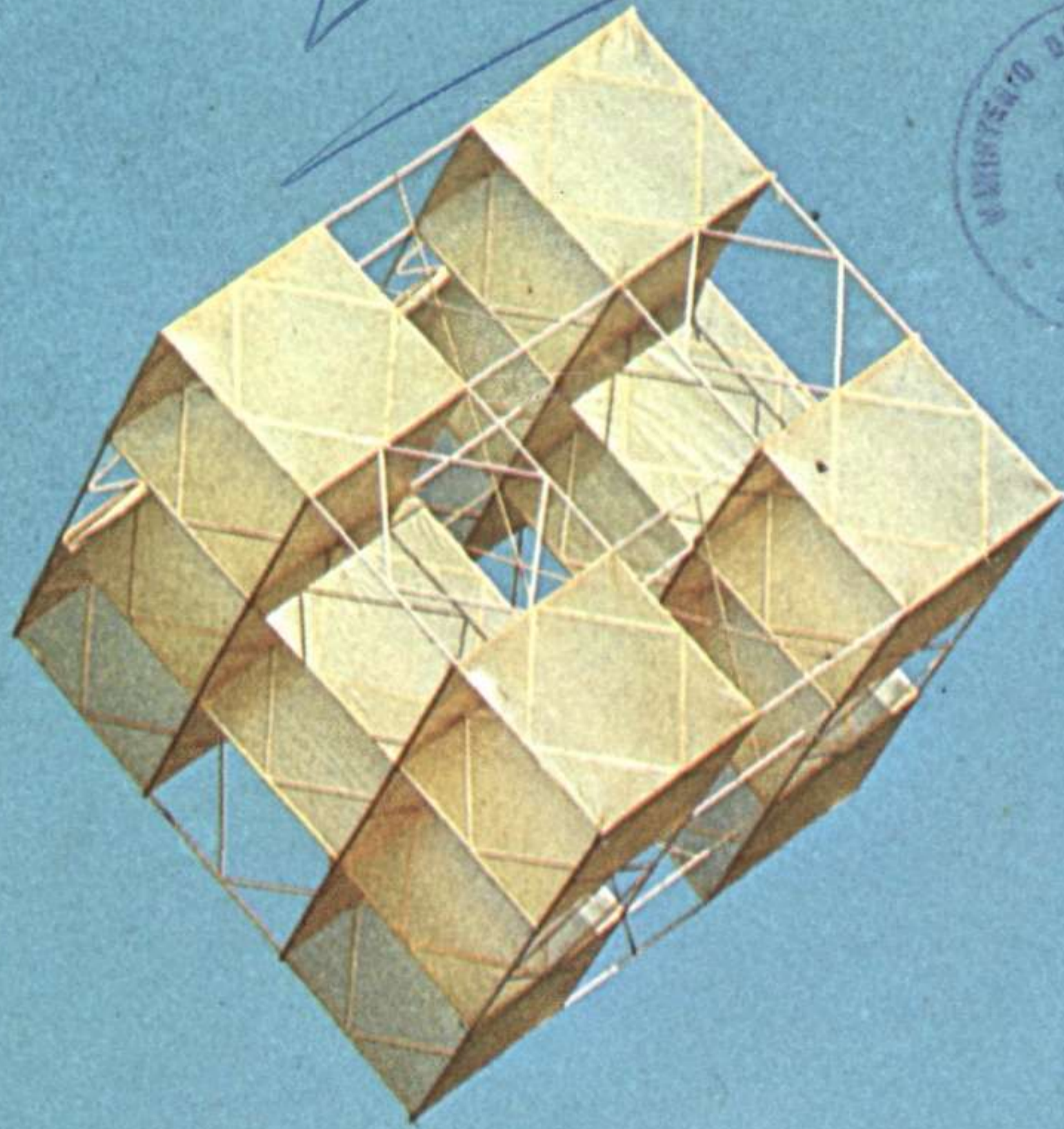


Bellas Artes 77

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



GAVAR

GALERIA VASCA DE ARTE

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



C. PARRAGA (Fragmento).



F. DE ECHEVARRIA (Fragmento).



M. A. ECHAURI (Fragmento).



C. GARCIA BARRENA (Fragmento).



I. GARCIA ERGUIN (Fragmento).



J. LOIDI (Fragmento).

EN PERMANENCIA, ARTISTAS VASCOS

AMARICA, APELLANIZ, BAROJA, BIENABE ARTIA, CASTRESANA, ECHEVARRIA, ECHAURI, ELORRIAGA (ESCULTURAS), FLORES KAPEROTXIPI, MENCHU GAL, GALARTA, CECILIA GARATE, GARCIA ERGUIN, GARCIA BARRENA, GARCIA OCHOA, ITURRINO, IRENE LAFFITTE, LOIDI, LOSADA, MARTINEZ ORTIZ, MUÑOZ CONDADO, OLAORTUA, PARRAGA, RUIZ BALERDI, SANZ MAGALLON, TOJA, UCELAY, ZUBIAURRE, ZULOAGA, ETC.

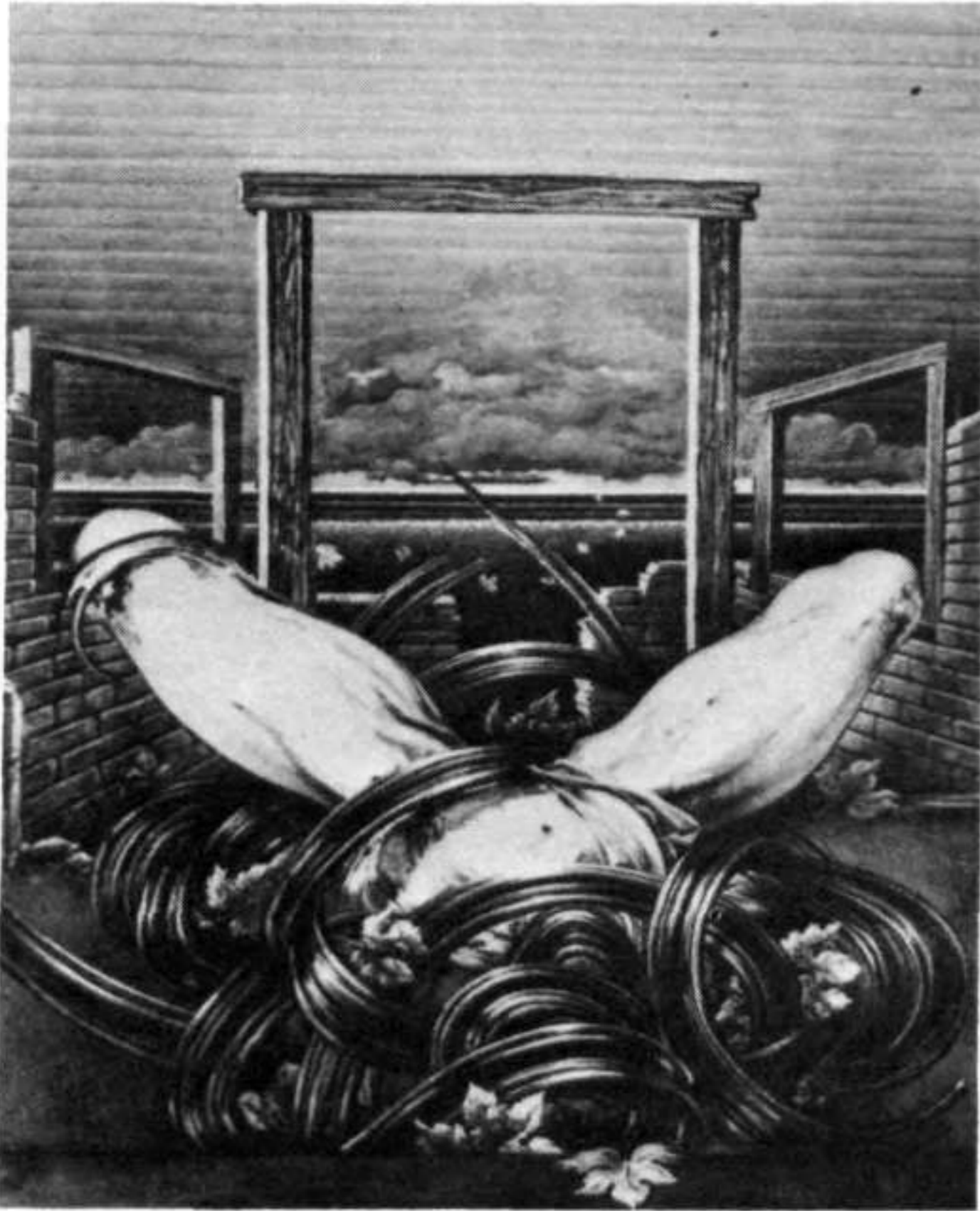
OTROS PINTORES

CLAVE, MIRO (GRABADOS), THARRATS, MONTSERRAT GUDIOL, MARIA BLANCHARD, BARDASANO, GRAU-SALA, ARIAS, CLAVO, PALENCIA, MATEOS, SOLANA (GRABADOS), GLORIA MERINO, FERNANDO RIVERO, REDONDELA, JULIO ROMERO DE TORRES, LOZANO, E. MARTINEZ CUBELLS, FRANCISCO RIBERA, AMALIA AVIA, BEATRIZ PEREZ YARZA, SAN JOSE, LEZCANO, PUYET, FERMIN SANTOS, UBEDA, AZCARATE, HERNANDEZ SANJUAN, JANOS, EDUARDO VICENTE, NUÑEZ LOSADA, GARNELO, ORLANDO PELAYO, MARTINEZ VAZQUEZ, ETC.

GALERIA *Kreisler*

SERRANO, 19

Tel. 276 53 38



SALA DE PINTURA

F. HERNANDEZ

OCTUBRE

SALA DE ESCULTURA

TORRES GUARDIA

OCTUBRE



Bellas Artes 77

AÑO VIII ● NUMERO 57 ● TERCER TRIMESTRE 1977

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

- 5 CARLOS GOMEZ AMAT: Beethoven y España.
- 11 RAFAEL SANTOS TORROELLA: En torno a unos cuadros de Goya.
- 15 VICENTE AGUILERA CERNI: Los Museos, hoy.
- 21 ANGEL URRUTIA NUÑEZ: Panorama de la Arquitectura Civil en Madrid.
- 33 GUINOVART: El maestro catalán, por Teresa Soubriet.
- 35 ELVIRA ALFAJEME y «La caída del Arte», por José María Ballester.
- 37 Las Esculturas Elvironmentales de ANGEL ORENSANZ, por F. J. S. O.
- 39 FELIPE VALLEJO: La Pintura-Testimonio, por F. J. S. O.
- 41 ¿Contemplación?, por Juan Antonio Aguirre.
- 44 Diez años de NUEVA GENERACION, por José María Iglesias.
- 51 Fotografía Fantástica en Europa, por Francisco Ortiz Chaparro.
- 55 Tendencias de los años veinte, por J. M. B.
- 57 La Documenta de KASSEL: Una ventana a la fantasía, por Francisco J. Sánchez Ortiz.
- 63 Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, La Vanguardia Artística: Mito y Realidad, por Mariano Navarro.
- 67 Desde Nueva York, por Eva Llorens.
- 70 Desde París, por María Fortunata Prieto Barral.
- 74 XI Conferencia General de ICOM, por Rosario Carrillo.
- 78 Música.
- 83 Noticiarios.



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS y MUSEOS: Evelio Verdera y Tuells.
SUBDIRECTOR GENERAL DE MUSEOS: Felipe Vicente Garín Llombart.

JEFE DEL SERVICIO DE MUSEOS: José Luis Ferrer.

JEFE DEL SERVICIO DE EXPOSICIONES: Antonio Amado Moreno.

DIRECTOR: Isabel Cajide.

REDACTOR JEFE: Manuel García Viñó.

SECRETARIO DE REDACCION: Angel Marcio.

ADMINISTRACION: Raúl Díez Gómez.

REDACCION Y DISTRIBUCION: P.º de Calvo Sotelo, 20 (Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos).

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

EXPOSICIONES ITINERANTES CURSO 1977-78

«PINTURA FIGURATIVA ESPAÑOLA»

Treinta y cinco pinturas procedentes de los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Septiembre: Zona catalana.

Octubre: Museo de Bellas Artes de Santander.

Noviembre: Museo de Arte Moderno de Bilbao.

Diciembre: Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo.

«NUEVE ARTISTAS DE AUSTRIA»

Dibujos y obra gráfica cedidos por el Gobierno austriaco.

Septiembre: Zona catalana.

Octubre: Zona catalana.

«SANJURJO»

Colección de 32 pinturas que sirvieron de ilustración para el «Romancero Asturiano».

Septiembre: Zona catalana.

En estudio el siguiente posterior itinerario:

Octubre: Caja de Ahorros Municipal de Burgos.

«JOSE GARNELO Y ALDA»

Colección de pinturas y dibujos del maestro levantino.

Septiembre: Palacio de Fuensalida, en Toledo.

Noviembre: Zona catalana.

Diciembre: Zona catalana.

«REPRODUCCIONES DE PICASSO»

Antología de la obra del maestro malagueño.

Octubre: Escuela Artes Aplicadas de Córdoba.

«PEDRO GARCIA RAMOS»

Noviembre: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Córdoba.

Diciembre: Museo de Bellas Artes de Valencia.

«IGNACIO YRAOLA»

Noviembre: Palacio de Fuensalida, en Toledo.

Diciembre: Palacio de Fuensalida, en Toledo.

Enero: Zona catalana.

Febrero: Zona catalana.

Marzo: Valencia, Museo de Bellas Artes.

Abril: Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.

PROXIMAS ITINERANTES:

«GRABADOS DE SEOANE».

«PINTURA RUPESTRE» (Reproducciones).

«RUBENS».

BEETHOVEN Y ESPAÑA

Por Carlos GOMEZ AMAT

Dice Hemingway en uno de sus mejores libros —un libro sobre toros— que «las artes no son nunca muy florecientes en tiempo de guerra». Esta afirmación, que representa una verdad en general, puede variar según el arte y también, por que no, según la guerra de que se trate. Lo que resulta indudable es que una de las artes más castigadas por la intranquilidad de las épocas bélicas o de persecución política, es la música. Esto debe depender de la sensibilidad propia de los compositores y también de la necesidad ineludible de un ambiente tranquilo y silencioso. Los «estudios revolucionarios» pueden escribirse si está uno lejos de la revolución.

Cuando el estruendo de la guerra llega a Viena, cuando las tropas de Napoleón cañonean y ocupan la ciudad, Beethoven se refugia en el sótano de su casa, con la cabeza envuelta en almohadas para proteger sus pobres oídos. Un genial contemporáneo de Beethoven, don Francisco de Goya, que nace 24 años antes y muere sólo un año después, se echa a la calle para vivir de cerca las más horribles escenas de violencia. Con los apuntes de esas escenas, Goya produce sus más geniales obras, lejos de los bonitos cartones para tapices o de los preparados, aunque intencionadamente, realistas y poco favorecedores retratos cortesanos. Beethoven no puede extraer nada de la guerra cercana, porque la guerra, que puede ser motivo grande en pintura o en literatura, no lo es en música. En Beethoven los acentos bélicos pueden fecundar el genio creador cuando se tomen como motivo indirecto.

Malos tiempos corrieron para Europa durante buena parte de la vida de Beethoven. Por lo que se refiere a España, la Guerra de la Independencia fue dolorosa culminación, trágica corona de una serie de conflictos internos e internacionales. Cuando la contienda terminó, la cosa no podía mejorar mucho bajo el desastroso reinado de Fernando VII. Y no terminarían ahí las desgracias. Desde la Guerra de la Independencia al desastre del 98, son cien años de conflictos, persecución, inestabilidad y sangre. Casi parece mentira que durante ellos pudiera desarrollarse alguna clase de manifestación artística. En esas condiciones resulta injusto hablar de retraso, por ejemplo en el conocimiento de la gran música europea, y más particularmente de la de Beethoven. Don José de Castro y Serrano, en su precioso librito «Los cuartetos del Conservatorio», publicado en 1866, nos dice: «Cuando las invasiones extranjeras saqueaban los museos, destruían los monumentos y exportaban los tesoros del arte; cuando las balas fratricidas arrasaban las bibliotecas, incendiaban los muros y fundían el metal de las campanas.... entonces España no podía pintar, no podía escribir, no podía cantar. Entonces se convertía en presidio el Alcázar de Toledo, y se incendiaba por gusto el patio de San Juan de los Reyes, y se volaba el puente de Almaraz, y se vivaqueaba en la Cartuja de Miraflores, y se extraían piedras para los caminos de las ruinas de Itálica, y se

convertían en metal acuñable las alhajas cinceladas por Benvenuto Cellini, y se cortaban con cuchillo, para reducirlos al tamaño de las maletas de viaje, los cuadros de Alonso Cano, de Velázquez y de Ribera. ¿Quién había de cantar entonces?»

Castro y Serrano, el buen aficionado, mira con esperanza al futuro, y fundamenta su optimismo en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, de la que fueron alma, Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu. Representó aquello como un amanecer.

No sólo fueron la guerra y la inestabilidad las causas de nuestro atraso en lo sinfónico durante años. Hay que pensar que otras manifestaciones musicales alcanzaron un buen nivel. Después del breve desarrollo de la música instrumental, favorecida por la presencia de italianos como Scarlatti y Boccherini, en España reina la ópera italiana —la tonadilla escénica había formado un capítulo aparte, más italianizante de lo que parece a primera vista— y el afán de los compositores se concentra en la creación de un género operístico español. No es este el lugar para estudiar lo que eso significa en el planteamiento y el desarrollo de nuestra música, cuyo ambiente es un pálido reflejo del de Italia, donde también se abandonará una gloriosa tradición sonora, para encastillarse sólo en lo lírico. Solamente debo apuntar que el reinado de la ópera y de lo italiano es natural, puesto que los reyes, y con ellos los cortesanos y los nobles, la aristocracia de la sangre y del dinero, eran operófilos e italianizantes. Algún monarca reina en Italia antes que en España, y la comunicación real entre las dos penínsulas es constante. Seríamos aficionados a la ópera como lo fuimos a la pintura, por influencia de la Corona. Mientras en el centro de Europa los salones de la nobleza sirven de hogar a la música sinfónica y de cámara, como claro precedente de los conciertos públicos, aquí, en los salones, se canta en italiano. Luego, Rossini puede ser recibido en triunfo, mientras Beethoven es un desconocido para el público y una especie de fantasma para los «enterados». Si esto podía ocurrir de alguna manera en otros lugares que conocían a Beethoven, con más razón sucedería en España.

Las excepciones al ambiente general, propicio a la ópera italiana y menos a sus derivados españoles, no hacen más que confirmar la regla. Hubo sesiones de música de cámara en nobles palacios, y también cuartetos en la botillería de Canosa, un sotanillo de la Carrera de San Jerónimo. Más cerca del gran repertorio estaban los conciertos en casa de algunas figuras sociales y políticas, como el ministro Juan Gualberto González. Don Hilarión Eslava, en Sevilla, rendía culto con un grupo de amigos a Haydn y Mozart. Algún hecho aislado, como las «Siete Palabras», compuestas por Haydn para Cádiz, no tiene más significación que su propia

JARDIN DEL BUEN RETIRO.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

BAJO LA DIRECCION DE

MR. SKOCZDOPOLE.

22.º Gran Concierto

para el sábado 14 de Agosto de 1869, á las nueve de la noche
(si el tiempo no lo impide).

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura *Le Domino noir*..... AUBER.
- 2.º *Scherzo* de..... MONASTERIO.
- 3.º *Flora*, sinfonía nueva, compuesta
y dedicada á la Sociedad, por el socio señor ESPINO.

DESCANSO DE VEINTICINCO MINUTOS

SEGUNDA PARTE.

- 1.º Primer tiempo de la *Gran Sinfonía Pastoral*..... BEETHOVEN.
- 2.º *Allegro, tempestad y final de la misma*..... IDEM.

DESCANSO DE VEINTICINCO MINUTOS.

TERCERA PARTE.

- 1.º Sinfonía de la ópera *El Regente*.. MERCADANTE.
- 2.º *Marcha Turca*..... MOZART.

ENTRADA 8 REALES.

Las puertas estarán abiertas todo el día para los que
quieran pasar al Café ó á la Fonda.

Imp. de Ducazal, Plaza de Prim, 6.

TEATRO Y CIRCO DE MADRID.

(ANTES DEL PRÍNCIPE ALFONSO.)

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

BAJO LA DIRECCION DEL

SEÑOR MONASTERIO.

PRIMER CONCIERTO

el Domingo 6 de Marzo de 1870, á las DOS EN PUNTO de la tarde.

PROGRAMA.

PRIMERA PARTE.

- 1.º Obertura de *Prometeo*..... BEETHOVEN.
- 2.º *Recuerdos de Ossian*..... GADE.
- 3.º Obertura en el estilo italiano..... F. SCHUBERT.

Descanso de quince minutos.

SEGUNDA PARTE.

- 7.ª Sinfonía (en la):
- | | |
|---------------------------------|--------------|
| 1.º Poco sostenuto.—Vivace..... | } BEETHOVEN. |
| 2.º Allegretto..... | |
| 3.º Presto..... | |
| 4.º Allegro con brio..... | |

Descanso de quince minutos.

TERCERA PARTE.

- 1.º Obertura de la gruta de *Fingal*..... MENDELSSOHN.
- 2.º *Canzonetta*, del Cuarteto en *mi bemol* (obra 12),
ejecutada por todos los instrumentos de cuerda. IDEM.
- 3.º *Marcha de las Antorchas* (núm 2)..... MEYERBEER.

EL SEGUNDO CONCIERTO el domingo 13 de Marzo.

Imp. de Ducazal, plaza de Prim, 6.

LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS EN EL JARDIN DEL BUEN RETIRO. SI ES CURIOSA LA PROGRAMACION, NO LO SON MENOS LAS INDICACIONES, QUE REPRESENTAN TODO UN CUADRO DE EPOCA.

UN PROGRAMA DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS. DIRIGE MONASTERIO EN EL LUGAR HABITUAL.

importancia. La música de cámara fue cultivada por compositores, hoy olvidados, que se movían en círculos muy reducidos. Hasta Jesús de Monasterio, no hay en España un esfuerzo serio y continuado.

Si pensamos en la presencia española en la obra de Beethoven, la impresión es pobre. Es muy fácil hacerse el historiador avisado y perspicaz, suponiendo que Beethoven pensaba en España al componer algunas de sus obras relacionadas, en algún modo, con nuestro país. Pero la verdad es que ni siquiera en esas obras se da la real intención de españolismo en el espíritu del músico. Beethoven debió tener de España la idea, más bien negra que sombría, que se desprende de obras como el «Don Carlos» de Schiller, o «Egmont» y «Clavijo» de Goethe. Con el romanticismo se dulcificaría en cierto modo esa visión española, a pesar de que los románticos siguieron buscando en la vieja Iberia los contrastes violentos y las escenas de sangre. Beethoven pone su música al goethiano «Egmont», donde aparece el gran duque de Alba en su peor aspecto, como representante de la represión sangrienta. Beethoven estaba penetrado de las nuevas ideas sobre la libertad y la dignidad del hombre, ideas nuevas basadas en viejos autores. En casos como éste, el

personaje representa al país. Sabemos también del odio cordial que Beethoven profesaba a Fernando VII. Se unían así la historia y la actualidad.

No representa más claros tintes la única ópera de Beethoven, «Fidelio», cuya acción sucede en España. A pesar del triunfo final de la justicia que impone el buen ministro don Fernando, el ambiente es el de la persecución injusta y el de la mazmorra para «los buenos». El autor de «Leonora o el amor conyugal», Juan Nicolás Bouilly, estuvo, por su profesión de juez y por haber vivido en Francia durante tiempos tormentosos, muy familiarizado con los problemas de la persecución política y lo que en ello hay de odios personales. Sobre un tema seguramente fundado en un hecho real sucedido en Francia, situó la acción de su drama en la España del siglo XVI y dio a su personaje más odioso el nombre de Pizarro que, como el duque de Alba, nunca ha sonado muy bien para ciertos oídos europeos.

Beethoven utilizó un libreto que no era de una sola mano. La presencia de España en «Fidelio» no pasa del lugar elegido para la acción. Los nombres en su mayoría son italianos. El compositor no se deja llevar nunca por una búsqueda del color local que, por otra parte, era innecesaria. Gluck y

CUADROS SINÓPTICOS

DE LAS SESIONES CELEBRADAS

POR LA

SOCIEDAD DE CUARTETOS

EN SU PRIMERA DÉCADA,

POR

D. JOSÉ MARÍA PROVANZA Y FERNANDEZ DE ROJAS.



MADRID,

IMPRENTA Y ESTEREOTIPIA DE M. RIVADENEYRA,
calle del Duque de Osuna, número 3.

1872

FOLLETO ESTADISTICO DE PROVANZA SOBRE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS.

Mozart lo hicieron, pero Beethoven no. Con razón se ha dicho que «Fidelio» es obra corta en éxito pero larga en influencia. Su significado político le dio nueva actualidad no hace muchos años.

Una obra de circunstancias se relaciona también con España dentro de la producción de Beethoven. Es la que celebra la victoria de las tropas españolas e inglesas, bajo el mando del duque de Wellington, sobre las francesas, al final de nuestra Guerra de la Independencia. Título: «La Victoria de Wellington» o «La batalla de Vitoria». También aparece aquí el detalle italiano, convirtiendo a la capital de Alava en «Vittoria». De España en esta obra no hay más que el solar. Los ingleses tenían su propaganda mucho mejor montada, o más bien, la tenían simplemente. En la obra de Beethoven los ejércitos representados son, con sendos temas característicos, el inglés y el francés. Esto no es más que un reflejo del pobre papel internacional representado en aquella época por nuestro país, papel que había de llegar a injusticia y al escarnio en aquel congreso de Viena en el que se reunieron los enemigos de Napoleón sin que la voz de España se oyera poco ni mucho, después del tremendo sacrificio realizado. Beethoven también asistió a este congreso y fue celebrado como un gran personaje. Con ese destino compuso su cantata «El momento glorioso».

«La batalla de Vitoria» fue compuesta en principio con destino a un órgano mecánico, llamado «panharmonica», que era uno de los ingenios fabricados por Maelzel, el celebrado inventor del metrónomo. El compositor modificó luego la página, añadiendo a la música toda clase de efectos guerreros. Se presentó al público en una de aquellas «academias musicales» en que Beethoven ofrecía una increíble y maravillosa concentración de obras maestras. Aunque iba acompañada de la «Séptima» y la «Octava», «La batalla» fue lo que más llamó la atención, y no sólo al público sencillo, sino también a la crítica.

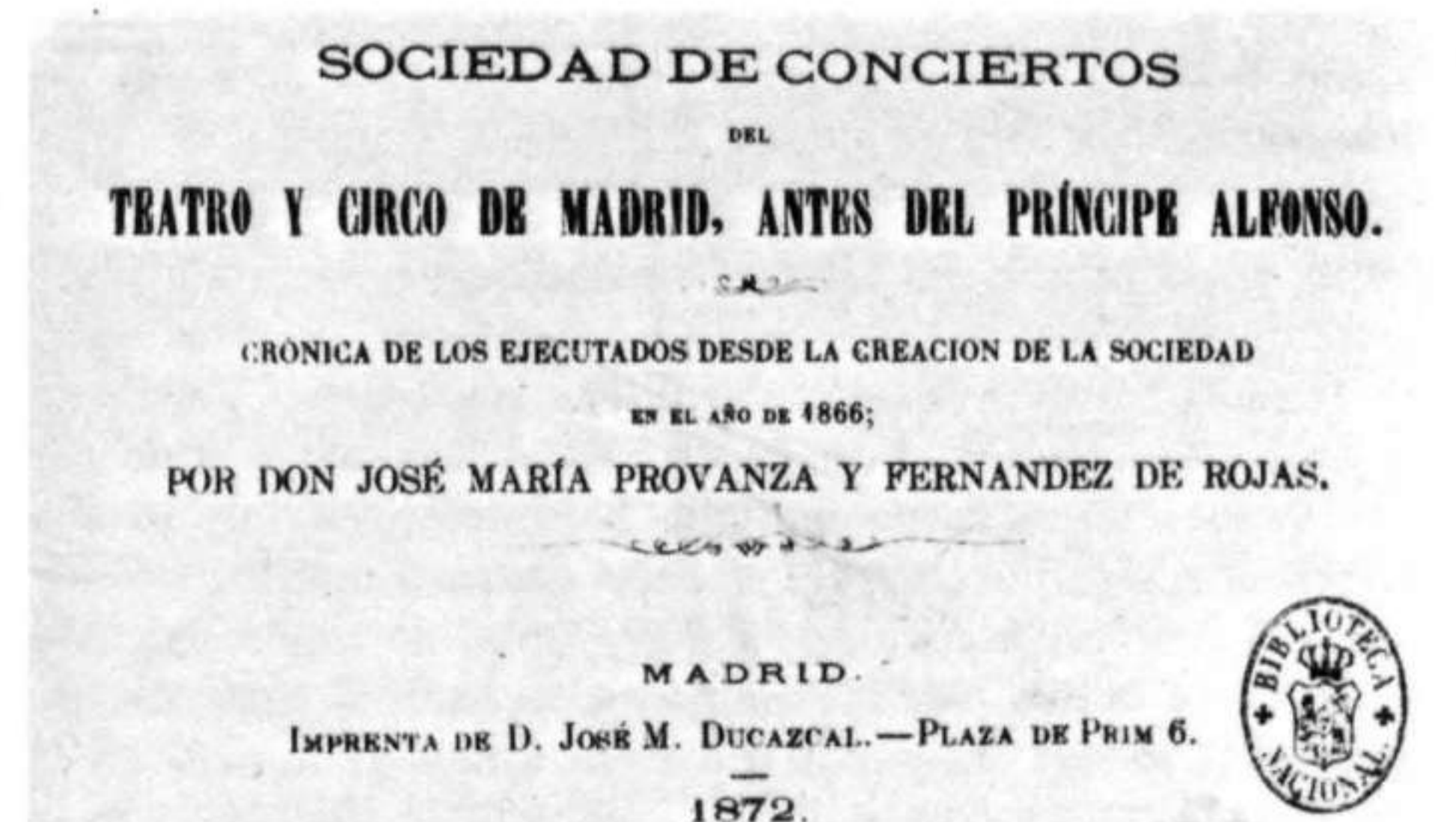
El único momento en que Beethoven vuelve los ojos de verdad hacia España está representado por unas canciones populares, arregladas y armonizadas en la madurez del músico. Son cuatro melodías, que van escoltadas por motivos populares de otros países.

Es muy débil el rastro de España en la obra beethoveniana. El músico, que en su juventud había sido conocido por «el español», a causa de lo moreno de su tez, murió en Viena en la llamada «Casa de los españoles negros», antigua residencia de cierta orden religiosa de origen español, con hábito de ese color.

Para el conocimiento de Beethoven en España son fundamentales las fechas de la fundación de la Sociedad de Cuartetos por Jesús de Monasterio, en 1863, y de la Sociedad de Conciertos dirigida por Francisco Asenjo Barbieri, en 1866. Gracias a estos nuevos y ejemplares elementos, el ambiente musical cambia entre nosotros de tal manera, que influye en la producción, pues tanto una como otra sociedad tuvieron buen cuidado de fomentar la difusión de la música española. El que la mayoría de las obras nacidas con ese motivo —o por mejor decir, la totalidad de ellas— no hayan conseguido mantenerse en el repertorio, no resta nada al mérito y a la oportunidad del esfuerzo.

En la prehistoria de los conciertos sinfónicos españoles se encuentran los nombres de Juan Mollberg, director y profesor de violín, del pianista Oscar de la Cinna, que actuó con orquesta, y del propio Barbieri que, en plan casi guerrillero, había dirigido conciertos orquestales y corales en el teatro de la Zarzuela. Pero la primera organización con acierto y responsabilidad estuvo a cargo de la «Sociedad Artístico-Mu-

PORTADA DEL FOLLETO DE PROVANZA, EN QUE SE HACE LA ESTADISTICA DE LOS PRIMEROS AÑOS DE LA SOCIEDAD DE CONCIERTOS.





LA «CASA DE LOS ESPAÑOLES NEGROS», DE VIENA, DONDE MURIO BEETHOVEN. ACTUALMENTE NO EXISTE.

sical de Socorros Mutuos», fundada en 1860, que aún existe. Barbieri, Gaztambide y Monasterio estrenaron obras importantes.

Son Monasterio y Barbieri las figuras fundamentales en la nueva época. Monasterio, el gran santanderino, prefirió un duro y tenaz trabajo en España a una labor brillante de violinista internacional. Así, desde el Conservatorio, hizo posible una escuela que permitió la formación de conjuntos de cuerda. La personalidad de Barbieri es también atrayente. En sus aspectos múltiples, en su vida llena de peripecias, Barbieri se nos presenta como un típico producto del ardiente y agitado siglo XIX español, en el que contrastan las grandes individualidades con un pueblo que parecía recrearse en su propia limitación de horizontes.

Testigos de la primera gran época de la música en Madrid fueron dos críticos, el elegante y erudito Esperanza y Sola, y el impulsivo Peña y Goñi, compositor de piezas populares y cronista de toros y de juego de pelota. Mientras Peña, para elogiar las recientes sinfonías de Miguel Marqués, calificaba a la sinfonía clásica de «matrona añeja y malhumorada cuyos tiempos pasaron», Esperanza escribía el año 1868 en la «Revista y Gaceta Musical»: «Cuando asistimos a los cuartetos del Conservatorio y a los conciertos del Circo del Príncipe Alfonso, sentimos una viva satisfacción al ver la pasmosa facilidad con que nuestro público, cuyo instinto musical ningún otro iguala, se aficiona a las grandes concepciones de los maestros alemanes... Esa música que llaman *sabia* (para algunos sinónimo de ininteligible) está al alcance de todas las inteligencias.....»

Esperanza, hombre de buen gusto y excelente preparación, aunque poco propicio a algunas novedades, pecaba sin duda de optimista. Peña era un atropellado, aunque es justo decir que algunas frases que se le atribuyen no salieron nunca de sus labios. Un ejemplo, aquello de «Esto dura más que un par de botas», referido a un andante de Beethoven que dirigía Barbieri. Lo dijo un contrabajo cuyo glorioso nombre no nos ha llegado. En los escritos de Peña y Goñi, en las crónicas de Esperanza y Sola, con el complemento de los artículos de Carmena y Millán y algunos otros, se refleja la música de la época.

Desde los principios de la Sociedad de Conciertos, Beethoven entró en el repertorio con paso firme. No nos puede extrañar que las preferidas fueran las obras de su primera época o de la intermedia. Unos maestros sin ninguna tradición sinfónica en que apoyarse, unos críticos que no habían podido vivir de cerca la evolución de la música, un público sin preparación suficiente, debían tener sus preferencias en ese sentido, cuando en el mismo París, también por aquellos años, se seguía atacando al Beethoven de la última época.

Creo que, al estudiar la introducción de Beethoven en España, se debe fijar sobre todo la atención en las sinfonías, conjunto fundamental. Es curiosa la diversidad de datos que se encuentran, si pensamos que algunos de ellos son fácilmente comprobables. Hay quien dice que la primera sinfonía completa de Beethoven escuchada en España fue la «Pastoral». Hay quien afirma también que fue la «Séptima», quizá por haberse interpretado ésta el día de la presentación de la Sociedad de Conciertos. Parece fuera de duda, sin embargo, que se oyó en primer lugar la «Sinfonía en Do Mayor», la «Primera» —no completa—, dirigida por Monasterio en el salón del Conservatorio, el año 1864. Los autores que han tratado este tema utilizan en general los datos del documentadísimo libro «Les Symphonies de Beethoven» de J.G. Prod'homme, publicado en París en 1906, y en el que se encuentran las fechas del estreno de las sinfonías en las principales ciudades de Europa. Por lo que respecta a España, la información, en este caso sorprendentemente inexacta, procedía de Felipe Pedrell y Suárez Bravo. Algunos errores de Prod'homme se prolongan hasta el erudito Subirá y el siempre seguro Adolfo Salazar, que retrasa el estreno de cuatro sinfonías y adelanta el de la «Novena», asegurando que se escucharon por primera vez en 1878, en un ciclo dirigido por Mariano Vázquez. En esa fecha Vázquez dirigió las ocho primeras sinfonías. El excelente maestro granadino, que había sucedido a Monasterio en la Sociedad, estrenó la «Novena» en 1882.

La verdad histórica se restablece consultando dos curiosos folletos estadísticos publicados en Madrid el año 1872 por Don José María Provanza y Fernández de Rojas, un señor de muy diversas aficiones. El sistema seguido por Provanza nos permite enterarnos, no sólo de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos y la de Conciertos, sino de las obras interpretadas, las veces que se escucharon y los movimientos que «merecieron los honores de la repetición». Vemos, por ejemplo, que la «Pastoral» alcanzó diez audiciones en cinco años, siete veces repetida la «Escena junto al arroyo», y una vez el conjunto de los tres últimos tiempos, por cierto el día del estreno.

El retraso de los estrenos beethovenianos en España es en verdad muy grande, sesenta o setenta años. Pero debemos dejar a un lado Viena, los núcleos culturales alemanes, Londres o París, que estaban al día en la música, y hasta San Petersburgo, ciudad bajo la influencia directa de la Europa más culta. Si se compara con otros lugares en que la situación musical era más semejante a la nuestra —Moscú o las ciudades italianas, que habían perdido la tradición sinfónica— la visión general será mejor y queda patente el valor relativo del tiempo. Hay que decir una perogrullada: las cosas se hacen cuando se puede. En España se estrenaron las sinfonías de Beethoven cuando se pudo.

La Sociedad de Conciertos, en la que se estrenaron en Madrid todas las sinfonías de Beethoven menos la «Primera», fue dirigida por Barbieri de 1866 a 1868. La orquesta se



JESUS MONASTERIO EN SU JUVENTUD.

componía de más de noventa músicos y había un coro de 81 voces. La supresión de este coro y la propuesta de rebajas en las localidades —hay que advertir que el primer año hubo mil quinientos sesenta y seis abonados, y en los sucesivos había solicitantes esperando una vacante, como ahora en el Real— fue causa de la renuncia de Barbieri. Le sucedió Gaztambide, que dirigió poco tiempo la Sociedad. Monasterio apareció por primera vez en el podium el 18 de abril de 1869, y se mantuvo en el puesto hasta el 7 de mayo de 1876.

La «Sinfonía número 1 en Do mayor» fué estrenada, incompleta, como he dicho, en el salón del Conservatorio bajo la dirección de Monasterio, el año 1864. Su «Andante» se presentaba en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso, ya con la Sociedad de Conciertos, en 1871. Vuelve a aparecer la «Sinfonía» en el ciclo de Mariano Vázquez (1878) y en el que dirige Mancinelli (1885). En Barcelona es presentada por un maestro catalán famoso en aquel tiempo, Buenaventura Frigola, junto con la «Segunda», la «Tercera» y la «Octava», en 1880 y en el Teatro Lírico. Luego la dirige Antonio Nicolau, el autor de bellas páginas corales. Es natural que Monasterio eligiera la «Primera» por su mayor facilidad y su cercanía espiritual a Mozart.

La «Sinfonía número dos en Re mayor» fué interpretada en Madrid antes del ciclo de Vázquez, pero es difícil hallar la



MARIANO VAZQUEZ.

fecha exacta. En Barcelona la estrena Frigola. Es curioso recordar que la «Segunda» daba lugar en Londres a críticas adversas muchos años después de su estreno.

La «Sinfonía número tres en Mi bemol mayor», «Heroica», se estrena en Madrid el 1 de marzo de 1868, con repetición de la «Marcha fúnebre». En Barcelona la presenta Frigola. En Roma se había oído el año 1866, dirigida por Sgambati contra viento y marea de los antigermanos, según una carta de Liszt a Hans von Bülow.

La «Cuarta Sinfonía en Si bemol mayor» se estrena en Madrid el 10 de abril de 1870. En Barcelona la presenta Nicolau.

«Sinfonía número cinco en Do menor». Se escucha en la Sociedad de Conciertos el 22 de abril de 1867. En Barcelona la estrena Nicolau. En las sucesivas audiciones madrileñas se repite siempre el «Andante». La sinfonía que, según Berlioz, había revuelto la bilis de Cherubini en el París de 1828, se acoge en España con aire de triunfo desde el primer momento.

La «Sinfonía número seis en Fa mayor», «Pastoral», se estrena primero en Barcelona. Vianesi la dirige en el Liceo el año 1866. En Madrid se presenta el 10 de marzo de 1867. El estreno constituye un tremendo éxito. Se repite gran parte de la obra. Una tempestad auténtica, que tronaba sobre los

cristales del Circo del Príncipe Alfonso, se unió a la tormenta beethoveniana.

«Sinfonía número siete en La mayor». La dirige Barbieri el 16 de abril de 1866, día de la primera actuación de la Sociedad de Conciertos. Se repite el «Allegretto». Se vuelve a interpretar el 22 del mismo mes, con la misma repetición. En Barcelona parece que no fue estrenada hasta el primer ciclo de Nicolau.

«Sinfonía número ocho en Fa mayor». Su famoso «Allegretto scherzando» se estrena en Madrid el 31 de marzo de 1867. En Barcelona presenta Frigola la obra completa.

«Sinfonía número nueve en Re menor». Mariano Vázquez la estrena el dos de abril de 1822, con coro recién constituido. Nicolau la dirige en Barcelona, con el Orfeo Catalá, en 1897. Esperanza y Sola muestra su entusiasmo en un artículo publicado en «La Ilustración Española y Americana», agradeciendo a los intérpretes su esfuerzo, y señalando la primera frialdad del público, que después había de reaccionar.

En los primeros años de la Sociedad de Conciertos encontramos otras obras de Beethoven: obertura de «Prometeo» en marzo de 1868. «Egmont» en abril de 1869. «Leonora número tres» en mayo del mismo año. Hay también la instrumentación del andante de una sonata. El «Septimino», la obra más popular y aplaudida de Beethoven durante muchos años, aparece en la Sociedad el 26 de marzo de 1871, pero había sido estrenado por Barbieri diez años antes.

La primera sesión de la Sociedad de Cuartetos se celebra el uno de febrero de 1863 en el salón del Conservatorio, incómodo lugar donde acudía un público no numeroso, pero sí entusiasta. Junto a Monasterio, forman la agrupación

el pianista Guelbenzu, el violín Pérez, el viola Lestán y el violoncello Castellano. Desde el primer concierto está Beethoven ampliamente representado. El navarro Juan María Guelbenzu, intérprete de primera fila, amigo en París de Chopin y otros grandes de la época, compañero del apasionante Santiago de Masarnau —que fue el primer editor español de Beethoven— tocó un buen número de sonatas. También otros pianistas, como Mendizábal y Zabalza. La «Sonata a Kreutzer» era el número fuerte de Monasterio y Guelbenzu. Beethoven estuvo presente en toda la historia de la Sociedad, que existió hasta 1894. El último concierto se celebra el cinco de enero, con el «Trío del Archiduque», por Monasterio, Mireeckji y Tragó. Justo es decir que el delicado Monasterio no llegó nunca a comprender, y menos a interpretar, al Beethoven de la última época.

Esperanza y Sola nos refiere otros estrenos beethovenianos, como el de «Cristo en el Monte de los Olivos», que había sido dado a conocer por la «Unión Artístico-Musical», rival de la Sociedad de Conciertos, en el teatro Apolo bajo la dirección de Tomás Bretón. Su crítica es una prueba de recto juicio, como también la de un «Egmont» completo dirigido por Mariano Vázquez en 1881, con recitados a cargo de Rafael Calvo, escritos por Manuel del Palacio, en los que la historia del conde de Egmont se trocó en la del comunero Juan Bravo.

Alargar más estas páginas sería llegar a tiempos en que el repertorio beethoveniano se hizo en España normal. Las viejas sociedades desaparecieron o se transformaron. Nuevos directores, nuevos intérpretes llegaron a nuestro ambiente musical y, junto a las grandes figuras extranjeras, fueron afirmando una tradición sinfónica que tiene como una de sus bases principales la obra de Beethoven, que llegó tarde al público español, pero se mantiene en su corazón.



BEETHOVEN, POR EL GRABADOR ESPAÑOL CARLOS VERGER.



FRANCISCO ASENJO BARBIERI.

EN TORNO A UNOS CUADROS DE GOYA CON MOTIVO DE SU EXPOSICION EN EL PALACIO DE PEDRALBES DE BARCELONA

Rafael SANTOS TORROELLA

y II

LAS «MAJAS» VISTAS OTRA VEZ

Por supuesto que no ha sido el retrato de doña Josefa, la esposa del pintor, el principal embrujo con que Goya ha hechizado a los visitantes de su exposición en el palacio de Pedralbes. Ello tenía que ocurrir, claro está, como siempre, con las «Majas», en las cuales parece cifrarse, en su mezcla de incitación popularista y de insinuante, casi distraído erotismo —algo como una especie de indiferencia que, en el sentir de Baudelaire, es el que lo hace más incitante—, la arquetípica esencia de lo que se conoce por «goyesco». Ello empezó a verse así muy tempranamente, pues si las láminas de los «Caprichos» fueron las primeras obras de Goya que se difundieron por Europa, inmediatamente los siguieron las «Majas», pese al ostracismo a que en principio estuvieron condenadas. Ya uno de los primeros biógrafos del pintor, Charles Yriarte, diría en 1867 —fecha de su libro— que de la «Maja vestida», única visible en la Academia de San Fernando donde ambas se hallaban entonces, «*la réputation est européenne*». De la otra, de la desnuda, informaría el mismo autor por aquellas fechas que «*elle gît honteusement dans un cabinet noir*». Era el cuarto oscuro a que fuera relegada por atentatoria a la moral —lo que en vida del propio Goya no dejó de acarrearle a éste inquisitoriales suspicacias durante las calendas fernandinas—, desde que, tras el secuestro de los bienes de Godoy en 1808, fueron a parar allí, para no salir a plena luz hasta que a comienzos del siglo actual fueron colocadas en el Museo del Prado.

No puede decirse, pues, que, pese a su «*réputation européenne*», estas dos arquetípicas obras de Goya tuvieran, hasta su ingreso en el museo, una vida demasiado brillante en su propio país. Por de pronto, su origen y su fecha son inciertos, como incierta es la modelo en que pudieron inspirarse. Hoy, pese a muchas y ahincadas investigaciones en torno a Goya y sus obras —investigaciones que constituyen una de las aventuras más considerables y apasionantes de la historiografía artística contemporánea y universal—, tales cuestiones siguen indecisas. No se sabe de cierto si las «majas» se pintaron para la duquesa de Alba o para Godoy, y en cuanto a la referida modelo existen varias hipótesis, a lo que se ve tan argumentable cualquiera de ellas como las restantes, por más que los especialistas últimos y de probada competencia estudiosa —tal el francés Pierre Gassier— hayan sentado el dictamen más opuesto a cualquier veleidad de dar por bueno lo que se ofrezca con marcado sabor popular o legendario. Es decir, se inclinan por dejar completamente al margen, tanto en uno como en otro caso, a la duquesa de Alba, con la cual fue otro francés, Louis Viardot, en 1840 —en su libro *Les Musées*

d'Espagne / Guide et memento de l'artiste et du voyageur— el primero que las identificó. En la catalogación que de los cuadros de Godoy se realizó en 1808 figuraban como «Gitanas», y después se citarían indistintamente como tales o como «Venus», para acabar imponiéndose el título posterior de «Majas», más acorde sin duda con la popularización de lo goyesco.

EN BUSCA DE UNA MODELO

Porque en ello parece residir, precisamente, la cuestión. ¿Cómo restarle a la biografía de Goya ese capítulo tan novelero de sus relaciones íntimas con la duquesa Cayetana, motivación de más de un aguafuerte que cabe sospechar abierto con aguja de contrariado amante? Las «Majas» se pintaron, según los cálculos más probables, entre finales del XVIII y muy a principios del XIX; incluso hubo quien pretendió ambientarlas concretamente, ya en el Prado —que sería, más bien, como corrigió Beruete, el Pardo—, ya en el palacete ducal de la Moncloa, ya en Andalucía, en el Coto de Doñana (1). Pero por aquellas fechas la duquesa, que andaría cerca de los cuarenta de su edad, estaba, según carta de su regia enemiga, María Luisa, a Godoy, convertida en «una piltrafa», y desde luego, próxima ya a su muerte (1802), ni por asomos podría equipararse en lozanía y frescor de juventud a la modelo de las «Majas». Cierta similitud en las facciones, tal vez; acaso lo que aún le quedara de majismo «progre» de la época en el aire y la *nonchalance*; pero apenas nada en el talle y la talla, que bien comprobado está que no podían ser los suyos. Esto ya lo vio Yriarte, quien —repito, tempranamente, en 1867— afirmaría que «una tradición ridícula, y que es menester destruir implacablemente, ha dado a este lienzo y a las reproducciones que de él se conocen el nombre de «Retrato de la duquesa de Alba». Y fue el mismo Yriarte —antes que los otros autores citados por Beruete, lo que demuestra que es necesario releer las fuentes— quien ya señaló que, «según documentos emanados del hijo de Goya», la seductora modelo era «una muchacha campesina, por la cual se interesaba grandemente el padre Babi, fraile agonizante amigo de Goya». Posteriormente, otro de los biógrafos antiguos de éste, el conde de la Viñaza, dejó apuntadas, con la primera de dichas hipótesis, otra, según la cual serían, no una, sino dos las damas de la más elevada alcurnia que se rumoreaba pudieran haber servido en aquella ocasión de modelo a Goya; con lo que dicho autor parecía señalar, además de a la de Alba, a la duquesa de Osuna, de mayor edad que aquella (2). El, por su propia cuenta, añadiría que «lo que tengo por averiguado es que la gentil perezosa que sirve de asunto al cuadro, no debió de ser sino una de tantas *mondaines* de la época, a pesar de haber hallado don Manuel

Godoy parecido en la retratada con alguna señora de cuyo decoro se consideraba guardador. Por esto, sin duda, procuró adquirir el lienzo y lo condenó a perpetua reclusión» (3).

Ya está, con la última insinuación de Viñaza, introducido en escena un nuevo personaje: la amante secreta de Godoy, Pepita Tudó, con la cual aquél, una vez fallecida su legítima esposa, la condesa de Chinchón —de la que Goya pintó uno de sus más admirables retratos—, contraería matrimonio en Roma. Casi nadie había vuelto a pensar en semejante posibilidad, hasta que, para nuestra sorpresa, vimos que se hacía constar como la de mayores visos de certeza en la cartela que se puso a las «Majas» cuando la breve exposición de Goya presentada el pasado año en el Metropolitan Museum de Nueva York con motivo del viaje de los reyes españoles a los Estados Unidos. Pero no parece que esta nueva o renovada hipótesis pueda tener mejor fortuna, tanto menos cuanto que en nada se asemeja la enigmática modelo de las «Majas» al retrato que de la Tudó pintaría algún tiempo después Vicente López. Lo que dice Gassier, al afirmar que la «Maja desnuda» fue pintada para Godoy porque «sólo él... era lo bastante poderoso para tener en su casa o en la de la Tudó pintura tan atrevida», cae por su base cuando sabido es que,

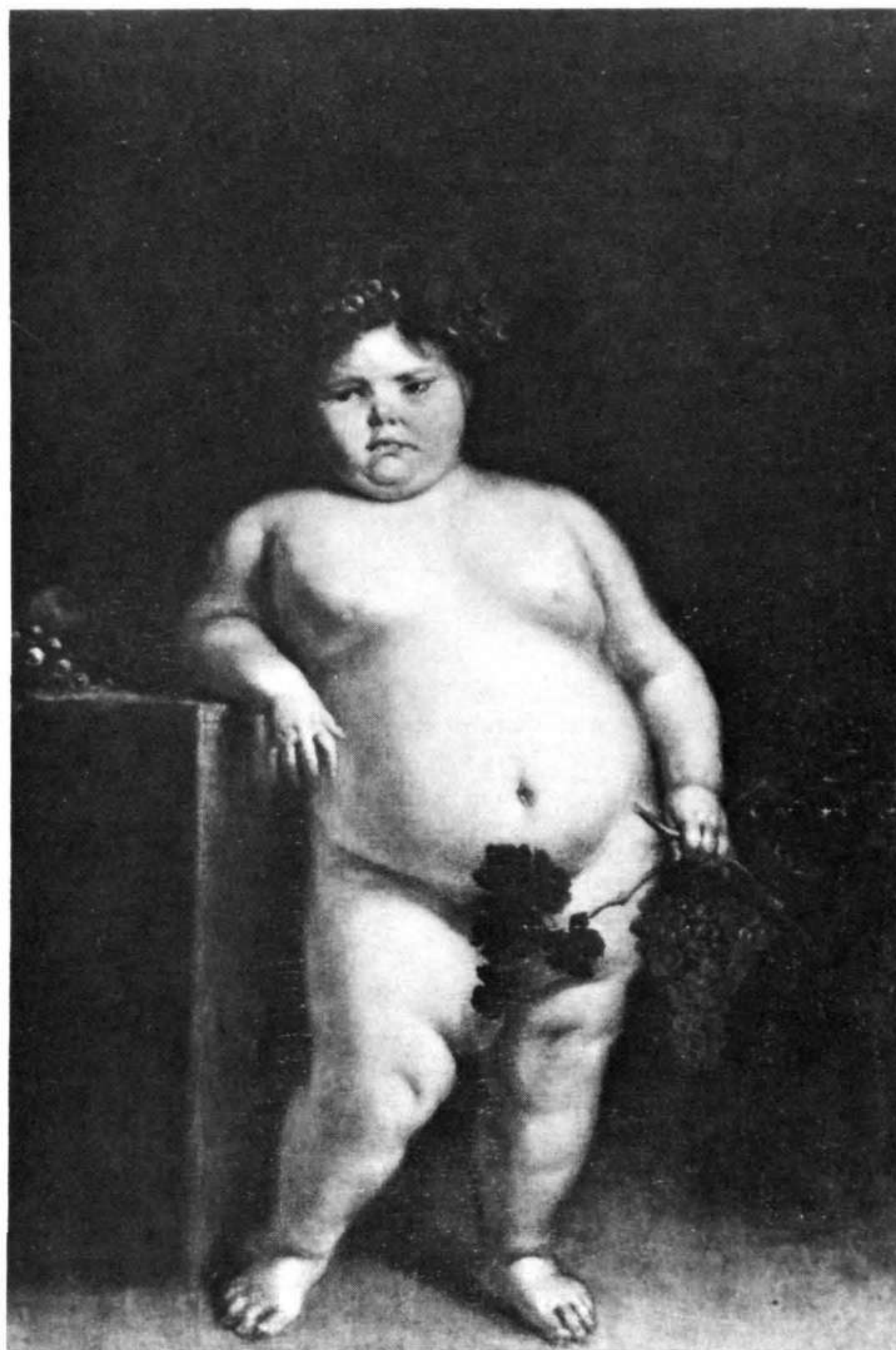
sin ir más lejos, el desnudo de la «Venus del espejo» de Velázquez, lienzo del cual se apoderaría el valido a la muerte de la duquesa de Alba, se hallaba en posesión de ésta, junto con algún que otro cuadro italiano, también de tema erótico, como «La escuela del Amor», del Corregio; lo cual no excluye, sin embargo, que las «Majas» se pintaran, efectivamente, para Godoy.

LA BELLA Y LA «MONSTRUA»

Pero dejemos a albistas, tudoístas y demás partidarios de esta u otra identificación en cuanto a la modelo de las «Majas» (4). El hecho real es la pintura, la doble pintura al servicio de un tema concreto: una maja juvenil Venus popular, en sus dos conjugadas versiones de vestida y desnuda. ¿Por qué no fijarse especialmente en ésto, en ese tema de un anticipado *strep tease*, que es lo que se halla a la vista? Anticipado, pero sólo relativamente. En buena iconología, esa ciencia subsidiaria que, como casi todas las relacionadas con el arte o la estética, nos llegó de países germánicos, es ese tema el que resultaría más oportuno rastrear. Porque es tema antiguo, ya cultivado por los griegos, entre otros (5).



LA MONSTRUA VESTIDA.

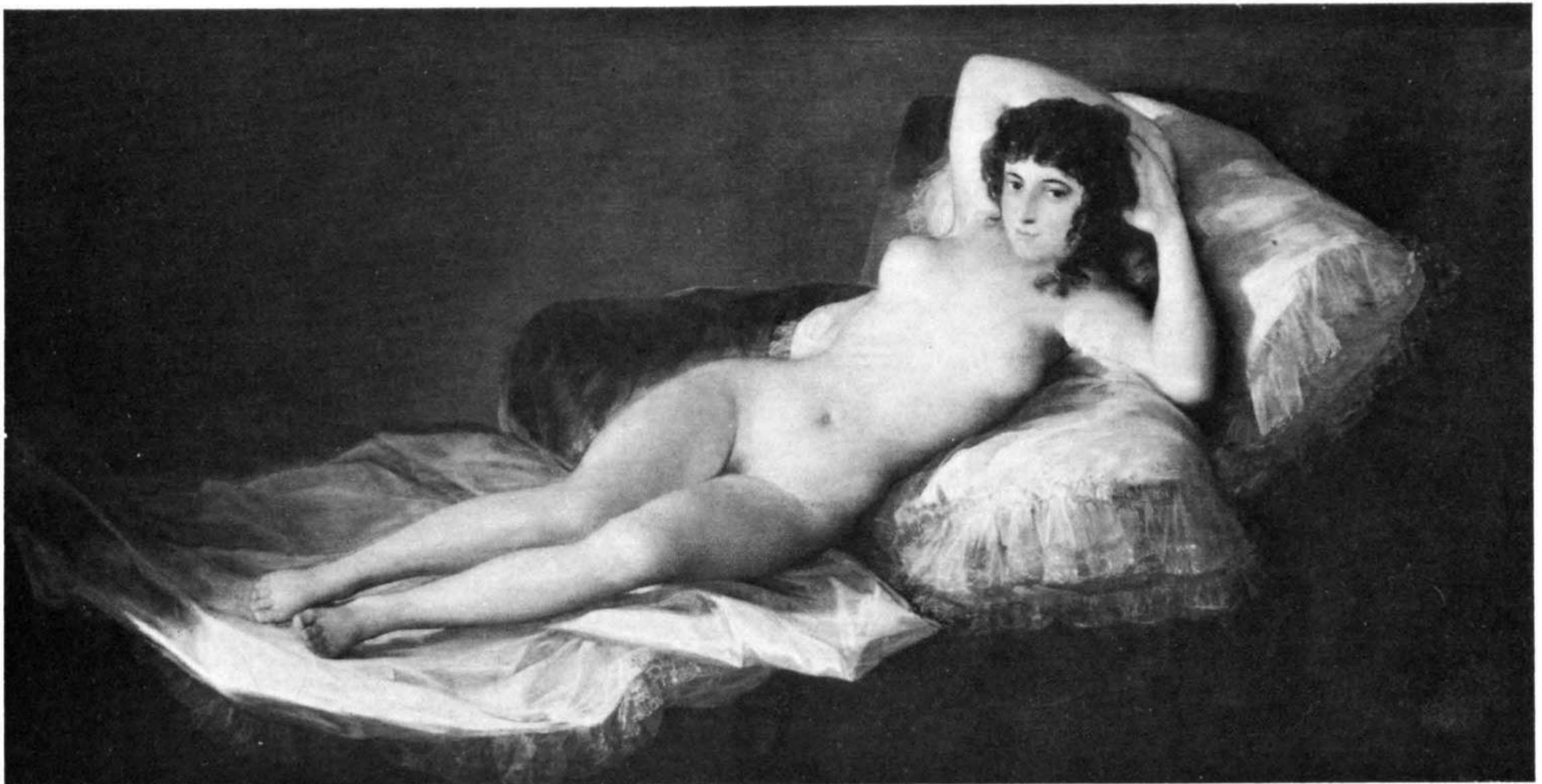


LA MONSTRUA DESNUDA.



LA MAJA VESTIDA.

LA MAJA DESNUDA.



Muchas otras versiones, cultas o populares, de parecido asunto se podrían encontrar a lo largo de la historia del arte. En tiempos de Goya, en la segunda mitad del XVIII llegaron a ponerse de moda los objetos trucados —cuadros, cajitas de rapé o de música, incluso imágenes religiosas— los cuales, si se pulsaba un resorte oculto, brindaban la conversión de una escena cualquiera, más o menos convencional, en otra procazmente galante o de subido color erótico. Se dice que en la Alameda de los Osuna existía un artilugio de esta clase. En una colección barcelonesa hace años me mostró el pintor Domingo Carles, ya fallecido, el lienzo de una Venus, obra del romántico Esquivel, en el cual aún se hallaban visibles las huellas del mecanismo que permitía mostrarla en toda su desnudez...

¿Pudieron las «Majas» haber respondido a tal propósito? En tiempos, y es también Yriarte quien lo consigna, se decía que la vestida tenía adherido en su dorso el lienzo de la desnuda. ¿No sería, pues, que fuera así para que, con sólo hacer girar a aquélla sobre uno de sus lados, apareciese la otra en todo su venusino esplendor juvenil a ojos de unos cuantos invitados divertidos o galantes? (6).

Se ha de insistir, por lo demás, en el tema de la Venus, como de antiguo se denominó a éstas, para el cual, en postura análoga a la de ellas, no le faltarían a Goya ejemplos ilustres, como las del Tiziano que hoy están en el Prado; con otra inspiración, próxima también: la de los dioses mitológicos velazqueños —Baco, Vulcano, Mercurio, la misma Venus—, para que, como don Diego, personificándolos en gentes humildes de su tiempo, Goya nos presentara a la diosa del Amor en figura de gentil mozuela del bajo pueblo madrileño.

Y, aún, es muy posible que, puestos a buscarles precedencias, al menos en lo argumental, a las «Majas» goyescas, en la idea de contraponer la desnuda a la vestida, interviniera en el pensamiento de Goya, acaso sin que éste lo sospechara, otra referencia, aunque de signo opuesto, con la cual no podía por menos sino estar familiarizado: la de «La monstra vestida» y «La monstra desnuda», de Carreño de Miranda, el gran pintor asturiano del XVII, obras que se hallan o hallaban en el Prado en sala contigua a las dedicadas a Goya, por lo que no deja de sorprender que no hayan merecido alusión alguna al hablarse de las «Majas». Goya conocería bien estos lienzos de Carreño, pues se podían ver juntos en el Palacio Real, de donde pasarían, en tiempos de Fernando VII, y juntos también, al de la Zarzuela. Dicha «monstra» o «giganta» era una niña burgalesa, de Bárcenas, Eugenia Martínez de Vallejo, que Carlos II se hizo llevar a la Corte para que, vestida «decentemente al uso de Palacio», figurase en ella junto a bufones y demás gente «de placer», según la absurda y lamentable denominación que se les daba. Ella, cuando la pintó Carreño, contaba seis años de edad y pesaba cinco arrobas.

Lo curioso es que en textos antiguos se diga que «la giganta desnuda» se quiso que fuera pintada en figura de Baco o de Sileno; con lo que otra vez andaremos a vueltas con la mitología y con ese prurito, a lo que se ve tan español, de hacer a dioses y a hombres del mismo barro. ¿No da todo ello bastante que pensar? Pero lo que más acerca a Goya estos retratos de la descomunal niña burgalesa es, justamente, que se trate de, como se la llamó, una «monstra». ¿No es éste, el de los monstruos engendrados por los sueños de la razón o por las pesadillas de la vida y la naturaleza, tema eminentemente goyesco, como asimismo lo es el de la contraposición

de aquéllos a criaturas muy hermosas, incluso en las mismas personificaciones bruñidas de los *Caprichos*?

Quede aquí, con esta interrogante, algo de lo mucho que aún pueden sugerir las «Majas» de Goya, ahora por vez primera exhibidas en Barcelona. Porque entre ellas y la indiferente invitación al amor de sus expectantes grandes ojos, uno no puede dejar de recordar esa congelación de la mirada, como en una especie de extrañamiento del mundo, que cree advertir en los de la pobre niña de Bárcenas. Y, pensando en ella, recuerda también, como merecedora de otro tanto, aquel tan punzantemente condolido poema que León Felipe dedicara al «Niño de Vallecas», de Velázquez:

*De aquí no se va nadie.
Mientras esa cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida...*

(1) Ramón Gómez de la Serna, siempre lleno de fulgurantes intuiciones madrileñas, optaba por la segunda de estas localizaciones, diciendo concretamente de la Maja desnuda que «en largas tardes de estada en el palacete de la Moncloa —que ha destruido por completo la revolución última— tuve la evidencia de que había sido pintada en aquella luz y aquella soledad». Pero es que él daba por bueno que la modelo fue la duquesa de Alba, cosa a todas luces improbable.

(2) La hipótesis de unas relaciones íntimas de Goya con la duquesa de Osuna, condesa de Benavente, ha tenido mucha menos fortuna, aunque también se hizo eco de ella Araujo al escribir, en 1896: «La crónica, que no se para en pequeñeces, supone que con quien primero tuvo amores el artista fue con la de Benavente; pero más joven y de mayores atractivos la de Alba, no tardó en ser preferida».

(3) Parece que en esta época ya se había abierto camino como hipótesis más segura, la doble circunstancia de que los lienzos se pintaran por encargo de Godoy y que la modelo fuera la que consigna Viñaza. Así lo repitió Paul Lafond en su introducción a «Goya y Lucientes. Cinquante planches d'après ses oeuvres plus célèbres» (Goupil et Cie. Editeurs. París, 1900), donde escribe: «Se ha querido reconocer, en estas dos figuras, a la duquesa de Alba, que nada tiene que ver en el asunto. La modelo que posó ante el artista era una simple *manola* madrileña, más o menos conocida del Príncipe de la Paz, quien había encargado los lienzos a Goya. La intimidad del pintor con la duquesa de Alba no es más que una leyenda apócrifa».

(4) De todos modos, mi particular opinión es que resulta completamente inútil buscar parecidos fisiognómicos a las «Majas» con cualquier personaje femenino de la época, pues creo firmemente que la cabeza de las mismas es convencional, añadida por el artista con posterioridad a la ejecución de los cuerpos, éstos sí pintados del natural, probablemente sirviéndose Goya de la protegida del padre Babi o de cualquier otra muchacha anónima de los madriles. Que hay solución de continuidad entre cuerpo y rostro en la «Maja desnuda» ya lo advirtió Alvarez de Sotomayor, pero ello no tenía que significar repinte o cambio posterior, como él supone y como no han confirmado las radiografías, sino simplemente que pudo haberse convenido con la modelo misma (o con su protector) que el artista dejaría a salvo cualquier posible identificación. De aquí lo muy goyesco, pero en abstracto, de ese rostro y su forzada inserción en la figura.

(5) Mi amigo, el profesor José Milicua, posee en su colección un precioso vaso griego cuya decoración constituye un buen precedente de dicho tema de tape y destape.

(6) También pudo estar colocado exento el conjunto de los dos cuadros ensamblados e invitar el anfitrión a sus amigos a que, después de haber admirado el anverso, contemplaran, al otro lado, el incitante reverso. Así lo sugirió Yriarte al escribir: «Tras haber recogido el testimonio de algunos ancianos, relativo a la versión que representaba a la figura desnuda, como pintada al dorso de la figura vestida, me imagino que en un momento dado, por capricho de príncipe o de artista, se adosaron los dos lienzos, uno contra otro, y se los expuso durante algún tiempo, como nuestro Daniel de Volterra, del Louvre, en medio de una galería».

LOS MUSEOS, HOY

Por Vicente AGUILERA CERNI

Los museos no tenían por qué ser excepción. Cuando tantas instituciones, principios y estructuras de las sociedades modernas son objeto de profundas revisiones, sería insólito —e incongruente con el signo de los tiempos— que hubiera prestigios y normas intangibles, incluso para aquellas normativas arropadas por los máximos prestigios y aspirantes a la intangibilidad. Eso es lo que encarnaban los museos. Eran —en lo histórico y en lo contemporáneo— testimonio y documento de unos valores modélicos y estables. Pero tal privilegiada situación, se tambalea ante el acoso de críticas e interrogaciones impulsadas por nuevas exigencias.

Ahora resulta normal que el tema —especialmente al referirse a los museos de arte contemporáneo— suscite posiciones fuertemente críticas en relación con el cumplimiento de funciones sociales, con sus vinculaciones al mercado, a la crisis del capitalismo y a su ideología cultural. Y si unas cosas comportan otras, veremos que la institución expositiva, juntamente con el coleccionismo y la crítica de arte, puede ser contemplada como cómplice de los resortes utilizados por la clase dominante para el mantenimiento o el reforzamiento de hegemonía. Desde una perspectiva histórica, esto es lógico, pues la institución museística, según la evolución de las condiciones sociales, ha seguido unos procesos y se ha inspirado en normas que, ni han existido siempre, ni siempre han sido las mismas.

Estamos, pues, ante un tema que tiene plurales conexiones, las cuales incluyen desde el debate sobre su eventual desfase en el tiempo, hasta sus connotaciones funcionales y políticas. Es decir: la institución museística, globalmente considerada, está sufriendo los mismos embates enjuiciadores que están poniendo en tela de juicio todos los aspectos de la cultura artística, pero centrándose particularmente en los que se refieren a su inserción y a su función en el tejido social. Como es obvio, quienes más fuertemente atacan sus fundamentos, e incluso quienes niegan su utilidad, implican en sus alternativas la previa transformación de la infraestructura. Tales cambios, son, necesariamente, históricos. Y su historia coincide con la del coleccionismo, entendido en su sentido más amplio.

Dentro de sus diversos caracteres y finalidades, las colecciones han reflejado el gusto de cada época y han contribuido igualmente a su formación, influyendo en la estructura cultural de cada período. Por otra parte, las exigencias de la conservación, tutela, restauración, clasificación y estudio de las obras de arte, han encontrado en los museos instrumentos hasta ahora insustituibles. En la práctica, si exceptuamos la arquitectura y los testimonios artísticos que se han conservado en sus ambientes archi-

tectónicos originarios, todo el patrimonio del arte universal —o al menos el que cada época consideró más representativo— ha propendido a instalarse en los museos y a ser presentado según concepciones museográficas, conforme iban siendo superados los criterios de la privatización.

Como es innecesario subrayar, dados sus reflejos culturales, científicos y sociales, así como sus conexiones con las instituciones académicas y científicas, los museos equivalen, en el campo de las artes figurativas, a lo que son las bibliotecas para la literatura y las ciencias. De otro lado, su construcción y sistematización implica problemas funcionales y estéticos que constituyen uno de los más interesantes capítulos de la arquitectura moderna. Este soporte para su ubicación, ha venido perteneciendo a las competencias propias de la museografía. La cual se ha ampliado posteriormente con la museología, que no se limita a los problemas arquitectónicos, estructurales y expositivos, sino que abarca más amplias cuestiones, desde la concepción del museo como ente vivo, hasta su inserción en la dinámica social y cualquier aspecto de su funcionamiento y finalidades.

Prescindiendo de más lejanos antecedentes, el Renacimiento nos ofrece un primer punto referencial que nos permite establecer otros sucesivos. Si exceptuamos algunas colecciones principescas italianas, en la cultura renacentista sobrevivía el coleccionismo tradicional, de tipo ecléctico y erudito, inspirado por la curiosidad hacia lo maravilloso, lo precioso y lo raro, respondiendo a un interés en el que no había claras fronteras entre las ciencias, la naturaleza y el arte, bajo la pauta de una amplia curiosidad enciclopédica. Aún subsistía la identidad entre arte y ciencia, más entrañable que la vecindad existente entre arte y poesía, que sólo prevalecería en el siglo XVII. En el siglo XV, el coleccionismo parecía buscar la síntesis entre dos universos, el macrocosmos de lo animal, lo vegetal y lo mineral, y el microcosmos de lo humano, manteniéndose en esencia la búsqueda de una síntesis tomista cuyo espíritu prolongaba en esto la Edad Media. Pero en esta característica también tuvieron importancia los descubrimientos geográficos, que aportaron copiosos materiales para el estudio y la clasificación.

En el camino de la creciente autonomía del arte, el Humanismo renacentista renovó el coleccionismo. Dentro de aquella propensión hacia la síntesis, ya se reconoció a las obras del arte antiguo, y por consiguiente a sus colecciones, un valor formativo y educativo. Así, las colecciones formadas por los Médicis y por las familias de patricios que constituían pequeñas cortes (como los Strozzi, los Quaratesi, los Rucellai en Florencia y los



EL WHITNEY MUSEUM, NUEVA YORK.

cardenales en Roma), se basaron en factores marcados por el enciclopedismo y el hedonismo, pero también por motivaciones dinásticas y patrimoniales, así como por el convencimiento de que la valoración del arte antiguo favorecía el desarrollo del arte moderno, el cual, en cuanto actividad productiva, era un destacado factor en la vida económica del Estado. La amplia gama de diversos gremios, integraba a numerosos artistas y artesanos que constituían una considerable fuerza de trabajo, vinculada a las concepciones que, yendo de lo útil a lo ornamental, formaban parte del nuevo sentido de la existencia. Parece lógico, pues, que el coleccionismo que engendraría el moderno museísmo, se centrara en dos modelos, dos enfoques representados por Padua y Venecia. Mientras Padua era un centro de erudición y de cultura libresca, Venecia encarnó un coleccionismo de tinte burgués y hedonista. Pero fue Vasari quien introdujo la medida historiográfica en la actividad del coleccionismo, reconociendo la autonomía del valor artístico al reconocer el valor creativo de la personalidad. Fue el propio Vasari quien, con el proyecto de los «Uffizi», plasmó un compromiso entre el criterio decorativo tradicional y el nuevo criterio museográfico en el que ya intervenía la dimensión histórica y autónoma del arte.

Recordemos que el desarrollo europeo del coleccionismo de obras de arte entre los siglos XVI y XVII, se debió al ascenso de los nuevos niveles de la burguesía y al perfilarse de un coleccionismo evolucionado, que ya no compraba solamente por prestigio social o por inversión, sino también por razones culturales y de fruición del objeto artístico. De ese modo, se desarrolló un arte diversificado, coleccionable, distante del manierismo cortesano. Al aumentar las colecciones, en la Europa del siglo XVII se delimitó la división entre el coleccionismo burgués y el de las cortes, pero hasta el siglo XVIII todas las colecciones, incluso las reales que formaban parte del prestigio nacional, tuvieron carácter privado. Sin embargo, se iba acentuando la convicción, cada vez más perfilada, de que el arte constituía un interés público. Los nuevos estratos burgueses ya reivindicaban sus derechos sobre todos los vehículos de cultura, incluidas las colecciones de arte, fundándose academias e instituciones arqueológicas, siendo cada vez más frecuentes las donaciones a tales entidades culturales. Pero el principio social que comportaba el tránsito de las colecciones privadas a los

museos públicos, reconociendo al pueblo el derecho a su disfrute, sólo se impuso con la revolución francesa, que en 1793, al nacionalizar los bienes de la corona, abrió al mundo el Museo del Louvre —que Colbert inaugurara en 1681 como triunfo del coleccionismo monárquico—, proclamándolo «Museo de la República». De otro lado, Napoleón no sólo incluyó obras de arte entre las indemnizaciones de guerra que debían abonarle los vencidos, sino que llegó a incluir tales obras entre los trofeos de los que podía apropiarse. De ese modo, se formó el Museo Central de las Artes.

Continuando este proceso, el Museo Central pasó a llamarse Museo Napoleón, dirigido por Vivant Denon, el mismo que organizó las expoliaciones. Al mismo tiempo, Alejandro Lenoir tenía a su cargo en París, desde 1795, una nueva institución, el Museo de los Monumentos Franceses, primer verdadero museo de la antigüedad medieval, tras la Abadía de Westminster y la Abadía de Saint-Denis, formándose con fondos de los monasterios e iglesias fuera de culto, fondos constituidos por esculturas que luego, al desaparecer este museo, constituyeron el núcleo de la correspondiente sección en el Louvre.

Dada la amplitud de las requisas napoleónicas, la restitución de las obras incautadas a los países de origen, adquirió valor político, convirtiéndose en un símbolo de la liberación europea. En 1815, los gobiernos afectados enviaron representantes a París para recuperar los objetos. Mientras tanto, en numerosas ciudades como Bruselas, Turín, Venecia y Milán, se formaron academias para albergar colecciones artísticas frecuentemente procedentes de iglesias y conventos. Tras la restauración, los gobiernos siguieron esa pauta, y en toda Europa fueron adquiriendo carácter público las colecciones reales. Por todas partes, se formaron nuevas galerías y museos con adquisiciones o donaciones de los particulares. En resumen: el gran fenómeno que caracterizó la historia del coleccionismo en el siglo XIX, fue la formación de los museos públicos.

Ese fue también el caso del Museo del Prado, inaugurado el 19 de noviembre de 1819. Recordemos que Carlos III había encargado a Juan de Villanueva la construcción de un edificio que debía albergar un museo de Ciencias Naturales que nunca llegó a realizarse, pero no así el palacio. El Museo del Prado, en sus comienzos, podía ser visitado —en las tres salas inicialmente abiertas— por el público que estaba provisto de pase. Hasta la revolución de 1868 que destronó a Isabel II, dependió de la Casa Real. La colección artística fue nacionalizada y el Instituto cambió su denominación de «Real» por la de «Nacional de Pintura y Escultura», dándose el caso curioso de que en Madrid ya existía otro museo del mismo nombre, que había sido creado en 1836 con fondos artísticos procedentes de la desamortización realizada por el ministro Mendizábal, y que estaba instalado en el antiguo convento de los Trinitarios Descalzos, en la calle de Atocha. Estas colecciones fueron trasladadas en 1872 al Museo del Prado, cuya denominación —de origen popular— fue oficialmente reconocida por vez primera en el catálogo publicado en 1873.

La sola mención de algunos de los museos más importantes constituidos en este período, nos dará medida de la importancia del fenómeno.



DOS VISTAS DEL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL DE MADRID.



En 1797, Federico Guillermo III declaró de propiedad pública sus colecciones, constituyendo el que sería Kaiser Friedrich Museum de Berlín. En 1824, Jorge Beaumont ofreció su colección al Estado, dando así origen a la Galería Nacional de Londres, por cierto constituida con medios públicos y sin ayuda de la casa reinante. En 1840 fue abierto regularmente al público el Museo del Hermitage de San Petersburgo. En 1843 se instituyó en París el Museo Cluny, de antigüedades galo-romanas. En 1846 se fundó en Londres el Museo Victoria y Alberto, enriquecido con muchas adquisiciones hechas con ocasión de la Exposición Universal de 1851. En 1897 se fundó en Londres la Galería Nacional de Arte Británico, que luego se llamaría Tate Gallery.

Como hemos podido comprobar, la formación de los museos públicos respondió a dos finalidades primordiales: la educativa y la del enriquecimiento del patrimonio nacional. Por otra parte, las iniciativas surgieron en primer lugar de fuentes reales o estatales, convirtiendo en públicas muchas colecciones preexistentes de antiguo; segundo, las de iniciativa privada, que han contado con el concurso de legados y donaciones; y tercero, las de iniciativa de instituciones políticas, artísticas y culturales. Estas originaciones han sido esenciales en la formación de los museos dedicados al arte antiguo y en general de carácter histórico. Pero el problema de las colecciones públicas de arte contemporáneo tiene acusadas peculiaridades diferenciales. Para ver esta cuestión, deberemos dedicar unas líneas a la evolución del tema desde el Romanticismo hasta nuestros días.

En el período que se inicia con el Romanticismo y que se desarrolla sobre la infraestructura económica condicionada por la Revolución Industrial, el coleccionismo privado, lejos de decaer, se ha venido definiendo por dos factores esenciales: el gusto por el arte y la inversión financiera, sin que por ello hayan dejado de contar otras motivaciones tradicionales, como la manía posesiva, la diferenciación social, la exhibición social, la afirmación clasista, los criterios decorativos, etc.

Durante este período, en el que el capital fue pasando de las manos de la aristocracia a las del moderno comerciante e industrial —y la dirección de la cultura artística de las manos de los «señores» a las de la burocracia cultural y de los gobiernos—, se abrió un hondo foso de separación entre los artistas y el público. De ahí que el coleccionista tuviera la posibilidad de descubrir y hasta de promocionar y valorar a los artistas y a las obras. Lo cual, dicho de otra manera, significa que el coleccionismo moderno ha podido ser el primero en comprar a bajo precio obras que a la vuelta de pocos años podían aumentar considerablemente de valor. De este modo, los coleccionistas, sobre todo los de arte moderno, son quienes llevan a cabo la primera selección y valoración del material destinado a entrar en los museos. Naturalmente, con el concurso de historiadores, críticos y funcionarios culturales más o menos independientes que a veces se limitan a sancionar «culturalmente» hechos consumados.

De modo un tanto burdo —y desde luego incompleto—, estas constataciones corroboran la fuerte incidencia de la mentalidad surgida del nuevo capitalismo industrialista sobre el coleccionismo de arte y, por consiguiente, sobre el museísmo dedicado al arte moderno.

Pero las reacciones culturales fueron mucho más complejas, de modo que los fenómenos relativos al coleccionismo y al museísmo no pueden ser explicados sin recurrir a ciertos aspectos de la fenomenología cultural, cuya interpretación requiere mayor penetración y sutileza por cuanto afectan, no sólo al presente inmediato, sino también a las valoraciones pecuniarias, culturales y hasta sentimentales del pasado.

Sobre 1830 y 1840, se produjo un giro radical con el triunfo del movimiento romántico, que desde su gestación había originado las primeras revalorizaciones medievalistas del arte cristiano y de las expresiones ajenas a las normativas del neoclasicismo, como fueron de hecho las derivadas de las culturas orientales, del gótico o del rococó. Hasta este momento, los llamados primitivos medievales se habían salvado —cuando se salvaron— casi únicamente por patriotismo local o por el propósito de dar a las colecciones una coherencia historiográfica, con el fin de documentar los orígenes de las escuelas correspondientes en cada caso. Sin embargo, una vez saturado el mercado de las obras más destacadas del Renacimiento, del barroco monumental y de resonancias clásicas, los bajos precios contribuyeron al desarrollo del gusto por los primitivos, secundando de este modo las revalorizaciones culturales puestas sobre el tapete por la sensibilidad romántica, la cual fue, a no dudarlo, y entre otras cosas, una reacción de rechazo ante las consecuencias del naciente industrialismo.

De este modo, al completarse el arco de los intereses por el arte histórico, se multiplicaron las colecciones y se diversificaron los contenidos de los museos. A mayor abundamiento, el romanticismo y el positivismo favorecieron el incremento de la especialización, suscitando un nuevo interés por la documentación y el conocimiento de la historia humana en todos sus aspectos.

Aunque ahora la escasez de espacio nos obligue a prescindir de multitud de datos significativos, no podemos dejar de recordar la importancia que tuvo para nuestro tema un acontecimiento de enorme importancia. Tal acontecimiento fue la entrada en juego, desde mediados del siglo XIX, de los Estados Unidos de América. Entre los precursores de su coleccionismo y museísmo, podemos citar a James Jackson Jarvey, quien desde 1851 vivió treinta años en Florencia coleccionando obras de arte. Mencionemos también a Thomas Jefferson Bryan, que en 1853 llevó a los Estados Unidos otra colección excepcional, donada a la Sociedad Histórica de Nueva York.

No obstante, fue a partir de 1900 cuando los magnates de la industria y de las finanzas iniciaron importantísimas colecciones, aunque no siguieran normas sistemáticamente históricas, sino rigiéndose por la importancia particular de las obras.

Como es de suponer, fueron varios los criterios concurrentes a favorecer el hecho de que estos pioneros del coleccionismo americano invirtieran incontables millones de dólares en colecciones de arte para luego cederlas a la nación. Intervenían factores como el deseo de afirmar la propia personalidad, superar el carácter efímero de tantos valores de la sociedad moderna con la posesión de objetos cuya estimación había resistido al paso de los siglos, aportar a los Estados Unidos un patrimonio his-



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO.

tórico y cultural del que carecían, sin olvidar, desde luego, algo tan importante para la gente de negocios como eran las desgravaciones fiscales, sobre todo en su aspecto sucesorio.

De ese modo, el coleccionismo y el museísmo han venido incrementándose en el mundo entero, manifestándose cada vez más la tendencia a la desprivatización de las grandes colecciones. Sus motivos reales han sido muy

diversos, como hemos podido comprobar, pero el hecho positivo —signo de los nuevos tiempos— es básicamente el reconocimiento de que los valores de la cultura —sean o no de naturaleza artística— deben ser patrimonio de la comunidad.

Pero esta tendencia general, adquiere características peculiares cuando se trata de museos de arte contemporáneo. De un modo u otro, la institución museística



EL MUSEO SUGGENHEIM, NUEVA YORK.

tiende a establecer un orden de valores estabilizados. Propende al señalamiento de unas determinadas obras que han de funcionar permanentemente como modelos de las valoraciones contemporáneas.

Sin embargo, aquí comienzan los problemas. Porque si hay algo que caracteriza globalmente al arte moderno, y sobre todo al contemporáneo, es la rapidez del consumo cultural. Lo cual no quiere decir necesariamente que cada ejemplo presente en un museo, pierda validez cuando nace una nueva tendencia o cuando el propio artista inicia una nueva etapa de su propia producción. Entonces, lo que ocurre es, sencillamente, que los museos de arte contemporáneo se ven imposibilitados de ofrecer una *visión sistemática y completa dentro de los fines y los límites que se han propuesto.*

Como todos sabemos, los principales objetivos tradicionales de cualquier museo público son la conservación, la documentación y la educación. Es decir: procurando sistematizar, han de ofrecer la inmovilización de lo que es un proceso dinámico. Y esto, lisa y llanamente dicho, significa que los museos de arte contemporáneos llevan en su misma esencia una contradicción aparentemente insoluble.

De ahí, en gran medida, la actual crisis de la institución museística y las acusaciones que se formulan en contra suya, diciendo, por ejemplo, que los museos son «almacenes», «panteones», reductos incomunicados con la vida y sus problemas, inmovilizaciones colocadas al margen de la dinámica social y de la constante evolución del arte, por no hablar de la general falta de fórmulas contractuales que permitan la intervención de los artistas vivientes en cuanto a la elección y renovación de las obras que han de representarles. No obstante, como suele ocurrir con las simplificaciones excesivas, unas acusaciones que contienen elementos evidentemente ciertos, pueden convertirse en críticas tan inadecuadas como lo criticado. Por eso, si hemos de intentar la búsqueda de una solución, el camino pasará necesariamente por la radical actualización de la ciencia museológica y por la lucha hacia la transformación de la base social, legislativa y educativa. Un museo ya no puede ser simplemente una colección lo más amplia y representativa posible: ha de ser un organismo, un ente en constante actividad, un receptor de iniciativas, un centro de irradiación cultural, un enclave para la comunicación entre la cultura artística y la ciudadanía. Para ello, habrá de estar dotado de elementos humanos y técnicos modernos, *inspirados por el principio hoy inesquivable de que la cultura es un conjunto interdisciplinar cuyas partes no pueden ser cabalmente comprendidas y valoradas si no están operativamente conectadas con el todo.*

De lo dicho, se desprende algo esencial: que un museo ya no puede ser hoy un bien otorgado a un sujeto pasivo, a unos receptores a los que se pide una actitud reverencial. Un museo contemporáneo también ha de ser obra de la ciudadanía, convertida en sujeto activo, con capacidad de exigencia y de iniciativa, dando sentido al cumplimiento de una función pública.

PANORAMA DE LA ARQUITECTURA CIVIL EN MADRID: años 50-70

Por Angel URRUTIA NUÑEZ

Para comprender los condicionamientos que ocasionan la situación de la arquitectura civil en Madrid durante las décadas 1950-1970, sería necesario buscar años más atrás. Entrarían entonces a revisión factores políticos, sociales, culturales, en fin, históricos.

Las primeras promociones de arquitectos que salen de la Escuela de Arquitectura de Madrid tras 1940, es decir, los que van a iniciar en los años 50 la arquitectura aquí comentada, se encuentran con una tradición arquitectónica rota por la Guerra Civil y con un aislamiento económico y cultural, por una parte; por otra, con una ausencia de maestros, durante la carrera y tras ella, que les puedan guiar sus pasos.

En efecto, los que podían haber sido probablemente sus maestros, conectados más o menos con nuevas tendencias, como con el relativo racionalismo del GATPAC (1928) y, sobre todo, con el GATEPAC (1930): García Mercadal, Bergamín, Sánchez Arcas, Aguirre López, Miguel de los Santos, o Gutiérrez Soto; todos se perdieron por caminos distintos tras las circunstancias y consecuencias de la guerra. Unos en el exilio, como Bergamín, Sánchez Arcas...; otros, como Gutiérrez Soto, se alistaban a la ocasional arquitectura monumentalista (1939-48). De este modo, se abandonaba la experiencia racionalista y un equipo de arquitectos —unido a la Administración y formado por Muguruza, Bidagor, García Lomas, Víctor D'Ors, Muñoz Monasterio, García Pablos,...— retornaron a la tradición de la grandilocuencia imperialista («herrerianismo escurialense»). En este viaje, se ven metidos de lleno además de Gutiérrez Soto, arquitectos como Luis Moya o Secundino Zuazo. Los ejemplos arquitectónicos más significativos que se realizaron son de sobra conocidos: Basilica del Valle de los Caídos, de Muguruza y Méndez; Ministerio del Aire, de Gutiérrez Soto...

Es, pues, en este ambiente, cuando comienzan a trabajar Domínguez Salazar y Fernando Moreno Barberá, que terminan la carrera en 1940; Alejandro de la Sota, en 1941; Miguel Fisac, Fernández del Amo y Francisco Cabrero, en 1942; Rafael Aburto, en 1943... Seguidos de las promociones posteriores: Sáenz de Oíza y Luis Laorga, en el 46; Corrales, Gutiérrez, Vázquez Molezún y Antonia Perpiñá, en el 48; Julio Cano, en el 49...

Ahora bien, sólo unos cuantos, a veces con sus propios medios, iban a poder abrir brecha, reaccionar contra ese monumentalismo introvertido.

1948-49, eran ya años de crisis. En Barcelona, José Antonio Coderch y Manuel Valls, que habían terminado su carrera en el 40 y 42 respectivamente, eran descubiertos en la V Asamblea Nacional de Arquitectura por los arquitectos italianos Gio Ponti y Alberto Sartoris, a través de la casa Garriga Nogués (1947) que conciliaba un aire neopopularista con

corrientes modernas en el funcionamiento espacial: se iniciaba el conocimiento de nuestra arquitectura renovadora en el extranjero.

En Madrid, ya en 1948, parte de la primera promoción se iba separando tímidamente de las formas grandilocuentes y se acercaba a un cierto empirismo: Iglesia del Espíritu Santo e Instituto de Optica, de Fisac; construcciones con bóvedas en la Feria del Campo y viviendas en Béjar, de Cabrero; urbanización de Esquivel, de Alejandro de la Sota...

Sin embargo, el despegue más espectacular parece iniciarse en 1949, con el primer premio del concurso para la Casa Sindical, asignado a Francisco Cabrero y a Rafael Aburto, concursando también la obra de Víctor D'Ors (1). El edificio se construye y, pese a su porte monumentalista, por su estructura más diáfana es innegable que presagia nuevos tiempos. Además, al año siguiente, Gutiérrez Soto se superaba a sí mismo con la reestructuración de su primer proyecto (en clave herreriana) para las Oficinas del Alto Estado Mayor. Y declaraba al presentarla en la Revista Nacional de Arquitectura:

«...¿Arquitectura moderna? ¿Y por qué no? Yo creo que ha llegado el momento de no asustarnos de la palabrita, porque todo en la vida tiene su hora y su proceso evolutivo, y este proceso, que no ha tomado todavía forma concreta en nuestra arquitectura actual, se deja sentir cada vez con mayor fuerza; es, por lo tanto, ridículo soslayarlo, y sobre todo si se siente, hay el deber de procurar resolverlo...» (2)

Se iniciaba, pues, la década 1950-1960, que, junto con la siguiente, son el objeto de este comentario.

Continúan saliendo de la Escuela de Arquitectura las sucesivas promociones, «huérfanas» y con gran estrechez cultural: Rafael de la Joya, Manuel Barbero, José L. Romany, García de Paredes y Rafael de la Hoz, terminan su carrera en 1950; Luis Cubillo, en el 51; Ortiz-Echagüe, Manuel Sierra, Jaime Alvear y Sanz Magallón, en el 52; F.J. Carvajal, García de Paredes y Juan de Haro, en el 53; Antonio Lamela, J. Ramón Azpiazu, López Zanón y Eleuterio Población, en el 54; Rafael Leoz, Vázquez de Castro, Iñiguez de Onzoño, Rafael Echaide y Pablo Pintado, en el 55; García Benito, en el 56; Ruiz de la Prada, Fernández Alba, L.E. Miquel y Fernando Ramón, en el 57; Antonio Vilorio y Carlos Flores, en el 58...

Es al iniciarse esta década, cuando comienzan a llegar a las manos de los arquitectos algunas publicaciones que lograban atravesar la frontera. De este modo, descubrían las obras de los grandes maestros de la arquitectura contemporánea universal —Aalto, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright,

etcétera—, puesto que, normalmente, no les eran explicadas por los profesores de la época en la Escuela.

El problema surgió de inmediato. Una vez que se fue acelerando el acercamiento a corrientes arquitectónicas exteriores, se pasó de un estado de fuerte ignorancia a una ingestión de ideas internacionales muchas veces mal asimiladas; por la razón de que los arquitectos, aparte su orfandad, poseían una profunda desorientación crítica e histórica de lo que era la arquitectura en España y fuera de ella, tan sólo paliada por unas sesiones sobre el tema organizadas por Carlos de Miguel entre los más inquietos.

Estas circunstancias, unidas a la de que la Escuela debía ser para muchos un lugar de trámite burocrático-administrativo, donde el alumno se limitaba a retirar su expediente académico, provocaban en el joven arquitecto un aislamiento tal que le llevaban a un autodidactismo y a trabajar donde podía, en las condiciones que fuese y cuanto más mejor.

Es así como muy pocos supieron o pudieron abrirse camino por su cuenta y obtener resultados estimables, pese al individualismo ansioso de ideas nuevas. Algunos de las promociones anteriores, comenzaban a orientarse: Julio Cano, descubría a Dudok; Fisac, tras sus viajes por los países nórdicos, a Asplund en el Ayuntamiento de Göteborg.

Paralelamente, otros fenómenos se estaban gestando y desarrollando con grandes esperanzas para las promociones de esta década.

Por una parte, con vistas hacia el interior, hubo una esporádica unión entre la Administración y los jóvenes arquitectos, mediante la gestión de Julián Laguna Serrano al frente de la Comisaría de Urbanismo. Se les encargaba la urbanización y la construcción de los nuevos poblados sociales, de absorción y dirigidos, al tiempo que se organizaban los concursos de viviendas experimentales. Sáenz de Oíza y Romany trabajaron en Fuencarral o en Puerta del Ángel; Jaime Alvear y Manuel Sierra en Entrevías, con Oíza; Leoz en Orcasitas; Corrales, Molezún, García de Paredes y Carvajal en Almendrales; Vázquez de Castro e Iníiguez de Onzoño en Caño Roto... Tuvieron entonces la ocasión de llevar a la práctica una revisión racionalista, dentro de un sistema social de módulo económico reducido, mínimo pero de ideas claras—orientadas muchas de ellas a algunas proposiciones de J.J.P. Oud o de Gropius—, dando como resultado un neoplasticismo de gran pureza sobre todo en Caño Roto.

También debe señalarse, la revisión racionalista y la asimilación de otras corrientes extranjeras (organicismo, empirismo...) produjeron otras obras de talla estimable: unas quedando en proyecto—como un Museo de Arte Moderno, de Vázquez Molezún—; otras realizadas, como el caso del Colegio Mayor Sto. Tomás de Aquino, de García de Paredes y Rafael de la Hoz, o el Centro para Profesorado de Enseñanza Laboral de Miguel Fisac.

Por otra parte, comienza a descubrirse, desde los primeros años, una serie de promesas a través de sucesivos premios en concursos internacionales: en 1954, Gran Premio X Triennale de Milán para Vázquez Molezún—tres años antes lo habían conseguido los arquitectos catalanes Coderch y Valls—, y Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena para Fisac; en 1957, Primer Premio XI Triennale de Milán para F.J. Carvajal y García de Paredes, y Reynolds

Memorial Award para Rafael de la Joya, Manuel Barbero y Ortiz-Echagüe; y, en 1958, Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria Internacional de Bruselas, de Corrales y Molezún.

Estos éxitos internacionales—antecedentes de los que Carvajal (Feria de Nueva York, 1964) y Pérez Piñero (Teatro ambulante) habrían de obtener en la década siguiente—traían como consecuencia, no sólo un mayor conocimiento de nuestra arquitectura fuera de fronteras, sino también la posibilidad de viajar para los arquitectos y ver de cerca la de otros países. Esta circunstancia ocasionaba una mejor asimilación de ideas y una orientación hacia rumbos más precisos. Es significativo, en este sentido, el ejemplo de De la Joya, Barbero y Ortiz-Echagüe, cuando fueron invitados a EE. UU., para recoger el Premio Reynolds que les concedía un Jurado, integrado entre otros por Willem Dudok y Mies van der Rohe, por el buen aprovechamiento del aluminio en los Comedores de la SEAT de Barcelona. Allí conocen al mismo Mies y, lo que es más importante, su obra: los edificios del I.I.T., las torres del lago Michigan...

Los años 60-70 vuelven a ser años de crisis, en los que se tambalea la rápida revisión racionalista, en líneas generales, de la década anterior.

Los hallazgos realizados en los poblados dirigidos y los cauces hacia un funcionalismo tecnológico e industrial promulgados por Echaide-Ortiz-Echagüe (Banco Popular Español, Filial SEAT) o por predecesores como Alejandro de la Sota (Gimnasio Maravillas) o Cabrero (Edificio ARRIBA), dentro del rigor y la poética estricta de Mies, resultan «fríos» para algunos arquitectos de las siguientes promociones.

En 1959 obtenían el título Fernando Higuera, Antonio Miró, Miguel Oriol, Eduardo Mangada y F.J. Martínez-Feduchi; en el 60, Chinarro Matas y Carlos Ferrán; en el 61, Rafael Moneo, J.D. Fullaondo, Fernández de Castro y Guzmán Folgueras; en el 62, Pérez Piñero; en el 63, Francisco Fernández-Longoria; en el 64, Seguí de la Riva; en el 65, Navarro Baldeweg...

Autores como Higuera y Miró, pongamos por ejemplo, a los que se unen otros de promociones anteriores como Fernández Alba, deciden presentar a los concursos oficiales obras «personales» que muestran la existencia de otros rumbos (organicismo, expresionismo...), diferentes de los que había tomado la arquitectura de la década anterior. Contribuyendo también a esto, la obra crítica de otros como Moneo o Fullaondo. El racionalismo, pues, es desechado por unos; lo que no ha impedido que se siga manifestando hasta hoy, muchas veces mirando hacia algunas proposiciones o fórmulas de firmas americanas como S.O.M. (Skidmore, Owings y Merrill), sobre todo en edificios de carácter burocrático. Sin embargo, Higuera y Miró habrán de dejar en el archivo sus proyectos más ambiciosos (Teatro de la Opera, Palacio de Congresos y Exposiciones, Universidad Autónoma) y a medio hacer alguna de sus obras (Centro de Restauraciones) por una frecuente incompatibilidad de criterios entre arquitectos y clientes, en este caso oficiales que va a acentuarse y a caracterizar esta etapa.

Por otra parte, en el ámbito de la construcción rutinaria de cada día—importante por la gran capacidad de cambio que imprime al paisaje urbano—, la fisonomía arquitectónica madrileña de nuestros días es la consecuencia de: la inexistencia de unos planes efectivos de control a nivel político y

profesional; la proliferación de sociedades inmobiliarias, muchas de ellas más interesadas por la especulación y el lucro que por la estética del diseño urbanístico y arquitectónico; la ausencia de una industria de fabricación adecuada... De este modo, han surgido, están surgiendo, en el casco urbano infinidad de edificios mediocres —en los casos más generalizados, de viviendas de nivel alto y torres de oficinas—, en ese afán por aprovechar al máximo el terreno y los materiales. No importa la altura desmesurada del edificio a construir, aunque rompa la armonía de su entorno; tampoco el muro-cortina que le envuelve, pese a contradecir la climatología y el ambiente de la zona. El beneficio parece haberse erigido como único interés.

Este fenómeno de la mediocridad, que marca ya de manera irremediable el paisaje urbano de Madrid, se hace extensible a la periferia. La construcción de nuevas viviendas populares llega a registrar en esta década un nivel muy bajo en cuanto a calidad urbanística y arquitectónica. Son excepción, debe señalarse sin embargo, algunos ejemplos como los hallazgos urbanísticos de Oíza, Romany, Mangada y Ferrán en los barrios Loyola y Juan XXIII; o los arquitectónicos de Gutiérrez Soto, Cano, Corrales, Molezún, Barbero, De la Joya, en el Gran San Blas; y los de Higuera, Miró, Espinosa y Weber en Hortaleza.

La visión de estos hechos —desacuerdo con la Administración, sometimiento a la especulación de la iniciativa privada...—, unida a la circunstancia de separar muchas veces el proyecto ideal de autor de la necesidad real, contribuye indudablemente a que la ideología del arquitecto madrileño con inquietudes esté en un mal momento. Circunstancia que viene abonada, quizás, por el carácter heterogéneo de la sociedad de Madrid. Muchos de los arquitectos más jóvenes, no sólo están en desacuerdo profesional con los de promociones anteriores, sino también entre ellos mismos. En ocasiones han reivindicado a alguno, como a Sáez de Oíza tras la construcción de sus Torres Blancas, pero quedan otros fuera de su órbita, como es el caso —pongamos por ejemplo a uno de los introductores de arquitectura moderna en los años 50— de Fisac. Fisac no les interesa ya, pero él sigue construyendo hasta nuestros días y poniendo sus edificios —también personales— en la calle.

El desconcierto entre unos y otros, el individualismo, la crisis, se pone más de manifiesto al echar una mirada a unos cuantos edificios, de los más significativos, del Madrid de estas dos últimas décadas comentadas. Entresacados algunos más por su representación de grandes obras de interés social a priori, que por su valía arquitectónica intrínseca a posteriori. Fenómeno que daría lugar a otro comentario más extenso.

Para ello, tendremos en cuenta que el hombre utiliza la arquitectura, en una ciudad de masas como Madrid, según una serie de necesidades; así podemos separar los mismos del siguiente modo: edificios de viviendas, edificios de carácter burocrático y bancario, grandes almacenes, edificios para masas transitorias, edificios de enseñanza, edificios de exposiciones y museos, edificios de espectáculos, edificios hospitalarios, edificios de comunicaciones...

En el campo de las viviendas de alto nivel, Gutiérrez Soto, una vez superado el período de la estética herreriana de fuertes muros y gruesos ventanales, evoluciona hacia la concepción de un tipo de vivienda más transparente que le caracteriza sobre todo en el Barrio de Salamanca. Ya en los



F. J. CARVAJAL: TORRE DE VALENCIA. 1972.

años 30, había iniciado la experiencia de adaptar para Madrid un nuevo tipo de vivienda moderna —inspirado en algunas proposiciones racionalistas de Le Corbusier—, que habría de tener gran aceptación por parte de la burguesía alta. Puede servir de ejemplo el edificio en plantas de calle Almagro, 26, donde daba considerable importancia al estudio de comunicación de espacios interiores y a la estructuración de terrazas corridas en exterior.

Tras su viraje hacia rumbos más modernos, en los años 50 reanuda aquel sistema y lo desarrolla. Para ello, utiliza el ladrillo pardo en fachada, pero adecuándolo a una escala constructiva más humana y confortable; los huecos y macizos se armonizan, las terrazas se vuelven más alegres revistiendo con parasoles y dando cabida a abundantes plantas, es un estilo que acabó por culminar en el edificio de las calles Velázquez-Padilla (1958). Habiendo pasado antes por las experiencias del edificio en calles Juan Bravo-Velázquez (1953), o del situado en calles Vallehermoso-Fernando el Católico (1955), junto con Domínguez Salazar.

Iniciados los años 60, surge en Madrid otro esquema de vivienda. Se trata del impuesto momentáneamente por J.M. Ruiz de la Prada. Respetando una controlada poética con vistas a la arquitectura finlandesa, «elabora» un edificio en plantas para la calle Martínez Campos, 32 (1964-66), mediante un sistema constructivo que habría de repetir en Velázquez,



J. M. RUIZ DE LA PRADA: VIVIENDAS EN LA CALLE VELAZQUEZ.

89, y en Núñez de Balboa, 73. Se valía para ello de una racionalización de los espacios interiores, pero al servicio de unas características tan concretas, personales y diversas, como las distintas necesidades que reunían las futuras familias-clientes. Por otra parte, modelaba el exterior con cuidado. Con un ladrillo escogido, de tonalidades pardas oscuras, revestía todas las terrazas corridas, las cuales conformaban la fachada al superponerse. De este modo, obtenía calidades de textura muy atractivas. Ahora bien, otros arquitectos han imitado su obra —igual había sucedido con Gutiérrez Soto—, sólo con la intención exclusiva de capturar a una clientela de alto nivel.

En los años 66-68, se ultimaban dos obras de gran novedad para la ciudad: el «Edificio Girasol», en las calles Ortega y Gasset-Lagasca, por José Antonio Coderch y Manuel Valls; y «Torres Blancas», en Avenida de América, por F.J. Sáenz de Oíza.

Coderch, intentó integrar la «vivienda de campo» en la manzana de ciudad. El criterio de individualidad y de privacidad de la «organización» de cada estancia y de cada vivienda, quedó traducido a fachada; de ahí que, aún homogéneo, bien acabado y respetando escalas, desarmonice con las casas de un barrio como el de Salamanca. La obra, una vez construida, no sólo provocaba una sesión de Crítica de Arquitectura, dirigida por Carlos de Miguel, sino también servía de detonador para encender a la crítica especializada (J.D. Fullaondo, Oriol Bohigas, Rafael Moneo) en debates sobre si existía una «Escuela» de arquitectos en Madrid diferente de la de Barcelona, o si no.

Con Torres Blancas, podemos decir que sucedía algo parecido. A Sáenz de Oíza le preocupaba —recordando las casas de la Pradera de Wright— crear una estructura orgánica a manera de ciudad-jardín, pero que aglutinase diversas viviendas de dos fachadas combinadas en svásticas superpuestas, unidas por enlaces verticales centralizados, hasta formar una torre lo más sugestiva posible. Para ello contó con un material de posibilidades insospechadas: el hormigón, tan capaz de configurar una obra —según idea del mismo autor— como el mimbre de un cesto. Sin embargo, volvía a repetirse el fenómeno, la obra insólita aunque de grandes valores.

Por otra parte, otros edificios diversos deben ser tratados en cualquier comentario de arquitectura madrileña contemporánea, por breve que sea, en el momento en que aportan soluciones válidas en un contexto determinado.

Es el caso de la torre de quince plantas que F.J. Carvajal y R. García de Castro levantaron en la Plaza de Cristo Rey (1956). Teniendo en cuenta el carácter poligonal en chaflán del solar, la obra está resuelta ambientalmente, traduciéndose a fachada en líneas y materiales de calidades avanzadas para aquellas fechas. Igual se puede decir —en este último sentido— del edificio erigido en calle General Pardiñas (1959) por M. García Benito.

Antes, en 1957, A. Fernández Alba construía unos apartamentos en calle Martín de los Heros, dentro del más riguroso funcionalismo racionalista, demostrando que con materiales sencillos una vivienda podía ser válida si estaba bien hecha.

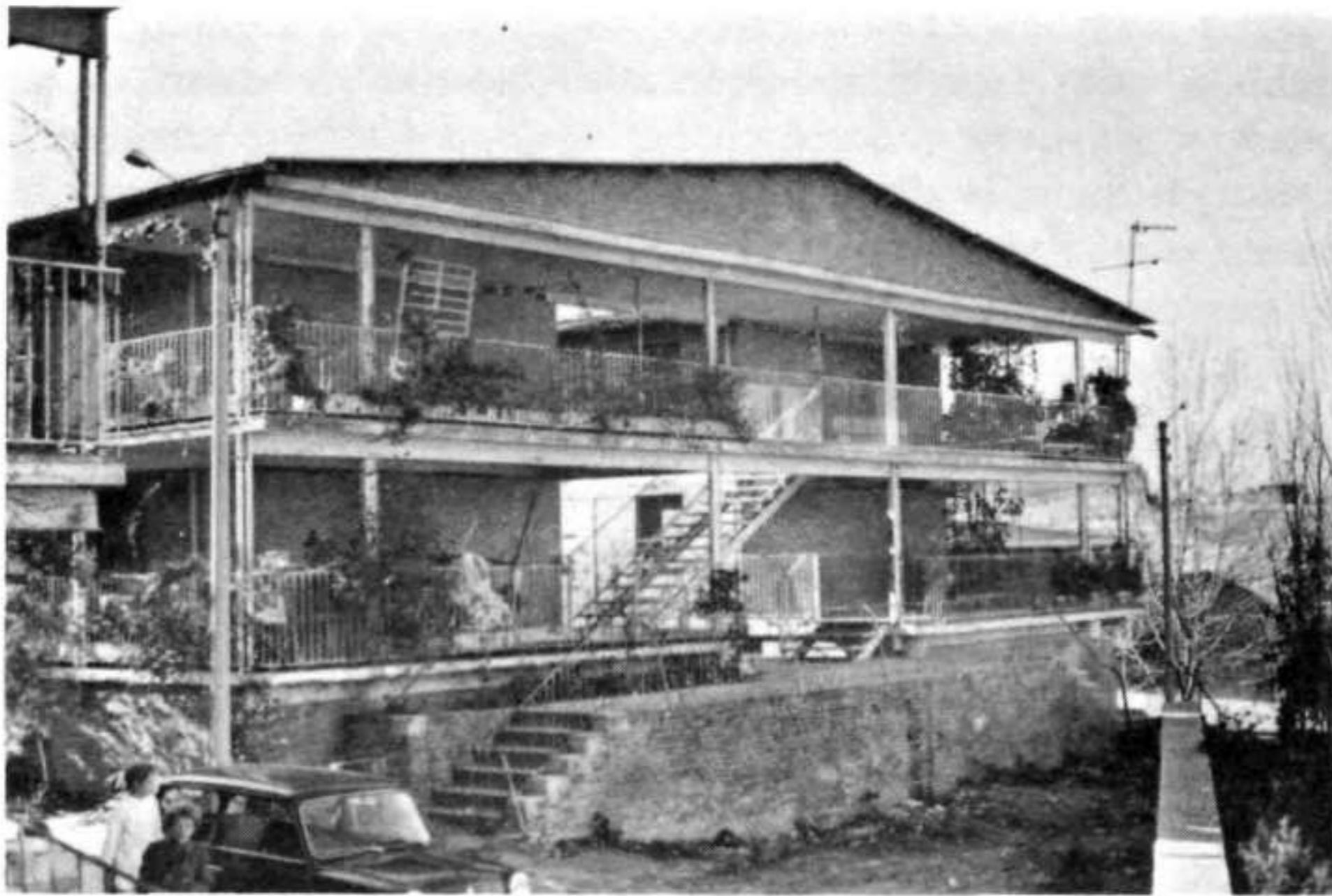
Dentro de esta línea sobria, Antonio Lamela estructuraba una manzana de viviendas en Avda. del Generalísimo, 53 (1959), cuidando sobre todo los problemas de luz y clima al quebrar los planos de cerramiento.

Entre las soluciones más logradas para el levantamiento de un edificio entre medianerías y con un solar en extremo difícil, merece atención la llevada a cabo por Julio Cano en calle Espalter (1960). El verdadero problema lo constituía sus dimensiones (20 metros de fachada por más de 60 de fondo). Por lo que Cano, para aumentar fachada, sacrificó parte de la construcción abriendo un patio a la entrada mancomunado con la propiedad colindante. En interior, distribuyó tres viviendas por planta, una con vistas al Jardín Botánico, estableciendo una variedad de tipos con el fin de agrandar a un sector más amplio de la demanda.

En cuanto a los edificios que han intentado respetar un entorno tradicional y decimonónico, deben mencionarse —por señalar contextos urbanos diferentes—, el de la calle Churrucá, de Fernández de Castro y Guzmán Folgueras (1964), el de calle Moreto, de Arturo Weber (1969) y el de calle Trujillos, de Antonio Bonet (1970). Los tres utilizan el ladrillo como material básico de revestimiento. En el segundo caso, para obtener un minucioso tratamiento de resabio «neomudéjar».

En realidad, este material ha proliferado en la construcción de viviendas como una constante, desde el antiguo Magerit hasta el Madrid de nuestros días, donde lo llegamos a ver incluso al servicio de las más caligráficas curvas— no exentas de cierto expresionismo— en el «Nuevo Mundo» (1971. Calle Potosí) de la familia Blein-Sánchez de León.

También el hormigón, como vimos en Torres Blancas, ha sido adoptado por los arquitectos en los últimos años como material de grandes posibilidades constructivas. En ese sentido, interesa destacar también su utilización: por Luis Gonzá-



LUCAS ESPINOSA, FERNANDO HIGUERAS Y ARTURO WEBER: V. V. A. DE HORTALEZA, 1962-63.

lez Cruz en el edificio L.G.M. (1968, con A. Vallejo) y en bloque de calle Beatriz de Bobadilla, 13-15 (1975), cuyo diseño global nos recuerda la Unité d'Habitation (1946-52), marselesa de le Corbusier; o por Higuera, Miró y García Rodríguez en las casas para militares de Calle Sta. Cruz de Marcenado-Glorieta Ruiz Giménez.

La incontrolada especulación del suelo en el centro urbano, ha provocado la aparición de torres desmesuradas de viviendas, muchas de ellas tiránicamente impuestas, subyugando al transeúnte con su monumentalismo y ofreciendo al cliente no más que una vivienda de alto consumo: Torre del Retiro (1969) —quizás, una excepción por el lugar que ocupa—, de Gutiérrez Soto y Gutiérrez Santos; Centro Colón (1970), de Antonio Perpiñá y Luis Iglesias; Torre de Valencia, de Javier Carvajal... Tan sólo poseemos contados ejemplos donde una arquitectura a escala humana delimite espacios destinados a zonas verdes o al uso exclusivo del peatón, conformando, más o menos, centros cívicos. Con esa intención se construyó el «Edificio Tiuna» (1971. Calle Apolonio Morales), por Rafael García de Castro; y, también, el «Centro Galaxia» (1972. Calle Isaac Peral), de Antonio Lamela. Idea que había sido apuntada ya en los años 60 por Eleuterio Población en Parque de las Naciones.

El refugio en las zonas más en contacto con la naturaleza ha sido privilegio de las clases adineradas, trayendo como consecuencia la aparición en los últimos años de pequeñas ciudades-jardín como Puerta de Hierro o La Florida. En ellas se relega sistemáticamente al peatón, dado que la comunicación se prevé mediante automóvil. Lo que interesa es llegar cuanto antes al refugio y ocultarse en la parcela silenciosa; el sistema de vida comunitaria se sustituye así por el aislamiento y la introversión. Pero, quizás, lo más significativo sea el cuidado que cada propietario pone en construirse un cobijo distinto al de los demás. Surgen de este modo tantas variedades de viviendas unifamiliares como gustos existentes. Este es el motivo de que veamos tan dispares los ejemplos —sacados de entre los más significativos— que se exponen a continuación: Casa en calle Cabeza de Hierro (1953), de Francisco Cabrero, orientada hacia Mies; Casa en Pozuelo de Alarcón (1960), de Fernando Ramón, orientada hacia teorías brutalistas; Casa Lucio Muñoz en Torrelodones (1963), de Fernando Higuera, orientada hacia Wright; Casa Huarte en Puerta de Hierro (1966), de Corrales y Molezún, orientada hacia Aalto.



GUTIERREZ SOTO: OFICINAS PARA EL ALTO ESTADO MAYOR, 1950.

En el ámbito de los edificios de carácter burocrático y bancario, tal como apuntábamos al principio del comentario: Sindicatos en el Paseo del Prado, de Cabrerós y Aburto; y las Oficinas del Alto Estado Mayor en La Castellana, de Gutiérrez Soto, comenzaban a atisbar en los años 50 un alejamiento del monumentalismo arquitectónico propio de la posguerra.

A partir de entonces, el relativo ascenso del nivel económico español —y Madrid como capital administrativa— trae como consecuencia la aparición de firmas, sobre todo industriales y comerciales, que construyen su sede en esta ciudad en los últimos años, con tal irrupción, que están siendo capaces de transformar su fisonomía tradicional, al instalarse en el mismo casco urbano.

Los elementos básicos de que se han valido los arquitectos para ocasionar este fenómeno han sido dos: por un lado, la adaptación e implantación en nuestro país de nuevos sistemas de construcción; por otro, la utilización de algunos de los materiales que proliferan actualmente en el mercado internacional y nacional y que facilitan una reducción de tiempo y de dinero en el proceso constructivo.

En el primer caso todo el sistema va a girar en torno a la racionalización de los espacios. Para ello el arquitecto ha contado con dos hallazgos de los últimos tiempos: la nucleización de los enlaces verticales y servicios —contando con el ascensor— y el sometimiento de la obra limpia resultante a una rigurosa estructuración modular, con el objeto de conseguir espacios más diáfanos, compartimentados muchas veces por simples mamparas y susceptibles de cambio. Los antecedentes de ejemplos significativos mundiales a otro nivel, se podrían remontar al Proyecto de oficinas para Berlín (1920) de Mies, en el que, pese a su rasgo expresionista, ya aparece esa agrupación de comunicaciones verticales y servicios; otro paso lo constituiría el mismo autor en el edificio Seagram de Nueva York (1958), estorbando aún la planta los soportes perimetrales al interior del cerramiento. Liberalización que llevarían a cabo posteriormente M. Yamasaki (Oficinas en Detroit) y, sobre todo, S.O.M. (Edificio Universal en Hollywood).

En el segundo caso, los materiales más usados —al margen las estructuras de hormigón y metálica—, sobre todo en cerramientos al no ser ya el muro sustentante sino sostenido por la suma de plantas, han sido tres fundamentalmente: el

vidrio securizado, el aluminio anodizado (en algunos casos formando el muro-cortina) y el hormigón prefabricado como elementos portantes de fachada, siempre contando con una aireación casi exclusivamente artificial y forzando en ocasiones las condiciones climáticas propias de nuestra meseta. En el extranjero, habían tomado carta de naturaleza años atrás: en Equitable Saving, Building en Portland, Oregón (1948), de Pietro Belluschi; y, posteriormente, en Inland Steel Co. Chicago en Illinois (1954) de S.O.M.

Ejemplos en esta línea, en Madrid, a niveles inferiores y reinterpretados según conveniencia, pueden encontrarse tan sólo con visitar las obras que están surgiendo a ritmo vertiginoso en las zonas delimitadas por las vías Avda. del Generalísimo —calles Capitán Haya— Orense. Hacinadas, aunque algunas paguen el tributo de obligación, es decir: la fuente con la escultura de rigor y el jardín diminuto.

En cuanto a los elementos portantes de hormigón prefabricado, Miguel Fisac recubría, en 1967, sus oficinas para IBM en La Castellana con un sistema de piezas prefabricadas, angulares, que anulaba la incidencia de los rayos solares de poniente, al tiempo que la fachada obtenía un sobrio claro-oscuro requerido por la zona. Posteriormente, Sol Natividad Henríquez revestía su Trade Center en calle Orense con antepechos de hormigón prefabricado. En 1974, Eleuterio Población volvió a utilizar generosamente el sistema en el Edificio Beatriz de calles Ortega y Gasset-Velázquez, subrayando en exterior los aspectos de monotonía y frialdad con lo que, de manera intencionada, había diseñado la obra.

Ahora bien, en cuanto a una estructuración modular conscientemente moderna traducida a todos los aspectos de la obra, a escala más humana, han debido ser mencionadas antes: las Oficinas para Selecciones (1962) en Avda. de América, de Corrales y Molezún, con interesante juego volumétrico hacia exterior; Oficinas para la SEAT en Avda. del Generalísimo, de Barbero y De la Joya (1963), bien integradas e incorporadas a esa zona; o las construidas por Julio Cano para la P.S. del Ministerio de Trabajo (1974), en calle Condesa de Venadito, donde se observa un interés especial por la reconciliación hombre-naturaleza, al delimitar las salas diáfanos un patio interior cargado de vegetación.

Otro caso a destacar es el de las Oficinas para la Delegación Nacional de Deportes (1970. Ciudad Universitaria), de Sanz Magallón, donde el autor se propuso la unión siguiente: un tipo de edificio de pequeño espesor, en el que los despachos y oficinas tuvieran luz y ventilación inmediata del exterior (solución tradicional europea); y el que encerrara todas las dependencias bajo la luz artificial y el aire acondicionado (solución más norteamericana).

Pero, quizás, el sistema constructivo más nuevo llegado a Madrid y a España es el «colgado», que Antonio Lamela ha implantado en los años 70 con sus Torres de Colón, o de Jerez —de ubicación muy discutida en la Plaza del Descubrimiento—. Las fases de construcción difieren de las tradicionales: excavación, cimentación de un núcleo por hormigonado deslizado hasta su coronación, estructuración de esta cabeza o paraguas, excavación y cimentación del resto del edificio, y ejecución de las plantas colgadas y de las bajas simultáneamente. Los pilares de las torres (tirantes), en vez de llegar a cimentación, cuelgan desde la viga de cabeza (paraguas) apoyada en el núcleo central, que es el que transmite las cargas de cimentación, al tiempo que contiene los conductos de servicios y enlaces verticales; de este modo, la planta

colgada, al tener los tirantes dispuestos perimetralmente, permite una diafanidad adecuada para la distribución de oficinas o locales comerciales. Este sistema comenzó a aparecer hacia 1965 en los Países Bajos y Alemania, desde donde se ha extendido al resto del mundo: Overbeeck Huis de Rotterdam (1965), Finnland House de Hamburgo (1966), Pacific Trade Centre de California (1967)...

En el capítulo bancario, la construcción ha evolucionado en líneas generales con la intención de abrirse al transeúnte y al cliente.

Las antiguas sedes, casi todas de fines del siglo XIX y situadas en un corto tramo de la calle de Alcalá (Sevilla-Cibeles), poseen un aspecto de edificios contundentes, monumentales, símbolo de poder y de seguridad. Sin embargo, este aspecto ha cambiado con la creación de nuevas sedes y sucursales. Las rejas se desechan, las proporciones decrecen y los muros se abren ante el cliente. Aunque, en definitiva, nunca llegue a perderse un mínimo de representatividad.

De este modo, se va a adoptar en general el mismo sistema constructivo del edificio de oficinas; puesto que, en realidad, el banco se convierte en un gran aparato burocrático, donde sólo una planta de su edificio se va a destinar a operaciones —ejemplo significativo es el de la nueva sede del Hispano Americano (1971. Calles Villamagna-Serrano) de la familia Blein, concebido el edificio en principio para oficinas y ocupado luego por este banco.

Ya en los años 40, Antonio Palacios atisbaba un vocabulario en cierta medida «tecnológico» y moderno con sus procesos constructivos en el Banco Mercantil. Sin embargo, la primera obra que se abre decididamente hacia el público es la pequeña sucursal del Banco Popular Español (1959), en Avda. de José Antonio. En ella, Ortiz-Echagüe y Echaide convierten la fachada en puro vidrio mediante grandes lunas que cubren las dos pequeñas plantas de que consta. La transparencia es total y la funcionalidad general de la obra —pese a las reducidas dimensiones— se consigue mediante una estructuración basada en algunas proposiciones de Mies y de S.O.M.

En 1964, Antonio Bonet construye el Banco de Madrid (Carrera de S. Jerónimo, 17) continuando por este camino. La entreplanta de oficinas la hace pender de la estructura superior con lo que consigue una máxima diafanidad en el patio de operaciones. El exterior aparece dividido en dos secciones: planta baja, con un mural «atractivo», sobre el que se levanta el resto de la fachada, convertida en un amplio muro-cortina. Las calidades cromáticas están muy cuidadas y el problema de medianerías se salva con corrección.

Un paso más lo dan Antonio Perpiñá y Luis Iglesias con la nueva sede del Banco Español de Crédito (1969) en La Castellana. En la concepción de la obra conjugan los volúmenes de tal modo que solucionan, ya en principio, su difícil integración en esa zona. Los interiores se identifican con los de un edificio burocrático más, sometiéndose a módulo para obtener la diafanidad y flexibilidad necesarias. Además, ofrecen al cliente lo que desea: ambientación agradable y «atractiva» mediante la disposición de un patio de entrada lleno de fuentes y, por otra parte, una aceleración de las operaciones con la implantación en Madrid del autobanco.

Pero, quizás, donde culmina esa línea de acercamiento seguida por el sistema bancario, es en el Ameribank (1972. Calle de Capitán Haya) de Kurt Schaefer, Hans-Jürgen Heger

y el aparejador Miguel Angel Montes. Este banco parece flotar sobre un estanque y su forma viene dada por un caparazón hiperbólico, dejando sus grandes vanos transparentes mediante lunas securizadas. Pese a su exotismo, el diseño del edificio y los puntos de atracción están muy conseguidos.

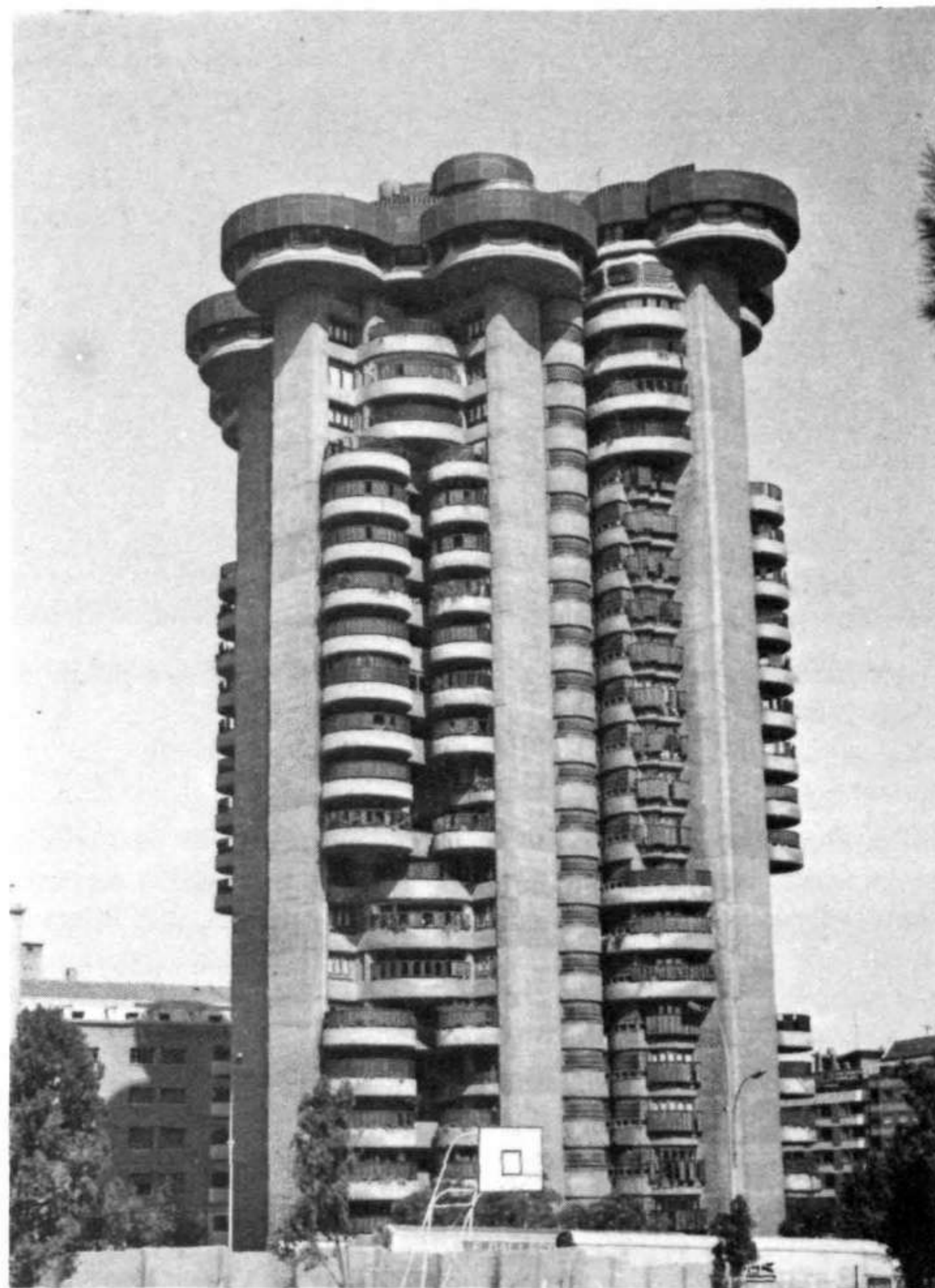
Por último, puede señalarse la existencia de dos arterias fundamentales en la absorción de edificios de carácter burocrático y bancario, además de los comentados más arriba: una, es la formada por Paseo del Prado-Paseo de Calvo Sotelo-Paseo de la Castellana-Avda. del Generalísimo (Edificio «Pueblo», 1959, de Rafael Aburto; Edificio administrativo de la Embajada Británica, 1966, de Luis Blanco Soler; Nueva sede de «La Unión y el Fénix Español», 1970, de Luis Gutiérrez Soto; Edificio Bankunión, 1975, de Corrales y Molezún; Edificio «Arriba», 1962, de Francisco Cabrero)... Otra, la de Avda. de América (Nuevo Hogar Sindical, 1975, de Antonio Vallejo y Javier Lahuerta; oficinas para Philips Ibérica, 1968, de Mariano García Benito...

En toda gran ciudad, el crecimiento demográfico, junto con el ritmo acelerado de vida, ha provocado la aparición del gran almacén. La intención es la de reunir en un gran edificio todos los artículos de vida más o menos necesarios, para que el habitante pueda adquirirlos sin recorrer grandes distancias y de la manera más cómoda posible (aparcamientos, división por secciones según plantas, escaleras mecánicas y ascensores, exposición estudiada de los objetos de venta, música ambiental, etcétera).

Las razones por las que, normalmente, este tipo de edificio aparece cerrado herméticamente en fachada —exceptuando la planta baja que se destina a escaparates informativos de los artículos nuevos—, pueden reducirse a tres fundamentales: por una parte, debido a la necesidad de instalar perimetralmente mayores superficies de anaqueles; por otra, a la conveniencia de que los objetos de venta no sean iluminados por la luz natural cambiante; por último, a la astucia de que el cliente, una vez dentro, no pueda distraerse a través de vistas al exterior y se vea abocado a la compra.

Ahora bien, estos hallazgos —peligrosos sin duda— han tenido realidad por la aplicación de otros de tipo técnico muy precisos: la primera gran necesidad a resolver ha sido el aire a respirar en interior, por lo que se ha recurrido a los sistemas de acondicionamiento artificial de máxima seguridad; después, la de una iluminación adecuada tanto uniforme como matizada mediante focos dirigidos, siempre favoreciendo el objeto a comprar; y, finalmente, la gran preocupación de todo arquitecto de grandes almacenes, que ha sido la de solucionar hipotética y prácticamente el problema de un posible incendio (a través de detectores, splinklers, escaleras de urgencia, etcétera).

Estos resultados los hemos visto implantarse en Madrid de una manera ciertamente repentina a través de tres o cuatro edificios ligados a tres firmas comerciales: Nuevas Galerías Preciados en Plaza de Callao (1969. Antonio Perpiñá, Luis Iglesias y F.J. Martínez-Feduchi en arquitectura interior); Centro Comercial El Corte Inglés en calle Raimundo Fdez. Villaverde (1969-70. Luis Blanco Soler) y Almacenes SEARS en calle Serrano (1971. Familia Blein). Sin embargo, en todos éstos se descuidaba la señalización publicitaria exterior. En ese sentido, Francisco Bassó y F.J. Martínez Feduchi estructuraron la fachada del nuevo Centro Comercial de Galerías Preciados en calles Goya-Hermanos Miralles (1973), de tal modo que se halla dividida en franjas horizontales de hormi-



F. J. SAENZ DE OIZA: TORRES BLANCAS, 1965-68.

gón, adecuadas para si algún día fuese necesaria una competencia publicitaria más fuerte con las distintas firmas comerciales; al tiempo, con este edificio, cambiaban el sistema centralizado y bifocalizado de enlaces verticales mediante escaleras mecánicas por el perimetral, para conseguir una mayor fluidez de tránsitos.

Muy poco ha variado la concepción sociológica y arquitectónica del edificio hotelero y residencial en el Madrid de los últimos veinte años.

Sociológicamente —si exceptuamos algún caso como el de la Residencia infantil en Miraflores de la Sierra (1958. Alejandro de la Sota, Corrales y Molezún), cuyas soluciones de plegamiento casi orgánico a los desniveles del terreno donde se desenvuelve, utilización de elementos prefabricados y adecuación a la escala infantil requerirían comentario aparte—, las obras de envergadura que se han levantado en la ciudad han estado orientadas a la captura de élites elevadas, llegadas a la capital a trabajar momentáneamente (altas finanzas, actuaciones artísticas, negocios de diversa índole) o simplemente a visitarla («boom» turístico de los últimos años).

Iniciados los años 50, Gutiérrez Soto había construido el hotel Richmond (Plaza República Argentina), también destinado a un tipo de clientela de alto nivel. Supo sacar partido a los materiales que le brindaba la época: no pudo utilizar



M. BARBERO, R. DE LA JOYA, R. ECHAIDE, C. ORTIZ-ECHAGÜE: FILIAL SEAT 1963-66



A. PERPIÑA Y L. IGLESIAS: CENTRO COLÓN, 1970. ANTONIO LAMELA: TORRES DE JEREZ, 1970-77.

mármoles lujosos en fachada; pero sí un ladrillo pardo bien trabajado, que contrastaba en macizos con amplias terrazas ambientadas con parasoles y naturaleza vegetal. En interior, aprovechaba al máximo el espacio, estructurando apartamentos sencillos y dúplex en dos bloques pequeños con planta en L, con criterios no menos funcionales que los ejecutados hoy día, dentro de un regusto por la vida confortable y la escala humana. Pero el Hotel Richmond parece no ser ya el tipo de arquitectura que solucione las necesidades de la alta clientela actual.

Los distintos esquemas arquitectónicos coinciden en la tendencia a garantizar la mayor cantidad posible de servicios para el mayor número de clientes, creándoles un ambiente de «relaciones». Para lo cual, el diseño en «tajada» ha posibilitado la organización de galerías y patios en la base con esta finalidad. Su aplicación puede adaptarse: ya a una arquitectura de vuelos ambiciosos, como es la del hotel Meliá-Madrid (1968. Antonio Lamela), de difícilísima integración en su entorno comprimido de la calle de la Princesa; o, a otra de corte simplemente racionalista, como es la del Complejo Eurobuilding (1971. Eleuterio Población) de calle Alberto Alcocer.

El hormigón armado en estructura se ha seguido utilizando en este tipo de construcción, bien para dar forma a un edificio entre medianerías —hotel Luz Palacio en La Castellana (1965. Jacinto Vega y Ambrosio Arroyo)— o, normalmente, a un bloque de carácter monolítico e imponente, símbolo de prestigio e interés económico: es el caso del Apartotel Meliá-Castilla (1971. F. Javier Goicoechea), o del hotel Villamagna (1972. Familia Blein) que, si bien se incorpora con nobleza a la zona de La Castellana, llega incluso a «degenerar» en exceso su ambientación interior —de época—, con la intención de arrebatarse la clientela a cuantos hoteles de lujo existen en la ciudad y, especialmente, favoreciendo el gusto del turista americano.

Más interesante es el capítulo de los Colegios Mayores Universitarios. La necesidad urgente de dar alojamiento a la masiva concentración de estudiantes en esta capital —en mayoría de provincias—, sobre todo durante los últimos quince años, ha provocado la aparición de nuevos centros de este tipo. El Estado apoyaba a la iniciativa particular —normalmente organismos de carácter religioso— para que los

promoviesen. Las instalaciones, además de ofrecer una habitación para residir, debían canalizar criterios orientados hacia ambientes sociales, morales, deportivos y, sobre todo, de estudio. La mayoría, por este motivo, han surgido en la Ciudad Universitaria.

En 1953-57, se construye el Colegio Aquinas, de García de Paredes y Rafael de la Hoz. Un hermoso y original ejemplo de la revisión de arquitectura moderna que tuvo lugar durante esos años en Madrid; aún más si se tiene en cuenta que sólo tres años antes se concluía el Colegio Mayor San Pablo (1946-50), en el que José María de Vega nos dejaba una muestra más de un monumentalismo todavía sin extinguir. La utilización de materiales como el ladrillo de calidad, la carpintería metálica y las ligeras barandillas en terrazas-pasillos, traducen muy bien en fachada la estructura funcional del interior —hormigón y acero—, al tiempo que definen con sobriedad el bloque entero que, al quebrarse en planta, hace tambalear el criterio racionalista con que está trazado y atisba un cierto aire expresionista.

La brecha quedó abierta y, en este movimiento renovador, se iban a meter de lleno arquitectos jóvenes y menos jóvenes. Incluso Luis Moya, el mismo de la monumental Universidad laboral de Gijón, demostraba estar puesto al día proyectando con líneas más funcionales el Colegio Mayor Chaminade (1964-66). Entre los jóvenes, Miquel y Vitoria, tuvieron la oportunidad de crear el Colegio Mayor San Juan Evangelista (1966), con gran desenfado y libertad, llegando hasta el punto de jugar inconscientemente con algunas proposiciones del ARCHIGRAM.

En cuanto a los edificios destinados a acoger estudiantes fundamentalmente de otros países extranjeros, deben señalarse: Colegio Mayor Brasileño (1962. Luis Alfonso d'Escragolle y la colaboración de Fernando Moreno Barberá) y Colegio Mayor Siao Sin (1969. Juan de Haro).

En el primer caso, A. d'Escragolle se enfrentó con un terreno desnivelado y difícil. Salvó las dificultades mediante la proyección de diferentes bloques paralelepípedicos independientes —con una estructura básica de hormigón armado descubierto y piedra, ladrillo, aluminio, vidrio en cerramientos—, situados a distintos niveles, pero armonizando en la concepción y composición total de la obra. Las habitaciones quedan



FERNANDO HIGUERAS Y ANTONIO MIRO: CENTRO DE RESTAURACION, 1968.

abiertas a oeste, al campo, estando comunicadas por pasillos cuyas paredes dan a la ruidosa Avda. de la Moncloa y tamizan la luz y el sonido mediante celosías pétreas. Esta solución le vino condicionada por dos necesidades: de una parte, la intimidad de la habitación-estudio que debía estar abierta sólo a la naturaleza, al tiempo que se aprovechaba al máximo el sol poniente durante el curso (otoño, invierno, primavera); por otra, la necesidad de un aislamiento acústico y visual respecto a la gran vía con la que linda el edificio. El equilibrio entre forma-función y la buena adecuación al terreno donde se desenvuelve, son las características más acusadas de la obra. Además, debe hacerse hincapié en el rigor de diseño de esos bloques cerrados a la vía de tránsito, alzados con serenidad por ligeros pilotes sobre el jardín circundante —tan dentro de la estética de Le Corbusier— y el sorprendente contrapunto de las fachadas a poniente, verdaderas vidrieras movidas por la estructuración de los cristales de las ventanas y la visible disposición en diente de sierra y zig-zag de las escaleras.

En el caso del Colegio Siao Sin, Juan de Haro compuso dos cuerpos paralelepípedicos, formando planta en L y salvando también un fuerte desnivel. La estructura del edificio —fundamentalmente de hormigón visto— refleja su modulación en fachada. En ella, las jácenas atraviesan los nervios de remate en frentes de forjados, apareciendo como aletas que, al franquear las ventanas, rompen la monotonía del muro y forman un juego de clarooscuro de gran efecto plástico. En interior, un amplio vestíbulo relaciona las distintas plantas mediante rellanos en distintos niveles también y amplios tramos de escaleras. Quizás, los ambientes que se desprenden, aunque espaciosos y claros, caigan en una cierta suntuosidad que rebasa la escala universitaria.

En la creación de centros docentes superiores, poco ha variado la concepción puramente arquitectónica de tipo tradicional, a pesar del individualismo y la carencia de uniformidad de las nuevas obras levantadas en una misma zona como es la Ciudad Universitaria. Por otra parte, algunas facultades de los años 30 —de Miguel de los Santos o Agustín Aguirre— siguen funcionando hasta nuestros días, una vez restauradas tras la guerra.

Ahora bien, en las de reciente proyección ha seguido pesando todavía el carácter de bloque monolítico, ya no sólo para servir a la enseñanza de una rama del saber, sino



PABLO PINTADO: PALACIO NACIONAL DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES, 1970.

también para agrupar diversas secciones (Nueva Facultad de Ciencias, Ciencias de la Información...).

Sólo alguna Escuela ha intentado desechar este carácter. En 1964, Javier Carvajal y J.M. García de Paredes construían la Escuela de Ingenieros de Telecomunicación con un criterio de separación de las distintas secciones, mediante equilibrado juego de volúmenes paralelepípedicos que, respetando una escala universitaria, se adaptan a la topografía del terreno.

Un año antes, Luis Laorga y José López Zamón habían ganado el concurso convocado para la construcción de la Escuela de Ingenieros de Caminos, terminada en 1969. En ella se pretendió romper definitivamente con el concepto de edificio único, sin embargo no se llegó tampoco a una fragmentación total. La solución que se propuso fue la de distintos núcleos traducidos a exterior en juego de masas escalonadas pero interrelacionados por comunicaciones cortas confluyentes en un cuerpo vertical que se habría de destinar a seminarios.

El paso definitivo se iba a dar fuera de la Ciudad Universitaria. El Ministerio de Educación, bajo un criterio departamental, había creado el Plan de Universidades Autónomas (Madrid, Barcelona y Bilbao) a realizar durante los años 70. El concurso de anteproyecto convocado en Madrid (1969) fue ganado por la familia Borobio, de Zaragoza —con rechazo resonante por parte de la crítica especializada— entre otras obras como las de los equipos de Candilis, Higuera o Corrales. La nueva universidad —construida apresuradamente durante 1970-71, en la hondonada de Cantoblanco— se concebía haciendo ya desaparecer las facultades como edificios aislados: se trazaba como una vasta red, en la que los pabellones de los departamentos se entretejían, mediante largas galerías y zonas ajardinadas, formando la facultad y la universidad entera. Es decir, se adoptaba un diseño en cierto modo «orgánico», en la línea de algunos hallazgos de Kump-Falk en EE. UU., Ernest Roth en Suiza o Arne Jacobsen en Dinamarca. En España, ya durante los años 50, Miguel Fisac —el mismo que había traído nuevos aires modernos de sus viajes por el norte de Europa con la Librería del C.I.C. 1950— había propuesto soluciones semejantes en su Centro para profesorado de Escuelas Laborales (1957. Ciudad Universitaria). Sin embargo —debe señalarse—, dada la circunstancia de que el Ministerio comenzó por cambiar a la hora de construir el

módulo básico de superficie (3,60 × 4,80), principal hallazgo de los Borobio, por otro más reducido (3,60 × 3,60), perdiendo posibilidades el engranaje arquitectónico, podemos decir que ya desde entonces la Universidad comenzó a levantarse en cierto modo frustrada.

Los edificios destinados a enseñanza primaria y media, se han venido caracterizando, en líneas generales, por una progresiva adecuación a la escala infantil o colegial.

Antonio Fernández Alba, fue uno de los primeros arquitectos en llevar a la práctica un colegio concebido con criterios modernos, en cuanto a posibilidades pedagógicas y por lo tanto arquitectónicas: Nuestra Señora de Santa María (1962. Parque del Conde de Orgaz). En él se intenta ya aproximar el profesor al alumnado mediante la estructuración de aulas con número de plazas reducido.

En 1964-66, Manuel Barbero y Rafael de la Joya, construían el Colegio «Véritas» en Somosaguas. El criterio seguido en su concepción fue el de guardar rigurosamente una proporción entre la obra y el niño que iba a moverse dentro. De ahí que aulas, pasillos, tramos de escaleras y patios estén sometidos a la escala infantil.

Por estos mismos años, comienza a construirse en el Cerro del Tío Pío (Vallecas) el Instituto Tajamar. Sus autores, César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, creaban aulas y talleres de trabajo en pabellones relacionados con porches cubiertos y galerías y patios ajardinados que debían ser cuidados por los propios estudiantes. De este modo, la naturaleza, el juego exterior y la enseñanza interior se permeabilizaban.

Dentro de los programas de instalaciones deportivas, complemento de todo centro docente: el Gimnasio del Colegio Maravillas (1962), de Alejandro de la Sota y el Gimnasio «Antonio Magariños» (1971), de Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, han sido elevados por sus autores a categoría de obra arquitectónica a considerar.

Finalmente, antes de cerrar el apartado de edificios para enseñanza, hemos de aludir al Centro de Promoción Social (1973. Calle de Costa Rica), de Moreno Barberá. Condicionado por el programa, que debía poseer dos centros relativamente independiente, pero al tiempo con una serie de servicios comunes, compuso la obra mediante dos volúmenes paralelepípedicos de distinta altura, con plantas para laboratorios y aulas, unidos por un cuerpo bajo a manera de puente de mando con oficinas y demás dependencias. El material básico utilizado fue el hormigón armado, dejándose visto e incluso acusando descaradamente con tablas de encofrado. Como contrapunto, las franjas de ventanales se cubren con celosías de aluminio y quitasoles orientables. Por otra parte, el edificio se naturalizaba haciéndose intervenir la vegetación como elemento cambiante de forma y color. Así pues, se conseguía una sencilla expresividad y una noble potencia plástica.

El capítulo de locales destinados a exposición de objetos o información, podemos reducirlo a tres apartados más específicos: desarrollo del «interiorismo» en locales comerciales y salones monográficos (Carvajal, Moneo, Fernández Alba, De la Joya y, sobre todo, F.J. Martínez-Feduchi —Exposición para el Pabellón del Ministerio de la Vivienda en la FICOP 67— han contribuido a ello en ocasiones), dos obras construidas en Avda. del Generalísimo, con la intención de erigirse en «monumentos» de la exposición a nivel de certámenes nacionales e internacionales (Palacio de Exposiciones de la Cámara de Comercio —adaptación del Pabellón de Luxemburgo ex-

puesto en Bruselas en 1958, por Pascual Bravo Sanfeliú en 1964—, Palacio de Congresos y Exposiciones por Pablo Pintado en 1970) y, por último, las obras de las sucesivas muestras de la Feria del Campo (construcción empirista con bovedillas cerámicas por Francisco Cabrero en 1948, Palacio de Cristal por el mismo autor, Jaime Ruiz y Luis Labiano en 1965...). En 1967, el Ministerio de Agricultura cambiaba su antiguo Pabellón, de Carlos Amiches, por el de los Hexágonos, obra de Corrales y Molezún, que se encontraba en el recinto de la Feria desde 1959, tras haberse exhibido representando a España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Esta obra había obtenido un considerable éxito de crítica en la capital belga, entre obras como el Pabellón PHILIPS de Le Corbusier o el finlandés de Reima Pietilä. Su estructura había estado condicionada por la topografía irregular del Parque Heysel donde fue montado, por lo que se concibió con gran flexibilidad. Circunstancia que favoreció la reestructuración y montaje cuando en estas fechas el Ministerio encargó a J.L. Fernández del Amo —en colaboración con los mismos autores— su nueva adaptación al terreno y al clima de la Casa de Campo. Su célula básica —que forma el edificio por agregación— está constituida por un elemento desmontable en forma de sombrilla hexagonal y cóncava (cubrición), cuya autonomía permite su mismo desagüe a través de un tubo-columna de acero (sustentación). La capacidad de elasticidad y de plegamiento a cualquier topografía difícil se posibilitaba así enormemente, al tiempo que se creaban espacios matizados, rompiéndose mediante esta «organización» el carácter racional y frío con que está diseñado cada elemento autónomo.

En el caso de edificios museísticos, sólo a dos obras podemos recurrir durante los años 50-70. En los inicios de la primera década, Vázquez Molezún presentaba en una de las sesiones de Crítica de Arquitectura de 1954, un proyecto para Museo de Arte Moderno (Premio Nacional de Arquitectura). El autor, haciendo uso de un lenguaje racionalista, suprimía la galería-corredor característica de todo museo tradicional a cambio de espacios angulares y matizados para exponer, con interesantes soluciones lumínicas. Elaborado idealmente para ser situado en La Castellana —vía tradicional de museos—, nunca llegó a realizarse.

M. J. MARCIDE ODRIÓZOLA: RESIDENCIA SANITARIA «LA PAZ», 1965.



Ya hasta los años 70 no se pensó en construir un nuevo museo. Esta vez se trataba de llevar a la práctica el Proyecto de Jaime López de Asiaín y Angel Díaz —que también había obtenido el Premio Nacional de Arquitectura en 1969— para Museo Español de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria. Los autores concibieron esta obra como un museo susceptible interiormente de cambio expositivo frecuente en sus ciclos, frente al carácter estático de todo museo tradicional.

En cuanto a edificios complementarios de museos sólo podremos referirnos al inconcluso Centro de Restauraciones Artísticas (1968), de la Ciudad Universitaria, de Fernando Higuera y Antonio Miró. Su forma de cuerpo circular radiado en hormigón visto —basada en el Premio Nacional de Arquitectura, obtenido en 1961 por el mismo Higuera y Rafael Moneo, para un Proyecto de Centro de Restauraciones— responde a ideas esteticistas de los autores, pero también a intenciones simbólicas y ambientales. Por lo que se sacrificaron soluciones funcionales que, quizás, hubiesen salvado necesidades más reales mediante un trazado lineal. Su belleza formal, pues, aparece dentro de ese «egocentrismo» exhibido en otros proyectos (Teatro de la Opera, Palacio de Congresos y Exposiciones, Complejo para Montecarlo...).

La construcción de nuevas obras para espectáculos ha sido muy pobre en los últimos veinte años. El cine, espectáculo de nuestro siglo, hemos de verlo aún hoy en locales construidos antes de los años 50. Algunos, por Gutiérrez Soto: Cine Callao (1926), Cine Europa (1928), Cine Barceló (1930), Cine Carlos III (1946), Cine Amaya (1951)...

En 1964, tuvo lugar un concurso de anteproyecto a nivel internacional —promovido por la Fundación March— para la construcción de un Teatro de la Opera, tan necesario en una gran ciudad como Madrid. Sin embargo, diversas circunstancias han ocasionado que el teatro no se haya construido (prevista su situación en recinto comercial de calle Raimundo Fdez. Villaverde-Avda. Generalísimo). Por una parte, el jurado premiaba —entre algunas maquetas de gran aceptación por parte de algunos círculos profesionales como la de Fernández Longoria de un cierto carácter «orgánico»— un sencillo anteproyecto presentado por un equipo polaco —J. Boguslawieswski, B. Gnieswiewski, M. Bogulawski y la colaboración de la pintora y escultora M. Leszczynska— sin demasiadas pretensiones de estética arquitectónica, precisamente por su sencillez y susceptibilidad de ser convertido en proyecto definitivo; por otra parte, ante la renuncia posterior de este equipo a construir su obra, por incompatibilidades de criterios con la comisión organizadora, se pensó en llevar a cabo algún día el segundo anteproyecto premiado de Moreno Barberá y Clemens Holzmeister. Sin embargo, el pueblo de Madrid continúa esperando.

En toda construcción de espectáculos de masas, el arquitecto ha tenido que prestar atención especial a un punto fundamental: la cubrición de grandes aforos (el dintel, el arco, la bóveda, la cúpula geodésica, el entramado espacial, la lámina colgada, etcétera). José Ramón Azpiazu, uno de los arquitectos que más ha investigado en el campo de las cubiertas laminares —téngase en cuenta su contacto con Félix Candela (Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid) y la labor importante desarrollada por éste en Méjico mediante este sistema—, construía en 1960, junto con un equipo de ingenieros, el Canódromo. Su tribuna se cubrió con una estructura laminar plegada de hormigón armado. Y, si bien no



J. A. CORRALES Y R. V. MOLEZUN: OFICINAS PARA SELECCIONES DEL READER'S DIGEST, 1962-1964.

alcanzaba la belleza que Arniches, Domínguez y Torroja habían logrado más de cuarenta años antes en la del Hipódromo, lo cierto es que conseguían un voladizo de 18 m.

Otro de los sistemas de cubrición más interesantes y prometedores, inventado por un arquitecto de la Escuela de Arquitectura de Madrid en los últimos tiempos, es el del malogrado Emilio Pérez Piñero. Se trata de su Teatro ambulante presentado al Congreso Internacional de Londres de 1961, junto con el de Ricardo Urgoiti (gajos formados por tubos de plástico e inflados por aire comprimido). Con una cubierta formada por una estructura cupular reticular estérea plegable, de duro-aluminio, conseguía: 32 m. de luz, 11 de flecha, capacidad para 500 espectadores y escasos minutos en el montaje de toda la obra (3.000 Kg. de peso). El sistema, aplicable a otros ámbitos de la arquitectura (exposiciones, etcétera), era premiado y reconocido mundialmente.

En el terreno deportivo, como gran espectáculo de masas, los resultados arquitectónicos han sido mínimos en cantidad y en calidad. Tan sólo mencionaremos: Aplicación del Estadio Santiago Bernabeu (1951), Avda. del Generalísimo, por Muñoz Monasterio y Luis Alemany; Estadio Vicente Calderón (1970. Polo de atracción y descongestión urbana hacia Río Manzanares), de Javier Barroso; Palacio de los Deportes (1960, Avda. de Felipe II), de José Soteras y Lorenzo García-Barbón, con una estructura de cubierta de 96,70 m. de luz y 30 en altura de clave.

El edificio clínico y hospitalario ha venido evolucionando de acuerdo con los nuevos hallazgos arquitectónicos —racionalización de los espacios, estructuración dentro de una modulación adecuada a un orden funcional, efecto de «privacidad» para evitar una monumentalidad que subyugue al paciente— dadas las características enormemente complejas de todo programa de este tipo: bloque quirúrgico, habitaciones hospitalarias, enfermerías, zonas de servicios, comunicaciones, etcétera...

Dado el número reducido de obras significativas, entresacamos: Edificio para Unión Previsora (1962, Calle Dr. Esquerdo), de Fernando Higuera y el ingeniero J.A. Fernández Ordóñez; Centro de Rehabilitación (1969-70, Calle Madre de Dios), de Miguel Fisac; Clínica «Puerta de Hierro» (1968), de José María Bosch; Clínica «Los Nardos» (1973, Calle Justo



J. LOPEZ DE ASIAIN Y ANGEL DIAZ DOMINGUEZ: MUSEO ESPAÑOL CONTEMPORANEO (1970-75).

Dorado), de Alfonso G. Gil Caviro... Esta última, superando con su estructura alargada un solar difícil, se cierra a poniente con dos pantallas rectangulares paralelas de hormigón blanco y, a ambos costados, éste alterna en franjas-contrafuerzas colgadas con los vacíos de aluminio anodizado y vidrio securizado; los ritmos de luz-sombra, de la línea horizontal-vertical y el efecto de las escaleras metálicas en zig-zag del costado sur, logran crear un neoplasticismo de valor considerable, haciéndonos recordar la Casa del Irán en la Ciudad Universitaria de París, de A. Bloc y C. Parent.

En los grandes complejos hospitalarios, ha sido más difícil guardar esta escala acogedora y confortable para el paciente: Residencia Sanitaria «Lá Paz» (1965), de Marcide Odriozola, donde se unifican servicios en edificios singulares (maternidad, hospital infantil, traumatología, residencia, etcétera) para evitar largas comunicaciones; Residencia Sanitaria «1º de Octubre» (1973) en carretera de Andalucía, del mismo autor, Fernando Flórez y Miguel Tapia-Ruano, con planta en V (en cuyo vértice se concentra el nudo de enlaces verticales, bifurcándose zona de visitas y zona médica) y utilización masiva del ladrillo en fachada.

Dentro de este capítulo, deben señalarse también los estudios de José María de la Mata y J. Martínez-Feduchi sobre planificación hospitalaria. Expuestos éstos —Organización modular del bloque quirúrgico— en la Universidad

Internacional Menéndez y Pelayo de Santander (Agosto de 1971).

Finalmente, para cerrar este breve panorama de la arquitectura civil en Madrid de los años 50-70 —donde quedan al margen edificios industriales, religiosos y, sin duda, otros de merecido interés— hay que aludir a las obras de comunicaciones. Caracterizadas todas ellas por su gran envergadura y complejidad técnica peculiar: Compañía Telefónica (1967) en Buitrago, de Julio Cano y J.A. Ridruejo; Casa de la Radio en Prado del Rey (1972), de E. Fernández de Velasco; Terminal Internacional de Barajas, de Aguirre Basset... En la primera, Cano y Ridruejo desecharon un sistema constructivo tecnológico. Respetándose el programa impuesto, las funciones del mismo fueron configurando el exterior de la obra —en la línea de algunas proposiciones de Khan—, la cual se cerraba básicamente con ladrillo, material artesanal, en cuanto que se pretendía obtener un carácter austero, de meditación y estudio monacal, de eternidad. Así, con su color terroso, integra orgánicamente al edificio —volúmenes de murallas curvos y quebrados de gran potencia expresiva— en la ladera donde se levanta. Toda una excepción en la trayectoria cartesiana de Julio Cano.

- (1) Véase Concurso en «Revista Nacional de Arquitectura». Enero, 1950.
- (2) «Revista Nacional de Arquitectura», marzo 1950.

GUINOVART, EL MAESTRO CATALAN

Por Teresa SOUBRIET

Reciente tenemos todavía la última exposición de José Guinovart en la Galería «Juana Mordó», de Madrid, con la que se cerraban los acontecimientos artísticos de la pasada temporada. Un Guinovart fiel a sus constantes de investigador de formas y ambientes cromáticos, imaginativos, contundente y dueño de un lenguaje personalísimo.

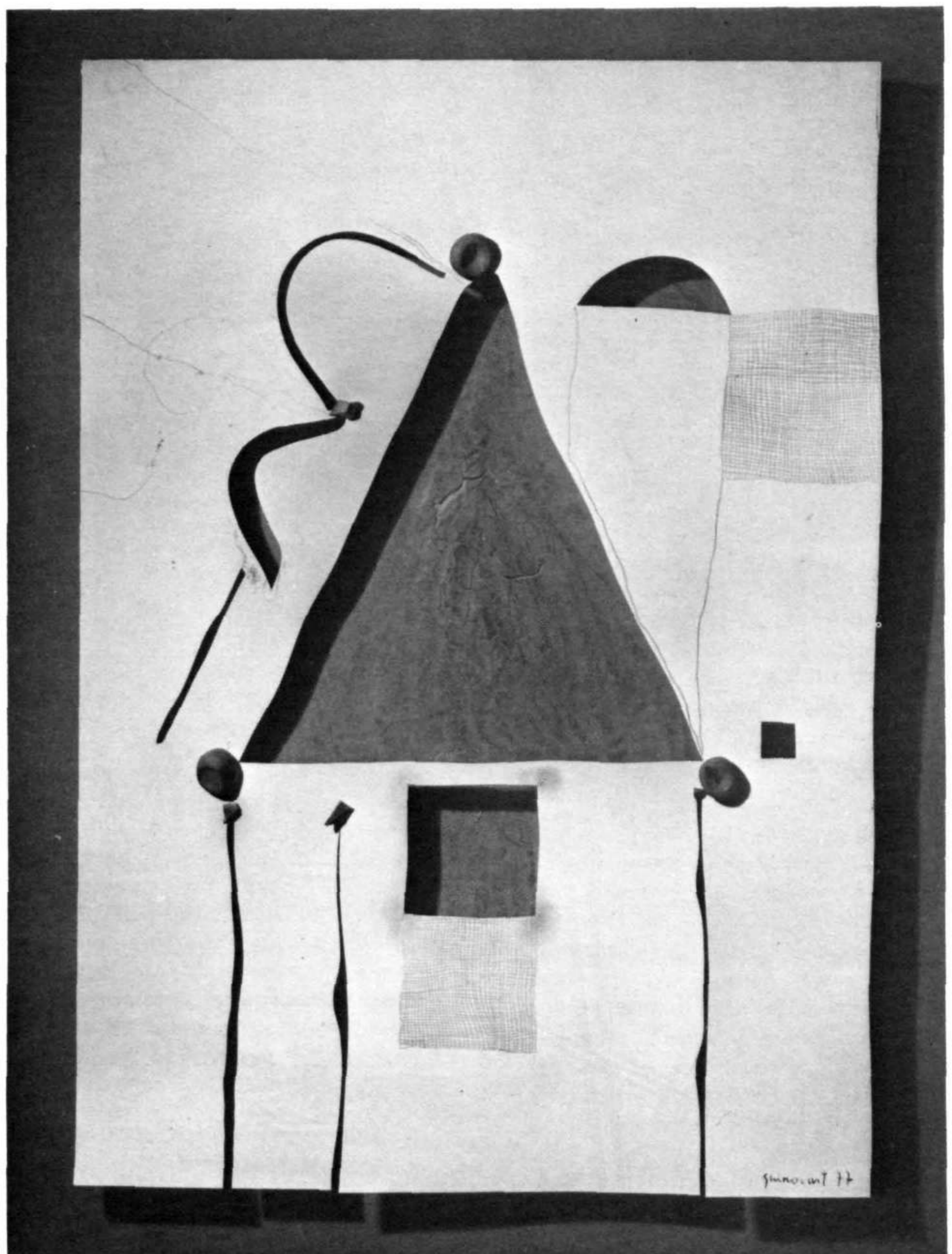
Tras la fiesta plástica que supone la pintura de Guinovart hay latente una fuerte dosis de patetismo y con referencia a esta exposición ya indicada, cabe hablar más que nunca de esa vena de austeridad que nos hace remontar a la gran tradición del románico catalán, sustentadora en cierto modo de las raíces del artista.

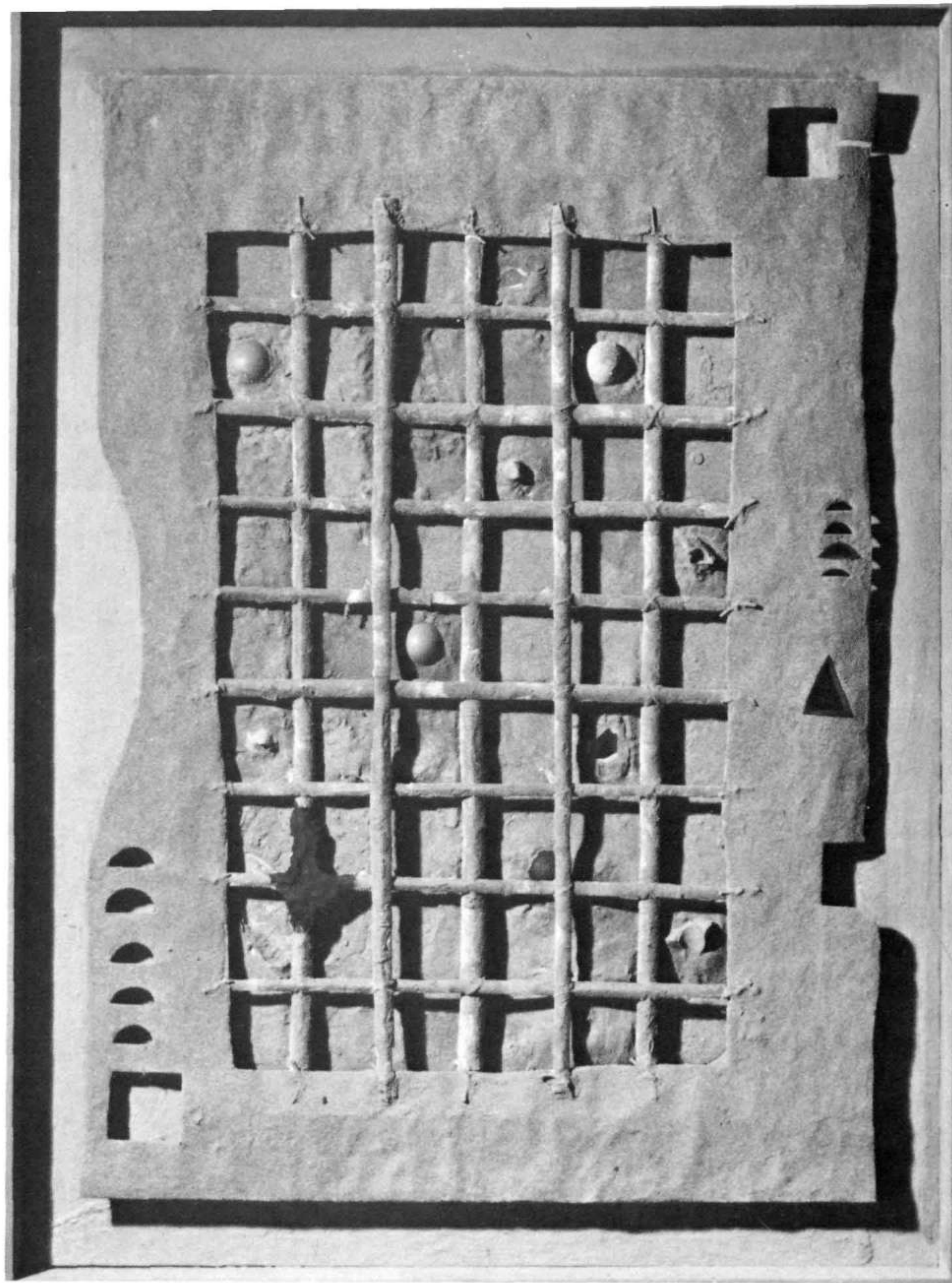
Para mejor conocer el momento de madurez de un creador, es preciso retroceder a sus orígenes, razones y planteamientos iniciales. Recordemos algunos de estos datos:

Guinovart nace en 1927 y su preparación en el hecho de pintar le acompaña desde que, cuando muchacho, trabaja como pintor de paredes (años 1941 hasta 1949). Hombre de oficio, pero sobre todo hombre de tesón y voluntad.

Rotundamente **siempre quiso pintar**. Pacientemente estudia dibujo, pintura de caballete; asiste a las clases nocturnas en Artes y Oficios y de día trabaja.

Años difíciles de muchacho modesto, sinceramente arrastrado por esa fuerza poderosa, irresistible, que es La Pintura. Pintura con mayúscula para señalar la absoluta necesidad vital que para el artista catalán ha significado la entrega a esa actividad. Algo enraizado con su propia esencia le impulsó desde sus comienzos a **este sentimiento** que en él ha tenido, ya desde su





etapa figurativa, un contenido y unas constantes dramáticas.

¿Pintar puede ser a un tiempo un gozo y un drama? Evidentemente lo es cuando, como en este caso, el artista se sumerge en el hecho pictórico, dialoga consigo mismo, analiza las raíces generadoras y finalmente se encara con el mundo que está fuera de él, pero del que él forma parte.

«Gris, amigo mío, es toda teoría. Pero verde es el dorado árbol de la vida». No teoriza Guinovart. Experimenta con la realidad cotidiana, con el objeto real, tal como existe y sin camuflajes. Cuántas veces, en anteriores exposiciones del pintor, hemos visto una copa, una jaula, un fragmento de cuerda, un huevo, incorporados e integrados en un cuadro, formando una perfecta unidad total. A veces una piedra dice más que su representación plástica.

Cuando en 1965 presenta en el

Ateneo de Madrid su exposición antológica (desde 1946 hasta esa fecha), Guinovart ha ido creando con un claro sentido de libertad, un mundo propio en el que, superado su inicio figurativo, se afirma en la idea del «cuadro-objeto», incorporando en sus obras un valioso conjunto de elementos irreal.

La obra de Guinovart es ya entonces abundante y rica, destacando más que nunca en ella como constantes que habrían de encontrarse a lo largo de su historia posterior, su actitud de denuncia y su deliberada intención plástica, como muy certeramente señala el crítico Rodríguez Aguilera, quien más de cerca y constantemente ha seguido la trayectoria del pintor catalán.

Es la década de los años 50, con el auge del Informalismo, la que nos ofrece un Guinovart signico y enriquecido por su búsqueda de un lenguaje en el que juega un gran

papel la clara intención de destacar lo que de expresiva tiene la materia.

Inútil parece insistir en su dominio del oficio, que en nuestro pintor la liberación de las posibles dificultades que pudiera encontrar. Esa facilidad técnica le permitió el absoluto desarrollo de su capacidad experimental.

¿Cuánto camino ha recorrido Guinovart desde sus comienzos hasta su reciente última exposición citada al comienzo de esta reseña! ¿Ha llegado Guinovart a donde él quería? ¿Ha seguido la ruta artística que él deseaba? O bien ¿ha avanzado, sorteado, torcido por alguna curva, esquivado, salvado obstáculos, llamadas, cantos de sirena, imprevisibles muros o montañas? Estas son preguntas que yo me hacía ante la última exposición mencionada y para las que sólo el pintor puede ofrecer la respuesta.

El artista crea fuera del mundo que existe, el mundo esquema. En esta exposición suya hemos encontrado un Guinovart más sobrio que nunca, más austero y también más inquisitivo. Para mí es una exposición difícil de clasificar por lo que tiene de síntesis de todas sus etapas. Quizás estemos ante una versión personal de un arte povera con todo lo que comporta de actitud de denuncia y renuncia. Pero sí es preciso meditar en todo lo que nos sugiere, en todo lo que nos transmite.

Los objetos tienen un pasado mágico que el pintor sabe encontrar, porque él siempre regresa al origen.

Hemos visto el drama que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación plástica. Obliga a darse la mano a elementos opuestos desde el principio del mundo y los obliga a convivir.

El artista conoce perfectamente el eco de las voces de las cosas y los seres que se llaman unos a otros a través de distancias enormes. Los objetos tienen una desnudez inicial ajena a todo lo convencional. Allí, al otro lado, Guinovart ha plantado sus ojos y su inteligencia y desde allí nos habla.

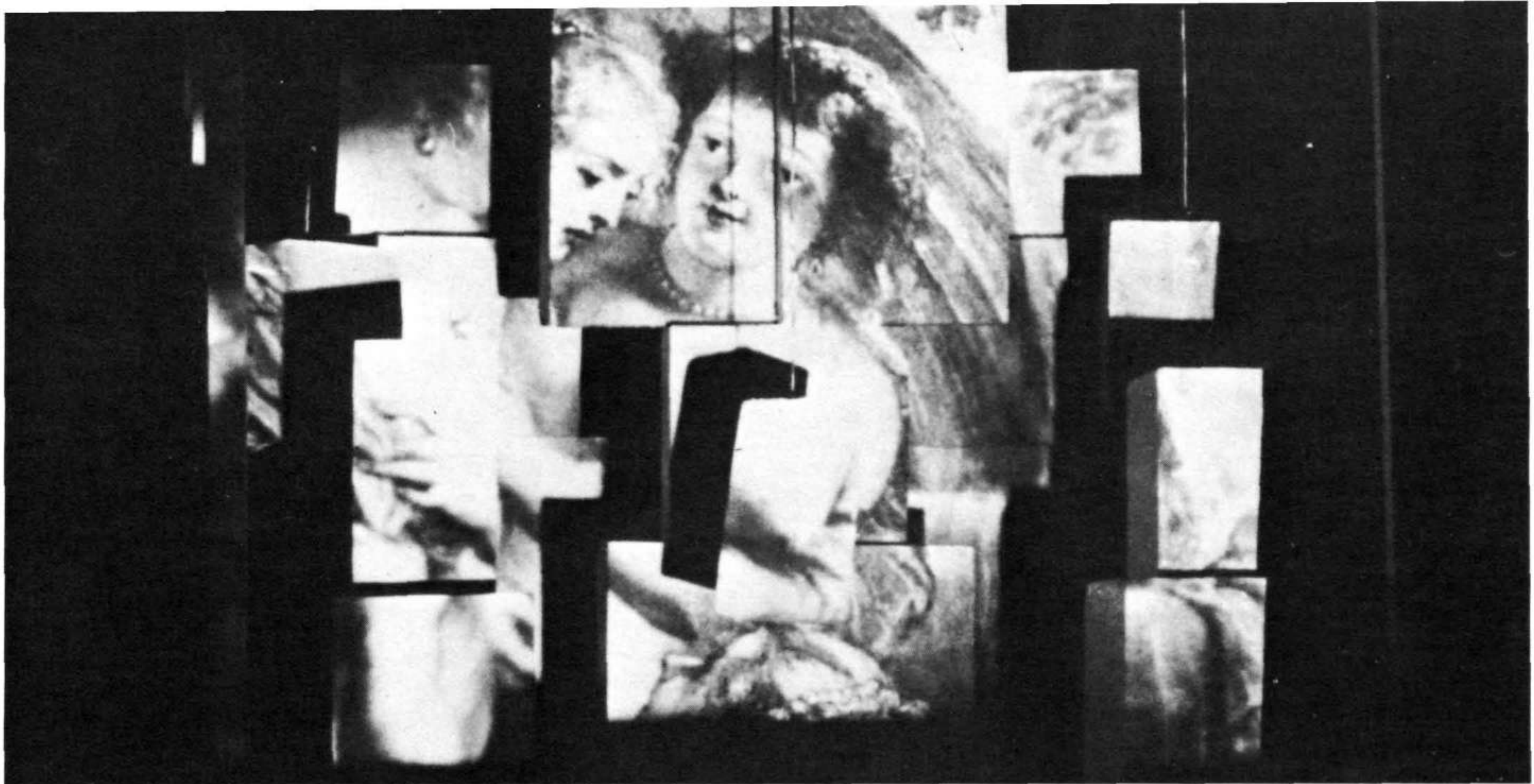
ELVIRA ALFAGEME Y «LA CAIDA DEL ARTE»

Por José María BALLESTER



Elvira Alfageme, artista que encarna una de las trayectorias más tenaces y coherentes del arte de nuestro tiempo —como se ha reconocido de forma prácticamente unánime— ha dado un nuevo paso adelante, hacia el cinetismo total, con su montaje ambiental denominado «La caída del arte», presentado en el Museo Español de Arte Contemporáneo y seleccionado para la XIV Bienal de Sao Paulo, ya inaugurada cuando estas líneas se publican.

Se trata de un programa que consiste en la proyección de 160 diapositivas —color y blanco y negro indistintamente— en torno a tres temas fundamentales: «Naturaleza y técnica» (textos del libro «Arte y Sociedad Industrial», de William Morris), «La caída del arte», «Guerra y Paz» (textos de la novela de Tolstoi del mismo título) y «Abstracciones». Todo ello sobre una pantalla tridimensional, formada por una serie de módulos de diversas formas y medidas, pero que forman un grupo compacto, fijos y



móviles, de manera —dicho con palabras de la propia artista— «que definen una superficie destinada a ser enfrentada con aparato de proyección y proporciona un efecto de rompimiento y de deformación de la imagen totalmente nuevo». Los módulos, a su vez, están accionados por motores eléctricos, programados y dispuestos de forma que puedan girar en todas las direcciones, a velocidades distintas, de forma que el efecto cinético es completo.

Pero no es sólo el efecto material o físico de rompimiento de la imagen, de su fragmentación como novedad lo que interesa de este montaje experimental de Elvira Alfageme. Hay mucho más, en nuestra opinión. Y es el resultado de síntesis que con ello se logra. Una de las cosas que no deben olvidarse nunca a la hora de enfrentarse con la obra de Elvira Alfageme es la coherencia rigurosa de toda su evolución plástica, su intención cinética que siempre ha buscado el juego de la luz y del movimiento en sus obras escultóricas, transparentes unas veces y opacas otras. Su clara propensión modular, dominada en lo que tiene de innato por una disciplina también rigurosa. El planteamiento siempre espacial, fundamentalmente espacial, que desde siempre tiene su obra escultórica con la finalidad última de producir efectos ambientales, la clara intelectualización que filtra siempre cada una de las etapas de su proceso. Aspectos todos ellos que se han ido incorporando paulatinamente a su proceso creador, desde las primeras depuraciones formales todavía llenas de reminiscencias orgánicas, hasta las últimas concepciones ambientales y lumínicas, que Vicente Aguilera Cerni señala como principio y como fin —por ahora— de su trayectoria.

En el contexto de ese proceso, la propuesta experimental que supone «La caída del arte», viene a introducir un nuevo elemento de catalización integradora de muy ambiciosa significación. A más del elemento cinético que llega a sus últimas consecuencias, hay toda una serie de elementos convergentes que logran ya un claro efecto de síntesis. La propia pantalla, fragmentada y móvil, conjuga su complejidad con los cuatro temas propuestos y las imágenes que sirven de soporte visual a sus textos correspondientes. Imágenes de más de sesenta artistas que constituyen, ya en sí, una verdadera síntesis de la historia del arte y cuya manipulación deliberada no tiene nada de casual, sino que sirve en última instancia a los

objetivos que se propone el programa, sin que falte un indicio claro de intención contestaria y no sabemos si desmitificadora. Aunque sí es cierto que nos ofrece una cara distinta y una lectura otra del arte de todos los tiempos.

Así, la propia artista nos explica que «no basta innovar con una técnica nueva visual. También hace falta demostrar cómo una imagen o color, al transformarse y recorrer el espacio tridimensional de la pantalla se convierte en otras formas artísticas, y en el alma misma de la forma abstracta. La forma de ver la imagen se convierte en una nueva expresión artística, creada por una nueva técnica, que permite una comunicación multitudinaria.»

Pero hay algo más que completa la intención de síntesis expresiva que tiene esta propuesta. Donde hay luz, movimiento, imagen y narrativa literaria, no podía faltar un elemento tan radicalmente integrador y provocador de síntesis como es la música. Agustín González Acilu es su autor y explica, en palabras que reproducimos por su enorme valor clarificador, su auténtica intención: «Ante la pantalla tridimensional de Elvira Alfageme, destinada a conseguir efectos de deformación de imágenes proyectadas sobre ella, tanto fotográficas como cinematográficas, se me presentaba la oportunidad de realizar un trabajo en el que el valor sintético de la música habría de organizar, indefectiblemente, la cinesis ideada por su autora. Por otro lado, el ascendente cinético tendría sobre la organización sonora el mismo significado que su oponente. Con este trabajo aspiro a obtener para el espectáculo el máximo grado de iconicidad entre música, imagen y movimiento...»

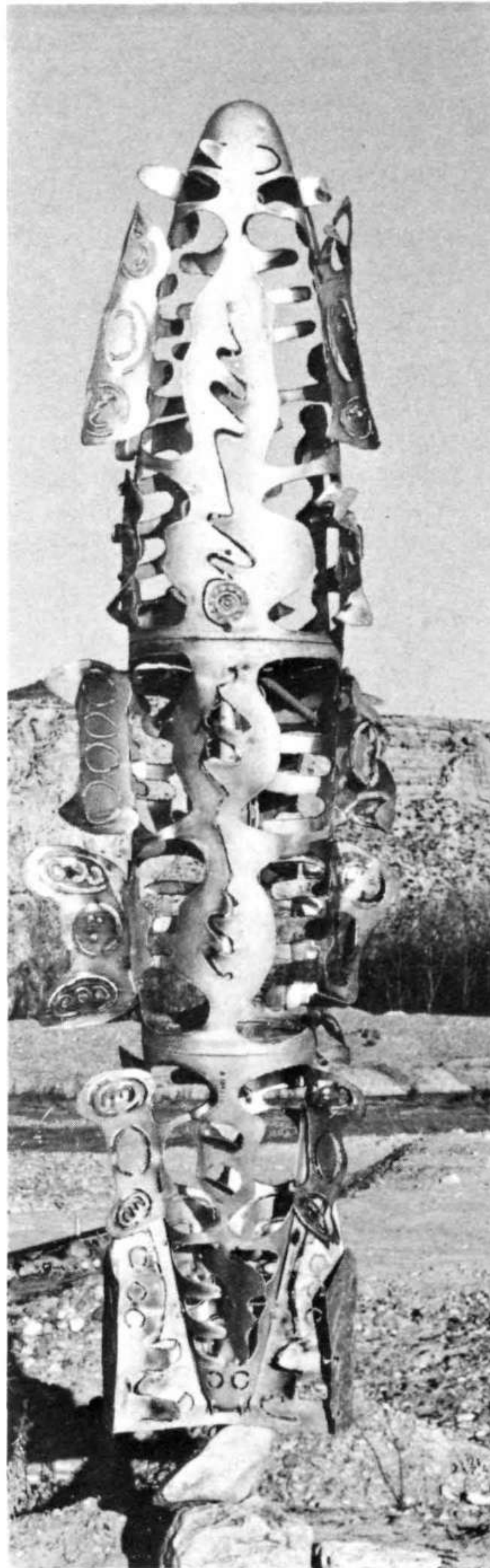
Y aquí es donde se produce la fusión integradora, el efecto de síntesis que se ha propuesto la autora. Y que, al final, gira de forma inevitable en torno a la imagen. Hasta la música, como hemos visto, supedita toda su aportación conceptual al efecto de iconicidad. Efecto convergente a la intención de Elvira Alfageme que trata, precisamente, mediante procedimientos plásticos, cinéticos y ambientales, de proporcionar una nueva iconicidad, una nueva lectura de la imagen y, quizá también, una semántica nueva a elementos que, por sí solos, tienen su propia significación individual, pero que experimentan una transformación profunda y catalítica en la síntesis integradora que propone, con esta pantalla experimental, la artista Elvira Alfageme.

LAS ESCULTURAS ENVIRONMENTALES DE ANGEL ORENSANZ

Durante los meses de abril a junio, nuestra capital ha albergado la última y vastísima obra de uno de los más originales e imaginativos pioneros en el campo de la «escultura ambiental». Angel Orensanz ha expuesto simultáneamente tres conjuntos «ambientales»: «Laberinto de primavera en el Prado», en los jardines de la Banca López Quesada (Palacio de Villahermosa), «Concierto del Diluvio» en la Galería Ynguanzo y «Gritos de Mayo en la Moncloa» en la Ciudad Universitaria.

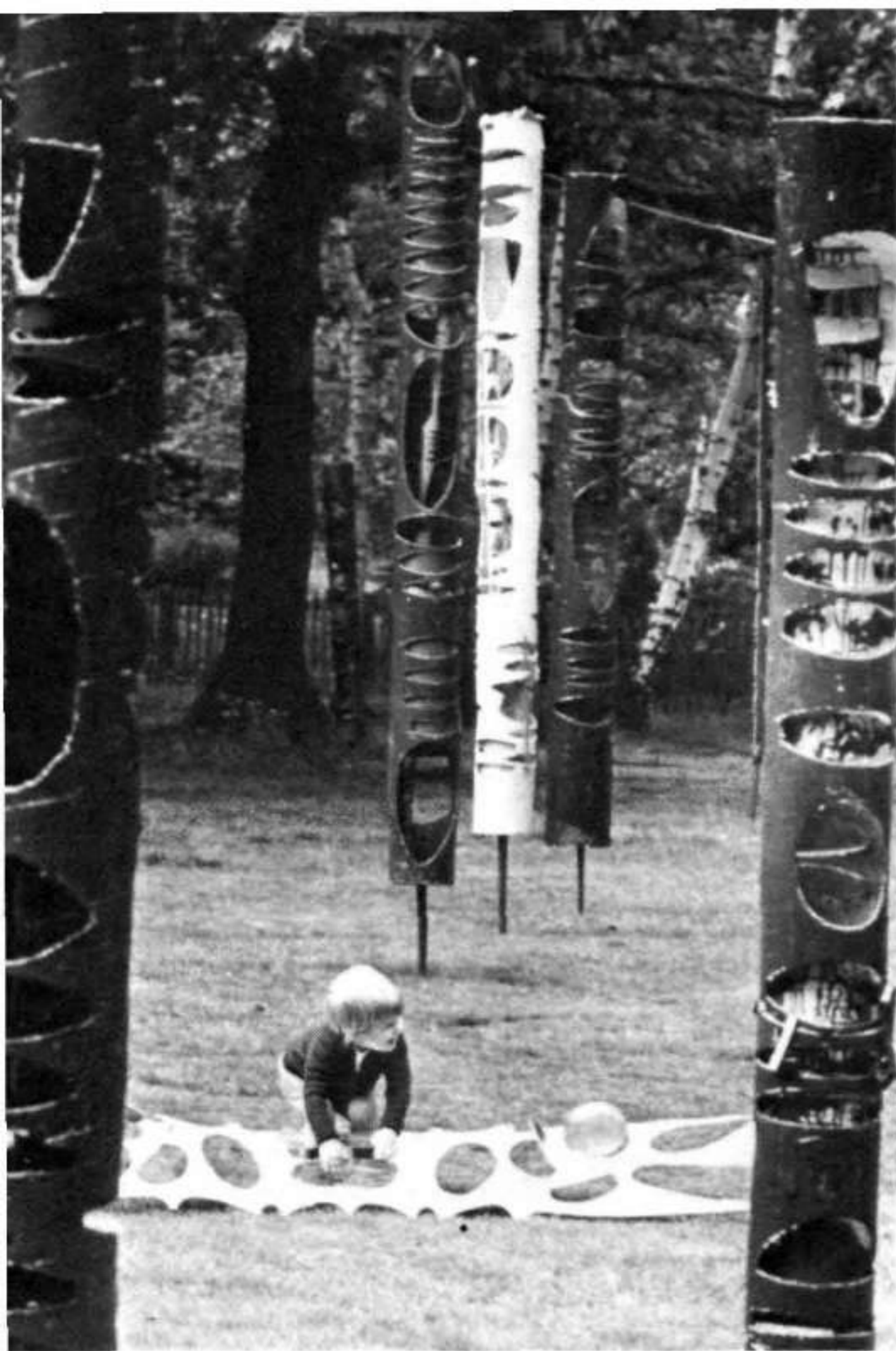
La producción del escultor aragonés ha pasado por diversas etapas: arranca de unas composiciones totalmente figurativas, esculturas aisladas o formando conjuntos murales —ya concibe entonces la idea de «grupo»— alternándolo con maquetas y monumentos. Es una primera fase de tanteo que dura hasta 1967 aproximadamente, época en que hace aparición el elemento geométrico, con tal fuerza que incluso desplaza a veces toda huella figurativa, como ocurre en el «Relieve» de 1968.

Pero la auténtica marcha hacia la abstracción no comienza hasta el año 1970, en que ya se manifiesta de modo claro su preocupación por el «habitat» y la función que en él cumple la estética, por el enriquecimiento artístico-ecológico de la ciudad. Así realiza entonces varios trabajos en fachadas y murales en los que prácticamente toda forma es ahora geométrica. Estas últimas investigaciones artístico-urbanísticas son las que le abren el camino a lo que a nuestro juicio sitúa a Orensanz entre los artistas actuales más preocupados por el medio en que el hombre vive y se desarrolla en su sentido más amplio, y por la condición humana en general.



Su actual concepción escultórica comienza, pues, a finales de los sesenta a raíz de sus investigaciones con formas geométricas. Es entonces cuando se produce el gran descubrimiento: el cilindro, eje vertebrador, nervio-tallo vital que es a la vez fuente y soporte de la naturaleza y de la vida y esto va unido coetánea y necesariamente al descubrimiento del paisaje. El escultor se sale del «claustro» para instalar su obra, sus obras, directamente en el paisaje. La primera gran puesta en escena tuvo lugar en el «Holland Park» londinense en 1973: 215 esculturas ocuparon una vasta extensión por la que el espectador podía circular libremente, contemplar y «hacer sonar» las piezas, jugar con ellas e incluso cambiarlas de sitio para configurar a su modo el conjunto. Desde entonces el artista no ha dejado de sorprendernos con una de las más audaces y vanguardistas concepciones sobre la obra artística y su función.

Orensanz nos presenta lo que sus propios términos definen como «un universo biologizado, fáunico, orgánico». Comprender la Naturaleza como un todo orgánico y organizado exige un gran esfuerzo abstractivo y a la vez totalizador, porque llevamos encima muchos siglos de civilización urbana y de racionalismo analítico. El artista establece un logos, una ordenación pero de forma conjunta, macro-cósmica. El hombre ya no es un aparte del resto de las cosas que le rodean, sino que es un ser más en el mundo, que surgió en armonía con el Universo y que si quiere sobrevivir ha de volver a ello. «Toda la naturaleza —sigue diciendo— se nos presenta como un organismo global, maternal y total, y el Hombre es una parte de ese inmenso tejido».



Cada escultura tiene naturaleza humana, pero también vegetal y también mineral, pero no porque el Hombre participe de la sustancia de los otros «reinos» en que los científicos han encasillado la naturaleza, sino porque todo es, vuelve a ser «uno y lo mismo». «Lo humano, lo vegetal, lo cósmico se nos está apareciendo como una unidad» en que el Hombre es un elemento más, dentro de un fluido en el que ha de estar necesariamente inmerso, confundido. Cada una es una conciencia, un alma que se une a otra, y a otra, y es también un cuerpo, un eje vertebral y un tallo. Y a la vez una herramienta de hueso o acero, y un cohete, y al mismo tiempo una divinidad de la fuerza vital, un totem de la fertilidad. Y el conjunto un inmenso Canto al Hombre, a todo lo viviente y al Universo.

Es una escultura nueva, de futuro, que no tiene nada que ver con lo anterior, con lo que estamos habituados a ver, porque para rastrear su origen habría que remontarse prácticamente a la época prehistórica, a la del hombre puro, todavía identificado con su habitat natural y que interpretaba todas las fuerzas, humanas y extrahumanas —la distinción no existía— en forma de símbolos. No sería muy distinto cuando el hombre primitivo reconocía los árboles del bosque en que cazaba, pues eran testigos y compañeros, y comulgaba —«comunicaba»— con ellos y los adoraba, y los tallaba y recortaba,

haciendo de ellos sus ídolos, y en ellos ponía todo cuanto era y todo su futuro.

De esta manera, Orensanz nos actualiza la primera función del arte, que con la industrialización había perdido. El arte ya no será más un lujo, un adorno, un divertimento de minorías. El arte sólo tiene sentido en función de la colectividad, origen y destino de su mensaje. Vemos que, en general, toda nuestra civilización está retornando a un sentido colectivista de la vida, de la existencia humana, un colectivismo de futuro que no tiene que ver con los sistemas de gobierno, los partidos políticos ni las estrategias políticas o económicas más o menos coyunturales, sino, como dice el propio autor «un nuevo socialismo cuyos términos no conoció Marx, no el del pan y la subsistencia, sino el del espacio, el tiempo y el deseo», viejo deseo filosófico que pasa por Platón, Moro, Campanella y Morris, los socialistas fabianos, Fourier, Owen y Saint-Simón, y que ha tenido su reciente «revival» en los movimientos hippies y naturistas-ecológicos, pero que es tendencia inexorable y única vía de subsistencia para el hombre. Naturaleza, Colectividad y Arte, forman un núcleo sustancialmente insoluble y todo intento de separarlos será forzado, artificioso y, en definitiva, perjudicial.

Por eso podría decirse que esta escultura no «es» en sentido estricto «de Orensanz», sino que él nos la cuenta, nos la concreta. La obra está —tiene que estar— ya en un sentimiento común que el artista lo único que hace es canalizar, polarizar, dirigir. «El poeta —recuerda León Felipe— es un viejo y hueco embudo por donde el Viento (espíritu-conciencia colectiva) sopla y articula unas palabras».

Esto se refleja incluso en la configuración «grupala» de cada «environment». No sólo se ha sacado-rescatado el Arte de los museos y se ha bajado la obra de su pedestal, sino que se ha llevado al aire libre, al paisaje, al «habitat» natural de quienes la han creado y de quienes pueden vivirla, y se ha roto el concepto de «pieza Única», de obra maestra. «La fuerza de la obra descansa no solamente en cada pieza y en la relación de ésta

con su entorno, sino entre cada pieza y las demás y entre todas y el contorno» (Romero). Cada pieza es como una línea en un dibujo, como un color en un cuadro, como una nota en una sinfonía. Con identidad propia, lo que importa es, sin embargo, el conjunto, la armonía del todo, el resultado final.

Tienen estas piezas la belleza de lo natural que les circunda, pero no son sino resultado de un esfuerzo de concretización macrocósmica a través de la imaginación del artista. Por eso tienen también mucho de abstracto, de enigma, de búsqueda y de mística. Y por eso exigen también de nosotros ese esfuerzo mental, esa participación necesaria en todo buen arte, en todo arte —auténtico— que no nos lo da todo hecho. El instrumento tenemos que tocarlo cada uno de nosotros. Para eso se hace arte. «La función del arte para el entorno consiste en despertar en cierta manera el poder de imaginación latente de quienes viven allí, creando así un lugar más pleno de color, más interesante y más gratificante donde vivir» (Romero).

He ahí la clave. Porque la innovación, la crítica o el mantenimiento de esa «llama espiritual» no tienen por qué ser ácidas o dramáticas, estas esculturas —a diferencia de gran parte del «arte social» que hoy vemos— tienen un aire festivo, regocijante. Son un elemento de un ambiente en que el hombre ha de sentirse cómodo. Es una consecuencia lógica de todo lo anterior: el fin puede ser parecido o el mismo pero el medio es nuevo, y mucho más adecuado al fin. Entra lo creativo, lo fantástico, lo gratificante, lo lúdico, el sueño. El Arte, ahora con mayúscula, vuelve a ser esa tremenda energía, oxígeno vivificante que va a redimir al hombre de su individualismo, de su utilitarismo pragmático de lo mecánico, lo monótono y de lo trivial. Que le va a devolver a la armonía, a la fusión con esa Naturaleza y ese Universo de que él es parte. Que le va a ayudar a conocerse más a sí mismo y a sus semejantes, a comprender su grandeza y sus potencialidades, a hacerse más Hombre.

Por ahí ha de marchar el Arte del futuro o el futuro del Arte.

F. J. S. O.

FELIPE VALLEJO: LA PINTURA-TESTIMONIO

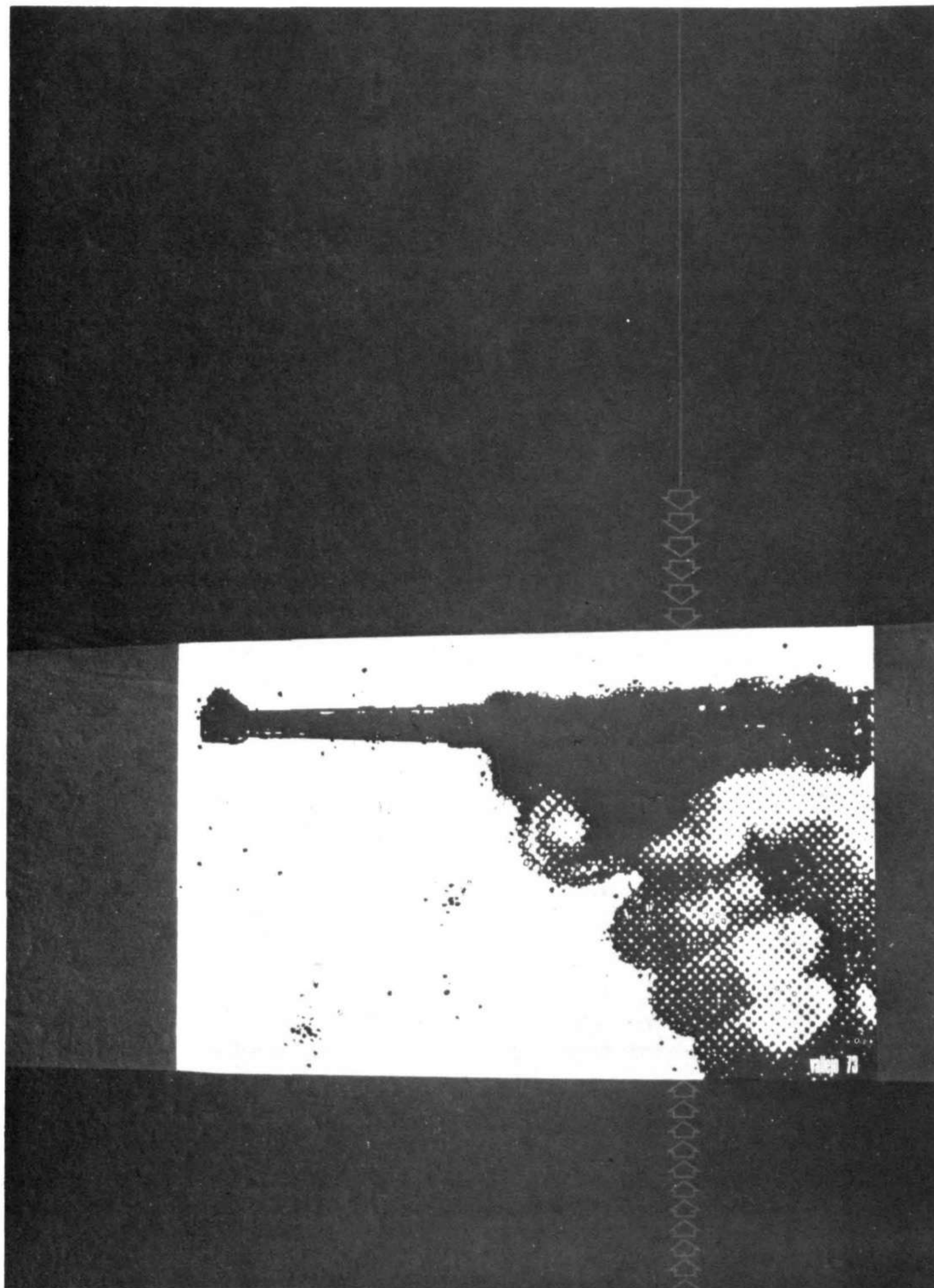
Hablar de «realismo social» hoy día es, cuando menos, resbaladizo. Asistimos ciertamente a una moda, a un «boom» pseudo-progresista de pintura, música o literatura que ha encontrado en la problemática social un filón fácil y comercial y que, ambigua y apresuradamente, se suele encasillar bajo la etiqueta de «arte social», «comprometido» o «realismo social».

Pero hay que separar el trigo de la paja. Felipe Vallejo nos da en cada obra una lección de crítica, pero también de imaginación, de técnica y de sentido estético y de modo singular en las más recientes, expuestas en la Galería Esti-Arte, de Madrid, del 2 al 16 de mayo último.

A través de sus diversas etapas estilísticas, en que a una figuración de matiz expresionista sigue un período abstracto que evoluciona morfológicamente en un monocromatismo de grises oscuros, con inserción de letras y palabras —base de la que parte su obra más reciente—, Felipe Vallejo ha sido siempre el hombre inquieto por el Hombre, por la condición humana, en una sociedad en que ésta cada vez es más difícil, o más dramática.

La violencia, la opresión y la injusticia, la guerra y el hambre, la alienación y la deshumanización han sido objeto constante de su atención y de su obra. Cada cuadro, cada litografía es un grito, una denuncia, un «proceso» —así se titula una de sus series—, una llamada de atención sobre este o aquel problema, sobre algo que no va bien.

Siempre preocupado porque la forma plástica no sea «sin pecado un adorno», según Celaya, sino una vía de comunicación que exprese al máximo su mensaje, su





Vallejo 72

testimonio, Vallejo combina diversos elementos tomados directamente de esa realidad.

En cada obra un cuerpo fugitivo, un rostro o un gesto de dolor, tratan de liberarse de unas estructuras, que contienen una clara metáfora, pero que el artista dispone, con visión quizá «mondrianiana», de forma que son el elemento clave del cuadro: las líneas maestras, la composición. Estos fragmentos monocolors dividen la superficie del lienzo en tres, cuatro o más partes, pero sólo en una de ellas encontramos lo humano, su imagen fugaz de foto de prensa, que en ocasiones es dibujo o negativo —en línea de Verdes, otro de nuestros grandes artistas sociales—. Incluso a veces una misma imagen se sucede, con la repetición de los «mass media» en un número de obras de la misma serie.

Otro modo de expresar la incomunicación: Esos rostros aislados, encasillados, «enjaulados», somos nosotros. Es el hombre de nuestras ciudades, de nuestros rascacielos,

para quien el sufrimiento, al soporarlo solo, es mucho más desesperante. Esto queda también plasmado por esas cadenas de flechas unidireccionales que, por todas partes, nos marcan cauces estrechos de los que no podemos salir.

Por eso también su colorido es sobrio. Triste y violento. Los fondos suelen ser oscuros y sobre ellos relampaguean esas huellas humanas, «frías en sus azules, corroídas en sus verdes, sanguinolentas casi en sus rojos y violáceos tremendos» (J. M. Iglesias), luces de anuncios luminosos, de orín de suburbio y de fábrica, de sangre mil veces derramada. El color tiene que ser sobrio. Sólo hay dos realidades: el hombre y su entorno.

Todo ello hace que Felipe Vallejo con innumerables exposiciones en su haber y representado en los principales Museos de Europa y América se sitúe en este momento entre los más audaces artistas, tanto en contenido como en belleza plástica, con que hoy

cuenta nuestro país. Y concretamente en ese importante movimiento que, como grupo, configuró la exposición «Proceso a la Violencia» en 1973, que recorrió varias galerías en España y en el resto de Europa, formado, además de Vallejo, por otros artistas de la categoría de Canogar, Genovés, Antonio Miró, Villalba o el Equipo Crónica, de paralelas concepciones artísticas.

Así, es cierto que, salvando la factura y la personalidad marcadísima de cada uno, todos tienen en común —y otros en distintos géneros artísticos— esa misma preocupación por el «hoy» del hombre, por la actualidad. Un auténtico periodismo a través de la pintura, que se convierte así en un nuevo medio de comunicación social, en un medio cada vez más necesario para descubrir aquello que falla, que no va bien, para sacarlo a la luz y para curarlo definitivamente. Como dice León Felipe, «La Poesía es una ventana... y el que mira por ella es el poeta».

F. J. S. O.

¿CONTEMPLACION?

Por Juan Antonio AGUIRRE

Contemplar es una palabra cargada de resonancias místicas, poco fácil. Su acción significa algo más que ver. Los latinos lo entendían como una visión peculiar, en común, en el templo. Dicha idea, traducida literalmente a la práctica artística en el mosaico, los frescos y las vidrieras medievales, se mantuvo ligada a la experiencia estética durante la edad moderna. Todavía hoy, para un cierto tipo de espectador, el arte es, más que un objeto, algo que estimula una actitud de comunicación y fe.

El arte de los últimos diez años ha preferido actuar con distinto espíritu; en ocasiones, de comprobación; y en otras, de ironía o desconfianza. Se supone que una correcta dosis de espíritu crítico conviene siempre no sólo a la ciencia, sino al arte también. Pero no estoy seguro de la clave de esta cuestión, que el teórico a veces se plantea: ¿muerte del arte o radical cambio de espíritu? Con el informalismo, desde luego, llega a su punto álgido y final una vocación revolucionaria que plásticamente se estrena en Picasso y sus **Señoritas de Avignon**: la provocativa formulación del arte como pregunta, como ensimismada problemática. Antes de ese cuadro, la pintura es una hermosa respuesta, un objeto precioso, un espejo formidable. «Las Señoritas» ponen en cuestión todo: el espacio, el color, el tema, la actitud del autor. Picasso no llega a resolver nada —bien distinto de Matisse o de Juan Gris— sino que juega más o menos metódicamente con todos los orígenes que en su momento pueden plantearse en lo pictórico. Las reglas de ese juego se las inventa él. Eso constituye la lección máxima de su obra magistral. Hay algo antes de él. No actúa de la nada. Están Ingres, Cezanne, la escultura negra, Matisse, Rousseau el Aduanero, ... Todas esas influencias son difícilmente conciliables fuera de un contexto tan profundamente irónico y conflictivo como la personalidad de Picasso. Después de ese cuadro va a ser difícil recobrar la paz. El cubismo, con toda su hermosura, será una insignificante reducción de problemas hasta hallar una solución transitoria. El gran movimiento que sucede al cubismo en la historia de la pintura es la abstracción, que mezclada con el espíritu de automatismo surrealista, se define después de la segunda guerra mundial como informalismo. Durante la década de los cincuenta, el informalismo desarrolla todas sus posibilidades, con una exuberante riqueza de gestos, y una actitud inicial de polémica. Por otra parte, Duchamp radicaliza su postura a partir de Dadá, y su herencia se presenta en las nuevas generaciones del Pop-art y, más adelante, en el arte como idea. Pero Duchamp es un enigma, por encima de todo, un consciente enigma. El arte como idea es en gran parte, en cambio, un método, un sistema que aspira a distintos resultados que sus



«LAS SEÑORITAS DE AVIGNON», DE PABLO PICASSO. MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK. ENERO, 1976.

antecesores, el arte óptico y el arte cibernético. Sea, en este lado, un arte científico, de comprobación; sea, por el otro, un arte con transfondo de ironía, ¿dónde va a parar la actitud contemplativa?

Se queda fuera, se queda en Bonnard, en Monet, en Klee. Sólo algunos autores (Rothko es un ejemplo importante) logran mantenerla mientras dura el desarrollo de estas corrientes, por encima de modos y gustos. Vive el arte en nuestros días con excesiva rapidez, se produce contagiado de esa necesidad de urgente consumo que condiciona nuestras estructuras. La contemplación es una actitud de reposo, de serenidad, difícil de adoptar por el artista ansioso de dar publicidad a su obra, y por el espectador, abrumado ante una información exhaustiva y presumiblemente excesiva. Apenas hay tiempo, ni lugar, para discernir, para asimilar.

El autor contemporáneo ha abandonado, al menos en apariencia, gran parte de aquel sustento y también comunicabilidad que se ejercía a través de un oficio. Es fundamentalmente un innovador, un científico más que un técnico. En esa situación, con el oficio —repito que aparentemente— desprovisto del correspondiente bagaje técnico, el arte naufraga en la aventura de una progresiva y sofisticada presencia en la moda. ¿Podemos hablar seriamente de una creíble «modernidad»? ¿Acaso el problema plantea más hondura que el del inteligente control del cambio de ropa cada año? Sin caricaturizar en exceso, tenemos a veces la sensación de que el arte que en nuestros días se hace tiene poco que ver con el que se

nos enseña. En todo caso, pienso que el artista desconocido no ha abandonado ni el placer, ni la dicha de vivir, ni el fondo comunicativo de su creación ni el sentido que tiene para el espectador y para él mismo el acto de contemplar.

No vayamos a engañarnos. Tampoco se trata de resucitar viejos mitos. Contemplar es una palabra de indudable carga religiosa. Cuánto de espectador previo, y qué poco de beatitud se presenta en el Picasso de «Las Señoritas». Posiblemente en ocasiones como esa hagan falta talento y bien poco respeto. Picasso es irrespetuoso con la necesaria categoría. Inventa el asunto, desprecia las maneras anteriores de pintar, pero en ningún momento parece que abandone su continua preocupación de renovación artesana. Picasso no es un científico, ni Monet, ni Bonnard, ni Klee, ni Bacon. Es precisamente esa peculiar capacidad que tiene para distraer la ciencia, para crearse su gran mentira, su gran show, lo que da medida a su estatura. Porque cuando se mira a un personaje como Picasso la unión de arte y ciencia queda en un sueño, la utopía heredada del Renacimiento. Qué arte y qué ciencia son posibles por hoy conjuntar... La disociación se establece rotundamente por Picasso y su época. A partir de aquí, la crítica es fervorosa, agradecida y favorecedora. Supongo que el lector habrá pensado alguna vez en lo perfectamente hilvanada que está la carrera de Picasso: sus etapas, su época azul, rosa, cubista, mediterránea. Qué difícil resultará sustraerse al peligro de ver en Picasso el pintor ideal para un crítico. Sin embargo, Picasso es un gran autor, no cabe duda. El problema no está en él, sino en su audiencia y el destino que nos marca. Más tarde, separados el fondo psicológico del proceso creador y el resultado que este nos depare, se intentará una y otra vez en vano convencer al lector de crítica de arte de que hay un fondo científico en la actitud descriptiva de dicha crítica. Una vez conseguido, no es complicado avanzar hacia la teoría; y más allá, hacia la autonomía. El arte moderno es en buena parte —si bien, no la mejor— la ilustración de actitudes poéticas, la confirmación de posibilidades estéticas. Si interesa esclarecer el proceso creador, se incidirá en los ejemplos que lo ilustren.

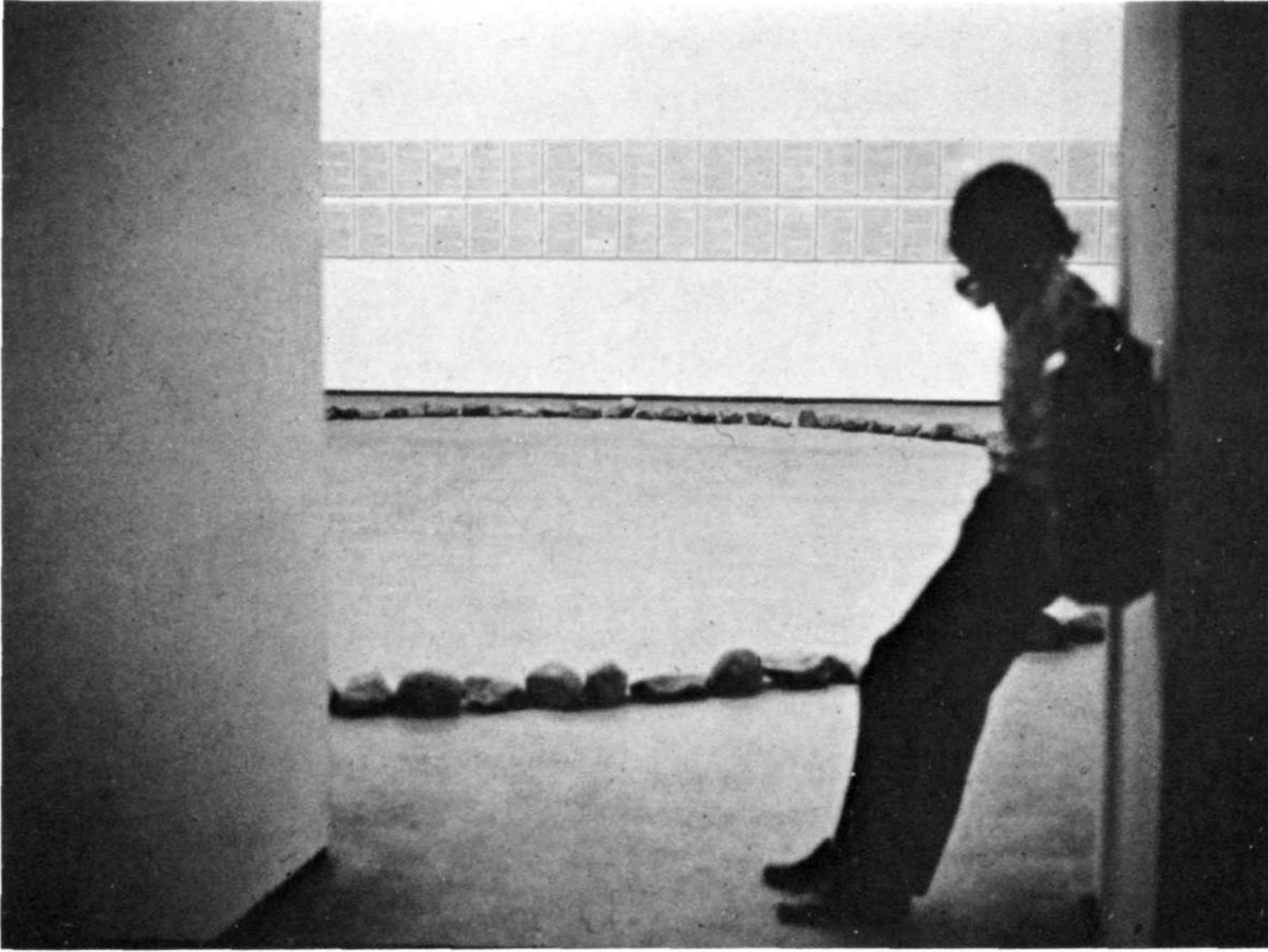
Por fortuna, también, el arte moderno es algo que se entiende sin que se explique. Es algo que se mira, que no se lee. Una buena pintura sigue siendo un objeto que se autojustifica. Yo miro un Albers y ya lo entiendo porque el autor y yo nos adecuamos en la contemplación. Las explicaciones podrán venir después, como un adorno. Ciertamente se puede enseñar a mirar, que se puede aprender el oficio de la contemplación para el que los grandes artistas son siempre maestros. Ahora bien, pensemos qué especial placer, qué tipo de gratificación aportan tantas y tantas propuestas visuales pretendidamente interesantes. En muchos casos la tarea del crítico de arte consiste en poner nombres a lo que ve.

Existe, claro, una intención legítima en la broma y en la desmitificación. Es el apoyo de muchas vanguardias. Pero, después, qué queda... La diferencia entre Lichtenstein y Richard Long es enorme. Lichtenstein no me aburre. Tiene una estructura compleja, sofisticada pero de un gran talento. Richard Long encaja en esa línea del aburrimiento donde creo que se instala la soterrada venganza de la crítica de arte por la envidia del protagonismo.



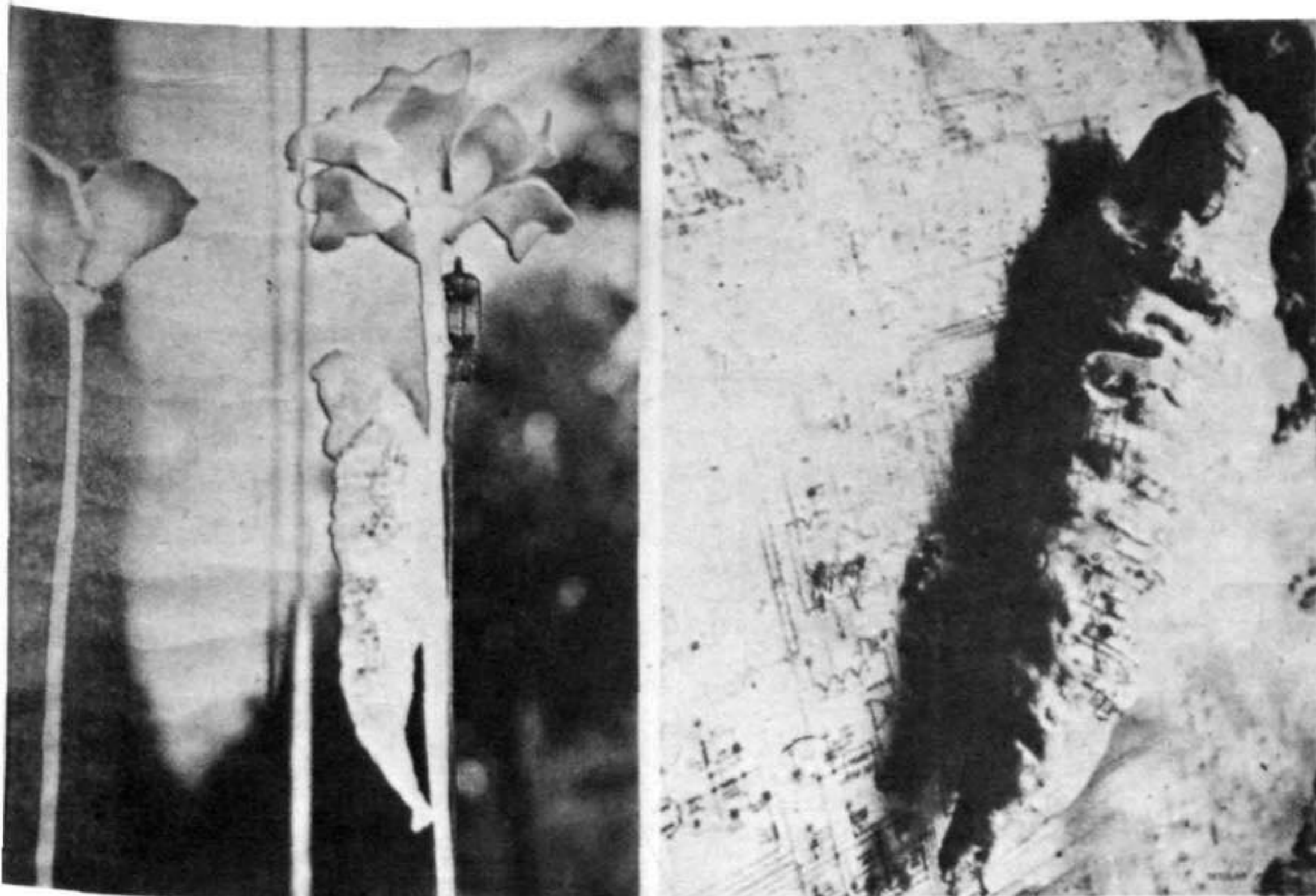
«Pierre Bonnard es, junto a Matisse, la figura más importante de la pintura francesa de este siglo, y desde luego uno de los autores que más gratifican al espectador. Su obra jamás fue grandilocuente, pero tuvo toda la verdad y la intensidad de la vida cotidiana, una a modo de arrebatadora mezcla de complejidad y sencillez. Su pintura fue siempre un placer. Este "Puerto de Cannes", que posee el Kunstmuseum de Basilea, es un pequeño formato con la aparente rapidez y frescura de un apunte, donde las relaciones de blancos, violetas, azules (un rizado mar azulverdoso) y toques de amarillos y naranjas describen esa profunda sabiduría para el color y esa maravillosa aptitud pictórica que mantuvo Bonnard hasta su última obra.»

Yo presiento que el arte mantendrá en los años venideros esa tendencia de contradicción y riesgo que sin duda puede ser fecunda, puede ser una gran motivación. Pero por encima y después del acto provocativo —que cada vez resulta, como es obvio, más difícil— está el valor de calidad de la actitud y, sobre todo, del objeto. La cuestión no está tanto en preferir esta o aquella obra, ni en distanciar las opciones, cuanto en hacer factible la conjunta realización de todas ellas, y en saber elegir el talento. Al buen arte no le va a perjudicar la medianía, la soberana facilidad para aburrir, de cierta crítica, ni el perfectamente antipático andamiaje económico que lo sustenta. Porque, al fin, todo es un asunto de elección. Si uno no es ciego, se pasa casi toda su vida viendo, pero no necesariamente mirando, ni mucho menos contemplando. Uno echa un vistazo, selecciona y se para en lo que merece la pena. Si hay algo exigible, sin duda alguna, al arte es que sea interesante. Si no, tendremos otras veinte mil cosas de las que hablar, con las que ocuparnos. Ante muchas de esas tontas literaturas sobre los correspondientes trabajos, uno sigue opinando que es mejor asomarse por la ventana o ponerse a leer *Scientific American*.



RICHARD LONG (BRISTOL, 1945): «CIRCLE» 1972. DOCUMENTA 5, KASSEL.

«Claramente el interés de una obra como la de Long no reside en ella misma, ni en el imaginable placer de su contemplación, sino en ser exponente de una actitud de artista. Dicha actitud enlaza a la vez, aparte la eficacia de las etiquetas, con dos movimientos ya bien definidos a finales de la pasada década: el "arte povera" y el "land art". Nos enfrentamos ante esta obra con la impresión inevitable de que prácticamente no es nada lo que la imagen por sí misma nos dice. Long desde luego busca un hombre que le entienda, pero difícilmente nadie que le contemple. Es más atractivo mirar por la ventana. Su trabajo se descubre en su explicación, sobre todo, en el uso de materiales poco privilegiados, como la piedra, y en la ingenua acción ecologista.»



TETSUMI KUDO (OSAKA, 1935). «PINTURA AL COMPUTADOR» 1964-68. BIENAL 76, VENEZIA.

«Declaraciones de Kudo: En la sociedad actual donde se mezclan de manera muy complicada economía, política y tecnología, el arte no puede ser el arte por el arte independiente, ni el elemento decorativo que sirve al estado o la ideología. El arte debe ser uno de los medios que sirvan para provocar en nosotros la duda y el desafío: es una comunicación provocativa entre usted y yo que vivimos en la fosa séptica de la tecnología. De esta forma el arte es una maqueta por medio de la cual nos reflejamos, ponemos todo en cuestión. Dudar de todo. ¿Cuál es nuestro puesto en el universo? ¿Cuál es la libertad humana en el universo? ¿Cuál es la libertad individual en la sociedad?» «El falo injertado en el cactus, en un invernadero, asegura su existencia gracias a los gusanos y los caracoles. El falo que juega el papel de regulador en el circuito electrónico de la televisión no puede ser miembro de la nueva ecología sino por la unión con el transistor y el condensador. En esta situación, el falo, símbolo de la dignidad humana, abandona su privilegio; dicho de otro modo, su existencia no está asegurada más que por el abandono de sus derechos. Una nueva relación entre la humanidad y la naturaleza por medio de este falo cómico pero adorable.» (Del catálogo de la Galerie Beaubourg, Paris, febrero 1977.)

DIEZ AÑOS DE «NUEVA GENERACION»

Por José María IGLESIAS

La exposición «Nueva Generación, 1967-77», presentada en el Palacio de Velázquez, tiene por objeto conmemorar los diez primeros años de la salida a la palestra del grupo. Grupo heterogéneo —conviene señalarlo— y que nunca trató de serlo al uso y abuso acostumbrados. Esto es, cada componente tenía, o intentaba tener, su propio estilo y lo único que tal vez les unificase entonces era el tratar de demostrar que el informalismo estaba muerto, cosa ésta patente, aunque en la época no todos estuviesen de acuerdo en ello. En cualquier caso, faltaba enterrar a la tendencia que de siempre más rápida y profundamente ha prendido entre nosotros. Si recordamos, las cosas me parecen así: una tendencia que permite al pintor de buen oficio, pero que no sabe en qué emplear sus sabidurías en mezclas y barnices, entregarse a la pintura como banalidad; esto es, a la supuesta riqueza de lo fosforescente irisado, de la corrosión de lo terso, de la aglutinación de materiales y cosas por el estilo hasta culminar en lo que ha dado en llamarse «técnica mixta» para enigma y desesperación de restauradores. También el brochazo sin más, la acción por la acción, el terrorismo pictórico, el azar sin necesidad y otras muchas cosas tuvieron cabida en la tendencia para alegría de exégetas literarios. Si revisamos la nómina de nombres de la época nos encontramos con bastantes de los que nunca más se ha sabido de su actividad como pintores. Hubo quien se entregó a la pintura como podía haberse entregado a la bebida. Sedimentadas las cosas, algunos maestros siguieron con sus maestrías, otros las aplicaron a los nuevos tiempos y muchos más saltaron a nuevos modos de hacer.

En «Nueva Generación» se agruparon artistas de muy variada formación y edad. Hoy, en esta exposición, podemos ver la evolución seguida por cada uno de los doce agrupados en ella.

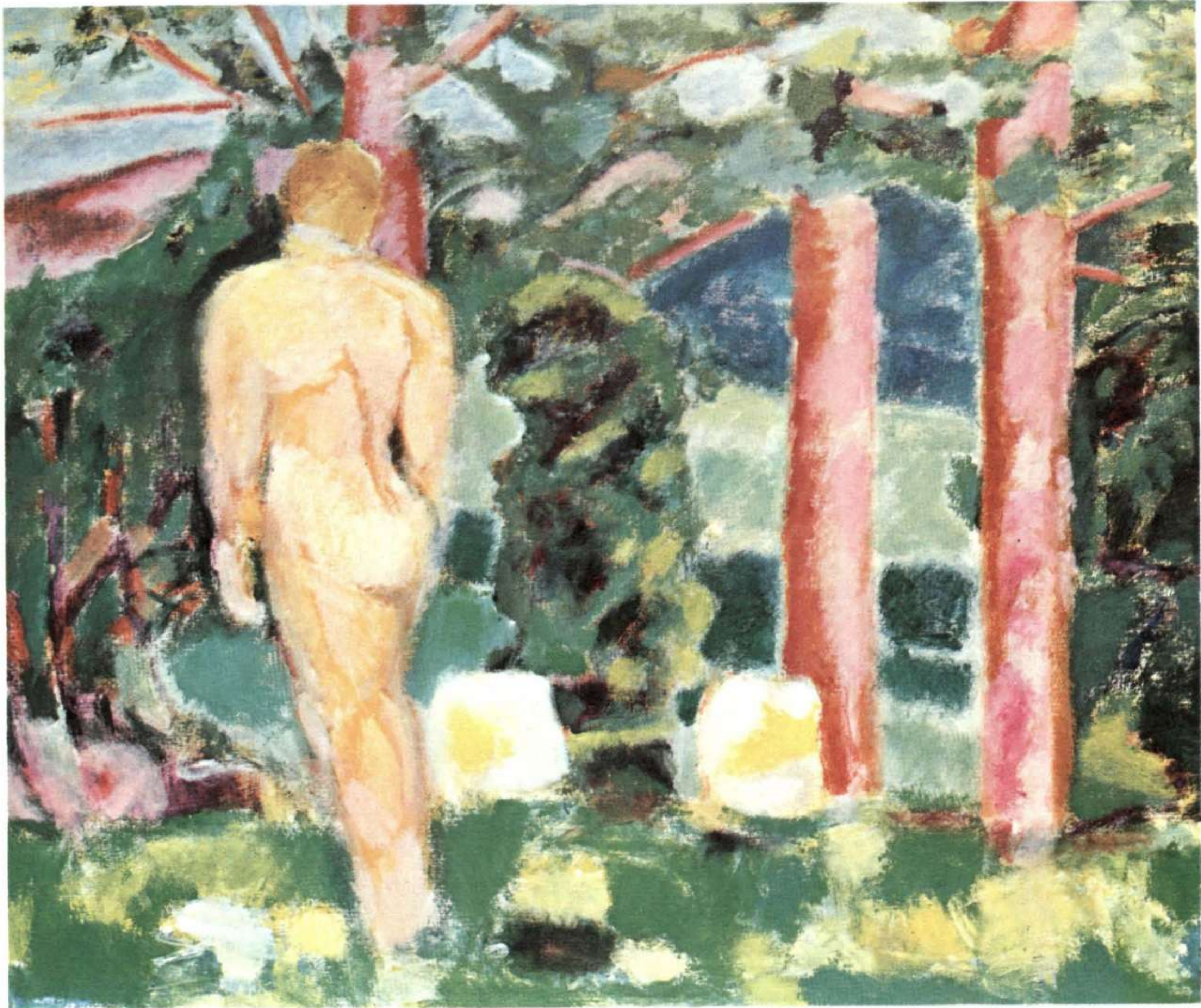
Julián Gil, en las obras más antiguas expuestas, parece afanarse en una síntesis entre «De Stijl» y «Bauhaus», quiero decir abundante ortogonalismo y valoración del material. En las más recientes juega con figuras sometidas a la ley, que descompone y vuelve a recomponer un poco al modo de las figuras equidescomponibles. El color es plano e intenso,

primarios y secundarios, la forma es irregular en su configuración externa, armoniosa y ordenada. Hasta una traslación al volumen nos ofrece, en forma de ámbito penetrable.

Seguramente es Manuel Barbadillo el de obra más constante, el de menor evolución, al menos en apariencia. Ahondando en el substrato matemático que los rige sus módulos se acrecientan o disminuyen, las ambivalencias del blanco y el negro se interrelacionan y nos dejan como ejemplo una porción del infinito posible, donde el fondo deviene espacio, donde la forma deviene fondo, donde el orden des-enreda lo que en la red inicial —invisible— yace.

Julio Plaza es el de más amplia trayectoria. Interesado en tiempos en lo modular y sus combinaciones posibles, en el color como problema armónico y de peso óptico, pasó luego a lo tridimensional, no tanto como escultor, aunque también hizo esculturas, sino como libro. El libro como objeto que funciona como tal, y el libro en sentido más tradicional, pero donde la imagen posible de la palabra connota y denota, substituye y completa. Sirviéndose de la macrofotografía nos presenta sutiles aproximaciones de imágenes para iniciados —la «fontana» de Mut-Duchamp sobre el fondo de un consabido Vasarely— o mixtura palabra e imagen en busca de una cierta tautología esclarecedora. Gruesos volúmenes de historia del arte, de teoría del arte, de filosofía del arte, nos permiten quedar indefensos ante la obra de arte. Tal puede ser una interpretación de otra de sus obras presentes.

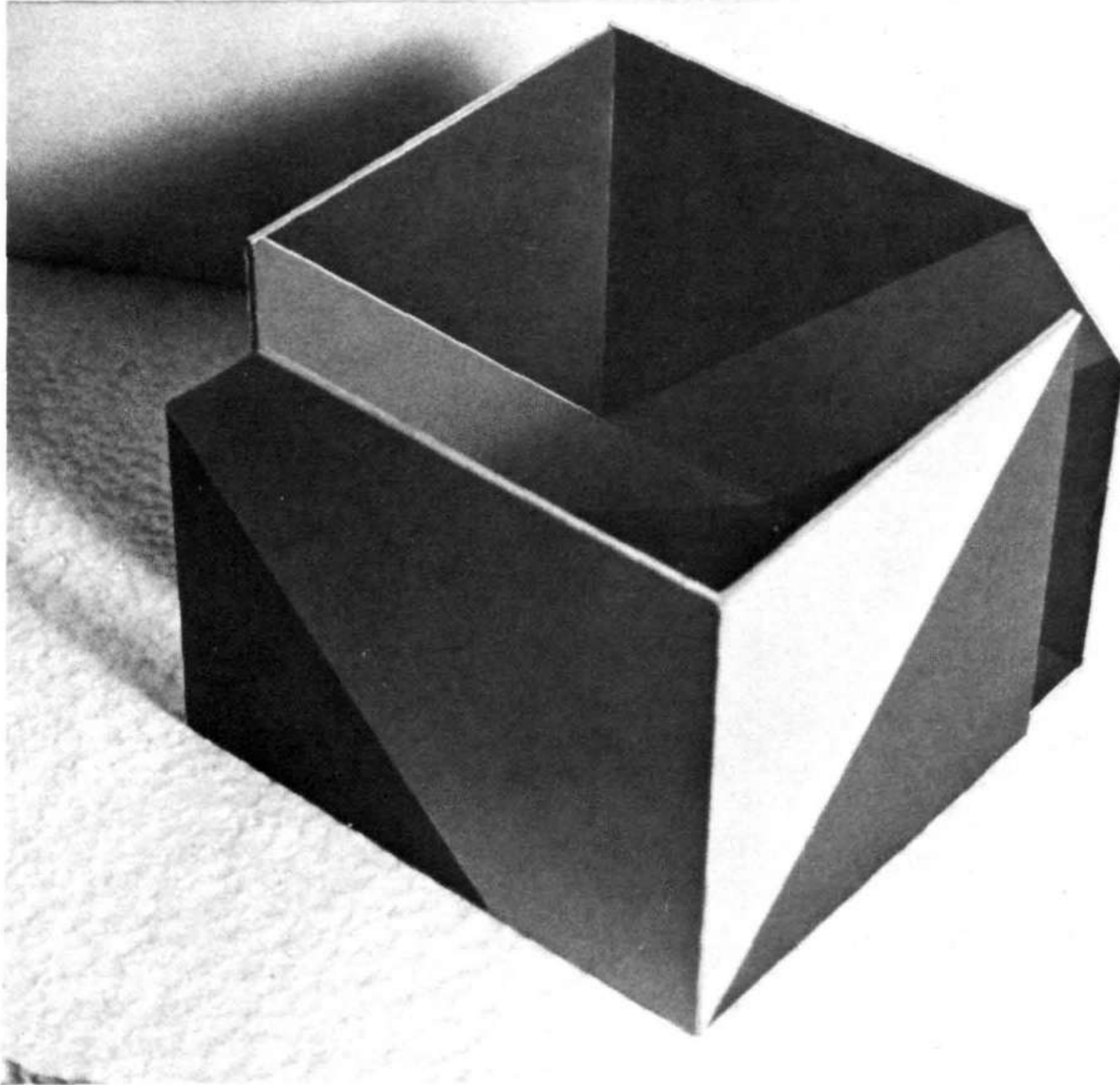
La mayoría de las obras presentadas por José María Yturralde pertenecen a su serie de estructuras seriadas, donde lo bidimensional aparece como de tres dimensiones, pero en lo tridimensional no podrían darse estas figuras, denominadas por Gregory imposibles, verdaderas aporías para Max Imdahl, quien hace notar el carácter ininteligible del espacio plástico, contemplado ora en primer plano, ora en profundidad. La rigurosa investigación no consigue desproveer de hálito poético este ordenado universo. Las obras anteriores son objetos muy simples en los que una abertura o un leve cambio en la



JUAN ANTONIO AGUIRRE. «DESNUDO EN LAS CANENCIAS».

JORDI GALI: «NATURALEZA VIVA».





aproximación entre dos partes constituyen todo. Es el color —fluorescente a veces— lo que aproxima ambas etapas.

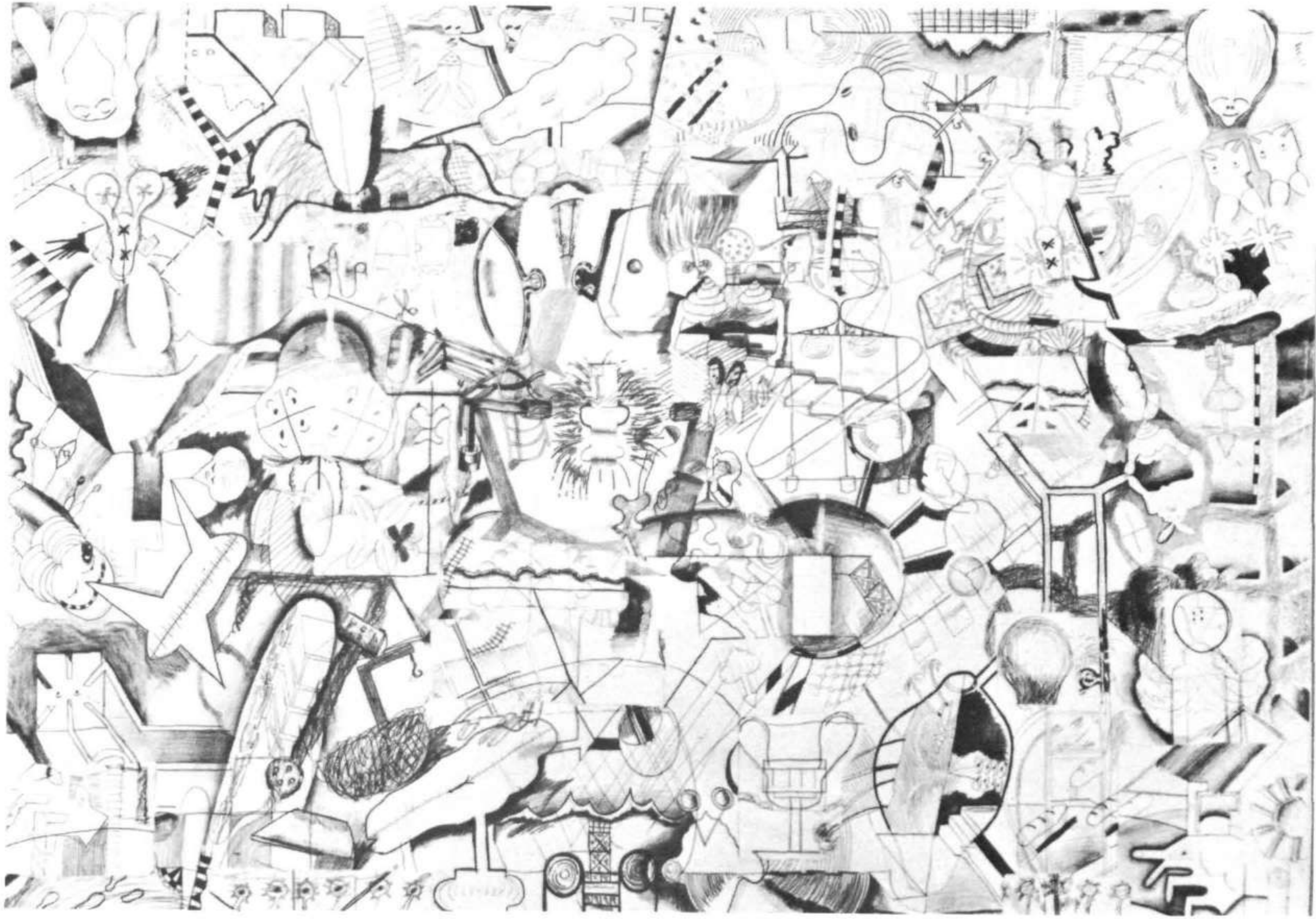
Limitada casi siempre al blanco y al negro, Elena Asins ha logrado en su obra un paradigma de mesura y orden, donde las distancias son los ecos del silencio, donde líneas y zonas asumen lo durable, desde donde se nos remite a lo musical como enclave causal. A veces las líneas se enredan en redes medidas y meditadas. El blanco es la luz que en contacto con la sabia proporción del negro engendra luminosidad. Del vacío no nos sobrecoge la ausencia de nubes, pues en él se recoge el ritmo del logaritmo secreto que al número vertebró y hace maleable.

Pedro García Ramos partiendo de un constructivismo o, mejor aún, construccionismo en el que el plano no es sólo, sino que juega con relieves e incisiones, ha abordado desde hace algún tiempo la invasión del espacio del espectador. Basándose en una cierta previa ambigüedad acerca de qué es lo que se proyecta y cuál la proyección, configura objetos que de la pared parten o al muro llegan, pero cuyo ser está en nuestro aire. No son esculturas pintadas ni pinturas que el volumen cercena. Acotaciones transparentes, planos en actividad; in-

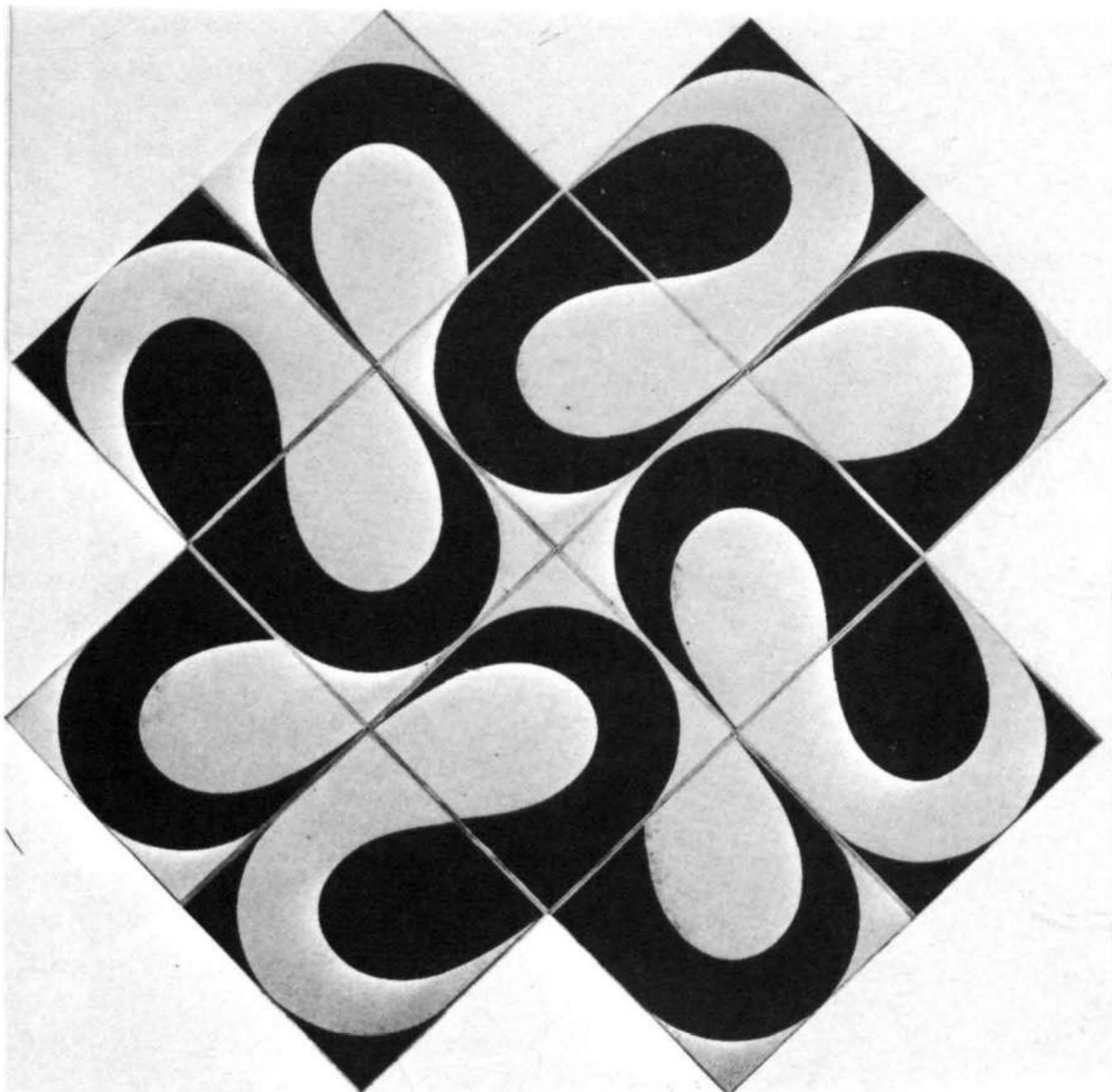
clusión de espejos repetidos, estructuras que la engañosa realidad reflejan antes que estímulo para posibles Narcisos.

Alexanco busca frecuentemente lo informe como resultado de la fórmula, lo amorfo procedente del ordenador, lo palpitante y sudoroso configurado por el número. Hay algo vital que desborda lo que aborda y, presentida paradoja, en las obras en que el azar domina el orden se establece. Azar de compás y regla desemboca en fragmentos de esfera armilar. Quiero decir que en la obra de Alexanco se plantea una dialéctica, o más bien diálogo, entre fines y medios, postura muy original, al menos entre nosotros; cuyos resultados son unas obras, unas series de obras de las más personales en nuestro panorama.

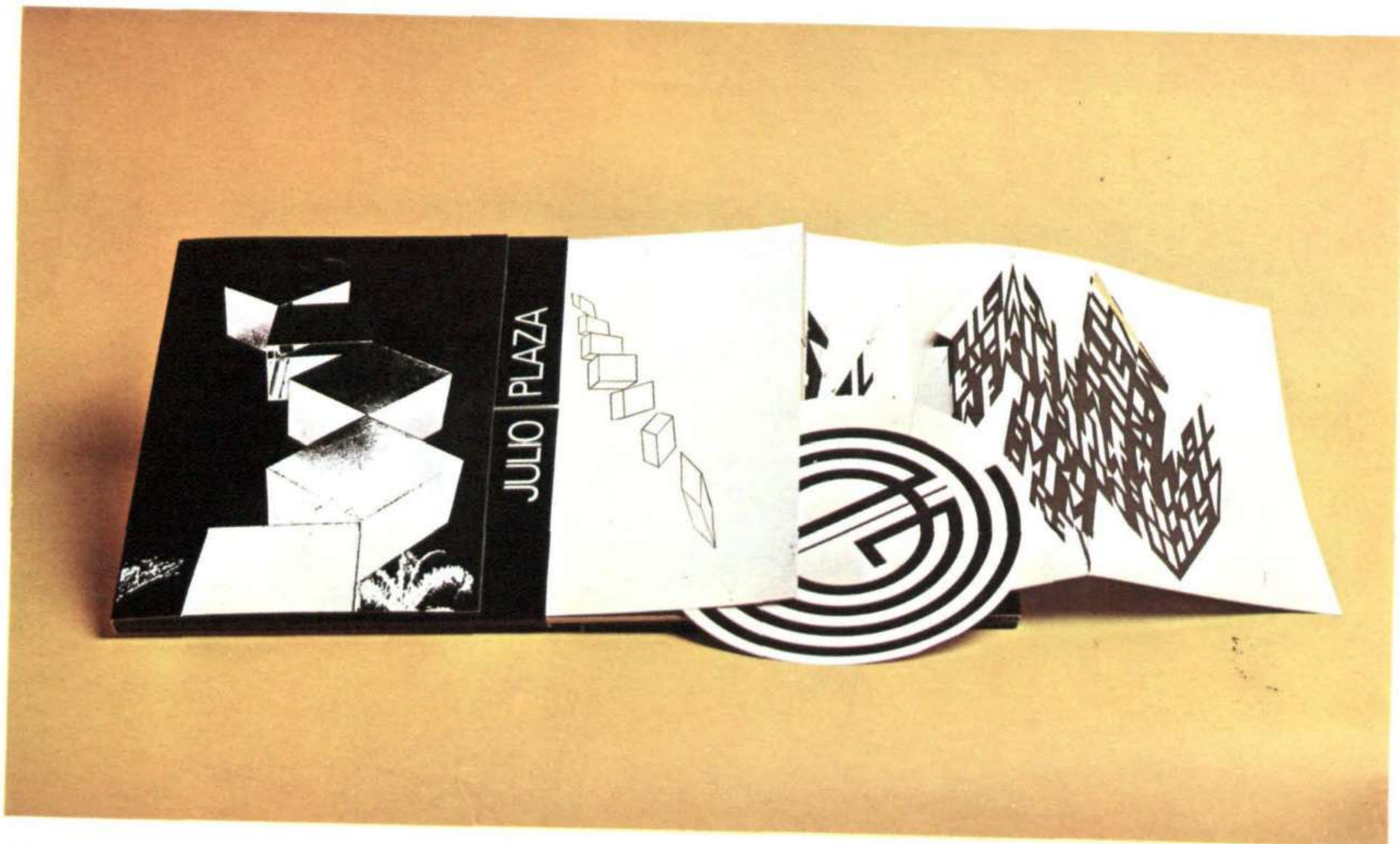
Manuel Egido parte de una figuración que tuvo muy en cuenta los hallazgos matéricos del informalismo y depurando y limpiando de barro alcanza una pintura con predominio del dibujo, con alusiones a la precisión y exactitud, con búsquedas de una cuarta dimensión para lo que se sirve de metáforas tersas y fabulaciones no exentas de cierto onirismo. Cuando intencionadamente mancilla su obra con la impronta del rasgo y la mancha urgente, desaparece la atmósfera helada tan trabajosamente lograda y



LUIS GORDILLO. «ESPACIOS TORTILLA 1»

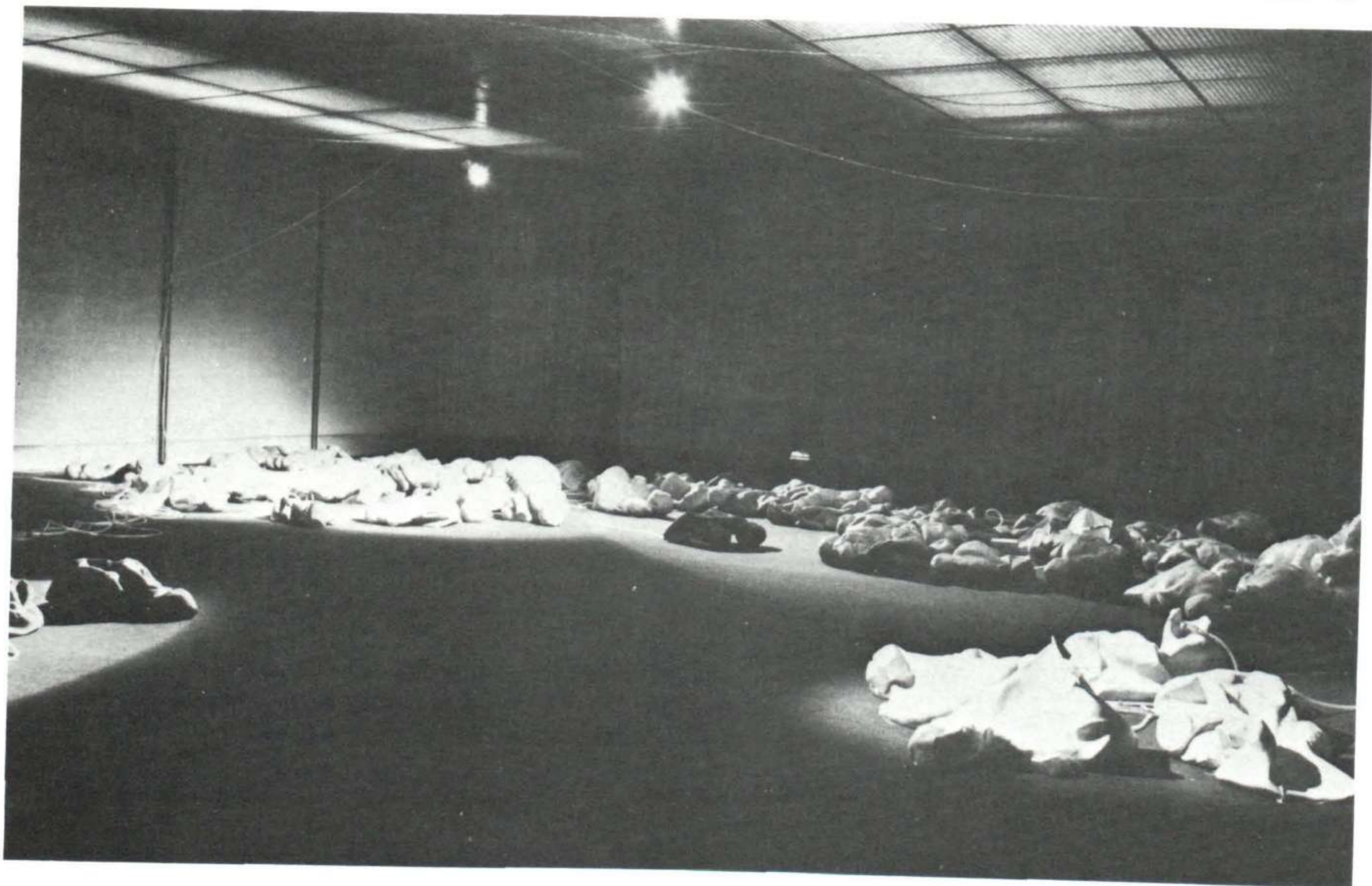


MANUEL BARBADILLO. «ROSETA»



JULIO PLAZA. «CAIXA PRETA».

JOSE LUIS ALEXANCO. «S.I.».

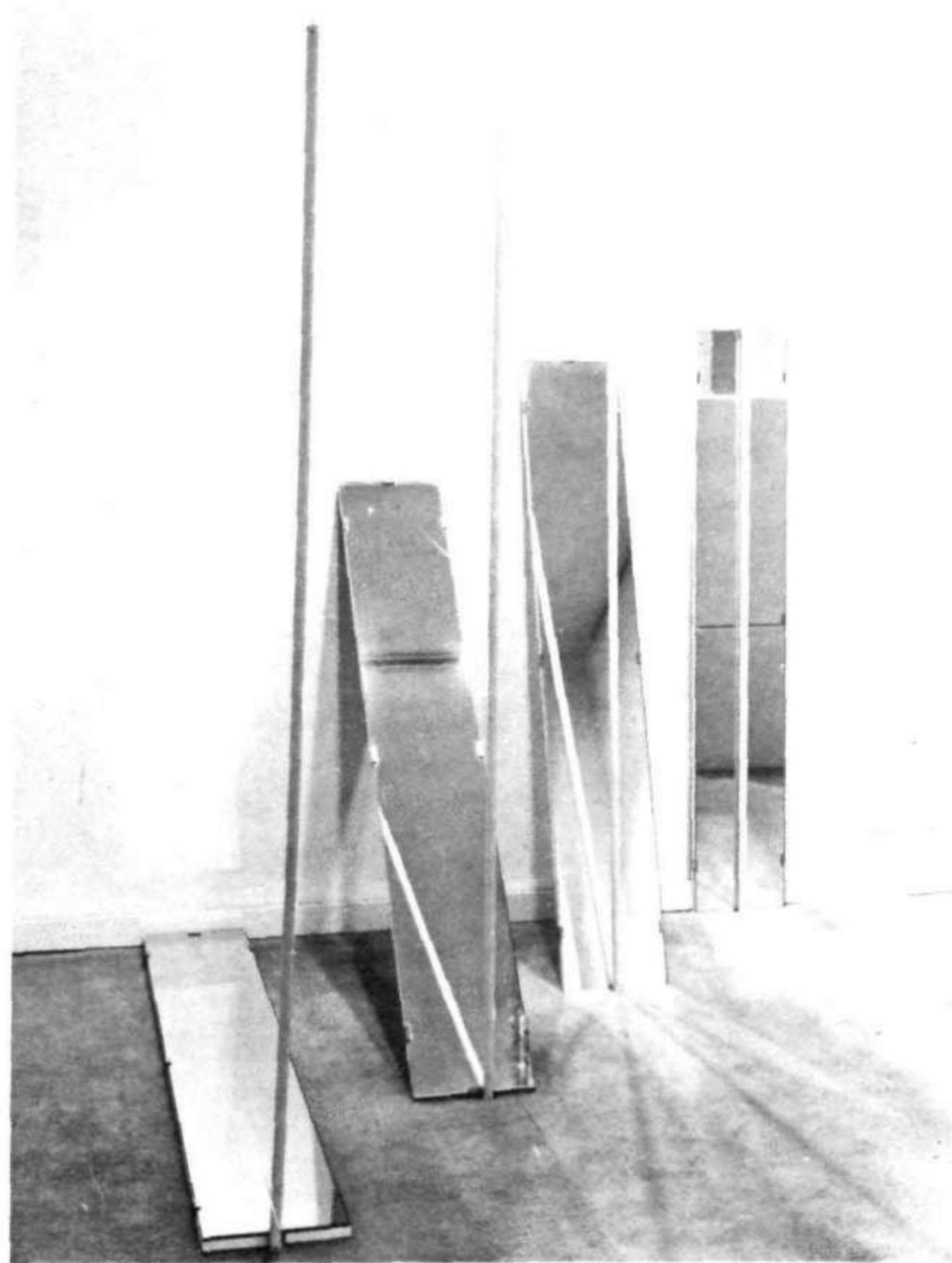


nos sumerge en la cotidiana contemplación de cualquier cuadro, en cualquier galería, en cualquier esquina.

También en sus remotos comienzos tuvo Luis Gordillo que ver con el informalismo. Especialmente en el aspecto dibujístico —línea, mancha—, lo cual pudiera explicar la libertad y precisión lineal de los personajes de su evolución posterior. Entroncado con aspectos de cierto «pop-art», esencialmente gráfico, la ironía y el humor encubren la tragedia que acompaña a sus ridículos personajillos fatuos, desmesurados y deformes. La simetría, la repetición de un tema en la misma obra con variantes cromáticas y la apelación al color arbitrario son dos de las características más plásticas del pintor.

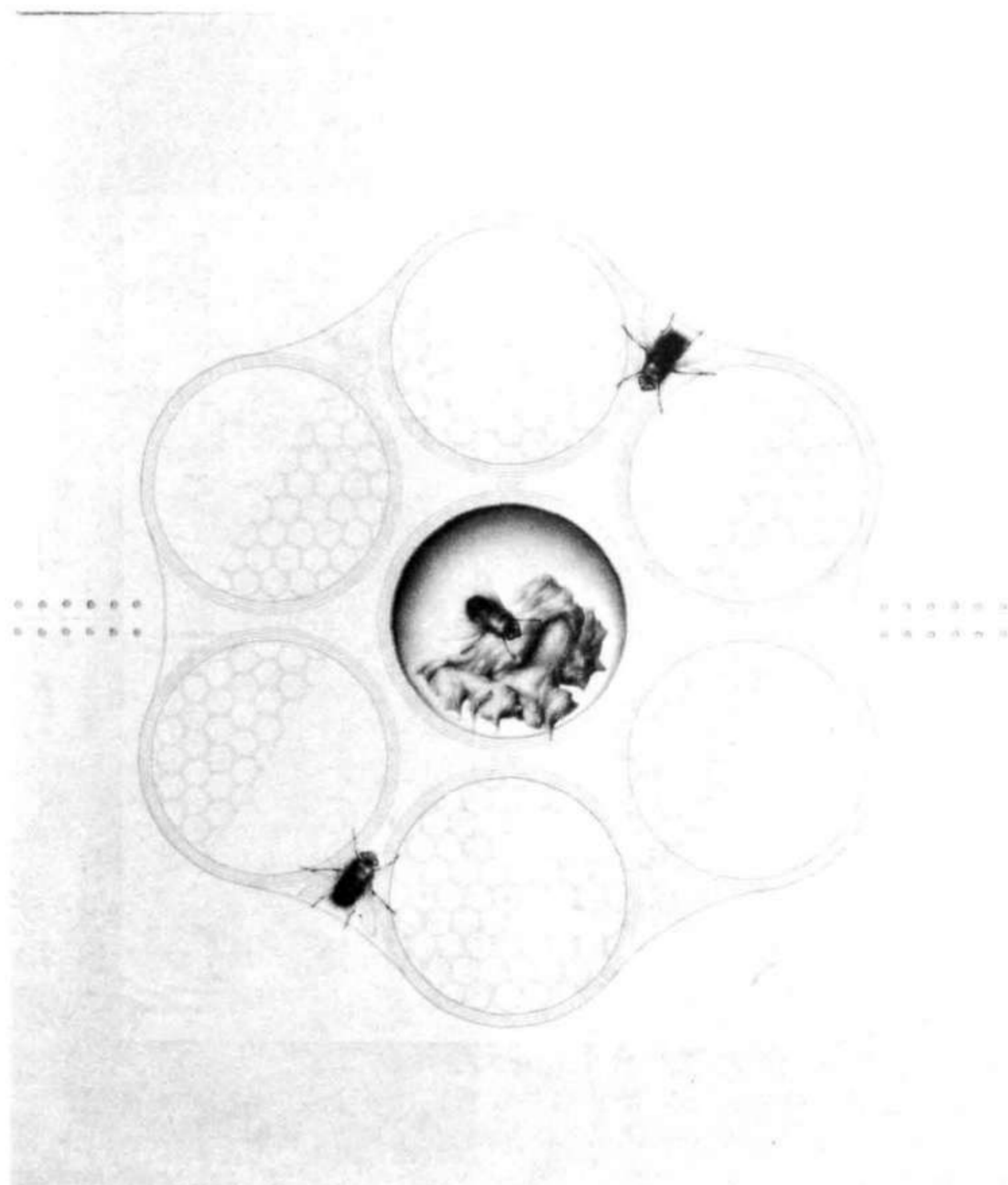
Galí parte de unos cuadros donde el «pop-art» y la «nueva figuración» se funden en una obra muy personal. La gama, blanco, negro, gris y algún azul, amarillo o rosado, dota de gran finura al distorsionado dibujo, dibujo pintado, dinámico y resumidor. La evolución posterior le conduce, en la obra aquí presente, a una degradación de los valores pictóricos entendidos tradicionalmente y a la enfatización de símbolos y sus funciones, a la utilización de lo cotidiano trascendiendo su contexto: la obra en que el tubo luminoso de neón conforma la palabra «nada».

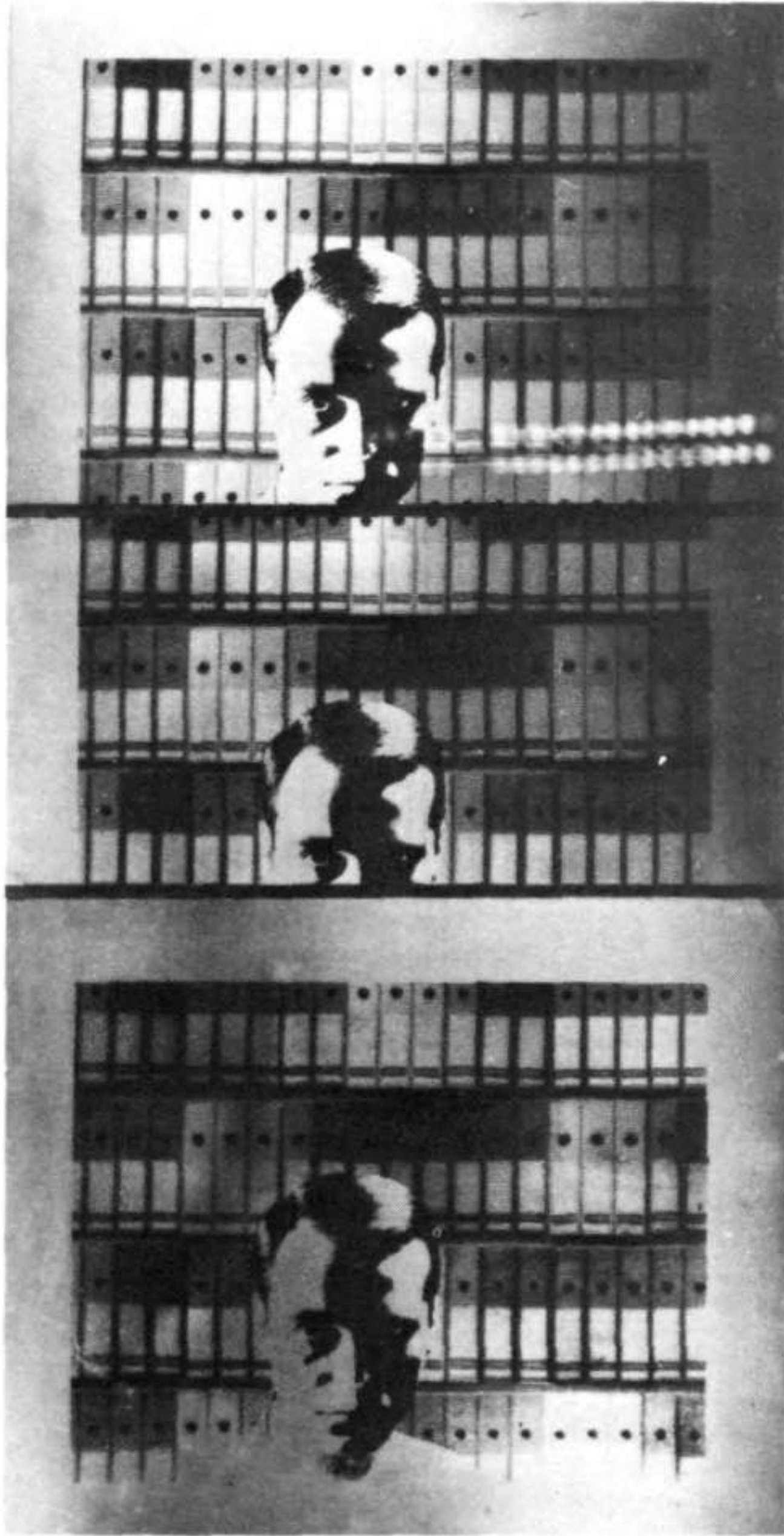
De Anzo la obra más antigua es una pintura en la que hay una figura en un paisaje de tierra agrietada. Prediciendo el pasado puede decirse que ya entonces se vislumbraban dos constantes en la obra del artista valenciano: el hombre en soledad y la repetición de motivos. Sus «Aislamientos» consisten en un hombre, ejecutivo-ejecutado, sentado entre el implacable fárrago de discos, ruedas, poleas y de-



PEDRO A. GARCIA RAMOS. «FORMA MOVIL CON REFLEXION».

MANUEL EGIDO. «PROYECTO DE MODULO HABITACULO».



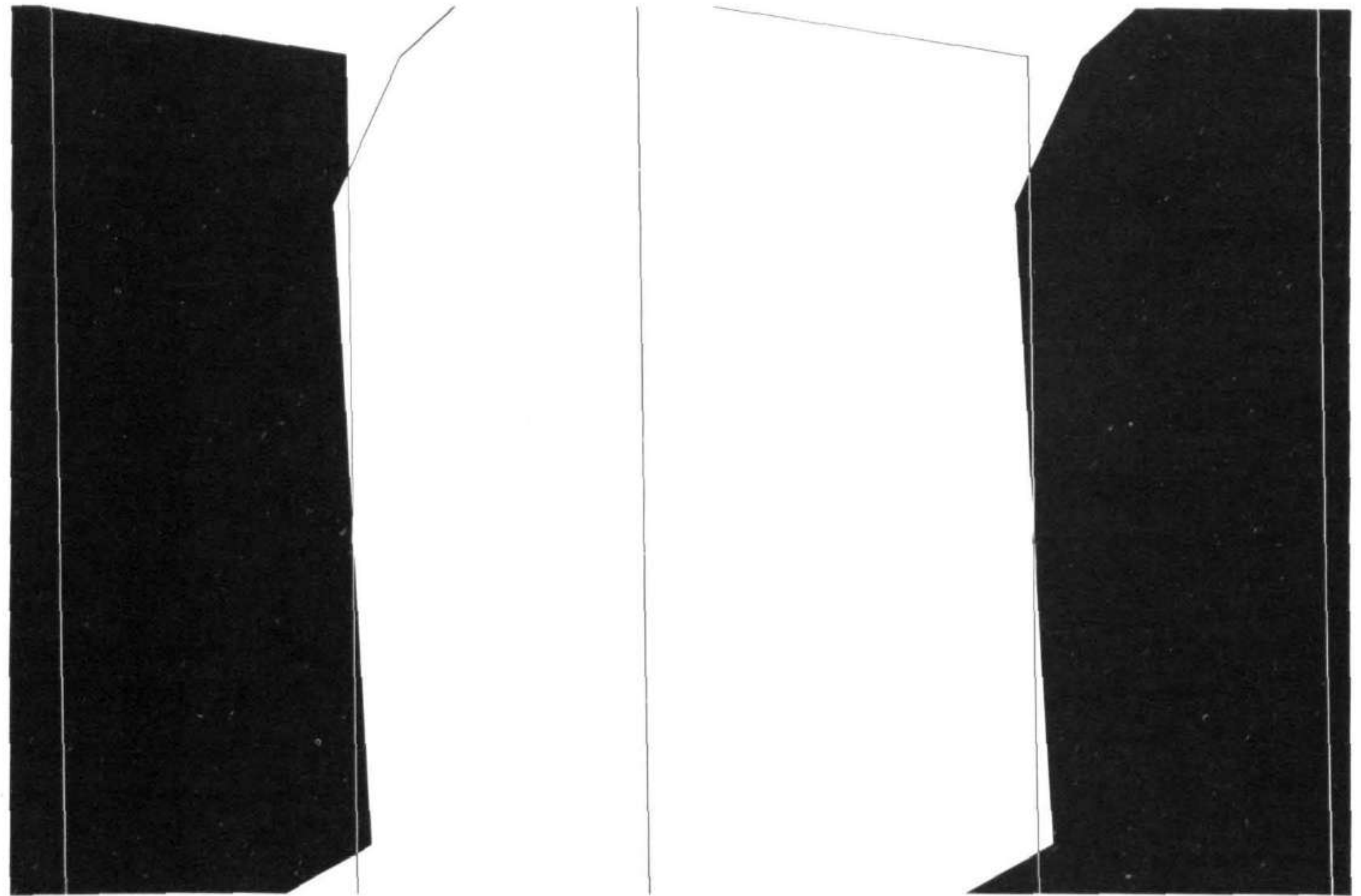


ANZO. «AISLAMIENTO».

más elementos que el hombre ha inventado para esclavizarse. La realización en metal de estas obras contribuye todavía más a la desolación y tragedia cotidiana del hombre de nuestro tiempo. Aislado, incomunicado, en medio del universo por él creado el hombre se nos presenta convertido en una ruedecilla más, ciertamente no la más importante. Tal es la temática que Anzo nos presenta en unas obras plásticamente bellísimas.

La pintura de Juan Antonio Aguirre es cambiante como. cambiante debe ser su pensamiento acerca del arte de cada día. Quiero decir que es el resultado de sus meditaciones acerca de la pintura. Desde un influjo «pop», curiosamente informal, en las obras más antiguas hasta una pintura bonnardiana en la que el color es el elemento principal, pasando por unos muy estructurados paisajes y por un engañoso naifismo, amargamente expresionista y humorísticamente irónico, su obra se va revistiendo de una extraña unidad. Juan Antonio Aguirre fue el inventor del grupo y el aglutinador de sus componentes. Su idea era mostrar que junto a los grandes nombres y a los grandes triunfos del informalismo, otros artistas estaban trabajando en otras direcciones, haciendo de su obra una labor de búsquedas antes que una iluminación de encuentros. Como el Señor cuyo oráculo está en Delfos, él ni dice ni oculta, solamente señala. Tal podía haber sido su lema de entonces.

ELENA ASINS. «ESTRUCTURA B2 PN».



FOTOGRAFIA FANTASTICA EN EUROPA

Sala de Exposiciones del Museo Español de Arte Contemporáneo

Por Francisco ORTIZ CHAPARRO

La fotografía, en cuanto genuina manifestación artística contemporánea, no ha tenido entre nosotros el tratamiento que merece a nivel de exposiciones oficiales. Que yo recuerde, últimamente, sólo puede citarse el precedente de la exposición de Angel Ubeda, la cual, con catálogo de 1973, ha sido «reciclada» ahora y presentada, con carácter itinerante, en los museos de Sevilla, Huelva, Palacio de Fuensalida y Ciudad Real.

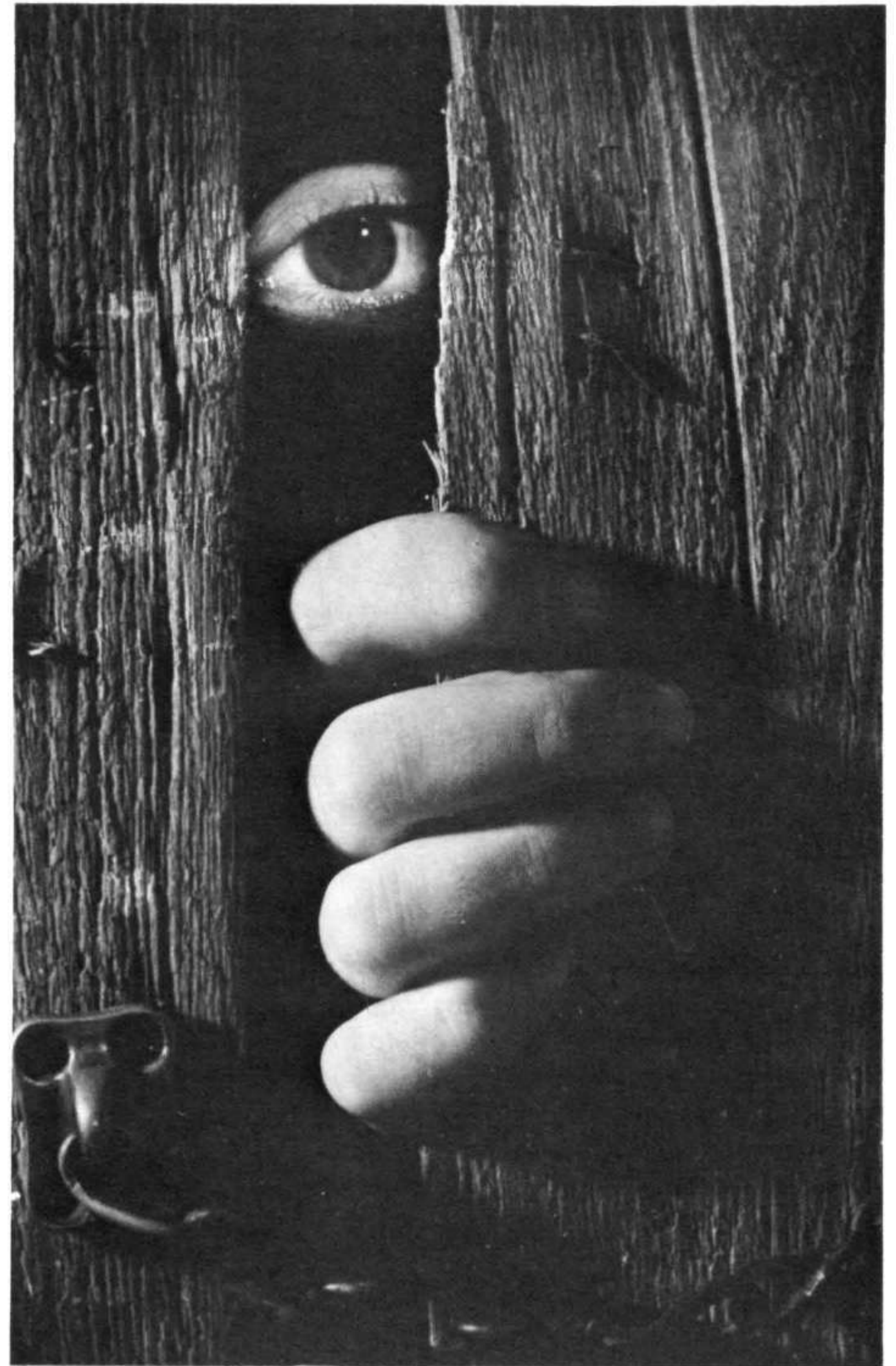
Tampoco en el Museo Español de Arte Contemporáneo ocupa la Fotografía el lugar que debiera. Proyectos y realizaciones parciales, que ni siquiera trascendieron al público, dan fe tanto de la preocupación y esfuerzo de sus mentores en este sentido, como de la negativa incidencia en tales propósitos de una serie de factores ajenos a la mera gestión artística.

Todo ello contribuye a dar más interés a la importante muestra exhibida en la sala de exposiciones del Museo durante los meses de junio y julio pasados. Se trata de la selección **Fotografía fantástica en Europa**, de la Canon Photo Gallery de Amsterdam, exposición itinerante que antes de llegar a Madrid se ha exhibido en Francia, Italia y Holanda, y que desde la capital de España ha partido hacia Estocolmo.

Organizada por Daniela Palazzoli y Lorenzo Merlo, autores asimismo de los comentarios al catálogo, reúne a una serie de magníficos fotógrafos europeos (entre ellos los españoles Joan Fontcuberta, Jorge Rueda y Manuel Esclusa), todos menores de cuarenta años, que pueden ser considerados autorizados representantes de la nueva fotografía creativa.

Esta afirmación hace ociosa la crítica de los aspectos técnicos. El alto grado de profesionalismo de los artistas representados queda de manifiesto, desde el primer momento, en la exquisita técnica mostrada. Y ello es importante, porque si bien es verdad que los avances tecnológicos y la masificación de los instrumentos fotográficos otorgan a millones de personas la posibilidad de dar rienda suelta a la fantasía en busca de la belleza o la originalidad de una imagen, también es cierto que la sofisticación de los aparatos y técnicas permite establecer diferencias cualitativamente elevadas entre el auténtico profesional y el mero cazador de instantáneas.

Mas con ello nos vemos envueltos, de manera prácticamente inevitable, en la mención paralela a la pintura, de la que el espectador no acierta a liberarse ni tampoco, quizás porque no le sea posible, el propio artista. Tan es así, que cierto comentarista de la exposición llega a señalar cómo en ella se muestran estadios de evolución «pictórica» que la propia pintura ha superado hace muchos decenios. Ello da a la muestra la imagen de sorpresa y frescor que conlleva todo lo nuevo y contribuye a resaltar el esfuerzo de los artistas tanto para servirse de lo ya sabido como para liberarse de ello. Ahora bien, no significa esto pensar que la fotografía haya de ser mera continuación lógica de la pintura. Simplificaría



MARTIN HRUSKA (CHECOSLOVAQUIA).

demasiado un aserto tal. Mas, por otra parte, tampoco sería justo olvidar lo que pintura y fotografía se deben mutuamente de un siglo a esta parte.

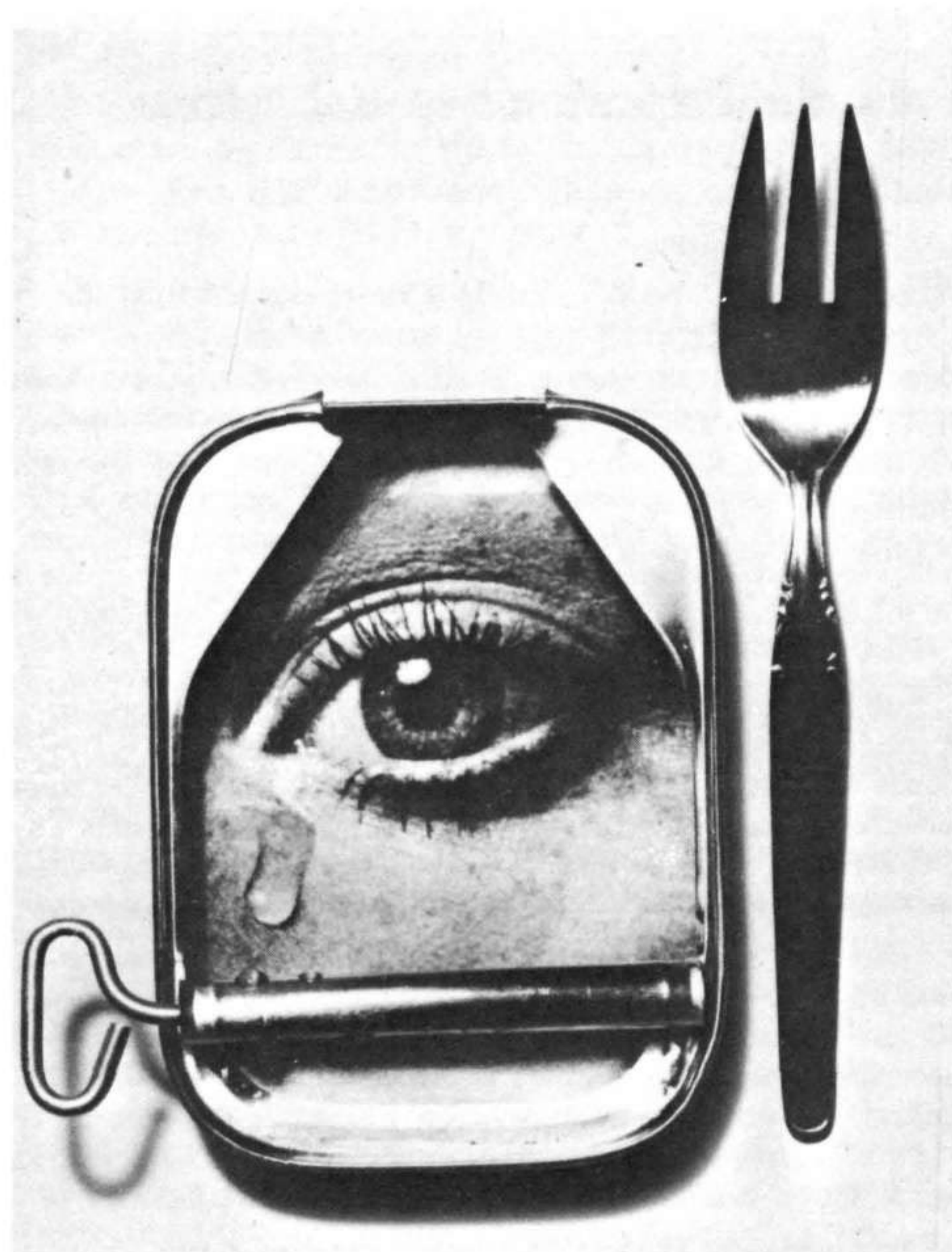
Puede decirse que el éxito primero de la fotografía obliga al pintor a olvidarse de mirar cuanto le rodea con visión fotográfica. En este sentido sí puede hablarse de una auténtica frontera. La obtención y fijación de imágenes avanza irremisiblemente a partir de los esfuerzos de Joseph Nicéphore Niepce (vista desde su cuarto de estudio. Betún de Judea y placa de Pletre como rudimentarios medios. Ocho horas de exposición (1827), Daguerre (Bodegón, 1837), Fox Talbot



JORGE RUEDA (ESPAÑA).

(primer negativo, 1835). Pero también, al posibilitar la liberación de la pintura, los fotógrafos van sintiéndose influidos por ésta, hasta el punto de acabar mirando el mundo, cámara en ristre, con ojos de pintor. Ya no les resulta posible volver la espalda a los movimientos pictóricos. Y a ellos se adhieren como aprendices de una fecunda brujería, capaz de conformar la cultura y hacerla eminentemente visual.

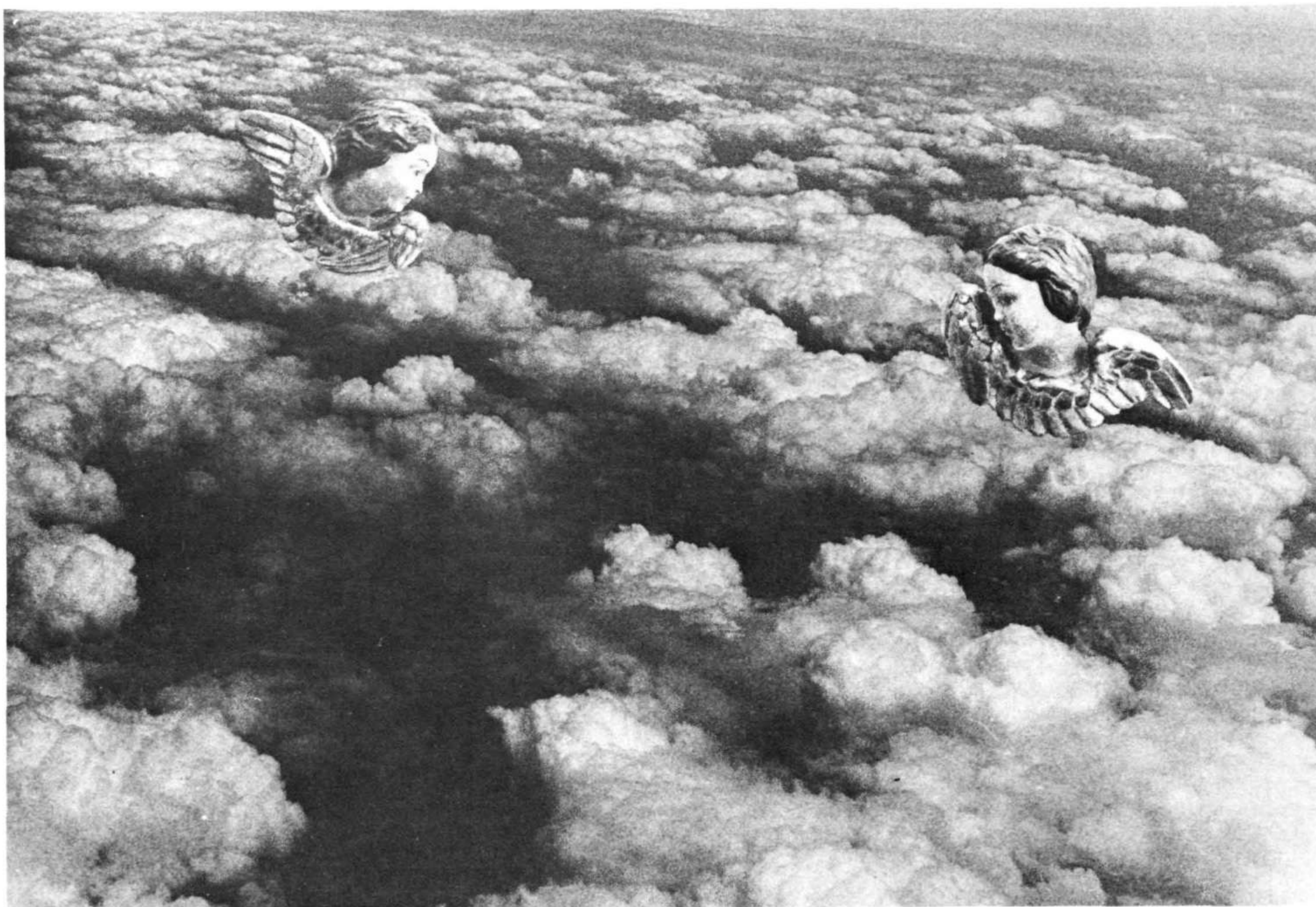
Hacia 1920, época en que Man Ray y Moholy Nagy tratan, mediante la manipulación de imágenes fotográficas, de dar una visión subjetiva, forzando los elementos psicológicos y emocionales que las representaciones ofrecían, se remonta la exploración de un camino no andado aún en su totalidad, aunque intensamente transitado en sus más felices tramos. Todo ello, que conduce al rechazo de la corriente que valora las imágenes primordialmente en función de las precisiones alcanzadas, otorga a los fotógrafos una visión mucho más libre. Hoy es difícil concebir a la fotografía como mera reproducción de la realidad. En sus más ilustres manifestaciones puede verse la continua preocupación por acotar los que se han enseñoreado de buena parte de esta manifestación cultural, si bien haya de señalarse, como pone de manifiesto otro comentarista, que aunque «muchas de las obras expuestas obedecen a una concepción de indudable matriz pictórica, casi todas se han decantado de un exceso de pictoricismo que convierte en insoportables muchos cuadros de banal intención surrealista».



JAGODIC STANE (YUGOSLAVIA).

Sin embargo, en toda manifestación colectiva del tipo de la que nos ocupa cabe la singularización. Claro que ello no es fácil. No es lícito para el comentarista proyectar una serie de imágenes más o menos poéticas y más o menos sugeridas sobre una estructura erudita. Tampoco es posible penetrar en la intención última del artista, si éste no la manifiesta obviamente. Y mucho más problemática es para el artista esa comunicación diáfana. Hechas estas salvedades, puede generalizarse, respecto a la exposición que nos ocupa, la manifestación de una filosofía inexpresada como un todo, aunque muchas veces sea expresiva. Puede mencionarse una constante alusión a cierta violencia de ideas, de intenciones, de subconsciente incluso. A una manifestación del Eros como dominante. A una débil carga de sentimientos elevados, al modo tradicional de la cultura burguesa. A la repetida aparición de unos horizontes más imposibles que optimistas.

Así, ha de sorprendernos la aparición del hombre mismo como horizonte, como prolongación del infinito, sin solución de continuidad con la materia inerte. Incluso, si se nos apura, más hueru de vida que ésta, tal como nos lo presenta el finlandés **Minkinen**. O la obsesión porque las nubes formen parte de una realidad que ellas mismas convierten en vaporosa, según la concepción del británico **Weldband**. El polaco **Horowitz** constituye quizás una excepción, no exenta de lógica, con sus imágenes delicadas, rondando una cursilería que acaba por contenerse en el mismo ámbito de que se sirve.



JOAN FONTCUBERTA (ESPAÑA).

JOAN FONTCUBERTA (ESPAÑA).



Quizás en este contexto quepa hablar del francés **Lutens**, con su pretensión opuesta de fuerza que no nos atreveríamos a calificar de poética. En ambos, el color pretende erigirse en protagonista (delicadamente en uno, casi insultante en el otro), aunque sin llegar a conseguirlo. Porque el objeto, cuando puede manifestarse en toda su plenitud, tiene en sí mismo el color que da la vida, junto al tremendo poder evocador que otorga la trama desnuda.

En el polo opuesto puede situarse el horror, el sadismo del alemán **Weigelt**, la pretensión de imponer la fealdad por la fealdad, del austríaco **Huber**, reclamando para ésta (como lo hace gran parte del arte actual) el lugar que el arte siempre le ha negado, excepción hecha de bufones y fenómenos otrora preferidos circunstancialmente por ilustrísimos pinceles. El arte negro, traumatizado y casi imposible del polaco **Rozycki** (en línea con ese arte igual de imposible, extraño y, según se nos antoja, inerte, expresado por algunos compatriotas suyos en una reciente exposición de arte polaco contemporáneo). El arte «cotidiano» del holandés **Horree**: una vulgaridad hecha pecado, del cual, como de todos los pecados, hay inocentes, voluntarios o involuntarios. La concesión a lo negro, lo cavernoso, el «constreñimiento» sobre sí mismo, del español **Esclusa**, o de **Fontcuberta**.



PETER HORREE (HOLANDA).

¿Belleza entonces? ¿Vida? Sí. Por encima de todo y, quizás, a pesar de todo. La belleza y la vida de una mujer liberada, desafiante, ingenua, desvergonzada, como elán perpetuo, en el mundo del italiano **Lorenzo Merlo**. La vida misma como materia inerte, o la materia inerte con pretensiones de vida en cuanto avidez de protagonismo, en el suizo **Lichsteiner**. La misma vida que acierta a manifestarse en esos «poemas del mismo hombre solo», del holandés **Meyer**. La exaltación hecha ave en el ruso **Butyrin**. La belleza hecha atmósfera en el checoslovaco **Kruska**. Belleza en muchos rincones del mundo del español **Rueda**, con una poesía buscada ansiosamente y conseguida casi siempre, con una bellísima utilización del color y aún más bella del blanco y negro, con una fuerza simbólica conseguida a través de los elementos más dispares: estela de un sol agonizante, inermidad de una víctima propiciatoria, quizá no del todo inocente, insultante majestuosidad de un gato negro... Sin embargo, como contrapartida, a él pertenece la que se nos antoja imagen más fea de la exposición y que difícilmente puede justificar el arte.

Como final, o prolegómeno del itinerario, el suizo **Volgt**. Tanto puede ser resumen o comienzo. A ninguna de ambas cosas incita. Nada añade a una exposición que volvemos a calificar como importante por calidad, variedad y por desusada.



SALVATORE MANCINI (ITALIA).

XV EXPOSICION DEL CONSEJO DE EUROPA EN BERLIN

TENDENCIAS DE LOS AÑOS VEINTE

Por José María BALLESTER

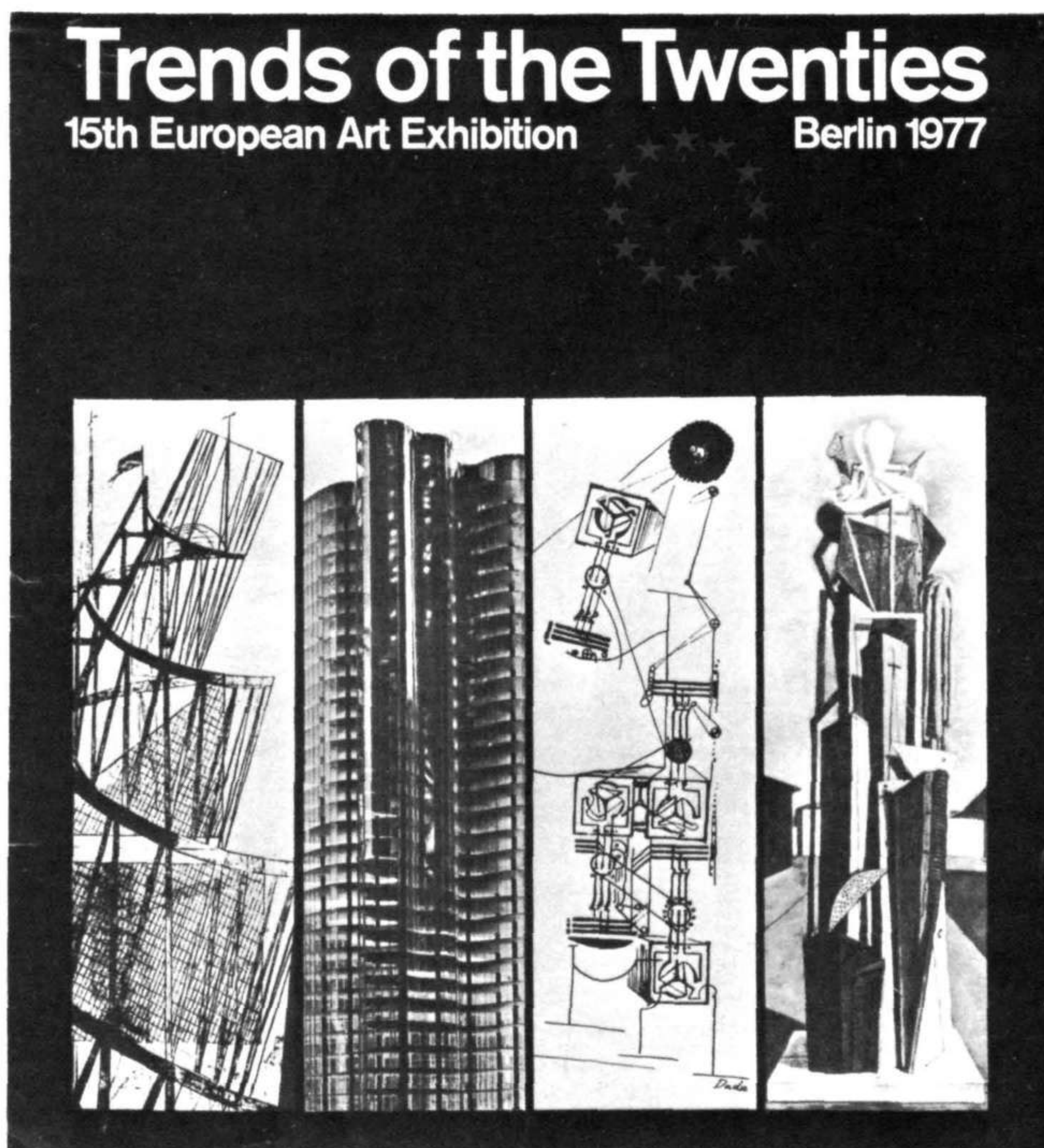
El día 14 de agosto se inauguró, en Berlín, la XV Exposición de Arte del Consejo de Europa, que esta vez está dedicada a las «Tendencias de los años veinte» y ha sido instalada, simultáneamente, en la Academia de Bellas Artes, la Galería Nacional y el castillo de Charlottenbourg de la zona Oeste de Berlín. Verdadero acontecimiento, que

va a reunir en Berlín, hasta el próximo 16 de octubre, las obras maestras de los artistas más característicos de las corrientes y tendencias de los años veinte y que continúa una ya larga tradición del Consejo de Europa: la celebración de grandes exposiciones que muestren la evolución del arte europeo a través de los siglos, dentro

siempre del espíritu que animó a este organismo desde su creación en 1949: promover la unidad europea en la democracia. Esta vez y en este aspecto, mediante la promoción y el reconocimiento del testimonio cultural y del pasado común de los países del Continente.

Ya celebrada la exposición, dedicada al «Período del Neoclasicismo», en Londres, hace ahora cinco años, se llega a esta décimoquinta exposición por dos razones fundamentales, que justifican su celebración. La importancia que tuvieron los años veinte en la cultura, y el papel de encrucijada que desempeñó la ciudad de Berlín en el desarrollo de las principales tendencias artísticas de la época. Los años veinte, en efecto, contemplaron el alumbramiento del concepto de sociedad que tenemos y vivimos en la actualidad, tanto en lo que se refiere al arte, a la arquitectura o a la estética industrial y la música, como a la moda, el cine, la televisión o la publicidad. Entonces nació el arte de la era industrial, y entonces puede decirse que comenzó ese proceso progresivo de *compromiso del artista con su propia época* y, también, con la política de su momento histórico.

Respecto al papel desarrollado por la ciudad de Berlín en los años veinte, puede decirse que todos los movimientos y todos los artistas —cuando menos, los más representativos— hallaron en esta ciudad el ambiente adecuado para su plena manifestación. Ya se trate del movimiento constructivista, de los «fauves» franceses, de los expresionistas o de los dadaístas, convirtiendo la ciudad de Berlín en auténtica «partenaire» de la ciudad de París, como centros fundamentales del arte contemporáneo. Pluralismo de estilos y de artistas que





DALÍ. «RETRATO DEL PADRE DEL ARTISTA» (1925).

ahora se manifiesta de nuevo en esta exposición y hace revivir en la ciudad una antigua tradición que ya es historia.

La exposición se articula en grandes grupos o capítulos, donde se muestran diferentes aspectos de la cultura de los años veinte. «Del constructivismo al arte concreto» es el título de la exposición que se ha instalado en la Galería Nacional. La Academia de Bellas Artes alberga la exposición de arquitectura denominada «De la ciudad futurista a la ciudad funcional» y la sección «Dadá en Europa». Finalmente, en L'Orangerie del palacio-castillo de Charlottenburg se exhiben obras de los más famosos pintores europeos de los años veinte, procedentes todas ellas de los museos europeos, de colecciones privadas y de algunos museos americanos, para agruparse bajo el común epígrafe de «Surrealismo y neorrealismo».

Nombres como Max Beckmann, Giorgio De Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Juan Gris, George Grosz, Raoul Hausmann; Kandinsky, Léger, Malevitch, Matisse, Joan Miró, Mondrian, Francis Picabia, Picasso y Man Ray, entre otros muchos, se agrupan seguramente por vez primera en una muestra común. Y de la envergadura de la exposición —para expresarla en términos numéricos— dará una idea aproximada el hecho de que se hayan concentrado, en Berlín, un total de 2.360 piezas de estos años.

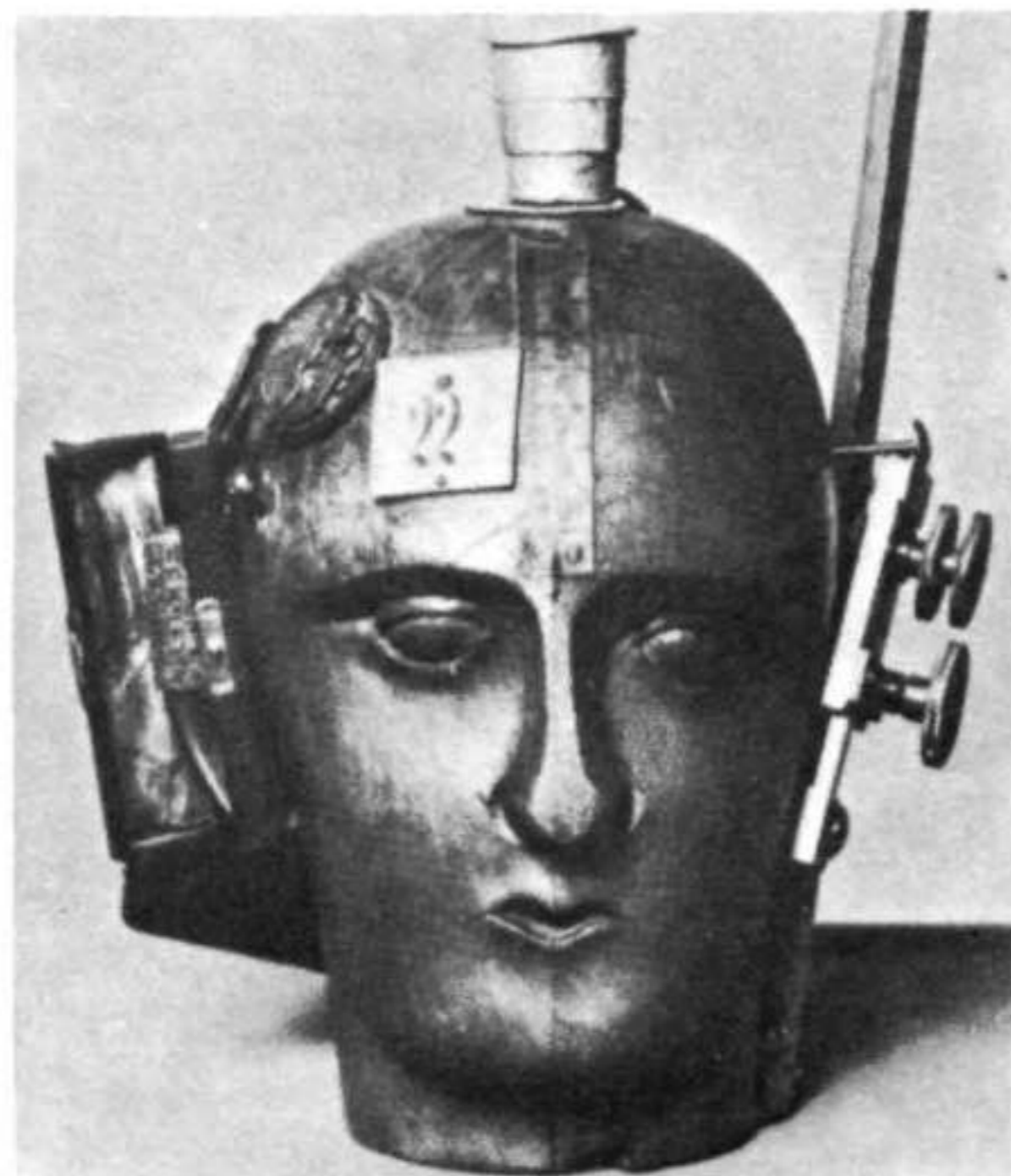
Por razones obvias, no todos los artistas españoles, que figuran en esta exposición, están representados con obras procedentes de museos españoles. No fue posible, por ejemplo, en el caso de Picasso o de

Juan Gris. La Fundación Miró de Barcelona, sin embargo, ha cedido para esta muestra —previa aceptación del propio artista— dos importantes obras de esta época, «Ampolla de ví» y «Pintura». El Museo de Arte Moderno, de la misma ciudad, ha enviado un cuadro de Dalí, «Retrato del padre del artista». El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, «Joven delante de la ventana» de Salvador Dalí y «Los clowns» de José Gutiérrez Solana. El Museo de Bellas Artes de Bilbao, «Las mujeres de la vida» del mismo pintor, y la Colección Santos, de Madrid, el «Retrato de los hermanos Solana» de Daniel Vázquez Díaz. Una triste circunstancia —la muerte del profesor Alberto del Castillo, representante de nuestro país en el comité organizador de la exposición, durante su preparación— limitó ciertamente la participación española que sólo tropezó con un único y solo inconveniente:



DUCHAMP. «L.H.O.O.Q.» (1919).

HAUSMANN. «CABEZA MECÁNICA». (1921).



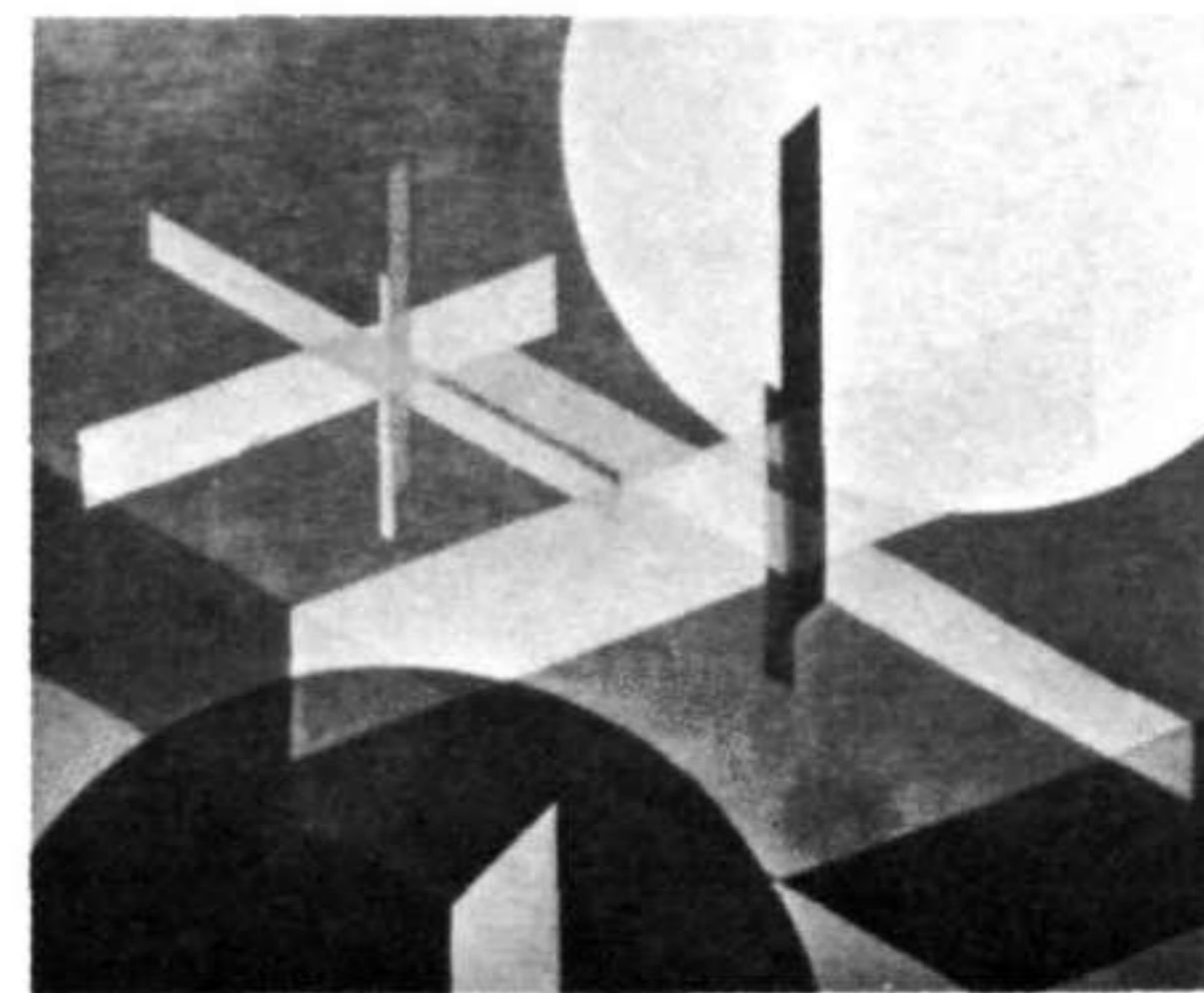
la negativa del matrimonio Dalí a prestar el cuadro titulado «Le Grand Masturbateur» —propiedad de Gala Dalí— solicitado con reiteración por los organizadores, sin que el artista ni su esposa se dignaran, tan siquiera, dar una respuesta negativa.

Lo que viene a demostrar cómo Salvador Dalí, que pretende pasar por el artista nacional español —tras la muerte de Picasso y haciendo caso omiso de la presencia de Joan Miró— y cuyas obras se halla presto a vender para los regalos oficiales de Estado, niega su colaboración al Consejo de Europa y al propio Estado español, cuando se trata sólo de ceder una de sus obras para que nuestro país se halle dignamente representado en una exposición internacional de esta categoría. Naturalmente, se le pedía una obra de sus «buenos» años veinte y no esas cosas que dice pintar en la actualidad.



PICASSO. «DOS MUJERES SENTADAS». (1920).

MOHOLY-NAGUY. «COMPOSICION Z VIII». (1924).



LA DOCUMENTA DE KASSEL: UNA VENTANA A LA FANTASIA

Por Francisco J. SANCHEZ ORTIZ

«El Arte no se basa en la certidumbre. No tiene que preocuparse de saber adonde va. Va hacia sus fines desde sí mismo y simplemente porque su naturaleza le lleva a extenderse, a desplegarse» (F. NIETZSCHE).

El 25 de junio, en Nueva York, a las 16 horas, un piloto se tira en paracaídas y deja su máquina estrellarse contra un montón de basura. El choque es transmitido vía satélite a una pantalla instalada en el Monumento de Hércules, en Kassel.

En la Friedrichplatz se construye por Walter de María el «Kilómetro Vertical» introduciendo barras de latón hasta alcanzar dicha profundidad.

El Center for Advanced Visual Studies de Massachusetts, presenta una instalación que produce nubes de vapor de agua, sobre lo que proyectores de rayos laser dibujan efectos ópticos al compás de la música.

Dos puentes de madera de más de 100 metros de longitud se cruzan en un charco de arenas movedizas.

El francés Ben D'Armagnac se encierra en un cuarto durante ocho días para reaccionar espontáneamente a los impulsos del mundo exterior.

El profesor Joseph Beuys, de Düsseldorf, inaugura su «Universidad Libre Internacional para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria».

Nos estamos refiriendo a algunos de los exponentes de la Documenta-6, de Kassel, exposición a la que me desplazé expresamente el pasado julio, por encargo de nuestra revista.

QUE ES LA DOCUMENTA, DE KASSEL

En la ciudad alemana de Kassel, se celebra desde 1955, y cada cinco años, la exposición quizá más amplia, importante y polémica, a nivel internacional, en materia de expresión artística contemporánea.

Asistimos, en general, a un «boom» de todas las artes, a un esfuerzo en todos los campos por renovarse («o morir»). Los estilos, las modas, los «ismos» se suceden vertiginosamente. Hoy ya no nos podemos estancar, relajar.

Todo puede ser bello y todo puede ser criticado. Todo intento de innovación, de originalidad, de creatividad, es ahora interesante. Nuestras neuronas están funcionando a un ritmo insospechado. Todo está al rojo vivo, y en cuanto a actividad artística, la Documenta se encarga de demostrárnoslo.



La Documenta-6 (6.ª edición) estuvo abierta del 24 de junio al 2 de octubre de este año, y en ella casi de 700 artistas de todo el mundo exponen sus hallazgos en materia de Pintura, Escultura, Dibujo, Fotografía, Libros-objetos artísticos, Films de todo tipo, Video, Diseño Utopico, Performance (acción), con un coste de organización de más de 5.000.000 DM., que abren la posibilidad de investigar en nuevas técnicas y vías de expresión, que incorporan la creación artística a la realidad cotidiana, que propulsan y fomentan el desarrollo de todas las potencialidades de la imaginación y del espíritu, pues, como reza una de las mociones de la Documenta: «Las cosas extraordinarias de hoy serán mañana las ordinarias».

Para tan ambicioso proyecto se escogió una ciudad como Kassel, de larga tradición cultural y artística.

Y en cuatro de sus más importantes centros se distribuye la Muestra:

«Museum Fridericianum»

Primer museo de Europa, funciona desde 1779, habiendo sido escenario de las anteriores Documenta. En él encontramos pintura, escultura, fotografía, instalaciones video, «performances», locales de proyección de films experimentales y las sesiones-seminario de la «Universidad» del profesor Beuys, que dirige discusiones acerca de la unidad arte-vida y otros temas hoy candentes.

«Orangerie»

Alberga: Computadores, «Diseño Utópico», «Performances», Dibujo, Films.

Las mejores esculturas son las que se encuentran situadas al aire libre, en el Parque Karls-Aue, enfrente del edificio.

«Kino Royal»

Exhibe diversas películas de los años 70.

«Neue Galerie»

Sección del «libro»-objeto artístico.

Vamos a comentar brevemente cada una de estas secciones.

Pintura

En realidad, es de lo poco que nos ha decepcionado. Ciertamente que es difícil hacer cosas nuevas. Hoy parece que el bidimensional-estatismo se nos queda corto. Pero, en cada época de su evolución se ha podido pensar lo mismo, y de hecho, hemos visto un progreso, o una «transformación» (J. Fetis).

Vemos obras con cierta gracia, pero, en general, los mismos nombres que exponen son los que ya figuran en todos nuestros museos de arte moderno: abstracto, —expresionista y geométrico—, surrealismo, informalismo, «pop», «op», cinético, hiperrealismo... No es que hoy no se trabaje en estos campos, pero, si el principal valor de la Documenta es la novedad, poco interés van a presentar cuadros que ya se hacían a principios de los sesenta. Duele un poco esta efimeridad, pero hay que ser rigurosos con el concepto de «nuevo», más cuanto que, como decimos, es primera razón de ser de la exhibición.

Podemos destacar —si lo consideramos una «pintura»— el gran cuarto (¿de baño?) azul de H.P. Reuter, en que se combina ilusión y realidad.

Dibujo

El dibujo, en cambio, con ser todavía más limitado técnicamente, nos presenta obras más interesantes. Desde escenas fantásticas a ritmos geométricos o numéricos, pasando por grabados, aguafuertes y proyectos, piezas de una belleza exquisita o de una fealdad acongojante, la



JOHN DAVIES.

Orangerie nos ofrece una muestra de más de 650 dibujos que no debemos perdernos.

Podemos citar como curiosa la computadora dibujante creada por Harold Cohen, con la que los visitantes pueden realizar dibujos, más o menos «abstractos», programando ellos mismos el ordenador.

Escultura

Reiteramos que, salvo muestras aisladas —entre las que destacamos el montaje del inglés John Davies—, la escultura —propriadamente dicha— o megaloescultura ocupaba en forma espaciada los Jardines Karls-Aue, así como el espacio libre entre los edificios mencionados.

Hay obras de gran interés: el monumento «Terminal», de Richard Serra, la cinta en zig-zag de Reusch, los «puentes» «Horizontal Plastik» de Trakas, el «barco» de Anatol. Pero claro, ello dentro de un concepto amplísimo de escultura ¿puede considerarse «escultura» el «decorado» de Aycock? ¿Y el Centro de rayos laser? ¿Y el mismo «Kilómetro Vertical» de Walker de María, que, dicho sea de paso, cuesta 40.000.000 de pesetas?

Fotografía

No es que a las fotografías les falte calidad, pero —volvemos a lo de antes— no se exhiben novedades. Se trata de una colección de fotos en blanco y negro, que abarca desde las primeras fotos de principios del siglo pasado, que todos habíamos visto alguna vez, a otras más o menos «importantes» del tipo de las de LIFE y las últimas actuales, interesantes, pero de un clasicismo técnico absoluto.

Ni una foto en color, ni una solarización, viraje, veladura, multiexposición, montaje... y hablo sólo de «efectos fotográficos» que vienen descritos en cualquier sencillo manual de aficionado.

Nos alegra que la fotografía se integre como género artístico en una exhibición de semejante altura, al lado de sus hermanas mayores «clásicas», pero por ello mismo esperábamos mucho más, y francamente no se corresponde con el resto.

«El libro del libro»

El «libro» entra en juego desde un nuevo punto de vista, no como simple vehículo de un contenido artístico independiente, sino como obra de arte en sí, como un medio más de expresión artística. No para leer, sino para contemplar.

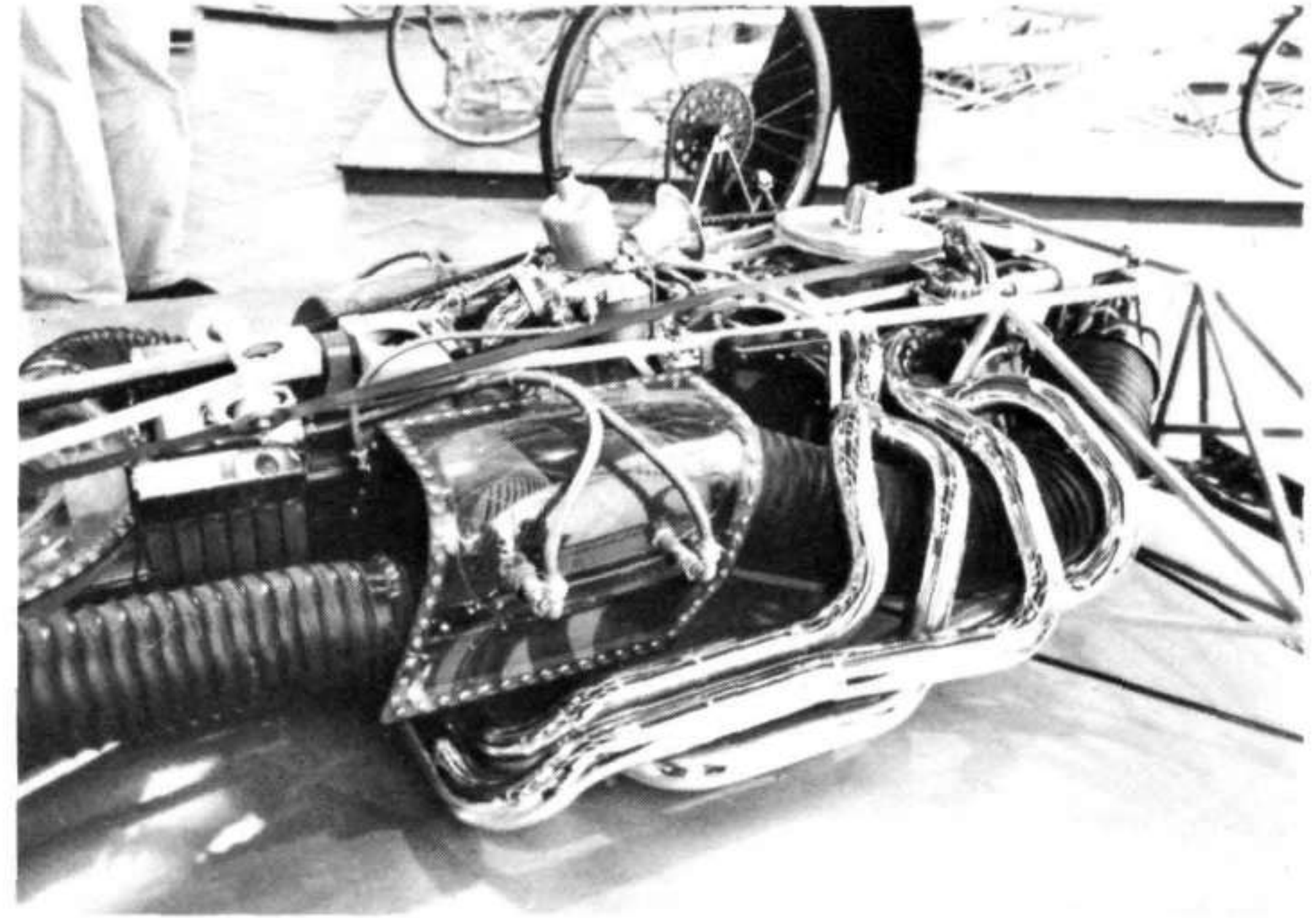
Por tanto, la exhibición de la Neue Galerie no es de novedades editoriales, sino de arte: ésta es la novedad. Por ello, ignoramos si el nuevo género o material puede tener una trascendencia histórica, pero tampoco se requiere para que, en la Documenta, figuren montajes como los de Dieter Roth que presenta una microsomía bíblica a partir de sus diferentes contenidos tradicionales (poesía, historia, ciencia), que agrupa en «bloques», o de Walther, que se «sumerge» materialmente en sus páginas, o Zangs, que las construye con nuevos materiales, obras en que la belleza plástica no eclipsa intencionalidades a veces muy profundas.

Films

Películas se exhiben de dos tipos: comerciales y experimentales, tajantemente divididas, de un modo convencional. En realidad, sólo el segundo grupo debería figurar en la Muestra, Las «Spielfilme» son buenas películas, realizadas efectivamente en los años setenta, por directores de la talla de S. Kubrick o Eric Rohmer, pero que en cuanto a lenguaje siguen unos cánones hoy ya clásicos —hechos clásicos por sus propios autores—, pero que todo el mundo puede admirar y admira, de hecho, en cualquier sala comercial.

Por eso, nos interesan más los auténticos experimentos cinematográficos o «Experimentalfilme» que, siguiendo la tradición del «cine underground» nacido en USA, y hoy realizado dignamente en todos los países, ahora tienen asimismo oportunidad de salir de sus cerradas cadenas de distribución más o menos «subterráneas» y ofrecer a un gran público investigaciones como las de Snow, Sharrits o Le Grice, sinceramente plausibles.

ALFRED HOFKUNST. «MEIN ATELIER». (1972).



DON POTTS. «THE MASTERCHASSIS». (1970).

Video

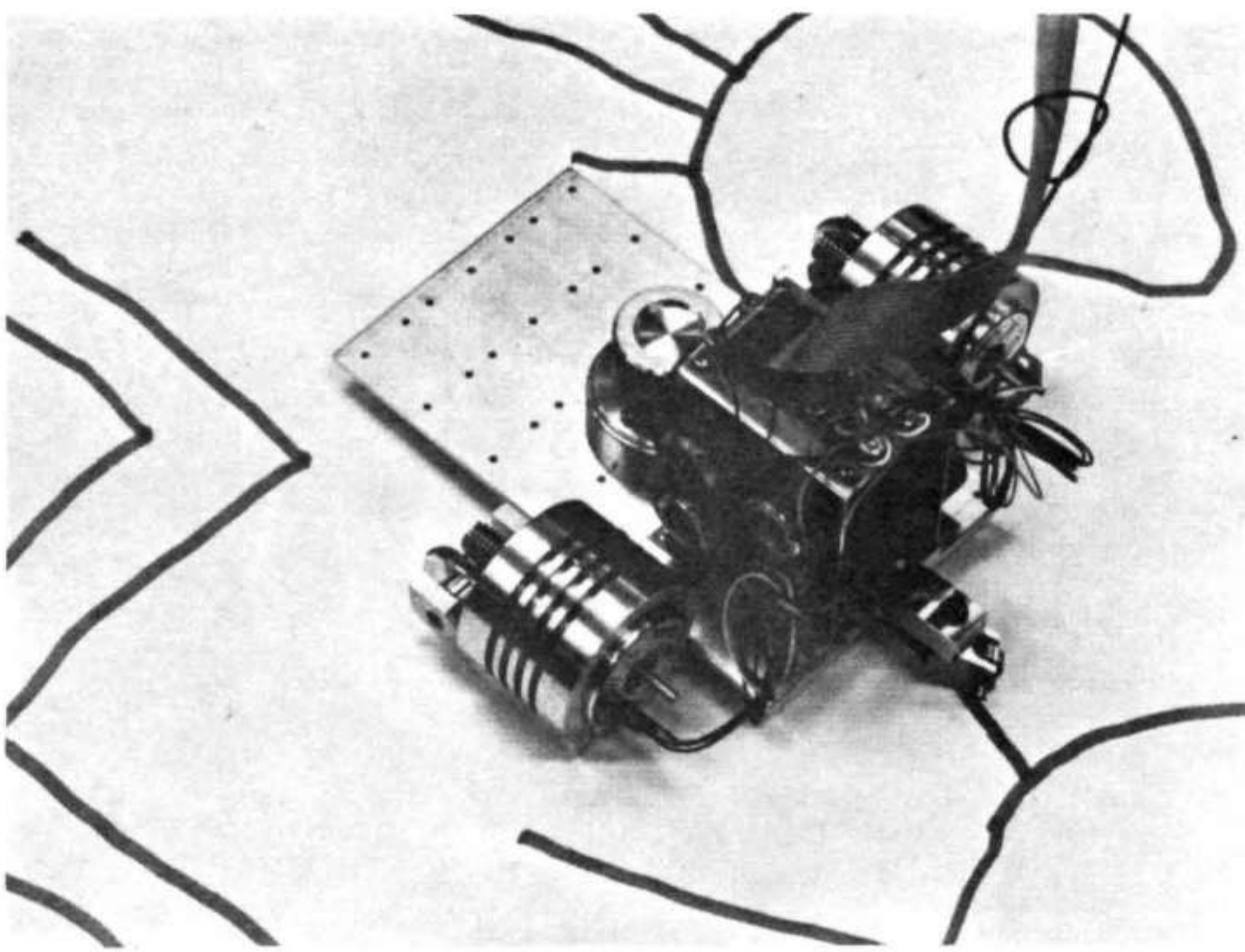
«El tubo de rayos catódicos reemplazará en un futuro próximo al lienzo» dijo una vez en Nueva York, June Paik, padre del video-art. Quizá exagerase, pero lo cierto es que en los últimos años la técnica del video-tape ha tenido un desarrollo impresionante, y que lo producido es sólo un principio.

El nuevo sistema de grabación, de infinitas posibilidades en cuanto a tratamiento de la imagen y sonido a través de sus múltiples controles, y con la posibilidad de comprobación inmediata de lo registrado, ocupa por sí mismo toda una sección de la Documenta —por cierto, de las más concurridas— dada, además, su creciente utilización en los mass-media.

Como instrumento, pues, de hacer arte —amén de los diferentes «estilos» a que puede dar lugar—, la exhibición recoge:

a) Instalaciones en circuito cerrado: un objeto real en movimiento es el contenido de la retransmisión-interpretación simultánea a las pantallas: una sucesión de gotas de agua que iluminadas adecuadamente producen sorprendentes efectos de color en combinación con su sonido al caer, o incluso la imagen del propio espectador que configura así «su» obra de arte (P. Campus, B. Viola, etc.)

b) Video-objeto: pantallas de video incluidas en la estancia. Muy importantes son: el «Jardin de los Monitores», del propio Paik, habitáculo en que 30 pantallas transmiten simultáneamente un programa de 59 cintas con distintos temas que se mezclan lo mismo que sus sonidos; el «Desnudo bajando una escalera» de Shigeo Kubota que, haciendo homenaje a la poliperspectiva cubista de Duchamp, graba la imagen de la muchacha desde múltiples puntos de vista, sintetizada luego en cuatro monitores, que producen así la impresión total que busca; la cinta «Viuda del Paraíso», en que la alemana Rebecca Horn, cubierto su cuerpo con una fantástica vestimenta de plumas negras, combina un fondo de verso con los movimientos de su «envoltura», y un largo etcétera de otras realizaciones no menos interesantes.



HAROLD COHEN. «DER COMPUTER SEICHNET».

Performance

Incluye una serie de espectáculos de «happening» o acción, saliéndose asimismo de los «géneros clásicos» de los que precisamente toma sus elementos.

La «performance» o «actuación» se caracteriza por la presencia directa del elemento humano, pero puede tender más al concepto de representación teatral o pantomima, al de ejecución musical, al de danza, al de simple juego de luz y color, a un estatismo intencionado en los actuantes, o combinar algunos o todos estos elementos y otros distintos.

Es, pues, de las actividades artísticas que, por su novedad, más tienen legitimado su puesto en la Documenta.

Nos referíamos antes a Ben D'Armagnac. Durante todo el tiempo de la exposición figuran en programas buen número de estos «performances», como el de L. Anderson, que combina bandas sonoras con proyección de films, durante las cuales toca ella misma el violín; S. Brisley quien realiza una danza-fuga, colgado y atado por una cuerda; los de Gina Pane, Jared Bark, etcétera, o bien el de C. Böhmler que en un cuarto con las paredes pintadas en negro y en que sólo hay una mesa y una silla se limita a sintonizar una emisora corriente en un transistor corriente, e irse, o el de W.G. Cassel-Krefeld, que dispone unas figuras de enanitos... («Gartenzweg») encima de un paño negro.

Guste o no, hemos de reconocer su extrema originalidad.

Diseño utópico

No sé realmente con qué criterio se ha establecido esta sección ya que su título pretende un concepto de lo más ambiguo. Si, estos «coches» y máquinas, en construcción real o en proyecto, no se caracterizan ni por su posibilidad de utilización, ni por su «realismo», ni por responder a descubrimiento tecnológico alguno, podrían haberse incluido en cualquiera de las otras secciones, ¿es que alguno se diferencia sustancialmente del Centro de rayos laser, por ejemplo?

La clasificación

Lo que acabamos de decir nos lleva inmediatamente a unas reflexiones:

1.º ¿Con qué criterio se han establecido estas «secciones»?

Diferenciar la pintura de la escultura o del dibujo viene de antiguo, pero ¿qué es eso del «diseño utópico»? Desde luego, ni un género, ni un estilo, ni un medio de hacer arte. ¿Por qué se hace esa distinción entre films comerciales y films experimentales? Ya que si los primeros no son experimentales, en rigor no deberían figurar en la exhibición.

2.º ¿Por qué se ha fijado en nueve el número de las mismas?

¿Es que realmente no se produce novedad alguna fuera de esas estrechas casillas? ¿Es que una cerámica, un mueble o una música, teatro o un proyecto arquitectónico no tienen importancia, y sí el «diseño utópico» o el «libro del libro» que, siendo interesantes, son hoy día, evidentemente, mucho menos cultivadas y populares?

3.º ¿Es posible que en la que pretende ser más vanguardista exhibición de arte actual se sigan manteniendo las mismas constantes que nos vienen de la tradición remotísima, cuando gran parte de la obra de hoy —la más nueva— gira toda en torno a la combinación de las diversas técnicas?

Y no casualmente o por mera novedosidad, sino porque hoy el artista se da cuenta de qué es lo importante: expresar su significado y para ello tiene a su disposición toda una gama de medios (técnicas o géneros) entre los que elegirá o incluso combinará para que a la postre resulte el máximo de expresión, pero no distinguiendo un fondo y una forma, sino del todo que es la obra. «Creo... en la verdad de un arte indivisible» (Richard Wagner).

El catálogo

El catálogo oficial de la Documenta-6 consta de tres tomos que agotan prácticamente todo detalle informativo, pero que cuestan 75 DM., casi 3.000 pesetas, precio nada «popular», y que además utilizan un lenguaje especializado muy por encima del alcance del público medio.

Si ya de por sí, muchas de las obras expuestas son de difícil interpretación o aprehensión, la función del comentarista —en este caso, redactor del catálogo— no puede ser nunca la de complicarlo más, sino todo lo contrario: aclarar (explicar es imposible por la propia naturaleza del arte), acercar en definitiva a artista y espectador.

Pero, en general, el visitante se queja también de la falta de atención que se le dedica. Como reacción, en 1972, un granjero llenó dos tractores de estiércol y los puso frente al Museum Friedriciamun.

Esto puede ser peligroso y contraproducente, pues no olvidemos que el espectador es el destinatario del mensaje.

Arte y técnica

Muchos se quejan, y no sin razón, de que en general, se presta una excesiva atención a la técnica; tanta, que a veces se cae o en el artesanado o en la tecnología por la tecnología.

Es un problema de fondo, si, como pensamos, conviene que la técnica esté al servicio de un significado aunque en fusión unitaria y total, o si por el contrario, la técnica ha de emanciparse y tener un valor en sí misma. Recordemos lo que decían Cage: «Hay que dejar que los sonidos sean sonidos..., ya no deben ser los portadores de una idea o de una asociación o de lo que sea» o J.L. Godard; «No hay nada que comprender en mis films. Es preciso contentarse con escuchar y mirar». F. Leger: «El argumento es el gran error del cine» o mucho más allá Matisse: «Al mirar un cuadro hay que olvidar lo que representa».

Pero es que hay que distinguir: una cosa es «comprender» racionalmente la obra, cosa que del todo es imposible, porque «si el arte fuera traducible por razonamientos ya sería ciencia» (Cirici Pellicer), y otra muy distinta es que la obra «quiera o no decir algo» que es a lo que nos referimos, ya que en caso negativo la obra será un puro artificio, juego de color o sonido, sin más trascendencia; será estéril como motor de innovación a no ser que la intención del artista fuese la mera recreación sensorial, lo cual también puede ser admisible, aunque caben diversas respuestas de carácter ético, entre ellas la de Kandinsky: «la belleza del color y de la forma no es un objetivo suficiente para el arte».

Arte es vida y vida es arte

Uno de los principales móviles de la Documenta y sus promotores —en especial el profesor Beuys— es caminar hacia la vieja idea de fusionar arte y vida.

Ya no tiene sentido adorar o admirar estas obras, sino que se trata de vivirlas, de participar en el acto de creación y de incorporarlas a nuestra vida.

«El arte formó parte de la vida misma desde sus comienzos, vinculado estrechamente a la magia, la ciencia, el trabajo y la religión —dice H. Arundel—. Con el desarrollo de la sociedad y su división en clases y el creciente dominio del hombre sobre la naturaleza, tuvo lugar la diferenciación del arte».

Pero el arte, como la naturaleza «no es un adorno, sino una necesidad, no un lujo sino una exigencia» (Giralt-Miracle), es una faceta orgánica consustancial a la idea de hombre, por lo que las modernas tendencias artísticas se han preocupado de identificarlo con la vida: los suprematistas, constructivistas, el «land-art», «pop», «op» (en cuanto a la utilización de la tecnología), «happenings» y nuevas formas de teatro, el hippismo incluso.

Esto es fundamental: «vivir artísticamente», diríamos, redescubrir el sentido de la estética en la propia vida y a su vez llevarla a ella en cada uno de sus ámbitos. Si dijimos antes, que en el futuro dejarán de tener sentido las rígidas casillas en que las academias —y exposiciones— dividen la producción artística, en un futuro más lejano, como dice Tapiés: «desde el momento en que cada uno de nosotros se realice artísticamente en los trabajos de su vida cotidiana, los «artistas» y las «obras de arte» ya no serán necesarios», porque todos seremos artistas, porque todos podemos serlo».

La Documenta, en este sentido, realiza una importante labor con la exhibición de obras en que el espectador es elemento indispensable y directo en la configuración de la obra.

Participación española

Por no emplear otros términos, diremos con S. Amon que la presencia española es «precaria».

En la Documenta-6 toman parte solamente 14 artistas de nuestro país, representación muy escasa si tenemos en cuenta el número total de los participantes, y el nivel de nuestra actual producción artística.

La mayor parte de ellos exponen en la Sección Dibujo, de la Orangerie. Son: Arroyo, Chillida, López Hernández, López García, Joan Miró, María Moreno, Picasso, Quintanilla, Quintero, Saura y Tapiés. Todos artistas, por lo demás, ya muy conocidos, y varios de ellos consagrados.

Muntadas es el único que representa una obra video en el Museo Fridericiamun. Se trata de tres pantallas que transmiten simultáneamente una emisión de noticias para criticar el modo con que éstas suelen ser manipuladas «ab origine».

Zush por su parte cuenta con un interesante trabajo, «Illegibles cuadernos de viaje» en la Neue Galerie, que, como dijimos, está dedicada a la original sección del «libro del libro».

DIETER ROTH.



Pero sólo Miralda participó, de nuestros compatriotas, en un performance o happening al aire libre. Se trataba del montaje «El Rapto de Leda», que se presentaba muy interesante, ya que se trataba de una procesión de sacerdotes y sacerdotisas ataviados en negro, portadores de unos cisnes de plástico, que recorrería 3 kilómetros de los jardines de la Orangerie, hasta concluir en el templete neoclásico dedicado a esta diosa, donde el artista ofrecería su personal versión del mito, a transmitir incluso por la TV alemana, pero que, debido a una fuerte tormenta desencadenada, no se pudo llevar a efecto.

A ellos, en el apartado documental, cabe agregar a nuestros grandes Arrabal y Buñuel.

Aparte de las razones arriba indicadas, solamente Muntadas, Miralda y Zush fueron representados por una única galería española (Vandrés). Los demás, todos por galerías extranjeras.

¿Por qué no se atendió, en general, y siempre dado el carácter experimental de la muestra, a quienes trabajan en

campos más vanguardistas? ¿Y cómo no ha participado ningún español en pintura, escultura, fotografía...?

Verdad es que a la Documenta sólo se va por rigurosa invitación, pero entonces ¿qué clase de criterio han seguido los organizadores? Desde luego ninguno que presuponga un profundo conocimiento de la realidad artística de nuestro país. Y por otra parte, ¿qué han hecho nuestras famosas galerías, o qué han dejado de hacer?

Con todo, la Documenta de Kassel es una de las exposiciones de arte de vanguardia que vale la pena ver, al menos así lo consideré yo, en mi deambular por la misma.

Y si las observaciones del público y de todos los comentaristas han podido servir para que en sucesivas ediciones lo expuesto responda más todavía, y de manera más objetiva y equilibrada al básico propósito de exhibir y potenciar las más atrevidas e imaginativas manifestaciones de las nuevas artes, la Documenta puede llegar a convertir a la ciudad de Kassel en la nueva Meca del Arte Moderno.

FRANZ ERHARD WALTER.



UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ Y PELAYO

CURSO DE ARTE:

La vanguardia artística: mito y realidad

Por Mariano NAVARRO

Repensar, tras varios meses de su clausura, el pasado curso de Arte de la Universidad Internacional Menendez y Pelayo de Santander, carece de valor sino es mediante un repensar la actuación de todos en el seno de esa parcela de la vida que es la cultura, que es específicamente y en nuestro caso, el arte.

Reescribir, ahora, sobre dicho curso, no puede ser más que escribir la posibilidad, ya vivida, de actuar de otra manera en el seno de una cultura que cotidianamente se muestra habitada por un exceso de sepulcros.

De la repercusión que en el futuro tengan las discusiones allí mantenidas, aún es pronto para profetizar en aquello que a las prácticas artísticas se refiere e incluso en cuanto a las prácticas de la crítica misma atañe. Por el momento y dadas las fechas veraniegas que suceden al curso tan sólo podemos

mencionar las repercusiones que pueden tener cabida en las páginas que los periódicos dedican a los ecos de sociedad y como máximo, cabe la posibilidad de citar las actitudes de los cronistas ante el hecho mismo del curso y su desarrollo.

Ejemplo de cierta actitud sería la carta dirigida a «El País» en la que se pedía un mínimo de «sentido liberal» y que «convendría matizar los términos con los que se intenta poner de relieve la ineficacia de los cursos anteriores».

Por lógica no puede ser de otra manera. Su autor quiere hacer ignorar al lector de la carta que de lo que se trata no es sólo de poner de relieve la ineficacia de los cursos anteriores, sino que hoy, un tema que se presenta como prioritario en el esfuerzo para levantar totalmente la venda que se colocó sobre los ojos de un país entero.

PALACIO DE LA MAGDALENA.



De lo que se trata es de poder analizar el cómo, el por qué y el para qué de unos métodos empleados durante cuarenta años, de analizar la variación de esos métodos, de tasar el cómo, el por qué y el para qué de las aperturas y las censuras a las que se ha visto sometida la cultura —y entendida ésta como un síntoma más del desarrollo total de un país sometido a la dictadura—. De lo que se trata, en suma, no es de «buscar víctimas», como pretende la carta citada, que es la actuación de los hasta ahora obligados al silencio, sino de desmontar los mecanismos que han hecho posible tan larga mudez. En dichos mecanismos, no existen víctimas sino colaboradores voluntarios o involuntarios —que tanto da para quien no pretenda efectuar juicios sumarísimos, a los que tan aficionados se han mostrado los ahora «demócratas de toda la vida»—. En otras palabras, el fascismo, la dictadura, se levanta mediante la tortura, la policía y la represión, pero también mediante la manipulación del saber, mediante la permisibilidad, mediante la elaboración de saberes por grupos o individuos que no pertenecen de facto al fascismo entendido uniformemente. Al fascismo, en resumen, podemos ayudarle, le ayudamos todos a mantenerse; podemos, también, como deseo colectivo, hundirle entre todos. Comprenderle es sólo el primer paso, pero es un paso fundamental, prioritario.

Discutir aquellos cursos es una tarea inane, por cuanto ellos han dejado de existir sin ningún otro recuerdo que el de los maravillosos veraneos, que los muchos kilómetros de playa santanderina, entre ellos, las calas privadas de la Magdalena hicieron pasar a los asiduos del lugar.

La Magdalena, sin embargo, conoció tiempos mejores, granados aunque efímeros, y que corresponden a los años de su formación.

Al año siguiente de la proclamación de la República, en 1932, el Gobierno cedió a los intelectuales el Palacio que Santander regalara a Alfonso XIII para la creación de una Universidad de verano. El año 1933 comenzó ésta sus labores con un curso en el que intervinieron Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Jorge Guillén, etcétera. Al año siguiente, un equipo formado por José Gaos, Luis Recasens, Américo Castro, Esteban Terradas, Blas Cabrera, Camilo Barcia y Gregorio Marañón (entre otros), eligió para el curso un tema que referencialmente recuerda al elegido este año por el curso de arte, «EL SIGLO XX». Al año siguiente, con una orientación menos general se realizó la tercera y última convocatoria de aquella primera etapa. Como dato curioso, aunque significativo, en los tres cursos intervino «La Barraca», de Federico García Lorca, que presentó en representaciones sucesivas casi la totalidad de su repertorio.

La guerra civil, y la diáspora cultural producida en la inmediata postguerra cerró, durante largos años, estos cursos.

Durante la etapa franquista, si algún curso es mencionado con insistencia es aquel que en 1953 puso sobre el tapete la discusión sobre la pintura abstracta. Curso mencionado con los máximos honores por cuanto él por sí solo suponía la posibilidad de que la larga noche a la que el arte español se veía sometido presentara cuando menos alguna luz por tenue que ésta fuera.

Lo que ya no se menciona tanto son los nombres que lo hicieron posible, nombres entre los que cabe destacar fundamentalmente el de Ricardo Gullón —fundador de la Escuela de Altamira, nacida en Santander el año 48— y el de Luis Felipe Vivanco, organizador principalísimo de la exposición

de Arte Abstracto con la que coincidió el Congreso de Críticos mencionado.

UNA NUEVA ETAPA

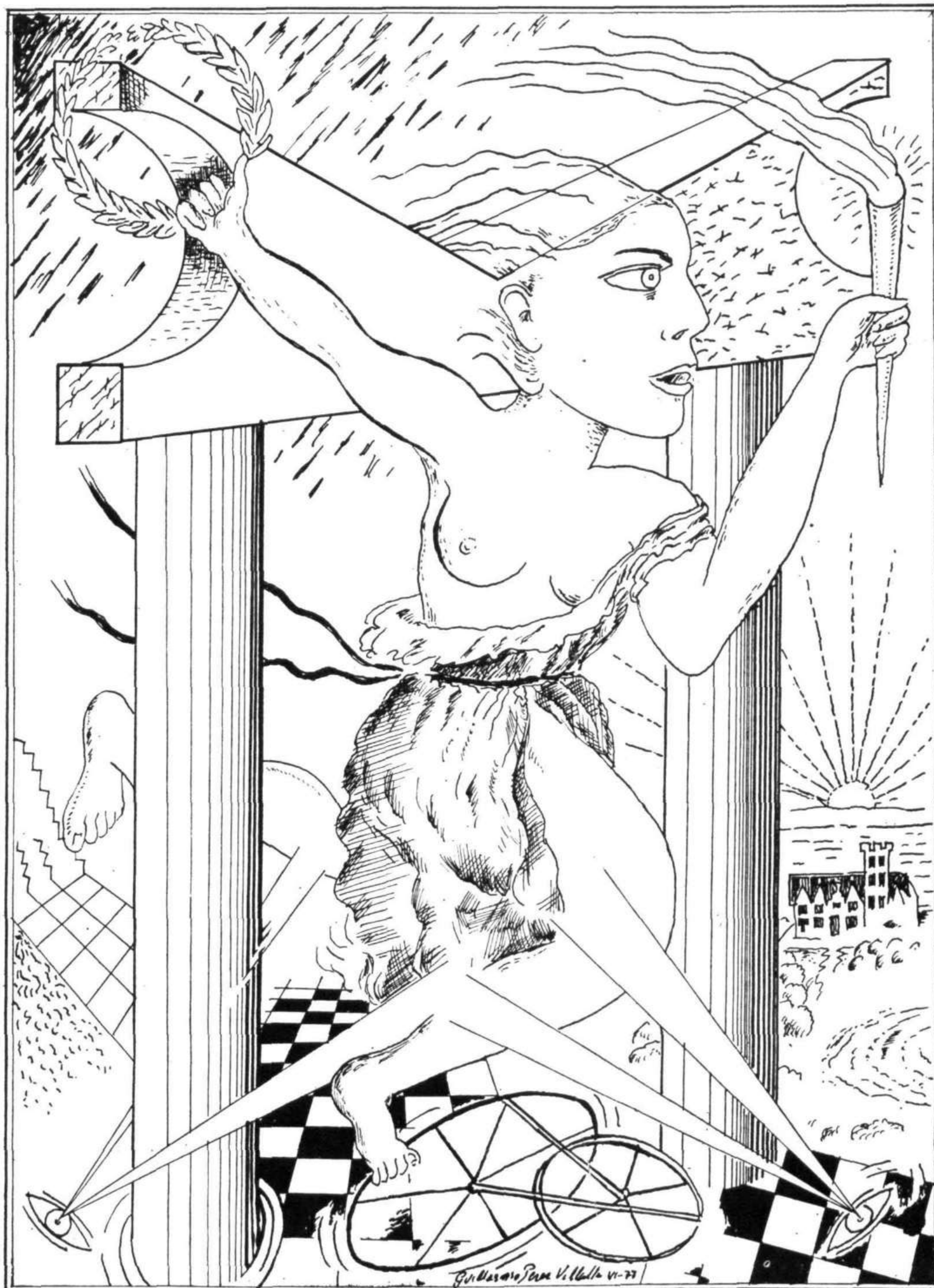
La convocatoria del X Curso de Arte se produjo tras un año de intervalo en el cual se gestó la transición entre una y otra forma de éste. Así, la financiación y organización pasó a depender directamente de la Universidad Complutense, quedando completamente al margen el III programa de Radio Nacional y se produjo el cambio de director y secretario.

Bajo la dirección de Antonio Bonet Correa, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense y ocupándose de la Secretaría, Simón Marchán Fiz, profesor numerario de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, se pronunciaron un total de 15 conferencias (Antonio Bonet Correa, Angel González, Valeriano Bozal, Juan Navarro Baldeweg, Tomás Llorens, Ignasi Solá-Morales, Cirilo Popovici, Fernando Huici, Federico Jiménez, Colectivo de la Asociación de artistas plásticos de Madrid, Colectivo del Congrès de Cultura Catalana, Colectivo de la Asociación de Artistas Cántabros, Marcellin Pleynet, Conrado Maltese, Patricio Bulnes, serían los conferenciantes) y diez ponencias agrupadas en dos seminarios distintos, «Vanguardia histórica»: 1900-1945, dirigido por Francisco Calvo Serraller, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Geografía e Historia de la U.C. (con Juan Manuel Bonet, Jaime Brihuega, Fernando Checa, Mariano Navarro y Vicente Mora) Y «Los medios de masas entre la vanguardia artística y la vanguardia sociopolítica», dirigido por Juan Antonio Ramírez, profesor de Historia del Arte en la facultad de Geografía e Historia de la U.C. (con Alberto Corazón, Carmen Grimau, Antoni Mercader, Joaquín Dols Rusiñols). Como actos fuera de programa reseñar una corta charla de Leopoldo Rodríguez Alcalde, quien expuso algunos recuerdos y vivencias de las obras de los vanguardistas históricos montañeses y especialmente el concierto ofrecido por Llorenç Barber tanto con obras propias como con varias de las últimas generaciones de compositores españoles, concierto seguido de un amplio coloquio en el que someramente se pasó revista a las interacciones del territorio musical en las últimas experiencias artísticas visuales.

Si fuera necesario resaltar las características fundamentales del curso pasado, creo que éstas podrían ser las que siguen:

En primer lugar un predominio absoluto, en cuanto a ocupación del tiempo se refiere, de los coloquios frente a las ponencias. Coloquios tan deshilvanados como se quiera concebirlos, que en no pocas ocasiones terminaron incluso enturbiando el contenido real de las ponencias a las que hacían referencia, pero en los cuales se encontraba, por vez primera posiblemente, un enfrentamiento directo de las distintas posturas mediante las cuales se contempla y se practican en la actualidad de las artes. Cuando menos los coloquios sirvieron para una definición exacta de los términos específicos que perfilan en la actualidad las diferentes vertientes ideológicas frente a un fenómeno cuya complejidad es creciente.

En segundo lugar, el curso al no estar planteado con orientaciones didácticas, vino a ser más un encuentro de especialistas que otra cosa. Un número amplísimo de asistentes tardaron en asimilar unas discusiones cuya mecánica imponía, como mínimo, una nómina de conocimientos previos que es ocioso decir no se imparten en las universidades



DIBUJO DE GUILLERMO PEREZ VILLALTA, PORTADA DEL PROGRAMA DEL CURSO.

españolas. Pese a las negativas críticas iniciales, no cabe duda alguna —como el comunicado final redactado por gran parte de los asistentes vino a certificar— que el territorio de la discusión había resultado mucho más fructífero que el del pontificado.

En tercer lugar, la participación de la ciudad de Santander puede considerarse casi como inexistente.

Como realización de la ciudad cabría mencionar —aunque dependiera sólo de sus organismos oficiales— la exposición «Santander» y «La Vanguardia», con obra de Agustín Riancho, María Blanchard, José Gutiérrez Solana, Ricardo Bernardo, Pancho Cossío, Antonio Quirós, Julio de Pablo, Angel Medina, Enrique Gran, Esteban de la Foz, Eduardo Sanz, Manuel G. Raba y Agustín Celis y en la que resultarían más resaltables sus huecos que sus logros, algunos de estos últimos evidentes, por cuanto los primeros venían condicionados por comportamientos muy próximos a los propios de hace

unos años. La existencia del gran número de revistas que vieron la luz en Santander durante aquel tiempo (Carmen, Proel, La isla de los ratones, etcétera), y que habrían servido para enmarcar en su lugar correspondiente un buen número de las obras expuestas y especialmente la inexacta representación de obras de María Blanchard, merced a la negativa de préstamo por un importante banquero de la ciudad y que en frase exacta de Juan Manuel Bonet era «como si la cultura fuera patrimonio de quien posee sus cenizas».

No creo que tenga el menor interés el ofrecer al lector un resumen apurado y falto de contenido real de cada una de las 25 intervenciones habidas en el curso. Por otra parte, como tan subjetivo resulta un resumen como una interpretación de lo oído y vivido durante su desarrollo me inclino hacia esta segunda posibilidad con la intención de plantear, por esquemáticamente que resulte, los problemas expuestos durante las discusiones.

Desde el inicio de las ponencias y los coloquios subsiguientes pareció vislumbrarse que el tema a tratar no debía ser tanto el de las características históricas que han definido a la vanguardia histórica como el de **discutir la validez misma del término**, por cuanto éste presupone la existencia de unas determinadas prácticas cuya especificidad ignora por el mero hecho de inscribirlas en una nómina-fichero cuya comodidad y ambigüedad parecen fuera de toda duda. En otras palabras, si el término «vanguardia» pudo resultar operativo en momentos históricos muy determinados, incluso con la carga agresiva y militar que el vocablo conlleva, parecía, también, muy cierto que en el momento presente éste no era sino una perfecta excusa para evitarse problemas de análisis o, como mucho, una cierta panacea en la que todo cabe y en la que todo aspira a confundirse. Así, las ponencias de Angel González y Francisco Calvo vinieron a incidir en términos parecidos, si para Calvo la vanguardia artística, hija de la revolución burguesa y fruto de la autonomía en el terreno de la producción lograda por la burguesía, va a resolver las contradicciones de su sumisión a la ley de la oferta y la demanda mediante su incorporación a la teoría del arte por el arte, a la del enfrentamiento del artista con una sociedad insensible o, de forma mucho más elaborada, mediante su incorporación a un compromiso político de signo generalmente progresista, vehiculando este proyecto mediante una subversión sistemática de los lenguajes; para Angel González, el fenómeno vendrá a concretarse en una lucha contra la apariencia en su concepto académico y en un movimiento pendular de construcción-destrucción, aniquilándose la vanguardia en su intento de hacer posibles las expectativas de libertad y gozo a través de la obra de arte, a la larga proyecto irrenunciable de la vanguardia.

Iniciado el tema llegó incluso a plantearse un punto metodológico básico como es el de sustituir el pensar únicamente en términos históricos lineales por un pensar en términos que podríamos denominar espaciales y en los cuales partiendo de fenómenos parciales se diera cabida a las disciplinas consideradas tradicionalmente ajenas al fenómeno artístico o utilizadas como auxiliares mediante un desconocimiento de sus mecánicas específicas. Ampliación, pues, del territorio de los discursos.

Este hilo que se presentaba como mediatamente fructífero se vería interrumpido por una discusión cuyo temario tan sólo se olvidaría, en las sesiones que restaban del curso, en contadas ocasiones.

Con la intervención, el miércoles 6 de julio, de Valeriano Bozal, profesor de la universidad y escritor, se produjeron los primeros enfrentamientos ideológicos considerables como serios.

La postura de la ponencia —apoyada por cierto número de los asistentes, fundamentalmente alumnos de la universidad, en la cual este tipo de análisis viene siendo realizado casi monopolísticamente por el profesorado considerado progresista— vendría a fijar el aspecto fundamental a tener en cuenta a la hora de analizar los productos artísticos, en su **aspecto ideológico** —del cual se deduciría a posteriori el carácter ideológico de la vanguardia misma—.

En el primer punto, frente a la tesis del arte concebido como reproducción de una parcela o de la totalidad de la realidad, Bozal propuso la alternativa de: a) Considerar el arte como una verdadera producción de imágenes, y b) Plantear la índole del conocimiento a través de la obra de arte, no

mediante la traducción de imágenes sino mediante el **análisis perceptivo**.

En el segundo punto, indicó la necesidad de analizar la vanguardia en el medio real en el que se desenvuelve, medio caracterizado por: 1) Mercado, 2) Posición social del intelectual y del artista, y 3) Alternativas y carácter de éstas.

El seminario de Juan Antonio Ramírez sería el encargado —a pesar de la negativa de Ramírez a ser englobado en la órbita ideológica de Bozal— de llevar a término la propuesta anterior tanto mediante un estudio de las propuestas artísticas «burguesas» y las «revolucionarias» como mediante el planteo concreto de las alternativas. Estas últimas, como los mandamientos, podrían resumirse en dos:

a) Invalidez absoluta de la pintura de caballete, por cuanto ésta responde sólo a criterios ideológicos burgueses, impedida de unirse a la lucha de clases fundamentalmente por su carácter obligado de obra única, y

b) Capacidad de los nuevos medios de comunicación de masas para, a través de su desarrollo democrático, superar el desfase entre las condiciones objetivas en las que se desenvuelven las masas y aquellas en las que se desenvuelve la práctica artística y asimilarse en la lucha de la clase obrera. Sus características y posibilidades los convierten en los únicos materiales que lograrán —en palabras del propio Ramírez— el apoyo del futuro gobierno en el poder.

Frente a la anterior, la postura mantenida por diversos ponentes y artistas venía a incidir en: a) Resaltar el «optimismo economicista» que presupone la alternativa anterior, por cuanto el mero hecho de relevar el mercado de arte capitalista por otro socialista supone inmediatamente una concretización ideológica progresista de los productos, y b) el «optimismo tecnológico» o deslumbramiento ante las máquinas, tan propio del XIX, que ignora su presente para trasladarlas a unas circunstancias ideales en cuyo caso su comportamiento sería igualmente ideal, c) Resaltar la insuficiencia, por no decir ignorancia, que presupone el análisis perceptivo propuesto por Bozal como medio de estudio, análisis por otra parte que no quedó explicado en detalle por la ponencia.

En resumen, los huecos fundamentales de la alternativa antes expuesta vendrían determinados por cuanto la pretendida unión vanguardia revolucionaria/vanguardia artística parece imposible de determinar fuera de los límites del mero deseo y por cuanto la sujeción de la segunda a una metodología que ignora matemáticamente sus problemas y caracteres específicos (errando en traducciones de imágenes a los códigos revolucionarios previamente establecidos por la teoría) no puede sino producir errores tan crasos como considerar —palabras de Ramírez— «excelente» el comic chino y «magnífico» el cartel cubano, sin entrar en más profundidades que las que convienen al cuadro previamente trazado.

Sin embargo, frente a ello, progresivamente se impone la evidencia de que el mecanismo ordenación económica-producción cultural es insuficiente para pensar con el rigor suficiente los aspectos específicos de una producción cultural. Se requiere el análisis, en frase de Marcelin Pleynet, de «las relaciones contextuales intra-ideológicas que se vinculan en el dominio específico del arte, en lo que llamaría metafóricamente la lógica del «viviente».

El debate está abierto. Las posturas están definidas. La Magdalena en este primer curso abierto ha servido, al menos, para ello.

DESDE NUEVA YORK:

ANDREW WYETH

Por Eva LLORENS

La Historia del Arte ha creado, como casi todas las disciplinas, unas cómodas subdivisiones que nos ayudan a penetrar en la cultura y a digerirla con facilidad. Pero crear sobre ellas teorías inmovibles es peligroso. Frente a esta muestra de Andrew Wyeth en el Museo Metropolitano de Nueva York casi todas las teorías y subdivisiones que hemos aceptado en el arte contemporáneo americano se vienen abajo. Wyeth, el regionalista por excelencia, costumbrista por definición, es contemporáneo de todos los movimientos de la vanguardia del arte de los últimos cincuenta años en los Estados Unidos, ha sido hasta ahora un artista prácticamente olvidado, despreciado, estigmatizado por el olvido de la crítica que cuenta, y relegado a último término por las galerías de arte. Nosotros, que fuimos a Nueva York con el propósito de ver la muestra por encima, nos encontramos sorprendidos por la magnitud del poder de este hombre; nos dejó pensativos y asombrados. Se trata, en oposición directa a todas las teorías anteriores, de un artista de primera línea, pero es, además, algo mucho más desconcertante, es la contrapartida americana del pintor, en nuestra opinión, más significativo de la pintura actual de todo el mundo, de Francis Bacon, el inglés insustituible.

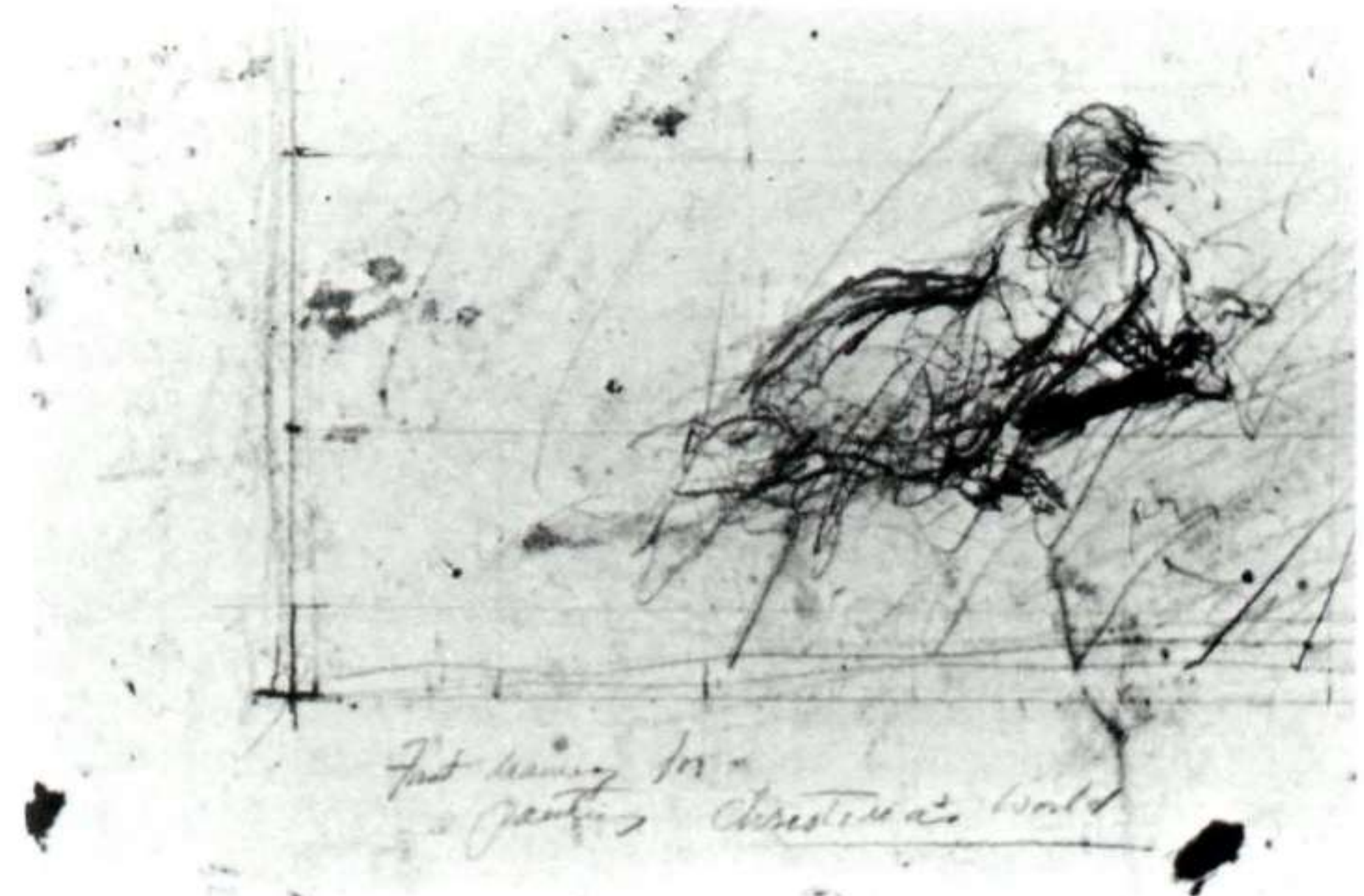
Pero si Europa ha desconocido a Wyeth hasta ahora, nosotros tenemos más suerte porque empezamos a estimarle en Europa, en España. De él nos habló por primera vez y con intensa admiración el gran historiador de arte español y gran amigo Enrique Lafuente Ferrari. Fue él el que nos lo señaló como el genial pintor que tenemos ahora frente a nosotros. El que nos ayudó a comprender entonces y ahora la tremenda fuerza de este pintor detallista obsesivo, en cuyos lienzos se puede ver reproducida por el pincel una mota de polvo. El pintor de la muchacha deformada por la parálisis de cintura para abajo, que se arrastra sobre la empinada cuesta del prado para alcanzar, nunca sabemos cuando, la casa de la colina. El cuadro se llama «El mundo de Cristina» y es el lienzo que le había dado una fama indiscutible entre la masa de población de su país. La profusión de reproducciones que se han hecho de esta obra, la había convertido ya hace muchos años en una escena familiar a casi todos los americanos, algo así como el retrato de la madre de Whistler. Nosotros lo habíamos comparado sin reservas con otros artistas comerciales, encasillado junto a nombres como Norman Rockwell y allí se quedó, en el trasfondo de nuestra memoria óptica, despreciado. Pero la experiencia tumultuosa y apasionante del expresionismo abstracto ha pasado ya, y no nos ha dejado personalmente una grata memoria. Ahora sabemos más porque hemos vivido, desde dentro, el enorme vacío que representan las últimas consecuencias de esta escuela y porque hemos visto a hombres en los Estados Unidos como Guston y Perlstein, y tantos otros, y a españoles como Saura, buscando entre la maraña expresiva de la abstracción el inicio desesperado de la vuelta a lo figurativo. Y el dramático triunfo de Francis Bacon y las consecuencias influyentes de su estilo, nos dan la razón; porque ya no sentimos el «asco por la forma» de que nos hablaba Ortega en «La Deshumanización del Arte» y estamos vol-

viendo la vista a la figura humana; al arte figurativo. Y hasta un artista nuestro, tan importante como José María de Labra, geometrista abstracto, se ha decidido al fin a insertar en sus últimas obras esos impresionantes perfiles de intensidad y belleza poco frecuentes.

Comprendemos que la crítica comparativa tiene muchos peligros, sabemos que en último término no podremos probar nada. Estas líneas sólo se proponen exponer una intuición que nos parece representa una tendencia.

Pero dicha tendencia, esa vuelta que intentaban algunos artistas contemporáneos es una esperanza, un camino hacia un futuro posible. Por eso le damos importancia. Andrew Wyeth nació en Pennsylvania en 1917 y Francis Bacon en 1909 en Dublín, hijo de padres ingleses, y ambos han recibido en vida un desusado honor: las exposiciones individuales del Museo Metropolitano de Nueva York.

Encontramos primero una dinámica expresiva muy semejante entre ambos artistas, una energía que en el inglés emerge del tratamiento heterogéneo de las cabezas que están tratadas de una manera muy personal con deformaciones de insinuación animalizadora. El americano tiene frente a sí una decadencia humana también animalizadora y la pinta despiadadamente. Y cuando hace el primer boceto de «El mundo de Cristina» (figura 1) la figura reptante de la muchacha parece retratar un animal herido que trabajosamente intenta llegar a su madriguera. La figura en difícil movimiento de la muchacha parálitica produce en el espectador una angustia que está íntimamente relacionada con la deformación de la imagen, con el dinamismo de su tratamiento y con su intensidad, que unidos al detallismo con que están expuestos resultan casi insoportables. En Bacon (figura 2) la deformación animalizante está tratada mucho más conscientemente. La idea parte de la mente del pintor, es un concepto intelectual al que el artista inglés ha dado una formulación



ANDREW WYETH. «EL MUNDO DE CRISTINA».



FRANCIS BACON. «RETRATO DE ENRIQUETA MORAES».

plástica. Y es por esta razón mucho menos definida, intencionalmente inacabada, y su dinamismo produce vértigo. En cualquier otro de sus ejemplos, como el retrato de Henriqueta Moraes o las series del Papa Inocencio X encontramos esos seres encarcelados en un espacio limitado por un cubículo transparente, retratos de un grito feroz que nunca ha de llegar a los demás. Retratos que ha de costarnos olvidar porque son la imaginería del hombre moderno, encarcelado en su propio límite de la angustia interior.

También hay desesperación en los retratos de Wyeth, y también nos resultan difíciles de contemplar, en su mayoría. Y si la angustia en el inglés está dada por procedimientos expresivos que utilizan muchos aspectos del expresionismo abstracto, el surrealismo y una animalización de las criaturas de tipo goyesco, en el americano todo es sumisión y tierno respeto a la realidad. Su mundo, su contorno, le ha ganado la partida porque como él mismo confiesa en el catálogo de la presente exhibición del Metropolitano, fue muchos años pintor abstracto antes de volver de nuevo los ojos a la realidad. Además, Andrew Wyeth, creemos nosotros, en un ambiente menos hostil, más humanizado que el de la sociedad rural americana, hubiera podido ser sencillamente un ilustrador muy semejante a Norman Rockwell. Pero estos extraños vecinos suyos, tan típicos, que componen las dos familias de los Kuerners y los Olsons y su extraordinaria presencia, van a

poderle, forzándole a representar la intensa realidad de su angustia, una angustia mucho más poderosa y convincente que todo el tinglado intelectual del pintor inglés.

Los cuadros de Andrew Wyeth son así como «Las Voces del Silencio» de Malraux, testimonio de una realidad americana de la que se nos ha hablado muy poco a los españoles y que nos cuesta trabajo reconocer y aceptar cuando hemos de vivirla; un mundo de desolación bastante angustioso.

El inglés ha buscado, ha retratado y magnificado luego, unas secuencias de tensión impresionante, difíciles de olvidar una vez vistas. Lo mismo si se trata de la pareja que copula en el desnudo jergón, o de la versión del padre de la Iglesia (tomada de Velázquez) y transformada por el tratamiento animalizador del pintor inglés en una fiera enjaulada. Algo muy peculiar y personal en estas transformaciones degradantes nos deja un impacto, nos hace sentirnos heridos al reconocernos, al identificarnos con el fenómeno mismo.

Pero es otra cosa muy distinta el pintar la decadencia humana con meticoloso cuidado, con respeto a la forma y amor intenso al detalle descriptivo y todo ello resulta en los años setenta un atrevimiento casi heroico de desconcertante poder.

Y así Weyth nos llega mucho más adentro, nos impresiona más y sobre todo nos hace sentir la soledad, la desesperación y la angustia tirante, dislocada e insoportable con mucha más fuerza que la de los cuadros de Bacon. Porque aquí no hay truco, y algo muy legítimo va haciéndose con el espectador que va a sentirse como clavado en el suelo frente a las imágenes de Wyeth, capaz de darnos en sus lienzos toda la fuerza exasperante de este vasto país que es América del Norte.

Y no es sólo la soledad de la tundra nevada donde vemos rastrear al raposo, ni la soledad perturbadora de una vejez humana, encerrada en lo que aquí se llama con orgullo la «self imposed isolation», fenómeno americano por excelencia, no, hasta los paisajes y las casas y los interiores de estas casas, todo el arte de Wyeth rezuma soledad y desesperación. Y lo que nos importa hacer notar es que a esta peligrosa situación no se ha llegado por la victoria de la máquina sobre el hombre. La animalización degradante de los retratos de Wyeth es un fenómeno común en el ámbito rural de este país. Acaso lo sea más en este ejemplo específico de las dos familias de origen norteamericano trasplantadas a una zona americana que semeja un paisaje lunar. Ellos viven allí, en la costa noroeste, una vida orgullosa y puritanamente limpia de contactos humanos. Apenas hablan entre sí, expresándose lo menos posible. La mujer con el gato, una de las maravillas de esta muestra, es claro ejemplo de esta propuesta. A nosotros nos parece muy interesante que el artista sea capaz de darnos esta desolación humana en un poderoso documento como es la muestra del Metropolitano, sin ser en absoluto consciente de tal desolación. Tal es su entrega delirante por su contorno y las calidades de luz, de color, de forma de tonalidades, por las calidades pictóricas en general, que cuando en la «interview» que encabeza el catálogo de esta exposición, nos habla de sus modelos, parece estar hablando de objetos. El pintor se recrea en ellos con creciente intensidad y los observa hasta el hipnotismo. Los «ve» donde han estado, nos habla de presencias ausentes, y de ciertos estados inconscientes que quiere llevar al lienzo. En el ejemplo del doble retrato de los Kuerners, de intensidad dramática muy especial, el pintor habla de ellos sin detenerse mucho, y nota que el marido «lleva años obsesionado con rifles» y que ella «le mira siempre con escepticismo».

Luego nos dice sencillamente que «ellos, son así, tal y como el los ha pintado».

«No son modelos prefabricados, arreglados a mi gusto, se trata de un retrato absoluto de estos dos seres pintados por mi de una manera muy abstracta, pero esa es la manera en que realmente los veo. Curiosamente me interesan sobremanera la talla de estas figuras que son de este tamaño preciso. Es como si me fuera posible cogellos, llevarlos a mi casa, como si fueran muñecos en mis manos. Para mi lo más importante de este cuadro es la cofia que lleva Ana. Quería reproducir el blanco de la cofia y me salió exactamente como lo vi.»

Comprendemos, gracias a estas palabras del autor, que la carga de angustia que refleja esta pareja de seres alienados está dada sencillamente en términos pictóricos. Pero tanta candidez, casi diríamos que nos asusta, que nos sobrecoge (aunque sea característica del comportamiento de cualquier pintor que tiende a fijarse por lo general en lo externo, siendo así más capaz de dilucidar lo interno). Y esta paradoja es parte de la motivación de estas líneas, paradoja que es parte integrante de la estructura del americanismo, y que hay que entender apoyándose en esta propuesta psicológica. Porque el americano es así, aunque viva en una ciudad tan populosa como Nueva York. Y es esta calidad en el trabajo minucioso de Wyeth lo que le ha hecho captar el fenómeno a que nos referimos y lo que le hace tan importante a nuestros ojos. Sus hombres y mujeres, sus paisajes y sus interiores y hasta sus animales, tienen todos en común un realismo estático que casi podríamos calificar de congelado, que los hace seres y cosas fosilizadas. Todos tienen una calidad fantasmagórica que enerva y fascina al mismo tiempo. En un país donde no se concidera cívico expresarse en ningún sentido, donde la convivencia está fuertemente condicionada al respeto superficial de los demás, los seres y con ellos las cosas, se van replegando hacia adentro hasta convertirse a la indiferencia. Por eso la angustia existencial en los cuadros del americano Wyeth es mucho más perturbadora que la fórmula angustiosa del inglés Bacon, que resulta por comparación un elegante juego intelectual.

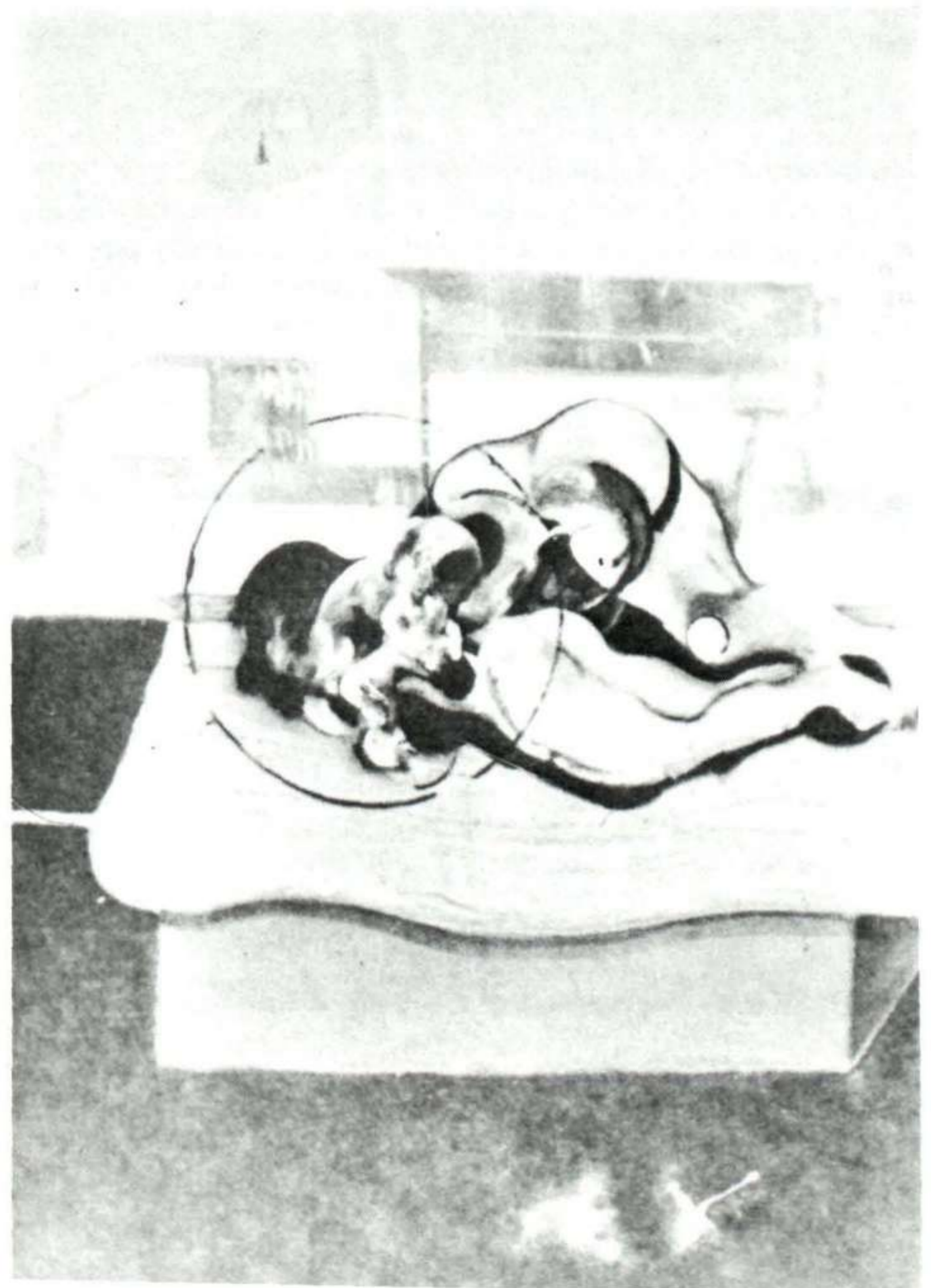
**E. LL.
Southern Connecticut State College
New Haven, CT. 06515 USA**

ANDREW WYETH. «MRS. OLSON».



ANDREW WYETH. «MRS. KUERNER».

FRANCIS BACON. «ESTUDIO DE FIGURAS EN LA CAMA».



DESDE PARIS: EXPOSICIONES ESTIVALES

Por M.^a Fortunata PRIETO BARRAL

Temporada estival bien nutrida en exposiciones de importancia internacional, con una vertiente asiática y otra de vanguardismo didáctico. Asistimos este año a una renovación de temas orientales a todas las escalas que culminó con la exposición «*Dioses y demonios del Himalaya*», en el *Grand Palais* (tres meses de constante afluencia).

Tal vez un poco pesada por la profusión decorativa de oscura significación, la demostración de las divinidades himalayanas trajo al racionalismo cartesiano interesantes evocaciones de la historia de otros pueblos. Pinturas, bronce, mandalas, objetos rituales, manuscritos, instrumentos de música, armas, amuletos, venidos de los mejores museos del mundo, representaban esa enrucijada de razas, creencias, poderes, religiones que es la sagrada cordillera techo del mundo. Según los eruditos orientales, la introducción del budismo chino en esas altas regiones fue una calculada tentativa diplomática, por vía religiosa, para domeñar a unos pueblos belicosos y montaraces, así como la «inoculación del quietismo lánguido» (según fórmula de Jacques Bacot) que caracteriza la filosofía contemplativa, y es indudable que esa serenidad elegante del espíritu se refleja en la gracia y finura de la iconografía budista, más afín con la estatuaria gótica que con las gesticulaciones de las innumerables divinidades malélicas tibetanas, nepalesas, indostánicas que se disputan los poderes ocultos demoníacos. La existencia entera de un lama consagrada al estudio y la meditación no bastan para descifrar la complejidad de la eterna lucha entre el bien y el mal que ilustra toda esa iconografía.

Los «*Tesoros de Toshodai-Ji, templo japonés*», fueron prestados al Petit Palais por el monasterio que fundara un monje chino en el Japón, a mediados del siglo VIII. Otro ejemplo de la introducción del budismo. La efigie de Ganjin, es uno de los mejores testimonios de la escultura japonesa que pudiéramos llamar «realista» comparable a la imaginería policromada del siglo XVII. Con ella destaca una serie de bellísimas representaciones de Buda con túnica drapeada, que no deja de tener parentesco con los nobles plegados de las estatuas griegas.

Del arte islámico, que los más importantes museos del mundo están sacando a relucir desde hace tres o cuatro años, Francia presentó en las salas antiguas del Grand Palais casi todo lo que posee su patrimonio nacional, en total cerca de 800 piezas, para las cuales se había incluso anunciado la creación de un museo monográfico. Compleja es también la criptografía árabe, pero su mensaje es siempre gozoso. Las ilustraciones hablan de amor, de festejos, de hechos y personajes deslumbrantes, aunque reflejan, sin embargo, una civilización eminentemente religiosa, revelada en los libros sagrados con una escritura de signos dibujados primorosamente por los sabios escribas. Los trazos caligráficos se confunden a veces con la pura abstracción de la decoración musulmana, que es fundamentalmente no figurativa. «Alá

castigará más severamente, el día del Juicio Final, a aquellos pintores que quisieron imitar Su creación», decretó el profeta, y esa limitación que logró ser superada con alardes de imaginación y sentido del fasto, constituye su propia grandeza. Limitación se impone ahora voluntariamente el arte nuevo, con sus *minimal* y sus indigencias deleznable; sólo que sin la compensación del lujo, la paciencia y la perfección.

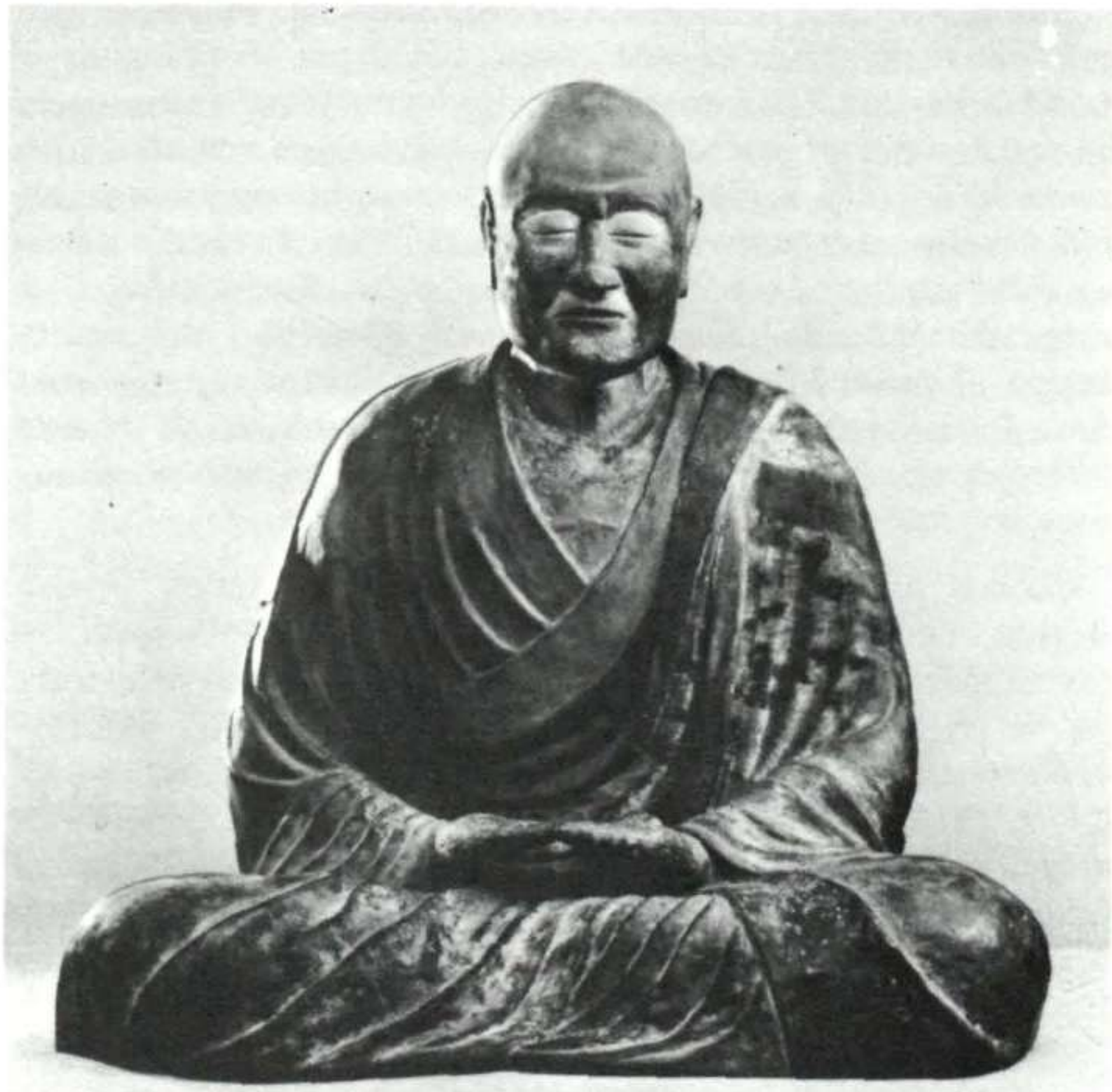
Muy hermosos son y cuán inspiradores de grafismos modernistas, los grandes paneles de manuscritos ilustrados, los ejemplos de tracería donde la luz dibuja con la madera delicados encajes; los variadísimos revestimientos de azulejos demuestran, si necesario fuese demostrar, la pobre limitación de un Vasarely y su cohorte de cinetistas; son muy interesantes las deducciones sobre influencias en estilos posteriores y altamente instructivos los exponentes del nivel cultural, técnico y científico de aquella vasta civilización que abarca desde el Magreb africano hasta la India mongólica.

Un montaje audiovisual ilustra la importancia de la arquitectura islámica, tan rica en soluciones técnicas como diversa en su refinada decoración, de la que son elementos primordiales la luz magnificadora y el agua dispensadora de fertilidad y sin la cual no puede haber pureza religiosa.

El Museo de Arte Moderno de la Villa aportó una lúcida exposición de *caligrafía árabe* procedente de Damasco. Las sentencias, poemas, mandamientos, máximas que nacieron en los templos, fueron perpetuadas por los talleres sirios a lo largo de muchos siglos para transmitir un pensamiento y una espiritualidad, y la cultura occidental los convirtió luego en objetos de arte puro. Esta exposición vino a recordar que fue en Siria exactamente, en el palacio real de Ugarit, en Ras-Shamra, donde se descubrió el primer alfabeto conocido, que data del siglo XIV antes de la era cristiana y contiene, en 30 caracteres —antecedente de las raíces semíticas que configuraron el árabe— la posibilidad de expresar todo lo que el pensamiento humano puede concebir.

A estas exposiciones nacionales hay que añadir un crecido número de salas renovadas y adquisiciones importantes en los museos especializados, como son el Guimet y el Cernuschi, y las incontables galerías que han presentado diversos aspectos del arte oriental antiguo o contemporáneo, convidándonos, incluso, al ritmo del té según el pensamiento zen. No cabe duda de que el interés artístico de las miles de piezas indias, tibetanas, japonesas, islámicas que hemos tenido ocasión de ver, se añade la curiosidad de descubrir, a través de tan rica iconografía, algo de aquellas misteriosas filosofías y religiones.

En el centro Beaubourg, su esperada exposición «*Paris-Nueva York*» a la que van a seguir otras en el mismo sentido de influencias y comparaciones. Entre los dos polos de París y Nueva York se sitúa el centro de gravedad del arte moderno. Por un lado, la capital cultural indiscutible hasta ese



RETRATO DEL MONJE GANJIN. (EXPOSICION: «TESORO DE UN TEMPLO JAPONES»).



DIOSA VAJRAVĀRĀHI. TIBET. (EXPOSICION «DIOSES Y DEMONIOS DEL HIMALAYA»).



RETRATO DEL PRINCIPE CHAH'ABBAS ABRAZANDO A UN PAJE. DIBUJO REALIZADO DE ORO. AÑO 1627. (EXPOSICION «ARTE ISLAMICO»).

EXPOSICION «CALIGRAFIA ARABE». VERSICULO «DIOS HA PRECEDIDO TODA LA EXISTENCIA».





WILLIAM DE KOONING. «MUJER UNO». (1950-52).

momento, aporta sus valores a la que es, por otro lado, la ciudad prototipo de un mundo nuevo que trata de inventarse una civilización. Desde principios de siglo, se establece la corriente en ambos sentidos, los marchantes de París inundan museos y colecciones americanas de pintura francesa, mientras los artistas neoyorquinos empiezan a sentirse más a gusto en el ambiente cosmopolita y «bon vivant» de Montparnasse. En 1905 Gertrude Stein adquiere «La femme au chapeau» de Matisse y no deja ya de almacenar obras de Cézanne, de cubistas y fauvistas que los coleccionistas franceses no parecen aún apreciar. Las principales adquisiciones de la familia Stein están piadosamente dispuestas en una reconstitución del salón parisino de la egería americana. Ahí arranca esta nueva era de intercambios, confrontaciones y afrontamientos.

La influencia en Nueva York de «los de París» precede a la arribada, en 1914, de Duchamp y de Picabia, cuyo trasplante fue un chispazo que dejó allí larga estela e iluminó, por extensión, otros campos. Se inicia una etapa eufórica de enriquecimiento mutuo con la grandiosa exposición que enfrenta las vanguardias de ambos continentes en el inmenso recinto de un arsenal, y que ha pasado a la historia con el apelativo de «Armory Show», donde causa escándalo el «Nu descendant l'escalier», de Duchamp, rechazado en los salones franceses. Esto dio vitalidad al mercado artístico americano; muchas colecciones empiezan a constituirse, centros y galerías se abren a esas tendencias vanguardistas; pronto va a definirse la fundación del Museo de Arte Moderno, con muy abundantes obras francesas.

Tras la guerra y la crisis económica mundial, ya no se vive bien en París y si el ambiente es todavía estimulante y abundan los artistas interesantes, las ventas son escasas. Se puede citar el caso de Mondrian, que vivió aquí sus años más creativos de 1919 a 1939 sin que el Estado le comprase ni un solo cuadro. Llegado a Nueva York con el éxodo de la segunda guerra, encontró allí toda clase de facilidades y enriqueció considerablemente el neoplasticismo americano aunque él puso en cuestión su propia investigación. La sala que en esta exposición se dedica a «Mondrian en Nueva York» agrupa en torno suyo a los seguidores más o menos fieles.

Muchos fueron los artistas exiliados: Jean Hélion, André Masson, Fernand Léger, Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy... y más numerosas aún las expediciones de pintura y escultura que se exportan de Europa camino de los nuevos museos, fundaciones y salas particulares. Entre ellos es rico ya el M.O.M.A. (Museum of Modern Art), y causa admiración la institución de Salomón Guggenheim, cuya arquitectura es como un rechazo americano a la influencia del funcionalismo alemán implantada por el exilio del Bauhaus a Estados Unidos. Peggy Guggenheim abre su galería «Art of this Century» que fue el inicio de su colección famosa. Una reconstitución casi exacta de las dos exposiciones inaugurales reúne a los surrealistas y a los constructivistas exclusivamente de la Escuela de París, que la rica americana había invitado: Arp, Dalí, Oscar Domínguez, Magritte, Miró, Matta, Domela, Giacometti, Theo van Doesburg, Kandinsky, Paul Kle... En aquellas mismas salas serían luego presentados los que más tarde quedarían como líderes de la vanguardia americana, particularmente Rothko, Clifford Still y Jackson Pollock.

Los ricos industriales, los políticos siguen la moda del arte moderno y crece rápidamente una nueva especie de coleccionistas y trusts millonarios. Nueva York se ha convertido ya en el crisol donde se funden los nuevos ingredientes artísticos. Restablecida la paz, regresan la mayoría de los europeos dejando tras de sí un terreno abonado para fértiles cosechas. La moda prefiere los valores seguros de París, pero jóvenes movimientos americanos se definen que habrán de tener, a su vez, recíproca influencia.

Es el momento del paralelismo rival defendido en cada bando por críticos «chauvinistas»: la investigación abstracta que Harold Rosenberg tituló «Action Painting», de Kooning, Motherwell, Reinhardt, Mark Tobey, Pollock, Rothko, tiene su equivalente en la Abstracción Lírica que representan en Francia Mathieu, Wols, Staël, Hartung, Soulages. (En la sala que ilustra esta confrontación, destacan más los americanos, con unas cuantas obras monumentales junto a las cuales el tachismo de los franceses resulta pobre o demasiado decorativo.) La competición parece bastante igualada, con la excepción de Rauschenberg, que polariza la atención en París desde que expone en la Galería Cordier y que obtiene el gran premio en la Bienal de Venecia, en 1964. Hábiles maniobras de marchantes, museos e instituciones mantienen muy activo el mercado artístico centrándolo en Nueva York, y potentes galerías americanas se instalan en París, en tanto que las promociones jóvenes de Francia dan el salto para impregnarse del nuevo espíritu que allí cunde. El hotel Chelsea, de Nueva York, deviene un obligado lugar de peregrinación por donde pasarán Alechinsky, Arman, Christo, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Yves Klein, es decir los representantes del «Nuevo Realismo» inventado por Pierre Restany, en París, que espera, sin de verdad conseguirlo, la consagración americana.

Más he aquí que surge el Pop, esa exaltación entre irónica e ingenua de la sociedad consumista expresada con banal imaginería popular. La nueva corriente arrastrará a no pocos artistas de otras tendencias y hará diana a este lado del Atlántico. Los Warhol, Lichstentein, Rosenquist, Oldenburg vendrán a batir en su propio terreno a los nuevos realistas; después, el interés efímero del movimiento «Support-Surface» se borra un poco ante las proezas inesperadas del «minimal». La pugna tiene altibajos hasta el año 1965, que esta exposición ha fijado como límite, antes del nuevo encuentro entre los hiperrealismos americanos y europeos. Pero lo cierto es que Nueva York ha logrado lo que se proponía: ser una meta fundamental con estilos propios definidos y con capacidad para tragar, digerir, asimilar lo suyo y lo de fuera.

La sucesión de tantos combates estéticos, tal cantidad de intentos revolucionarios efímeros es más una cuestión de historia de nuestro tiempo que de estudio del arte. De todo ello probablemente no quedará para la posteridad más que unas cuantas obras y unos cuantos nombres como individualidades geniales. Naturalmente, ni esto se puede apreciar al visitar la exposición del Centro Beaubourg, ni las obras podrían expresarlo por sí mismas. Es de suponer que todo lo que resumo aquí quedará cumplidamente explicado en un costoso catálogo (150 francos) editado después de la exposición; pero es evidente que sólo servirá para archivo de estudiosos. El público medio se pierde en la laberíntica disposición de espacios y no tiene el menor elemento de información y de comparación, pues los organizadores no parecen haber tenido en cuenta que la inmensa mayoría de los visitantes no se sabe de memoria esos acontecimientos y esos nombres para establecer la debida asociación. No deja de ser curioso que este centro, provisto como ninguno de medios multidisciplinarios, haya empleado para París-Nueva York el sistema clásico de exposición limitando el tema a la pura contemplación, que pronto se hace cansada. Legítimo es clamar y reclamar: «¿Por qué no colocar grandes pancartas explicativas? ¿Por qué no completar con un montaje audiovisual y un «environnement» donde la música, el cine y la fotografía tuvieran también su legítimo lugar? El proyecto era ambiciosamente didáctico y se ha quedado a medias, inexplicablemente. Porque no puede achacarse a anemia presupuestaria cuando se emplean grandes medios en montar exposiciones rigurosamente vacuas y monumentales «gadgets» de la más desoladora banalidad. Decididamente, el Centro Pompidou sigue causando bien tristes decepciones.

Otro tema instructivo: «Los aspectos históricos del arte constructivista y del arte concreto» en el Museo de la Villa, a través de 150 obras de una colección americana. La selección, que ha sido sopesada por los directores de seis museos que han ido presentándola sucesivamente, tiene en cuenta el propósito de ilustración histórica y la claridad de resumir las diferentes direcciones estéticas. En principio, los pioneros rusos y los holandeses, por supuesto, y sus seguidores, Malevich, Moholy Nagy, Goncharova, Gabo, Kupka, Pevsner, junto a los cuales estableciendo un cierto paralelismo Fernand Léger y Giacomo Balla. Marcan el punto culminante Mondrian, Kandinsky, van Doesburg, Tauber-Arp, algunos de los cuales abrirían las nuevas perspectivas constructivistas, particularmente bien definidas en Estados Unidos, Francia y Suiza, con Albers, Vasarely, Max Bell, Morellet, Pol Bury, Sol Le Witt, Martín Barré.

Quizás por inevitable comparación con la fantasía oriental, salta aquí a la vista la monotonía de temas y la confundible



MONDRIAN EN SU ESTUDIO, HACIA 1940.

similitud en la manera de tratarlos. Ateniéndonos a la mera contemplación, todas estas tentativas estéticas parecen fragmentos de tantas otras cosas precedentes. Las claves histórico-intelectuales empiezan a ser imprescindibles.

Espléndido colofón de temporada el que nos ha ofrecido la Sección «A.R.C. 2» del mismo museo municipal de Arte Moderno: una *Antológica de Motherwell*, uno de los pocos artistas realmente universales de la «New York School», que supo abreviarse en muchas fuentes europeas y suramericanas.

Rica y enriquecedora, múltiple y diversa es la producción de Motherwell como pintor, grafista, ilustrador, teórico de envergadura, cuyos numerosos escritos y su labor pedagógica han jugado esencial papel de enlace entre América y Europa, singularmente entre Francia y Nueva York. Su cultura es polifacética, su conocimiento de la literatura española y francesa muy vasto y los poetas simbolistas le dejan huella profunda, pero también sabe penetrar la lírica moderna de García Lorca y de Alberti, por ejemplo. Sus reflexiones sobre el pueblo mejicano, sobre la relación entre el arte y la burguesía o sobre la nación americana, pongo por caso, son una lúcida lección de historia comparada de unas sociedades. Pero, felizmente, toda esa carga de conocimientos *no pesa* en la realización plástica, que es eminentemente pintura sin que las referencias culturales estorben a su entidad propia.

El sentido del espacio y de la forma cuentan tanto en la obra de Motherwell como el expresionismo de la abstracción, la dicotomía gesto/idea pura, las dualidades vitalismo orgánico/orden geométrico, sensibilidad/rigor se dan igualmente en esta fuerte personalidad de prolíficas inquietudes. Junto a las «Elegías» de dominante blanco y negro (la mayoría dedicadas a la República Española), la serie «Open» luminosa, vibrante, sensual; de los collages pasamos por los restregados, salpicaduras, imprimaciones de sabrosas texturas para llegar a los inmensos lienzos de equilibrada monocromía, tensados por un motivo lineal o de color contrastante. El libro de Alberti «A la pintura» lo ha ilustrado Motherwell con magnífica comprensión utilizando los rojos y rosas que exalta el poeta: «Me levanto hasta el solio de la púrpura y descendo esparcido —¡oh Greco!— en pliegues...», «como la grana fugaz de una amapola...», «una rosa con escarcha, de Velázquez, bajé hasta el rosa rosa de Picasso...» con aterciopelados púrpuras, granas y rosados aguatinas.

XI CONFERENCIA GENERAL Y XII ASAMBLEA GENERAL DE ICOM

«Museo e intercambio cultural». Mayo 1977.

Por Rosario CARRILLO

Entre los días 18 y 29 de mayo pasado se han dado cita en Leningrado y Moscú más de mil profesionales de museos, pertenecientes a 63 países de todo el mundo, con motivo de la XI Conferencia General y XII Asamblea General de ICOM (Consejo Internacional de Museos) (1).

Esta concentración masiva de personas es un típico fenómeno de nuestros días, y si bien el título de esta Conferencia General: «Museos e intercambio cultural», predispone a desear unos contactos lo más amplios posible, no se nos oculta una mayor dificultad a efectos de eficacia en la organización, a cuyo frente ha estado la Sra. I. Antónova, vicepresidente del Consejo Ejecutivo de ICOM y presidente del Comité Nacional Soviético.

Sin duda son estos que atravesamos momentos críticos también para la profesión museística, momentos en que se revisan supuestos tradicionalmente inamovibles, llegándose a poner en tela de juicio hasta la propia existencia del Museo (2).

Pese a ello, hemos de reconocer satisfechos la importancia de la labor de ICOM, definido en sus estatutos como una asociación internacional, no gubernamental y profesional cuya finalidad básica es la defensa y promoción del Museo y de la

profesión museística y la organización y cooperación entre sus miembros, al objeto de profundizar en el conocimiento y comprensión entre los pueblos (3), labor patente a lo largo de sus treinta años de existencia.

Hoy cuenta esta asociación con unos 5.600 miembros, de los que casi 500 son institucionales y son constantes sus relaciones con múltiples organizaciones internacionales, gubernamentales o no, como UNESCO, ICOMOS, Centro de Restauración de Roma, Asociación Internacional de Amigos de los Museos, etc. Cuenta también en su haber con un importante Centro de Documentación en París al servicio de sus miembros. De ahí la importancia de ICOM como organismo centralizador de cooperación intermiembros, con programas definidos, que se revisan cada tres años y de los que se responsabilizan el presidente, Consejo Ejecutivo y Comité Consultivo.

Dentro de las actividades regulares de ICOM está la Conferencia General, que tiene lugar cada tres años, según prescripción estatutaria, en la que se presentan las realizaciones llevadas a cabo en este período de tiempo y salen a la luz los problemas profesionales a nivel nacional o internacional, a propósito de los cuales y previo estudio se dan las recomendaciones oportunas.

Como representantes primeros, que aseguran la gestión ICOM a nivel nacional están los Comités Nacionales, que engloban a todos los miembros residentes en el país, ya sean individuales o institucionales.

A efecto de especialización profesional y con programa claro de actividades, cuya relación se somete por los cauces establecidos anualmente a los órganos pertinentes de gobierno y trienalmente, como hemos visto, a la Asamblea General, órgano supremo de decisiones inapelables, están los Comités Internacionales de los cuales, a raíz de la presente Conferencia, han salido un total de 20.

La Conferencia General cobra interés en la medida en que contactan los Comités de trabajo al término de un plazo importante, se presentan realizaciones y experiencias, se estimula el cumplimiento de programas con fecha fija, se revisan en profundidad uno o varios temas desde diversos puntos de vista y se hacen públicas conclusiones relativas a la Museología Internacional, a la par que se modifican, con arreglo a las necesidades y experiencias habidas, la propia estructura de ICOM, y puede servir de ejemplo la reforma estatutaria llevada a cabo con motivo de la X Conferencia General de Copenhague en 1974.

PERSPECTIVA DE MOSCÚ.



No podemos dejar de lado el conocimiento vivo del país receptor por parte de los participantes, de sus museos, y, a su través, de sus criterios museológicos, y hasta de la política museística que los rige a nivel gubernamental (4), y de parte del propio país, el esfuerzo evidente de presentación y difusión, que con objeto de la visita se lleva a cabo (5).

Las relaciones giran en torno a una declaración expresa o tácita de principios, con base en la concepción del Museo, que viene marcada por los países de mayor desarrollo cultural.

El concepto ideal de museo que ha venido manejándose aquí corresponde a un criterio optimista, basado sin duda en el interés creciente que el museo presenta para la sociedad según encuestas realizadas, basado también en estadísticas del nivel cultural del público que visita los museos y en la confianza en un progresivo incremento del nivel cultural de los pueblos. Pero esa misma sociedad que manifiesta su interés creciente por el museo exige de él mucho más que un mero escaparate de «objetos raros», pertenecientes a un pasado más o menos remoto.

Ya en el criterio de selección, en la planificación exigible al museo en razón de sus intereses, primará el interés de la sociedad a la que va destinado y que posee unas características socio-culturales y ambientales concretas, de modo que lo que a ella se le ofrece, elegido por ella, por demanda propia y a través de su propia opinión, recogido, conservado, estudiado y expuesto convenientemente, se enraíce con ella como patrimonio propio a través del cual, individual o colectivamente, pueda el hombre libremente buscar su «identidad histórica» (6).

Podemos hablar de un consenso en cuanto a la aceptación del museo y a su importancia creciente cara a una sociedad futura para la que se piensa (veinte años se dan como de vigencia mínima de un museo de nueva creación sin necesidad de modificación alguna).

Arquitectónicamente es la espiral su símbolo, acotación de espacio que encierra algo creciente, ensanchable constantemente (7), y también es optimista su futuro en cuanto a las funciones propias previstas en los años venideros y su incremento en número, como consecuencia de su carácter de centro de investigación, que pueda estar ligado a la Universidad, centros escolares o populares (8).

El tema central de la Conferencia fue «El museo como medio de enriquecimiento cultural y de comprensión mutua». Se desarrolló en las tres sesiones plenarias bajo distintos epígrafes y con múltiples comunicados, que englobaron desde la responsabilidad de ICOM en ese trasvase cultural a problemas concretos del modo de llevarse a cabo tales relaciones. Punto importante fue, partiendo de la significación de patrimonio cultural del contenido museístico, las reivindicaciones de los países que un día fueron despojados de él por colonizadores o dominadores (9).

Tan importante es la idea de patrimonio que puede ser ejemplar destacar que en la Constitución India se han incluido párrafos en los que entre los deberes del ciudadano se incluye el de «apreciar y preservar el patrimonio cultural y proteger y mejorar el medio (10).

Descendiendo a los precitados problemas concretos tratados, incluidos, en el programa ICOM 1974-77 tenemos: Seguridad, exposiciones (con estudio de intereses, objetivos y realizaciones), formación del personal (tema este que pro-

cupa muy especialmente por ser los museólogos quienes han de manejar el material, valioso patrimonio de la humanidad), la necesidad imperiosa de establecer nomenclaturas internacionales documentales, necesidad a este mismo nivel de identidad deontológica profesional, conveniencia de aproximación legal, necesidad asimismo de difusión de repertorios, unificación de criterio museológico y publicación de un tratado de Museología que responda al nuevo concepto de museo como centro de cultura, y a las nuevas relaciones del museo a instancias gubernamentales, donantes, etc., y, desde luego, ayuda a los países en vías de desarrollo.

Sabido es que ICOM dedica acción y atención especial a Asia, Africa, América Latina y Países Arabes, con un estudio de la situación museística en ellos y una promoción especial de la formación del personal adecuado.

Del estudio de estos temas a efectos de soluciones prácticas viables se encargan distintos comités y subcomités y cuyos informes van viendo la luz en forma de publicaciones, que en ocasiones se hacen coincidir con una conferencia general (11).

En este sentido se ha dado el gran paso con la internacionalización de intereses y cooperación, que sólo a través de una organización de las características de la que nos ocupa podría conseguirse. Se ha pasado del museo como centro de interés estilista, casi personal, al planteamiento a nivel universal.

El nuevo programa aprobado para los tres años venideros, que será revisado con ocasión de la XII Conferencia, XIII Asamblea General, para la que ha quedado aceptada la invitación de Méjico, primer país que recibe a ICOM en esta actividad fuera del continente europeo, acusa un incremento en la actividad de los Comités Internacionales con base en el incremento del número de miembros.

Este programa incluye la reunión anual, extra estatutaria, de casi todos los Comités de trabajo, en sesiones restringidas y de gran eficacia, así como la de las asociaciones afiliadas (sírvanos de ejemplo la reunión de la SIBMAS, Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de las Artes del Espectáculo), en septiembre de 1978, en Barcelona, con el programa: Preparación del repertorio «Biblioteca y Museos de las Artes del Espectáculo en el mundo».

Incluye asimismo la acción regional y la formación de personal, la revalorización de la disciplina como «Educación

GRUPO DE MUSEOLOGOS ESPAÑOLES EN SOUZDAL.





FORTALEZA DEL SIGLO XVI EN VLADIMIR.

Superior», la publicación de normas ético-profesionales, la continuación del tratado de Museología, la preparación de una exposición de Museología itinerante, que permita dar a conocer la disciplina a través del mundo para incrementar el interés del público y de los gobiernos hacia ella, campaña especial de seguridad en museos, restitución patrimonial, publicación de repertorios especializados, continuación de la publicación de la Bibliografía Internacional de Museos, seguros, etc. (12).

Así también podemos avanzar como resumen de las resoluciones de la XII Asamblea General los nueve puntos siguientes:

1. Ayuda a los museos a alcanzar sus objetivos de desarrollo cultural, apoyo a intercambios personales, institucionales y de material museológico, favoreciendo la formación de personal y la formación social.

2. Estimular el incremento del turismo como medio de aumentar la comprensión mutua entre los pueblos.

3. Protección del Patrimonio Nacional e Histórico a nivel internacional, invitando a sumarse a ello a los Comités Nacionales.

4. Asistencia a países en vías de desarrollo de Asia, Africa y Latino-América, especialmente en lo que a formación se refiere.

5. Se toma la decisión de organizar un día internacional del Museo al año, teniendo por divisa: «Los museos, medio importante de intercambios culturales, de enriquecimiento de cultura, de desarrollo de la comprensión mutua, de cooperación y de paz entre los pueblos». Se recomendó el 18 de mayo a partir de 1978, con la sugerencia de organizar actividades museísticas especiales con este motivo.

6. Informados de la decisión de las Naciones Unidas de celebrar el «Año del Niño» en 1979, recomienda a los museos la intensificación de esfuerzos en ese campo, comprometiendo a los Comités Nacionales para organizar grupos de trabajo a nivel regional e internacional con la colaboración del CECA (Comité de Educación y Cultura).

7. Invitación a los Comités Nacionales e Internacionales a adoptar una terminología museística normalizada, habida cuenta de la experiencia de los diferentes países.

8. Difusión al máximo de publicaciones.

9. Pide a los organismos internacionales lleguen a compatibilizar los programas de documentación existentes en los museos a escala nacional y local, insistiendo en la necesidad de coordinar los servicios de documentación UNESCO-ICOM, UNESCO-ICOMOS y Centro Internacional de Conservación en Roma (13).

España, país que cuenta con más de 200 miembros de ICOM, participó en esta undécima Conferencia General, duodécima Asamblea, con un total de 48 representaciones, aunque la cifra total de visitantes españoles fue de 55, número que dobla el de participantes a la pasada Conferencia de Copenhague, y entre los que se encontraba el Comisario Nacional de Museos.

Aprobados el 15 de abril último los nuevos Estatutos, según modelo general de ICOM a efectos nacionales, en reunión plenaria del Comité Nacional, con la asistencia del secretario general de ICOM, el español señor Monreal, y aprobada la elección del Comité Ejecutivo Nacional con un total de 11 miembros, del que es presidente don Xavier de Salas, miembro por ello del Comité Consultivo de ICOM, tiene España evidentemente un gran peso potencial dentro de la organización.

En Barcelona tuvo lugar en 1976 la reunión de expertos de UNESCO para tratar sobre: «Métodos modernos de inventario de la propiedad cultural mueble», cuya publicación se espera, y para 1978, como hemos dicho, se espera también la reunión en Barcelona del SIBMAS. En español se ha publicado, entre otros idiomas, dentro de las actividades revisadas en esta Conferencia, la obra «Seguridad en los museos», y también en nuestro idioma se completa el «Glosario Armorum» por el IAMAM (Asociación Internacional de Museos de Armas e Historia Militar). La República Arabe Siria señala con énfasis entre sus realizaciones de 1976 la exposición de artes aplicadas «arábigo-españolas» y son notables las exposiciones en el extranjero con piezas de museos nacionales.

Qué duda cabe de que cuanto concierne a ICOM es por tanto de gran interés para la Museología española y viceversa, incluidos por tanto los temas de estudio y las publicaciones en las que están empleados los distintos Comités Internacionales en los que nos consta la participación activa de buen número de los miembros de ICOM españoles, vg., el señor Torrella Niubo, director del Museo Provincial Textil de Barcelona, que representó a nuestro presidente en un primer momento en el Comité Ejecutivo; doña Luisa Herrera, directora del Museo del Pueblo Español, actualmente sin local de exposición, la cual es miembro-eslabón entre los Comités del Traje y de Etnografía.

España, país brillante en individualidades, no podía dejar aquí y ahora de serlo.

Muy destacable fue el nombramiento de don Xavier de Salas como miembro de honor de ICOM entre un total de siete de distintas nacionalidades en el transcurso de la Asamblea que nos ocupa.

Doña Consuelo Sanz Pastor, directora del Museo Cerralbo fue elegida miembro del Buró del Comité de Arquitectura y Técnicas Museográficas, al que pertenece. Autorizada al efecto, hizo invitación expresa al citado Comité para que aceptase España como país para la reunión de trabajo del año próximo, invitación que, si bien fue agradecida calurosa-

mente, fue pospuesta respecto del ofrecimiento alemán hecho con anterioridad.

Entre las actividades del Comité Nacional a lo largo del año en curso puede citarse la creación de un Sub-Comité de Educación, que es causa de fuerte polémica interna, y uno de cuyos miembros, la Srta. Pujol Avellana, presentó una comunicación fuera de programa a la tercera sesión plenaria de la Conferencia General bajo el epígrafe: «Experimento piloto. Sección: Box-Kit itinerante. Intercambio mediante Parlamento infantil. Cultura a través de los museos». Experiencia que se lleva a cabo entre el Estudio de Arte infantil del departamento de Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, el Museo Australiano de Sidney y el Timmins Centro museístico de Canadá. A juicio de observadores imparciales adoleció de falta de oportunidad, debiendo encajarse más bien esta comunicación en los límites de su propio Comité de trabajo.

Cabe destacar también a nivel nacional la continuidad en su cargo del Secretario General de ICOM, condición «sine qua

non» que impuso para la aceptación de su cargo el nuevo presidente de ICOM, señor Hubert Landais.

La importancia real de la Conferencia General para nuestros museos dependerá de la capacidad de actuación de nuestros museólogos y desde luego de la política museística a nivel nacional.

Países como Suecia incluyen entre sus proyecto ICOM la reunión del Comité Nacional y de los Sub-Comités a efectos de estudio de las conclusiones y programa de la Asamblea y este mismo país dedica a ICOM una columna en su diario «Svenska Museer», lo que supone mantener a los ciudadanos informados de las actividades museísticas tanto nacionales como extranjeras.

Iniciativas similares serían muy deseables entre nosotros, así como la revitalización interna que incluyese el estudio de los problemas que afectan a la profesión museística y a los museos a escala nacional, entre los cuales la formación de personal no es de los menos acuciantes.

NOTAS

(1) Se crea en 1946 con ayuda de la UNESCO. Colabora estrechamente con esta organización como elemento consultivo, colaboración que el propio director general de UNESCO agradeció en su mensaje dirigido a la XII Asamblea General, en el que hizo público también el encargo a ICOM del estudio sobre la pérdida del patrimonio cultural de los pueblos.

(2) Interesante y polémica la participación en la X Conferencia de ICOM de J.E. Hardoy: «Progres ou crissance?». The papers from the Tenth General Conference of ICOM, pág. 15.

(3) Nuevos estatutos de ICOM, 1974.

(4) H. Auer. «La responsabilité de l'ICOM pour le progrès des recherches muséologiques». V. también: «Les musées en U.R.S.S., Moscú, 1977.

(5) Se ha recibido documentación sobre los distintos museos, además de otros folletos y publicaciones, vg., «Le musée moderne au service de la compréhension mutuelle des peuples». (Discurso de introducción del Vice Ministro de Cultura de U.R.S.S.), «Les musées en U.R.S.S.» etc.

(6) R. Roussoli. «La politique intellectuelle de l'ICOM. Primera sesión plenaria. Interesa consignar las experiencias llevadas a cabo por Henri Rivière respecto del «Ecomuseo». The papers from the Tenth Conference... pág. 55.

(7) V. Réviakine «Les tendances modernes de l'aménagement des musées». Les musées en U.R.S.S. pág. 178.

(8) Hay más de 5.000 museos escolares y populares en U.R.S.S.

(9) M. J. Moulefera: «Eléments d'une éthique internationale». Informe. 3.ª sesión plenaria.

(10) A. Bose «La protection du patrimoine culturel et naturel au niveau international». 3.ª sesión plenaria, informe.

(11) Con vistas a la próxima Asamblea se publicará un libro de bolsillo sobre: «Las Relaciones Públicas en el museo»; se espera también un manual de Seguros y la 1.ª serie de «Centralización, descentralización y no centralización», realizada por el CIMAM.

(12) V. Projet de Programme. ICOM 1977-1980.

(13) V. Draft Resolutions 12 th. General Assembly.

SIGLAS más comunes empleadas en el lenguaje museológico internacional a nivel ICOM.

AAM: Asociación Americana de Museos.

AIMA: Asociación Internacional de Museos de Agricultura.

AGMANZ News: Periódico Neozelandés en que publica ICOM.

ALAM: Asociación Latino-Americana de Museos.

ALESCO: Delegación de UNESCO para los países árabes.

ANAMON: Periódico de Ghana en el que se publica sobre museos.

APOM: Asociación portuguesa de Museología.

ASPAC: Asian Pacific Council.

ASTC: Asociación Americana de Museos de la Ciencia y de la Técnica.

CECA: Comité de Educación y Cultura.

CIDOC: Comité Internacional de Documentación.

CIMAM: Comité Internacional de Arte Moderno.

CIMCIM: Antes IAMIC, Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales.

CIMUSET: Comité Internacional de Museos para las Ciencias y Técnicas.

FIRT: Federación Internacional para la búsqueda teatral.

IAMA: AIMA.

IAMAM: Asociación Internacional de Museos de Armas e Historia Militar.

IAMIC: Antiguo CIMCIM.

IATM: Asociación Internacional de los Museos del Transporte.

ICAMT: Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas Museográficas.

ICME: ICOM Etnografía.

ICMS: ICOM Seguridad.

ICOM: Consejo Internacional de Museos.

ICOMOS: Consejo Internacional de Monumentos y Lugares (naturales).

IIT: Instituto Internacional del Teatro.

IRGMA: Ahora MDA: Asociación para la Documentación de Museos.

JNK: CNY: Comité Yugoslavo de ICOM.

LIMC: Léxico Iconográfico de Mitología Clásica.

MAB: El hombre y la Biosfera.

MDA: IRGMA.

MPR: Comité de Relaciones Públicas.

NCEPP: Comité Nacional de Planificación y Coordinación del medio. (India).

OMMSA: Organización de Museos, Monumentos y Lugares de Africa.

SIBMAS: Sociedad Internacional de Bibliotecas y Museos de las Artes del Espectáculo.

UICIN: Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y los Recursos Naturales.

UNESCO: Naciones Unidas, Organización Educativa, Científica y Cultural.

WP: Grupo de Trabajo.

XXVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA EN GRANADA

En un festival internacional de la categoría del de Granada, categoría demostrada y consolidada a través de veintiséis años, deben buscarse varias cosas. En primer lugar, repertorio en interpretación garantizada. En segundo, figuras de auténtica significación. En tercero, un puesto para la música o la danza de programación infrecuente. También, un complemento literario o crítico y, por fin, una presencia importante de intérpretes españoles y de música española. De todo esto ha habido en el Festival de Granada 1977. Ni siquiera podía echarse de menos la atención del panorama creativo español, ya que nuestros compositores de épocas diversas estuvieron presentes a través del desarrollo de esta gran muestra musical, en los recitales, en los actos religiosos de la Capilla Real y en los conciertos, con cimas importantes en la interpretación de «Atlántida» y en un significativo estreno de Cristóbal Halffter. Se había anunciado la más popular obra de uno de nuestros compositores injustamente olvidados, Baltasar Samper. Esta página fue sustituida, con beneficio para el sentido de la programación, pues es posible que el mejor complemento para la «Novena» sea una obertura beethoveniana. Espero, sin embargo, que Odón Alonso presente «Mallorca» de Samper en otra ocasión, porque es conveniente revisar obras que fueron populares y que debieran haber figurado siempre en el repertorio normal.

Comenzó el Festival con dos buenos éxitos de la Orquesta y Coro de RTVE bajo la dirección de los dos titulares, Odón Alonso y Enrique García Asensio. La «Novena» de Beethoven, en versión apasionada de Odón Alonso, tuvo como cuarteto solista a María Coronada, Norma Lerer, Manuel Cid y Alexander Malta. García Asensio comenzó con la rossinista obertura de «El barbero de Sevilla» de Ramón Carneicer, página de circunstancias que dio lugar a la leyenda de que la auténtica obertura de Rossini se debía a la pluma del maestro catalán. El pianista Justus Frantz colaboró en Mendelssohn y Beethoven.

En el Patio de los Arrayanes, Pilar Lorengar lució su arte, tan admirado por muchos, que se manifiesta en un esfuerzo vocal perceptible y en una vocalización del castellano que se podría discutir. Encontró la cantante el punto justo de expresión semipopular, semiculta, en las «Melodías gitanas» de Dvorak, y dio muestra de su flexibilidad en Cesti, Paisiello, Haendel, Wolf, Granados, Turina, mas regalos de Puccini y Strauss. Zanetti estuvo magistral al piano.

La inclusión del flamenco en el Festival me parece acertadísima. Si es importante en estas ocasiones la gran música universal, también lo debe ser este arte del que Granada es una de las cunas andaluzas. Seguramente no hay en el mundo otra manifestación poético-musical popular más importante que el flamenco, libre expresión de un sentir autóctono que alcanza muchas veces las más altas cimas poéticas. Ni la explanada repleta de público ni la amplificación sonora responden al elemento ambiental necesario, pero quizá son indispensables para que la sesión llegue al más amplio sector del público. El Piki, Fosforito y Menese, con los guitarristas Diego Carrasco, Habichuela y Enrique de Melchor, tuvieron a su cargo, digamos, la parte buena. Mucha mixtificación hubo en la actuación de Manolo Sanlúcar y de la bailaora Concha Vargas.

Cristóbal Halffter dirigió a la Orquesta Nacional la «Primera Sinfonía» de Brahms y triunfó con el estreno de sus «Elegías a la muerte de tres poetas españoles». Un verdadero acontecimiento, señalado por el éxito. Si no puede decirse que las «Elegías» se encuentran entre lo más afortunado de Halffter, es preciso sin embargo

asegurar que se trata de una obra madura de un compositor con estilo propio. El Cristóbal de la «Elegía», si menos rico de invención que el de otras de sus grandes obras, se muestra como un brillantísimo dominador de la orquesta sinfónica y sus timbres. Este homenaje a Antonio Machado, Miguel Hernández y García Lorca, juzgado como música pura, es una gran producción de esa vanguardia que lo sigue siendo porque no ha venido otra que la arrastre a la retaguardia.

«Fidelio» es una obra especialmente apta para la versión de concierto, pues hay cosas en su orquestación que se pierden fácilmente en el foso teatral. Muy brillante fue la versión de Frühbeck al frente de la Orquesta Nacional y el Coro Nacional, con un grupo de cantantes de categoría; Hanna Lisowska, Robert Ilosfalvy, Thomas Thomaschke, Ana Higuera, Tomás Cabrera y Manuel Bermúdez.

Con motivo de su presentación en Madrid, habló en otro lugar de «Atlántida» de Falla. Los intérpretes en Granada fueron los mismos, pero la versión fue superior a la madrileña, pese a las adversas condiciones climatológicas, estoicamente soportadas en el Palacio de Carlos V por los artistas y el público.

Preciosa fue la representación en el mismo escenario de «La princesa de Navarra», comedia-ballet de Rameau, repuesta en todo su valor visual y sonoro por The English Bach Festival, bajo la dirección artística de Lina Lalandi y musical de Jean Claude Malgoire. Fue una magnífica evocación del mundo barroco, que continuó al día siguiente con obras de Bach y Purcell.

Es natural el triunfo de Lorin Maazel en dos conciertos dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Radio Hamburgo, con la colaboración del gran pianista español Rafael Orozco y mucho Beethoven, como nueva contribución al 150 aniversario.

Con un variado programa en Los Arrayanes, cautivó al público, como siempre, Narciso Yepes, y el Festival terminó con tres sesiones del Ballet del Gran Teatro de Ginebra, con las magníficas coreografías de Balanchine y la música en directo.

En la Capilla Real, se escuchó al Coro de RTVE que dirige Alberto Blancafort y al Coro de Cámara de Nuestro Salvador bajo la dirección de Estanislao Peinado. Hay que aplaudir la selección de polifonía exclusivamente española.

En el bello Palacio de la Madraza se celebraron las conferencias. Sobre aspectos de Beethoven, las de Xavier Montsalvatge, Antonio Fernández Cid y Federico Sopeña. Sobre «Atlántida», la de Enrique Franco. Cristóbal Halffter habló sobre su propia obra.

El «XVIII Curso Manuel de Falla», con distinguidísimo grupo de profesores y la dirección técnica de Antonio Iglesias, se celebró en la parte recién terminada del Auditorio Manuel de Falla, obra admirable del arquitecto José María García de Paredes, cuya inauguración no ha de tardar. El ambiente entrañable de los escenarios granadinos tradicionales no podrá echarse de menos, por las indiscutibles ventajas de comodidad y acústica. La nueva sala será centro fundamental para sucesivas ediciones del Festival Internacional, al que voces muy variadas han tachado este año de minoritario y elitista. Aunque todo esfuerzo de popularización podría parecer en principio digno de aplauso, hay que tener en cuenta que es necesario el mayor cuidado para no perder calidad. Como principio general, debe decirse que, si se quiere acercar el arte al pueblo, nunca hay que rebajar el arte, sino procurar que el pueblo ascienda hasta sus cimas eternas.

VIDA MUSICAL EN MADRID

FUNDACION JUAN MARCH

Un acontecimiento en nuestra vida musical fue el ciclo de conciertos sobre música española contemporánea que ofreció en cuatro miércoles sucesivos (mayo) el grupo KOAN, bajo la dirección de José Ramón Encinar, en la sala de la Fundación Juan March. Hablo de acontecimiento, no sólo por la interesante programación y la excelente interpretación, sino porque esta música está en realidad ausente de los conciertos normales. Alguna excepción no hace más que confirmar la regla, pues cuando estas páginas se incluyen, es como un poco a la fuerza, y desde luego suelen ser siempre teloneras. Es decir, que se cubre el expediente para no parecer demasiados rutinarios.

Hay que agradecer, pues, una vez más a la Fundación su inquietud y su acierto al programar lo más necesario. El grupo KOAN es variable, y en él se conjuntan un pequeño número de muy buenos instrumentistas, que unen la técnica al entusiasmo. Encinar es un hombre que reúne la calidad de creador y la de intérprete flexible. En el breve ciclo se escucharon obras de Agustín González Acilu, Juan Guinjoan, Francisco Cano, Tomás Marco, Xavier Benguerel, Luis de Pablo, Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Antón Larrauri, Miguel Angel Coria, Agustín Bertomeu, Angel Oliver, Carmelo Bernaola, José Ramón Encinar y Claudio Prieto.

XIV FESTIVAL DE LA OPERA

Un rotundo éxito constituyó el «Werther» de Massenet (mayo), obra que a nadie arrebató, pero que cautiva por su romanticismo suave y su elegancia musical. Obra ideal para el lucimiento sin exageraciones de cantantes que sean verdaderos artistas. Un enorme artista es nuestro Alfredo Kraus, cuya voz se mantiene perfecta, con la misma afinación, con los mismos matices, con la misma potencia. Ello sólo se puede lograr por el dominio de una técnica y por la fuerza de una inteligencia superior. Dió a Kraus buena réplica la soprano Joy Davison y Enrique García Asensio dirigió con autoridad.

«La forza del destino» (junio) es ópera importante dentro de la evolución de Giuseppe Verdi, desde el punto de vista de los acentos dramáticos y de la técnica. Este difícil Verdi fue muy bien cantado en el Teatro de la Zarzuela por Rita Orlandi Malaspina, soprano de gran clase, Piero Cappuccilli, barítono con voz muy hermosa, Pedro Lavirgen, tenor de altas calidades y Stella Silva, un poco excesiva para una simple gitanilla. De los secundarios hay que recordar a Alfredo Mariotti. Dirigió Oliviero de Fabritiis, con su gran veteranía.

La representación de «Fidelio» de Beethoven (junio) contribuyó con fortuna a la celebración del aniversario. El espectador normal de «Fidelio», quizá piense que Beethoven

hacía mejor las sinfonías, y eso es verdad. Pero en «Fidelio», obra que abrió un camino a la ópera alemana, se encuentran algunos momentos que se pueden comparar con los más altos en la producción beethoveniana. El reparto fue sobresaliente. Recordemos a Alberto Remedios, Marita Napier y Norman Bailey. La dirección de Odón Alonso fue afortunada.

El triunfo de «La traviata» (junio), dirigida por Francis Balagna, cerró el Festival. Las sustituciones fueron todas felices. Sorprendió Elena Mauti Nunziata, que actuaba en lugar de Magdalena Bonifacio. Gianni Raimondi fue sustituido por Alfredo Kraus, y el gran cantante volvió a lucir su arte purísimo. Se aplaudió mucho también a Vicente Sardinero y al Coro de la Abao, la simpática y veterana asociación bilbaína de Amigos de la Opera.

ATLANTIDA

Se esperaba la presentación de «Atlántida» en la que su coautor, Ernesto Halffter, dice ser la versión definitiva. Con esta obra monumental y con algunas páginas menores rescatadas del olvido, tenemos completo y activo el catálogo de Manuel de Falla.

En este reestreno (mayo) «Atlántida» alcanzó un éxito sincero. Rafael Frühbeck de Burgos puso entusiasmo y técnica al servicio de esta música renovada. La Orquesta Nacional tocó con entrega, y el Coro Nacional que dirige Lola Rodríguez de Aragón, tuvo para la obra sus mejores matices y sus más bellas gradaciones dinámicas. Muy bien la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo que prepara César Sánchez. La supervisión de Ernesto Halffter era garantía de una versión ajustada en todo a las intenciones del autor. De los solistas vocales, Enriqueta Tarrés, sin disminuir la potencia de su voz, supo sacrificar el lucimiento a la debida poesía. Enrique Serra actuó con nobleza. Paloma Pérez Iñigo y Manuel Cid encontraron el ambiente preciso, mientras el grupo restante demostraba su profesionalidad.

Ya que «Atlántida», por lo visto, ha terminado su larga marcha, puede ser juzgada como obra definitiva. Habrá mucho que decir sobre ella.

Podríamos preguntarnos qué es lo que añade «Atlántida» a la gloria de Manuel de Falla, dejando aparte la cuestión del porcentaje fallístico en el resultado final. Otras veces he dicho que «Atlántida» no es la obra que Falla no terminó, sino la obra que a Falla no le salía, porque no estaba de acuerdo en su concepción con la verdadera esencia de un arte personal y particularísimo. Lamento disentir del ilustre José María Pemán cuando, en su resumen del poema de Verdaguier, asegura que Falla trató temas menores. La distinción entre temas mayores y menores por la aparición de gigantes, seres mitológicos y figuras históricas, me parece un poco pueril. Grandes y bien grandes son los temas de las obras importan-

tes de Falla, y en cuanto a la enorme significación de su evolución artística, el conocimiento de «Atlántida» no merma nada de la grandeza del «Retablo» y el «Concerto», las auténticas últimas obras, en las que Falla dió la medida de su personalidad en la música del siglo XX.

FILARMONICA DE LOS ANGELES

Zubin Metha es uno de los grandes virtuosos de la batuta desde hace tiempo. No un gran director, sino un virtuoso. Esto quiere decir que sus valores más señalados son una técnica irreprochable y un sentido grande de la brillantez y de la espectacularidad. Es un artista que busca la impresión fuerte y directa.

Daniel Barenboim, pianista y director, es uno de los grandes artistas de nuestro tiempo. Poco importa que su gesto carezca a veces de precisión. Los efectos no son graves. Y en cambio, Barenboim demuestra continuamente que es un músico de cuerpo entero, que siente la música con corazón e inteligencia, y que sabe transmitimos su mensaje superior.

Dos directores tan distintos actuaron al frente de la magnífica Orquesta Filarmónica de Los Angeles (mayo). Metha con un Mozart apasionado, un Strauss luminoso y un Mussorgsky un poco desmesurado, más varias propinas de fuegos artificiales. Barenboim con un dramático Beethoven y un conmovedor Brahms, más otro Brahms de regalo.

VANGUARDIA

Además del ciclo del grupo Koam hubo recital de Esperanza Abad en el Instituto Alemán, para Juventudes Musicales y «Sonda», y concierto de Jesús Villa Rojo con su Cuarteto de Clarinetes del LIM en la Escuela Superior de Arte Dramático (mayo). Esperanza Abad y Villa Rojo se encuentran, por así decirlo, en la vanguardia de la vanguardia. Su arte es importantísimo dentro del panorama de nuestra última música. Esperanza posee altísima calidad vocal, potencia, facilidad y gran variedad en la emisión, sonoridades insospechadas, y todo ello fundado y apoyado en un estudio general de los elementos precisos, como pueden ser el aliento y el máximo cuidado en la respiración. Además de ser una

cantante de posibilidades enormes, es una gran actriz, de irreprochable expresión facial y corporal. Se lució en obras de Guinjoan, Prieto, Alison Bould y Abdullah Martínez. Lástima que el público fuera escaso.

Tampoco fue muy numeroso el que escuchó al Cuarteto de Clarinetes, al que Villa Rojo ha transmitido su técnica sorprendente. Se interpretaron páginas de Tomás Marco, Cardew, Bertomeu, Agúndez y el propio Villa Rojo.

ESCUELA SUPERIOR DE CANTO

Si son interesantes las representaciones de ópera en la Escuela, también lo son las interpretaciones de obras vocales de conjunto, pues sólo así, abordando todos los géneros, el cantante puede formarse de una manera completa. Un acierto de programación y ejecución fue la «Pequeña Misa solemne» de Rossini dirigida por Franco Gil (mayo).

Odón Alonso dirigió «Lucía de Lamermoor», de Donizetti, en la que los alumnos mostraron su preparación profesional. Hay que destacar a Francisco Matilla y a Maravillas Losada, que salvó con gran fortuna las dificultades donizettianas.

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

Este Centro Cultural es la realización más afortunada dentro de lo que se ha hecho en la nueva Plaza de Colón. Los festivales populares de verano organizados por la Delegación de Educación y Cultura del Ayuntamiento representan un esfuerzo digno del mejor aplauso. Espectáculos muy variados se presentan a precios asequibles, y el público responde, como debe ser. Esta es una auténtica labor cultural en favor del pueblo. Algo que muchas veces se anuncia a bombo y platillo y luego no se lleva por el camino adecuado. Por ahora, el acierto es completo. Señalo la presencia en el verano de una variedad de compañías de ballet, de distintas procedencias, y el trabajo de la Compañía Lírica Española en un amplio repertorio de zarzuela.

VIDA MUSICAL EN BARCELONA

Por Juan ARNAU

La actividad musical barcelonesa en las postrimerías del curso 1976-77 ha estado significada por la culminación de la importante temporada de conciertos realizada por el Patronato Pro Música y por la presencia en el Gran Teatro del Liceo de dos prestigiosas compañías coreográficas que ofrecieron interesantes programas, con los que nos acercamos a las corrientes de la danza actual. No sería justo, sin embargo, silenciar la esforzada y eficaz contribución de la Asociación de Cultura Musical a la vida artística de la Ciudad Condal, ni la en este curso muy brillante de la Orquesta Ciudad de

Barcelona. Ambas entidades, con medios económicos notablemente escasos, han protagonizado sesiones musicales de alto nivel.

LOS CONCIERTOS

El Patronato Pro Música, en una de sus más ambiciosas y costosas programaciones, volvió a presentar la Orquesta y Coro New Philharmonia, que habíamos ya aplaudido en

anteriores temporadas. Juicios que entonces se suscribieron con gozo en las interpretaciones de los dos excelentes conjuntos londinenses. «El Mesías» —primer nuevo contacto con los artistas ingleses— alcanzó versión brillante, segura, dominada y, particularmente, musical sin que perfecciones técnicas admirables minimizaran conceptos espirituales expresados con emoción viva. Interpretación de gran clase, sí, especialmente por la intervención del excepcional coro, que luce empaste redondo, pleno y potente; que se produce con precisión en ataques y cortes, siempre con belleza en el color acústico y con flexibilidad en las dinámicas. Una auténtica maravilla que permite el placer de oír cantar sin gritos pero con potencia impresionante; sin desmayos pero con pianísimos conmovedores, controlada magistralmente la cantidad sonora en permanente calidad. Luego, la orquesta. Magnífico instrumento por afinación exacta —circunstancial inseguridad en las trompetas no puede limitar el elogio—, tensión sin rigideces, volumen amplio y conjunción logradísima, todo servido por instrumentalistas de gran clase. Muy bello el sonido de las cuerdas, la superioridad de este grupo sobre los demás es bien notoria. Se confirmaron calidades en la versión de la «Misa en si menor», de Bach, que significó otro gran éxito para el Coro y la Orquesta New Philharmonia, dirigidos también por Jhon Pritchard, músico de notable prestigio, con carrera ya larga y buen estilo de director. Su actuación no dejó de ser un tanto desconcertante, pues mientras en la interpretación de «El Mesías» lucía entrega, vigor y plausible línea, en la de la Misa sus conceptos expresivos fueron de una grisura lamentable, plana de recreación y excesivamente lenta. Jhon Shirley-Quirk, Alfredo Hodgson, Wynfor Evans, Norma Burrowes y Helen Watts fueron un encomiable cuadro de solistas.

Lleno completamente, el Palau de la Música vibró en estuquiasta aplauso rendido al Coro y Orquesta de Sant Martin in-the-Fields, admirables grupos cuya media edad no sobrepasa los treinta años y ofrecen la más encantadora imagen del artista entregado a la misión de hacer arte, que lo sienten, viven y gozan profundamente conmovidos. Así, la interpretación del oratorio de Haendel, «Israel en Egipto», se nos antoja fácil, espontánea, segura y fresca. Para el coro no se trata de analizar realidades técnicas, que en tal caso nos harían desear mayor plenitud en la cuerda de bajos, sino de ensalzar la perfecta cohesión y el espíritu musical que anula cualquier afán de análisis. Calidad con mayor grado de tecnicismo en la orquesta, auténtica maravilla de sonido puro, intenso, cálido y dúctil al fraseo más refinado. Clara, ordenada y con vibración interna la dirección de Laszlo Heltay, músico de comunicativa sensibilidad. Fue otra de las importantes sesiones de Pro Música. Por su parte, la Asociación de Cultura Musical presentó el Coro Madrigal de Sofía, constituido por veinticuatro voces mixtas muy cultivadas en una timbrística de clara impostación de las escuelas de canto de los países del Este. Cantan con escrupulosa afinación y bien logrado empaste, cualidades que advertimos en la interpretación de un programa que comprendía liturgias ortodoxas orientales —de un raro encanto arcaizante—, madrigales y canciones populares que el maestro Stotan Králev dirigió con su acentuada tendencia a destacar el lirismo de las composiciones.

En uno de sus últimos conciertos del curso, la Orquesta Ciudad de Barcelona actuó bajo la dirección del maestro Rafael Ferrer, que propuso un índice de títulos que abarcan

desde Haendel a Oscar Esplá, pasando por Haydn y Rossini. Rafael Ferrer planteó las interpretaciones lejos de todo énfasis, con una naturalidad discursiva que no por ello dejó de tener el vigor y la tensión emotiva que requiere el «Concierto grosso», op. 6, núm. 6, de Haendel; la elegancia y equilibrio de la Sinfonía 86, de Haydn; los contrastes y la característica fuerza de «La nochebuena del diablo», en la que prestó bella contribución la soprano María Oran, y la fluidez de la obertura de «Guillermo Tell». La diversidad de estéticas puso a prueba el magnífico momento de preparación de la Orquesta Ciudad de Barcelona.

La Orquesta de Cámara de Stuttgart y la Filarmónica de los Angeles proporcionaron los últimos conciertos sinfónicos de la temporada. El conjunto alemán —asiduo a la programación barcelonesa— no dejó apenas margen para la sorpresa. En sus interpretaciones lució su viejo estilo clasicista, ponderado e invariablemente musical, siquiera el maestro Karl Munchinger mostrase cierto amaneramiento en la exposición de las obras. La orquesta americana impuso su bien reconocida categoría de conjunto sinfónico primerísimo, a pesar de que Barenboim, su director circunstancial, nos ofreciera versiones rutinarias, sin el cuidado último a los refinamientos, de obras de Beethoven y Brahms.

TEMPORADA COREOGRAFICA EN EL LICEO

Luego de su temporada de ópera, el Gran Teatro del Liceo inició su tradicional curso coreográfico bajo el epígrafe «Prestigioso del ballet francés», que representaron las compañías «Ballet du Rhin» y «Ballets de Marseille». La primera de dichas formaciones escenificó la versión completa de «El lago de los cisnes», a través de cuyos cuatro actos tuvimos oportunidad de comprobar la ausencia de figuras estelares en la compañía, pero también la ocasión de constatar el equilibrio de calidad de un conjunto de bailarines muy bien preparados en la más rigurosa escuela de danza clásica. La versión presentada por el «Ballet du Rhin», excepto el acto segundo y el paso a dos famoso, bailando según las ideas de Leon Ivanov y Marius Petipa, pertenece a la creación de Peter Van Dyck, quien sin apartarse de moldes tradicionales ha ideado un vocabulario diverso y atractivo, del que consigue efectos de gran belleza plástica.

«Le Ballet de Marseille» ha conseguido en los últimos años un gran prestigio internacional que en buena medida debe a la orientación de Roland Petit, una de las más importantes figuras de la danza francesa. La presentación de la compañía se efectuó con un estreno: «Notre Dame de París», cuyo argumento ha sido tratado por Roland Petit con una profundidad dramática y una ambición artística totalmente conseguidas a través de una coreografía abiertamente renovadora, basada principalmente en la plástica diversa que puede ofrecer el cuerpo humano en movimiento, su facultad de expresión y la fuerza emocional que puede irradiar de su tenso estatismo. La obra coreográficamente es importante y resulta un espectáculo muy bello en el que la utilización de las luces adquiere capital importancia. Los bailarines demostraron buen estilo, personalidad y una técnica depurada, constituyendo una formación de notable categoría que sobresale por la intensidad de sus interpretaciones. Tampoco hay aquí bailarines de excepción, pero sí artistas con clase.

DISCOGRAFIA

«AUTODAFE» Y «ULTRAMARINA», DE TOMAS MARCO

«CONCIERTO GROSSO N.º 1» Y «APUNTES PARA UNA REALIZACION ABIERTA», DE JESUS VILLA ROJO.

JEAN PIERRE DUPUY, PIANO. GRUPO LIM. CONJUNTO DE CAMARA. DIRECTOR: JOSE MARIA FRANCO GIL. RCA, RL-35107, ESTEREO

El concurso anual que convoca la Confederación Española de Cajas de Ahorros, en el que se conceden los trofeos «Arpa de Oro» y «Arpa de Plata», mas importantes premios en metálico, se ha convertido en un elemento vivificador de la música contemporánea española. Puede decirse que, a lo largo de las tres convocatorias celebradas, se ha pasado revista a lo más interesante de la música joven. Las obras seleccionadas y las premiadas forman ya un capítulo de nuestro actual arte sonoro.

Esto ha sido posible por una organización perfecta que cuida todos los detalles, desde el planteamiento general hasta la final, donde se interpretan las obras elegidas, y donde se otorgan definitivamente el primero y el segundo premio. A esto se añade la nota importantísima de la edición sonora. Son ya dos los discos que se han hecho con base en los primeros premios, y complemento de otras obras firmadas por sus autores. El disco que ahora comento es fruto del Segundo Concurso y ha sido realizado con las mejores garantías. El director José María Franco Gil, colaborador eficaz de este concurso, al que pone rúbrica anualmente en la interpretación, es quien, en el trabajo reposado de la grabación, sabe alcanzar las cotas máximas en cuanto se refiere a la realización sonora del pensamiento de los autores. En esta ocasión también interviene, en las obras complementarias, el grupo LIM, cuyo excelente trabajo he alabado repetidamente. La soprano Esperanza Abad, con su arte personalísimo, y el clarinetista Jesús Villa Rojo, con sus increíbles y variadísimos recursos, imponen su personalidad en la labor del grupo LIM.

En el disco se recogen dos obras de Tomás Marco y otras dos de Villa Rojo. «Autodafé» de Marco, que obtuvo el Arpa de Oro 1975, lleva el subtítulo de «Concierto barroco n.º 1». La definición instrumental del autor, es importante para la comprensión de la obra: «Concierto para piano principal, tres grupos instrumentales, órgano obligado y un eco de violines». Con motivo del estreno, decía yo: «Tomás Marco nos ofrece en su «Autodafé» una reflexión histórica sobre el arte español, viendo con razón a los elementos barrocos como definidores, no solo de lo culto, sino también de lo popular. El músico se obliga a un distanciamiento que no puede forzarle a dejar de ser lo que es: un artista español que busca en su propio espíritu el eco del pasado». La grabación de una obra en que los timbres y los planos sonoros son tan importantes, nos dá todo su sentido.

La otra página de Marco es la que lleva por título «Ultramarina». El autor aclara su intención en el subtítulo: «Epitafio para Lope de Aguirre». Otra vez se plantea aquí Tomás Marco el devenir histórico de su patria como punto de partida para su propia labor creativa. Nada más lejos que esta música de todo sentido descriptivo. Desde un deslumbramiento producido por la extraordinaria personalidad del loco Aguirre, el músico realiza un profundo juego sonoro en el que son importantes las contribuciones acumulativas de Esperanza Abad y Villa Rojo.

El «Concierto Grosso n.º 1», de Jesús Villa Rojo consiguió el Arpa de Plata también en la edición 1975 del Concurso de las Cajas de Ahorros. También encontramos el barroquismo en esta producción de Villa Rojo, pero aquí la cosa va más dirigida a los aspectos formales que a los sentimentales. A la manera de los viejos maestros, un grupo concertino formado por oboe, clarinete y fagot, se opone a los instrumentos de arco en una forma que, si en principios puede recordarnos antiguos recursos, en su realización sonora resulta de una absoluta novedad. El lenguaje de Villa Rojo se funda en una unión o amalgama de elementos espiritualmente expresivos con otros que nacen de su propia técnica instrumental. Los «Apuntes para una realización abierta», obra que completa la cara del disco, responden a su título en cuanto constituyen una especie de estudio de aleatoriedad fundamental. Es lógico que un instrumentista extraordinario, como lo es Villa Rojo, un auténtico virtuoso, inventor o descubridor de nuevas fronteras para el clarinete, se deje llevar por aquello que puede significar un establecimiento de libertad intrínseca para el intérprete.

Este disco representa una importante contribución al panorama de la música española grabada, y una especie de certificado de excelencia para el Concurso de las Cajas de Ahorros.

«LAS ESTACIONES», DE TCHAIKOWSKY

ORQUESTA SINFONICAACADEMICA DE LA URSS. DIRECTOR: YEVGENI SVETLANOV. MELODIA-HISPAVOX, HMES 610-127, ESTEREO

Parece natural que en estos comentarios discográficos, la atención se dirija hacia obras fundamentales en la historia de la música o bien hacia grabaciones que, por una u otra causa, resulten significativas en el momento de su aparición en el mercado español. Sin embargo, a veces hay que referirse también a algún disco que, sin reunir esas características, resulte grato y amable por su contenido y por su calidad. Este es el caso de la preciosa suite «Las estaciones», obra del Tchaikowsky menos patético.

Las doce deliciosas piezas que Tchaikowsky agrupó bajo el título de «Las estaciones» —hubiera sido mejor un título referido a los meses del año, ya que cada una de las páginas corresponden a uno de ellos— pertenecen a un capítulo bastante olvidado de la producción tchaikowskyana. César Cuí, compositor poco partidario de Tchaikowsky y hasta opuesto a él desde las mismas raíces, escribió en 1880: «De Tchaikowsky tenemos un bonito concierto de piano en *Sí bemol menor* y varias colecciones de pequeñas piezas. Estas últimas son tan interesantes, tan ingeniosas, están tan finamente tratadas, que podemos colocarlas entre las más felices inspiraciones del fecundo músico». Este Tchaikowsky pianístico, un día frecuentado, está hoy aún más relegado por los intérpretes, que el también fundamental Tchaikowsky de las

canciones. El poderío sinfónico del compositor ha llegado a ocultar el brillo de sus otras facetas.

En sus composiciones pianísticas breves partía Tchaikowsky de sus adorados románticos, para llegar a un estilo deliciosamente «salonnier», de indudable encanto melancólico, de constante inspiración melódica.

La versión orquestal de «Las estaciones», que se recoge en este disco, es especialmente afortunado. Muy a fondo ha estudiado el ilustre Alexander Gauk el característico estilo instrumental de Tchaikowsky. Buena muestra de ello es la particular utilización de algunos timbres, como el del clarinete. El prestigioso Sveltlanov consigue dar a esta música su ambiente auténtico.

C. G. A.

NOTICARIO NACIONAL

PATRIMONIO ARTISTICO DE MADRID

La Comisión para la Defensa del Patrimonio Artístico de Madrid, que fue creada por orden ministerial de Educación y Ciencia el 30 de diciembre del pasado año, se ha constituido en la sede del citado Departamento ministerial. Su labor será la de elevar un informe sobre los edificios y zonas monumentales de la capital española que, por su interés, deberán ser conservados y respetados dentro de cualquier plan de ensanche o reforma del casco urbano.

La Comisión estará presidida por el subsecretario de Educación y Ciencia (la constitución del expresado organismo ha sido hecha con anterioridad a la creación del Ministerio de Cultura), y estará integrada por el alcalde de Madrid, como vicepresidente primero; director general del Patrimonio Artístico, como vicepresidente segundo y, como vocales, el director general del Patrimonio del Estado, el presidente del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes, el Comisario Nacional del Patrimonio Artístico, el gerente municipal de Urbanismo, el delegado de Educación del Ayuntamiento, el arquitecto-jefe inspector técnico de Monumentos y Conjuntos Históricos de la Dirección General del Patrimonio Artístico, y el arquitecto-jefe de la zona histórico-monumental del Ayuntamiento de Madrid. Asimismo estarán representadas las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia.

BOFILL Y EL CRECIMIENTO DE LAS CIUDADES

Declaraciones en torno al futuro de nuestras ciudades, hechas a la Prensa madrileña por el famoso arquitecto catalán Ricardo Bofill, con ocasión de su intervención en las Jornadas Internacionales de Investigación Humanística, celebradas en la capital española y en las que Bofill presentó una ponencia en torno a una mayor humanidad de las ciudades.

Hay que evitar un crecimiento de las grandes ciudades, señaló el director del Taller de Arquitectura de Barcelona. No existe —añadió— capacidad económica en el país ni capacidad de organización para controlar y hacer más habitables ciudades como Barcelona y Madrid. Son ciudades que ya se escapan a las posibilidades de los españoles de hacer ciudades agradables y, por lo tanto, no pueden seguir creciendo.

Para Ricardo Bofill, el problema urbanístico es un problema sin solución con las metodologías actuales y está provocado por los desequilibrios originados por los desarrollos rápidos. No existen ni métodos ni filosofías para poder controlar y dirigir este desequilibrio, y no existe en ninguno de los sistemas políticos, bien sean de Occidente o de Oriente. Las grandes ciudades, para Bofill, son un lujo demasiado caro. Ni los norteamericanos pueden hacer frente a los problemas que plantea, pese a la posesión de multitud de técnicas para poder ver los problemas desde muy lejos. La ciudad de Nueva York es ya una ciudad incontrolada, por poner un ejemplo. De tal manera, que hasta se ha pensado la posibilidad de abandonarla por irrentable o inhabitable. Si todavía se mantiene es únicamente por una cuestión de prestigio.

Para Bofill, el caso es claro: es preciso replantearse los problemas de la ciudad. «Lo que nosotros estamos proponiendo —apuntó Bofill— es una nueva metodología, un nuevo método que permita el conocimiento de la ciudad en sus dimensiones actuales. En España nos hace falta, no solamente una planificación económica y social, clara y entendible para todos los españoles, sino que esta planificación esté apoyada en una política territorial. Estamos recogiendo el resultado de esta especie de «crecimiento salvaje», desordenado, que ha industrializado determinados polos y ciudades, con olvido de la totalidad del territorio. Esto ha motivado la serie de desequilibrios que estamos padeciendo, al no prestar atención adecuada a los problemas del campo y de las pequeñas ciudades.

La falta de esta planificación territorial es gravísima para el país, ya que ni siquiera existe el instrumento para poder llevarla a cabo. Carecemos de un organismo capaz de trazar las grandes orientaciones de la que debe ser la ordenación del territorio nacional, y su ausencia es tan peligrosa que podemos anticipar que los desequilibrios seguirán existiendo. Para hacer una auténtica política territorial, no sólo es preciso contar con este centro, sino con una reforma de los sistemas educativos, la creación de especialistas, una reforma de la Administración Local, con una potenciación de las fuentes de ingresos de los Ayuntamientos, única manera de que quiera y pueda hacerse, desde cada uno de los lugares y zonas en que viven los españoles, una política de población adecuada y habitable a la medida de cada comunidad.

ARTISTAS PLÁSTICOS

Manifestaciones de los integrantes de la Asociación Española de Artistas Plásticos: Los artistas españoles nos sentimos marginados de la sociedad, reducidos a moneda de cambio y de especulación. Nuestro deseo es que se nos considere como algo importante para la sociedad. Sabemos que es difícil —añadieron—, pero nuestro objetivo es alejar la imagen del artista bohemio, como se nos designa en general, quizá por no llamarnos claramente vagos. Todos nosotros somos trabajadores conscientes que realizamos nuestra labor con una dedicación igual a la de cualquier otro profesional, añadiendo a la vez, ilusión y arte, lo que nos hace diferentes. En la Asociación de Artistas Plásticos contamos con unos 400 miembros madrileños. Como objetivos prioritarios pretendemos crear una asociación o un sindicato que defienda nuestros intereses, para que podamos disfrutar, por ejemplo, de la Seguridad Social como cualquier trabajador español.

Como «trabajadores por libre» —pusieron de relieve los artistas—, la crisis económica se ha abatido sobre el mercado artístico y de forma acusada sobre nosotros. No se vende nada. En otras palabras, el que no es elemento de especulación por su obra no puede acogerse a nada.

No nos quedamos en la mera queja. Individualmente o por cauces jurídicos que pretendemos crear, sugerimos conclusiones positivas; los artistas, como ocurre en Holanda, podríamos pagar los impuestos con obras de arte. Esto beneficiaría tanto al Estado, que enriquecería su patrimonio artístico, como a nosotros mismos en momentos de crisis. Además, se de la circunstancia insólita de que nuestro trabajo, creativo por naturaleza, no es valorado por el Estado.

Otro asunto en el que los artistas insisten, casi con angustia, es el de la carencia total de legislación sobre las obras de artes plásticas, la propiedad intelectual o los derechos de autor, que hace posible y legal algo tan antisocial como que cualquier propietario de un Velázquez o de un Goya lo puede destruir sin ser perseguido por la ley.

CASTILLO DE MANZANARES EL REAL

El castillo de Manzanares el Real, situado en la sierra de Guadarrama, en el paraje de La Pedriza, ha sido restaurado y adaptado por el Centro de Actividades Culturales de la Diputación provincial de Madrid. La obra de restauración ha durado años y ha sido dirigida por el arquitecto Manuel González Valcárcel, por encargo de la citada Diputación madrileña. Fue su arquitecto, Juan Gaus, autor, entre otras

importantes obras, de la iglesia toledana de San Juan de los Reyes y del palacio del Infantado de Guadalajara. El castillo estuvo vinculado desde su construcción, a finales del siglo XV, a la familia de los Mendoza. Es de estilo gótico renacentista, con importantes aportaciones mudéjares. El actual duque del Infantado cedió el palacio a la Diputación de Madrid a fin de que lo restaurase e instalase en él un centro cultural.

En la actualidad ya funcionan en el castillo, el Museo de los Castillos de España y el Centro de Actividades Culturales. Estas instalaciones cuentan con todos los adelantos de las técnicas audiovisuales para poder celebrar exposiciones, concentraciones y reuniones culturales. Tanto exterior como interiormente el castillo ha recobrado su aspecto primitivo en su estructura y en todos los elementos que lo decoran y amueblan.

CIEN AÑOS DE LA SALA PARÉS

La sala Parés, de Barcelona, ha cumplido cien años, que son muchos años para una sala de exposiciones, y más si se traen al pensamiento las prisas frecuentes del abrir y cerrar con que en nuestro tiempo se anima la obra expositiva en las galerías nacionales. Parés, sin prisas, ha andado ya cien años, y aquí está con nosotros el Catálogo que conmemora el «Centenario de la Sala Parés. 10 de marzo 1877-1977», con su exposición recordatoria del magnífico suceso, en la que figuran algunas de las pinturas que dieron inicio a la aventura un siglo atrás.

«El señor Parés —decía «Gaceta de Barcelona»—, dueño de la antigua y acreditada tienda de cuadros y estampas establecida en el número cinco de la calle de Petritxol, acaba de abrir un nuevo establecimiento en la tienda número tres de la propia calle. El local es espacioso y elegante... En el salón de exposiciones, aparte de algunos lienzos antiguos de escuela italiana de apreciable mérito, y de varios de los grandes grabados que se expenden en esta tienda, llamaban la atención algunos cuadros de nuestros más favorecidos pintores, siendo dignos de mención una preciosa marina y un encantador paisaje del señor Urgell, un vigoroso paisaje y varios estudios del señor Torrecassana, varias composiciones del señor Mirabent y otras obras de los señores Vayreda, Urgelles, Martí y Alsina, Ferrer, Alorda y otros artistas cuyos nombres no recordamos...»

De entonces acá, ¿cuántas exposiciones en la sala Parés? Por lo que el catálogo apunta, entre otros nombres comprendidos entre 1877 y 1910, ahora expuestos en la muestra conmemorativa, Picasso, Gimeno, Riquer, Anglada Camarasa, Canals, Llimona, Casas, Masriera, Meifrén, Nonell, Mir, Rusiñol... Nada más y casi en exclusiva, la historia artística de Cataluña en el tiempo aquí celebrado. Hace un par de años, Joan A. Maragall escribió la «Historia de la sala Parés», en donde figura todo el proceso creador y vivificador de la centenaria galería barcelonesa, que puede poner ya desde ahora en sus catálogos, como timbre de hidalguía y como ninguna otra en el país, «Siglo II». La cosa no es para ser fácilmente olvidada en la crónica del arte nacional.

«HISPANIA NOSTRA»

Hispania Nostra es una asociación exclusivamente cultural, abierta a todos los españoles que tengan sensibilidad y preocupación por los temas culturales y que estén dispuestos

a agruparse para trabajar y defender el patrimonio artístico, histórico y cultural. Nosotros, ante todo, queremos darle una gran importancia a los distintos entornos y conjuntos monumentales, declaró don Carlos Martínez de Irujo, presidente de la reciente creada asociación, que está integrada en la Federación Internacional de las Asociaciones para la salvaguardia del patrimonio nacional y cultural de Europa, «Europa Nostra», fundada en 1963 por iniciativa del Consejo de Europa y cuyas funciones, entre otras, son: Llamar la atención sobre los peligros que amenazan el patrimonio y recabar la necesaria acción. Entre los socios de la federación figuran numerosos países europeos y, en conjunto, las organizaciones conectadas directa e indirectamente con Europa Nostra suman varios miles.

Respecto a los motivos por los cuales nació Hispania Nostra, señaló su presidente que ante el peligro de las nuevas formas de vida, en su desarrollo incontrolado, representan para nuestro patrimonio cultural, el Consejo de Europa decidió celebrar en 1975 el Año Europeo de Defensa del Patrimonio Arquitectónico, con la finalidad de defender todo resto artístico-cultural que aún queda en Europa y especialmente los monumentos arquitectónicos y sus entornos, que recibirán el nombre de Conjuntos Culturales. La llamada se dirige a todos los países, a los Gobiernos, a los poderes locales y a todos los habitantes de cada nación. Se parte de que la acción oficial no puede ser suficiente y necesitan de la colaboración de todos los ciudadanos.

Hispania Nostra se propone promover por todos los medios a su alcance y a todos los niveles sociales, la debida toma de conciencia sobre el valor real que supone el patrimonio cultural para nuestro país y su importancia social; solicitar de las autoridades que se cumplan todas las leyes protectoras del Patrimonio Artístico y Cultural; establecer contacto con todas las personas o entidades locales que existan en España con ideales semejantes; solicitar de todos los medios de difusión que divulguen y conciencien a las personas de la necesidad de protegerlo.

Lo que desea Hispania Nostra es que se trate de suplir la acción del Estado. La labor de la institución será ayudar y potenciar la iniciativa particular y conseguir que los particulares por su cuenta y asociados en organizaciones locales, puedan completar la labor oficial en acciones que difícilmente ésta pueda realizar por sí sola.

Hispania Nostra aportará su ayuda, convencida de que su acción es aún más necesaria en España que en otros países. Es importante que cunda la preocupación por el Patrimonio Artístico, y la nueva institución, naturalmente, no pretende asumir las tareas de otras entidades ya existentes. A la nueva obra se han adherido numerosas personalidades de la vida artística y cultural española.

MUSEO DE CIENCIA Y TECNOLOGIA

Se celebró en la capital española el «Seminario sobre valor didáctico y cultural de los museos de la ciencia», en los salones del Instituto Nacional de Ciencias de la Educación. Fueron dos las conclusiones aprobadas en el seminario: la creación de un Museo Nacional de Ciencia y Tecnología y de museos científicos que puedan estar vinculados a determinados aspectos del medio físico y de la tradición industrial, científica y cultural de las distintas regiones españolas.

Las nueve conclusiones aprobadas subrayan el valor cultural y didáctico de estos museos, las líneas generales a las que deben ajustarse, la proclamación pública de que existen varias iniciativas de distintos puntos del área geográfica española, la recomendación de que los objetos, muebles e inmuebles de interés científico y técnico tengan idéntica protección que los objetos artísticos, históricos y culturales y, por último, la celebración de un segundo seminario sobre el tema, a fin de cubrir objetivos concretos y especializados, orientados hacia la creación de modernos museos de la ciencia.

A lo largo de las sesiones de trabajo y durante la discusión de las conclusiones se puso de relieve la gran necesidad y papel didáctico que suponen la existencia de museos vivos de estas características en una sociedad moderna. Actuó de moderador del seminario el profesor Luis Rosado, presentando ponencias, además del moderador, el director del Palais de la Decouverte, de París, Jean Rose, y el secretario de la Asociación General para el Fomento de la Ciencia y la Técnica, Leonardo Villena.

ARTE RELIGIOSO CASTELLANO

El arzobispo de Valladolid, monseñor José Delicado Baeza, ha denunciado la triste situación en que se encuentra gran parte del tesoro artístico de los templos de Castilla, en el curso de una entrevista que recogió el Boletín Oficial de su arzobispado.

El prelado señala que «cuando no se afrontan a su debido tiempo las necesarias obras de reparación o restauración por falta de recursos, se llega a situaciones verdaderamente penosas y prácticamente insolubles. Los pueblos son pobres, la diócesis no tiene recursos, el Estado no puede ayudar. Hay que recurrir a la venta de alguna propiedad para realizar la obra, y a veces la misma comunidad parroquial tampoco comprende que esa tenga que ser la última salida».

En este sentido, pone como ejemplo que «las obras que sería necesario emprender en nuestra diócesis en este año deberían abarcar a más de 40 templos —7 de ellos están cerrados por amenazar ruina— con un montante que supera los setenta millones de pesetas para atender a los más imprescindibles... ¿de dónde? «Por ejemplo —prosigue monseñor Delicado— un retablo valiosísimo de un templo también bastante bueno, pero cerrado por amenazar ruina, ya que su restauración costaría varios millones de pesetas. ¿Se vende el retablo para restaurar el templo o se deja cerrado con peligro de que se deteriore con el tiempo el mismo retablo? He aquí un callejón sin salida que tiene que venir de ayudas oficiales. A esto hay que añadir la actual y creciente especulación de obras de arte que ha convocado a los profesionales del robo, a los que ya no pueden detener las medidas tradicionales de seguridad».

Como medidas concretas para resolver esta situación, monseñor Delicado propone las siguientes: procurar extender la conciencia del valor e importancia que tienen para la vida del pueblo cristiano; nombrar unas personas o establecer unos dispositivos que protejan este patrimonio; afrontar las obras de restauración al tiempo que se advierta su necesidad, para que el tiempo no las haga después inviables; tomar medidas de seguridad frente a la amenaza de los robos; concentración en museos diocesanos o zonales de las obras de mayor valor artístico e histórico que no sean necesarias para el culto en

sus respectivos lugares y, finalmente, instalación de talleres de restauración y limpieza en regiones de mayor riqueza artística, para evitar el deterioro de retablos y tallas.

Finalmente, sobre el valor de los tesoros que la piedad de los fieles ha ido acumulando durante siglos en diversos lugares religiosos, monseñor Delicado dice: «Muchos de estos objetos pueden y deben seguir teniendo ese verdadero sentido religioso que les dio su origen; deben servir de incentivo y expresión plástica de nuestra fe».

«Así surgieron —subraya— y el hombre moderno no está menos necesitado de esa visualización de la fe que el de tiempos pasados; lo necesita tanto o acaso más, por vivir en la civilización de la imagen. Si tuviéramos una visualización de todo lo que acontece en la vida y desproveyésemos a la fe de su apoyatura sensible, además de no tener en cuenta la ley de la encarnación, la marginaríamos del lenguaje de nuestro tiempo y acaso la empujaríamos hacia la abstracción. Claro está que hay que tener en cuenta las directrices del Vaticano II sobre las imágenes de nuestro patrimonio, por su autenticidad artístico-religiosa, siguen hablando a los hombres de todos los tiempos. Hay que enseñar a las nuevas generaciones a contemplarlas con ojos sencillos».

MADRID. MUSEO MUNICIPAL

En Madrid ha sido reabierto al público, parcialmente, la Biblioteca y Museo Municipal, instalados en el antiguo Hospicio de San Fernando y tras estar cerrados veinte años. Largas obras de restauración detenidas por problemas de presupuestos, ya que la inversión total asciende a 40 millones de pesetas, para realizar las obras propiamente dichas como consecuencia de un desplome de techumbres. Finalizadas estas obras hace dos años, con los fondos del Museo —una asignación de dos millones y medio de pesetas anuales— se ha procedido a la restauración de dos salas de carácter permanente y otra tercera de exposición, ahora abierta al público.

El centro de esta reapertura parcial lo constituye una maqueta que Fernando VII mandó realizar y que reproduce el Madrid de 1830. Es obra de don León Gil del Palacio, director del Real Gabinete Topográfico y Artístico, que la construyó en madera y cartón piedra. Tiene 5.20 por 3.80 metros y recoge con fidelidad el Madrid de aquella época, en el que ahora se va a centrar el visitante con una exposición de grabados y planos de dicha época. Restaurar la maqueta ha costado medio millón de pesetas y se ha encargado de ello Jordi Brunet. Sólo hay dos joyas similares a esta maqueta: en Viena y Cracovia. De ella se va a tomar motivo para los estudios de restauración que se realizan del Palacio de Conde-Duque.

Al mismo tiempo se abrió al público la Biblioteca Municipal, cuyo primer director fue Mesonero Romanos. La biblioteca posee ochenta mil volúmenes.

RECURSOS CULTURALES DE LA NATURALEZA

El Primer Simposio Nacional sobre los Recursos Culturales de la Naturaleza se ha celebrado en la capital española, organizado por la Fundación General Mediterránea, en colaboración con un grupo de expertos unidos por la preocupación común por la conservación, protección y utilización racional de los bienes naturales.

Si bien en los últimos años se ha ido creando un estado de conciencia popular y de preocupación por la continua degradación y contaminación de los ecosistemas y su incidencia en la calidad de la vida, no es menos cierto que se ha relegado a un segundo término la defensa de la Naturaleza como bien cultural de primer orden. Hay en la Naturaleza toda una serie de valores de interés pedagógico, científico, artístico, arqueológico, etcétera, que permiten al hombre aumentar el campo de sus conocimientos, mejorar su equilibrio emocional, acceder a nuevas posibilidades de utilización del ocio, experimentar sensaciones de tipo estético, etcétera. Así, se consideran recursos naturales los yacimientos arqueológicos y fósiles, las estructuras geológicas testimonio del pasado de la Humanidad, determinados puntos o zonas con valor de modelo o prototipo científico, el paisaje, la atmósfera, la fauna, la flora...

El objetivo del Simposio ha sido el de crear un nuevo estado de conciencia racional, artística y sensitiva sobre estos problemas, estimular las iniciativas surgidas de los propios ciudadanos y referidas preferentemente a las zonas en las que viven, elevar peticiones a los organismos competentes para que se hagan correcciones en las políticas educativas, de ordenación del territorio y desarrollo regional, etcétera. La ponencia se planteó como una empresa abierta a todos.

FALSIFICACIONES

La más importante banda de falsificadores y comerciantes de cuadros falsos ha sido descubierta recientemente en Milán. Se trata de 23 personas, entre «artistas de la imitación», marchantes y propietarios de galerías de arte que venían actuando desde hace veinte años, a quienes les fueron incautadas 1.330 obras fundamentalmente atribuidas a Giorgio De Chirico y otros maestros italianos modernos como Carrá, Rosai, Casorati, Guttuso, etcétera, 430 de las cuales estaban ya preparadas para ser vendidas a precios que oscilaban entre 14 y 70 millones de liras cada una: entre un millón y cinco millones y medio de pesetas.

Uno sólo de los implicados ha sido encarcelado cuando se redacta esta noticia. Los demás han huido o permanecen en Italia a disposición de la autoridad judicial. Entre éstos, Umberto Lombardi, comerciante de arte, amigo de Chirico, en cuyo estudio había aprendido el secreto de la preparación de sus telas, había copiado su caligrafía y utilizado documentación del pintor. A causa de su estilo, que si bien no es de fácil comprensión para el público, es figurativo, ha sido precisamente De Chirico el más perjudicado por las falsificaciones. Hace siete años, el anciano maestro —que tiene ya ochenta y nueve años— no había reconocido la paternidad de dos obras firmadas y garantizadas por notario. Se dijo, entonces, que era el propio De Chirico quien falsificaba sus cuadros «para aumentar el precio de sus obras y hacerse publicidad». Poco antes, el maestro había denunciado que en una galería romana había expuestas 20 pinturas en las que su firma estaba falsificada. En 1974 fueron declaradas auténticas algunas pinturas firmadas por De Chirico que el propio pintor había juzgado falsas.

Según los especialistas italianos, el descubrimiento de la banda de falsificadores tendrá sobre el mercado del arte efectos inmediatos: las cotizaciones de los autores que han sido imitados subirán inmediatamente. Al menos, creen ellos que así pasará.

FORMA Y MEDIDA EN EL ARTE ESPAÑOL ACTUAL

ALFARO, Andreu
ASINS, Elena
AYLLON, Manuel
BARBADILLO, Manuel
BONANNI, Angiola
CALVO, Javier
CAMIN, Joaquín Rubio
CARUNCHO, Luis
CASADO, Julián
CLOWEILLER
CRUZ NOVILLO, José María
FERNANDO JESUS
GARCIA ASENSIO, Tomás
GARCIA RAMOS, Pedro A.
GIL, Julián
GOMEZ PERALES, José Luis
HERNANDEZ, Feliciano

IGLESIAS, José María
LABRA, José María de
LERIN, Fernando
LUGAN, Luis
MARCOS, Miguel
MATEOS, Angel
MICHAVILA, Joaquín
MIERES, Alejandro
MOYA, Diego
ORTIZ, Julio Antonio
PERICOT, Jordi
POVEDANO, Cristóbal
PLANES, Carmen
PRADA, José Miguel de
RODRIGUEZ, Amador
RUEDA, Gerardo
SALAMANCA, Enrique

SEGUI, Javier
SEMPERE, Eusebio
SEVILLA, Soledad
SOBRINO, Francisco
SORIA, Salvador
VALCARCEL, Isidoro
VEGA, Pilar de la
VICTORIA, Salvador
VIRSEDA, Adolfo
VIRSEDA, Javier
YTURRALDE, José María

músicos:

CRUZ DE CASTRO, Carlos
GONZALEZ ACILU, Agustín
MARCO, Tomás
VILLA ROJO, Jesús

SALAS DE LA DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS

OCTUBRE-NOVIEMBRE



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

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

MUSEO DEL PRADO

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

MUSEO DEL PRADO

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

MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

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

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

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

MUSEO DE ESCULTURA AL AIRE LIBRE

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

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

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

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FER- NANDO

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

MUSEO LAZARO GALDIANO

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

MUSEO ROMANTICO

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

MUSEO DE AMERICA

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

MUSEO ETNOLOGICO Y ANTROPOLOGICO

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

MUSEO SOROLLA

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

MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTISTICAS

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

PALACIO DE VELAZQUEZ

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

PALACIO DE CRISTAL

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

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

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



GALERIA CIRCULO 2

MANUEL SILVELA, 2 - TEL. 446 69 86 - MADRID - 10

MONTESINOS

18 OCTUBRE - 5 NOVIEMBRE

BOUTENS

ESCULTURA

MONTAÑES

PINTURA

8 A 26 NOVIEMBRE

ARTE DE ESPAÑA **AE**

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

OMEGA ARTE EN ORO



* Melozzo da Forlì. Angel Músico (fragmento). Museo del Prado.

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

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

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

En ella, la mano del hombre ha dejado su huella artística, cuidando el más mínimo detalle hasta casi llegar a la perfección.

Cada joya Omega es una pieza única, cuyo valor aumenta con el paso del tiempo por su esfera, y que es punto de referencia de las modas relojeras.

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

Ω
OMEGA



- * 1. Ref. F-4744 BA 8410. Doble corona de brillantes, sobre oro amarillo.
- 2. Ref. F-4764 BA 8710. Esfera cuajada de brillantes, sobre oro amarillo.
- 3. Ref. F-4712 BA 8402. Corona interior de brillantes, sobre oro amarillo.