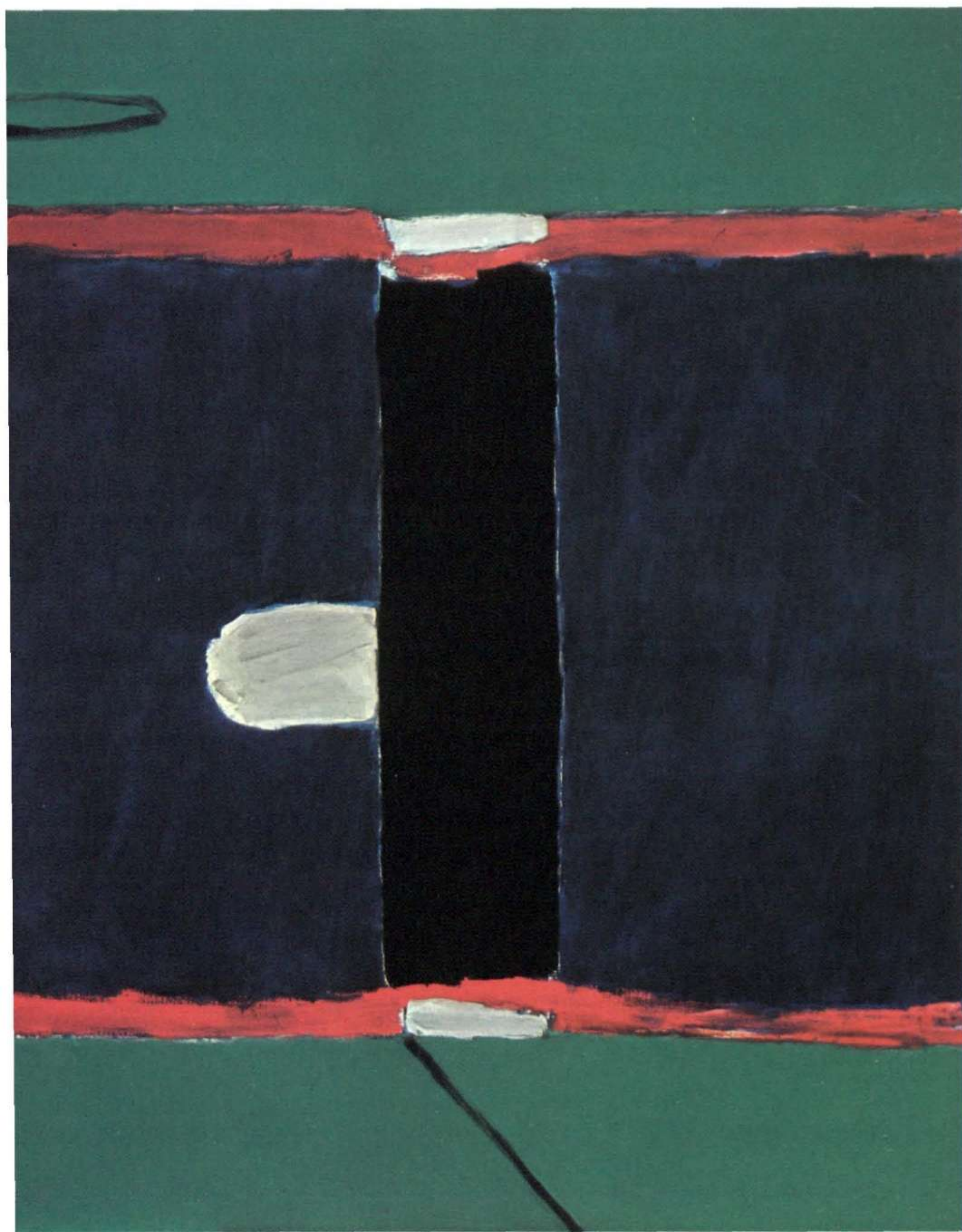
«DE ESTE A OESTE», 162 x 130 cm. (1975).

La tensión espacial está en función de la relación intensidad cromática-tamaño de cada mancha. La energía de la dicción vulnera sus límites espaciales, el equilibrio de la obra se me antoja inestable en su dinámica concepción. La tensión espacial no abandonará la obra de Guerrero y queda —a mi ver— como una auténtica constante de su creación. Incluso en su etapa de las cerillas, en que el pintor

juega con alineaciones de formas semejantes a fósforos que junta o separa, que combina de diversos modos, la diferencia entre el cuerpo y la cabeza del fósforo, diferencia de longitud y de color; la distancia entre una(s) y otra(s), producen sobre el fondo, que no es siempre ahora el mero soporte, la citada tensión. Dicho sea de paso, encuentro en esta etapa algo del espíritu pop: el desmesurado

agrandamiento de una cerilla, por ejemplo. Una cerilla de un metro y medio de altura hace mucho que dejó de ser una cerilla. Se convierte aquí en un humorístico componente plástico. Me parece advertir como si a partir de esta etapa el artista cuestionara el espacio de su obra de otra manera. El resultado no será ni la violencia anterior ni la ocupación espacial mediante la alineación de elementos más o menos modulares, como en la etapa de los fósforos. Descomponiendo éstos, jugará con sus formas libremente, un poco al modo de las figuras equidescomponibles. Grandes campos de color son literalmente recortados por formas curvas, a veces casi circulares. En un escrito del artista («Veintiséis años después», *Arteguía*, número 23, Madrid, noviembre, 1976) éste habla de un medio arco que ha sido como una obsesión en su obra a partir de 1950. Efectivamente, formas arqueadas aparecen casi siempre, como escorzos de una tensión difícil de mantener durante mucho tiempo. Estos arcos parecen haber disparado su carga en la etapa final, por ahora, de la evolución de Guerrero. Campos de color flotantes en el espacio son puestos en relación por largas líneas dinámicas. Paradójicamente, temblorosas rectas, diagonales entre los bordes imprecisos superior e inferior de dos campos de color, flexionan y tensionan el espacio latente entre las formas, confiriendo un máximo de expresividad con un mínimo de elementos. Tal parece ser el planteamiento de la obra reciente de Guerrero. «Para mí el cuadro tiene que respirar», manifiesta el artista en el citado texto, y esta aspiración a la respiración del cuadro —respiración natural, no artificial— parece imbuir a su autor de un preciso sentido de eliminación de elementos superfluos, de aditamentos virtuosistas que tantas veces vemos en otras pinturas menos vitales y libres, que la de este granadino que supo encontrar en U.S.A. las motivaciones y vehículo para la expresión de su sensibilidad.

j. m. i.



«CENTRO NEGRO», 170 x 141 cm. (1975).

BERNARDO SANJURJO: EL ARTISTA Y SUS CRITERIOS

Departamento de Arte
de la Universidad de Oviedo

Bernardo Sanjurjo es uno de los pocos pintores actuales asturianos y residentes dentro de Asturias, de los que se habla fuera de ella. Eso no significa que no haya otros valores. Pero el camino que lleva al conocimiento del público amplio no es fácil ni rápido, y menos cuando el artista se mueve en un medio poco desarrollado desde la perspectiva del «mercado artístico», como es el caso de Asturias. Por eso, con mayor motivo, a Sanjurjo hay que reconocerle una fuerte validez.

Su «curriculum» artístico consta en muchas partes, en los catálogos que acompañan a las ya numerosas exposiciones que realizó por lugares bien diferentes. Nacido en el occidente asturiano en 1940, en Barres, proporciona en sus obras, así como en su concepción de la pintura, toda una impresión de madurez.

La trayectoria de su aprendizaje artístico comenzó con pasos habituales en muchos: estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y numerosas becas de organismos oficiales para la realización de estudios en el extranjero. Desde esta perspectiva, conoce varios países europeos, lo que potencia una amplitud de miras, una cierta globalidad de cara a los planteamientos pictóricos en general.

En la actualidad es director de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, y al respecto habría que señalar que desde esta perspectiva aporta algo de sumo interés: la conjunción de actividad pictórica desde el punto de vista artístico, con la posibilidad de que otros se puedan orientar e interesar por ese camino.

Pero volviendo a su faceta artística directa, más que a la pedagógica, habría que decir mucho, siempre con la conciencia de no poder abarcar el significado total de la obra. Y es que si esto sucediera, habría que preguntarse qué sentido tiene el *pintar*, si resulta que vale lo mismo el *decir*.

Conocí a Bernardo Sanjurjo a nivel personal cuando en Asturias se formó un grupo heterogéneo y numeroso de artistas, que tuvo alrededor de un año de vida: el Grupo de Arte en Asturias. Luego, permaneció en contacto con unos pocos que habíamos participado en él, en forma de pequeña tertulia artística en la que intervenían unos desde la vertiente activa plástica como pintores y escultores, y otros estábamos desde otra de afición teórica, basada en nuestro contacto con el arte.

Recientemente, aparte de la intensa actividad como expositor por salas nacionales y extranjeras, una serie de obras suyas se incorporaron como complemento gráfico del Romancero Asturiano, obra debida a la iniciativa del Departamento de Filología de esta Universidad.

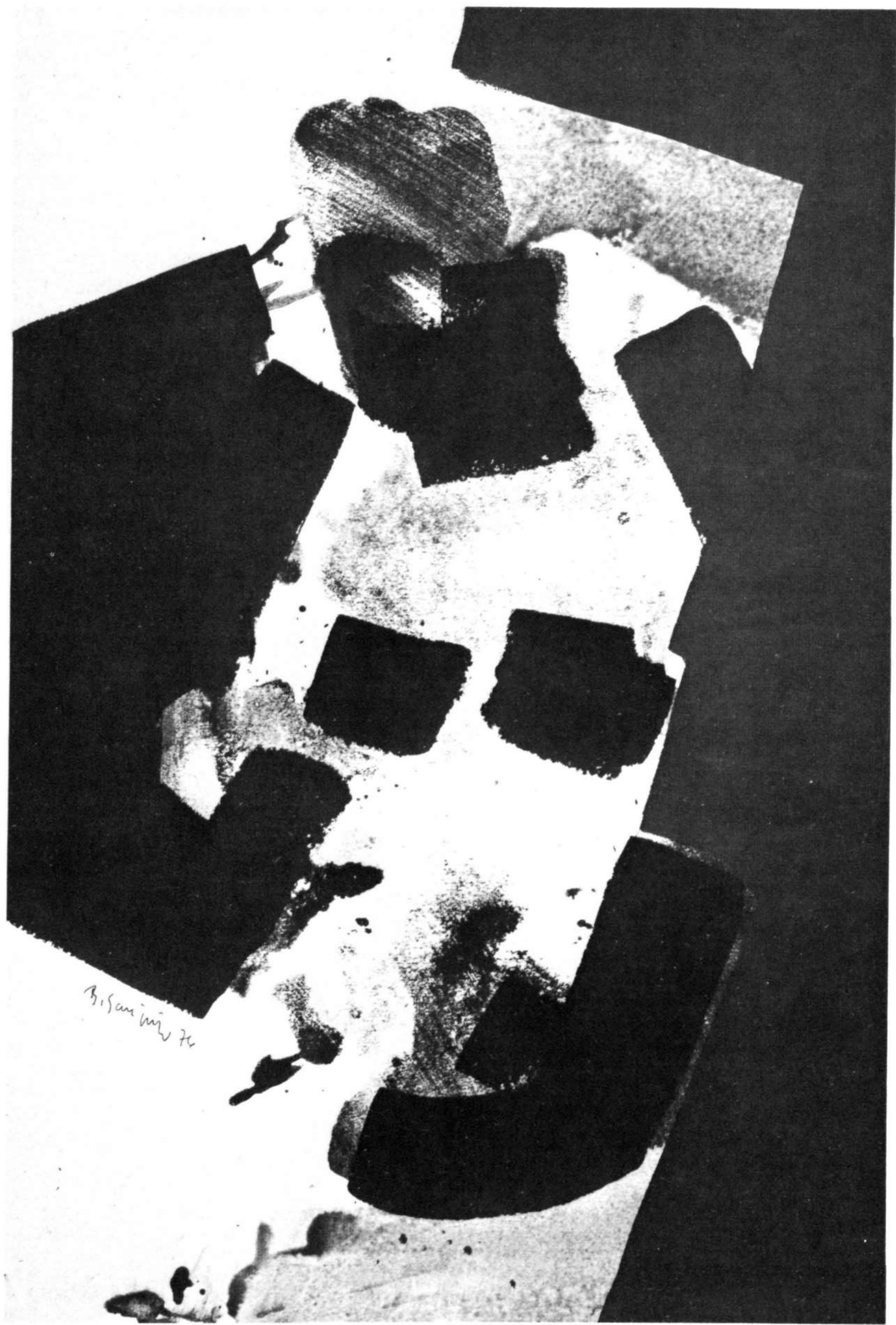
Para poder hablar de su pintura desde una perspectiva que se acerque lo más posible a la visión que él mismo tiene de la cuestión, recientemente hablaba con él sobre la pintura, la creación artística, y lo que supone para él la evolución en su trayectoria. Señalaba que primero anduvo a tumbos como todo el mundo; era una fase de aprendizaje, con la intuición de querer ser pintor, pero casi a ciegas. Mientras se ocupaba en la formación académica, pintaba «cosas» sin un engranaje aún, que no respon-

dían a un fin o concepción determinada como la que puede tener más tarde.

El paso importante, el cambio cualitativo en la visión y objetivos de lo que es el pintor, se dio más tarde y por necesidad interna, no por influencia ajena; al menos, de modo consciente. Sanjurjo sabe que influjos se dan siempre, que lo que asumimos como nuestro en un momento dado pasa por el tamiz de las experiencias de otros, que se asimilan de formas variadas. Sin embargo, pese al cambio que se da desde la pintura inicial (figurativa, bastante paisaje donde ya el color cobraba gran valor) hay alguna constante que se iba a desarrollar más tarde con fuerza prioritaria: el *color* como elemento expresivo fundamental y como sistema de formas, la utilización esquematizada de manchas de color tendentes al paralelismo, sintéticas, dotadas de gran fuerza cromática donde el color parece plano, con una rica gama de matices intermedios.

Entre las causas de su evolución formal está el sentido de experimentación que le da a la obra, pero no en el sentido científico que se suele dar al término, sino como resultado de una experiencia vivida y no programada de antemano. Hoy ya, la pintura se le convierte en una constante investigación en la línea mencionada, vitalmente. Una frase que expresa el fondo de su actitud es la de Chillida cuando dice que «una obra preconcebida nace muerta». Lo importante es el proceso de realización, la elaboración. Cuando termina, el resultado deja de interesarle.

Si se le plantea desde fuera el porqué



de esta actitud, Sanjurjo contesta que no lo hay, o que no lo conoce. Y dice, con razón, que la forma de expresión no tiene por qué ser cogida, aprehendida, en unas palabras. Si esto se diera, la sustitución del lenguaje plástico por el hablado o escrito, la obra pintada estaría de más. Por supuesto que admite muchas aproximaciones y comparaciones literarias, pero nunca una equivalencia. Si la obra pretende *expresar*, no puede *decir*.

A Sanjurjo no le interesa gran cosa hablar del pasado. Para él, dicho está, ya pasó. Como una experiencia, como lo que en definitiva posibilitó el presente, pero sin otro valor que añadirle hoy. Y sobre esta actualidad le resulta imposible aclarar el fondo de las motivaciones que le llevan a pintar con tanta dedicación e interés, más extraño cuando la pintura se comparte con otras muchas obligaciones.

Lo que en definitiva caracteriza la labor pictórica de Bernardo es ese vitalismo aludido, la expresión vívida de sensaciones y sentimientos, sin un mon-

taje teórico preconcebido. Ello no quiere decir que la obra sea caprichosa o casual, falta de nexos comunes: prueba de lo contrario es que a lo largo de su evolución hay varios hilos de continuidad, como el color y la esquematización.

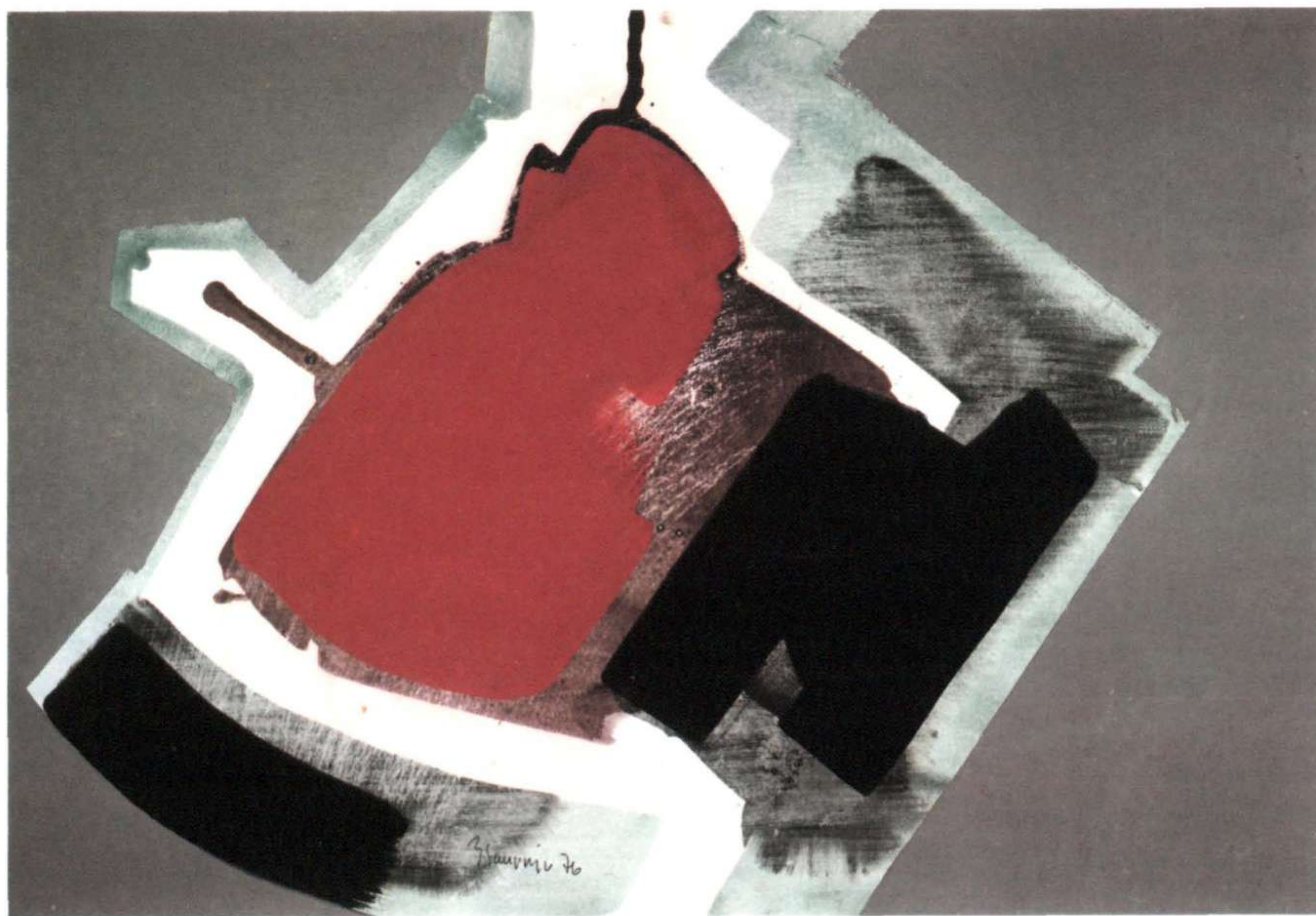
Si se le pide una identificación con algún pintor, aunque no en el sentido de imitación, sino en la trayectoria, alude a Piet Mondrian; el sentido de pasar de unas formas más o menos figurativas que va estructurando y sintetizando, hasta llegar al Mondrian conocido. En esto reside su actitud común, ya que, como Sanjurjo dice, «no se nace con una capacidad de análisis como para, desde joven, sintetizar y expresar a la vez».

Sobre el color hay que señalar muchas cosas. Entre las explicables, está el hecho de que lo utiliza según motivaciones subjetivas no analizables en principio, pero que al final resultan de valor expresivo. Y radican en esquemas mentales íntimos. Tampoco es parte consciente en su proceso el cómo va

depurando, desprendiéndose de unas cosas y tomando otras. Es lo que da la práctica, el rodaje. Y como dato fundamental para la obra que nos ocupa, un hecho: la evolución en Sanjurjo es en primer lugar de la persona, y como consecuencia, de la obra. Como resultado de este acoplamiento está lo que parece la madurez de su pintura, por llamar de alguna manera a la claridad de su elección.

Aparte del color, la coordenada formal en él está clara. Por otra parte, al aludir al viejo problema de la figuración-no figuración aún hoy vivo, opina y muestra con sus hechos que no se atiene al criterio figurativo, pero no por ningún tipo de imperativo, sino por la concepción que tiene desde dentro. El arte no tiene por qué depender de una realidad concreta, en el sentido de tener que revelarla. Piensa que la pintura debe tener apoyatura por sí misma, que no tiene por qué representar la realidad tal como aparece ésta.

El valor que le da al color vuelve a enraizar con las vivencias difíciles de



expresar, y con el modo de lenguaje de cada cual. «Igual que al escribir un autor tiene sus giros y expresiones propios, en el arte visual ocurre algo parecido.» Y añade: «Pienso que esto tiene relación con el tema de la violencia. Y no quiero hacer literatura. Si vivimos una época de violencia, de representación además de ella en todo lo artístico (pintura, reportajes, cine) como denuncia, es lógico que, aunque sin pretenderlo en mi caso, salga como fondo. No lo hago a propósito, pero intuyo algo de esto.» Prueba de ello es que Sanjurjo para pintar necesita estar previamente en tensión y enfado, es como el resultado del estallido la concreción en unos cuadros finales.

Sobre posibles etapas en la utilización de unas u otras grammas cromáticas, niega que existan en lo básico. Simplemente, selecciona un tono que en un momento determinado ve como oportuno. Sin saber por qué, entre los grises, verdes y amarillos se han ido imponiendo de modo evidente los rojos, tal vez por el valor expresivo violento y de tensión que lleva en nuestra cultura como carga psicológica este color.

Se puede decir que en la actualidad se encuentra tras ese acoplamiento a las nuevas necesidades expresivas que se plantean en su vida, en plenitud, en lo que no duda en llamar el momento de su vida más rico, en el que la obra se

encuentra engranada en el conjunto, aunque se realice con esfuerzo.

Para explicarse mejor, Sanjurjo habla de cómo en su época de Bellas Artes realizaba la obra en medio de una conciencia confusa, con una práctica rutinaria, como un «pedaleo en falso». Ahora, cada vez está más dentro de una meta global lo que realiza, está en mayor identidad consigo mismo. Y una base clara es la continuidad. Reconoce que hay artistas que funcionan mucho en base a cambios bruscos; pues bien, una actuación así sería impensable en él. Y es por ese acompasamiento entre obra y vida que le caracteriza, cuando no se trata de un hombre de improvisaciones y acciones instantáneas brillantes. Al contrario, se centra en un motivo y le saca el mayor jugo posible.

En la actualidad la obra que realiza está acorde con la conocida ya de Sanjurjo. Y no cansa en esa especie de reiteración de planteamientos porque para él pintar es sinónimo de estar en la cuerda floja, de nadar entre la ciencia y la ficción, entre la inventiva y la matemática. Se trataría de algo así como de «una aventura, pero controlada», en palabras suyas.

Por otra parte, Sanjurjo desearía escribir sus experiencias, sensaciones, sobre la marcha según actúa, como método de trabajo. Sería la forma de quedarse con intuiciones claras de las que

luego cuando se quiere echar mano de ellas se borran como provenientes de un sueño.

Como final, hay factores que destacan en este pintor tanto en su obra como cuando se habla con él, tanto en privado como en tertulia artística: el fuerte sentido de la profesionalidad, de la seriedad y falta de improvisación. Y por otra parte, la dificultad de expresar hacia fuera el mundo que pinta. En el fondo, al pintor siempre se le pide que clarifique hacia fuera sus motivos y contenidos, todo el mundo se siente con derecho a exigir una explicación aunque no se haya preocupado previamente de una información artística mínima sobre el caso. No ocurre así en la literatura, ni en el cine. Cualquier intelectual conoce la obligación de hablar a partir de bases previas conocidas.

En resumen, que casi le pediría disculpas a Sanjurjo por haberle obligado a expresar su visión, aunque vale la pena en todo caso ese esfuerzo de acercamiento al exterior; como tuvo que reconocer en otras ocasiones, a pesar de su afirmación de que no tiene por qué justificar la obra ante nadie, si no hubiera público, otros que ven lo que se pinta, uno acabaría perdiendo el sentido y la razón de pintar. Por tanto, la dialéctica con el exterior del pintor se da, se quiera o no, y más aporta hablar de las cosas que callarlas totalmente.

j. b. v.

LAS ALEGRES BAÑISTAS DE ANGEL MEDINA

Es asombrosa la evolución seguida por la paleta de Angel Medina, visible en sus recientes exposiciones colgadas en las galerías Kreisler Dos, de Madrid, y Luzán, de Zaragoza. Los colores se han matizado hasta alcanzar una suavidad que podríamos calificar de táctil más que de óptica. Y a esto ha llegado un pintor que no hace mucho tiempo nos ofrecía unos cuadros de tonalidades oscuras. Efectivamente, durante la década de los sesenta, sin que este período marque un estilo estricto dentro de sus límites, como es natural, su paleta era oscura, terrosa, y el lienzo se aproximaba al informalismo, aunque siempre se mantenía dentro de una figuración más o menos deformada. Hacia 1967 se hizo la claridad en su paleta, y desde entonces no ha dejado de aumentar hasta ahora mismo.

Hablaremos de las dos exposiciones recientes como de una sola, ya que prácticamente coincidían todos los cuadros, con escasas variaciones. Sigue interesado Medina en el tema del agua, que mostró por primera vez en los guaches expuestos en la Galerie Barbizon, de París, en 1974; sin embargo, ya el año anterior colgó en Kreisler una serie de obras con barcos como elemento primordial, de modo que puede decirse que entonces fue cuando el mar entró en sus cuadros y desde ese momento hasta ahora se ha quedado en ellos. Los barcos, además, continúan apareciendo alguna vez sobre las aguas, en ocasiones con personas a bordo; pero son más bien personas sin barco sus personajes predilectos, bañistas poco hábiles, porque casi siempre usan el flotador. Así, por ejemplo, el cuadro titulado «Homenaje a Ignacio Aldecoa» retrata un flotador del que emergen la cabeza y los brazos de una persona.

«LA MAROMA».



En otras ocasiones, muy pocas, no hay personas en las telas. «Balizas», por citar un caso, constituye un paisaje marino, en el que la superficie del agua queda rota por esas señales. En «Plomizos» el elemento principal está formado por tres botellas nadadoras en medio del agua, etcétera. Pero la figura humana predomina siempre, muy a menudo dentro de las aguas, sin que falten los tipos populares, como «Cantuso», un tipo de marinero viejo con su escapulario bien visible. Entre los bañistas destacan las formas femeninas con preferencia, muchas veces con un desnudo total que resulta muy casto. Son unas mujeres gruesas a las que Medina demuestra tener afición, puesto que lleva diez años por lo menos tomándolas como punto de apoyo de sus obras en los diversos temas que ha tratado: copas primero y flores después, hasta llegar al del agua.

LA REALIDAD DEFORME

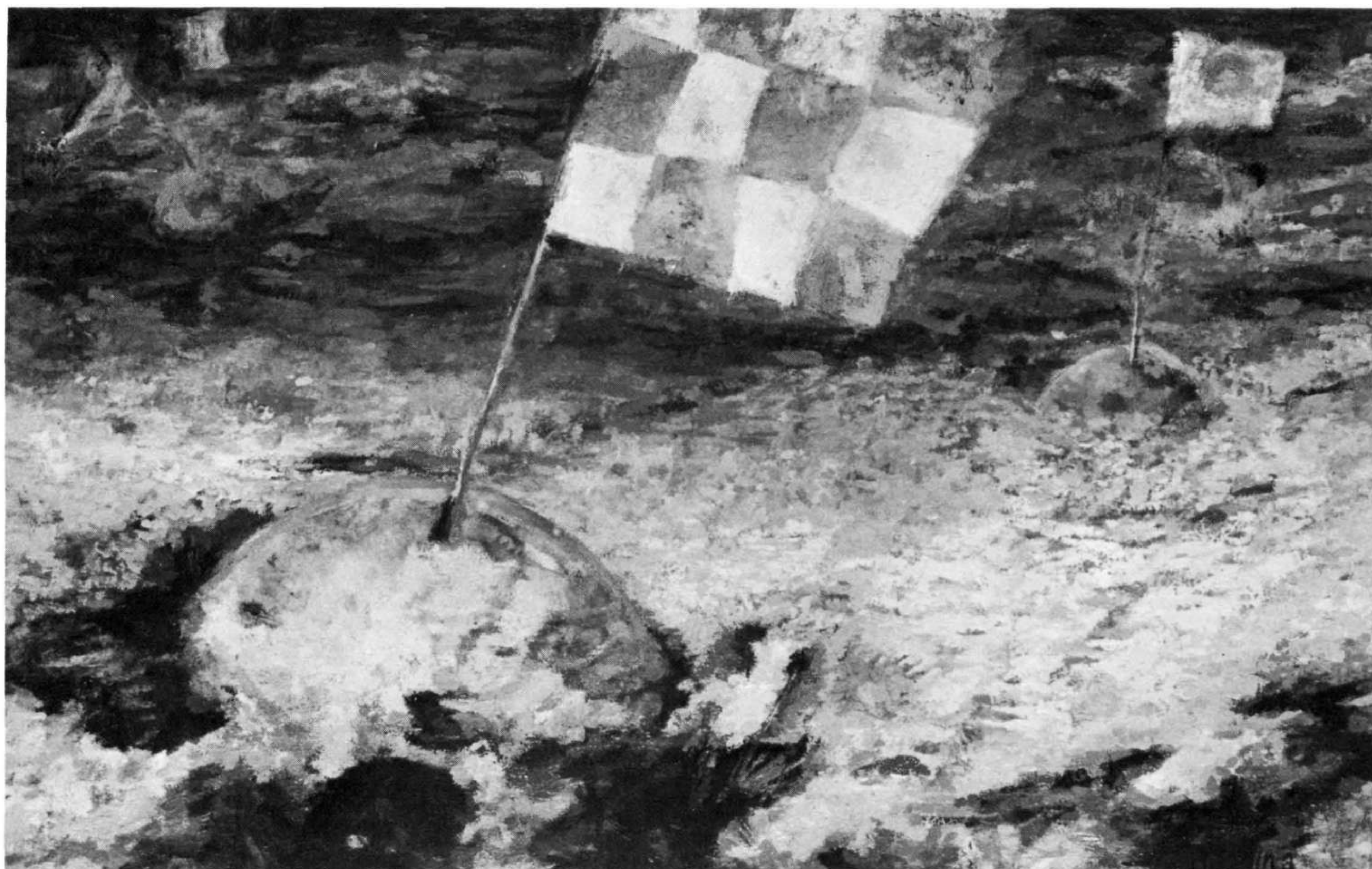
Queda advertido que el pintor se ha mantenido siempre dentro de la nueva figuración, con tendencia a un discreto expresionismo satírico. Sus ampulosas matronas poseen algo de caricatura amable que divierte sin llegar a herir susceptibilidades. Así, una señora regordeta y poco atractiva ha quedado retratada en un cuadro que luce el título marineramente de «Escorada»; se la ve tan feliz con su sombrero playero que no le importa llevar encima unos cuantos kilos de más. Otra mujer no menos gruesa y ensombreada nos tropezamos en un cuadro de título significativo, «Contorno», porque el de la mujer no es fácil de abarcar. Y la mismísima Afrodita, la diosa del amor que nació en el mar, no ha quedado nada favorecida en el cuadro que le ha dedicado Medina sin el menor respeto. Sin embargo, se engañaría quien pen-

sase que el pintor persigue una finalidad crítica y pretendiera deducir una teoría costumbrista de estas obras.

La verdad es que Angel Medina empezó a deformar la figura humana ya en sus comienzos, en los primeros años cincuenta; solía interesarse por toreros, fotógrafos ambulantes y señoras sentadas en sillas un tanto estilizadas: estos personajes de sus primeras realizaciones pictóricas demuestran una tendencia a la deformidad que iba a ser característica del autor. No llegaban a alcanzar la extremosidad de ahora, como se ve comparando a cualquiera de aquellas mujeres sentadas con las bañistas recientes. El socarrón que de vez en cuando le asoma al pintor por los pinceles se recrea en retratar a unas figuras un poco grotescas, exagerando la realidad para obtener una nueva especie de belleza.

Porque, en efecto, la pintura de Medina encierra una belleza indudable, a

«BALIZAS».



pesar de las deformaciones a que somete las figuras. Se trata de una exageración risueña, demostrada por la misma expresión de las figuras y por el colorido que emplea. Estas mujeres tan gruesas y muy pintadas (pintadas ellas, sus caras, como las viejas que se resisten a demostrar que lo son) nos miran sonrientes, simpáticas, con expresiones de felicidad incluso. Está claro que a Medina le divierten estas figuras, se debe de pasar muy buenos ratos contorneándolas con tanta anchura; en ocasiones las caras tienen una expresión algo bobalicona, pero feliz. Diríamos que estas bañistas están de vacaciones y se divierten mucho, tanto como el pintor y los mismos espectadores. Ciertamente, es un mundo deforme, exagerado, en plena decadencia; pero no es hiriente y ni siquiera molesto. El espectador comprende que Medina le presenta la vejez de las personas y las cosas, cercanas al desguace; con todo, lo hace de una manera amable y aun atractiva.

EL COLOR DEL MAR

La sencilla buena gente pasa a los lienzos de Medina con pleno lucimiento de sus taras fisiológicas y morales, resaltadas por el afán irónico del pintor. Al hablar con él se entiende mejor ese mundo algo deforme que retrata sin cansarse; sus ideas acerca de la realidad cotidiana manifiestan la misma deformación y un poco de ingenuidad, así como también un asombro continuo. A pesar de su aspecto grotesco, las bañistas exhalan una especie de oronda placidez, de satisfacción de vivir y de tranquilidad de conciencia. Resultaría inútil buscar cualquier clase de morbosidad en los cuadros de Medina, porque ni aún remotamente se vislumbra. Tampoco hay la menor literaturización de la obra. Aquí todo está claro: tanto las bañistas como los barcos se hallan en plena decadencia, desgastados por el tiempo, conocieron mejores épocas antes de esta vejez deformadora; en cierto modo la vejez es una caricatura de la juventud, pero cada instante posee una dimensión propia.

A la amabilidad de las expresiones corresponde un colorido suave, compuesto sobre todo por rosas, amarillos, azules claros y verdes también claros. La violencia, pues, está ausente de los colores, contribuyendo a aumentar el aspecto plácido de la obra. Las aguas sirven para matizar



«CANTUSO».

más todavía las tonalidades suaves, porque si utiliza el rosa para pintar la parte superior de un cuerpo, la otra mitad queda sumergida en el agua, y el azul suave se funde con el rosa para diluirse mutuamente en una vaguedad sutilísima. Se pierden aquí las nociones de galernas y tempestades para dejar paso a la noción del mar como pasatiempo, única a la que Medina presta atención ahora. Así resulta que a menudo sus barcos parecen juguetes botados por un niño travieso que los ha estropeado.

Son múltiples las tonalidades del mar, y se puede decir que Ángel Medina se apropia de todas, variándolas hasta el infinito para su uso particular. El agua, pues, adquiere catego-

ría de protagonista, pudiendo más que la anécdota, ya se trate de un objeto o de una figura humana. La composición colorista es armoniosa, y en ella caben todas las gamas de azules y verdes unidas con el blanco. Aquí la pincelada de Medina alcanza su mayor finura y profundiza en la comprensión del tema que siempre se ha denominado marina. El buen pulso del pintor le empuja más allá del cromatismo dominado por el azul o el gris para introducir en el lienzo otros colores suaves, como el amarillo o el malva, menos relacionados con el celeste. Es un modelo de equilibrio pictórico, en el que tanta carnosidad demuestra tener el agua como el cuerpo después de la elaboración de sus colores.

a. d. v.

EL ALFA Y EL OMEGA DEL QUEHACER ESTETICO DE CUNI

Un perro callejero estuvo a punto de morderle en Sevilla al intentar un apunte de la Torre del Oro. En Londres un borracho del Soho le hizo desistir de la contemplación del mercado de las flores. En Nápoles pintó en un palacio desde cuyas ventanas podía contemplar esas misteriosas líneas en álabes que sujetan el amplio espectro de la ropa interior de esas honradas familias que no tienen empacho en publicar sus trapos limpios con los cuales parece haberse inventado el código de señales para la navegación. Quizá con la prenda más íntima podría delatarse la presencia del práctico a bordo. En las troneras de La Magdalena la visión de Pedreña entre pinos le hizo enamorarse de la idea de navegar a Río Cubas. Dibujando en Darbar Square de Kathmandu se vio de pronto rodeado de esos niños de mirada melíflua como los que sirven de reclamo para las campañas navideñas de la UNICEF. El nos ha contado sus últimas impresiones recién traídas de la India con el mismo orgullo con que se hablaría de un injerto de rosas con diamantes. Porque la noticia o es fresca o se queda en historia. Esas miradas de los niños, absortas, indefectiblemente ligadas a insatisfacciones, a clamores oscuros, a anhelaciones impenitentes producto de todas esas rebabas e imperfecciones de nuestro código vital, inciden en José Alfonso Cuní que es un pintor de presencias figurativas útiles que no es necesario en modo alguno subvertir, mitificar o traicionar para abanderarse en esoterismos que a fin de cuentas sólo vienen como anillo al dedo para aquellos que no son capaces de poder defender su oficio a pecho descubierto tratando su problemática en lo que pudiéramos llamar «ámbitos en carne viva». Julián Gállego, que es uno de nuestros más avezados críticos de arte y que conoce muy bien la pintura de Cuní, ha sido

capaz de estudiarlo en el vacío, de entender su arte completamente desligado de toda opción deductiva. Ante cualquier manifestación del arte se pueden adoptar dos posturas analíticas. Una podría ser *el hecho en si* y la otra cabría pensar que fuese *el hecho como consecuencia de*. En el caso de Cuní yo prefiero servirme de la primera de estas dos formulaciones porque me basta para mi satisfacción entender al pintor como una fenomenología que empieza en su propia idiosincrasia y termina en el finísimo borde de su sinceridad. Todo esto necesita una urgente explicación que voy a tratar de metodizar en las líneas subsiguientes. El alfa de Cuní es precisamente la irrupción normal y sensitiva de una inquietud estética que se produce en su persona y que tiene únicamente por objeto conseguir una valoración formal. Para ello Cuní no intentará atenerse a procedimientos, sectas o escuelas que en definitiva le importan un bledo porque la verdad de su quehacer sale del filo de las cañas cortadas para sus dibujos en tinta china o del pelo de sus pinceles para sus conjunciones cromáticas, sus encáusticas o sus gouaches. Se le atribuye un orientalismo decantado y minucioso como si Cuní certificase la ebriedad de cada uno de los pétalos o de los frutos que integran esas bellísimas composiciones valientemente entendidas como elemento de decoración en el sentido menos peyorativo posible porque yo soy de los que todavía tienen fe, una fe casi de cristiano viejo, en el valor puro de la intención decorativa porque decorar es cosa noble que a nadie puede asustar como no sea que de un pedante se trate. Julián Gállego dice que el concepto iluminador de la Capilla Sixtina es en el fondo una teoría decorativa. No lo dice con estas palabras pero creo que ésta es la sustancia o el meollo de su tesis al

coger precisamente a un genio como Miguel Angel para demostrar que la decoratividad es algo que puede ser moneda de curso legal en un Rubens por citar un ejemplo al margen de la genialidad de Buonarrotti. La decoración será siempre decorosa y, por lo tanto, noble. Cuní es grande en lo pequeño como lo fueron los grandes maestros anónimos, los miniadores, los estrategas del arte que se quedaron en estado latente para que Dios los despertase para darles la definitiva gracia. Grande en lo pequeño, cosa que representa en definitiva un amor cósmico para todo aquello que suele despreciarse cuando se está acontecido de la vulgaridad y sólo se siente el tacto en las macroideas, en los desmesuramientos tantas veces innecesarios. Porque no olvidemos que Dios lo mismo puede hallarse en el centro geométrico de una pequeña burbuja que en la radiosa iluminación del Mane, Tecel, Fares.

Acaba de hacer José Alfonso Cuní uno de sus últimos alardes en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Aporta sus naturalezas muertas realizadas en *gouache* y tinta china utilizando en los trazos una sabia discontinuidad lineal en la que parece condenar el virtuosismo del dibujo a pluma incorporando unas fórmulas intuitivas que en mi opinión le personalizan y definen como dibujante que no se conforma con aceptar ese camino que en definitiva sería para él el más factible. Cuní renuncia de antemano a lo convencional. A veces lo convencional es lo más cierto, lo más codificable, pero la búsqueda será siempre partidaria del riesgo. Y para encadenar una teoría de asombros en cuanto a procedimiento, que demuestra que Cuní es capaz de desorientar al más pintado, ahí están esos *gouaches* de vaciados perfiles y magistrales

contrastes que ha tenido la paciencia de nerval en finísimos vacíos para que la gente se pregunte de qué medios se ha valido para pintarlos. La respuesta es muy simple. De las manos y de la paciencia.

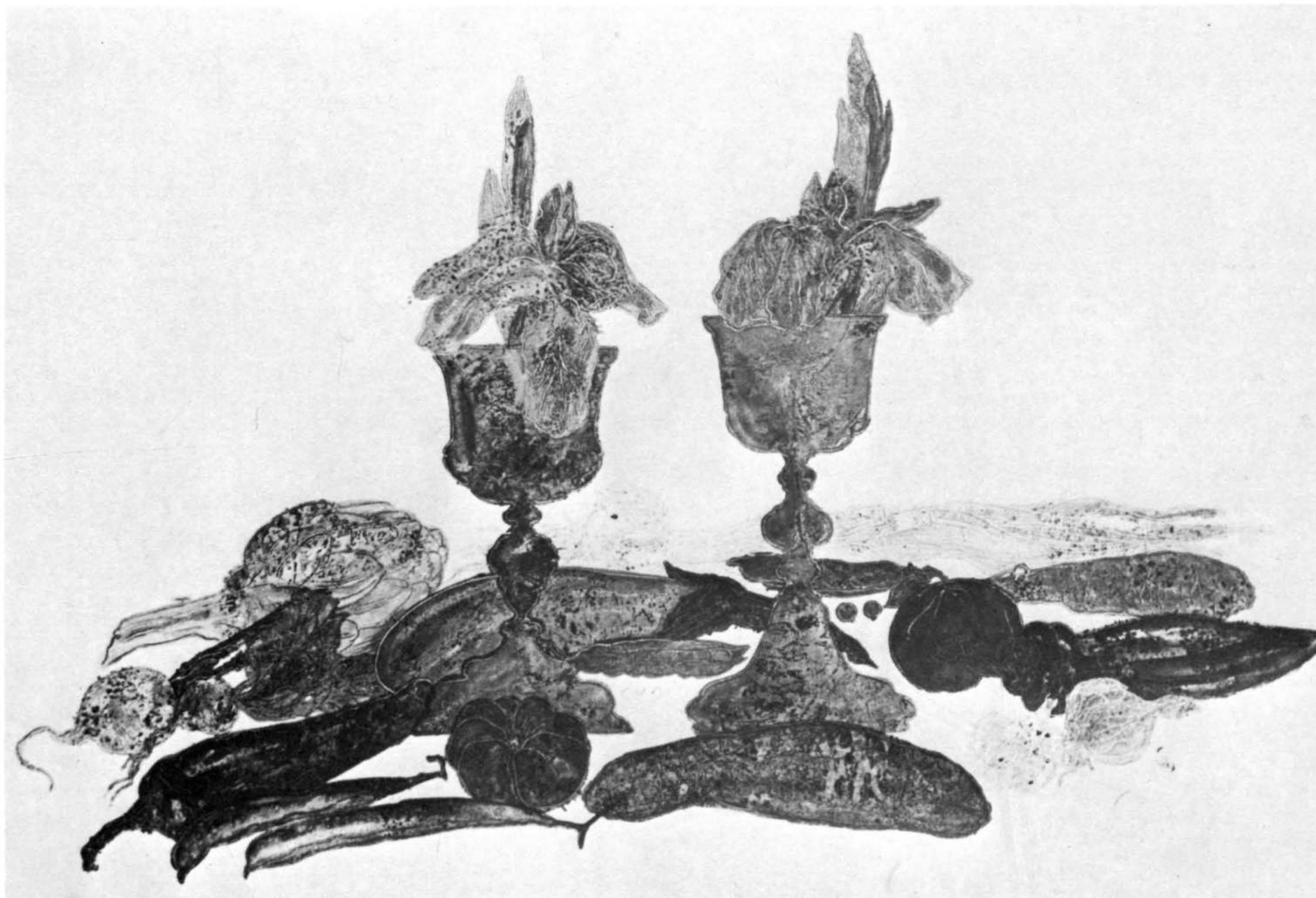
Como aclaración última yo añadiría aquí que si el alfa de Cuní es esa capacidad para valorar lo inicial con la misma pasión con que Vicente Aleixandre engrandece lo nimio en la majestuosidad edénica de «Sombra del Paraíso», el omega es la inquietud intelectual pasiva y sedente con que el pintor está viendo la proyección de su obra en el mundo natural de las ideas en el que va a encontrar amigos tan importantes —amigos en el vórtice histórico o en la realidad presente— como Bacon, como Perse o como Rimbaud aceptando la sobrerealidad, en sus mágicas sobreimpresiones, como una forma de estimular nuestra atención llevándonos a lo más íntimo de su conciencia.

j. g. m. l.



«FRUTAS» (1976). Gouache.

«DOS CALICES AZULES» (1976). Gouache.



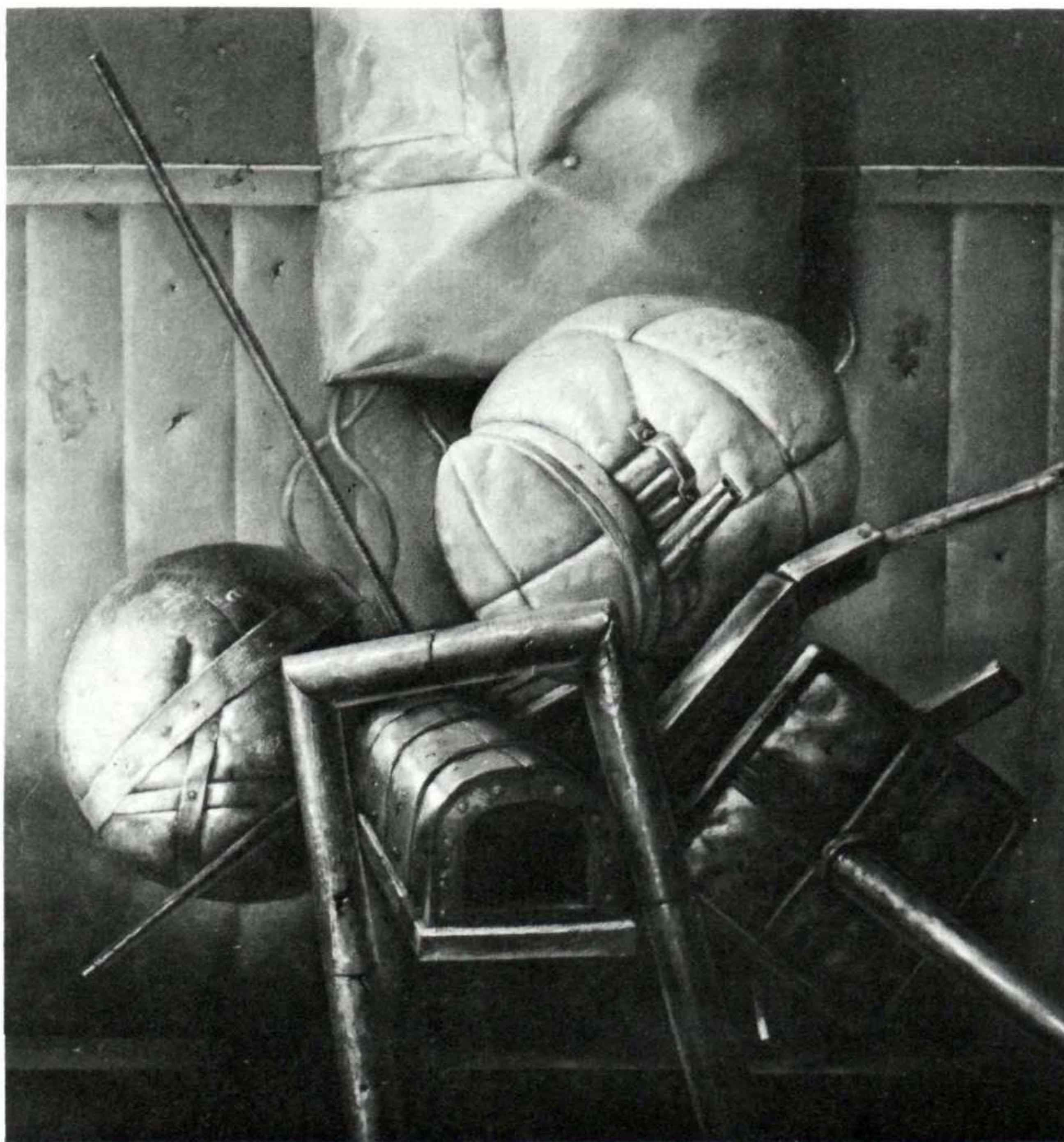
LUIS SAEZ

El problema esencial del pintor burgalés, Luis Sáez, que últimamente ha realizado una exposición en las salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Paseo Calvo Sotelo, 20, Madrid), ha sido desde hace bastantes años —como hemos dicho en otra parte—, transmutar el horror en una belleza suficientemente calificada. En la obra por él reunida en su última muestra, con algo de apoteosis resumidora de anteriores y temporales hallazgos, «coexisten Anteros —no Eros—, Hipnos y Tanatos, como muy bien ha señalado Joaquín de la Puente. Anteros, violento energúmeno, doble infame de Eros. Tanatos, inclemente, muerte que se regodea y prolonga más de lo humanamente resistible, su oficio de asesinar los seres y las cosas. Hipnos, el sueño de la razón produciendo monstruos por doquier, cerca y lejos de nosotros». Como se deduce, predomina en ella el afán de eficacia —servido por un dibujo vigoroso, muy construido— sobre toda otra conquista expresiva. En el terreno de lo simbólico por otra parte, nada se pretende por Luis Sáez tanto, como aterrarnos bellamente con un mundo derivado de lo visceral, de lo colérico, de lo nauseabundo, potenciado cromáticamente por ideas plásticas, ricas en intensidad colorística y rotunda topografía. No es correcto achacar a la monotonía lo que siempre resulta natural cuando el creador obedece a un único mandato natural importante, doloroso, neto. Ni dejar de observar que en Luis Sáez cada cuadro, no es fruto arbitrario, debido lo mismo a la savia que a la habilidad artesana escrupulosa, sino consecuencia de voces íntimas, denunciadoras de problemas que al pintor obsesionan. Amenaza siempre un peligro: que los resultados se conviertan en *ilustraciones*, más que en *versiones*, de su indudable, responsable problemática... Porque en pintura, y

Luis Sáez lo sabe, queda algo agarrotado lo que no se produce con una temperatura lírica determinada. Y porque en pintura también, toda forma que no trasciende acreditada por una milagrosa jugosidad última, llega a convertirse en víctima irremediable de una peligrosa exacerbación.

* * *

Lejos, claro está, de nuestra intención, subrayar la actitud de Luis Sáez, como una actitud típicamente sádica. El burgalés Sáez lo sería, no cabría duda, si inmerso como cualquier hijo de vecino en una sociedad donde el sadismo, el masoquismo, etc., etc., se producen como flores demasiado naturales, *celebrase* materia tan repug-



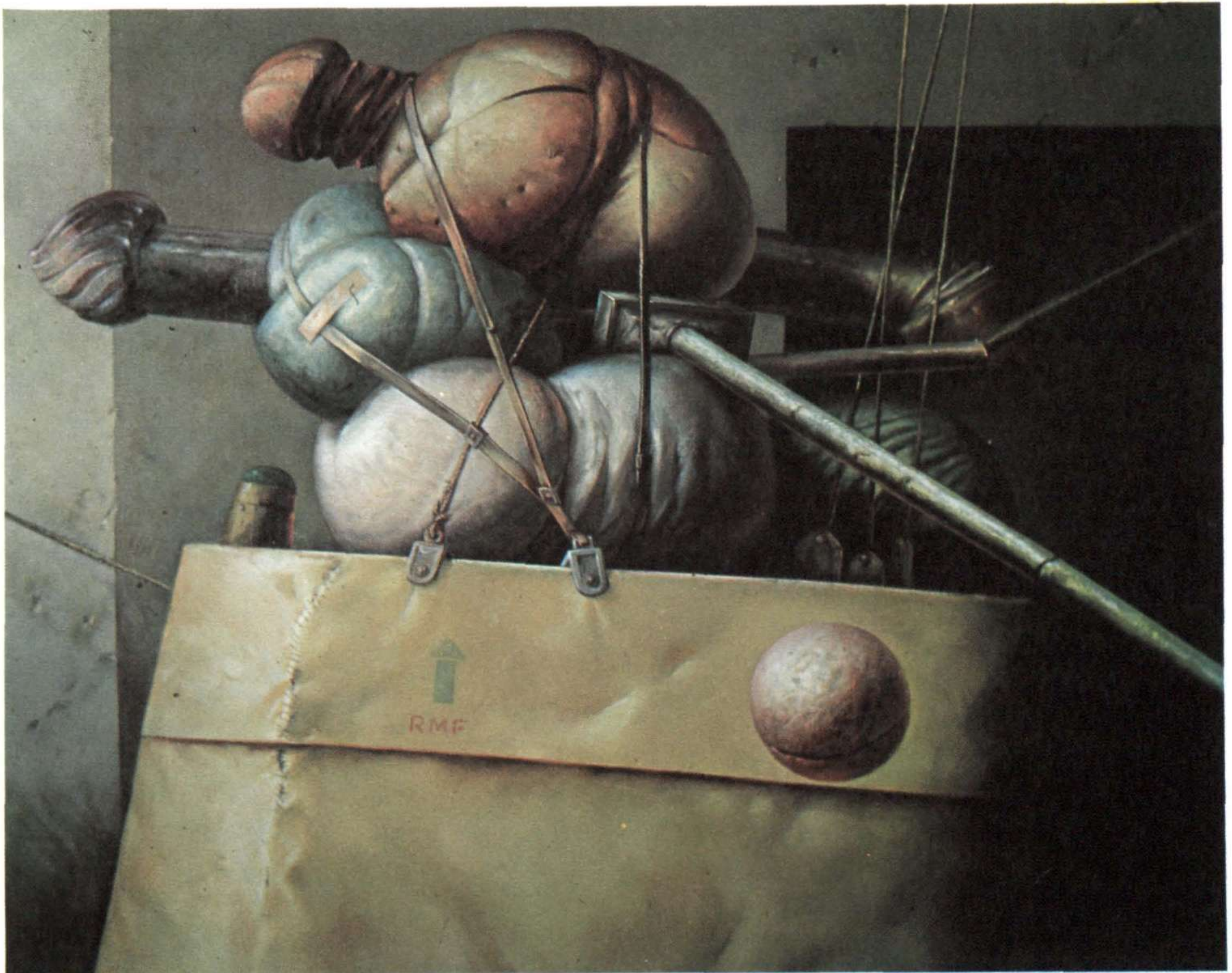
nante, con el entusiasmo cómplice con que los autores del XIII, por ejemplo, perennizaron sin otra intención que el de celebrarlos, puñados de flores. Su caso, es un típico caso de denuncia por el contrario. Ahora bien, cuando Luis Sáez cultiva la belleza del horror, a que hemos hecho referencia, no impregna sus denuncias del fétido aliento de cualquiera de los expresionismos más o menos admitidos. Lo que Luis Sáez nos brinda, que es algo así como unas síntesis expresivas, donde se patentizan peligrosos e inaceptables comportamientos sociales, están tan bien dibujados, tan afanosamente pintados, que corren el peligro de cautivar. Y entonces es necesario advertirle de un posible peligro en creación de pretensión tan alta. Debiendo responderle a unas declaracio-

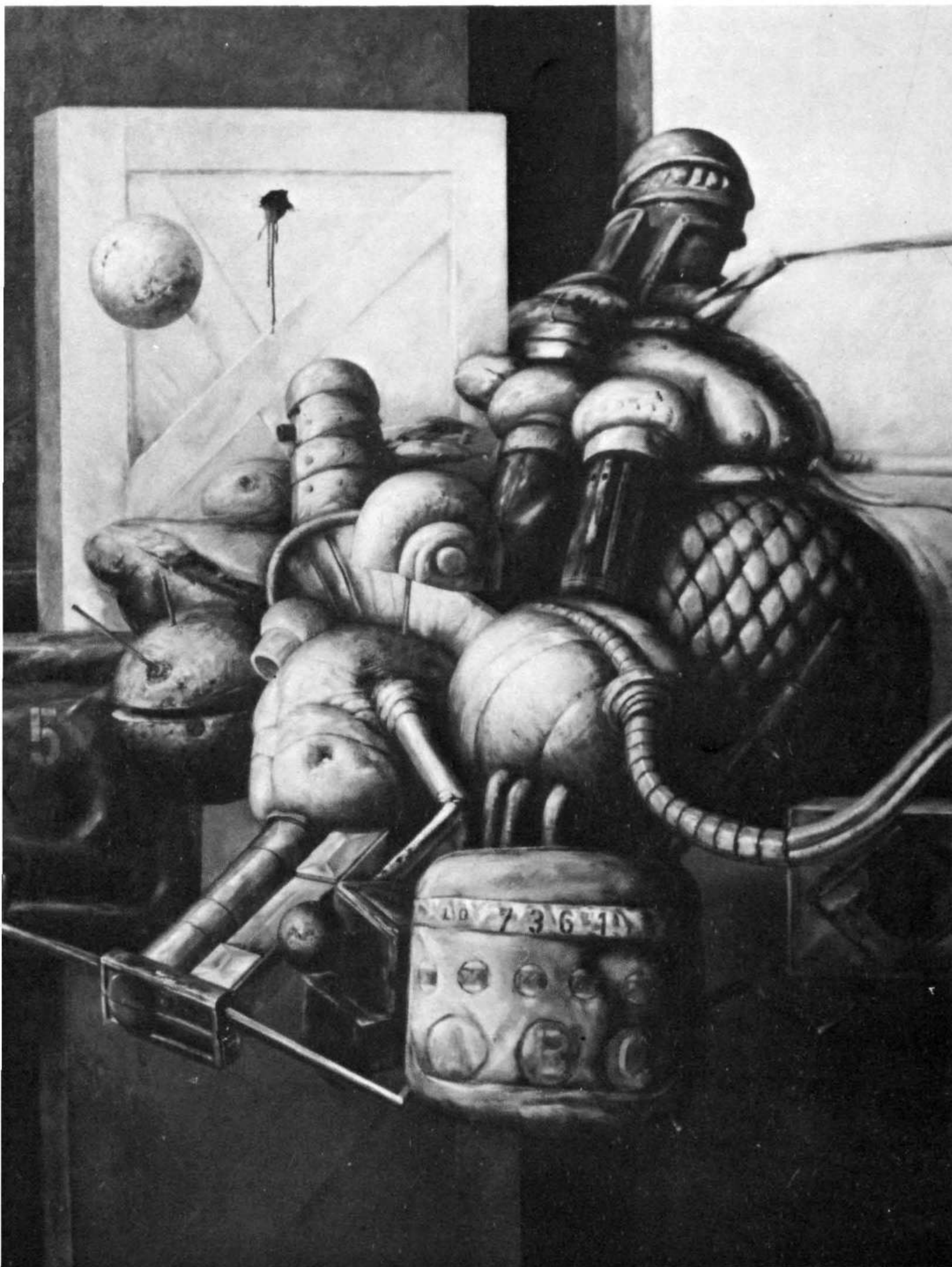
nes: no eres un sádico. Los elementos hirientes, penetrantes, esos lanzazos o golpes de ritmo advertibles en tus cuadros tienen, realmente, una proyección de sadismo, sin embargo. Su origen ha de buscarse en la sociedad y en los hábitos actuales. Que lógicamente inciden en tu psicología y en la de tantas personas. No eres un sádico voluntario, ni está en tu ánimo provocar sádicamente al espectador. Tampoco eres un erotómano, a pesar de la carga erótica que evidentemente hay en tu pintura. Pero luego en la grave dicotomía entre el narcisismo y el antinarcisismo, puedes caer, menos por actitud moralizante que por inconformismo, en el grupo segundo, que por último, te hemos mencionado. Y preocupado de no ser nunca brillante, claudicación artística para tí peligrosa,

restar fuerza aunque tú no lo creas, a lo que en tu obra hay de denuncia, a la hora de llevar a cabo descubrimientos trascendentales.

* * *

Preferimos, y de ahí lo que hay de celebración abierta al principio de esta nota, los grumos de mayor o menor volumen de Luis Sáez, donde su pintura sistetiza lo que la misma se propone denunciar abiertamente, sin ambages ni rodeos. Pero tenemos después que decirlo, ante lo que hay de positivo en su obra, y sin que lo siguiente disminuya ni poco ni mucho lo honestamente señalado, lo que puede producir la misma, pese a que no sea esta la intención de su creador





seguramente, de complacencia en lo denunciado, si el trato que el artista confiere a esos conjuntos para nosotros y para tantos aterrados, *dignifica* indirectamente lo que constituyó motivo de desprecio. En este mundo en el que vivimos —viene Luis Sáez a decirnos— importan demasiados elementos y cosas que, dinamizadas por mi ira, trato de lanzar sobre la atención de los hombres de mi tiempo, para que no las sobreestimen. Pero es necesario, rematamos nosotros, que la ira creadora del pintor, desbordando lo formal en vez de adensándolo, exacerbándolo mucho más de lo que lo exacerba en su época presente, produzca un impacto sobre el espectador, que en nada se parezca, al que muchas veces actualmente pueda producir.

Comprendemos perfectamente, cuando se es un pintor legítimo, y no se contenta uno con demostrar la buena o mala administración de la materia, lo que cuesta consumir gran parte de la creación —¡y quién sabe si la creación misma!—, en denunciar lo que las sociedades muchas veces suponen de logro falso, en la gran Creación Universal. Pero en honor a nuestro afán de lealtad a la función pictórica, tan bien ejercitada por Luis Sáez, debe aceptársenos la objeción siguiente: es muy difícil alcanzar resultados bellos con denuncias de horrores... Y reconocer que después de repetir como introducción de este artículo, la primera parte de la notilla que sobre la muestra de Luis Sáez tuvimos a bien publicar en otra tribuna, consideramos honesto enfrentarnos bajo otro aspecto con el burgalés y decirle, teniendo en cuenta las declaraciones, a que también hemos hecho referencia, que a la honradez de su denuncia no hay que dignificarla solamente con dignidad pictórica, sino con esa dignidad y con una tensión dramática, que Luis Sáez no debe echar en saco roto. Si quiere, como estamos seguros que quiere, demostrar a los hombres de su tiempo que la mejor manera de asumirlo, es desenmascarar la complacencia con que el mismo, sintiéndose incluso hasta importante, cree vivir a lo dramático, lo que únicamente conlleva, como la mediocridad y como la injusticia. Función que únicamente con verdad penetradora, y bondad pictórica y alta tensión expresiva, puede llevar a cabo quien se dé cuenta a lo que obliga llamarse artista.

e. a.

MIGUEL HERNANDEZ



TITULO ILEGIBLE (65 x 81 cm.). OLEO SOBRE TABLEX.

SIN TITULO (55 x 46 cm.). OLEO SOBRE TABLEX.



Las relaciones del arte naif, en una de sus versiones más rabiosamente populares, con el «art brut» se señalan claramente en la obra de Miguel Hernández, pintor español completamente desconocido, que vivió gran parte de su vida en París, y al que la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural dedicó una de sus salas a comienzos de esta temporada. La pintura de Miguel Hernández (1893-1957), pienso que milagrosamente conservada tal vez debido a la amistad de Dubuffet, Michel Tapié y algún excepcional coleccionista, es una continua autobiografía, más o menos camuflada por el reducido pero eficaz bagaje de recursos formales de este pintor solitario. Frecuentemente su preocupación temática es un cierto melancólico erotismo, al que subyace la idea obsesiva de reencuentro con su mujer, de la que tiene que separarse al acabar la guerra española para ingresar en un campo de concentración. La pintura para Hernández es un continuo monólogo sobre el tema del amor, y ocasionalmente de la muerte. Los personajes suelen ser, en los cuadros más «historiados», los de una cierta literatura folklórica de nuestro país: el guardia civil, el cura, el campesino, incluso un cierto Quijote de barba de chivo. Los animales (pájaros, serpientes, felinos), las plantas y las referencias paisajísticas (París, Venecia, los bombardeos, etc.), se articulan en su espacio siguiendo un contorno fuerte y expresivamente curvilíneo, a través de una pincelada corta e insistente, y una torpe y expresiva manera de untar el color. La ya tan codificada rotundidad de la inocencia primitiva es un hecho artístico demostrado una vez más por Hernández. A nadie copia y nadie va a copiarle. Es otro caso aislado, milagroso y marginal a nuestra cultura. Pero ahí está. Su obra es un auténtico placer para el que guste de la pintura brava, sin refinamientos, pero con una ternura y un talento gráfico natural poco comunes. Dubuffet, que conoció su vida y pesares, comprende bien una «cierta necesidad de lo feo» para que Hernández se haga entender. Estas pinturas son las confesiones de los diez últimos años de su vida, en su cuarto de Belleville en París, hasta su muerte a los sesenta y cuatro años en el Hospital Saint-Joseph.

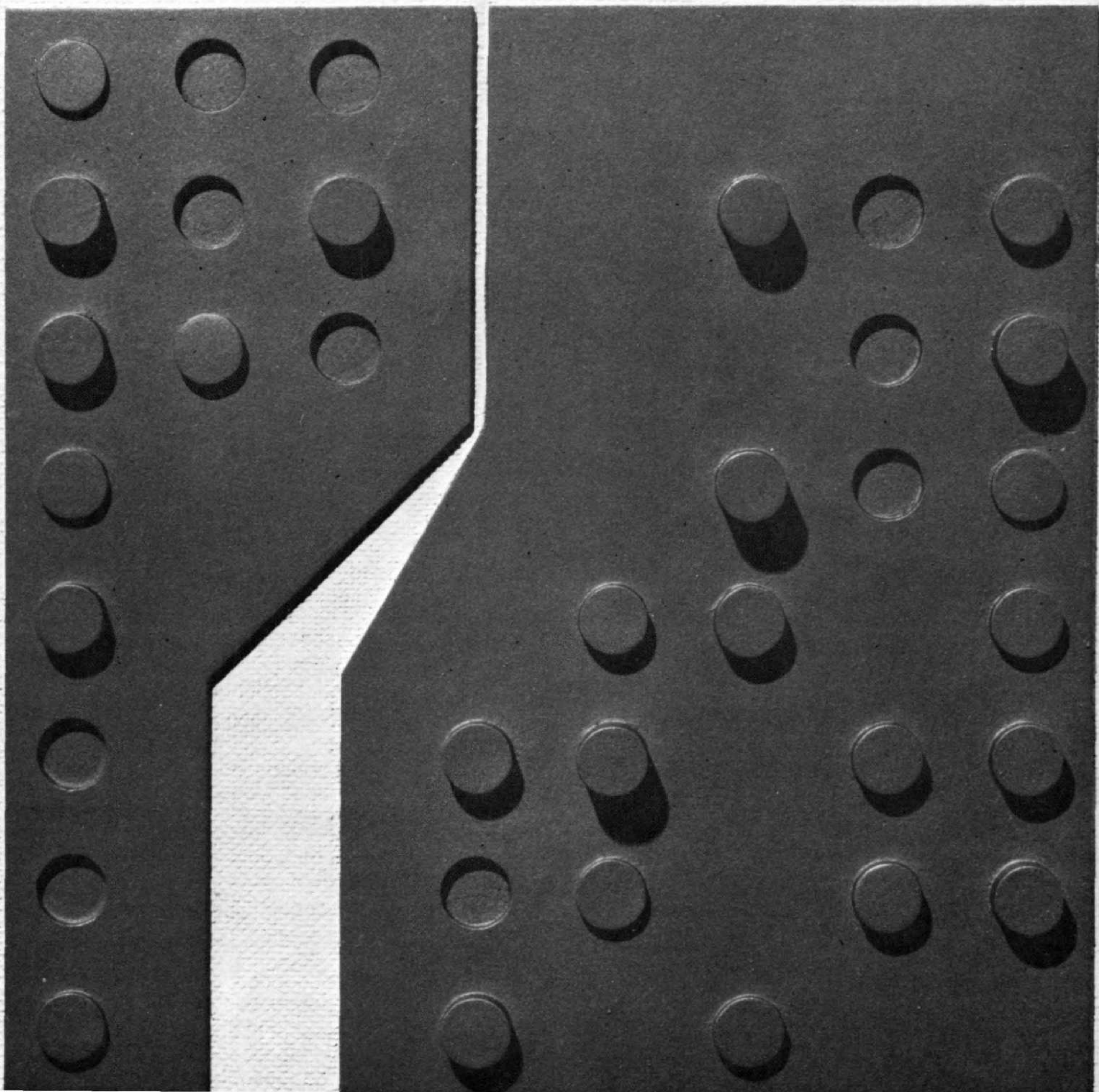
j. a. a.

LUIS CARUNCHO: TEXTURA Y ESTRUCTURA

Pertenece Luis Caruncho (La Coruña, 1929) a esa estirpe de artistas que han pasado por muy diversas etapas de creatividad antes de arribar a la que, hoy, pienso es definitiva. Me refiero a la de sus construcciones. De sus anteriores etapas ha ido extrayendo consecuencias, fecundas consecuencias, que le permiten ahora abordar un terreno tan árido como el del

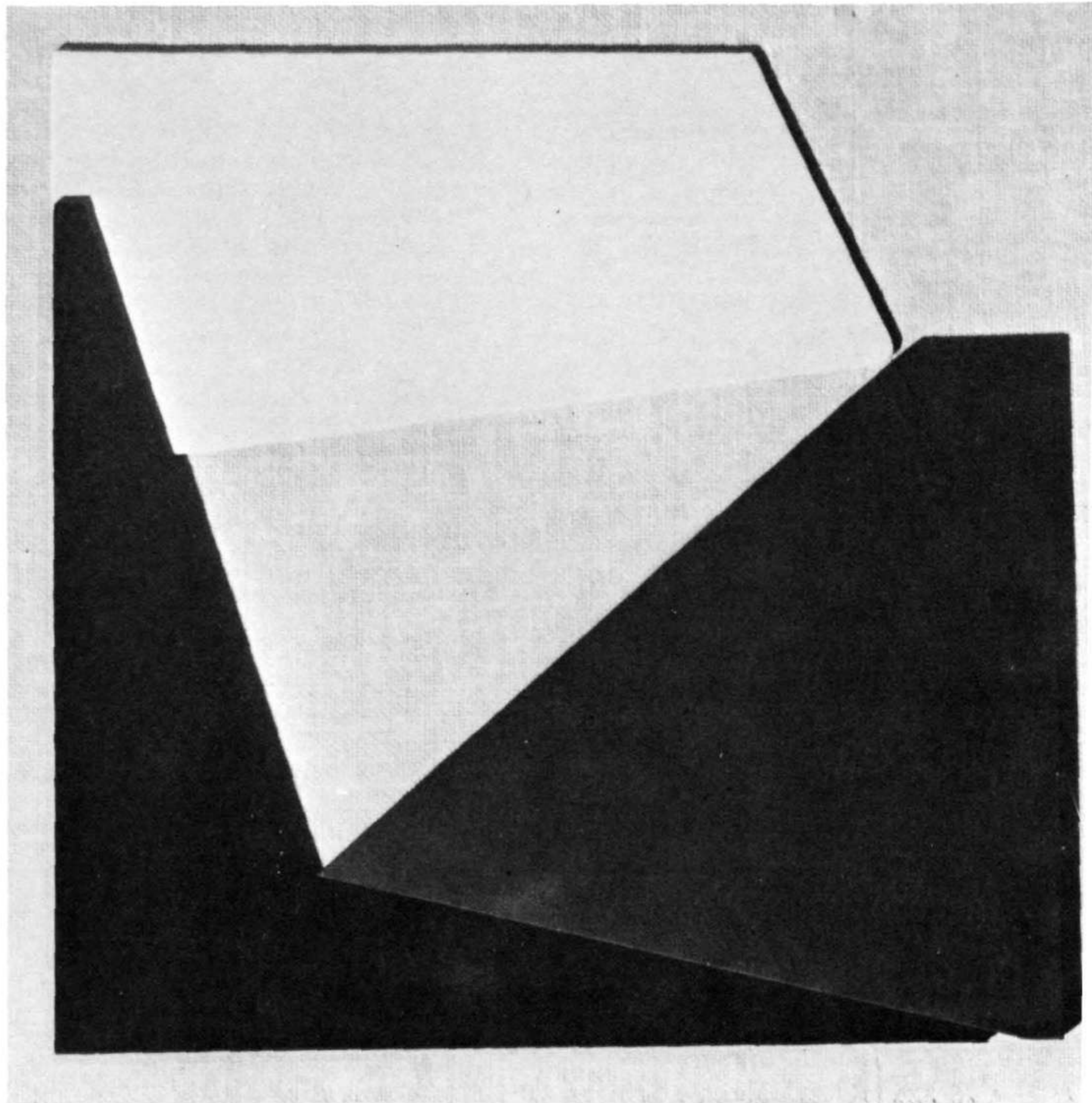
llamado —de modo harto generalizador— constructivismo, pertrechado de un abundante bagaje de conocimientos técnicos, alejados de los tradicionales y académicos. Comienza Caruncho por considerar todas y cada una de las características del material de que se sirve. Así, el grado de tersura o rugosidad, la resistencia al corte y, por ende, la precisión del borde cortado,

etc., son muy concretamente tenidos en cuenta en cada obra. Opera luego, en casi todas sus obras, con una dialéctica entre forma y fondo. Forma y fondo reales, pues de relieves se trata. Al fondo rugoso se superpone la forma lisa. El relieve produce sombras. Con ellas también cuenta y con las sombras que sobre el relieve producen los relieves que sobre el pri-



mero operan. Después su creación se diversifica. No hay ni un camino ni una dirección única. A la rigidez de las rectas opone la suavidad de las curvas. Al ascetismo, la sensualidad; a lo blanco lo negro. A veces, al plano físico lo limita la inmaterialidad de una línea pintada. Su obra se mueve, en cierto modo, entre una fenomenología y una hermenéutica, entre una constatación y una interpretación de los datos previos que así cobran un nuevo sentido. Es una obra que parte en cada caso de la idea matriz antes que de un ideario. Pocas veces la mera superficie encierra tanta profundidad. El fondo, de gruesa textura granulada, enfatizada alguna vez por grumos de la materia que le tiñe, sugiere el caos del cual surge lisa y tersa, brillante y bruñida, la forma que en definitiva es la obra; la estructura que antes fue mental y ahora emerge materializada ante nosotros. Es ahí donde la obra se concreta. Cada forma posee un único color, los límites son perfectamente delimitados —cortados casi siempre—. En alguna obra, a modo de homenajes, una ventana se abre en algún lugar y nos permite ver fragmentos de un Kandinsky. Son los momentos menos felices. Hay quien dice que la admiración está en el principio de todo filosofar. No creo que esté en el origen del arte. Pero el arduo camino del artista precisa tal vez de estas cosas. Descontextualizar en arte puede estar bien en este tipo de obra que se nutre de lo cotidiano —¿qué más viejo que el periódico de ayer?—, pero no es recurso para lo que al absoluto aspira. No debe Caruncho permitir que nada perturbe sus círculos, sus triángulos, sus figuras. Es con ellas con lo que tiene que construir su mundo plástico, mundo plástico que ha encontrado después de incesantes búsquedas, en las que ninguna de las posibilidades formales o materiales ha sido eliminada sin prueba. Creando espacios entre las formas, conjugando los colores de cada una de éstas y las demás, dialogando con el fondo, ajeno a ellas, interpenetrando formas y resaltando exactamente inclinaciones e incisiones, buscando la libertad del propio rigor y exigencia —la única existente en arte—, puede Caruncho acceder a una obra fría y distante en apariencia, pero penetrada por el fuego de la claridad necesaria.

j. m. i.



JUAN ANTONIO AGUIRRE: APUNTES PARA LA COMPRESION DE SU OBRA

Esta última exposición doble (Galerías Seiquer de Madrid) de dibujos y pinturas, nos da una serie de pautas para acercarnos un poco más a la trayectoria transformacional del artista.

Desde su ingreso expositivo en el año 1965 (Galería Amadís), hasta la muestra que hoy nos ocupa, observamos que su preocupación constante, al enfrentarse con la superficie material, es la modulación de espacios cromáticos en la estructura pictórica, ya sea narrativa o puramente signica o gestual.

La conexión con la pintura de acción es bastante clara al dar únicamente importancia de «anécdota» a la temática desarrollada. Sin embargo, encontramos, en este mundo ocasional, una gran carga de intención explosiva. Me estoy refiriendo concre-

tamente a la temática circunstancial de sus últimas obras, paisajes urbanos o rurales, interiores o exteriores, que contienen una potencialidad de canalización cromática. El motivo de las obras nos dice mucho en este sentido, como aprovechamiento consciente o inconsciente de un recurso expresivo-cromático. No es, por consiguiente, casual el nombre que reciben las obras de tan marcada significación: «La playa roja», «Interior caliente y geométrico», «La cúpula azul», «Lloviendo tarde verde»...

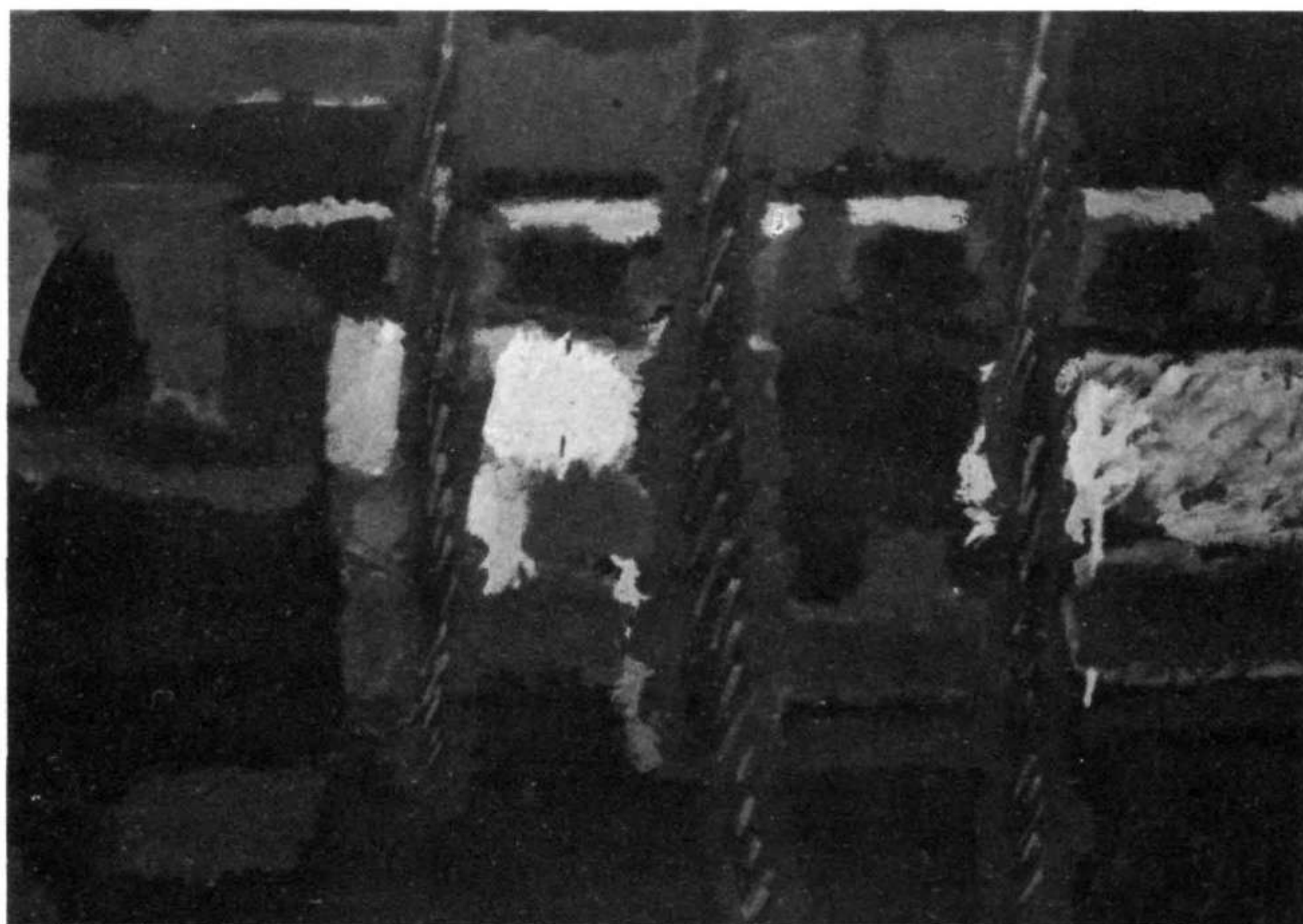
Nos da la impresión de que la superficie se va configurando y determinando poco a poco a medida que el equilibrio se va estableciendo y centrando. Este planteamiento entronca con una constante en la historia del arte contemporáneo que toma forma

de tesis inaugural con las palabras de Maurice Denis, cuando afirma que un cuadro antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera es esencialmente una superficie plana recubierta de colores unidos en determinado orden. Se diría que cada elemento dentro de la superficie pictórica estudia el modo de encontrar un equilibrio en medio de un caos establecido. De esta manera cada color y forma encuentra su lugar para contribuir a la armonía total de la obra. Esto nos hace pensar en la intención de gozo y satisfacción sensual que hay implícita en las obras de los «fauves», reveladas por las palabras de Matisse, que en su catecismo pictórico afirma: «Sueño con un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema que inquiete o que preocupe, que sea para todo aquel que hace trabajar a su cerebro, tanto para el hombre de negocios como para el artista de las letras, un lenitivo, un calmante cerebral, algo análogo a un buen sillón en el que descansa de su fatiga física».

En las obras existe una perspectiva donde los planos se ordenan o se descontrolan alojando una superficie de color a veces plana que no siempre llega hasta la frontera de su demarcación-límite. El color, en muchos momentos, se proyecta sobre la superficie del lienzo o de táblex, de una manera gestual que produce una sensación de espontaneidad a las obras. Este mismo geometrismo sirve de base y de contenido para que la textura cromática pueda desarrollar una reacción emocional directa sobre el espectador.

La realización de la obra se hace de una forma incontrolada y hasta cierto punto automática. El mismo pintor afirma, con motivo de una exposición

«LA PEÑALOSA» (1975).



anterior correspondiente a la serie mediterránea: «Los hice sin una conciencia exacta, espontáneamente, y también con energía y tranquilidad». Del mismo modo podemos comprender su «progresión creacional» cuando dice: «Me bastaba con pintar a ciertas horas, llevando en la memoria hasta el estudio la prolongación de aquellas sensaciones que hacían el paisaje», o bien, cuando asiente: «Entendía bien a

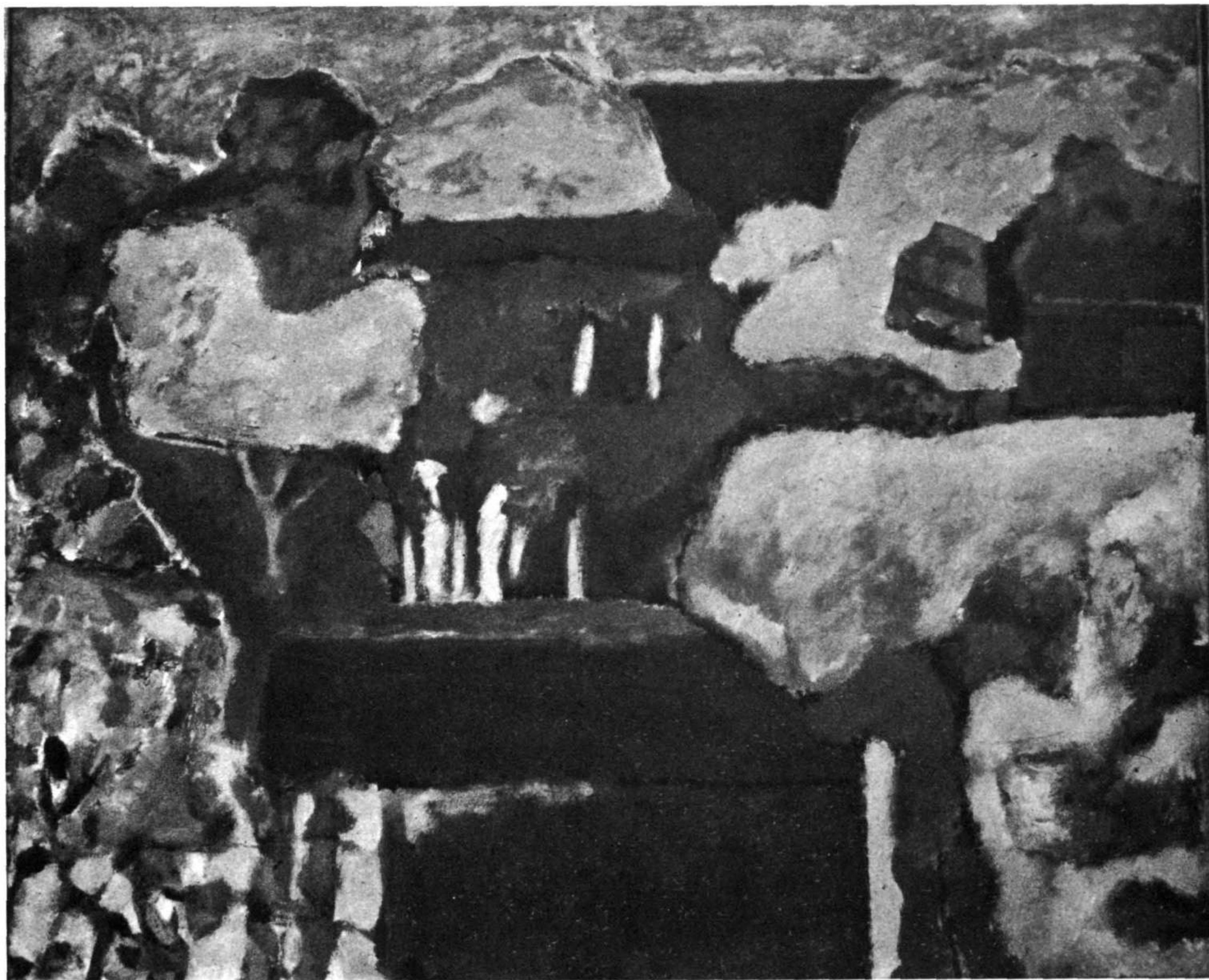
algún impresionista, su entrega al arrebató emocional del color, sin un dibujo previo, como sin partitura. Estaba convencido de haber destruido una estructura que organizaba e instruía mi comportamiento. No necesitaba pretexto de actuación. Pintar era algo que yo inventaba, un nuevo rito, una ceremonia inédita, una actitud privilegiada recién descubierta».

Existe en su mente, en el momento

decisivo de comenzar una obra, una acumulación de emociones experimentadas que son las que después van a tamizarse y proyectarse sobre el soporte. Todo ese contenido se traduce en realidad plástica a través del color. Sólo así podremos comprender que una nota de color puede ser secundada por otras hasta llegar al final del proceso sin ser establecido y determinado previamente de una forma consciente.

f. f.

«PISCINA AZUL» (1976).



EL ENIGMA DUCHAMP

A PROPOSITO DE LA EXPOSICION RETROSPECTIVA EN EL CENTRO BEAUBOURG

Para esta ocasión excepcional los museos norteamericanos han prestado lo esencial de la obra de Marcel Duchamp, y muy particularmente el de Filadelfia, que conserva la casi totalidad de las piezas importantes. El Centro Beaubourg ha presentado una exposición como jamás se había hecho hasta ahora, sin regatear medios, hipótesis y aun conclusiones. Aquí tenemos ya la primera contradicción desconcertante: el más subversivo desmitificador del mito del arte, entronizado con todos los honores oficiales en los templos donde se mantiene y se fomenta la cultura.

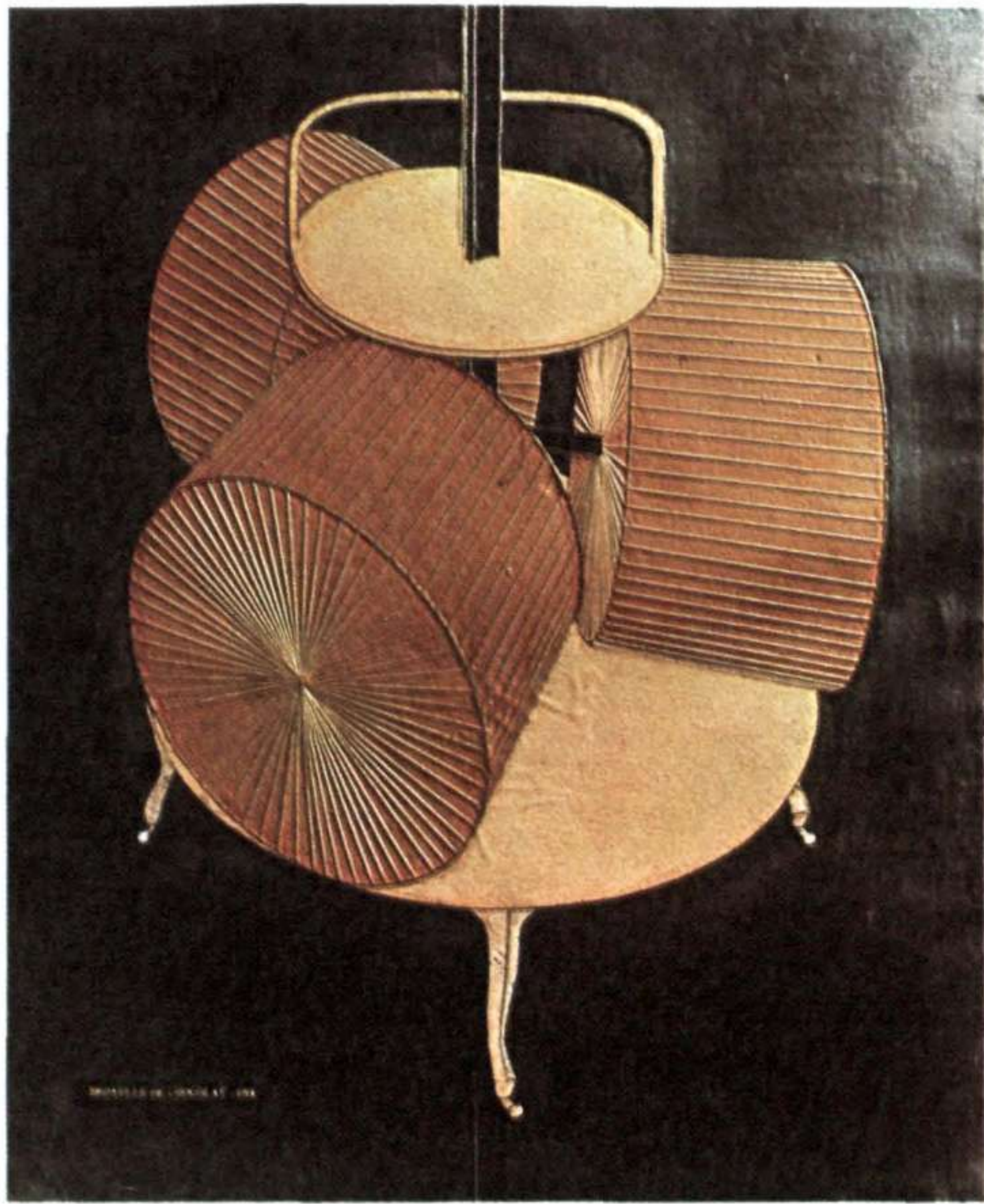
Las contradicciones y paradojas salen al paso al tratar de Duchamp. Que la pintura dejó pronto de interesarle —¿impotencia? ¿decepción? ¿convicción?— es hecho incuestionable. Que su desprecio englobara la creación artística en general, es ya más dudoso. La literatura y la poesía le parecían superiores a todo lo plástico; hablando de la música afirmaba «que nunca se dejaría emocionar por unas tripas de gato...» (las cuerdas de un violín). La desconfianza de Duchamp hacia la «plástica retiniana» y el peligro «de caer en la delectación» fueron el reniego temprano de unos comienzos de pintor *normal* con unas inquietudes análogas a las de sus hermanos (Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon) y sus amigos de la «Section d'Or» (Gleizes, Metzinger, Kupka, Delaunay, etcétera), es decir, un post-impresionismo fugaz, la asimilación de la lección cézanesca y las tentaciones del fauvismo, el cubismo y el futurismo. Pero el cuadro más importante de Marcel Duchamp, «Nu descendant un escalier», fue rechazado en el Salón de los Independientes de 1912 por aquel mismo grupo de compañeros fraternos, triste incidente que le dejó al pintor definitivamente escarmentado de cualquier adhesión a teorías y postulados. Y su última pintura data de 1918, cuando tenía apenas treinta y uno años, y se titula «Tu m'...», con intencionada significación: «Tu m'emmerdes».

Ya antes de ese divorcio con la pintura había empezado con las cajas portadoras del «azar en conserva» y con los «ready made», vulgares objetos manufacturados a los que dotaba de irrisoria significación: una máquina de escribir, un frasco de colonia, una reproducción de «La Gioconda» con bigote y perilla, el famoso urinario de porcelana, presentado como «el objeto con menos probabilidad de gustar», para asestar un bofetón al buen gusto... Desde entonces, la subversión en el arte no ha cesado de progresar y la noción misma de *obra* se ha disparado a un infinito vertiginoso. Sin el antecedente de Duchamp, la mayoría de las experiencias actuales

serían impensables y se da la paradoja de que aquello que se erigía probablemente como anti-arte o protesta por el encastillamiento del artista, ha dado lugar a la inmensa proliferación de los objetos de *arte/intención-no realización* que hoy llenan museos y exposiciones.

El enigma de Duchamp sigue intrigando y ni siquiera una exposición tan completa y cuidada, con cuatro volúmenes exhaustivos de catalogación crítica y biográfica, pueden aclarar el misterio. Se han hecho todas las hipótesis, se ha escarbado en su vida, se ha especulado con las más diversas interpretaciones y han derivado luego las más infames degradaciones, en un batiburrillo donde entran Freud y el erotismo, la alquimia y el surrealismo, la provocación y el humor negro. Lo que cada cual quiera poner. Es cierto que Duchamp, al renunciar a su profesionalidad de pintor, prefirió un empleo en la Biblioteca Sainte Geneviève, donde se enfrascaba a menudo con libros de ocultismo, de perspectiva y de geometría no euclidiana. No es menos verdad que su pasión por el ajedrez fue más que una afición, casi una forma de comportamiento, y constituyó a veces su quehacer principal, mientras algunos admiradores se afanaban por reconstituir sus efímeras *acciones*, los extravagantes «ready made» y los complicados montajes que él supervisaba distraídamente y se dignaba autenticar con desdeñosa condescendencia. Tal vez, en el fondo, con desprecio.

Pocos artistas habrán trabajado menos y habrán dejado tan escasas realizaciones, si no es el también enigmático y renegado Rimbaud; pocos, sin embargo, han ejercido mayor influencia. En el caso del poeta queda intachable, excelso, lo que escribió de purísima poesía. En lo que respecta a Duchamp son contadas las *cosas* —que ni siquiera se pueden llamar obras— y la mayoría deleznable, perdidas muchas por los amigos a quienes iban destinadas, menos el indescriptible y complicado «environnement» titulado «Etant donnés le gaz d'éclairage et la chute d'eau» compuesto de una puerta vieja española, ladrillos, formas de yeso recubiertas de cuero, plexiglás, linoleum, algodón, etcétera; montaje en el que Duchamp trabajó secretamente unos 20 años, para legarlo al museo de Filadelfia con deseo expreso de que lo mostrara un año después de su muerte. (Siendo imposible el desmontarlo, se ha recurrido en París a un fotomontaje estereoscópico y se exponen todos los estudios del tema.) Inexplicable parece esa voluntad de destino museal en el hombre que desencadenó la subversión contra las convenciones del arte.



MOLINILLO DE CHOCOLATE N.º 2 (1914). (MUSEO DE FILADELFIA. COLECCION ARENSBERG).

Cuando llegó a Nueva York, en 1915, huyendo de la gran guerra, la ciudad disparatada fue terreno abonado para el disparate. La broma, el escándalo, el timo se toman en serio, el ingenio hace oficio de genio. La amistad de Duchamp con May Ray y Picabia en aquel dorado exilio sirvió de fermento fructificador durante unos años nutridos de humor. Nunca se ha sabido a ciencia cierta los medios de vida de Duchamp, que pasó largas temporadas sin más ocupación que jugar al ajedrez. Soltero impenitente, amoral si no inmoral, de un comportamiento sexual bastante cínico, absolutamente irreligioso hasta el punto de rechazar incluso la noción de ateísmo por entrañar oposición a la creencia en Dios, el hombre Duchamp es casi tan impenetrable como el Duchamp artista. Algunas veces dio lecciones de francés y de ajedrez, parece que también cobraba comisión por la venta de obras de otros artistas, pero lo cierto es que él desoyó siempre las proposiciones de «amateurs» y marchantes, negándose a entrar en el circuito de la especulación y en las servidumbres de la profesionalidad. Ante los fervorosos exégetas empeñados en explicar las mil interpretaciones posibles, Duchamp ironizaba con sorna y es seguro que íntimamente se burlaba de ellos. Aquellos «ready made» asestados como saludable provocación han sido luego «recuperados» por el estetismo y hoy vemos que cualquier materia u objeto es acreedor de exaltadas reivindicaciones dentro del concepto puramente plástico. Una nueva paradoja.

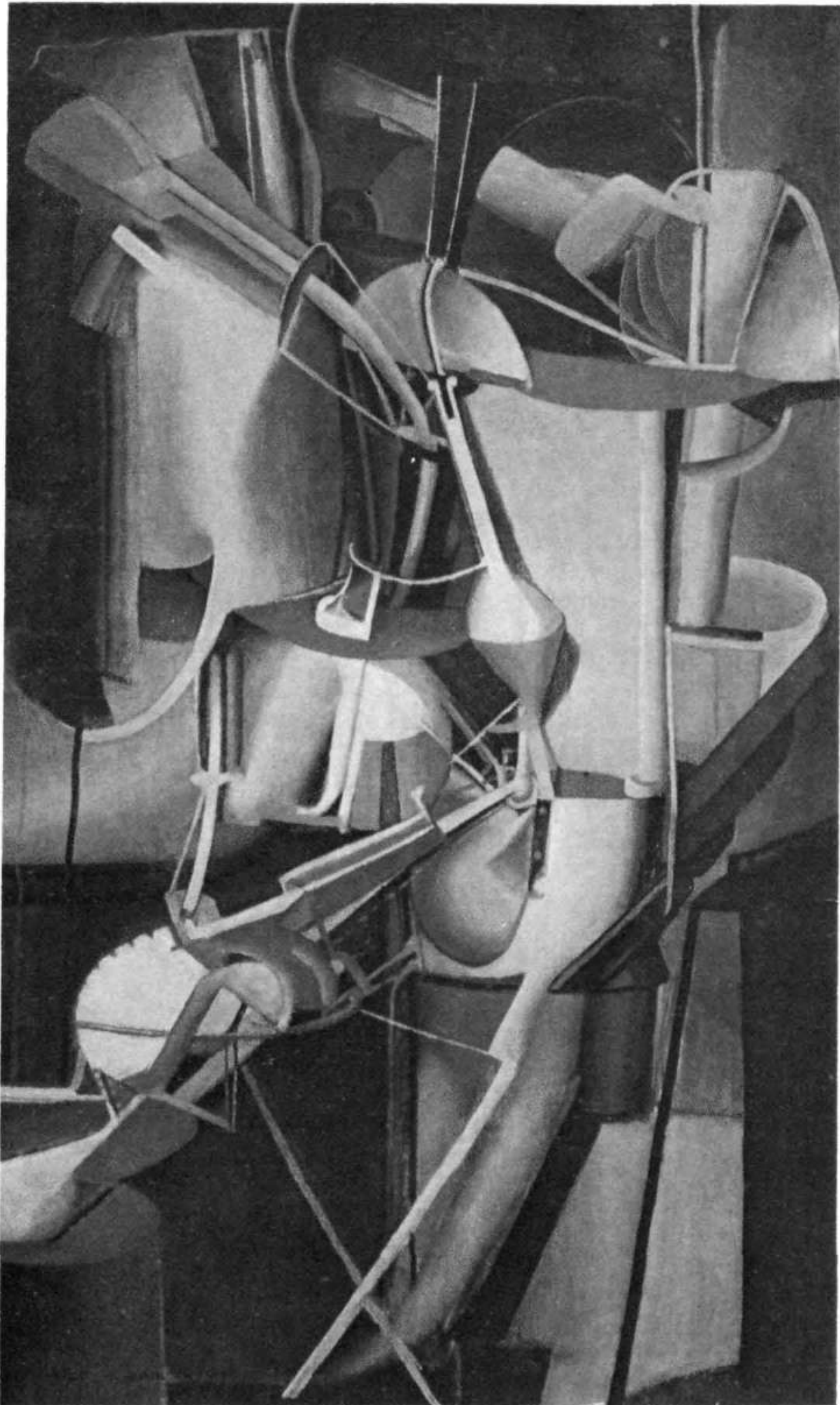
Puestos a indagar, los eruditos han analizado que cada acto de provocación, rechazo o reversión obedece, en las distintas fases del quehacer de Duchamp, a una cuidadosa estrategia mental, estudiada con la frialdad de una partida de ajedrez. Respecto a la «Mariée mise à nu par ses célibataires», que comenzó con dibujos hacia 1912, siguió con el cultivo de polvo cosechado debajo de la cama para obtener una materia gris inédita, y culminó con el «grand verre» de 1923, caben muy peregrinas especulaciones intencionales de amplio registro semántico que entraña la muerte, la tortura, el amor, el matrimonio interpretado como «la horca» en el sentido popular que han transmitido las baladas medievales. Son inevitables las alusiones a la desgarrada poesía de François Villon, que la familia Duchamp tenía en gran predicamento (de ahí el apellido Villon que los dos hermanos de Marcel adoptaron en lugar o unido al suyo propio).

En suma, hipótesis intelectuales que se acumulan y quedan, casi siempre, muy lejos del arte puro. «En mi opinión, el arte ya no tiene porvenir en los veinticinco años próximos», vaticinaba Duchamp en 1952, y en sus

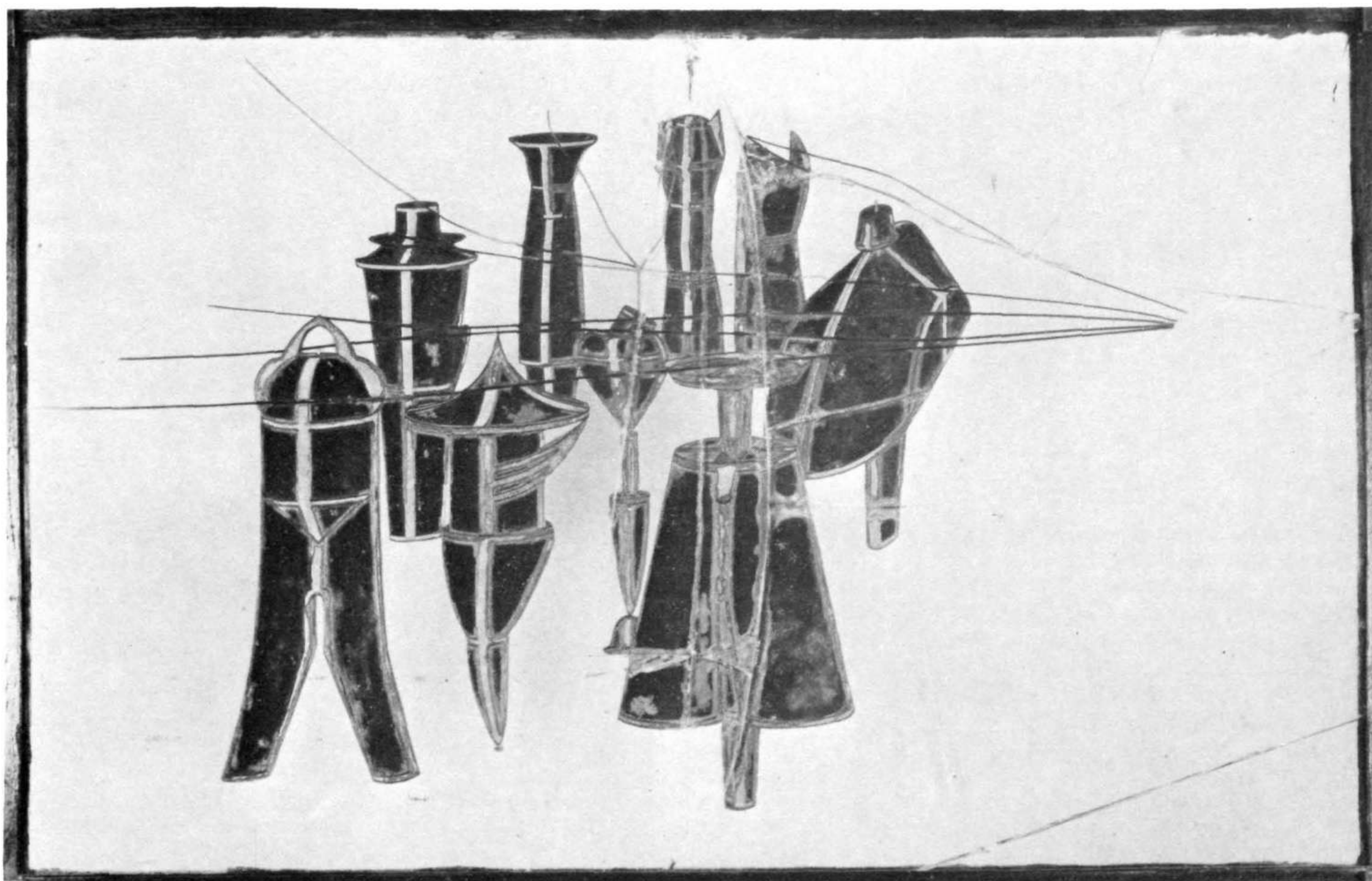
«DESNUDO DESCENDIENDO UNA ESCALERA» (1912) (MUSEO DE FILADELFIA. COLECCION ARENSBERG).



«MARIÉE» (1912).



«JEUNE HOMME TRISTE DANS UN TRAIN» (1911).



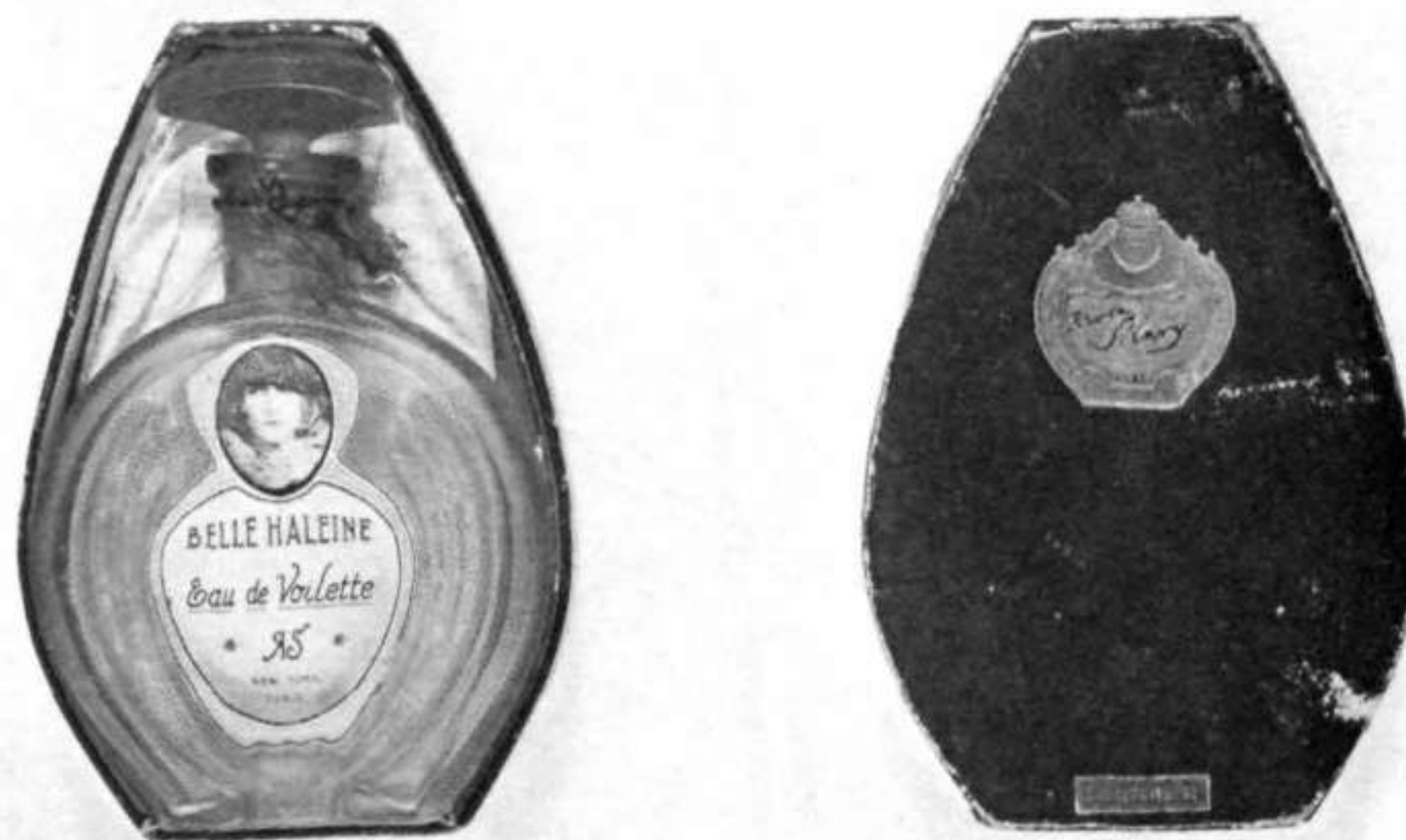
«NEUF MOULES MALIC» (1914-15) (ESTUDIO DENTRO DE LA SERIE DE «LA MARIEE»).

escritos personales decía también que el objeto artístico no tenía la menor importancia; la idea sólo de que tal cosa existe o ha existido es suficiente «para que el espíritu se ponga a funcionar». Pero también había confesado, a propósito del famoso urinario —que hoy figura en el catálogo con la anotación de que «el grado de desplazamiento respecto a su posición normal transforma el objeto prosaico en una forma de escultura pura no muy diferente de las de Arp...»— que «a la gente se le puede hacer tragar cualquier cosa... y eso es lo que entonces ocurrió».

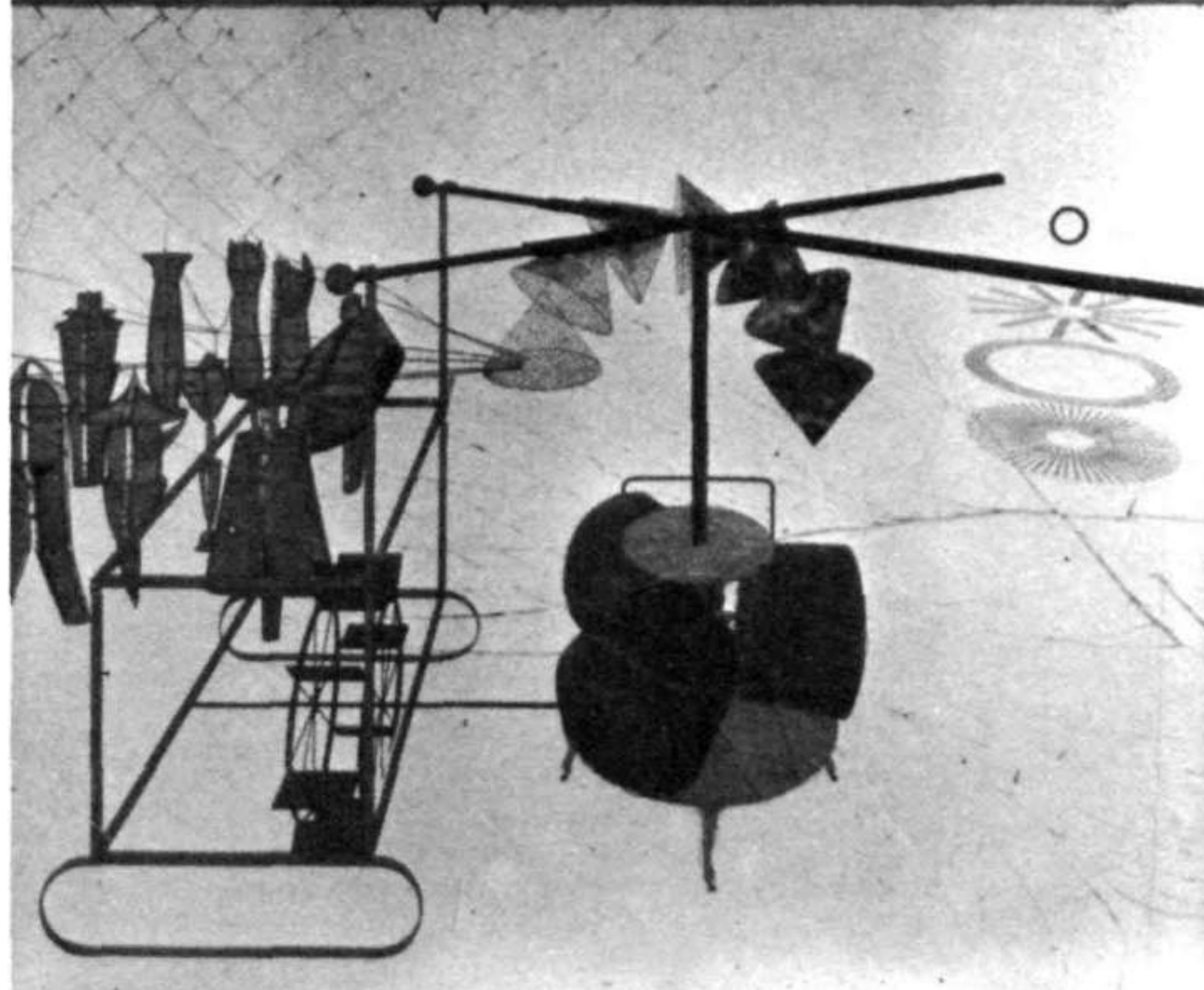
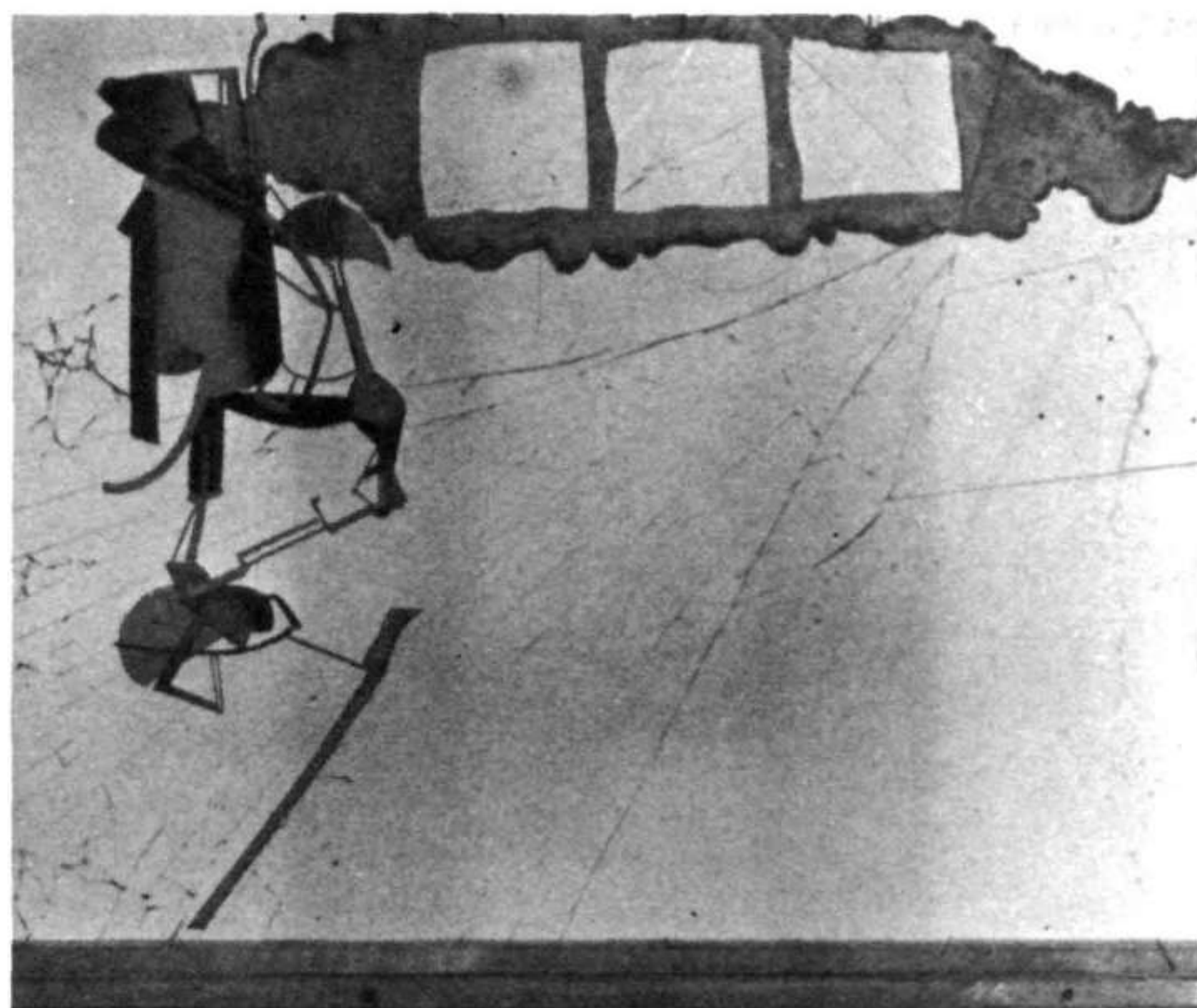
En verdad que nos estamos tragando muchas cosas intragables con esta ilimitada apertura del arte/intención y el arte/experiencia. A la postre, Duchamp es tal vez sólo una idea, idea que sirvió de formidable vapuleo para sanear conceptos apolillados, pero que está necesitando otra sacudida de igual potencia para contrarrestar lo que esta desenfadada libertad contiene de incontrolado poder incitador a todos los confusionismos.

m.-f. p. b.

«BELLE HALEINE, EAU DE VOILETTE» (1921).



«SUSANA SENTADA» (DIBUJO, 1903).



«LA MARIEE MISE À NU, PAR SES CELIBATAIRES, MÊME» («LE GRAND VERRE»)
(1912-23).

EL CENTRO DE ARTE Y CULTURA POMPIDOU, UN PROYECTO AMBICIOSO, DISCUTIBLE Y DISCUTIDO

Mucho se ha escrito, se ha discutido y se seguirá polemizando en torno al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, llamado corrientemente «Centro Beaubourg» por alusión al barrio donde está emplazado, uno de los más antiguos y pintorescos de París, que ha cobrado así nueva vida. El saneamiento y restauración del sector, con itinerarios sólo para peatones —¡oh delicia!—, la proliferación de galerías y boutiques instaladas en las históricas piedras, confieren un simpático carácter a esa zona en la que aún queda el infamante «trou des Halles», hueco que dejó el desmantelamiento de los pabellones que construyera Baltard para el Mercado Central, sima ya en la que han venido a sepultarse iniciativas abortadas, capitales mal empleados, proyectos despreciados, tal el de nuestro inventivo Bofill. El Centro Pompidou erige, insolente, su fábrica de tuberías cromadas, blancas, azules, rojas, suerte de refinería que no parece satisfacer más que a sus constructores (los arquitectos Renzo Piano, italiano, y Richard Rogers, británico) y al numeroso público infantil.

Desde su inauguración el 31 de enero, el número de entradas registrado rebasa todos los cálculos previstos: las dos primeras semanas un promedio diario de casi 20.000 personas demuestra que el «Centro Beaubourg» es, hoy, la mayor atracción de París. Las filas de espera se prolongan a la entrada pese al tiempo inclemente y a menudo hay que hacer acopio de paciencia cuando el número sobrepasa las 2.500 personas diseminadas en los pisos, máximo que autorizan las normas de seguridad, y sólo se van admitiendo parsimoniosamente grupos reducidos al ritmo de las salidas. Y eso que el horario público no era más que de tres de la tarde a diez de la noche en los dos primeros meses, salvo sábados y domingos, en que está abierto doce horas sin interrupción desde las diez de la ma-

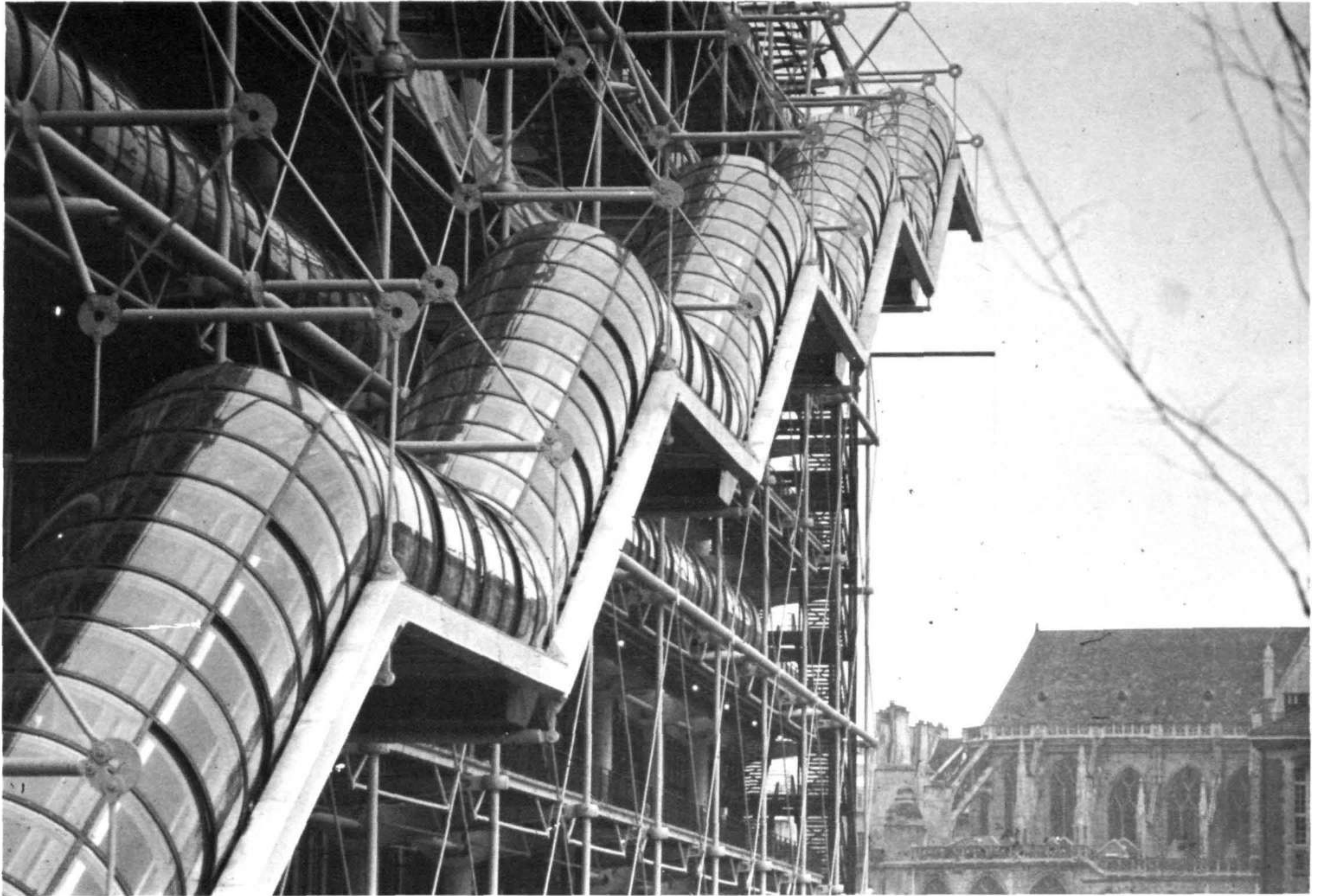
ñana, horario normal diario de abril en adelante.

Afluencia desmesurada, como desmesuradas son todas las cifras relativas al Centro contadas en francos fuertes. Casi 1.000 millones invertidos en la construcción, 150 millones de presupuesto anual, nómina de 800 funcionarios llamada a aumentar; 250 motores para la climatización; un dispositivo superelectrónico para el servicio de vigilancia, que comprende 75 instrumentos de ultrasonido, 15 radares, 120 cámaras de televisión, pero excluye la necesidad de guardianes y porteros... Total, un gigantesco meccano con 100.000 metros cuadrados de superficie total sin tabicaciones y con todas las tripas funcionales al aire, a fin de dejar sus siete plantas enteramente disponibles para las estructuras móviles adaptables a las diversificadas actividades que comprende esta inmensa «fábrica de la cultura». El propósito es, en efecto, que convivan, se complementen y se estimulen todas las expresiones de la creatividad, desde el museo permanente de artes plásticas y las salas de exposiciones, conciertos, espectáculos teatrales y audiovisuales, cinemateca, hasta el crisol de investigaciones infantiles, musicales, de diseño industrial, etc. Una especial atención será reservada a las actividades en provincias —para atenuar el pecado de centralización— y la modernísima biblioteca «autoservicio» que alcanzará pronto un millón de documentos, pretende ser un modelo de automatización y de civilizada confianza en los usuarios.

La confianza no es, sin embargo, tan mutua y absoluta como sería de desear para que este fabuloso instrumento sirva sus designios. Por de pronto, la repulsa hacia el edificio y su superflua sofisticación es general; muy escasas voces han osado defenderlo, casi todas oficiales y sin poder convincente. El reproche principal es que el Centro responde más a una voluntad elitista

de un político que a una verdadera necesidad. Las primeras deficiencias técnicas se han hecho ya sentir y los métodos de organización dejan también mucho que desear. ¿Por qué no se hizo un sondeo previo entre profesionales del arte y la cultura? ¿Cómo es posible que no haya en la cabeza directiva ningún eminente artista, aunque sólo fuera a título de asesor? (El amable e incoloro Monsieur Robert Bordaz, que ha ostentado la Presidencia general, es un ingeniero de Caminos, antaño director discutido de la Radio-Televisión Francesa. Su cese estaba previsto para fines de marzo, pero a la hora en que escribo nada se sabe aún de quién será su sucesor: parece que el cargo no le tienta a nadie...). ¿Quién decide de los proyectos y cómo son éstos presentados? ¿En qué forma se votan las opciones de exposición y las adquisiciones? ¿Cómo va el artista a participar? ¿Por qué hay una declarada voluntad de privilegiar la vanguardia? Estas y otras muchas preguntas, que a todos se nos ocurren, han sido seriamente planteadas a los principales funcionarios por una asamblea de artistas constituida en comisión representativa. Las respuestas quedarán consignadas en un folleto oficial cuya publicación se espera con impaciencia.

Todo puede esperarse, aunque el alarde tecnológico nos parezca ostentoso despilfarrero. Todo puede también temerse y ya se han hecho algunos pronósticos, con el más sombrío humor negro, de cuál será el próximo y triste fin del Centro. Deber de todos y cada uno —organizadores y usuarios— es contribuir a dar un alma a lo que aparece ahora como inmenso «gadget» estilo supermercado. El entorno general de estructura ingenieril es, irremediamente, un atentado al arte moderno, que se saborearía mucho mejor en un edificio más sereno y más modesto, grave defecto tanto más de lamentar cuanto que la parte dedi-



AL FONDO, LA SERENA ARQUITECTURA DEL BARRIO TÍPICO. EN PRIMER TERMINO, LOS ESCALADORES BAJO PLEXIGLAS.

cada a museo de arte contemporáneo goza de una clara y bien articulada instalación y su amplitud ha permitido sacar a la luz los fondos de reserva: 1.200 obras expuestas y varios otros centenares accesibles al público mediante un sistema de almacenaje suspendido del techo, que cada visitante puede accionar a voluntad para hacer descender ante sus ojos el cuadro deseado.

(Abro aquí un inciso porque me duele y lo clamo siempre que la ocasión se presenta, la indigente representación de artistas españoles en los museos nacionales franceses. Pequeño ejemplo: en las recientes 100 adquisiciones no veo con firma española más que tres piezas de muy escasa importancia de Miró, Dalí y Oscar Domínguez, tres de los que, al fin y al cabo, se hicieron internacionales en París. Nada se sabe por aquí de nuestros auténticos «valores locales». Lamentable laguna es ésta que estoy empeñada en ayudar a colmar.)

El I.R.C.A.M. (Institut de Recherches et

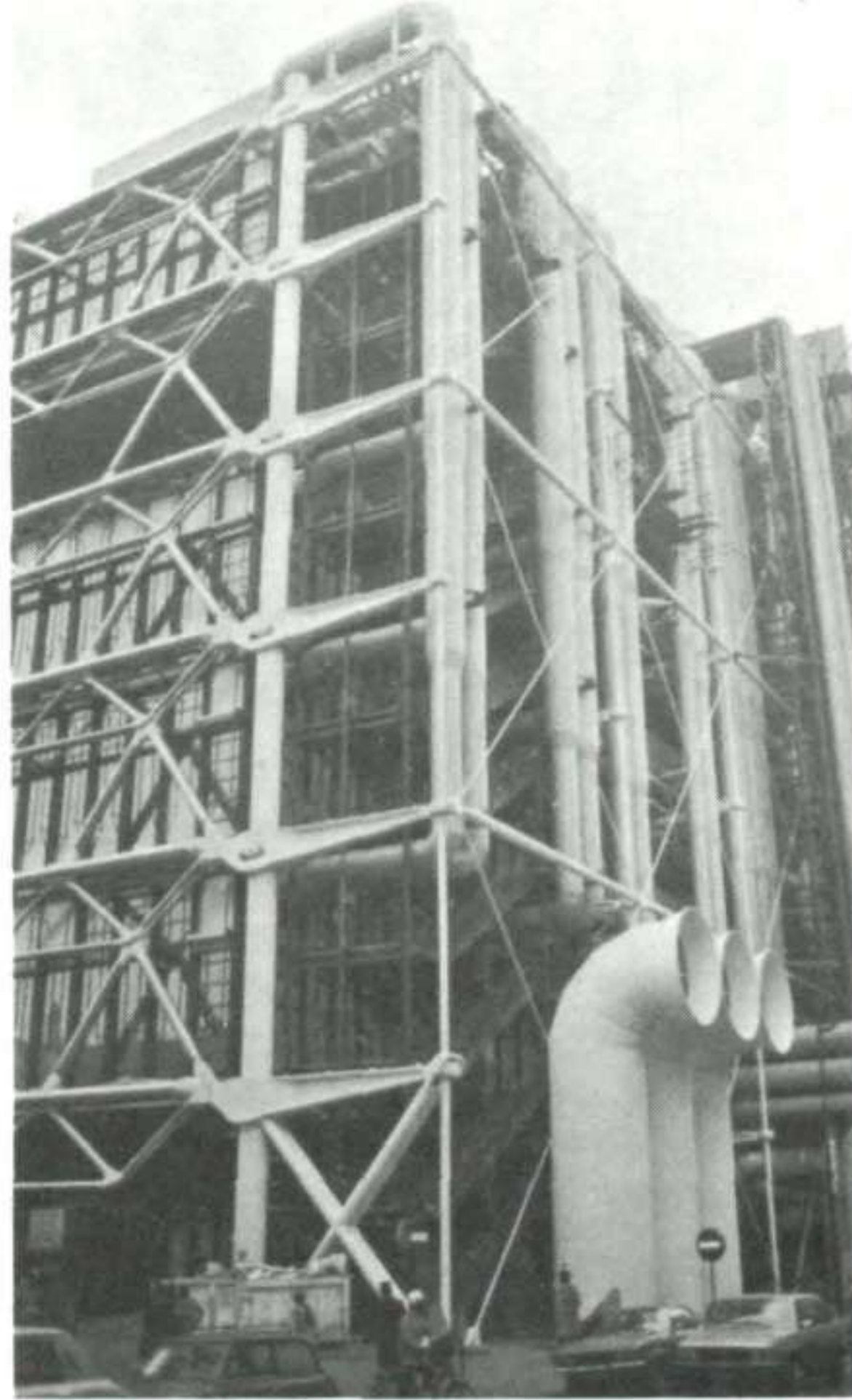
de Coordination Acoustique-Musique), animado por el eminente Pierre Boulez, y el Centre de Création Industrielle son dos platos fuertes que prometen abundante consumo, pero que todavía no funcionan plenamente. En conjunto, unas 150 manifestaciones diversas previstas en este primer semestre, son un principio ambicioso de nada fácil articulación. Actúan ya múltiples sectores permanentes o de animación temporal, a todos los cuales da acceso un billete global de entrada que cuesta 10 francos, pero algunos servicios son gratuitos, por ejemplo, la participación en debates y conferencias y el uso de las cabinas de audición para el estudio de lenguas, que dependen de la biblioteca.

Se abre lo que podemos llamar «era moderna del arte» en 1905 y se subraya con un ciclo de exposiciones la importancia que, desde entonces, tuvieron las relaciones culturales entre París y Nueva York con el mutuo trasiego e influencia recíproca de artistas, literatos, poetas, periodistas, inte-

lectuales de todas las inquietudes que contribuyeron decisivamente, de una forma o de otra, a crear un cierto espíritu nuevo. Florón inicial es la gran retrospectiva de Marcel Duchamp, un difícil empeño bien logrado con lujo de medios, que a continuación comento.

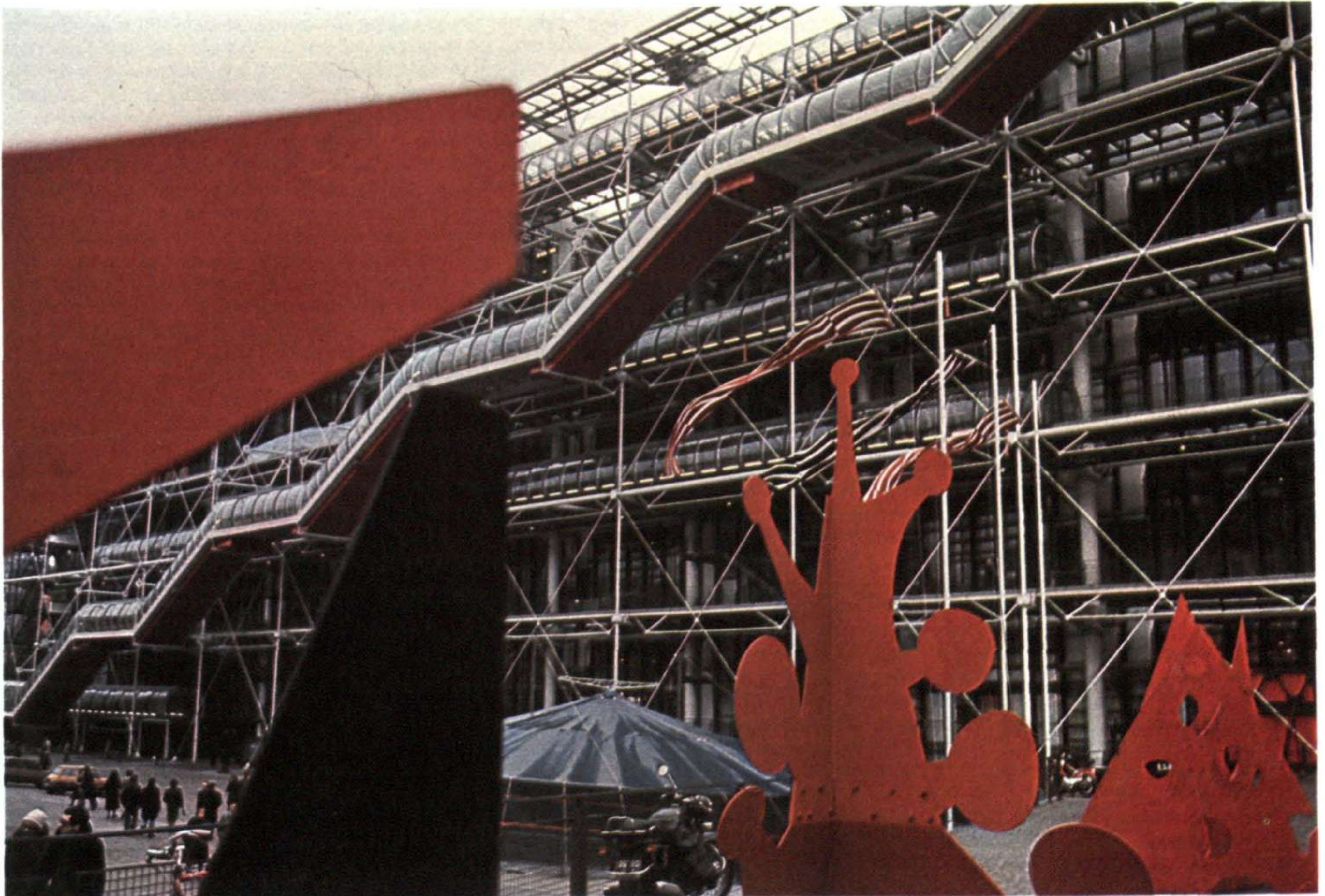
¿Servirá el fabuloso instrumento oficial para su noble propósito? «Nadie puede decir lo que será este lugar singular, porque nadie lo sabe aún», dijo Françoise Giroud, secretaria de Estado encargada de la Cultura, en el acto inaugural. Actitud prudente de una mujer tan inteligente como eficaz. Nunca las actitudes triunfalistas fueron fértiles; tampoco el derrotismo sistemático puede conducir a nada bueno. Y es verdad que no son los pueblos mejor dotados socialmente los que conservan más elevadas formas de cultura; a lo mejor, aunando voluntades y comprensión, iniciativas y confianza, tal vez llegue a darse el prodigio de fabricar verdadero cultivo espiritual por ley gubernamental.

m.-f. p. b.



CENTRO NACIONAL DE ARTE Y CULTURA GEORGES POMPIDOU.

ARQUITECTURA SOFISTICADA Y ARTE MODERNO.



LOS CAMINOS HACIA EL AMOR DE LUIS FELIPE VIVANCO

Reciente aún la muerte inesperada de Luis Felipe Vivanco, han comenzado a publicarse las obras que dejó inéditas y que ahora llevarán la triste denominación de póstumas; también acaba de aparecer una antología, preparada por su cuñado, el poeta y profesor José María Valverde, muy oportuna porque los libros de poesía se agotan pronto y después son inencontrables, dadas sus tiradas reducidas, así que muchos de los firmados por Vivanco eran totalmente desconocidos. La presentación en Madrid de la primera de estas obras póstumas ha tenido el carácter de un homenaje al poeta, no siempre valorado con equidad por causas ajenas a la poesía (1).

Luis Felipe Vivanco pertenece a un momento histórico especialmente marcado por las circunstancias políticas, y aunque él no haya sido político, ni siquiera en el sentido etimológico de la palabra, porque su amor al campo le impulsaba a un menosprecio de corte muy semejante al de Guevara, es imposible esperar que la vida humana se mantenga al margen de lo que hacen los políticos. Su amor a la libertad se expresaba en la contemplación del campo sin límites, de la naturaleza no deformada por el hombre, de los seres que se mantienen en la escondida senda que cantó fray Luis de León y que han alabado muchos otros poetas. El duodécimo poema de *El descampado*, título ya expresivo, manifiesta su vocación decidida de amor al campo libre, conformándose con un trozo pequeño de esa libertad sin política deshumanizada;

*¡Qué bien sé lo que quiero!: sólo un trozo —con rocas, junto al río
Voltoya— de la provincia de Avila.*

*¡Qué bien sé lo que quiero!: quedarme entre sus rocas y encinas,
oponiéndome a todo lo que sea merma o deformación política del alma.*

Este programa tan sencillo está relacionado con una tendencia muy común en nuestra Edad de Oro, que tiene ciertas resonancias religiosas. La ciudad, la corte, corrompe a los hombres, mientras que el campo mantiene vivas sus mejores cualidades. No sólo el tratado de fray Antonio de Guevara *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, sino toda la literatura de la Edad de Oro aparece impregnada de ese sentimiento, que tiene una de sus expresiones más felices en la anónima *Epístola moral a Fabio*. La semejanza de criterios hizo que Vivanco prestase una atención especial a nuestra literatura clásica, antologizada por él en su manifestación poética, ya que opinaba que la lírica de la Edad de Oro utilizó «todos aquellos temas humanos que, al llevar la voz personal del poeta, la situaban, espiritualmente, en la Historia (2). Asimismo, en un ensayo titulado «El arte humano» recomendó imitar a los pintores de la Edad de Oro como maestros intemporales, y escribir una poesía con palabras que entrañen «los contenidos imaginativos más espirituales» (3).

Tales ideas mantuvieron su poesía alejada de los avatares circunstanciales de las tendencias a la moda. Desde luego, usó siempre un lenguaje actual, sin que sus admiraciones clásicas le hicieran caer en el error de un Ricardo León, por ejemplo,

imitando un estilo que pertenece a otra época. Pero no siguió las consignas en circulación, por lo que su obra no ha alcanzado la amplitud que merece. Además, resulta que por motivos biográficos se la encuadra en una generación discutible y discutida, y que no goza de muchas simpatías. La vida de Vivanco se extiende entre el 22 de agosto de 1907 y el 21 de noviembre de 1975, y con los poetas nacidos en los primeros quince años del siglo es costumbre formar una generación a la que se le cuelgan denominaciones muy variadas.

HOMBRES DEL 36

Es inevitable hacer una referencia a este asunto. Como es sabido, Homero Serís puso en circulación el nombre de generación del 36 para reunir a una serie de poetas dispares; este título lo aceptaron otros críticos, como Ricardo Gullón, pero hay quien prefiere hablar de generación del 31, como Ildefonso Manuel Gil; o del 35, como Luis Rosales; o del 40, como el hispanista italiano Oreste Macrí... Si no hay unanimidad en el nombre, es lógico que también falte en la selección de los poetas a encasillar, hasta el punto de que se une a escritores que no mantienen ninguna relación en sus poéticas ni en sus ideologías (4). Dentro de esta supuesta generación la obra de Vivanco sólo tangencialmente se relaciona con la de otros posibles compañeros. Además, su poética se distancia de las otras, dado que no existe una poética de la supuesta generación, o al menos nadie la ha señalado hasta ahora. Sí, cabría hablar de una común admiración por nuestros clásicos, pero esto no es nada sorprendente; es un sentimiento muy extendido a todas las generaciones de este siglo, incluídas las más inclinadas al vanguardismo.

Por otro lado, las preferencias poéticas de Vivanco son heterogéneas, y es claro que no se limitan a los clásicos españoles. Una relación sucinta de sus poetas favoritos la encontramos en el «Concierto matinal» de su libro *Memoria de la plata*: Novalis, Gerardo de Nerval, Garcilaso, Lope de Vega, Espronceda, Bécquer y Dante. Habría que añadir a Virgilio y Rilke, ya que tradujo algunos de sus poemas al castellano. La nómina es incompleta, por supuesto, pero indica unos gustos personales sin relación con los que se adivinan en otros poetas adscritos por la crítica a la generación del 36, salvo los nombres comunes de Garcilaso, Lope o Bécquer.

En uno de los *Poemas en prosa*, el titulado «El abrigo», hallamos unas aclaraciones importantes; de un lado, añade nuevos nombres a esa lista de predilectos, y de otro, apunta la tendencia dominante de su carácter: «Cuelgo mi abrigo cubierto de niebla en el perchero de casa —¡tan calentita!— y me encierro en mi cuarto rico de soledad, de lecturas de Góngora y Baudelaire, y tal vez me arrepiento entonces de mi prisa. Me asomo, por un lado, a mis visiones de belleza exigente y creación que anonada, y por otro empiezo a ser humanamente desgraciado —¡oh grabado a la moda de Durero, y tal vez de Lutero!— bajo el Angel oscuro pensativo —y siempre pensativo

y siempre oscuro— de la MELANCOLIA». El gusto por Góngora es característico de la generación del 27, ésta sí es indudablemente una generación con rasgos definidores, a la que se denomina así por haber conmemorado en 1927 con gran solemnidad el tercer centenario de la muerte del cordobés; en cambio, los poetas de las promociones siguientes no demostraron afición por sus polifémicas exageraciones estilísticas; algo parecido sucede con Baudelaire (en el despacho de Vicente Aleixandre, por ejemplo, y como ejemplo de poeta del 27, están colgados sendos retratos de Góngora y de Baudelaire; no se verán, en cambio, en las casas de los poetas que le siguen en el tiempo).

SOLEDAD Y MELANCOLIA

Además de indicar unas elecciones poéticas, en ese fragmento habla Vivanco de su propensión a la soledad y a la melancolía, dos características que iban a ser definidoras de su actitud retraída ante el mundo oficial de la literatura: apenas se presentó a concursos y no aceptó cargos ni prebendas. Es claro que su preferencia por el campo le animaba a huir de «las esperanzas cortesanas». En una de las *Baladas interiores* dio a conocer cuáles eran sus apetencias como poeta:

*Mi palabra prefiere su intimidad sumisa
y el tímido aleteo de la alondra que sube vacilante
y en un cuerpo indeciso canta desde la altura,
confirmando el cristiano temblor del corazón.*

Con tal postura era difícil que el poeta llegase a alcanzar mucho eco. Puede ser que las circunstancias en que se desarrolló su vida desde la guerra civil no le animasen a participar en la vida pública oficial, cayendo cada vez más en un apartamiento en el que tenía como ayuda o compañía, y también como tema poético, la fe religiosa, la familia, algunos amigos y la tranquilidad del campo. Ahí basó su palabra, en esa intimidad dichosa que llena sus versos generalmente de felicidad. A ello debemos añadir su profesión de arquitecto, título al que también se refería con humildad, como hace en un poema de *Prosas propicias* que, en cierto modo, nos parece algo así como un examen de conciencia hecho al final de su vida; nótese cómo las palabras rezuman esa humildad que fue su compañera constante, incluso respecto a la poesía: «Sólo he sido un proyecto de arquitecto remendón. Sólo he sido el que intenta su quietud y recibe como premio la calle más estrecha que presume de barro y de macetas. Sólo he sido un conato de hombres admirados desde lejos y un principio de adiós hacia el granito y un perdedor constante de pascuas pirenaicas y un esmalte celeste que amanece en alcobas con la ropa manchada y en desorden y una herida hacia dentro de sangre imperceptible» (los poemas en prosa de este libro póstumo carecen de signos de puntuación; las oraciones se hallan separadas por espacios en blanco).

A decir verdad, el eje de la poesía escrita por Vivanco es el amor, en todas sus manifestaciones: amor a Dios, a la familia, a los seres humanos, a los animales, a los objetos. El sentimiento del amor es el más común a los hombres normales, el que realmente une a los seres en la historia, y es igualmente el que ha llevado a las grandes acciones heroicas y a las grandes catástrofes. En la poesía de Vivanco está presente siempre, pero sin aspavientos, manifestado con la sencillez que puso en todo. Quizá por haber vivido en unos momentos poco propicios para la fraternidad, muy a menudo tropezamos en sus versos con alusiones a una confraternización que aparece simbolizada a veces por la esplendidez de los campos. El hombre de la ciudad es como una gota de agua en el mar, mientras que el del campo conserva su identidad sin menoscabo.

Con estas opiniones, era inevitable que su forma de expresión más exacta fuese la poesía. La poesía es, en primer lugar, el vehículo comunicativo más directo, y por si fuera poco esto es



LUIS FELIPE VIVANCO, POR ESCASSI.

el más intimista. El poeta lírico es capaz de poner en acción las conciencias y las imaginaciones mejor que otros escritores, porque alcanza al corazón al mismo tiempo que a la inteligencia; y esto lo puede hacer con palabras fáciles, con frases sencillas, puesto que se basa en su capacidad para representar unas imágenes concretas en sus lectores. Aún más: su eco no se pierde en el tiempo, y así resulta que muchos siglos después de su muerte los versos que escribiera siguen influyendo en las conciencias humanas. Y en la lírica es donde un escritor ahonda más, es donde está de cuerpo entero y de alma entera, reconocible hasta por quienes carecen de toda noticia sobre él.

POESIA COMO DIALOGO

El propio poeta manifestó en una ocasión: «La poesía no sólo no es un sueño: es lo más real; no sólo no es un monólogo: es un diálogo esencial y constitutivo del hombre en su ser temporal o histórico» (5). Todos los estudios que constituyen la *Introducción a la poesía española contemporánea* tienden a resaltar los intentos de comunicación de cada poeta con el mundo en que vive, y su relación con los demás hombres. A él mismo sus versos le permitieron dialogar con su época en palabras que todavía nos son de utilidad para entenderla. Al frente de su primer libro, *Cantos de primavera*, puso unas confidencias a las que iba a mantenerse fiel siempre, a despecho de las alteraciones experimentadas en el mundo que fue su inspirador: «Mi voz no es más que eso: dolor verdadero, esperanza, pobreza convencida, humilde pertenencia al misterio y fe muy alta. Yo no puedo contentarme con la dominación de la materia, y levanto mi voz en la poesía con la única preferencia que hace de mí un hombre posible. La poesía es camino, locura de perfección, y después de ella sólo está la conducta». Al cabo de los años, esa declaración se correspondería con unos versos de *Lugares vividos*:

*Yo estoy lleno de ensueños y cosas que me faltan
y quisiera agotar una sola presencia
de algo que a nadie importa: un insecto o un pájaro.
(Quisiera es mi deseo que no se cumple nunca).*

La realidad no suele ser como el poeta la quisiera; por eso a veces procura inventar otra realidad en su imaginación, sin que por eso se olvide de la que le rodea. Además, cabe graduar la realidad y elegir sus partes preferidas. Vivanco deseó una realidad, y ese deseo tal vez adelantó su muerte, mientras esperaba hasta que la espera pudo con él; pero nunca dejó de interesarse por la realidad cotidiana, base de cualquiera de sus experiencias. En uno de los poemas de *El descampado* monologa como un rezo:

*Yo no sé que decirte. Yo sólo sé vivir un día, después otro,
sufrir un día y otro día lo que no estoy viviendo,
lo que vivo y no vivo, lo que muero y no muero,
sufrir de no morir, de no vivir bastante,
de no vivir la muerte de mis ojos abiertos,
de mi alma lejana de mis ojos (humildes
pinceles que se entregan sin oficio a las cosas).*

Los ojos como pinceles para retratar la realidad, a la manera de los pintores clásicos tan admirados por él. En el fragmento copiado, que pertenece al segundo poema del libro, se advierte fácilmente unas alusiones a poemas místicos de nuestra Edad de Oro: el talante religioso de Vivanco se deja notar en toda su obra con intensidad variable. Su religiosidad tampoco fue la usual en el país, cosa que en ciertos ambientes y en ciertos momentos le causó algún disgusto. En un fragmento citado antes de uno de los *Poemas en prosa* hay una referencia a Lutero en un juego de palabras muy significativo. Hemos de tener en cuenta que se formó intelectualmente con su tío José

Bergamín, director de la revista *Cruz y Raya*, exponente de un catolicismo que algunos pusieron en duda. Pero este asunto se aparta del estrictamente literario que estamos siguiendo.

Para la historia de la literatura, Luis Felipe Vivanco es el autor de unos poemas que expresan el sentimiento de hastío de un hombre que vivió a lo largo del siglo XX, viendo cómo sus semejantes se deshumanizaban, hacían la guerra, creaban dificultades para la vida. Precisamente por sentirse solidario de toda la humanidad, heredero de su historia y hacedor de su futuro, llevó a sus versos la preocupación por los valores perdidos. El se definió como un descampado en el libro más significativo («¡yo también descampado, desterrado del campo!»), porque creía en los valores de un retorno a la naturaleza, cada vez más urgente. Su voz, como suele ocurrir, ha clamado en el desierto; su poesía está desperdigada aún y hoy es difícil conocerla entera, aunque es de suponer que se remediará esta deficiencia: quizá entonces se pueda situar adecuadamente, sin preocupaciones generacionales* hasta el momento no justificadas.

a. d. v.

NOTAS

(1) Bibliografía poética de Luis Felipe Vivanco: *Cantos de primavera*, Madrid, Héroe, 1936; *Tiempo de dolor*, Madrid, Escorial, 1940; *Baladas interiores*, separata de *Escorial*, número 3, Madrid, 1941; *Continuación de la vida*, Madrid, Adonais, 1949; *El descampado*, Palma de Mallorca, Juan Ruiz, 1957; *Memoria de la plata*, Madrid, Adonais, 1958; *Lecciones para el hijo*, Madrid, Aguilar, 1961; *Poemas en prosa*, Santander, Clásicos de todos los Años, 1972; *Los caminos* (incluyendo además *Continuación de la vida*, *El descampado* y *Lugares vividos*), Madrid, Cultura Hispánica, 1974; *Prosas propicias*, Barcelona, Plaza-Janés, 1976; *Antología poética* (selección de José María Valverde), Madrid, El Libro de Bolsillo, 1976.

(2) Prólogo a *Poesía Heroica del Imperio*, antología seleccionada por Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales, edición Jerarquía, 1940, prólogo de Vivanco al volumen primero.

(3) En *Escorial*, número 2, Madrid, 1940.

(4) Por ejemplo, hay dos antologías recientes sobre la supuesta generación, en las que se incluye a Vivanco; sin embargo, no se justifican las inclusiones y omisiones, ni se explica los motivos que obliguen a reunir a varios poetas con esa denominación; el conjunto antológico da idea de un cajón de sastre por las diferencias de estilos e ideologías. Me refiero a *La generación poética de 1936*, Barcelona, Plaza-Janés, 1972, y a *La generación de 1936*, Madrid, Taurus, 1976, seleccionadas, respectivamente, por Luis Jiménez Martos y Francisco Pérez Gutiérrez.

(5) Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, premio Fastenrath de la Academia de la Lengua, Madrid, Guadarrama, 1971, volumen primero, página 21.



LUIS FELIPE VIVANCO, POR ALEJANDRA VIDAL

CABRA
(Grabado de Picasso)

Homenaje al pintor, al cumplir sus setenta y cinco años.

1

Menos mal que esta cabra lineal y sentada
sobre sus puros huesos no se ofende francesa.
¡Cabra mediterránea y anterior a los griegos!
Menos mal que su cuello tan flaco es tan enérgico.
Menos mal que se achica su cabeza pulida
y agresiva, que puede golpear como piedra.
Menos mal que su brote de oreja no se agranda
furioso (aunque se ahonde queriendo ser más hoja).
Menos mal que ha torcido la boca y la mandíbula
permanece en sus trece de tradición celtibera.
Menos mal que su ojo presume de agujero
descarado y de chispa de pedernal violento.
Menos mal que si embiste su frente es hacia arriba,
terca blasfemia en cabra naturalmente arisca.
Menos mal que levanta su colita graciosa
dejándonos su agreste trasero al descubierto.
(¡Tanta embestida angosta de su frente sin cuernos
y tanta gracia, casi vegetal, del trasero!).
Menos mal que sus débiles costillas no entorpecen
la redondez purísima, creciente, de su vientre.
Menos mal que se doblan sus rodillas y hay rótulas
vigorosas de brincos, geológicas y mondas.
Menos mal que se injertan queriendo en su pujanza
soleada de escarpes de barranco sin agua
sus pezuñas, sus ubres puntiagudas, su anca...
Menos mal que sus vértebras siguen siendo tan áridas.

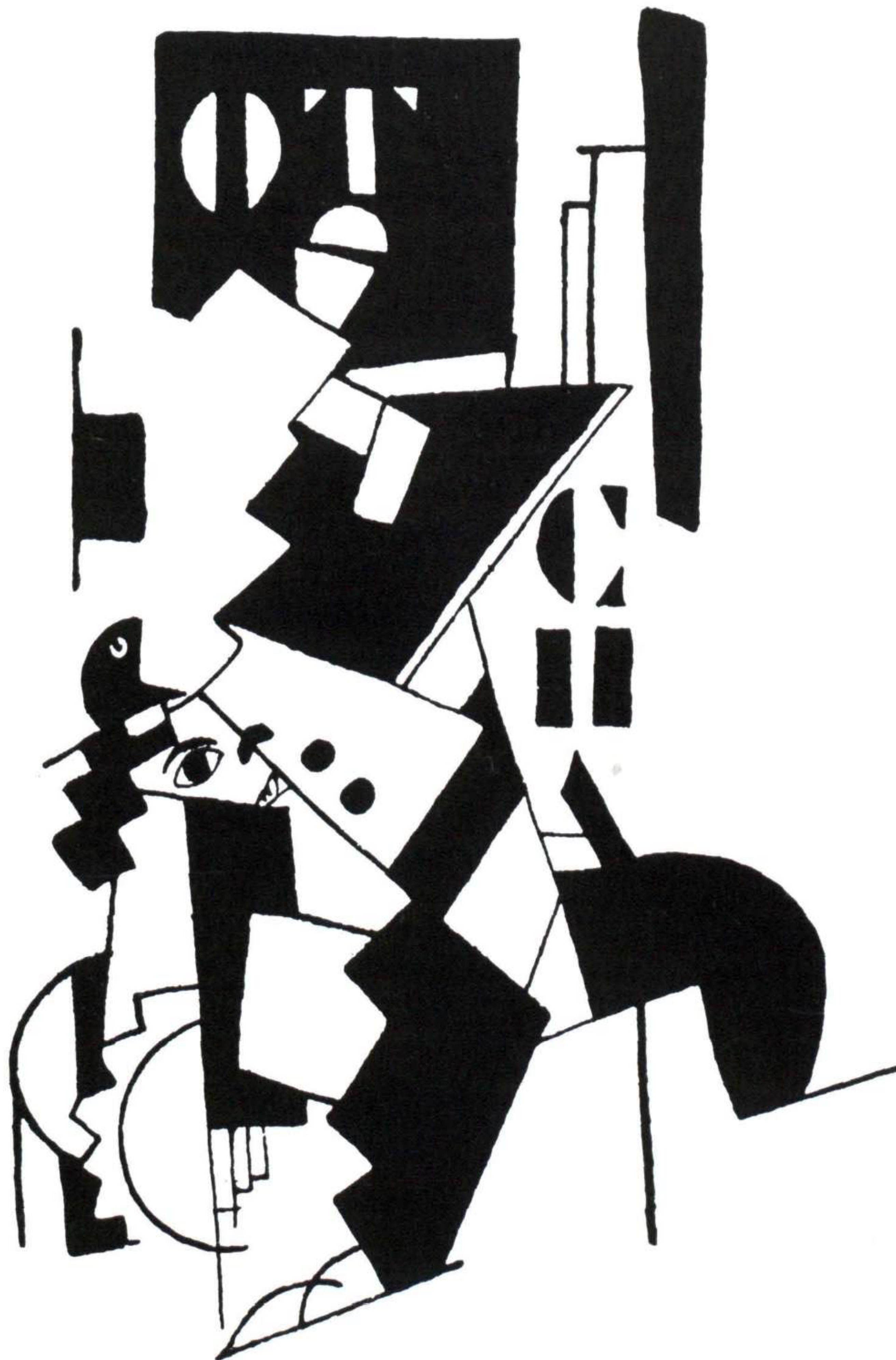
2

Menos mal que las fechas eruditas, las páginas
que aprovechan, los ojos que repiten sus dóciles
miradas aprendidas, se acaban, y hay peligro.
Menos mal que esta cabra se opone a nuestras larvas
de juventud de oficio sin grietas en el alma.
¿Qué importa que haya premios que ganarse y aplausos
si ella instala su anónima recompensa entre cardos?
Cada trozo inspirado de su piel más tirante
nos reprocha barbechos extremeños con hambre.
Menos mal (y vosotros comprendéis lo que quiero
decir cuando disparo mis palabras, y digo:
menos mal) que una estéril cantata de cigarras
corroborra su facha frente a la mar salada.
Menos mal que esa facha nos compensa de tanta
desvergüenza de imágenes profanas y sagradas.
Menos mal que se trata de un retrato de cabra,
servicial en su humilde condición de retrato.
Menos mal que su hechura no tiene otra importancia.
Menos mal que esta cabra —su olor a patriarca
de la Biblia, ordeñándola él mismo con sus manos—
no entrará en la Academia-redil de San Fernando.
Menos mal que su arte cabe entero en un trazo.
Menos mal que su indómita disciplina es un rayo
que aumenta de estar solo pero siempre acertando.
Menos mal que hay pinceles despejados de años.
Menos mal que Picasso sigue siendo Picasso.

LUIS FELIPE VIVANCO
de su libro inédito:
«Penúltima hora»

EL CINE EN EL MUSEO

CHARLOT, POR FERNAND LÉGER.



La cultura no es un suceso compuesto de singularidades inconexas, ni constituye una multiplicidad independizada, sino que es esencialmente un proceso integrador. Pero, aun dentro de algunas de sus manifestaciones, como ocurre con los conceptos que nos llegan sobre arte, parecen noticias sin relación común. Ante estas nociones aisladas, no es de extrañar la casi total ignorancia que opera sobre el arte cinematográfico en la mayoría de las historias del arte y en los tratados de estética.

Uno de los mayores motivos de esta ocultación se debe a la tendencia a confundir el arte del cine con su técnica. La oscuridad se produce por la inmediatez y, al propio tiempo, la extrañeza o novedad de ese concepto, y al ignorar que la técnica es el verdadero origen y la explicación de ese fenómeno.

En el mundo en que vivimos, forzosa-mente tenía que surgir un arte de la técnica. No se puede olvidar que toda época tiene una técnica; que, a medida que la vemos lejana a nuestro tiempo, nos parece como poco técnica, como casi no técnica. Esto nos hace pensar en conceptos desleídos del de nuestros días, como «recurso», «habilidad», «saber hacer» del artista. Pero, en resumidas cuentas, de técnica se trata. En definitiva, nuestro tiempo genera artificios marcadamente técnicos como es el caso del cinematógrafo. Pero, insisto, la técnica es una forma, a fin de cuentas, como el soneto lo es para la poesía. El que no ve más que la forma soneto no es capaz de percibir poesía. De la misma manera, el que no ve más que la «forma cinematográfica» está ciego para el cine.

El arte es lo que queda, cuando, utilizando la técnica correspondiente, ésta no hace notar su presencia. Por eso el cinematógrafo (invento, instrumento técnico) no se convirtió en cine (arte, conocido por el séptimo), hasta que dejaron de percibirse los hilos, los andamios y las tramoyas del invento.

Pero, independientemente de este problema formal, sería ocioso añadir que no todo cine es arte —ni toda música, ni toda pintura, ni toda obra literaria—. Por eso la frase sugestiva y aventurada de Formaggio de que arte es todo aquello a que los hombres llaman arte, como toda frase que pretende ser totalizadora a ultranza, puede ser sospechosamente totalitaria; como lo es, sin duda, la de los que niegan dimen-

sión artística al cine, so pretexto de la pasividad del espectador, su carácter de industria del entretenimiento y constituir, finalmente, un suministrador de subcultura. Todo ello, por supuesto, aplicable a todas y cada una de las artes.

Evidentemente que las películas exclusivamente multitudinarias y comerciales están entrecruzadas de propaganda, concesiones biológicas o subculturales y de manejos técnicos, a palo seco; pero, en esos casos, todo se reduce a una especie de batidora en donde giran vertiginosamente propaganda, maquinaria y sexo. Lo que quiere decir que en esas circunstancias el cinematógrafo como experimento no ha tenido acceso a la categoría o cualidad del cine, y la técnica se ha quedado sola, sin apenas otra compañía que los excipientes precisos para que aparezca lo suficientemente disuelta.

Resulta fácil comprobar cómo los que ejercen las labores críticas del cine, ordinariamente, despachan la obra con alusiones a la técnica (travelling, raccord, thriller), sin que suelen hacer simples y honestas incursiones o aproximaciones en torno a la obra de arte. La crítica, en general, o se limita a hacer un corretaje con los argumentos o se conduce como un ciego, a palos contra la terminología y los tecnicismos cinematográficos. Como se trata de especialistas, de técnicos en la materia, con lo único que quieren entenderse es con la técnica, el pecado original del cine.

Para Simmel, el movimiento creador se traduce en leyes, ciencia, religión, arte. Movimiento que tiene una dirección y un ritmo propios y que, a la larga, tiende a independizarse, tomando cuerpo y volviéndose rígido, para concluir convirtiéndose en formas. Estas son, a la postre, el medio por

el cual se manifiestan los productos de la creación. Pero el movimiento vital creador continúa y genera nuevas formas, que pugnan contra las predecesoras. Aquí radica la ininterrumpida lucha entre la vida y las formas. La vida, pues, necesita para manifestarse de las formas que se acomodan a su dirección y ritmo propios, es decir, necesita buscar su propia y más auténtica autoexpresión.

En los impresionistas y expresionistas se inicia la ebullición de las formas en la pintura, y a principios de siglo es cuando se produce esa colisión bajo las formas solidificadas, resistentes a las nuevas que pugnan por salir. En «El grito» (1893), de Munch, un personaje vociferante con apetencias de *ser* sonido se instala entre trazos violentos de color que tienden al movimiento; los cubistas (1907) aspiran a la simultaneidad, y, en fin, Duchamp, en «El



desnudo descendiendo una escalera», n.º 1 (1911), pretende captar el *movimiento*.

La aceleración del mundo que se «nos viene encima», el ritmo precipitado y el sentido de nuestro acontecer conviene, para manifestarse, con unos condicionamientos que se dan precisa y sustancialmente en la forma expresiva o arte del movimiento. Por eso no es de extrañar que el cine sea el gran inquisidor de las demás artes, desintegradas por su torpeza expresiva.

El cine, si en un principio hace cuestionables a las artes, más tarde las invade, produciendo la más importante colisión que éstas han soportado. El cine, en definitiva, ha absorbido los ingredientes de las artes, sobre todo en el terreno esencial de la imaginación, coincidiendo con lo que se denomina el crepúsculo de los mundos imaginarios. Pero este planteamiento de las

formas que origina el cine, posiblemente sea un elemento generativo y definitorio, porque el cine no sólo constituye un interrogante, sino que, al desplazar determinadas atribuciones de las artes, éstas se ven remitidas a zonas donde deben adquirir una identidad y adecuación consustancial con ellas mismas.

El arte cinematográfico tiene el fundamento esencial de su forma creativa en la *representación* como busca del tiempo y el espacio perdido, es el arte *posible* del movimiento y de la captación de un nuevo sentido de la realidad; de tal forma, que el tiempo no es matemáticamente el tiempo cronométrico, sino un tiempo creado cinematográficamente, un tiempo que se amplía o se reduce de un salto, ajustándose a la necesidad expresiva, al ritmo y sentido de lo que se quiere comunicar. Y, por ello, la realidad no es un vaciado de la realidad,

sino una realidad también cinematográfica, creada cinematográficamente: una co-realidad, donde el objetivo, frente a las infinitas posibilidades que ofrecen los objetos —confundidos o aislados u ocultos— los selecciona, los aclara, los interrelaciona, los «tiempifica» y los magifica.

El fenómeno apabullante del cine, condenado entre otros a ser relegado indefinidamente al mundo de la industria del entretenimiento, precisaba de algún suceso consecuente que lo sacramentase. Arte por excelencia del hombre contemporáneo actual, ¿tendría algo que ver con el arte que se consagra como contemporáneo en un museo? Porque esta institución parece ser la adecuada para decidir *urbi et orbe* lo que, existiendo simultáneamente con nosotros, es arte.

Aguilera Cerni destaca las dos vertientes que determinan la naturaleza de los mu-



seos: la disciplina museográfica, referida principalmente a las cuestiones arquitectónicas y expositivas, y la ciencia museológica, que considera preferentemente a los museos como organismos vivos, funcionales, capaces de operar en orden a las vinculaciones socioculturales.

Desde luego, los museos contemporáneos corren el peligro de estar sujetos a los mismos planteamientos, a los mismos o parecidos preceptos legales que los museos tradicionales, lo que viene a poner de manifiesto, como señala el propio Aguilera Cerni, el predominio de la museografía sobre la museología. Esto conduce a un planteamiento inadecuado para ser aplicado a los museos de naturaleza operativa y funcional. Es preciso contar con dispositivos idóneos para que pueda darse a los museos un sentido dinámico, dotándoles de un funcionamiento en relación constante con la vida y con posibilidades de que el visitante pueda participar, sentirse interesado o, tal vez, integrado en los problemas culturales que allí se representan. Sobre todo, para que el museo no se asemeje al concepto tradicional de caja fuerte de valores y, por el contrario, sirva para detectar las representaciones y fluctuaciones de las más importantes manifestaciones artísticas, al tiempo que se propicia el que la cultura pueda incorporarse a la sociedad, mante-

niendo ese difícil equilibrio entre los valores dinámicos y los que tienden a consolidarse.

Un museo de arte contemporáneo no puede ignorar los movimientos vitales de los valores, porque corre el peligro inminente de que tal institución deje de ser contemporánea, convirtiéndose en un museo sin identidad y sin sentido histórico y social. Al propio tiempo, tiene que procurarse el sentido y valoración selectiva de las incorporaciones, con el fin de responsabilizarse en la distinción entre lo sustancial y lo accesorio.

Al museo, concebido como bien patrimonial público, cabe condenársele por las apuntes negativas de pasividad, por considerársele templo de la cultura o panteón de las obras de arte; por otro lado, hay que destacar las aportaciones positivas relacionadas con la conciencia del papel sociocultural que ha de desempeñar, con carácter representativo, contrapesando las imposiciones de los intereses exclusivos del mercado; como también, en su valor dinámico y vivificador de exposiciones renovadas, itinerantes; con manifestaciones «mostrativas» del acontecer del arte de nuestro tiempo, con conferencias, coloquios, conciertos, publicaciones y con la proyección de las obras más destacadas del arte cinematográfico.

El Museo Español de Arte Contemporáneo fue concebido ya pensando en gran

parte de estos cometidos, al contar con un excepcional salón de actos, y con unas salas de exposiciones. La falta de medios y los consabidos imponderables suelen ser las causas de que los museos no alberguen obras de reconocido y preciso valor, lo que viene a constituir un notorio vacío en las instituciones creadas para albergar colecciones u obras importantes, reunidas precisamente por su cualidad de patrimonio representativo o ejemplar. Y lo que se predica de una obra o de una colección adquiere mayor peso en el ámbito de la responsabilidad, cuando la ausencia se produce en manifestaciones indispensables en el contexto de todo un campo de la cultura. Este es el carácter fundamental que viene a desempeñar el cine en la incorporación a las manifestaciones determinantes de los valores socioculturales.

Desde la inauguración del Museo Español de Arte Contemporáneo ha habido escritos que, en general, se han ocupado con ecuanimidad, con libertad, y, hasta en algunas ocasiones, con liberalidad, de las ausencias existentes en el mismo; sin embargo, se ha silenciado esta importante aportación que, en colaboración con la Filmoteca Nacional y el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, ha hecho el Museo con la incorporación del séptimo arte, definitiva y permanentemente, a sus manifestaciones.

a. g.-t.

NOTICIAS NACIONALES

NICANOR PIÑOLE

El prestigioso pintor asturiano Nicanor Piñole acaba de cumplir noventa y nueve años, siendo el decano, posiblemente, de todos los pintores del mundo. Nacido en Gijón en 1878, dedicó su vida entera al cultivo del arte, estudiando en la Escuela de San Fernando y residiendo en París y Roma, aunque su casi permanente lugar de residencia ha sido su Asturias natal, a cuyas gentes y tierras dedicó la porción mayor de su creativa pictórica. Desde 1973 es hijo predilecto del Principado. Su última gran exposición se celebró en los salones madrileños de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural hace tres años, con una amplia muestra antológica de su variada obra de pintor y dibujante.

FERNANDO LABRADA-PEDRO PRUNA

Dos artistas prestigiosos han fallecido recientemente en Madrid y Barcelona: Fernando Labrada y Pedro Pruna. Labrada había nacido en la localidad malagueña de Periana, en 1888; contaba, pues, setenta y nueve años de edad. Antiguo profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, su personalidad de pintor se explicó en la minuciosidad de su creativa, extremadamente cuidada, cuyos antecedentes habría que buscarlos en el preciosismo de la pintura flamenca o en las atenciones del alto Renacimiento italiano. Labrada, pintor y grabador, había obtenido en 1922 la Primera Medalla en la Nacional de Bellas Artes. Fue pensionado de Roma, cuya Academia Española dirigió tiempo después.

Elegido académico de número en la Real de San Fernando en 1934, dedicó su discurso de ingreso a «La estampación artística» y ocupó distintos cargos en el seno académico —presidente de la sección de pintura, conservador del Museo de San Fernando— renunciando años más tarde al sillón. Fue presidente del Patronato del Museo de Arte Moderno y vocal del Patronato del Prado y correspondiente de numerosas Academias nacionales y extranjeras. Era uno de los últimos maestros de la figuración pictórica nacional en sus más firmes atenciones a la mecánica técnica, que nadie igualó en su tiempo. Su actividad artística pública había sido restringida en su totalidad los últimos años.

En Barcelona falleció el pintor Pedro Pruna, figura destacada del arte español y

de singular relieve en el tiempo inmediatamente anterior y posterior a nuestra guerra civil. Había nacido en la Ciudad Condal el 4 de mayo de 1904, realizando su primera exposición cuando sólo contaba trece años. Muy joven aún, marchó a París, donde residió durante bastantes años, contrajo matrimonio y estableció una fuerte amistad con Picasso, que fue su padrino de boda. Con un gran renombre ya en el mundo de la pintura, regresó a Barcelona, donde ha permanecido fiel a su labor pictórica hasta su muerte.

Pedro Pruna, tenía dos hijos, contaba con numerosos premios y distinciones nacionales e internacionales; había realizado un número incontable de exposiciones y estaba incluido por los críticos de arte dentro del grupo de grandes figuras de la pintura catalana del siglo XX.

DE NUEVO LA DAMA DE BAZA

Se está procediendo actualmente, cuando redactamos esta noticia, a la tasación de «La dama de Baza», singular pieza arqueológica ibérica que, después de su sensacional descubrimiento, se muestra en el Museo Arqueológico Nacional. Tras el pleito que suscitó su propiedad, se han designado tres peritos encargados de fijar el justiprecio de esta escultura, que ha eclipsado a «La dama de Elche» en antigüedad, tamaño e importancia artística. Los tres peritos han sido designados por el Ministerio de Educación y Ciencia, Real Academia de la Historia e Instituto de España.

Se ignora por el momento a cuánto puede ascender el valor de «La dama de Baza», cuyos derechos de propiedad, junto con los de otras piezas encontradas en las excavaciones realizadas de 1969 a 1971 por el financiero catalán señor Durán Farrell, pertenecen al propietario de la finca donde fueron halladas, según sentencia del Tribunal Supremo dictada en la primavera pasada.

En el subsuelo de la finca de Baza donde apareció la ya famosa escultura, se encuentra enclavado el cementerio de la antigua ciudad ibera de Basti —centro religioso, comercial y cultural de la época—. «La dama de Baza» forma parte de un conjunto funerario y es una pieza policromada que representa a una mujer sentada, en cuyo interior hay un osario.

Según opinión del profesor Martín Almagro, director del Museo Arqueológico Nacional, la sentencia del Supremo se encuentra actualmente, cuando damos forma a esta noticia, en trance de ejecución. Por ello se está procediendo a la tasación de «La Dama de Baza». Según opinión del profesor Martín Almagro, al Estado le cabe la posibilidad de declarar a la escultura pieza de Patrimonio, con lo cual el propietario no puede venderla. El Estado, en su personal opinión, no debe renunciar a la propiedad de la «Dama», dado el gran valor

artístico y arqueológico que ella tiene. Se trata, pues, en estos momentos, de evaluar el justiprecio de esta pieza ibera para, posteriormente negociar, al parecer, su adquisición.

DEFENSA DEL PATRIMONIO

Ha sido creada por parte del Ministerio de Educación y Ciencia una comisión para la redacción del plan de defensa del Patrimonio Histórico-Artístico de Madrid. La Comisión se establece para realizar el propósito de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural de incoar expediente de declaración de conjunto monumental respecto de determinadas zonas de Madrid. «Resulta conveniente —señala la orden—, dada la riqueza y complejidad del patrimonio arquitectónico y artístico de la capital española, la creación de una Comisión encargada de estudiar y analizar los diversos aspectos y problemas que entraña la definición de los monumentos y zonas susceptibles de tal declaración.»

La Comisión estará presidida por el subsecretario del Ministerio y formarán parte de ella el alcalde de Madrid, el director general del Patrimonio Artístico y diez vocales. En el plazo de tres meses esta Comisión presentará un informe por el que tendrá en cuenta el repertorio de edificios a conservar por su valor artístico e histórico, elaborado por la Corporación Municipal y los estudios previos de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Uno de los últimos temas planteados por la Comisión promotora para la defensa del patrimonio, fue la solicitud de apertura de expedientes de declaración monumental para todos y cada uno de los palacios de la Castellana y Recoletos de Madrid.

NOVEDADES SOBRE EL PRADO

Por otra parte, y coincidiendo con estas atenciones del Ministerio de Educación y Ciencia a Madrid y su contexto monumental, el director del Museo del Prado, profesor Xavier de Salas, con referencia a la actual situación del Museo y de las obras que en él se realizan, ha hecho a la Prensa madrileña unas importantes declaraciones, de las que recogemos los siguientes puntos:

—Este año de 1977 será el de la climatización del Museo. El gran problema del Museo, y lo dije desde que llegué a él como director, está determinado por su situación y por las circunstancias contaminantes de Madrid. El Museo no se puede trasladar porque, aunque se hiciese, el problema seguiría existiendo. ¿Donde hay en la capital española un lugar libre de contaminación?

—No tardaremos mucho tiempo en ofrecer a los medios informativos la nueva sala

de máquinas de climatización del Museo, que ya se ha empezado a instalar. En esta obra, la ciudad de Madrid no pone un céntimo; es decir, no lo pone el Ayuntamiento, aunque estimemos al Museo del Prado como uno de los más bellos atractivos de la capital española. El Museo vive, dinerariamente entendido este vivir, del Estado y de sus bienes propios.

—En este año de 1977, el Museo se enfrenta con bastantes necesidades, de las cuales pueden ser las más importantes las siguientes: necesita contar con un más elevado número de conservadores, especializados en los diferentes campos. Necesita ampliar el personal del Taller de Restauraciones, cosa no demasiado fácil por cuanto los restauradores son profesionales que necesitan una muy superior especialización y servicios que atiendan a la investigación. Algunos de estos servicios serán ahora ampliados, por lo cual pronto tendremos un Museo más acorde con los tiempos que corren.

—En cuanto a inversiones, el Museo tiene, naturalmente, una determinada cantidad en su presupuesto, que aunque no es muy elevada, gracias a ella se han podido hacer algunas adquisiciones importantes los últimos años, por ejemplo, el gran retrato de Jovellanos, de Goya; «La continencia de Escipión», de Tiepolo, etc. No se pueden olvidar las varias donaciones recibidas por el Museo.

—Un museo pequeño, sin duda, pero con una gran ventaja: que es visitable. Los museos no deben ser tan excesivamente grandes que se conviertan en lugar de fatiga para el visitante. Con todo, habrá desdoblamiento del Museo del Prado. Ya se está trabajando en lo que será el Pabellón de Goya, en el Jardín Botánico, donde se instalarán las colecciones del pintor aragonés del que hay en el Prado alrededor de 120 obras. También se ha pensado en la posibilidad, caso de traslado del Museo del Ejército a Toledo, de que el edificio que ocupa, tan próximo al Prado, sirva para instalar otras colecciones.

ARTE RELIGIOSO TOLEDANO

Por disposición del Arzobispado de Toledo publicada en el «Boletín Oficial» de la archidiócesis, se establece «la absoluta prohibición de vender cualquier objeto de los encomendados a la custodia de los sacerdotes, aunque parezcan inservibles», señalando a la vez que los sacerdotes «extremen su vigilancia para no ser sorprendidos, en su buena fe, por compradores desaprensivos». A la vez se publica una petición del cardenal-arzobispo para que se envíe al arzobispado el inventario completo de todos los bienes, edificios y enseres parroquiales, recordando «la urgente necesidad de que se registren debidamente en el Registro Civil de la Propiedad todos

aquellos bienes eclesiásticos que hasta el momento no lo estuvieran; las peculiares circunstancias por las que estamos atravesando lo hacen especialmente recomendable en este año».

NUEVO MUSEO RELIGIOSO

Dentro del ámbito del arte religioso, comunica el Arzobispado de Madrid que el nuevo Museo de la archidiócesis matritense, todavía inexistente en la provincia, se va a instalar en la catedral, junto con el Museo catedralicio. Este Museo del arzobispado se enriquecerá con obras olvidadas, en muchos casos, en cuartos oscuros de algunas iglesias. En un principio se había pensado habilitar para estos dos centros el convento de las Comendadoras. Sin embargo, el mal estado del edificio hizo inviable el proyecto, pues la restauración del convento era tarea demasiado gravosa.

Por otra parte, se sabe que el Arzobispado de Madrid ha presentado en Roma unos estatutos de lo que puede ser un centro de estudios diocesanos de arte e historia, que salvará de la destrucción o del olvido el patrimonio documental y artístico. Estos Estatutos cuentan ya con la aprobación del Consejo Episcopal de la Archidiócesis.

BARCELONA: CIEN AÑOS DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

Barcelona ha conmemorado con una gran exposición en el Palacio Nacional de Montjuich el Centenario de la Escuela de Arquitectura de la Ciudad Condal, heredera de la antigua Escuela de Comercio, y que tuvo como primer director a Elies Rogent, maestro de Gaudí, iniciador del barrio de Salamanca de Madrid, proyectista de la Universidad y Seminario de Barcelona y restaurador del monasterio gerundense de Ripoll. El suceso hubo de ser estimado ya un siglo atrás como de mayor jerarquía para el futuro de la arquitectura catalana, puesto que permitió la creación de un cuerpo profesional y docente con una destacada coherencia ideológica.

«Seguramente a partir de esta fecha —escribió el arquitecto Oriol Bohigas— puede hablarse más propiamente de una «escuela» catalana y de una correlación de mutuas influencias internas. El nuevo centro, por otra parte, abría sus puertas con unos propósitos absolutamente distintos a los que habían conformado la vieja Escuela de Celles o de Casademunt e incluso con un intento de distinguirse de la de Madrid por sus métodos modernos, técnicos, científicos, por su repudio no sólo de la tradición clásica, sino de cualquier imitación estilística sin contenido real. En un texto de Elies Rogent recogido póstumamente por Bonaventura Bassegoda en «Anuario de la Asociación de Arquitectos para 1901», se

especifican claramente estas intenciones y se justifica el nuevo entusiasmo pedagógico contra la situación que se había mantenido durante la primera mitad del siglo.»

De entonces acá, la Escuela posibilitó el total florecimiento de la arquitectura catalana. La citada exposición barcelonesa puso nuevamente de actualidad su vieja jerarquía didáctica, a través de la cual se prepararon sucesos arquitectónicos de trascendencia nacional, como fueron el modernismo y el racionalismo catalán; se activaron nombres que fueron de Gaudí, de Puig y Cadafalch, de Jujol, de Masó, Sagnier, Moncunill, Berenguer, Pericás, Martinell, Goday, a Sert, a Torres Clavé, Yllescas, Rodríguez Arias, Subirana, Churrua, Armengou, Durán Reynals, Puig Gairalt, Rubió, Mestres, Benavent... El gran cuerpo de proyectistas cuya pujanza creadora se activa en los años de la II República. La conmemoración de tales sucesos con ocasión de este centenario de la Escuela barcelonesa de Arquitectura renueva la importancia del acontecer arquitectónico catalán de cien años acá y pone de manifiesto una vez más la autoridad de sus artífices y la categoría con que el hacer de la arquitectura de Cataluña se apunta en la obra de la arquitectura nacional.

LEON: MAL DE LA PIEDRA

El «mal de la piedra», según recientes informes, ataca a la catedral de León. El caso de la catedral leonesa —presentado en otros muchos monumentos españoles y europeos— no es específico, pero es el producto del intenso frío, de la humedad del ambiente y también, en su momento, del efecto del calor. Esta suma de accidentes hace que la piedra «se hinche», se «contraiga» y, en definitiva, se «agriete» o «descascarille», soltando sucesivas capas de arenilla. La catedral sufrió hace diez años un incendio que afectó a la totalidad de las cubiertas interiores. Aquella reparación consistió en transformar en estructuras de hierro y ladrillo lo que era materia tan fungible y perecedera como los artesonados. El «mal de la piedra», afirmó el señor González Mercadé, inspector técnico de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos de la provincia de León, se ha estudiado en los meses de octubre y noviembre en una conversación internacional que se celebró en Venecia y de la cual en España estamos esperando aún las conclusiones.

Precisamente el señor González Mercadé ha propuesto que el Instituto Central de Restauración de Obras de Arte realice un estudio químico profundo sobre las distintas piedras para obtener los productos más idóneos para sus reparaciones. Porque las hay que son peligrosas por contraproducentes. Por su parte, el arcediano de la catedral leonesa, don Ambrosio Llamazares, ha señalado que el deterioro externo es general —el interior de la catedral está perfectamente restaurado—, pero que afecta más a

la torre más antigua, «de un gótico que es casi románico», confiando en que pronto se pondrá remedio a todo este suceso por la gestión personal del arquitecto don José Menéndez Pidal, que lleva personalmente las obras de restauración, costeadas por el Patronato Nacional.

NUEVO MUSEO EN CACERES

Cáceres cuenta con un nuevo Museo y que es ya, sin duda, uno de los más importantes de España. Se ubica el nuevo Museo en la vieja zona monumental cacerense y su instalación ha costado alrededor de veinte millones de pesetas.

El Museo consta de dieciséis salas, diez dedicadas a arqueología y seis a artes y costumbres populares. Las plantas baja y entreplanta están dedicadas a la obra arqueológica. En la entreplanta va la epigrafía. En la parte alta, un verdadero museo de etnografía, en donde se exponen las artes y costumbres populares, con los fondos de la colección Pérez-Enciso, adquirida por la Diputación Provincial de Cáceres y depositada en el Museo.

En el medio jardín del museo se exponen piezas arqueológicas de diversas épocas. De joyas del museo pueden estimarse, sin duda, las estelas de la Edad del Bronce y el aljibe de la época califal, que debe considerarse como pieza.

DE VARIA INFORMACION

— Ha sido nombrado Comisario Nacional de Museos y Exposiciones, de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, don Felipe Vicente Garin Llombart, que sustituye en el cargo a don Manuel Jorge Aragonés.

— Restos arqueológicos de la época celtibérica han sido hallados en las proximidades de Villar del Río (Soria), junto a la carretera de Calahorra, donde se asientan las ruinas de un poblado de la citada época. Se han localizado objetos de importancia para el análisis y calificación de las ruinas, que ya habían sido estudiadas en 1940 por el arqueólogo don Blas Taracena. Poseen ellas una antigüedad de dos mil años aproximadamente.

— La Medalla al Mérito a la Vocación ha sido impuesta en Barcelona al pintor Joan Miró, en un acto celebrado en la Fundación Miró del Parque de Montjuich. Miró, que pronto cumplirá ochenta y cuatro años, manifestó que se encontraba en «los mejores momentos de su vida», en un estado físico y mental perfecto y trabajando en diversas actividades pictóricas, escultóricas, cerámicas y gráficas.

— El palacio de la Madraza, en el centro de Granada, frente a la capilla de los Reyes

Católicos y que fue Universidad árabe y Ayuntamiento de Granada hasta 1851, ha sido totalmente restaurado por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Las obras de adaptación permitirán que desde ahora funcionen en él centros de la Universidad y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, además de las tres Academias existentes en Granada: Bellas Artes, Medicina y Ciencias.

— El próximo 15 de mayo, fiesta mayor de la capital española, se inaugurará la nueva plaza de Colón de Madrid. Según manifestaciones de la primera autoridad municipal, no se tratará de inaugurar un lugar más de la ciudad, sino de poner bajo el patrocinio de la plaza que lleva el nombre del Descubridor, y bajo la estatua que la domina, todo un centro cultural, que incluye un teatro para mil localidades sentadas, tres

salas de conferencias para cuatrocientas plazas, lugar de proyecciones y salones de exposiciones con cuatro mil metros cuadrados. La finalidad de este complejo es el de albergar constantemente muestras de la cultura americana. Un gran centro, cuyas dependencias se ofrecen a la Comunidad de Estados Americanos para que tengan en la capital española un lugar permanente de exposiciones y reuniones.

NOTICIARIO EXTRANJERO

DE NUEVO, PICASSO

Una vez más, Picasso. Por fin sus herederos han rematado en Francia, ante el Tribunal de Grasse, el conflicto que les oponía sobre el inventario y reparto de la herencia picassiana. Todos ellos desistieron de las pretensiones que podían alargar el actual estado de cosas, confirmando así que habían llegado a un acuerdo amistoso el pasado 7 de diciembre, como habían afirmado.

Una de las consecuencias de esta actitud conciliadora es que el patrimonio artístico de Picasso —1.885 cuadros; 3.222 cerámicas; 7.089 dibujos; 1.228 esculturas y unos 30.000 grabados— será distribuido por sorteo en lotes. Pero la viuda del pintor, Jacqueline, ha manifestado que no estaba dispuesta a vender obras de su marido, sino a ponerlas «a disposición de sus admiradores». La actitud de los otros herederos —sus nietos Marina y Bernard, y sus hijos naturales, María, Claude y Paloma— parece ser semejante, por lo que se prevé la constitución de una fundación que custodiará probablemente en París las obras de Picasso.

La parte del Estado francés comporta la cuarenta y una pinturas más admiradas por el artista malagueño, que son obras de otros pintores, de las que Picasso había hecho donación al Museo del Louvre.

TESOROS VATICANOS

Una noticia de Roma informa que el Vaticano no venderá sus valiosísimos tesoros que conserva en sus museos e iglesias,

puesto que sería una operación «antieconómica y antisocial». La tesis la mantiene el semanario «L'Osservatore della Domenica», respondiendo a aquellos que, en los últimos meses, han vuelto a insistir en la tesis de que la Iglesia católica debe vender sus tesoros y dar el dinero a los pobres.

Como respuesta a un artículo de monseñor Giovanni Fallani, el semanario vaticano recuerda que el ex presidente de la República y uno de los más prestigiosos economistas italiano, Luigi Einaudi, había hecho un estudio sobre la eventual «liquidación» de los museos vaticanos, y llegó a la conclusión de que era una «operación antieconómica, antiartística, antisocial y anticultural».

«L'Osservatore della Domenica» va más allá: la venta de las obras de arte vaticana provocaría el «caos en las artes y, en resumen, los pobres seguirían siendo igualmente pobres, y la Humanidad no tendría ya el espejo del arte donde encontrarse a sí misma en los momentos difíciles de su historia.»

Por otra parte, monseñor Fallani, inspirándose en el pasaje evangélico de Judas como espíritu mercantil, al querer vender los aromas usados por la pecadora para dar la ganancia a los pobres, hace notar que «el Papa no es un mercader. Es el custodio de estas obras, un guardián que ha asumido el encargo en nombre de todos.»

ACROPOLIS ATENIENSE

El director general de la Unesco, profesor Amudu-Nahtar, ha lanzado desde la Acrópolis de Atenas una llamada de alcance internacional para que se ayude a salvaguardar

los monumentos clásicos de la Acrópolis, amenazada por el tiempo, la lluvia y la polución. El director de la Unesco señaló que era la suya una llamada a la conciencia del mundo para que sea salvada la Acrópolis, lo mismo que un día hicieron sus predecesores con los monumentos de Nubia y Venecia. Se ha invitado insistentemente a los gobiernos, instituciones e individuos privados de 141 países del mundo a que «sean generosos en prestar su ayuda en dinero, equipos y servicios técnicos». La petición ha sido dirigida especialmente a las organizaciones culturales y de conservación, a los museos, artistas, investigadores y periodistas, así como a las universidades y centros de estudio.

El director de la Unesco dijo también: «Invito a todos aquellos millones de personas que han visitado, tienen intención de hacerlo o nunca tendrán la oportunidad de visitar Atenas, pero están convencidos —cualquiera que sea su base cultural— de que los tesoros de la Acrópolis son un testimonio de altísimo grado del genio creador del hombre, a que contribuyan, aunque sea modestamente con un poco de lo suyo, a este esfuerzo colectivo.»

AÑO RUBENS

Han dado comienzo en Bruselas las festividades conmemorativas del Año Rubens, con motivo de cumplirse cuatrocientos años del nacimiento del gran pintor flamenco. Durante todo el año se desarrollarán en Bélgica y otros países gran número de manifestaciones artísticas en honor de Rubens, destacando entre ellas las muestras que próximamente organizará la Unesco.

Pedro Pablo Rubens permaneció algunos años al servicio de la Corona española; sirvió como embajador de Flandes en Madrid, al margen de otras actividades artístico-políticas.

El primer acto público del Año Rubens, que abrieron los reyes belgas, fue una gala de ópera en la que se representó «Orfeo» de Claudio Monteverdi. La ópera había sido presentada por primera vez en Mantua, cuando Rubens era pintor del duque de aquella ciudad en 1607. La versión ahora ofrecida se considera la más aproximada a la que, probablemente, presencié el mismo Rubens el día de su estreno, y fue entresacada de las partituras editadas en 1609 y 1615; los instrumentos que fueron utilizados por la orquesta eran iguales a los de aquella época.

«DOCUMENTA» DE KASSEL

La próxima «Documenta 77» de Kassel se celebrará bajo el lema «Los medios de difusión». Se han hecho ya públicos los distintos grupos temáticos de la famosa muestra internacional, que presentarán cuatro campos de problemas relacionados con los llamados «corredores de medios», evitando una rígida clasificación de los expositores. El primer grupo comprende pintura y escultura, ocupándose de investigaciones funcionales, y fotografía, que investiga los presupuestos y posibilidades de su medio. El segundo grupo está formado por un modo de arte en el que se combinan diversos medios o en el que se ofrece una mutua reflexión. El tercero comprende el arte que utiliza su medio sin más reflexión, destinado únicamente a comunicar contenidos. El cuarto grupo, en cambio, representará el arte que evita los tradicionales instrumentos de medición y que «incorpora la realidad como una cita».

HALLAZGOS E INVESTIGACIONES

— Miembros de un grupo de investigadores polacos en el Mediterráneo han comenzado un nuevo programa de investigación en Deir El Bahari, en Egipto. Durante varios años, científicos polacos trabajaron ya en esta región, en un templo dedicado a la reina Hachepsut, del siglo XV antes de Cristo. Las nuevas investigaciones se fijarán en la tumba del faraón Ramsés III, de la XX dinastía. La tumba no se encuentra lejos del templo. Se compone de numerosos corredores y habitaciones, existiendo todavía en ella gran número de pinturas, relieves e inscripciones.

— Miles de estatuillas de bronce, unas cincuenta figuras de hombres y mujeres —también en bronce— y gran cantidad de objetos de cerámica han sido descubiertos en el llamado Santuario de los Gablos, a veinte kilómetros de Roma, y en donde,

según la tradición, estudiaron Rómulo y Remo. Los objetos hallados por los arqueólogos se calcula que son de hace veintisiete siglos. Algunos se consideran autóctonos, mientras que otros tienen claro origen etrusco-corintio.

A esta excepcional cantidad de objetos podrían unirse muchos más en próximas excavaciones, ya que la zona descubierta parece un santuario extraurbano, y se espera dar con el centro de la ciudad. La zona ocupa una superficie de veinte por veinticinco metros y en ella se encuentra un pozo, tal vez de carácter sagrado. Las estatuillas encontradas son pequeñas, entre cinco y diez centímetros de altura, y la mayor parte de las mismas tienen formas normalizadas, comunes al periodo a que pertenecen.

— Un equipo de científicos norteamericanos de la Universidad de California ha anunciado el descubrimiento de una antigua ciudad babilónica en Siria oriental que, según criterios de los arqueólogos, puede aportar nuevos datos acerca de una época poco conocida en la actualidad. La ciudad, conocida como Terga y dentro de los límites de la actual localidad de Asha, próxima al río Eufrates, tiene, según los investigadores, unos tres mil quinientos años de antigüedad. «Hay una parte de la misma que se sitúa entre los siglos XVI y XV antes de Cristo, periodo que es conocido como la edad oscura en los prolegómenos de la antigua historia oriental», ha manifestado el doctor Giorgio Buccellati, profesor de la Universidad que dirige las excavaciones. «La razón de ello es que han sido encontrados pocos lugares que puedan ser inequívocamente situados en dicho periodo. El nuevo descubrimiento —añadió el citado profesor— nos puede arrojar luz sobre un siglo de historia desconocido por nosotros hasta el presente.»

— Vestigios de un poblado de hace cuatro mil años han sido descubiertos en la zona de Cotocollao, en las afueras de Quito y cerca de la línea ecuatorial. Informaciones facilitadas por el Museo del Banco Central del Ecuador precisan que en la zona investigada se han encontrado restos de viviendas, así como un extenso cementerio. La pieza más importante hallada en el lugar es un recipiente circular de piedra, como una bandeja, en cuyo borde se encuentra como engastado un cráneo humano.

Expertos del Museo citado llevaron a cabo durante el pasado año una metódica investigación del asentamiento prehistórico, que estaba amenazado por el desbordante proceso de crecimiento urbano. Durante los largos meses de trabajo fueron descubiertos importantes objetos que documentaban la existencia del poblado situado en las proximidades de un antiguo lago. Además de las evidencias habitacionales, fue descubierto un extenso cementerio del que se han recuperado esqueletos completos de los primitivos habitantes de la zona que,

según se desprende del minucioso estudio de los objetos que formaban el ajuar funerario, pertenecen aproximadamente al año 2000 antes de la era cristiana. Entre los abundantes objetos obtenidos en Cotocollao destaca el ya apuntado recipiente circular: una especie de bandeja de piedra con los bordes altos, firmemente tallada y decorada en su parte exterior por una serie de incisiones paralelas interrumpidas por un cordón dentado.

La presencia del cráneo en el recipiente sugiere —a juicio de los expertos— la caída de una «cabeza-trofeo» utilizada quizá como una ofrenda de tipo ceremonial. Fue práctica común entre varias tribus americanas cortar la cabeza del enemigo y conservarla como una muestra de valor y virilidad. Este trofeo, generalmente, era transmitido de generación en generación, aunque en ocasiones se lo colocaba junto al cadáver del guerrero para ayudar al espíritu en su viaje al más allá.

El cementerio prehistórico se encuentra bien conservado, puesto que en una época sin precisar había sido «sellado» por una gruesa capa de «piedra pómez», producto de una erupción volcánica, posiblemente del Pichincha. Las investigaciones a cargo de expertos del Museo del Banco Central prosiguen intensamente las excavaciones, y se espera que a lo largo del presente año se puedan conocer muchos detalles concernientes a los antiguos habitantes de la que es hoy capital del Ecuador.

ROMA. PLAZA DE SAN PEDRO

Robustos pilares de mármol travertino y sólidas cadenas de hierro, cerrarán en un futuro próximo la única frontera abierta entre Italia y el Estado Pontificio: la plaza de San Pedro. Las autoridades vaticanas han decidido, en efecto, cerrar este tradicional límite entre la tierra italiana y la soberanía de la Ciudad del Vaticano, quienes precisaron que no había otros motivos que el de «salvar la plaza de San Pedro de los medios motorizados», así como por razones estéticas. Un ensayo provisional —mediante barreras de madera— se hizo ya durante el Año Santo, cerrando el recinto a la altura de la célebre columnada de Bernini y, según los responsables vaticanos, ello ha permitido volver a descubrir una nueva dimensión de la plaza, más tranquila y más acorde a su carácter.

Para los actos protocolarios y de alto ceremonial, la nueva «frontera» de pilares de mármol y cadenas dejará una alternativa. El sistema no será permanente y las cadenas se podrán retirar para dejar paso a las comitivas oficiales, para las únicas que la plaza de San Pedro seguirá siendo territorio abierto a la invasión motorizada. De nuevo, pues, después de tiempo, la vieja plaza de San Pedro recobrará la más directa y práctica posibilidad para su sensitiva contemplación estética.

JUAN GRIS



DANIEL-HENRY
KAHNWEILER



galería
Ynguanzo

antonio maura 12 madrid

teléfono 231 54 10 cables: ynguanzomag madrid 14

Esculturas de

ANGEL ORENSANZ

LABERINTO DE PRIMAVERA EN EL PRADO
(Jardines del Palacio de Villahermosa)

CONCIERTO DE DILUVIO
(Galería Ynguanzo)

GRITOS DE MAYO EN LA MONCLOA
(Ciudad Universitaria)

GALERIA YNGUANZO: Mayo de 1977

Se trata de volúmenes de 30 × 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, con una extensión aproximada de 500 páginas en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

Juan Gris, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas, es el segundo volumen aparecido en esta colección; su autor es Daniel-Henry Kahnweiler. El último título publicado es **La música en el Museo del Prado**, original del académico Federico Sopena y del profesor del Real Conservatorio de Madrid, Antonio Gallego Gallego.

El precio de venta es de 2.000 pesetas cada título. Pueden adquirirse en su librero habitual, o directamente enviándonos la correspondiente tarjeta-pedido encartada en esta revista.

LA MUSICA EN EL MUSEO DEL PRADO

FEDERICO SOPEÑA

ANTONIO GALLEGO



GALERIA ESTUDIO CID

NUÑEZ DE BALBOA, 119 - 1.º * TELEFONO 261 15 46

Horas: De 11 a 1,30 y de 5 a 9

Aparcamiento en el 115



PISTOLESI
14 ABRIL-14 MAYO

PINTORES EN PERMANENCIA

Alejandrina
Arias
Bardasano
Beulas
Cuní
Echaz
Esplandiu
Frau
Genaro Lahuerta
Gloria Merino
González Olivares
Grandio
Gregorio Prieto
H. Sanjuán
Hipólito
Lapayese del Río,
José
Mac'Mahon

Mingorance
Montesinos
Piñole
Redondela
Sancha
Tauler
Vargas Ruiz
Abuja
Alvaro Delgado
Cossío, Pancho
Fermín Santos
Juan Gris
Pedro Mozos
Pistolessi
Reyes Torrent
Salazar
Villaseñor
Zarco



MACARRON S.A

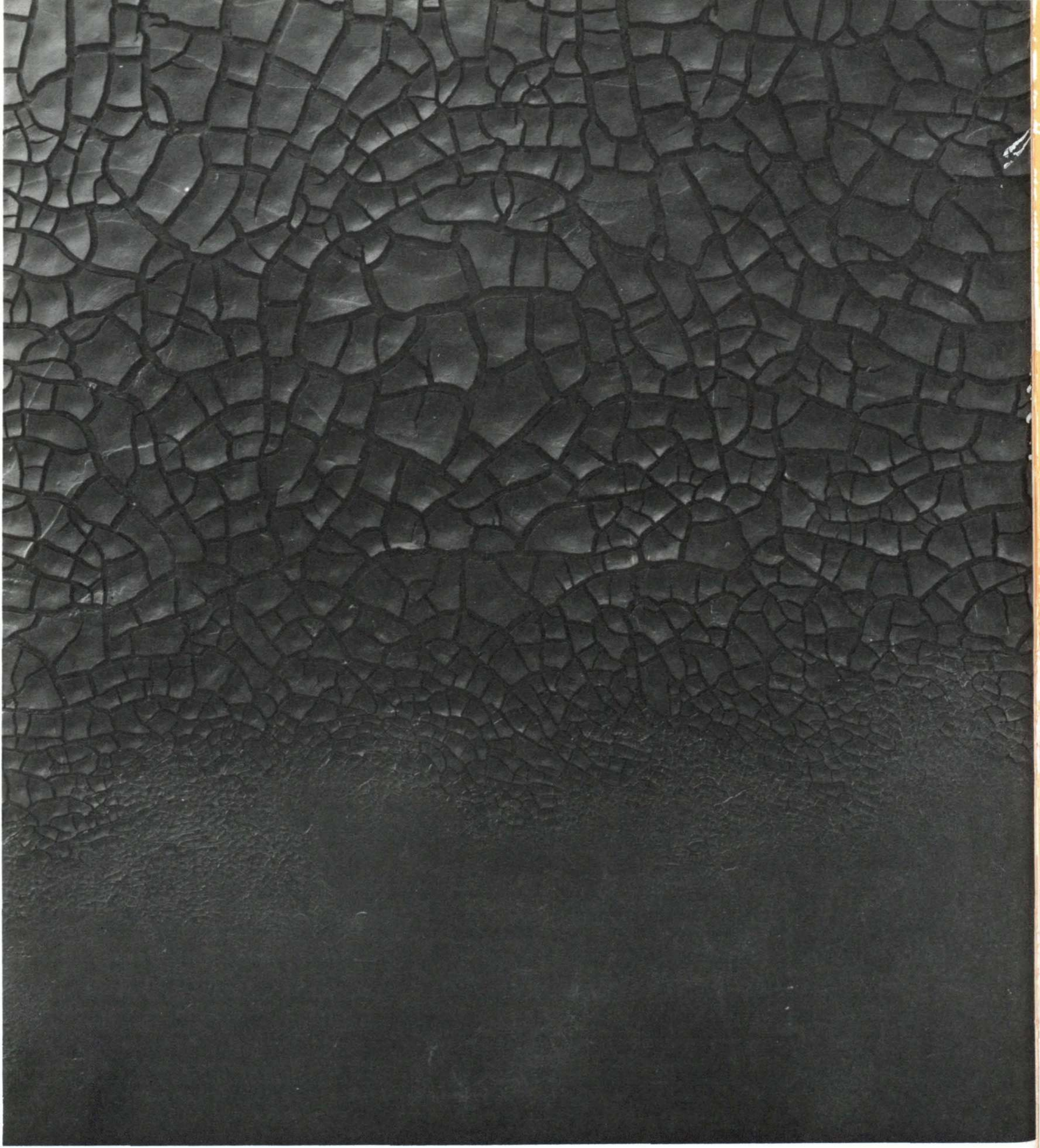
PINTURA - DIBUJO - GRABADO
ESCULTURA - DIBUJO TECNICO
REPUJADO - MARCOS-
EMBALAJE Y ENVIO DE OBRAS
DE ARTE - MONTAJE DE EXPO-
SICIONES - EXPOSICION Y VEN-
TA DE CUADROS



Goya

PALACIO DE PEDRALBES
ABRIL/JUNIO 1977/BARCELONA

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO
Y EXCELENTISIMA DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA



alberto **BURRI**

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.

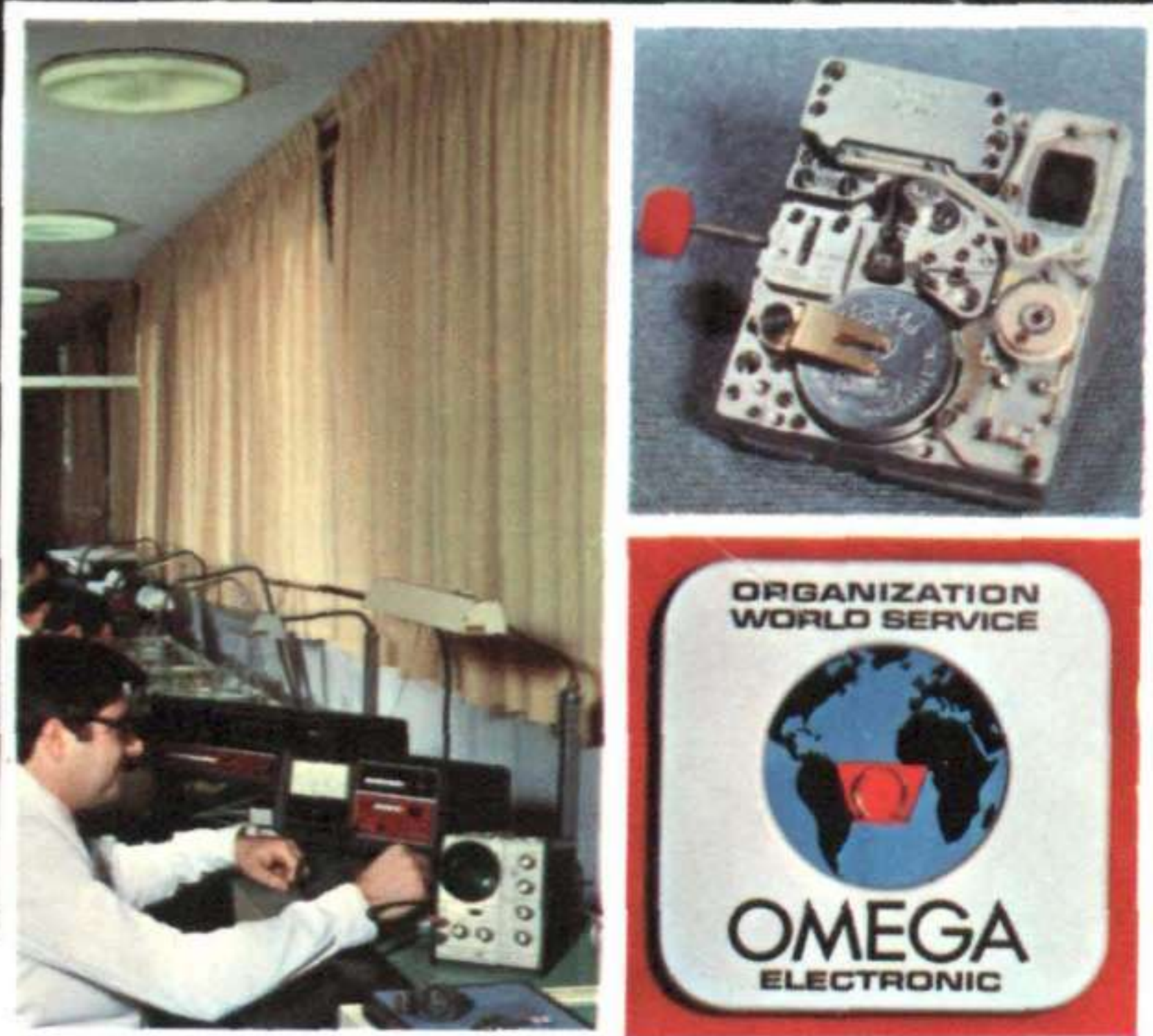
Puede adquirirlos en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente.

PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Ω OMEGA



Tercera generación electrónica Omega: sólida, bella, precisa, de confianza. Como el Cuarzo Omega.

Omega lanza en el mundo la tercera generación de relojes de cuarzo. Perfeccionados hasta el mínimo detalle, tienen un denominador común: el motor de cuarzo Omega.

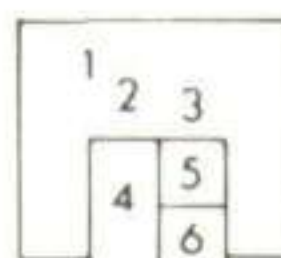
El cuarzo Omega es la clave de la precisión y fiabilidad totales de estos relojes. Omega produce y controla el cuarzo que forma el corazón del módulo electrónico, garantizando su precisión e infatigabilidad así como la resistencia y estanqueidad del mismo.

La precisión Omega, que alcanza la increíble cota de ± 1 segundo al mes, gracias a las exactas vibraciones del cuarzo, que llegan hasta 2.359.296 por segundo. Omega fabrica nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos y ha obtenido el título de "cronómetro de marina", único en el mundo para un reloj de pulsera, para su Megaquartz 2.400, el reloj más preciso de Suiza.

La fiabilidad Omega, basada en sus controles de calidad realizados con tecnología propia y en la experiencia adquirida en la conquista de la Luna y en 14 Olimpiadas.

La belleza Omega, resultado de una investigación estética constante que le ha valido ser miembro permanente de la Academia Internacional del Diamante, y múltiples premios, como el "Ciudad de Ginebra 1976" para un modelo electrónico.

El servicio Omega, el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo, con garantía en 156 países, máquinas y materiales de reposición propios.



1-ST 396840 Seamaster Quartz. Doble calendario e impermeable. 2-ST 396841, Seamaster Quartz. Calendario e impermeable. 3-ST 386841. Seamaster Quartz. Calendario e impermeable. 4-Fabricados por ella misma, Omega dispone de máquinas de control de marcha de relojes de cuarzo únicas en el mundo. 5-En esta máquina se aloja el cuarzo Omega, corazón de estos relojes, que garantiza una precisión hasta hace poco impensable. 6-Omega posee el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo.

Omega, el Cuarzo.



PUBLICACIONES DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTISTICO Y CULTURAL
(PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS)

1. **Revista Bellas Artes.** 150 ptas.
Suscripción anual (4 números) 600 ptas.
Colección Completa, núms. 1 al 54 5.400 ptas.

2. ARTE DE ESPAÑA

- Vázquez Díaz, vida y pintura**, por Angel Benito Jaén (1971). 2.500 ptas.
Juan Gris, vida y pintura, por Daniel-Henry Kahnweiler (1971). 2.500 ptas.
La Música en el Museo del Prado, por Federico Sopena y Antonio Gallego (1972). 2.500 ptas.
Tartessos y El Carambolo, por Juan de Mata Carriazo (1973). 3.500 ptas.
Imágenes de la Virgen en los Códices Medievales de España, por Federico Delclaux (1973). 2.500 ptas.
Los Jardines de Granada, por Francisco Prieto Moreno (1973). 2.500 ptas.
Juan de Juni, por J. J. Martín González (1974). 3.000 ptas.

3. TEMAS DE ARTE

- Martínez Montañés y la Escultura Andaluza de su Tiempo**, por José Camón Aznar, M.^o Elena Gómez Moreno, José Hernández Díaz, Marqués de Lozoya y Emilio Orozco Díaz (1972). 300 ptas.
Historia de los Grandes Organos del Coro de la Catedral de Sevilla, por José Enrique Ayarra Jarne (1974). 200 ptas.
Casas de Segovia, por Eduardo Martínez de Pisón (1974). 200 ptas.
Iglesias Hispánicas, por Rafael Puertas Tricas (1975). 375 ptas.
Numancia, monografías arqueológicas (1972). 300 ptas.

4. CATALOGOS DE EXPOSICIONES

Serie «Conmemorativas, históricas y retrospectivas»

- Pintura flamenca**, por Diego Angulo Iníguez, José Manuel González Valcárcel y M. Paul Eeckhout. Toledo, mayo-junio 1969. 100 ptas.
Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo, por José Hernández Díaz. Mayo-junio 1969 (agotado).
El modernismo en España, por Juan Ainaud de Lasarte, Joaquín de la Puente, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Bassegoda y Nonell. Madrid, octubre-diciembre 1969. Barcelona, abril-mayo 1970 (agotado).
V Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, por María Elena Gómez Moreno, Joaquín de la Puente y Amando Represa. Valladolid, 1969. Madrid, 1970 (agotado).
El retrato español, por José Camón Aznar. Bruselas, 1969-1970 (agotado).
Pintura italiana del siglo XVII, por Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, mayo-junio 1970. 900 ptas.
Arte español, por Florentino Pérez-Embod, Carlos Kanki y Joaquín de la Puente. Tokio. Kyoto, 1970 (agotado).
Santa Teresa y su tiempo, por José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Avila, 1970 (agotado).
Santa Teresa y su tiempo, por José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Madrid, 1971 (agotado).
Santa Teresa y su tiempo, por José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Sevilla, mayo-junio 1970 (agotado).
Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935) (Colección Mattioli), por Luis González Robles y Franco Russoli. Madrid, Barcelona, 1970 (agotado).



Los impresionistas franceses, por Hélène Adhemar. Madrid, abril 1971 (agotado).

San José en el arte español, por Florentino Pérez-Embid. Madrid, enero-febrero 1972. 300 ptas.

El Simbolismo en la Pintura Francesa, por Rafael Benet, G. Lacambre, Ph. Jullian y J. Vergara. Madrid, octubre-noviembre 1972. Barcelona, diciembre 1972 (agotado).

Salzillo, por Emilio Gómez Piñol. Murcia, junio-septiembre 1973 (agotado).

El siglo XV valenciano, por Felipe Vicente Garín. Valencia, junio-septiembre 1973. 300 ptas.

Caravaggio y el naturalismo español, por Alfonso E. Pérez Sánchez. Sevilla, septiembre-octubre 1973. (agotado).

El siglo XV valenciano, por M. Sanchis Guarnier. Madrid, noviembre-diciembre 1973. 300 ptas.

Silos y su época, por Juan José Martín González, P. Rafael Torres y Luis Caballero. Madrid, octubre 1973, febrero 1974, Barcelona, abril-mayo 1974 (agotado).

El Retablo de Morales en Arroyo de la Luz (Cáceres), por Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, junio 1974. (agotado)

El Impresionismo en España, por Juan Antonio Gaya Nuño. Madrid, octubre 1974 (agotado).

Mariano Fortuny, por Juan Ainaud de Lasarte. Barcelona, noviembre 1974. Reus, diciembre 1974. Madrid, enero-febrero 1975. 250 ptas.

La época de la Restauración, por Miguel Alonso Baquer, Joaquín de la Puente, Jorge Campos y Rosa María López Barrios. Madrid, junio-septiembre 1975. 700 ptas.

Arte Mozárabe, por María Elena Gómez-Moreno y Manuel Casamar. Toledo, octubre 1975. 150 ptas.

La Mujer en la Cultura Actual, por Isabel Cajide. Toledo, octubre-diciembre 1975. 250 ptas.

Arte Faraónico, por Martín Almagro Barch, M.^o Josefa Almagro Gorbea y María del Carmen Pérez Die. Madrid, octubre 1975-enero 1976. Zaragoza, febrero-marzo 1976 (agotado).

Arte Faraónico, por Martín Almagro Basch, M.^o Josefa Almagro Gorbea, M.^o del Carmen Pérez Die. Barcelona, abril-mayo 1976. Valencia, junio-julio 1976. (agotado).

Milenario Beato de Gerona, por Pedro Freixas Camps, Juan Ainaud de Lasarte, Jaime Alarques, Pedro de Palol y Jaime Fábregues. Gerona, diciembre 75/enero 76. (agotado).

Tesoros del Ecuador, por José Alcina Franch y Hernán Crespo Toral. Madrid, mayo 1976. 250 ptas.

Arte Popular del Mundo, de Juan Ramírez de Lucas. Madrid, septiembre-octubre 1976. 400 ptas.

Chile en las Expediciones Científicas Españolas de los Siglos XVIII y XIX, por Mercedes Palau. Madrid, septiembre 1976. 200 ptas.

Exposición Nacional Conmemorativa del VII Centenario de Jaime I el Conquistador, por Federico Udina Martorell. Madrid, marzo 1977. 150 ptas.

Goya. Palacio de Pedralbes, por Xavier de Salas. Barcelona, abril-junio 1977. 200 ptas.

Juan de Juni y su Época, por Juan José Martín González. Valladolid, abril 1977. Madrid, mayo-junio 1977. 300 ptas.

Serie «Antológicas» (monográficas y colectivas)

III Exposición Internacional del Pequeño Bronce, por Luis González Robles, Quartiero Busato, Rafael F. Quintanilla, Raymond Cogniat, Marco Valsechi, Fortunato Bellonzi, Sabine Marchano y Juan Ignacio Macua. Madrid, 1970. 100 ptas.

Julio Antonio, por Rafael Santos Torroella. Tarragona, Barcelona, Sevilla, Valencia, Madrid, 1970-1971 (agotado).

Ortega Muñoz, por Florentino Pérez-Embid. Madrid, Barcelona, Sevilla, 1970 (agotado).

Alberto Sánchez (1895-1962), por Picasso, Neruda, Alberti y Luis Lacasa. Madrid, Sevilla, 1970 (agotado).

Bernardo Márquez (1895-1962), por Fernando de Azevedo. Madrid, mayo-junio 1970 (agotado).

Exposición de las últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla, por Florentino Pérez-Embid. Sevilla, mayo-junio 1970. 100 ptas.

Exposición antológica de Artistas premlados por la Fundación Rodríguez-Acosta (1957-1970), por Miguel Rodríguez-Acosta Carlström. Madrid, octubre 1970 (agotado).

Constant Permeke (1886-1952), por W. Van den Bosche. Madrid, enero-febrero 1971. 100 ptas.

Alberto Durero (1471-1528), por Mathias Winner y Hans Mielke. Madrid, marzo 1971 (agotado).

Joaquín Mir (1873-1940), por José Luis de Sicart, Juan A. Maragall, José Amat, Santos Torroella y Teresa Basora Gruañas. Junio 1971 (agotado).

Pablo Gargallo (1881-1934), por José Camón Aznar, Cecile Goldscheider, Jean Cassou y Rafael Santos Torroella. Octubre 1974 (agotado).

Cincuenta años de pintura vasca (1885-1935). Exposición antológica, por Manuel Llano Gorostiza. Octubre 1971. 200 ptas.

Pancho Cossío (1898-1970), por Gerardo Diego y José Hierro. Octubre 1971 (agotado).

Carlos Lezcano (1870-1929), por el marqués de Lozoya, Manuel Sánchez Camargo, Luis Moya, Fernando Chueca Goitia y Aurora Lezcano. Octubre 1971 (agotado).

Viola, por Aldo Pellegrini y Fernando Quiñones. Madrid, diciembre 1971, enero 1972 (agotado).

Llorens (1874-1948), por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, enero-febrero 1972 (agotado).

Vaquero Palacios, por Alberto Sartoris. Madrid, enero-febrero 1972 (agotado).

Canogar, por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, febrero-marzo 1972 (agotado).

Paul Klee, por W. Schmalenbach. Barcelona, marzo 1972. Madrid, mayo 1972. 200 ptas.

Gustavo Bacarisa, por José Hernández Díaz. Sevilla, febrero 1972 (agotado).

Antonio Sacramento, por José Camón Aznar. Madrid, noviembre 1972 (agotado).

Music, por Raúl Chávarri. Madrid, enero 1973. 100 ptas.

Mateos, por José Hierro. Madrid, enero 1973 (agotado).

Antonio López Torres, por Joaquín de la Puente. Madrid, enero 1973 (agotado).

Agustín Riancho, por José Simón Cabarga. Madrid, febrero-marzo 1973 (agotado).

Pablo Serrano, por Eduardo Westerndhal. Madrid, febrero-marzo 1973 (agotado).

Montaña, por Juan García Ponce. Madrid, marzo-abril 1973. 125 ptas.

Aguilar. (Varios autores). Madrid, marzo-abril 1973. 150 ptas.

J. Torres García, por Eric Jardi y José Argull. Madrid, abril-mayo 1973. Barcelona, junio 1973. 200 ptas.

José María Yturralde. Madrid, marzo-abril 1973 (agotado).

Dada (1916-1966), por Hans Richter. Barcelona, abril 1973 (agotado).

Rodin, por Cecile Goldscheider. Sevilla, mayo 1973. Madrid, junio-julio 1973 (agotado).

Eduardo Sanz. Madrid, noviembre 1973. 150 ptas.

Nicanor Piñole, por Ramón Faraldo. Madrid, enero 1974 (agotado).

Adsuara, Juan. (Exposición Antológica), por Antonio Gallego. Madrid, marzo 1974. 200 ptas.

Fábregas Sentmenat (Escultura), por el Marqués de Lozoya. Madrid, abril 1974 (agotado).

Francisco Lozano, por Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales. Madrid, mayo 1974 (agotado).

Joaquín Sunyer, por Alberto del Castillo. Madrid, junio 1974. 250 ptas.

Emil Nolde, por Enrique Lafuente Ferrari. Madrid, noviembre-diciembre 1974, enero 1975. 250 ptas.

Javier de Winthuysen. Madrid, noviembre-diciembre 1974. 200 ptas.

J. Vila y Prades, por Antonio Cobos. Madrid, diciembre 1974. 300 ptas.

Walter Gropius. Madrid, marzo 1975. 100 ptas.

Antoni Cumella, por Pedro Laín Entralgo. Madrid, marzo 1975. 250 ptas.

Delhy Tejero, por José Luis Fernández del Amo. Madrid, abril 1975. 125 ptas.

Artes tradicionales japonesas, por Bunsaku Kurata. Madrid, abril-mayo 1975. 250 ptas.

Naifs españoles contemporáneos, por Juan Antonio Aguirre y Juan Antonio Vallejo-Nágera, Madrid, mayo-junio 1975 (agotado).

Soulages, por James Johnson Sweeney. Madrid, mayo-junio 1975. 200 ptas.

Günter Haese, por R. C. Kenedy. Madrid, mayo-junio 1975. 200 ptas.

Muñoz Morillejo, por José Ruiz Castillo. Toledo, junio-octubre 1975. 100 ptas.

Millares, recopilación de textos, por Alvaro Martínez Novillo. Madrid, julio-octubre 1975. 300 ptas.

F. Sotomayor, por el Marqués de Lozoya. Madrid, 1975 (agotado).

Louis Soutter, por Luc Boissonnas. Madrid, enero 1976. 100 ptas.

Quirós, por José Hierro. Madrid, marzo 1976. 250 ptas.

Olivares, por A. de Olivares. Madrid, marzo 1976. 150 ptas.

Larroque, por Juan de la Encina. Madrid, abril 1976. 150 ptas.

Arte Argentino Contemporáneo. Madrid, mayo-julio 1976. 300 ptas.

Hipólito Hidalgo de Caviedes, por Joaquín de la Puente. Madrid, mayo 1976. 150 ptas.

Francisco Bores, por Julián Gallego. Madrid, octubre-noviembre 1976. 250 ptas.

Juana Francés, por Jacques Lassaigne. Diciembre 1976-enero 1977. 250 ptas.

Wintemitz, por Carlos Areán. Madrid, febrero 1977. 100 ptas.

Luis Gordillo, por Juan A. Aguirre. Madrid, marzo 1977. 300 ptas.

Serie «Formas expresivas de hoy»

Tapices franceses contemporáneos, por Jean Coural. Madrid, abril 1969. Barcelona, mayo 1969. Bilbao, junio 1969 (agotado).

Joaquín Peinado, por Julián Gállego. Madrid, mayo 1969 (agotado).

Marsha Gayle, por José María Alonso Gamo. Abril-mayo-junio 1969 (agotado).

Primeras experiencias españolas de tendencia abstracta. Toledo, julio-agosto 1969 (agotado).

Arte gráfico alemán contemporáneo, por Joachim Büchner. Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid, 1969-1970. 100 ptas.

I Exposición Internacional de Experiencias Artístico-Textiles, por Luis González Robles. Madrid, diciembre 1969. Barcelona, enero 1970. 100 ptas.

Pintura china contemporánea, por Marcela de Juan. Valencia, Sevilla, Madrid, 1970. 100 ptas.

Vicente Vela, por José Hierro. Madrid, junio 1970 (agotado).

Urculo, por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, noviembre 1970 (agotado).

Luis Lasa, por Julio Trenas. Madrid, junio 1970 (agotado).

Arte y Cultura China. Madrid, noviembre 1970 (agotado).

Francisco Peinado, por Venancio Sánchez Marín. Madrid, noviembre 1970 (agotado).

Madrid por Delapiente, por José Camón Aznar. Madrid, noviembre-diciembre 1970 (agotado).

Isabel Pons, por Carlos Areán. Madrid, diciembre 1970 (agotado).

- Estuardo Maldonado**, por C. G. Argán y Nello Ponente. Madrid, diciembre 1970 (agotado).
- Agustín Celis**, por Santiago Amón. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Alvaro Delgado**, por José Corredor-Matheos. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Testimonio 70**. Madrid, marzo 1972. 100 ptas.
- Ceferino Moreno**, por José María Moreno Galván. Madrid, mayo 1971 (agotado).
- Hilario Teixeira**, por Mario de Oliveira. Madrid, mayo 1971 (agotado).
- Darío Villalba**, por Venancio Sánchez Marín. Madrid, mayo 1971 (agotado).
- José Dámaso**, por José Hernández Perera. Madrid, mayo 1971 (agotado).
- Enrique Salamanca**, por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, junio 1971 (agotado).
- Vaquero Turcios**. Madrid, diciembre 1971, enero 1972 (agotado).
- Elena Colmeiro**, por Giulio Zauli. Madrid, diciembre 1971, enero 1972 (agotado).
- La joya como diseño**, por Luis González Robles. Madrid, diciembre 1971, enero 1972 (agotado).
- Echauz**, por José R. Alfaro. Madrid, enero-febrero 1972 (agotado).
- Suárez**. Madrid, enero-febrero 1972 (agotado).
- Amáiz**, por José María Moreno Galván, José R. Alfaro, José de Castro Arines y Mariano García Landa. Madrid, febrero-marzo 1972 (agotado).
- Francisco Hernández**, por Antonio Segovia Loubillo. Madrid, febrero 1972 (agotado).
- Grabados Ingleses Contemporáneos (1960-1970)**, por Christopher Finch. Madrid, febrero-marzo 1972 (agotado).
- Manuel G. Raba**, por Santiago Amón. Madrid, octubre 1972 (agotado).
- Senén Ubiña**, por Raúl Chávarri. Madrid, octubre 1972. 100 ptas.
- Francisco Castillo**, por José Hierro. Madrid, octubre 1973. 100 ptas.
- Waldo Balart**, por Manuel Conde y José María Iglesias. Madrid, octubre 1972 (agotado).
- Arturo Pacheco Altamirano**, por Gil Filloi y Jacobo Nazaré. Madrid, noviembre 1972 (agotado).
- Enrique Brinkmann**, por Rafael Pérez Estrada. Madrid, noviembre 1972 (agotado).
- Oswaldo Guayasamin**, por Carlos de la Torre. Madrid, diciembre 1972. Barcelona, diciembre 1972 (agotado).
- Carmelo Cappello**, por Lava-Vinca Masini. Madrid, diciembre 1972 (agotado).
- Objetos artísticos actuales de Norteamérica (Colección Johnson)**, por Lee Nordness. Madrid, diciembre 1972. 275 ptas.
- Camin**, por Miguel Logroño. Madrid, enero 1973. 100 ptas.
- Pintura Contemporánea de Pakistán**. Madrid, febrero-marzo 1973. 100 ptas.
- Albiac**, por José Camón Aznar. Madrid, febrero 1973. 100 ptas.
- Angel Ubeda**, por Santiago Amón. Madrid, febrero 1973 (agotado).
- Eufemiano**, por Luis González Robles. Madrid, marzo-abril 1973 (agotado).
- Luis Hernández Cruz**, por Luis González Robles. Madrid, mayo 1973. 100 ptas.
- Elvira Alfageme**, por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, mayo 1973 (agotado).
- Leonardo Nierman**. Madrid, junio 1973. 100 ptas.
- Emilio Prieto**, por Raúl Chávarri. Madrid, junio 1973 (agotado).
- Cruz de Castro**, por Manuel Gutiérrez Estévez. Madrid, noviembre 1973. 100 ptas.
- Gabriel Alberca**, por Juan Antonio Aguirre. Madrid, marzo 1974. Valencia, abril 1974. 100 ptas.
- Balardi**, por Santiago Amón. Madrid, mayo 1974. 100 ptas.
- Anzo**, por Julián Gállego. Madrid, octubre 1974. 100 ptas.

Barbadillo, por Manuel Barbadillo. Madrid, noviembre-diciembre 1974. 100 ptas.

T. Pérez Rubio, por Enrique Lafuente Ferrari v José Castro Arines. 100 ptas.

Mieres, por J. Villa Pastur. Madrid, enero-febrero 1975. 100 ptas.

Carteles Culturales de Suiza. Madrid, enero-febrero 1975. 100 ptas.

Berrlobeña, por Everett Rice. Madrid, febrero 1975. 100 ptas.

Cuatro artistas británicos, por R. C. Kennedy y John Ernest. Madrid, febrero 1975. 100 ptas.

Feliciano, por Carlos Areán. Madrid, marzo 1975. 100 ptas.

Juan Cabanas, por Joaquín Castro Beraza. Madrid, abril 1975. 100 ptas.

Gomila, por Raúl Chavarri. Madrid, mayo 1975. 100 ptas.

Coomonte, por Manuel Conde y José M.º Ballester. Madrid, noviembre 1975/enero 1976. 150 ptas.

Iglesias, por Juan A. Aguirre. Madrid, marzo 1976. 100 ptas.

Concha Hermosilla, por José Hierro. Madrid, mayo 1976. 75 ptas.

Luis Canelo, por Juan Antonio Aguirre y Miguel Logroño. Madrid, junio 1976. 100 ptas.

César Olmos, por Guido Castillo. Madrid, octubre-noviembre 1976. 200 ptas.

20 Artistas de la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Madrid, octubre-noviembre 1976. 100 ptas.

Miguel Hernández, por José M.º Moreno Galván. Madrid, octubre-noviembre 1976. 100 ptas.

Fermin Aguayo, por Antonio Bonet Correa. Madrid, noviembre 1976. 100 ptas.

Cuni, por Julián Gállego. Diciembre 1976-enero 1977. 100 ptas.

Sanjurjo, por Pedro Caravias Heusa. Diciembre 1976. 200 ptas.

Verdes (José Luis) (El Mito de la Caverna), por Antonio Tovar. Madrid, diciembre 1976. 100 ptas.

Luis Sáez, por Joaquín de la Puente. Madrid, febrero 1977. 100 ptas.

Elvira Alfageme, por Agustín González Acilu. Madrid, febrero 1977. 200 ptas.

Pintura Polaca Contemporánea, por Aleksander Wojciechowski. Madrid, febrero 1977. 250 ptas.

Badosa, por Joan Sureda Pons y José Milicua. Madrid, marzo 1977. 100 ptas.

Jesús Núñez, por J. Alfara, I. de Castro Arines y C. Martínez-Barbeito. Madrid, abril 1977. 100 ptas.

En la Pintura, por Francisco Rivas. Madrid, abril 1977. 200 ptas.

Carmen Cullen, por José María Ballester. Madrid, abril 1977. 100 ptas.

Serie «Itinerantes»

Donación Vázquez Díaz, por Luis González Robles. Madrid, 1969. 50 ptas.

Donación Vitórica (Eugenio Lucas), por Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.

Dibujos románticos españoles. Toledo, diciembre 1969, febrero 1970. Las Palmas, diciembre 1970 (agotado).

El retrato, por Luis González Robles y Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.

La naturaleza muerta, por Luis González Robles y José María Iglesias. Madrid, 1969. 50 ptas.

El paisaje, por Luis González Robles y Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).

La figura, por Luis González Robles y Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.

Exposición mundial de fotografía, por Heinrich Böll y Karl Paweck. Sevilla, Valencia, Barcelona, Granada, Madrid, 1970 (agotado).

Ingeniería del siglo XX, por Arthur Drexler. Bilbao, Santander, Oviedo, Madrid, Sevilla, Valencia, Barcelona, 1970. 50 ptas.

Francisco de Zurbarán, por José Hernández Díaz. Las Palmas, mayo 1970. Tenerife, junio 1970 (agotado).

Dibujos y grabados de Fortuny, por Joaquín de la Puente. Toledo, abril-junio 1970 (agotado).

Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1829-1898), por Joaquín de la Puente. Toledo, 1971.

150 ptas.

Eugenio Lucas. (1870-1970), por Joaquín de la Puente. Alcalá de Henares, 1970 (agotado).

La composición, por José Hierro. Madrid, 1971 (agotado).

La luz, por Felipe V. Garín Llombart. Madrid, 1971 (agotado).

El color, por Francisco Prados de la Plaza. Madrid, 1971 (agotado).

El grabado, por L. Figuerola-Ferreti. Madrid, 1971 (agotado).

20 años de pintura española: 1950-1970, por M. García Viño. Madrid, 1971 (agotado).

El dibujo. Madrid, 1971 (agotado).

50 años de pintura española: 1900-1950, por L. Figuerola-Ferreti. Madrid, 1971 (agotado).

Pintura española actual. Madrid, 1971 (agotado).

Dibujos de Rosales, por Francisco Javier Rocha. Julio-septiembre 1971.

50 ptas.

Grabados japoneses en madera, por Brasil Gray. octubre 1971 (agotado).

Xilografías de artistas de Europa, por José María Iglesias. Madrid, octubre 1971 (agotado).

Xilografías de artistas de América, por José María Iglesias. Madrid, octubre 1971 (agotado).

Xilografías de artistas de Oriente, por José María Iglesias. Madrid, octubre 1971 (agotado).

El diseño gráfico, por José María Iglesias. Madrid, octubre 1971.

50 ptas.

Acuarelas de grandes maestros (reproducciones), por Ramón Faraldo. Madrid, octubre 1971.

50 ptas.

Grabado español actual, por Raúl Chávarri. Madrid, octubre 1971.

50 ptas.

Pintura española actual, II, por Raúl Chávarri. Madrid, octubre 1971.

50 ptas.

Dibujos de Vázquez Díaz, por José Hernández Díaz. Huelva, febrero 1972. Málaga, noviembre-diciembre 1972. Valencia, febrero-marzo 1973. Huelva, septiembre-octubre 1973 (agotado).

Arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, por María Victoria Aramendia. Madrid, enero 1972. Bilbao, febrero 1972. Barcelona, marzo 1972. Sevilla, junio 1972.

100 ptas.

Arte Mava, por Ibáñez Cerdá. Sevilla, marzo 1971. Valencia, mayo 1971. Barcelona, mayo 1971 (agotado).

Orfebrería prehispánica de Colombia, por José Tudela. Madrid, mayo 1972. Sevilla, junio 1972. Bilbao, julio 1972. Santander, agosto 1972 (agotado).

Exposición Internacional de Xilografía, por José María Iglesias. Madrid, junio 1972 (agotado).

Caligrafía japonesa actual, por Mitsuharu Yamamoto, San-u Aoyama, Shunkei Iijima, Otei Kaneco, Joryu Matsury, Togyo Hatsumaru, Sesson Uno. Madrid, junio-julio 1972 (agotado).

Palabra e imagen. San Sebastián, julio-agosto 1972 (agotado).

Marfiles Hispano-Filipinos, por Margarita Estella. Sevilla, diciembre 1972, enero 1973 (agotado).

25 aguafuertes de Solana, por M. Sánchez Camargo. Toledo, agosto 1972. Huelva, mayo 1973. Elche, agosto 1973 (agotado).

Pintura Contemporánea de Rumania, por Mircea Deac. Logroño, abril 1973. Valladolid, mayo 1973. San Sebastián, febrero 1973. Barcelona, junio 1973 (agotado).

Dibujos de Sorolla, por Joaquín de la Puente. Valencia, enero 1974. Murcia, marzo-abril 1974 (agotado).

Pintura española de los siglos XVI al XIX, por José Camón Aznar. Las Palmas de Gran Canaria, diciembre 1973. Tenerife, marzo 1974 (agotado).

Arte Gráfico Brasileño de hoy, por José Roberto Teixeira Leite. Madrid, abril 1974 (agotado).

Tapices húngaros contemporáneos, por Nicolás Muller. Madrid, mayo 1974.

100 ptas.

Picasso (reproducciones), por J. Romero Escassi.

100 ptas.

Grabados Japoneses en Madera, por Brasil Gray. 1975.
75 ptas.

El Diseño Gráfico, 1975. 50 ptas.

Grabado español contemporáneo, por Juan Antonio Aguirre, 1975 (agotado).

Acuarelas de Grandes Maestros, por Ramón Faraldo, 1975. 50 ptas.

Grabados Húngaros Contemporáneos, por Julia Szabo. Madrid, 1975. 50 ptas.

Pintura Figurativa Española, por Juan Antonio Aguirre. Madrid, enero 1975. 125 ptas.

Realismo Español Contemporáneo, por Juan A. Aguirre. Febrero 1976. 125 ptas.

Arte Canario, por Juan A. Aguirre. Madrid, abril 1976. 100 ptas.

José Gamelo y Alda, por Felipe Vicente Garin Lombart. Valencia, abril 1976. 200 ptas.

García Ramos, por Luis González Robles. Diciembre 1976. 100 ptas.

Serie «Concursos y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes»

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1932 (agotado).

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1934. 125 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1936. 125 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1950. 100 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1952. 100 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1957. 100 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1960. 100 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1962. 100 ptas.

Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1963 (agotado).

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1964. 100 ptas.

Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1965 (agotado).

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1966.
100 ptas.

Concursos Nacionales de Bellas Artes. 1967.
75 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1968 (agotado).

Concursos Nacionales de Bellas Artes. 1969.

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia, 1970 (agotado).

Concursos Nacionales de Bellas Artes. 1971.
100 ptas.

Exposición Nacional de Bellas Artes. 1972.
150 ptas.

XIX Salón del Grabado, por L. Figuerola Ferreti. Madrid, noviembre 1970 (agotado).

XX Salón del Grabado, por Julio Prieto Nespereira y Carlos Areán. Madrid, junio 1972 (agotado).

Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, por Antonio Manuel Campoy. Madrid, diciembre 1972. San Sebastián, enero 1973. Zaragoza, marzo 1973. Tarrasa, abril 1973. Santiago de Compostela, junio 1973 (agotado).

Concursos Nacionales de Bellas Artes, 1973. Madrid, diciembre 1973, enero 1974 (agotado).

Primer Concurso «Costas de España» (Iberia). Madrid, marzo 1974. 200 ptas.

XXI Salón del Grabado, por Joaquín de la Puente. Madrid, octubre 1974. 100 ptas.

Concursos Nacionales 1975. Madrid, enero 1976.
200 ptas.

XXII Salón de Grabado, por Carlos Areán y A. de Campoy. Madrid, noviembre 1976. 250 ptas.

Pedidos a:

Patronato Nacional de Museos. Publicaciones. Salas de Exposiciones. Paseo de Calvo Sotelo, 20 - MADRID-1

ANTIGUAS PUBLICACIONES DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

5. Guías de los Museos de España

Museo Arquelógico de Murcia, por Manuel Jorge Aragonese. 1956. 50 ptas.

Museo Arquelógico de Toledo, por Manuel Jorge Aragonese. 1958. 50 ptas.

Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, por José Hernández Díaz, 1967 (agotado).

Museo Provincial de Prehistoria de Santander, por J. González Echegaray y M. A. García Guinea. 1963. 50 ptas.

Museo Municipal de Reus, por Salvador Vilaseca y Luisa Vilaseca, 1963 (agotado).

Museo de Santa Cruz de Toledo (2.º edición), por Matilde Revuelta Tubino. 1966. 100 ptas.

Museo Cerralbo, por Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola. Madrid, 1969. 100 ptas.

Guía de la Catedral y Museo de Murcia, por Arturo Roldán Prieto. 1973. 50 ptas.

Sumario y Guía de los Museos de España, por María Elena Gómez Moreno. Madrid, 1955. 50 ptas.

Museos y Colecciones de España, por Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola. Madrid, 1972. 150 ptas.

6. Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas

Noticiero Arquelógico Hispano, tomo V. 600 ptas.

7. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Exposiciones Monográficas

Honorio García Condoy, por José Camón Aznar. 50 ptas.

Valentín Zubiaurre, por el Marqués de Lozoya. 50 ptas.

Santamaría, Marinas y Blay, por Ramón Faraldo y Enrique Pérez Comendador. 50 ptas.

Isidro Nonel, por Juan Ainaud de Lasarte. 50 ptas.

Francisco Cossío, por Juan Antonio Gaya Nuño. 50 ptas.

Homenaje a José Clará, por José Francés. 50 ptas.

Homenaje a José Gutiérrez Solana, por Manuel Sánchez Camargo. 50 ptas.

Homenaje a H. Anglada Camarasa, por José Francés. 75 ptas.

Homenaje a Ricardo Baroja, por Joaquín de la Puente. Madrid, 1957. 100 ptas.

Ortega Muñoz, por Juan Antonio Gaya Nuño. 1968. 50 ptas.

Ramón Casas, por Juan Ainaud de Lasarte. 1968. 50 ptas.

Mateo Inurria, por Bernardino de Pantorba. 1968. 50 ptas.

Manuel Colmeiro, por Juan Antonio Gaya Nuño. 1968. 50 ptas.

8. Casón del Buen Retiro. Catálogo de Exposiciones

Velázquez y lo Velazqueño, por Valentín de Sambricio. 1960. 200 ptas.

Exposición Zurbarán (III Centenario de su muerte), por María Luisa Caturla y César Pemán. 1964. 100 ptas.

San Pablo en el Arte (XIX Centenario de su venida a España), por Consuelo Sanz Pastor Fernández de Piérola. 1964. 100 ptas.

Cerámica Española (de la Prehistoria a nuestros días), por Enrique Lafuente Ferrari y Martín Almagro. 1966. 100 ptas.

Alonso Berruguete (IV Centenario de su muerte), por Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola. 1961. 50 ptas.

Exposición de Anticuarios, por Manuel Chamoso Lamas. 1966. 100 ptas.

Exposición de Arte Sacro Misional. Madrid, 1951. 100 ptas.

9. Exposiciones Itinerantes

Grabado Español Contemporáneo, por José Romero Escassi, 1964 (agotado).

Fotografía de Otto Steinert, por el Dr. Otto Steinert. 50 ptas.

Exposición del Grabado Español Contemporáneo (Rosa Vera). 50 ptas.

Pablo Picasso, Selección de Reproducciones, por J. Romero Escassi. Madrid, 1968. 50 ptas.

Artistas Españoles Contemporáneos, por Gratiano Nieto y José Romero Escassi. 50 ptas.

10. Otras publicaciones

Arte Flamenco en las Colecciones Españolas. Catálogo de la Exposición, 1958. 50 ptas.

Arquitectura Alemana de Hoy, por el Dr. Alfred Simón Francfort. 250 ptas.

Nuevas Iglesias en Alemania. Munich, 1960. 50 ptas.

Alonso Berruguete. Cuatro Ensayos, por José María Azcárate. Valladolid, 1963. 100 ptas.

La Apoteosis de la Crispación, por Julio Trenas. Madrid, 1963. 50 ptas.

El Greco, por Ramón Gómez de la Serna. Edición ilustrada (agotado).

Historia del Real Conservatorio de Música de Madrid, por Federico Sopena. 1967. 150 ptas.

Gracias y Desgracias del Teatro Real, por Gaspar Gómez de la Serna. 1967. 150 ptas.

Fin y Muerte de Francisco de Zurbarán, por María Luisa Caturla. 1964. 50 ptas.

Del Pirineo a Compostela. Nueva Guía del Camino de Santiago, por Gaspar Gómez de la Serna. 1965. 350 ptas.

Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte, tomo I y II. Madrid, 1960. 1.000 ptas.

Exposición Zurbarán (Guía), por Fr. J. Sánchez Cotán. Granada, 1953. 50 ptas.

Exposición Goya, por Enrique Lafuente Ferrari. Granada, 1955 (agotado).

Exposición Alonso Cano (Guía), por María Elena Gómez-Moreno. Granada, junio 1954. 50 ptas.

Exposición Ribalta y la Escuela Valenciana (Guía), por José Camón Aznar. Granada, junio 1956. 50 ptas.

Castels Itinerari in Castile, por Federico Bordejé. 100 ptas.

Las enseñanzas artísticas en España y en el Extranjero, 1955. 100 ptas.

Tesoro Artístico. Madrid, 1965 (agotado).

11. Exposiciones en las antiguas Salas de la Dirección General de Bellas Artes

Precio de cada ejemplar: 50 ptas.

1. **Manuel Bedito**. Junio de 1958.
2. **Manuel L. Villaseñor**. Octubre de 1958.
3. **C. Martínez Novillo**. Diciembre de 1958.
4. **Carlos Sáenz de Tejada**. Febrero de 1959.
5. **Godofredo M. Ortega Muñoz**. Marzo de 1959 (agotado).
6. **Henry Moore**. Abril de 1959 (agotado).
7. **Peyrot**. Abril de 1959.
8. **Rafael Zabaleta**. Mayo de 1959.
9. **Juan Manuel Díaz Caneja**. Mayo de 1959.
10. **Miguel Juncadella**. Octubre de 1959.
11. **Fernando Sáez**. Octubre de 1959.
12. **Emilio Bosch Roger**. Noviembre de 1959.
13. **Ramón Stolz Viciano**. Noviembre de 1959.
14. **Julio Ramis**. Diciembre de 1959.
15. **Antonio Failde**. Enero de 1960.
16. **Olga Sacharoff**. Febrero de 1960.
17. **Francisco Lozano**. Febrero de 1960.
18. **Artistas Berlineses Contemporáneos**. Marzo de 1960.
19. **Juan Guillermo**. Marzo de 1960.
20. **Agustín Redondela**. Abril de 1960.
21. **Juan Gyenes**. Mayo de 1960.
22. **Arte Moderno Brasileño**. Julio de 1960.
23. **F. Macedonski**. Julio de 1960.
24. **Antonio Guijarro**. Noviembre de 1960.
25. **Lucas Kuo-Jen**. Noviembre de 1960.
26. **X Salón de Grabado**. Diciembre de 1960.
27. **Grabado y Cerámica Norteamericana Contemporánea**. Enero de 1961.
28. **José Beulas**. Febrero de 1961.
29. **Francisco Arias**. Marzo de 1961.
30. **Carlos Buro**. Marzo de 1961.

31. **Fernando Sotomayor**. Abril de 1961.
32. **150 Años de Pintura Argentina**. Mayo de 1961.
33. **Constantino Grandío**. Junio de 1961.
34. **Tsen-Hou-Hsih**. Julio de 1961.
35. **Enrico Colombotto Rosso**. Septiembre de 1961.
36. **Luis Alberto Acuña**. Octubre de 1961.
37. **XI Salón de Grabado**. Noviembre de 1961.
38. **Edvard Munch**. Diciembre de 1961.
39. **Francisco Mateos**. Enero de 1962.
40. **José Perezgil**. Febrero de 1962.
41. **María A. Dans**. Febrero de 1962.
42. **Gerardo de Alvear**. Marzo de 1962.
43. **Concurso para la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu**. Marzo de 1962.
44. **Gregorio Prieto**. Abril de 1962.
45. **José Frau**. Abril de 1962.
46. **José Ortiz Echagüe**. Mayo de 1962.
47. **Joven Pintura Belga**. Junio de 1962.
48. **Arte Negro de Angola**. Octubre de 1962.
49. **Ceri Richard**. Noviembre de 1962.
50. **XII Salón de Grabado**. Enero de 1963.
51. **Juan Barjola**. Marzo de 1963.
52. **Waldo**. Marzo de 1963.
53. **B. Saúl**. Marzo de 1963.
54. **Fernando Mignoni**. Abril de 1963.
55. **Manuel Baeza**. Mayo de 1963.
56. **Organos Españoles**. Septiembre de 1963.
57. **Carmen Arozena**. Septiembre de 1963.
58. **Gustavo Torner**. Octubre de 1963.
59. **Pintores Extranjeros en España**. Noviembre de 1963.
60. **Luis Seoane**. Noviembre de 1963.
61. **Gremio 62**. Diciembre de 1963.
62. **XII Salón de Grabado**. Enero de 1964.
63. **Cirilo Martínez Novillo**. Febrero de 1964.
64. **Rafael Pellicer**. Marzo de 1964.
65. **Seis Escultores**. Abril de 1964.
66. **Ciclo de Arte de Hoy**. Abril de 1964.
67. **Rafael Benet**. Abril de 1964.
68. **Cuatro Pintores**. Junio de 1964.
69. **Arcadio Blasco**. Octubre de 1964.
70. **Cristino de Vera**. Octubre de 1964.
71. **José Díaz**. Noviembre de 1964.
72. **XIV Salón de Grabado**. Diciembre de 1964.
73. **Juan Cristóbal**. Enero de 1965.
74. **A. Lorenzo**. Enero de 1965.
75. **Rubio Camín**. Febrero de 1965.
76. **Doroteo Arnáiz**. Febrero de 1965.
77. **Escuela de Zaragoza**. Marzo de 1965.
78. **Gregorio del Olmo**. Abril de 1965.
79. **Augusto Puig**. Abril de 1965.
80. **Grabado Argentino**. Septiembre de 1965.
81. **John Ulbricht**. Octubre de 1965.
82. **Juan Genovés**. Octubre de 1965.
83. **Manuel Viola**. Noviembre de 1965.
84. **Hernando Viñes**. Noviembre de 1965.
85. **Manuel Alcorlo**. Diciembre de 1965.
86. **XV Salón de Grabado**. Enero de 1966.
87. **Dimitri Perdikidis**. Enero de 1966.
88. **José Luis Galicia**. Febrero de 1966.
89. **Joaquín Vaquero**. Marzo de 1966.
90. **Xavier Corberó**. Marzo de 1966.
91. **Julio Prieto Nespereira**. Abril de 1966.
92. **Juan Navarro Ramón**. Abril de 1966.
93. **Juan Vila Puig**. Mayo de 1966.
94. **Alfonso Fraile**. Mayo de 1966.
95. **José de Lapayese**. Junio de 1966.
96. **Joaquín Pacheco**. Septiembre de 1966.
97. **Pensionados de Roma**. Octubre de 1966.
98. **Dibujo Belga Contemporáneo**. Noviembre de 1966.
99. **Jaime Muxart**. Noviembre de 1966.
100. **XVI Salón de Grabado**. Enero de 1967.
101. **José Alfonso Cuni**. Enero de 1967.
102. **Artistas Alejandrinos**. Febrero de 1967.
103. **Leo Torres Agüero**. Marzo de 1967.
104. **Francisco Valbuena**. Abril de 1967.
105. **Trinidad Fernández**. Mayo de 1967.
106. **Arte Objetivo**. Octubre de 1967.
107. **Angel Medina**. Octubre de 1967.
108. **Alfaro**. Noviembre de 1967.
109. **Echaz**. Noviembre de 1967.
110. **Moutas**. Diciembre de 1967.
111. **Ribera Berenguer**. Diciembre de 1967.
112. **Grau Garriga**. Enero de 1968.
113. **Pérez Aguilera**. Febrero de 1968.
114. **Alberto Duce**. Marzo de 1968.
115. **Amalia Avia**. Marzo de 1968.
116. **Henri Clausen**. Marzo de 1968.
117. **Pedro González**. Mayo de 1968.
118. **XVII Salón de Grabado**. Mayo de 1968.
119. **Martín-Caro**. Octubre de 1968.
120. **Orellana**. Noviembre de 1968.
121. **Antonio Suárez**. Noviembre de 1968.
122. **XVIII Salón de Grabado**. Diciembre de 1968.
123. **Cárdenas**. Febrero de 1969.
124. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**. Febrero de 1969.
125. **Tendencia Esencialista**. Marzo de 1969.