

Bellas Artes 70





Sol de
Andalucía
embotellado



TIO PEPE
GONZALEZ BYASS

JEREZ • XÉRÈS • SHERRY



Z. 389

paulino, s. l.

PORCELANA - CRISTAL - ARTICULOS REGALO
JOSE ANTONIO, 12 - TELEF. 222 55 21 - MADRID-14



BACCARAT -	Francia
BODA -	Suecia
BORJA - Escultor	España
DAUM -	Francia
KOSTA -	Suecia

LALIQUE -	Francia
PEILL -	Alemania
PUKEBERG -	Suecia
ORREFORS -	Suecia
RORSTRAND - UPSULA -	Suecia

ROSENTHAL -	Alemania
TENO - Escultor -	España
THE ROYAL WORCESTER -	Inglaterra
THE ROYAL COPENHAGEN -	Dinamarca
JARRONES CHINOS ANTIGUOS	

Con un marido Jet, se pasan menos noches sola



Diariamente, cientos de maridos españoles vuelan con Iberia. Vuelan en Jet, en avión reactor. Salen por la mañana en viaje de negocios y regresan por la noche al hogar. Este tráfico dinámico se produce entre las 31 ciudades españolas que Iberia une por el aire.

Matrimonios jóvenes, con hijos encantadores, con hogares confortables, han dejado de separarse dos noches para resolver un problema profesional, que ahora se resuelve en el día.

Si tiene usted un marido JET, enhorabuena. La quiere más porque quiere

estar más tiempo con usted.

Iberia otorga al pasajero aeronaves modernas, tripulaciones expertas, servicio cordial.

Vuele. Viaje a la altura de su época, hoy es más fácil con Credivuelo.

Consulte a su Agencia de Viajes.

 **IBERIA**
LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

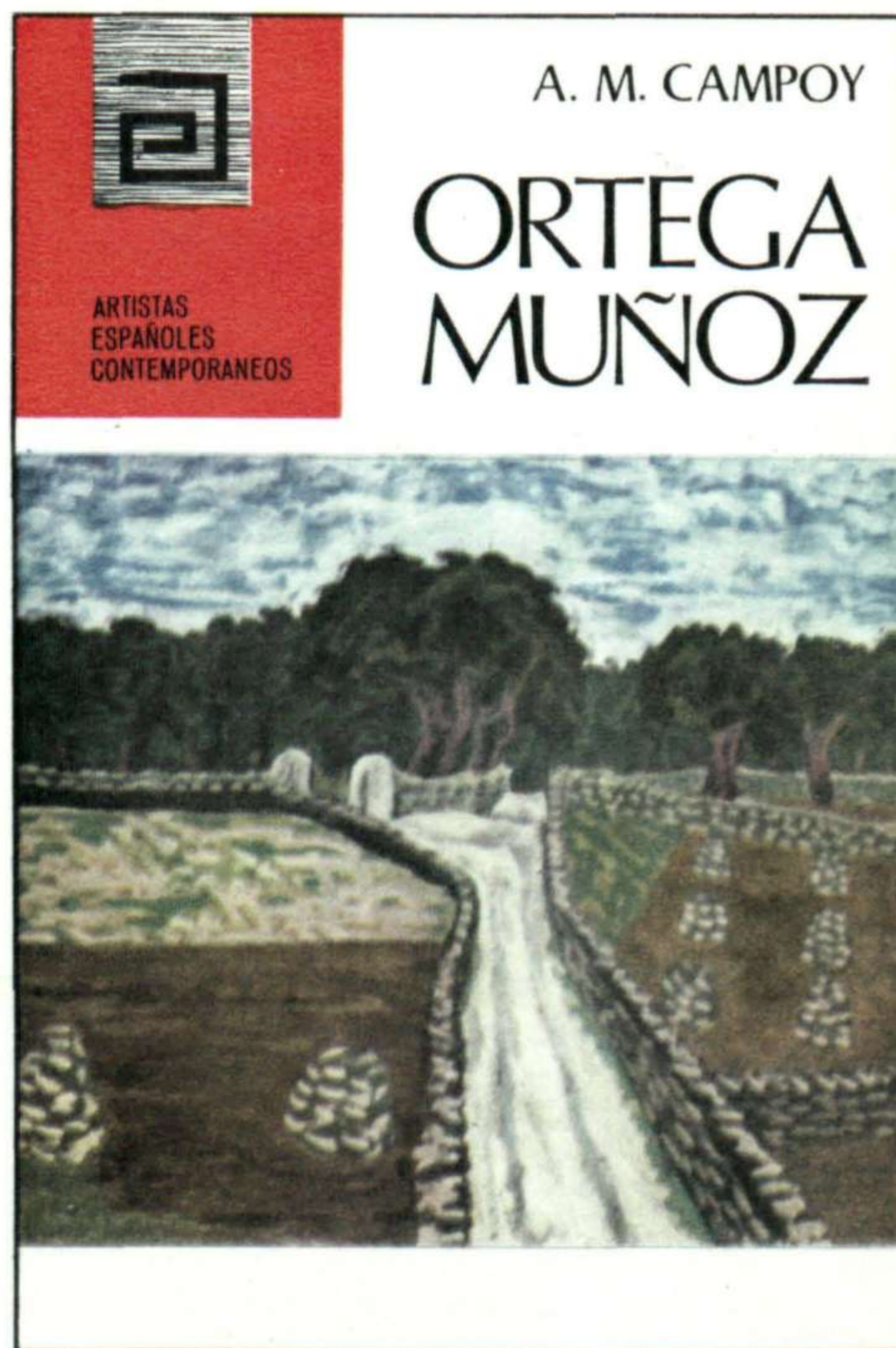
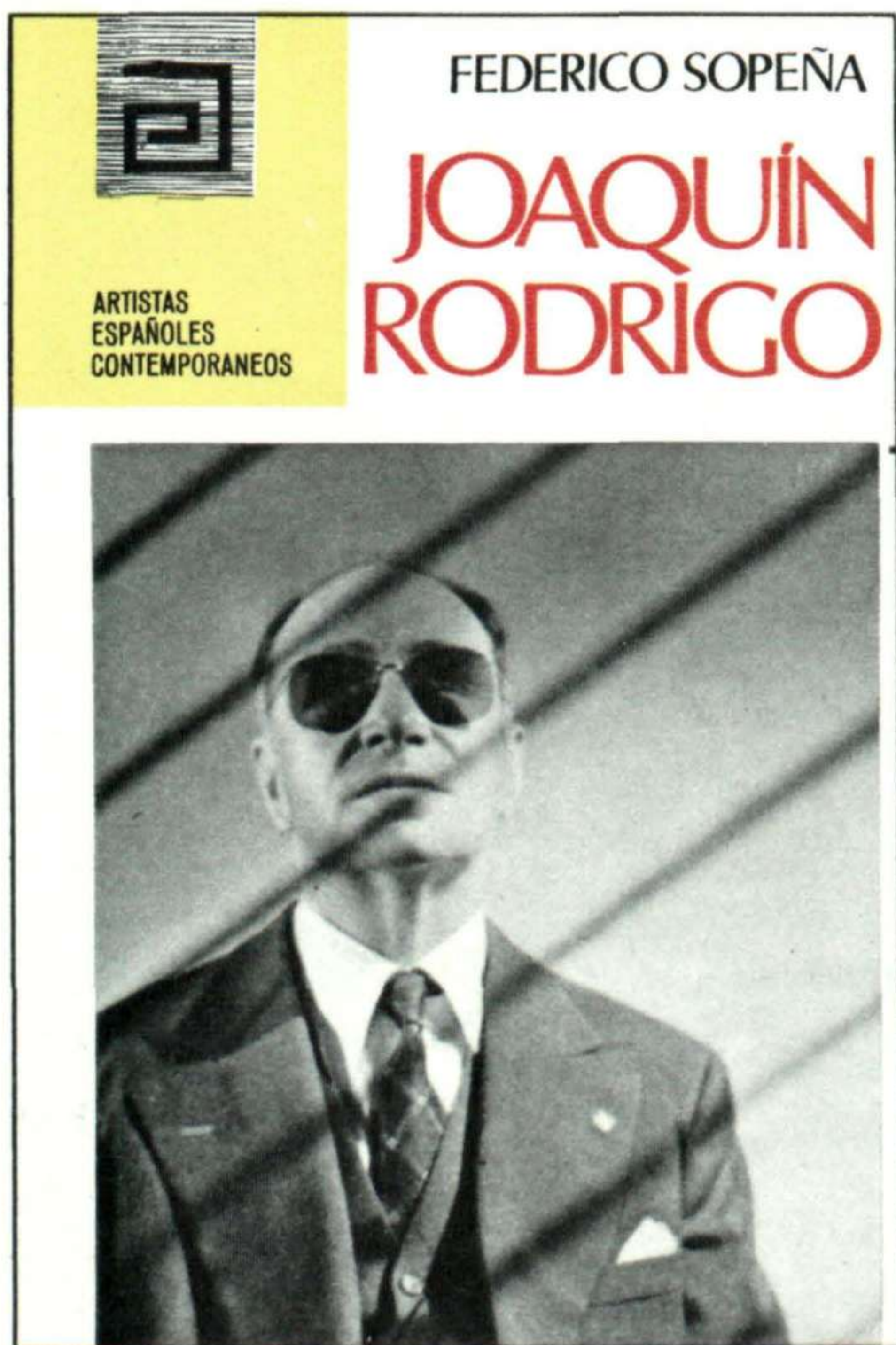
Donde sólo el avión
recibe más atenciones que usted

A silhouette of a person riding a horse against a golden sunset background. The person is in the center, facing right, with their hair blowing in the wind. The horse is also in silhouette, facing right. The background is a warm, golden light from the sun, creating a strong contrast with the dark silhouettes. The overall mood is serene and evocative.

EKTACHROME II

Con esto se empieza.
Un material de calidad constante.
Lo demás depende de Vd.

UNA NUEVA COLECCION
DE LA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



EN PRENSA:

José Lloréns, por Salvador ALDANA.

EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.
Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.

Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.

Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑÓ.
Pérez Casas, por Odón ALONSO.
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.
Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
Pancho Cossío, por José HIERRO.
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.

Bellas Artes 70

AÑO I • NUMERO 4 • OCTUBRE 1970

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.

MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.

PABLO BELTRAN DE HEREDIA, Asesor Nacional de Museos.

LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.

SALVADOR PONS MUÑOZ, Comisario General de la Música.

JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.

JOSE LUIS GARCIA FERNANDEZ, Subcomisario General del Patrimonio Nacional y Arquitecto Jefe del Servicio de Monumentos.

ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario de la Música.

JOAQUIN DE LA PUENTE, Subcomisario General de Exposiciones.

AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

DIRECTOR: LUIS SASTRE. REDACTOR JEFE: MANUEL GARCIA-VIÑO. CONFECIONADOR: JESUS SERRANO.

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Amor de Dios, 2 - Teléfono 468 1759 - Madrid - 14

PORTADA

TWIST, *por BRIDGET RILEY*

ENSAYOS

- 3 LA RISA DEL PROFETA DANIEL, *por ALVARO D'ORS*
5 MOMENTO 1970, TENDENCIAS Y PROBLEMAS, *por VICENTE AGUILERA CERNI*
17 ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE, *por JUAN PLAZAOLA*

NOTAS

- 31 JUAN ROMERO, *por RAFAEL GOMEZ PEREZ*
35 LOS TEMPLOS DE KHAJURAHU, *por JUAN ROGER*

POEMA

- 43 EVA, EN TRES MOTIVACIONES, *por JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA*

ACTUALIDAD

- 44 EL XIX FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Y DANZA EN GRANADA,
por ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE
47 NOVEDADES EN LA NECROPOLIS ROMANA DE CARMONA,
por CONCEPCION FERNANDEZ CHICARRO
56 UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE SANTANDER:
CURSO SOBRE RESTAURACION DE MONUMENTOS
CURSO «EL ARTE ANTE EL FUTURO»

NOTICIARIOS

- 59 INTERNACIONAL y NACIONAL, *por JOSE DE CASTRO ARINES*

BIBLIOGRAFIA

- 69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

ARTISTAS PLASTICOS, *por FLORENCIO DE SANTA-ANA ALVAREZ OSSORIO*
MUSICOS, *por CARLOS GOMEZ AMAT*

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

ALVARO D'ORS.—Catedrático de Derecho Romano en la Universidad de Navarra.

VICENTE AGUILERA CERNI.—Crítico de Arte. Miembro de la A. I. C. A., de la A. E. C. A., de la Comunidad Europea de Escritores y de la Institución Alfonso el Magnánimo, del C. S. I. C.

JUAN PLAZAOLA.—Doctor por la Universidad de París. Profesor de Estética de la Universidad de Deusto.

RAFAEL GÓMEZ PÉREZ.—Escritor. Doctor en Derecho y en Filosofía y Letras.

JUAN ROGER.—Profesor honorario de Indología en la Universidad de Madrid. Miembro de la Sociedad Española de Orientalistas, de la Sociedad Asiática de Calcuta y del C. S. I. C.

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

ENRIQUE SÁNCHEZ PEDROTE.—Escritor. Crítico musical. Profesor en la Universidad de Sevilla.

CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ-CHICARRO.—Directora de los Museos Arqueológicos de Sevilla y Carmona. Correspondiente de la Real Academia de la Historia. De la Hispanic Society de Nueva York.

EN PROXIMOS NUMEROS PUBLICAREMOS ORIGINALES DE:

VINTILA HORIA, FEDERICO SOPEÑA, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, CARLOS ANTONIO AREÁN, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, ANTONIO IGLESIAS, JOSÉ TOMÁS CABOT, RAFAEL SANTOS TORROELLA, ANTONIO MANUEL CAMPOY, RAFAEL MORALES, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, ANGEL BENITO, ARTURO DÍAZ MARTOS, GUILLERMO DE TORRE, RAFAEL CASTEJÓN, J. GONZÁLEZ ECHEGARAY, ENRIQUE FRANCO, FERNANDO RUIZ COCA, GERARDO DIEGO, TOMÁS MARCO, RAFAEL THOMAS MENDAZA, LUIS DE PABLO, JORGE VEHILS, LUIS FIGUEROLA FERRETTI, XAVIER MONTSALVATGE, ADOLFO CASTAÑO, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, RAFAEL SOTO VERGÉS, BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN, JUAN RAMÍREZ DE LUCAS, MANUEL GARCÍA VIÑÓ, DIEGO BEDIA CASANUEVA, JORGE USCATESCU, RAFAEL GÓMEZ PÉREZ, SEBASTIÁN GASCH, RAFAEL CASTEJÓN, ALBERTO DEL CASTILLO, DIONISIO GAMALLO FIERROS, CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA, HANS SEDLMAYR Y EL MARQUÉS DE LOZOYA.



LA RISA DEL PROFETA DANIEL

ALVARO D'ORS

¿Por qué ríe Daniel en el pórtico del maestro Mateo, en la catedral de Santiago?

Daniel es una de las figuras más populares del Antiguo Testamento, y la iconografía cristiana, desde muy pronto, ha representado distintos aspectos de su personalidad. Es muy frecuente la escena de Daniel en el foso de los leones o la de su resistencia a rendir culto a la estatua de Nabucodonosor; le vemos también asistido por Habacuc o cuando interviene para salvar a Susana de la calumnia de los viejos libidinosos; a veces, también, luchando con el dragón, incluso se alude a él en la forma de un cordero entre dos leones, como Susana entre los dos viejos, para simbolizar la salvación del alma asedia-

da por demonios. Pero me parece que sólo en el pórtico de Santiago le vemos reír.

El maestro Mateo no podía acudir a esas representaciones tradicionales, pues Daniel debía aparecer solo dentro de una serie de profetas. Como las demás figuras del Antiguo Testamento, Daniel sostiene un rollo con su mano derecha. Este rollo contiene la siguiente inscripción: «Danielis prophete. Ecce enim Deus quem colimus». La frase está tomada de Dan. cap. 3, 17, pero no nos ilustra para interpretar la risa del profeta.

Es claro que Daniel podía distinguirse de los otros profetas entre los que se halla por su juventud, y por eso es el único que carece de barba. Es

más, su facilidad para salir bien de los apuros más difíciles podrían justificar la jovialidad de su rostro. En especial, hay que recordar que tanto él como sus compañeros, al negarse a seguir el régimen alimenticio fijado por Nabucodonosor y tras diez días de dieta vegetariana, «presentaban mejor aspecto» que los otros jóvenes sometidos al régimen oficial (Dan. cap. 1, 15); pero tampoco esto, francamente, justifica la abierta risa de Daniel. Y no se puede decir que la jovialidad de Daniel no tuvo sus momentos sombríos. Cuando la visión de las cuatro bestias se le «demudó el color del rostro» (Dan. cap. 7, 28); en la del carnero y el macho cabrío desfalleció y estuvo enfermo algunos días (Dan. cap. 8, 27), y aun en otra ocasión tuvo Dios que restablecerle de la postración (Dan. cap. 10, 19). No fue, pues, la jovialidad una nota permanente de su personalidad. Sin embargo, en el mismo Libro de Daniel está la explicación más sencilla de su risa: en el capítulo 14. Transcribo la parte que interesa para interpretar la risa de Daniel:

«Tenían los babilonios un ídolo por nombre Bel, y se gastaban con él cada día doce artabas de harina, cuarenta ovejas y seis metretas de vino. Y el Rey le veneraba e iba diariamente a adorarle; pero Daniel adoraba a su Dios. Y le dijo el Rey: ¿Por qué no adoras a Bel? El, dijo: Porque no venero ídolos hechos por manos de hombres, sino al Dios viviente, el que creó el Cielo y la Tierra, y tiene señorío sobre toda carne. Y le dijo el Rey: ¿No te parece que Bel es un dios vivo? ¿No ves cuánto come y bebe cada día? Y dijo Daniel, **riendo**: No te engañes, oh Rey, porque éste por dentro es barro, y por fuera, bronce, y no ha comido jamás. Y enojado el Rey, llamó a sus sacerdotes y les dijo: Como no me digáis quién es el que se come eso que se gasta, moriréis; pero si probáis que se lo come Bel, morirá Daniel por haber blasfemado contra Bel. Y dijo Daniel al Rey: Hágase según tu palabra. Eran los sacerdotes de Bel setenta, sin contar mujeres e hijos. Los sacerdotes —sigue diciendo el texto— propusieron al Rey que, una vez depositados los manjares de Bel, precintara las puertas del templo y así comprobara si no era verdad que el dios se los comía. Ellos habían hecho una entrada secreta por el suelo y esperaban burlarse así de la credulidad del Rey, pero Daniel mandó extender ceniza por el pavimento sin que los sacerdotes lo supieran. Madrugó el Rey muy de mañana y Daniel con él. Y dijo: ¿Están intactos los sellos, Daniel? El, dijo: Intactos, oh Rey. Y sucedió que, al abrirse las puertas, mirando el Rey a la mesa, gritó en alta voz: Grande eres, oh Bel, y no hay en ti engaño alguno. **Rióse** Daniel y detuvo al Rey que no entrase dentro, y dijo: Mira bien el pavimento y conoce de quién son estas huellas. Y dijo el Rey: Veo las huellas de hombres, mujeres y niños. Y encolerizado el Rey, etcétera».

Me parece evidente que el maestro Mateo tomó este pasaje del Libro de Daniel para caracterizar al profeta sin necesidad de acudir a los complementos de la iconografía tradicional.

La risa que provoca la credulidad de los idólatras, esa es la risa de Daniel.



PETER STÄMPFLI "Champion" de lujo.

MOMENTO 1970: TENDENCIAS Y PROBLEMAS

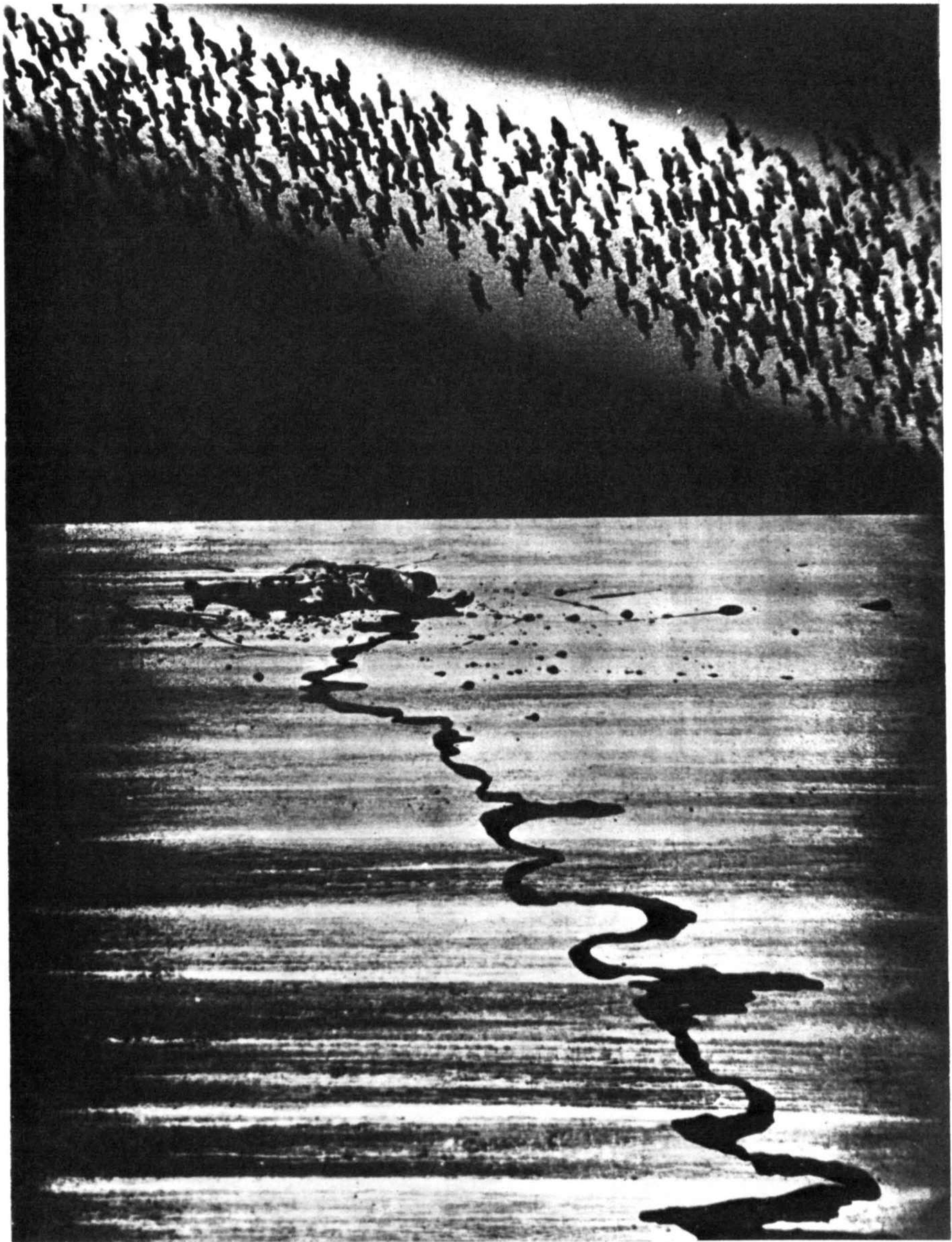
VICENTE AGUILERA CERNI

¿Cuál es el balance artístico de los años 60? ¿Qué saldo arroja el arte del momento presente, al menos según las corrientes que impulsan las evoluciones y procuran —buscando nuevas salidas— la supervivencia de una actividad cuyos fundamentos y justificaciones han sufrido cambios radicales? Ciertamente, para responder a éstas y otras preguntas podemos partir del previo reconocimiento de la existencia de un orden de valores sobre el que instaurar la categoría «arte», como productora de modelos privilegiados en un determinado instante histórico. Pero también es dable aceptar el supuesto dialécticamente antagónico, o sea, la hipótesis de la inexistencia de cualquier orden de valores comúnmente aceptados.

Mucho me temo que la contabilidad artística contemporánea no pueda ofrecernos, desde el punto de vista axiológico, ningún asidero estable. Más bien parece ocurrir lo contrario, ya que las sollicitaciones y las propuestas se multiplican sin cesar, con ritmo siempre acelerado. Estamos ante el tópico de la «civiliza-

ción del consumo», hoy vigente en todos los órdenes de la vida, desde la producción artístico-cultural hasta la infatigable promoción de artículos destinados al comercio «propriadamente dicho». Porque, aunque sea «sociológicamente» innecesario repetirlo, el producto artístico circula por unos canales comerciales (galerías, exposiciones, etc.) donde imperan leyes de oferta y demanda. No vale engañarse: repetir esto equivale a no decir nada. Y lo archisabido está vacío de información. Tal sería el caso de las interpretaciones derivadas de un sociologismo mecanicista y simplificador, satisfecho con las conclusiones más inmediatas y elementales. Consolarse pensando que todavía hay planteamientos más pedestres (o anacrónicos, o insuficientes), deja el asunto tan oscuro y enrevesado como estaba.

Cuando vemos proliferar las tendencias y contemplamos su veloz sustitución por otras que, lo mismo que las anteriores, nacen condenadas a la fugacidad, contemplamos la demostración práctica de un proceso. En las actitudes y en los comportamientos, estamos



JUAN GENOVES/Dos caminos.

enredados en los epifenómenos de la revolución industrial. Pese a los enormes desniveles de desarrollo presentes en nuestro mundo, los datos condicionantes derivan del imperio tecnológico, de sus formas de control, poder y promoción cultural. La tecnología progresa invalidando de manera irreversible las soluciones ya superadas dentro de cada campo específico de la operatividad humana. Así, en el sector de la producción de objetos estéticos destinados a ser socialmente modelos de valor y norma de los sistemas de imágenes dominantes, el arte «artístico» (vinculado a lo personal e individual y que pretende representar de modo arquetípico el más alto nivel de una determinada cultura) ha sido suplantado por sistemas de imágenes tecnificadas, serializadas, cuantitativa y cualitativamente masificadas. El «arte» hecho por los «artistas» vegeta de modo marginal, circunscrito al microcosmos del consumo cultural minoritario, intentando compensar de algún modo su indudable postergación. Sanciona un prestigio de «élite», pero viaja en el furgón de cola y, lo que es peor, está demostrando que las más de

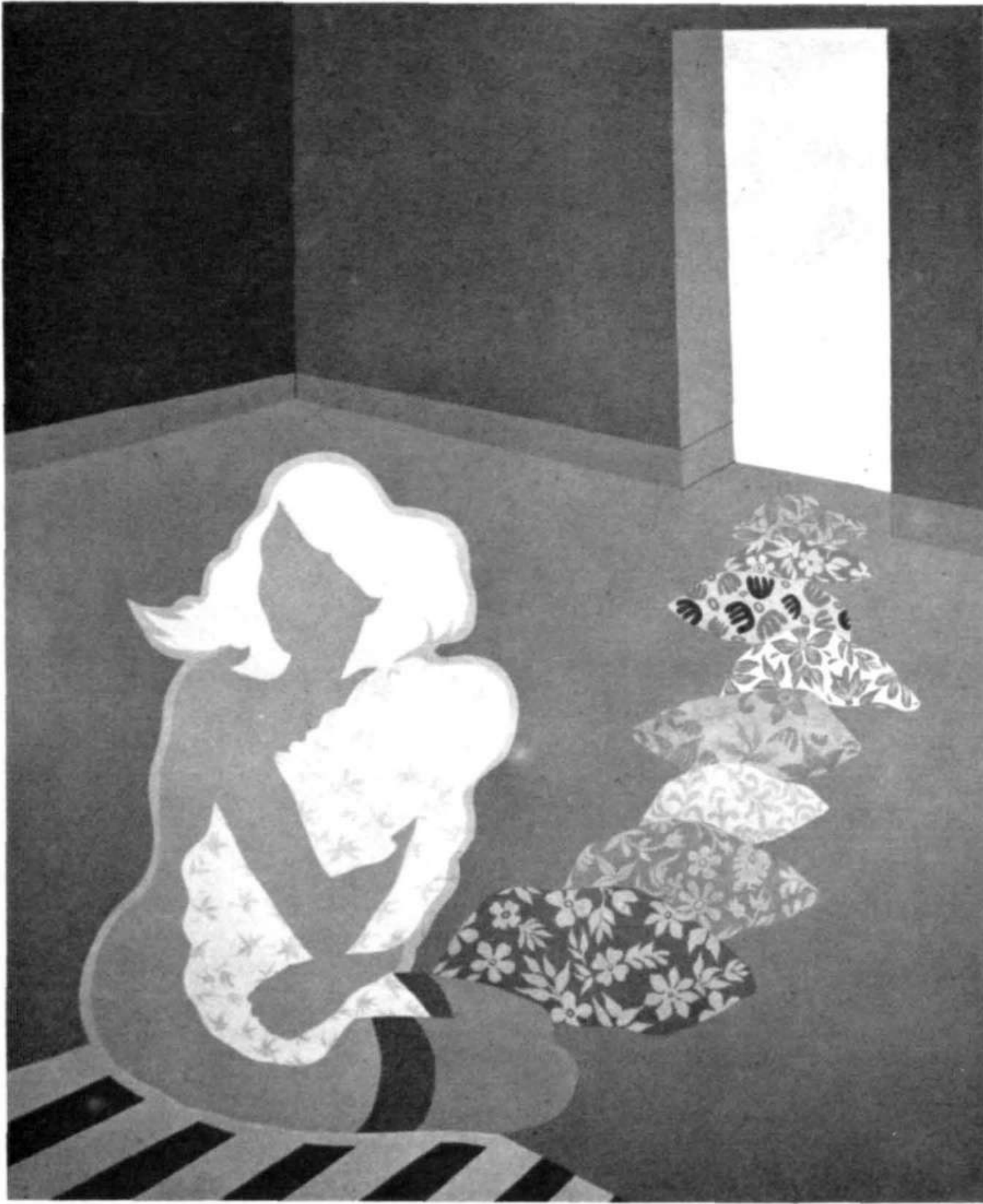
las veces sólo sabe imitar los sistemas promocionales de la industria y su cíclico lanzamiento de «novedades» para estimular la demanda.

LA HORA DE LA «CONTESTACION»

Por muchas razones, ha llegado la hora de la «contestación». Las tendencias se autodestruyen. Las manifestaciones e instituciones (bienales, «nacionales», etcétera) son abiertamente impugnadas por no pocos «artistas», aunque, cosa curiosa, sin renunciar a su hipotética misión en cuanto representantes de los valores estéticos contemporáneos ni atacar de frente a la estructura capitalista de las galerías comercializadoras del objeto «artístico». Al tiempo que se impugna el envejecimiento de los «mecenazgos administrativos», se vive la alienación galerística, la mitología de los contratos, de la invención de tendencias y subtendencias copiando los procedimientos mercantiles del mercado estilo «boutique». Es la provisionalidad de la moda que limita de antemano la vigencia temporal de

ALFREDO ALCAIN|Tres bodegones del mar.





EDUARDO URCULO|Interior y Personaje.

En página siguiente.

EDUARDO SANZ|Configuración reflectante.

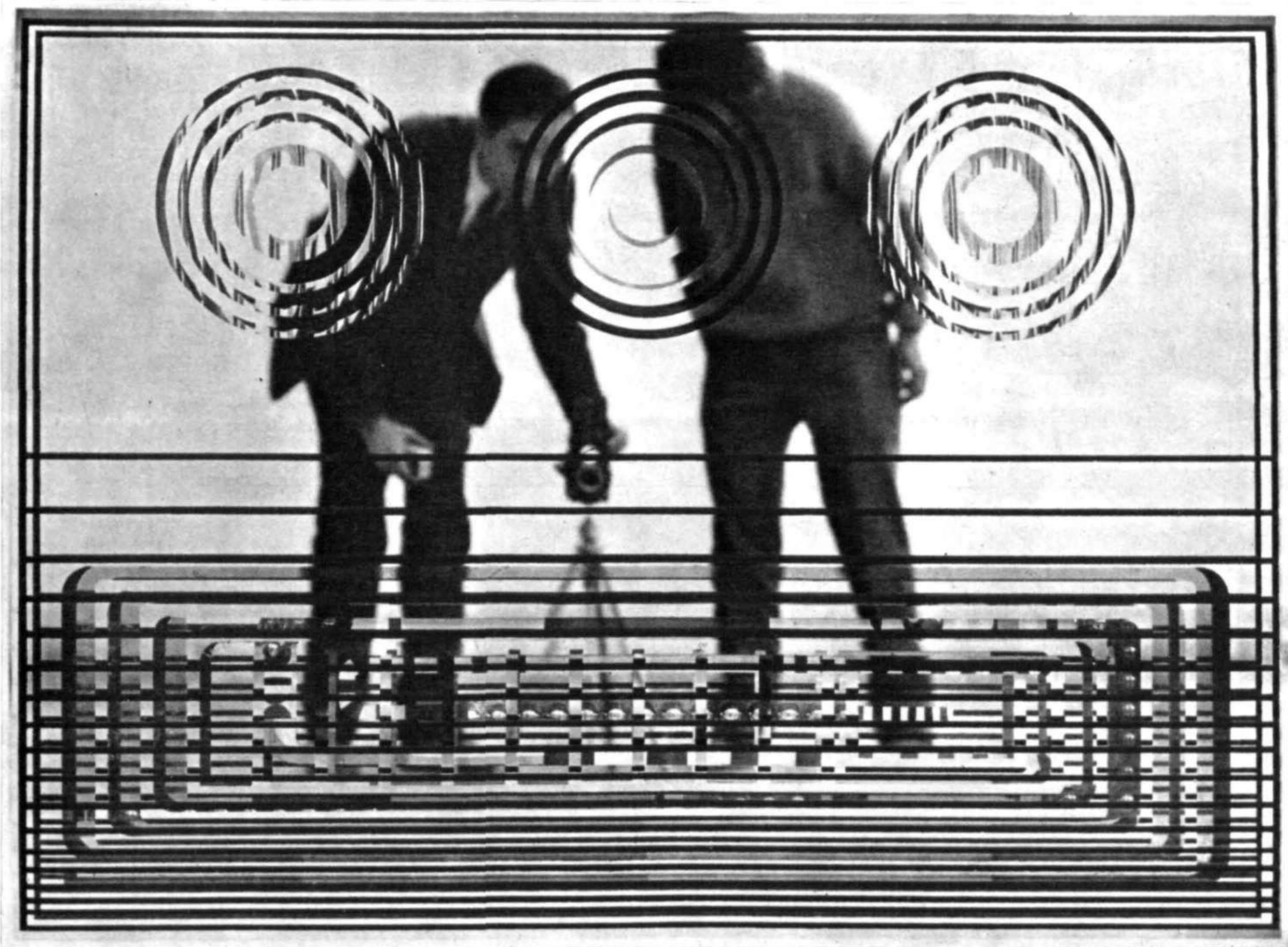
sus modelos. La cualidad intrínseca importa menos que la fuerza o la oportunidad para desplazar al modelo precedente.

Cuando esto es norma, podemos decir que la situación imposibilita la existencia de valores artísticos estables. Lo cual quiere decir, lisa y llanamente, que el arte, en cuanto arquetipo de los sistemas de imágenes de un período (por ejemplo, nociones imperantes sobre la organización de la forma y del espacio) y en cuanto código para expresar sus ideales de modo básicamente estable dentro de su propio contexto histórico, ha muerto. Entendámonos: no ha muerto la búsqueda de formulaciones «artísticas» —cosa de la que andamos sobrados—, sino la función arquetípica y modélica que tuvo en otras épocas históricas, como materialización y visualización de una escala axiológica válida durante la vigencia de unas determinadas condiciones socioculturales, sometidas a un ritmo evolutivo que no exigía la frenética invención de nuevas propuestas.

Desde esa perspectiva, han muerto las concepciones históricas de las actividades humanas llamadas artísticas. Por consiguiente, el arte es un fantasma, un anacronismo. Mientras nos falte —y nos falta— la referencia de una estimativa liberada del cambio constante; mientras nuestros valores dominantes no provengan de la tradición cultural artístico-humanística,

sino de los comportamientos derivados del nuevo mundo científico-tecnológico, y, en fin, mientras los reductos del microcosmos artístico se vean forzados a desvalorizar sus propios modelos para vitalizar la demanda económica y cultural mediante la multiplicación y la sustitución rápidas (por no hablar del sometimiento a los métodos «bolsísticos» de las galerías comerciales), resulta legítimo afirmar que estamos hablando de un quehacer espectral, fuera de órbita, periférico, sin base sólida. ¿Esto implica la descalificación o la invalidación previas de las más recientes tendencias y de ciertas labores individuales? Nada de eso. Sin embargo, marca con claridad cuáles son las fronteras y los datos básicos reales, comprobables, del actual estado de cosas.

Tenemos el macrocosmos determinado por la cultura tecnológica y por la cultura de masas. Tenemos el microcosmos del arte «artístico». Ni hay normas axiológicas comúnmente aceptadas, ni existe conexión eficaz entre la cultura científico-técnica y la tradicional de raíz humanístico-artística. Entonces, el problema axiológico del arte se ha trasladado automáticamente al plano metodológico. Importa comprobar si hay un principio eficiente de la «artisticidad», o bien si, a fin de cuentas, tal «artisticidad» es un simple mito anticuado, algo que podemos diseccionar y analizar utilizando los constantes avances y ampliaciones de



las metodologías científicas. Esto no forma parte de las «tendencias» artísticas actuales, pero constituye su trasfondo, un subsuelo sin el cual hoy es imposible navegar sin perder el rumbo de buenas a primeras. La brújula nos marca varios caminos complementarios de los que es imposible prescindir, entre otras razones, porque pertenecen al mismo contexto donde se generan ahora las fermentaciones de lo «artístico». Tales claves metodológicas dimanar, como es bien sabido, de las comprobaciones histórico-sociológicas, de las investigaciones en los campos de la percepción y la comunicación, de las ciencias de la información, del estructuralismo, la semiótica y la semántica.

RELACIONES CON LOS ANTECEDENTES

Hasta aquí, hemos hecho unas cuantas advertencias indispensables para intentar el entendimiento de lo que sucede en el marginado microcosmos que en el mundo actual se dedica a la desafortada —y despiadada— cacería de los prestigios artísticos, con sus correspondientes consagraciones y cotizaciones, individualmente y a nivel de tendencias. Ahora, nos falta establecer, siquiera sea muy brevemente, el empalme con los antecedentes más inmediatos.

Nadie ignora que lo «antepenúltimo» estuvo carac-

terizado, en el arte de la última posguerra, por el predominio no figurativo, dentro del cual se estableció una neta polaridad entre las corrientes que en sentido lato llamamos informalistas y la alternativa opuesta, de tipo neoconcreto y cinético. De una parte, la disolución formal, la repudiación de la cultura tecnológica, los antitecnicismos (o los «tecnicismos» rudimentarios y anómalos) del informalismo matérico, las poéticas de lo indeterminado y ambiguo, la identidad entre acto existencial y acto «artístico» en la pintura «de acción», la vaguedad semántica y el subjetivismo a ultranza. Es decir: en todos los niveles de la comunicación estética, se rechazaba la predeterminación técnica, la relación tecnicista entre causa y efecto, instalándose en una zona de apertura total, de libertad sin asideros ni normas. Este ritualismo de fondo irracionalista tuvo como antagonista dialéctico el arte enraizado en la tradición del constructivismo, el neoplasticismo y el cinetismo: de Albers a Vasarely, pasando por Max Bill... Contra disolución, estructura. Contra el instinto, la razón. Contra lo segregado del mundo técnico, la integración intencional en el origen de los procesos del diseño. Contra la fascinación de lo enigmático y confuso, contra las mitologías de la angustia, el orden racional y la esperanza en la virtud del normativismo como fuerza correctora dentro del mundo industrial y de la producción de objetos incor-

porables a la vida diaria. Mientras el informalismo glorificó una serie de mitos negativos (sin más gesto afirmativo que el del acto puramente existencial), subrayando su naturaleza antiideológica, el arte racionalista fue claramente ideológico, aun padeciendo la alienación de presuponer que los quehaceres artísticos podían mejorar los fundamentos de la existencia sin modificar las condiciones básicas del sistema tecnológico-capitalista. Tal fue el caso de la extinta Bauhaus, y todavía más el de la escuela de Ulm, cuya evolución hacia criterios tecnocráticos no pudo soslayar sus inviables contradicciones internas. En cualquier caso, la didáctica del «design» se halla ante un callejón sin salida, ya que comporta el reconocimiento de cierto orden de valores más o menos estabilizados, incompatibles con las constantes renovaciones impuestas por la civilización del consumo. De ahí que siga siendo válido el planteamiento ético de William Morris, cuando afirmaba que la producción mecánica, en cuanto «condición de vida», es un «mal absoluto». No hace falta decir que es imposible la supervivencia de la manualidad artesanal como fórmula salvadora en la era de la producción mecánica. La técnica es irreversible, ha condicionado la vida y ha sustituido las normas axiológicas por un proliferante repertorio de apelaciones superficiales. El gran error de Morris va unido a un profético acierto histórico.

La situación «penúltima» del microcosmos artístico contemporáneo, vio aparecer diversas corrientes neofigurativas, desde la llamada Nueva Figuración al Neodadaísmo y el Pop Art, con el inevitable contrapunto personificado por el Optical Art.

La Nueva Figuración no pudo configurarse como tendencia coherente. En gran medida, estaba contaminada por la herencia del informalismo. Presuponía la «artisticidad» intrínseca del arte, la validez de la dicción personal y de la visión subjetiva. Por consiguiente, fue un esfuerzo para salvar los ritos individualistas que en su día encarnó el expresionismo, luego disueltos en la indeterminación informal. No hubo verdadera Nueva Figuración, sino un transitorio resurgimiento neofigurativo que mezclaba actitudes tan dispares como las del Grupo Cobra, De Staël, Dubuffet o Bacon... En algunos casos, sólo se trataba de una salida de emergencia para la crisis de mercado del informalismo «programático»; en otros, era la supervivencia del «artista» y la valoración de lo «personal», según las tradiciones del consumo cultural de la burguesía, según sus pautas coleccionísticas y museísticas.

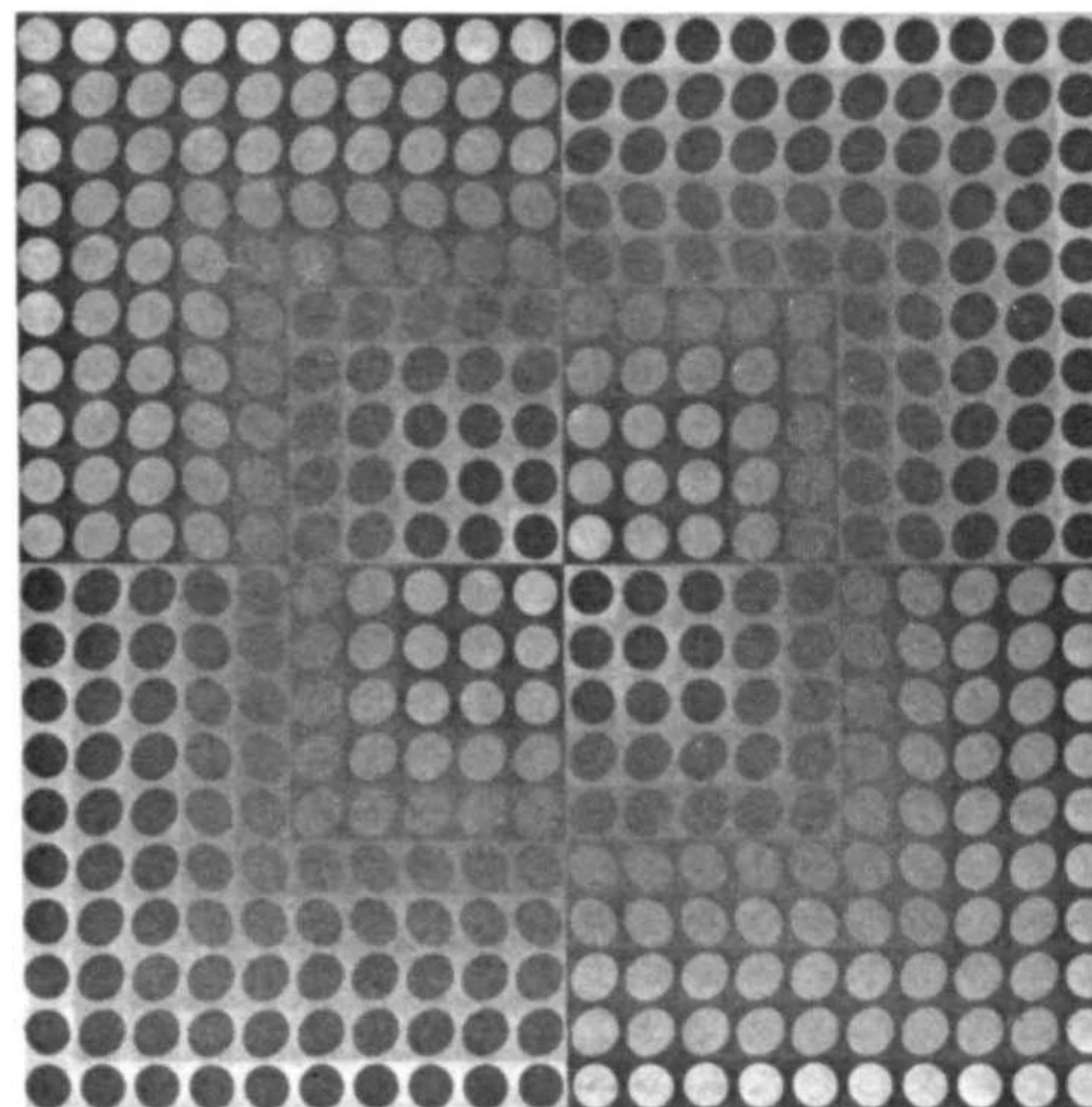
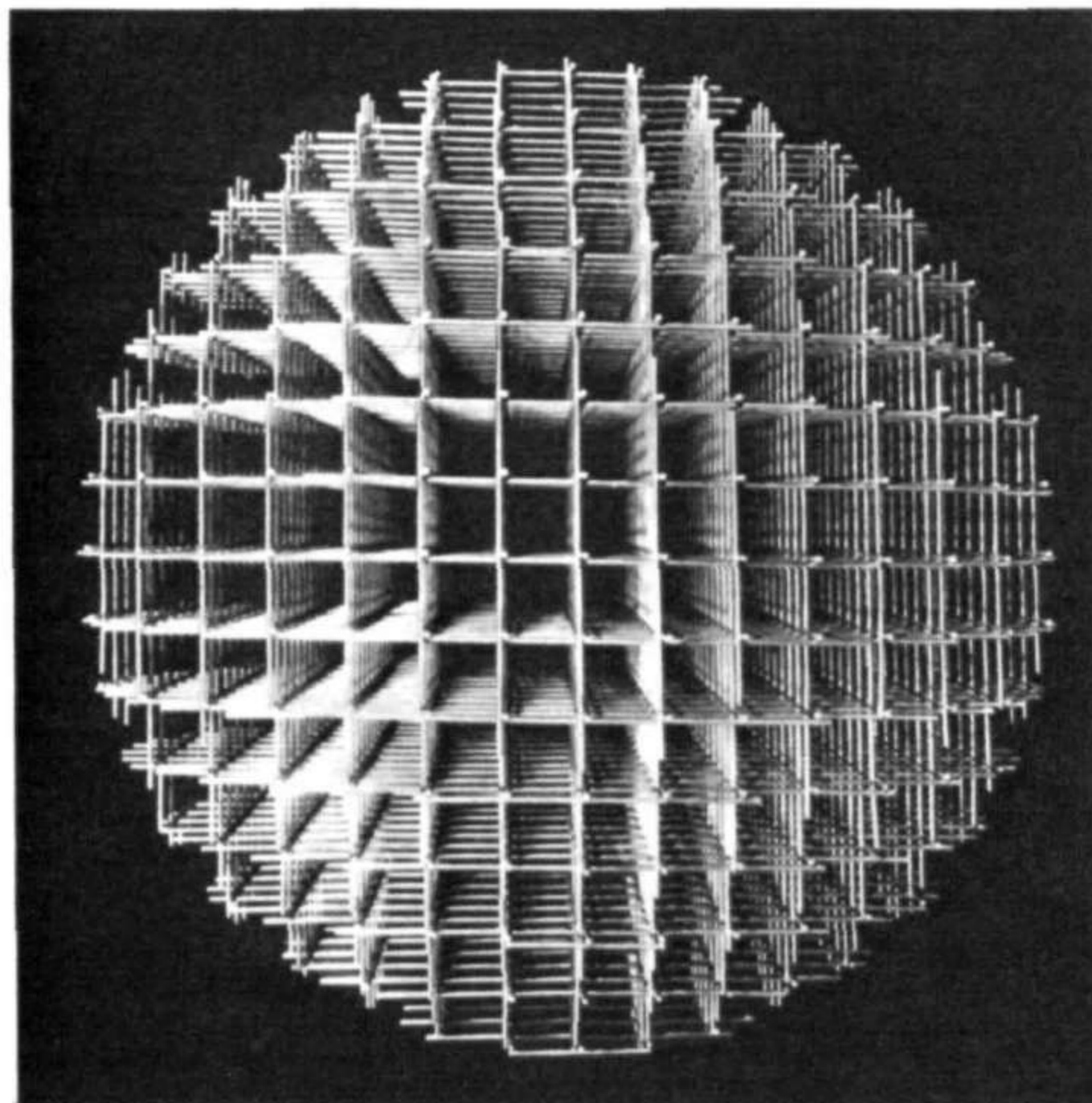
Pero el arte penúltimo no podía ignorar que, al lado de la producción artística desarrollada por los canales minoritarios ya tradicionales desde la revolución industrial, existía un arte invasor, mayoritario, promocionado por los medios de comunicación de masas. Existía el mundo de los productos comerciales, el de los objetos para el consumo, el de la publicidad, los tebeos, el cine, la prensa, la televisión, la fotografía, la moda... Esta «cultura de masas», este nuevo «folklore industrializado», ha creado la «civilización de las imágenes», un hecho incuestionablemente cuantitativo que ha modificado la cualidad de la existencia. Cada «imagen» comporta un mito, una persuasión, un acondicionamiento de los procedimientos perceptivos, un bombardeo constante de seudovalores efímeros. Y el arte «artístico» se vio ante alternativas parecidas a las que produjeron el dadaísmo y el surrealismo: el absurdo y la destructividad, la introspección y la imaginación. Si el informalismo eligió el camino subjetivista, el neodadaísmo desembocó inmediatamente en el Pop Art.

¿Qué era todo esto? Desde la perspectiva actual, vemos con claridad cómo se fueron configurando situaciones de impugnación implícita que no iban tan lejos como el originario Dadá del café Voltaire, pero que sí hacían tabla rasa de muchas mitologías del arte «artístico». Ya que los «valores» del mundo actual provenían de la cultura de masas y de la civilización de las imágenes, los artistas Pop legitimaron su presencia en las salas de exposiciones. Pasaron de un contexto mayoritario a otro minoritario. En ello había cierta dosis fríamente irónica e incluso vagamente crítica, además del aprovechamiento de nuevas iconografías, desde los «combines» de Rauschenberg a las imágenes estereotipadas con grandes retículas de fotograbado realizadas por Lichtenstein, pasando por las serializaciones de Warhol. El dato testimonial obtenido de la vida diaria, pasó a ser un enriquecimiento, o mejor, una ampliación del campo «estético». A pesar del ingrediente criticista, el Pop no impugnaba la «artisticidad» del arte: se limitaba a constatar la inmensa fuerza de la masificación, dando fe de los mitos contemporáneos y de los iconos técnicamente lanzados al inmenso y torrencial curso de la popularidad. Los héroes y heroínas de los «comics» estaban al mismo nivel axiológico que el retrato de John F. Kennedy, el rostro de Marilyn Monroe o las etiquetas de la sopa de tomate Campbell. Cuando Martial Raysse perfilaba con tubo neón un desnudo de Venus, estaba simbolizando de otra manera el contraste entre los viejos valores ya muertos y la brutal avalancha de los seudovalores o los valores que el consumo debe devorar rápidamente. El resultado es el humor amargo, la decepción y la sorpresa —que pronto deja de serlo— como método.

LAS BIFURCACIONES DEL ARTE POP

Eso debía ser necesariamente transformado. Virtualmente, ya estamos en las bifurcaciones de 1970 que proceden del arte Pop, pero que, de un modo u otro, se apartan del antecedente dadaísta. Ciñéndonos a ejemplos españoles, tenemos la «crónica» de Juan Genovés, un intento solvente para reinstalar los contenidos en la zona «seria» de los problemas contemporáneos. Valiéndose del tipo de «imaginación» suministrado por los reportajes fotográficos y cinematográficos, Genovés aísla instantes significativos de modo que la simple observación se transforme automáticamente en el surgimiento de un aviso ético. El modo de visualizar, los signos icónicos utilizados, provienen de los medios de comunicación de masas, pero el significado ilumina un tipo de valor (la denuncia de la violencia) generalizado y adaptable a situaciones distintas del devenir histórico. Así, la «crónica de la realidad» propone símbolos convertibles en modelos axiológicos logrados a partir de datos objetivos y fácilmente reconocibles. Se intenta —y se logra— superar la «neutralidad» aparente de las trasposiciones Pop, pero no se puede resolver el conflicto dimanante de la aceptación de la «artisticidad» (que aspira a la creación de arquetipos válidos) dentro del mundo tecnificado y del rápido desgaste que destruye la cualidad «informativa» cuando desaparece el factor novedad.

Hay otra salida relacionada con la actitud Pop, un camino entre la ingenuidad, la malicia, el humor, el aprovechamiento del mal gusto, los hallazgos encontrables en lo cursi, lo pasado de moda y la nostalgia sentimental por lo que un día entusiasmo y al siguiente resulta cómico. La explotación de este tipo de formulaciones «populares» oscila entre las categorías de

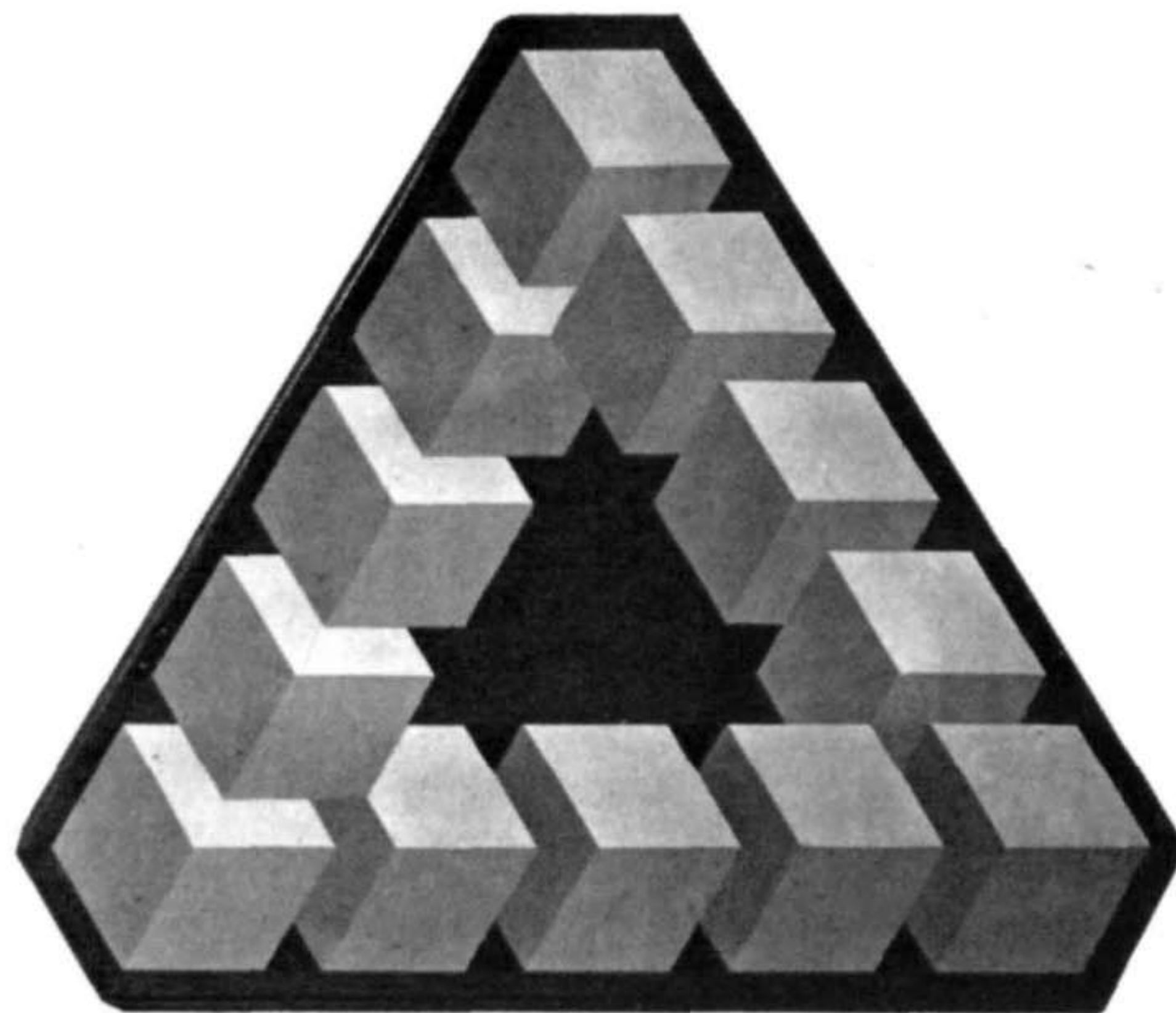


FRANCOIS MORELLET|Tramado esférico.

VICTOR VASARELY|Cta. 102.

lo que es «Kitsch» y lo que es «camp». Es el reconocimiento y la revalorización de cierta infracultura que puede ir de la novela rosa al calendario, de los muebles que imitan estilos a las tarjetas postales «para soldados», del folletín al perifollo, del sentimentalismo a la grandilocuencia... Si el «naïf» tiene el encanto pueril de lo incontaminado, estos productos poseen determinado tipo de «instrucción», como los «fotoromances», la cantante de ópera que pesa ochenta kilos e interpreta una ingrávida Julieta, los ceremoniales protocolarios que se quedaron anticuados o los idealizados noviazgos entre personajes del «gran mundo». Como dice Susan Sontag, esta componente «camp» no ha de ser intencionada, ni premeditadamente ridícula: lo malicioso y lo humorístico, podrán aparecer después, incluso para el autor. El público «kitsch» se sentirá vagamente incómodo porque le ha sido propuesta una seriedad excesiva, discordante con los medios usados para expresarla. Esta derivación del Pop (que en la práctica es su antagonista), se diferencia e individualiza porque aparece vinculada a una «popularidad» que no es la del mundo tecnificado por el maquinismo y por los medios de comunicación de masas, sino la de un submundo intermedio, amable, evocador y un poco tonto. Se trata, en fin, de una zona «necesaria» y «compensatoria» en el panorama contemporáneo, condicionado por la cultura tecnológica, sus planificaciones y sus invasoras promociones que destruyen la afectividad y todo lo objetualizan. De ahí que los productos oscilantes entre «kitsch» y «camp», sean hoy una «categoría» estética de extrema importancia. En los quehaceres «artísticos» españoles, hállese muy bien explicados por las obras que ha venido realizando Alfredo Alcaín.

También hay un neo-Pop intentando superar la inmediatez de los datos trasladados, procurando también transformar la directa brutalidad de las imágenes en una condición de refinamiento. Así, la erotización que ha convertido en mitología los valores de lo sensual, ha encontrado en España un joven pintor que está logrando depuradas versiones de un «sexy» frío: Eduardo Urculo. Las obras de Urculo congelan el erotismo, dejándolo en estado de hibernación sin alterar las sugerencias y las morbideces convencionalmente



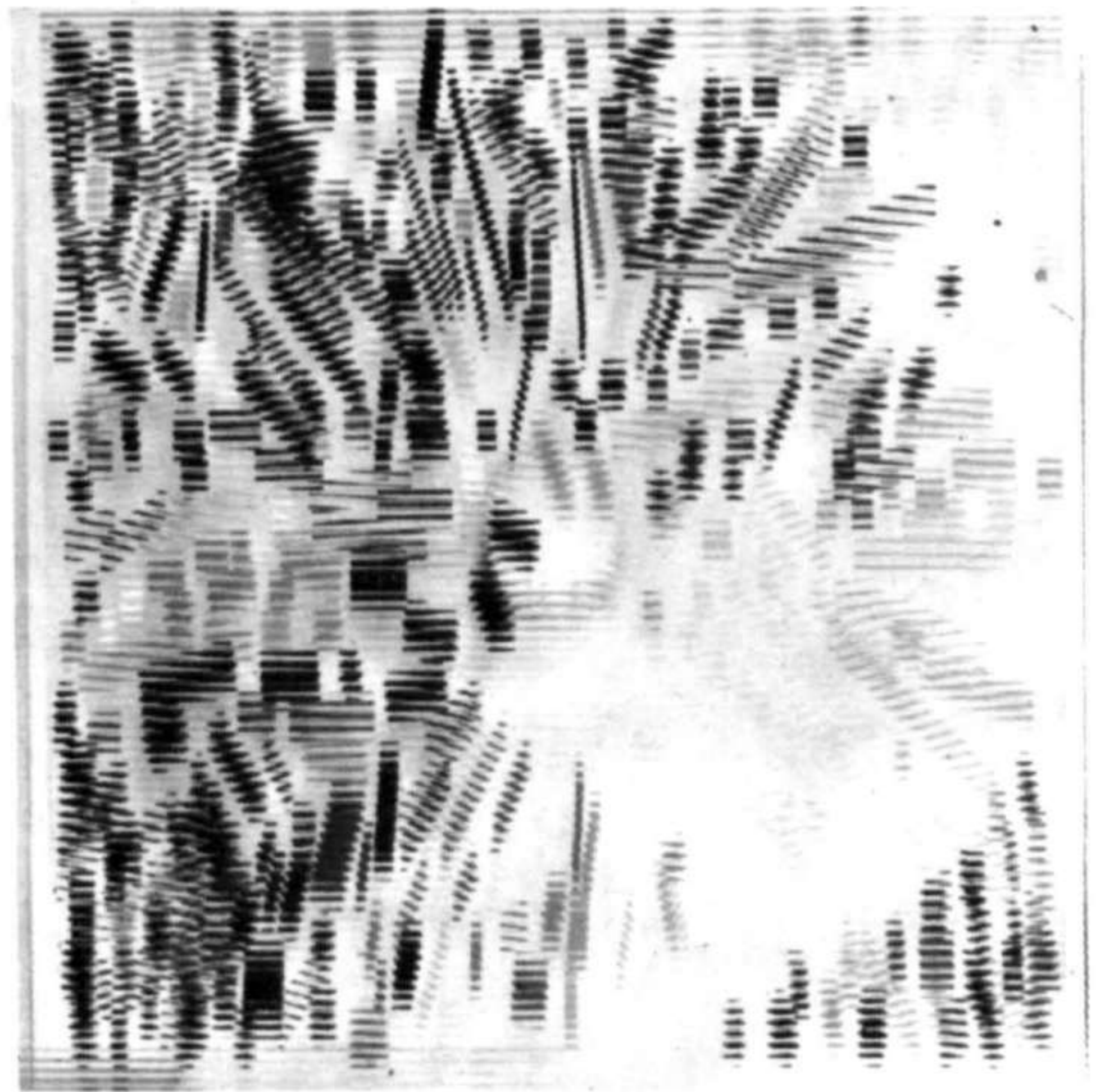
JOSE MARIA ITURRALDE|Figura imposible.

«excitantes», creando un clima enigmático que es, en definitiva, la síntesis culta de las imágenes con las que los «mass media» han tecnificado la iconografía del instinto.

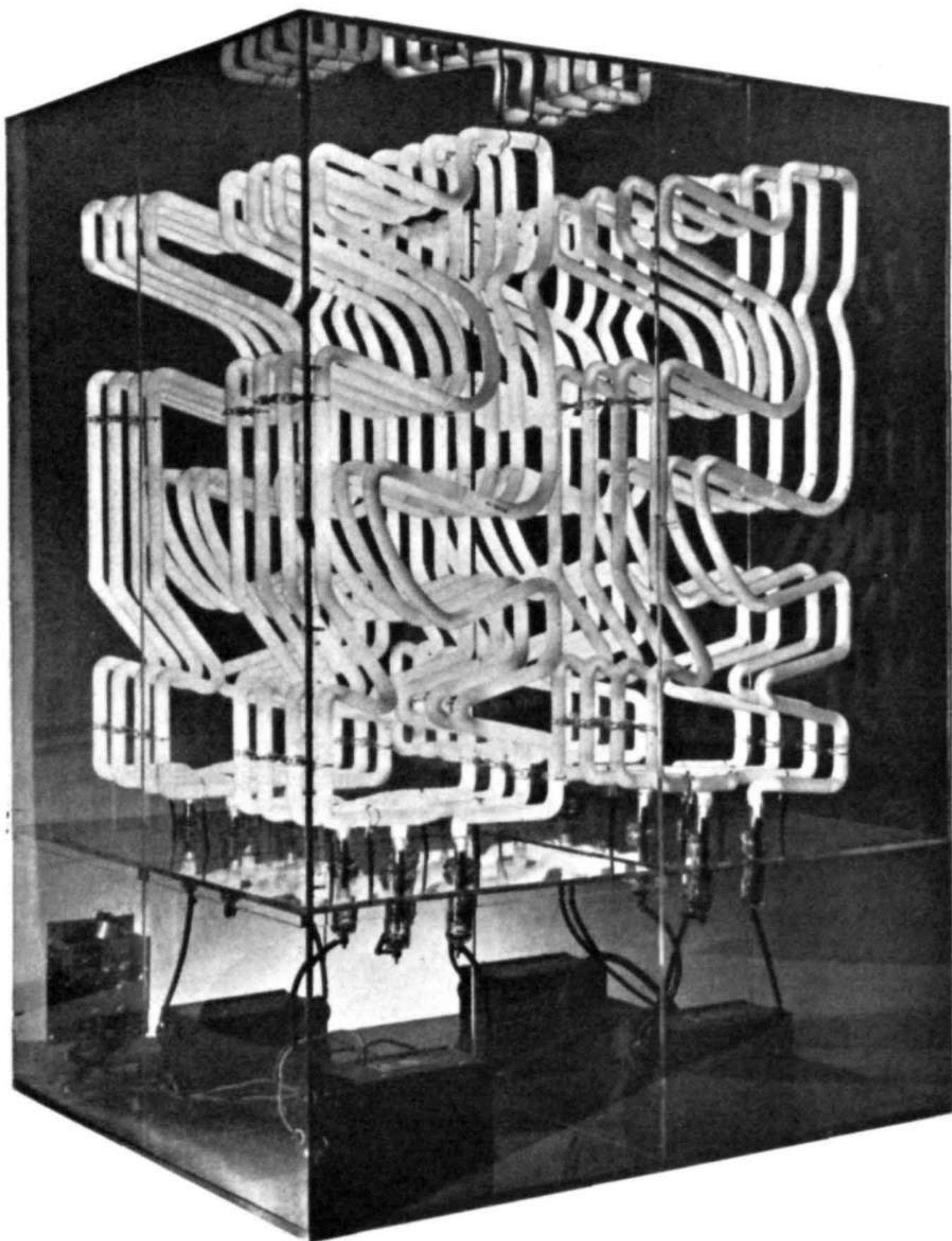
Mientras tanto, las tendencias de este 1970 se abren también hacia direcciones que inequívocamente comportan la negación de la «artisticidad» del arte, al menos según los factores constitutivos que le ha venido atribuyendo la tradición. Se afirma —o se reconoce— que «lo artístico» ha muerto. Se trata, pues, de algo diferente, montado sobre bases distintas, aunque sus autores y promotores crean a veces hallarse buscando las fórmulas artísticas de una situación nueva. Cuando se habla de «abstracción objetual» y de «construcción del objeto», se alude a un tipo de invenciones con fronteras imprecisas. Tienen relación con el «pop» porque las imágenes adquieren cualidad objetual, pero son objetos inútiles y construcciones inservibles. No demuestran nada, salvo el impacto producido por el agrandamiento y el traslado a contextos inadecuados. Tampoco trazan tendencias, ya que se trata de características o recursos que aparecen al observar otras corrientes más perfiladas. Hay un «diseño» improductivo, arbitrario, antitécnico, que puede ir desde las macro-figuraciones de Claes Oldenburg a los símbolos de Robert Indiana y las estructuras formales de Frank Stella. Lo que hay de común entre cosas tan dispares consiste, precisamente, en que se construye abstractivamente, planteando —quizá sin querer— esa ruptura de cualquier relación entrañable entre los hombres y sus productos, que es una de las más dramáticas consecuencias del mundo técnico.

ALCANCE DEL DESARRAIGO

El desarraigo todavía puede ir más lejos. Siempre es posible dar pasos más largos en la dirección anti-técnica. Puede haber crítica, nostalgia, protesta, evasión... En el fondo, muchas actitudes se hallan contaminadas por un fermento neorromántico, repitiéndose, con distintas vestimentas, las mismas contradicciones e inadaptaciones provocadas por la irrupción del maquinismo. La ideología de Ruskin y Morris ha reapa-



HEINZ MACK/Relieve de luz.



CHRYSSA|Estudio.

recido, con abundantes aditamentos románticos, en el talante de los «hippies» que reniegan de la mecanización, forman pequeñas comunidades artesanales y adoptan modas y modos exóticos. Son segregaciones voluntarias que han de crear sus propias mitologías y caminos. Naturalmente, esta búsqueda de lo inexplorado (o, mejor dicho, este rechazo absoluto de lo conocido) ha implicado la postura vital con los gestos culturales y las expresiones artísticas. Si la marihuana y el LSD son los símbolos extremos del alejamiento, se producirá un «arte psicodélico», removiendo un submundo de imágenes y dimensiones donde la forma se desvincula de las estructuras «normales» de la percepción y el espacio-tiempo puede parecer a la vez infinito y domizable.

Si se ha llegado a un arte irreproducible e inmaterial como el de la que pudiéramos llamar «cultura LSD» (la luminotecnica fluorescente y ultravioleta de «whisky a go-go» sólo puede ser un mediocre sustitutivo ambiental), nada podrá extrañarnos que el microcosmos artístico, galerístico, etcétera, se haya lanzado a la búsqueda de un «arte» sin arte. Es decir: al manejo de un cadáver embalsamado, a la simulación de una vitalidad inexistente, a la fingida supervivencia de una «artisticidad» que de hecho es radicalmente impugnada.

¿Qué significado real puede tener el hecho de que las vanguardias actuales de la cultura artística legalicen la existencia de corrientes como el «arte conceptual», el «arte imposible» y el «arte pobre»? Si el mundo tecnológico niega cualquier posibilidad de duración a los «valores estéticos», parece inevitable que se prescindiera de ellos, dándose el aparente contrasentido de pretender sancionar una «artisticidad» basada en apreciaciones axiológicas vueltas de espaldas a cualquier aspiración de permanencia y a cualquier pretensión modélica.

En tal sentido, el «arte conceptual» que propone el canadiense Ian Baxter no «hace» objetos estéticos, sino que extiende certificaciones de «valor estético» para ciertas cosas preexistentes: lugares, edificios, monumentos... El «arte imposible» puede ser una agresión a la lógica (agigantamientos de Oldenburg), una sanción del absurdo (Christo proponiendo el empaquetamiento de un rascacielos), una escala inabarcable de la escultura (vastos espacios limitados por filamentos), o bien la adopción de una dimensionalidad enormemente aumentada (como en el «land art» realizado y contemplado desde aeronaves, pongamos por caso)... El «poor art» no usa los materiales pobres para reivindicarlos (lo cual implicaría un propósito axiológico), sino conservando su falta de valor, su cualidad de cosa deleznable, pobre, sin cotización, incluso aceptando la posibilidad —herencia dadaísta— de que el producto en cuestión sea completamente invendible.

Bien. Se ha roto la relación consuetudinaria entre hombre y obra. Entonces, el péndulo de las tendencias se inclina hacia el lado opuesto. Ni evasión ni separación, ni lo irrealizable ni lo despreciable. Sin recordar lo que deben indirectamente a la extinta Bauhaus y a la vieja leyenda de la integración de las artes, han adquirido carta de naturaleza el «arte de participación» y el «environmental art». El «arte de participación» (recordemos, a título de ejemplo, los «penetrables» de Jesús Rafael Soto, los inflables-paseables de Lea Lu-

blin, las estructuras especulares de Eduardo Sanz y la equivalencia entre espectador y representación en las obras de Pistoletto) hace que el público se incorpore al objeto, de modo que resultaría inacabado sin su presencia, llegando hasta los macro-objetos habitables. Dándole un suave empuje, el péndulo alcanza la zona del «environmental art», de los espacios ambientales fluctuantes entre la espacialidad tradicional de los objetos artísticos, de la arquitectura e incluso de la permanente fluidez urbanística, como en las superficies de agua coloreada del malogrado Pino Pascali y en las vacías estancias con tubos neón de Dan Flavin.

Habiéndose desbordado la noción de objeto, nada tiene de particular que también se hayan visto desbordadas sus proporciones, tanto en el tamaño como en la relación causa-efecto. Ese es el caso del «minimal art», virtualmente coincidente con las llamadas «estructuras primarias», cuya versión pictórica se viene llamando «pintura sistemática». Aquí desaparece o es anulada cualquier tentación ornamental o dinámica. La función que el arte tradicional atribuyó a lo ilusionístico-imitativo es sustituida por la estricta denotación de la mera materialidad del objeto, con sus reales cualidades físicas: tamaño, color, forma, brillo, aspereza, peso... Por otra parte, la relación de causalidad es vuelta del revés, pues se utilizan medios máximos para conseguir deliberadamente resultados mínimos.

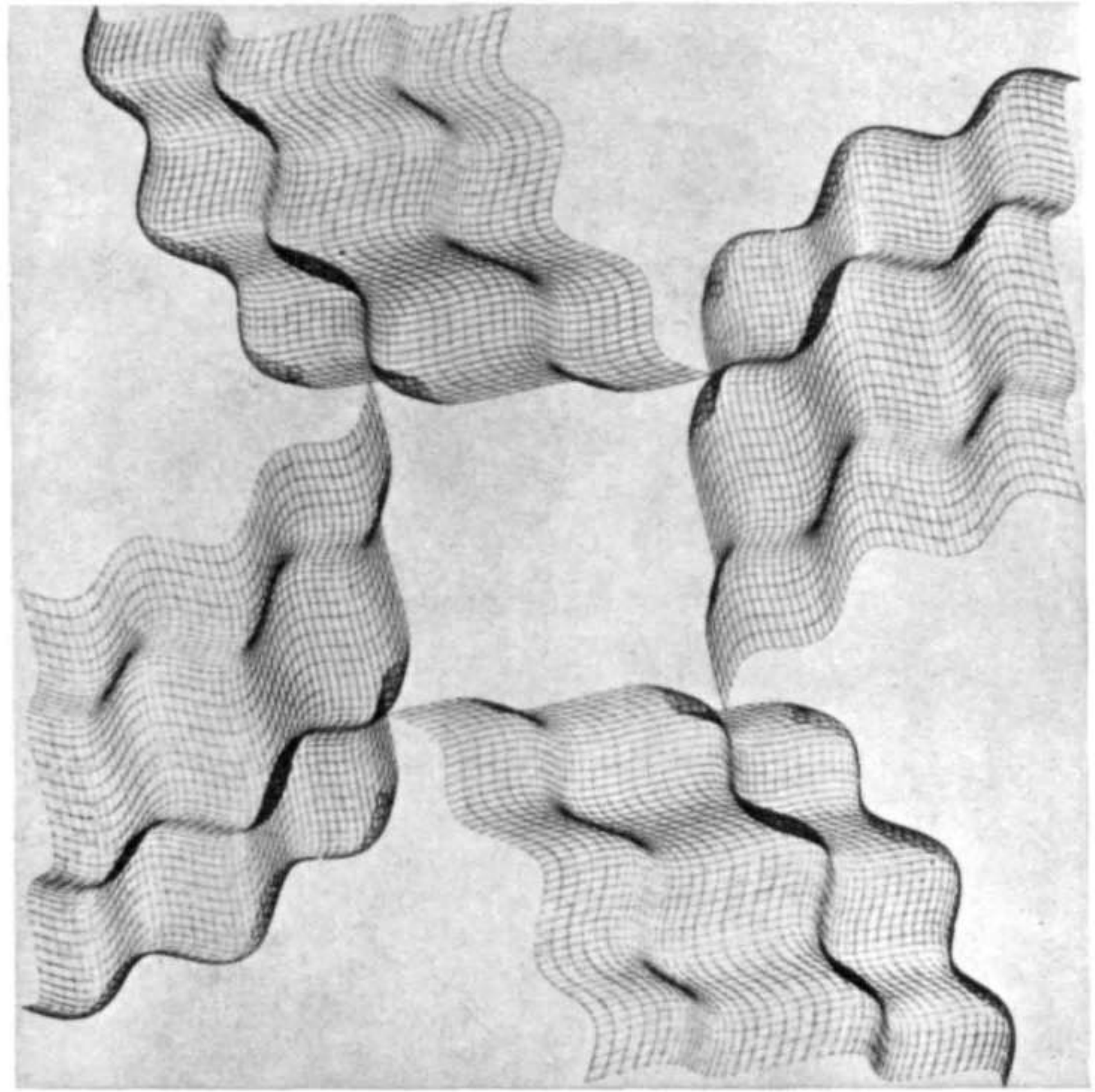
UN GRAN «HAPPENING»

Visto en conjunto, este sector de las tendencias 70 parece un gran «happening», que viene a ser por excelencia el modo contemporáneo en la búsqueda de la comunicación «artística», con o sin valores estéticos en el sentido tradicional. Cuando la civilización tecnológica rechaza la obra duradera y sustituye los modelos, el arte ya no es cosa de obras ni de tendencias: es un espectáculo móvil, improvisado unas veces y promocionado otras, que nos implica y nos arrastra sin prever los resultados. El «arte» es hoy el espectáculo total de las tendencias y la vida. Sólo desde esa perspectiva global puede hablarse de una conciencia creadora actual y verdaderamente reveladora de un espíritu nuevo, pues hoy, en la era de las comunicaciones instantáneas y del consumo inmediato, todo se interpenetra y se anula en lo impersonal y colectivo.

Por más que hagan los marchantes, los museos, las publicaciones especializadas y los propios artistas, esta nerviosa proliferación tiene algo de anónimo; es como cualquier espectador que, en un estadio donde hay demasiada gente, por muy llamativamente que vaya vestido, termina por desaparecer en la macropersonalidad de la masa. Y lo que es peor: el espectáculo, el sistema, son profundamente irracionales. Se acepta la irracionalidad como se acepta la cantidad: son hechos.

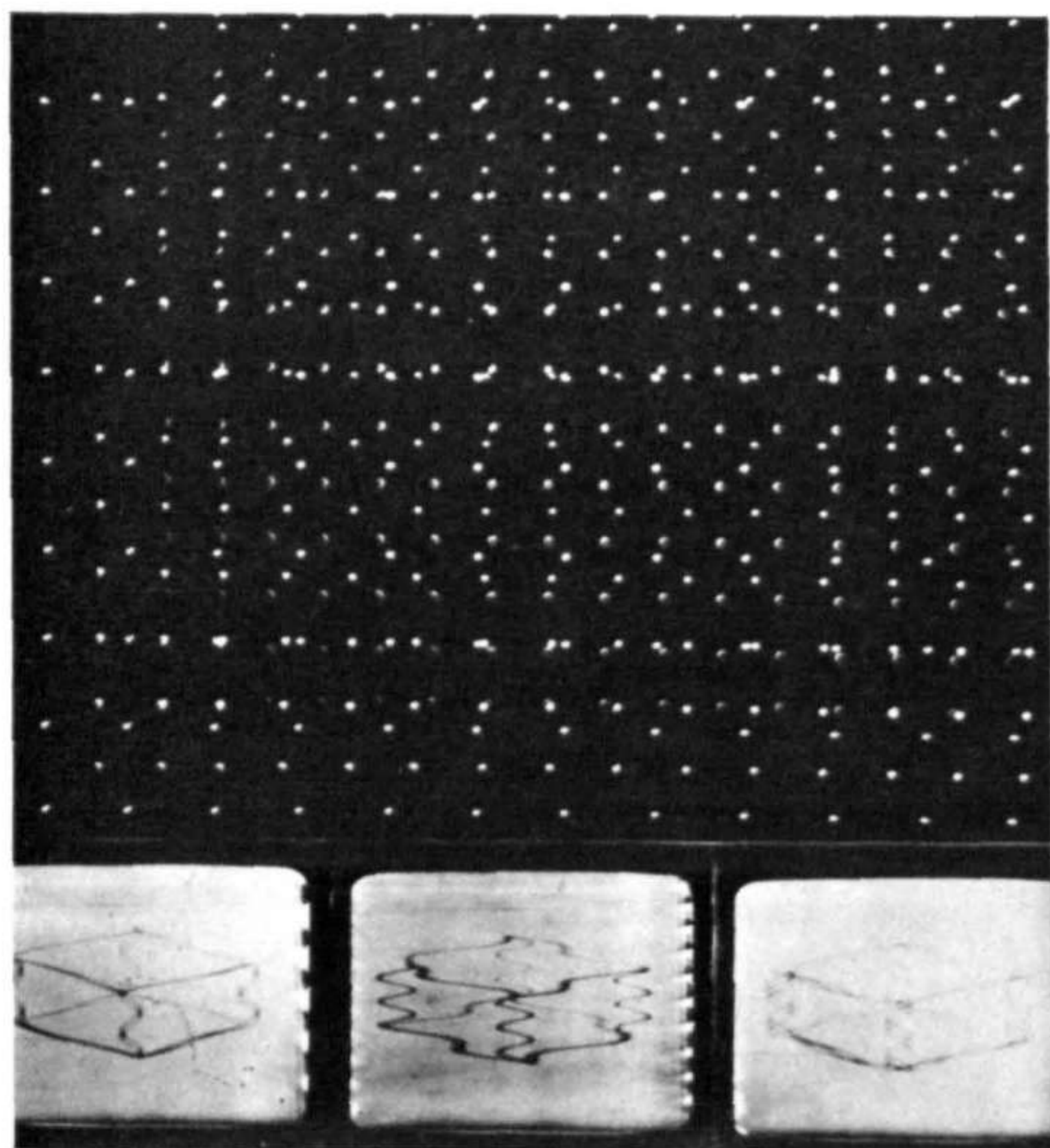
Sin embargo, está la otra cara de la moneda. El mundo tecnológico, además de inadaptados, produce sus glosadores, sus analistas, sus correctores, sus experimentadores y hasta sus soñadores utópicos.

En este sector sobrevive la tradición neoconstructivista y concreta. Prácticamente desvanecida la moda del «optical art», se mantiene la corriente del «arte cinético», basado en efectos de movimiento, sea éste real



EUSEBIO SEMPERE|Creación de espacio en superficie.
GAUSSIANA|Gráfica Cibernética.

CHARLES CSURI|Deformación. Gráfica Cibernética.



o virtual, nacido del propio objeto, provocado por desplazamiento del espectador o en virtud de efectos óptico-perceptivos. Las muy conocidas obras de Víctor Vasarely y de Bridget Riley ejemplifican perfectamente el planteamiento de situaciones visuales y perceptivas de dinamismo virtual. Dado que se manejan datos procedentes de la psicología de la «gestalt» y otras informaciones científicas sobre el funcionamiento de la visión, la percepción y la interpretación mental de los datos formales del mundo exterior, parece lógico que estas tendencias se acerquen cada vez más a un tipo de análisis directamente conectados con la ciencia. Tal es el caso de las experiencias españolas que hemos situado «antes del arte», como las «figuras imposibles» de José María Yturralde, que ilustran el comportamiento de los procesos perceptivos cuando se formula un objeto o figura tridimensional utilizando datos bidimensionales, obteniéndose un tipo especial de representación ilusionística.

Otras corrientes emplean elementos materiales y operativos procedentes de distintos niveles de la tecnología contemporánea. El llamado «lumi art» (obras de Chryssa, por ejemplo) se vale de recursos lumínicos. El «computer art» explota las posibilidades de los ingenios cibernéticos, bien para programar construcciones móviles (como la famosa torre cibernética de Nicolás Schoffer en Lieja), bien para visualizar formulaciones matemáticas (como las versiones hechas en España por Eusebio Sempere con la colaboración del ingeniero J. E. Arrechea), bien para realizar análisis de variantes y combinaciones (como los trabajos del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid sobre módulos de Barbadillo y figuras de Yturralde), o bien deformaciones. La «gráfica cibernética» ofrece un campo todavía deficientemente explotado, en especial para investigar el

establecimiento de relaciones estructurales entre distintos aspectos de la matemática, la naturaleza y la semiología.

Normalmente, el «computer art» suele necesitar no sólo una «programación» previa, sino una «traducción» y una traslación a medios artísticos tradicionales para constituir la imagen-objeto definitiva. Un caso distinto es el que utiliza las pantallas donde se visualizan señales electrónicas, dirección en la que, entre otros, ha investigado Gianni Colombo.

También podemos citar el «mec art», donde el procedimiento mecánico actúa sin intervención manual en la elaboración de la imagen y de la obra, pudiendo utilizarse diversos recursos técnicos: tela o superficies emulsionadas, etcétera. Lo cual nos acerca a otro problema actual: el de la obra reproducible según tecnologías modernas, cuestión directamente relacionada con el tema de los «múltiples».

En síntesis, este breve comentario sobre la situación de 1970 corrobora noticias ya sabidas y conocidas, pero, sobre todo, reafirma ciertos motivos de meditación. Nos hallamos ante un estado de cosas procedentes del mundo tecnológico y de sus condicionamientos. De ahí la crisis de los valores, las pautas impuestas por la civilización del consumo, el evidente hundimiento de la fe en la «artisticidad» del arte, la búsqueda de salidas hacia lo ambiental rebasando las escalas tradicionales del objeto, y finalmente, la radical polaridad entre la agresión a la lógica y el acercamiento hacia comprobaciones con base científica, procurando la concordancia con los imperativos racionales de la técnica. Llegados a este punto, deberíamos comenzar a debatir significados. Pero los datos son tan elocuentes que cada uno de nosotros podrá interpretarlos sin ayuda de nadie.

(Ilustraciones del autor)



ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE

JUAN PLAZAOLA

«La obra de arte realiza una unión indisoluble de contenido y forma —escribió Marcel Proust—, lo mismo que bajo altas temperaturas se instauran cuerpos nuevos que ya no son el simple total reversible de los elementos que en él entraron». La obra de arte es una síntesis de *figura y lenguaje*. Al mismo tiempo que se presenta como una totalidad, como una estructura *cerrada*, es un cosmos *abierto*, trascendente. En la escalinata del Louvre, la *Victoria de Samotracia* se me ofrece como un bloque de mármol cuyos límites espaciales capto de un solo golpe de vista, y, al mismo tiempo, me siento desbordado por una serie de ondas imaginarias que parecen propagarse en el tiempo y en el espacio. Esa figura femenina, sin cabeza ni brazos, pero llena de tensión y de dinamismo, que, erguida en el espolón de un navío, avanza desafiando el huracán, me transporta a una atmósfera penetrada de brisas marinas y clamores bélicos, evocando triunfos navales. La obra genial se muestra así como un todo inmanente y trascendente al mismo tiempo, cosmos vitalizado y radiante, cuya compleja estructura, física e imaginaria, reclama nuestra atención.

Los fenomenólogos de la estética dividen la obra artística en varios planos estructurales. Heidegger la contempla como *cosa* y como *obra*. El filósofo de Friburgo intenta abrirse paso desde la fenomenología hacia la ontología, llamando al primer estrato fenoménico de la obra artística *tierra*, y al segundo, *mundo* (*Erde* y *Welt*). La obra de arte, según él, instala un mundo, pero esa instalación hay que concebirla como combate entre el factor *tierra* (esa masa de piedras, de sonidos, de luces o colores) y el factor *mundo*. Heidegger cita la frase de Durero: «El arte está en la Naturaleza, pero hay que arrancárselo», viendo en esta última palabra lo importante: *arrancar* es hacer salir, sacar a luz el desgarrón. Este desgarrón (*Riss*) es lo esencial en la obra de arte.

Nosotros vamos a limitar nuestro análisis a describir la complejidad de estos dos planos: lo *terrestre*, eso por lo que la *Victoria de Samotracia*, la *Novena Sinfonía* y los *Peregrinos de Emaús*, son *cosas*, y lo *cósmico*, eso que los constituye en *mundos* nuevos e irrepetibles. Dicho de forma más tradicional, pero también más arriesgada, consideraremos la obra de arte como materia y como forma, según el siguiente esquema:

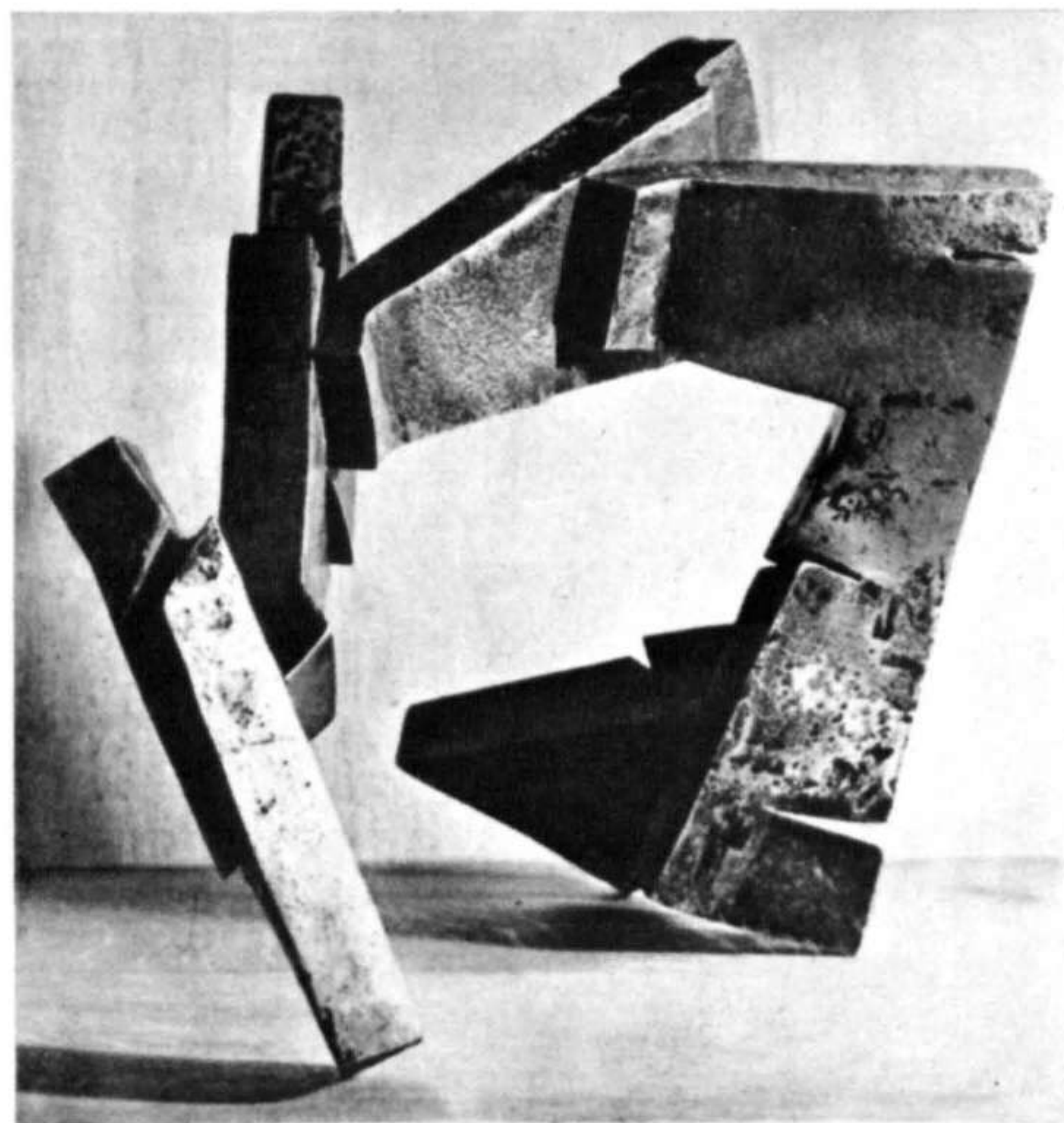
Plano terrestre: LA MATERIA.	}	El material como materia.
		El material como sensible.
Plano cósmico: LA FORMA.	}	Factores presentativos o <i>gestálticos</i> .
		Factores significativos.
		{ Espaciales.
		{ Temporales.
		{ Miméticos.
		{ Expresivos.
		{ Sugerentes.

I. PLANO TERRESTRE: LA MATERIA

No hay obra de arte sin un cuerpo físico: la piedra de una catedral o de una estatua, el lienzo y los pigmentos de una pintura, el aire en vibración de una sinfonía, el cuerpo vivo de la bailarina.

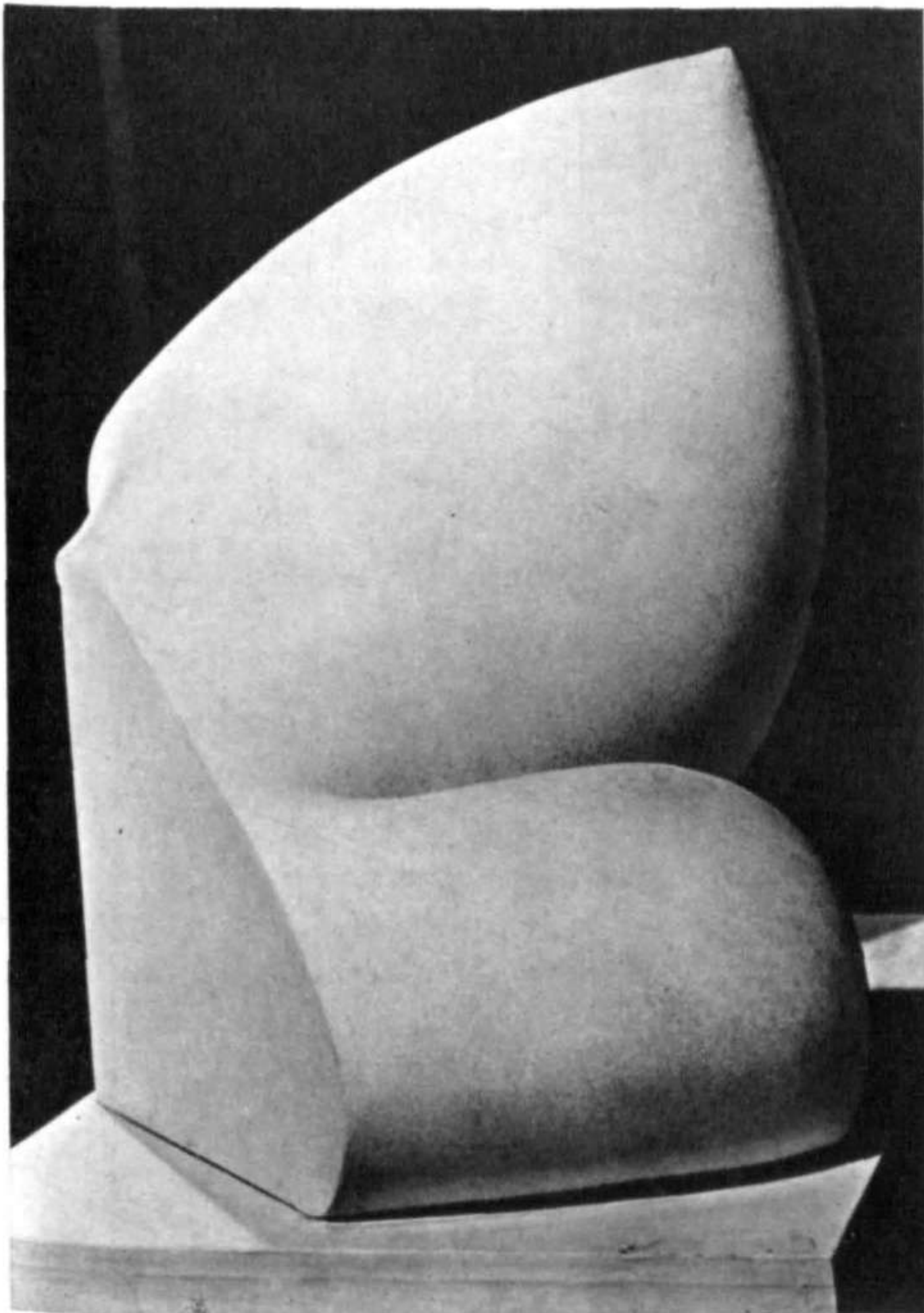
1. El material como materia

Berenson censuró el arte moderno por su respeto del material. Con ello no hizo sino demostrar una vez más su distanciamiento de la sensibilidad estética de nuestro siglo. Las obras de Teilhard nos han hecho familiares las ideas de la teología actual sobre la sacralización de la materia. Por eso, cuando vemos a Pi-



E. CHILLIDA|Temblor del hierro.

HANS ARP/Concha-Cristal.



casso requerir los utensilios más humildes, como el cartón, la arpillera, un tubo de metal o unos clavos; cuando vemos a escultores como Henry Moore, Lipchitz o Nau Gabom eviscerar el granito, desentrañar las sustancias más «viles», devanar materiales plásticos, empezamos a sospechar que detrás de esas tentativas late un inconsciente apetito de escrutar el misterio encerrado en la materia.

El material, como tal, aun siendo algo físico, no estético, es contemplado por el artista con mirada propia. El que ha arrancado la piedra a la cantera no la mira como la miraba Palladio o Miguel Angel; el que fabrica los pigmentos no los mira como los miraba Van Eyck o Gauguin. Existe en el artista una imperiosa razón para suscitar ese interés. La forma entresonada depende íntimamente de la naturaleza del material. En cuanto se elige una materia, surgen necesidades estructurales, ligadas a procedimientos operatorios. A veces hay resistencias por parte de las exigencias del trabajo mismo. Porque el material no está siempre a merced del artista: la piedra hay que ir a buscarla a la cantera y transportarla; para trabajar cerámica o hierro hay que alimentar el horno y la fragua. Hay también circunstancias económicas y sociales que hacen irrealizables ciertos sueños.

Luego el artista puede tropezar con leyes naturales. La mecánica constructiva no sólo exige del arquitecto un conocimiento adecuado de los pesos y resistencias del material, sino que le imponen límites y hasta señalan una dirección a su fantasía. La torre gótica de Beauvais, varias veces desplomada, fue en la Edad Media una estentórea advertencia a los poetas de la piedra. Si el hormigón, las estructuras metálicas y los materiales plásticos han ampliado hoy largamente las fronteras de la arquitectura, sería un grave error creer que las nuevas técnicas no tienen severísimas leyes.

Entre el artista y su material se entabla un dramático diálogo, confrontación entre el espíritu y la materia, lucha amorosa y destructora cuyos aspectos físico y psicológico captamos fácilmente, y cuyo alcance metafísico es el que ha interesado a Heidegger. Para él, se trata de un combate entre la *tierra*, como materia inerte y cerrada, y ese *mundo* que debe nacer, revelación en el ente que sólo puede constituirse por el desgarrón de la verdad, el desvelamiento del ser.

Al llegar a este punto, empezamos a considerar lo *sensible* del material. La materia deja de ser oscura materia y pasa a ser campo donde se realiza ese «puro juego de sensaciones» al que Kant daba justamente cierta categoría estética, porque ejercen su fascinación, como esos timbres que, segundos antes de iniciarse el concierto, definen ya cualitativamente a cada instrumento y en la atmósfera expectante de la sala dejan la carga emotiva y sugerente de sus infinitas potencialidades.

2. El material como sensible

El embeleso del escultor comienza ya ante el peñasco y el ciprés; el del pintor, en el instante en que empieza a extender el bermellón y el azul de prusia sobre la abigarrada paleta. El bailarín, ¿no experimenta una especie de gozo deportivo en la sensación cenestésica de su agilidad muscular? El cantante, ¿no paladea placenteramente la corporeidad misma de su voz? «La sensibilidad a un medio como medio es el corazón mismo de toda creación artística y percepción estética» (John Dewey). Miguel Angel palpando los bloques en las canteras de Carrara, el niño Mozart acariciando las teclas de su clave, Rodin amasando la

MADONNA DE BRUJAS|Detalle.



MADONNA PITTI|Detalle.





VELAZQUEZ/Baltasar Carlos a caballo|ORONÓZ.



VELAZQUEZ|Baltasar Carlos, de cazador|ORONNOZ.







arcilla en su estudio y Pablo Casals abrazado a su violoncelo son imágenes que simbolizan para nosotros ese amor predestinado entre un espíritu creador y una materia.

Porque Praxíteles gustaba de formas moldeables y contornos delicados, eligió como material predilecto el mármol de Paros, cuya dulce transparencia se prestaba para las más furtivas ternuras del modelado. Podría insinuarse una interpretación análoga con artistas de nuestro tiempo. El recio Chillida abandonó un día otros materiales para consagrarse al hierro, tratado al fuego, a golpes de martillo. «El hierro —le hemos oído decir—, ¡es tan noble, tan vigoroso, tan espiritual!». Si comparamos los objetos líricos de este vasco recoleto con los mórbidos torsos de Hans Arp, sentiremos que estamos ante otra sensibilidad. El purismo de Arp no implica la búsqueda del armazón interior de los seres naturales, sino que está vinculado con la musculatura y la epidermis de lo orgánico, intentando dar a la piedra, al aluminio y al bronce las redondeces tiernas y radiantes de una carne idealizada, cifra suprema, en su rotunda abstracción, de la más refinada sensualidad. El vasco Chillida y el alsaciano Arp: dos mundos y dos espíritus, a partir de dos materiales y dos técnicas.

Y con el amor, el combate; la lucha dramática con un material que no se rinde sin condiciones. La resistencia que ofrecen la piedra, la pared, el lenguaje, el sonido, el artista la estima como un impulso, como un temperamento con el que hay que contar, y es, en los grandes clásicos, la razón de su enamoramiento. Para un auténtico creador, el problema de la forma no es distinto del problema de la materia. Valéry decía que la grandeza del poeta reside en aquello que parece rebajarlo al nivel de lo sensible: en captar con palabras y versos lo que no hace sino entrever en su espíritu. La idea poética es la que, puesta en prosa, exige imperiosamente el verso. «El poeta lleva triunfalmente sus ideas en el carro del ritmo porque son incapaces de ir a pie» (Nietzsche).

«Dejar hablar al material» ha sido el lema de artistas contemporáneos. Nos gusta percibir en el material el pulso del hombre. Esta sensibilidad fue anunciada por genios de otras edades. Porque deseaban que hiciera una *Virgen* (Madonna de Brujas), Miguel Ángel ordenaba a sus ayudantes el pulimento del mármol que daba a la obra esa tersura luminosa, símbolo del misterio representado. Pero porque era escultor, consideraba terminada su aventura creadora en cuanto su cincel había definido formas y volúmenes en sus proporciones y planos definitivos (Madonna Pitti). A partir de cierta edad, Miguel Ángel se complacía en dejar patente testimonio de ese combate en las huellas de su afilado escoplo.

En cuanto a la pintura, la exhibición de la materia se afirma decididamente en el siglo XVII. Ante el mismo modelo, el príncipe Baltasar Carlos, Velázquez adopta unas veces una materia líquida y transparente que deja visible la trama del lienzo soporte, y otras, emplea sólidos empastes que dan al rostro infantil firmeza de porcelana. La pintura del gran maestro es siempre un combate en que «juegan» tres: el pintor, el modelo... y la materia.

II. PLANO COSMICO: LA FORMA

1. Factores presentativos

La obra artística tiene una forma coherente, que hace de ella un organismo, plástico o musical, evidente a la conciencia contemplativa. Sus elementos los percibimos como miembros distinguibles en el tiem-

po o en el espacio, pero siempre conservamos la intuición del conjunto como de un todo orgánicamente unificado. Antes de iniciar el análisis de los elementos arquitectónicos que forman el *Palacio Ducal* de Venecia, tenemos ya conciencia de ese todo pleno y perfecto.

Los estetas catalogan las cualidades sensibles conforme a sus personales teorías sobre los *sentidos estéticos*, y, según la diversidad de tales cualidades (líneas, colores, volúmenes, luces, palabras, sonidos, movimientos...), clasifican las bellas artes. Lo que aquí nos interesa es el valor estético de lo sensible en cuanto tal. Notemos que el material se hace estético no disimulándose, sino exhibiéndose, desplegando su riqueza sensible mediante cualidades que no intenta enmascarar. Mikel Dufrenne observa agudamente que lo propio de la falsificación es su empeño en convencernos de que es auténtico: el decorador multiplica los signos para convencernos de que aquello no es estuco, sino mármol. Esta elocuencia excesiva nos encadena. En cambio, el material —sea cual sea—, sincera y llanamente propuesto, nos deja libres, no para olvidar cuál es su naturaleza, sino para centrar nuestra atención en las *apariencias* que propone a nuestros sentidos.

Todo arte selecciona sus medios expresivos, organizando, como dice Souriau, sus «qualia» sensibles en gamas. Gamas de *sonidos*: la música occidental, durante siglos, excluyó los simples ruidos y los cuartos de tono, y aun así, la riqueza de la escala temperada es enorme, dando lugar a la fijación de estructuras que esclavizaron nuestro oído. Los procedimientos electrónicos permiten hoy disponer de todos los timbres existentes en la Naturaleza. Con esa aterradora adquisición se ha producido la ruptura de la tonalidad tradicional y una búsqueda de nuevos intervalos. Gamas de *colores*: varían según las épocas y los pintores. La gama cromática del paleolítico y del egipcio fue muy reducida; hoy puede ser ilimitada para cualquier artista. Pero el genio creador es el que se impone límites; un Rembrandt, por ejemplo, se ciñe casi exclusivamente a las tonalidades doradas. Gamas de *palabras* en la poesía, donde podemos confrontar la discreción clásica con la prodigalidad romántica. Gamas de *personajes* en el teatro, en el que cada época impone una tipificación de caracteres y de situaciones. Gamas de *imágenes* en el cine, donde justamente se habla de ritmos y orquestación de planos. Gamas de *líneas*, *superficies* y *volúmenes* en arquitectura y escultura. Gamas de *movimientos* coreográficos en la danza, etcétera, etcétera.

Analizando desde este punto de vista *gestáltico* el cuadro de la *Cena de Emaús*, observamos ciertos rasgos comunes a la pintura flamenca de mediados del siglo XVII (la misma afirmación de la materia y la factura que hemos notado en Velázquez, reservando transparencias ambarinas para las zonas sombreadas y los empastes para el grupo central) junto con las características de Rembrandt aplicadas al tema elegido. Rembrandt ha evitado la simetría: el eje que pasa por la cabeza de Jesús divide el lienzo en dos partes desiguales. Sin embargo, la unificación formal es absoluta. Rembrandt construye con la luz; el «valor» es el elemento capital en su composición. Aquí la unidad se logra mediante un triángulo luminoso cuya base es la superficie de la mesa y cuyo vértice es la cabeza de Jesús. Los contrastes son evidentes: el mantel, eje principal de la composición, y la aureola de Cristo se oponen al nicho alto y oscuro que enmarca la escena. Las paredes, bañadas en una luz tenue, hacen resaltar

la opacidad de los vestidos. La banda clara y vertical de una ventana, invisible a la izquierda, se opone a la puerta de la derecha, abierta sobre la oscuridad. Sin embargo, estos contrastes, así equilibrados, no constituyen el medio expresivo característico de Rembrandt. En esto, un abismo lo separa de Caravaggio. Rembrandt es el pintor del matiz; la luz no irrumpe como un clarinazo sobre la tiniebla. El maestro flamenco es la discreción, la interioridad, expresadas mediante penumbras. La forma de los objetos se desvanece, pasando a primer plano la revelación fugitiva de la moneda, de esa «moneda del absoluto», como bras permeables a la luz, consigue la coherencia formal de su obra.

2. Factores significativos

Maurice Denis dijo que una buena pintura era, *ante todo*, un ajuste feliz de líneas, tonos y colores. Luego vinieron los *formalistas* sosteniendo que *sólo* era eso. Ahora han llegado los *semánticos* de la estética afirmando que una buena pintura, en definitiva, no es eso; que el arte es un *signo*. He aquí la otra cara de la moneda, de esa «moneda del absoluto», como alguien llamó a la creación artística.

La obra de arte es una *forma significativa*. Es un signo, pero un signo especial, fuera de serie. Normalmente debe tener una significación (*signification*), e indefectiblemente tiene un sentido (*significance*), un valor, una eficacia. Es un signo especial: no enuncia valores, los muestra por una especie de isomorfismo o procedimiento mágico. Por eso puede hablarse del carácter inmanente del signo estético. En la percepción de un signo no-estético, el proceso cognoscitivo se agota teleológicamente en el término significado, y los factores que lo condicionan (los elementos sensibles) desaparecen en él; mientras que en la percepción estética el momento sensible no desaparece. El signo no se anula en la significación. Veamos la riqueza significativa de la forma artística desplegándola en varios niveles: el mimético o icónico, el expresivo o simbólico y el sugerente o asociativo.

a) Factores miméticos

Todos saben en qué consiste el valor representativo de ciertas artes, y no vamos a detenernos en describirlo. Simplemente, la forma artística nos lleva al mundo real. En el lienzo de Rembrandt veo cuatro personajes en torno a una mesa; pero mesa y personajes están sólo en mi imaginación, como estuvieron en la imaginación del artista. Su estatuto existencial es sólo análogo al del mundo en que vivimos, está exento de las leyes que rigen a éste. Nada impide al artista presentarnos caballos verdes (como los pintaron Gauguin y Benjamín Palencia), árboles rojos (como los vieron Matisse y Derain) y hombres volando por el aire (como los imagina Marc Chagall). Aun en el caso del retrato, de escenas o paisajes identificables histórica o geográficamente, el artista sigue conservando su libertad para modificar la realidad, o reinventarla. Para unos, el tema es mero *pretexto* para realizar composiciones en que se resuelven problemas formalistas. Otros tienen más respeto a la forma real, porque en ella reconocen una *verdad* que juzgan necesario mantener. Otros, en fin, son espíritus cerebrales que buscan más allá de las apariencias externas; las investigaciones de Durero y de Leonardo enlazan así con las tentativas cubistas en este empeño por llegar a esa especie de verdad matemática de los seres naturales, a su más íntima estructura.

Los cuadros clásicos se prestan al análisis basado en los datos icónicos. Después de leer el capítulo 24 del Evangelio de Lucas no es difícil interpretar la escena pintada por Rembrandt. Cleofás y su compañero han invitado a cenar al misterioso caminante. Sentado a la mesa, en medio de ellos, Jesús rompe el pan. Entonces se abren los ojos de sus discípulos; sus reacciones son diferentes: uno junta sus manos en un gesto de adoración, el otro retira el brazo izquierdo en ademán de asombro. Sólo el sirviente permanece ajeno a lo que ocurre. A este instante se ordenaba todo el relato de Lucas, y en él se resume como en su clímax. Un segundo más, y Jesús desaparecerá, dejando más vacía esa oscuridad sobre la que emergen los personajes, pero dejando también en el corazón de éstos el gozo y la luz de la fe. El movimiento de las figuras es un movimiento retenido, como si el tiempo se hubiera quebrado en este instante. El cuadro respira silencio y paz; el dinamismo es de un orden espiritual. Los cuerpos, sin perfiles definidos, se funden en la atmósfera por una especie de radiación luminosa. No hay nada espectacular: el misterio surge en medio de los utensilios de la vida cotidiana; junto a la escudilla, al vaso de cristal, al cuchillo y al mantel arrugado. El rostro macerado del Maestro tiene destellos de una vida que no es de este mundo. «Pálido, flaco, sentado de frente —escribe Fromentin—, partiendo el pan como lo había hecho la noche de la Cena, con su vestido de peregrino, con sus labios ennegrecidos en que el suplicio ha dejado huellas, sus grandes ojos morenos, dulces, dilatados y levantados al cielo, con su nimbo frío y esa especie de fosforescencia a su alrededor que lo coloca en una gloria indecisa, y ese "no sé qué" de un ser vivo que respira y que ciertamente ha atravesado la muerte. La actitud de este duende divino, ese gesto imposible de describir y más imposible aún de copiar, el intenso ardor de ese rostro, cuyo tipo está expresado sin rasgos y cuya fisonomía parece reducirse al movimiento de los labios y a la mirada...». Y todo alumbrado por esa luz que parece provenir de la izquierda, luz difusa que, milagrosamente, bajo las manos de Jesús, se torna incandescente en la blancura del mantel.

Difícilmente puede el artista desentenderse por completo de las formas naturales. Se tiene tal evidencia de que ese alejamiento constituye una pérdida, que, inconscientemente, los grandes artistas intentan remediar esa desaparición de la realidad natural buscándole un sustitutivo de otra forma. Alain decía que «el que no imita no inventa». Y Ortega, muy tempranamente, escribía: «El más puro y geométrico ornamento, el meandro o la voluta, guarda una indestructible resonancia de alguna forma natural, como en el viejo caracol pescado hace mil años repercute todavía el rumor de las resacas atlánticas. Sólo lo informe se halla libre de alusiones a lo real». Así ocurre que al escuchar la música pura, una fuga de Bach por ejemplo, carente de todo mimetismo naturalista, la sometemos a una serie de figuraciones que ponen en juego formas imaginarias tomadas a nuestro sistema de percepciones reales del tiempo y del espacio; la obra musical se convierte así imaginariamente en un drama que tiene algo de fabulación representativa. Convirtiendo la obra en *objeto*, la imaginación le atribuye propiedades equivalentes a las de un *tema* real (del que carece). Miguel Angel hallaba en la arquitectura una relación con el cuerpo humano. Con ello no pretendía que había que dar al edificio una forma humana; como tampoco Beethoven pretendía que, oyendo los acordes graves y funerales de su *Heroica*,



LOS PEREGRINOS DE EMAUS.

viéramos a un emperador agonizando en una isla perdida del océano.

b) Factores expresivos

Las artes figurativas, además de representar, *expresan*. Sus formas pueden no ser imitativas, pero siempre deben ser símbolos. Esta diferencia entre la función mimética y la expresiva se hace patente en la música, donde el sonido rara vez es imitativo. En los *Pinos de Italia*, Respighi nos hace escuchar el paso de los legionarios romanos por la calzada de la Via Appia. Pero no es eso lo normal; oyendo la *Pastoral*, nuestra alma recobra el ritmo sano, puro y sosegado de la vida campesina, pero ni «vemos» las praderas ni «oímos» el balido de las ovejas.

En ciertas artes, los símbolos expresivos, debido a su origen y naturaleza pre-artísticos, aportan una carga de conocimiento, en el sentido ordinario de la palabra. Esto ocurre en la poesía. La lengua empleada preexiste como sistema de signos con una correlación tan directa, neta y definida con los seres y eventos naturales, que puede hablarse del valor mimético de los símbolos lingüísticos. En ese material icónico de la lengua debe injertarse el valor expresivo y sugerente, de manera que el *habla* se convierta en *poesía*. Esa expresión será, desde luego, emocional, pero también cognoscitiva.

En la música pura y en la pintura abstracta, la expresión de sentimientos suscita fácilmente ideas en proporción con el conocimiento que se tenga del autor, con la capacidad emotiva de las formas creadas y con el temperamento, cultura y vida del contemplador. Pero tales pensamientos sólo se presentan con cierta

ambigüedad e imprecisión de contornos. Y eso es lo que mueve al espectador occidental, nutrido de intelectualismo realista, a preguntar tenazmente ante ciertas obras: ¿qué quiere decir esto? Contemplando, por ejemplo, el cuadro titulado *Alleluya*, del pintor Manesier, puedo fácilmente reconocer un símbolo abstracto de exultación y de gozo espiritual, y hasta puedo emocionarme en ese sentido; pero no es fácil que traiga a mi mente conceptos expresamente referentes a la liturgia cristiana pascual. La obra tampoco pretende eso. El enriquecimiento cognoscitivo que implica el verdadero arte no hay que ponerlo siempre en la potencialidad icónica de cada obra artística con referencia a ideas precisas, expresables con otras fórmulas, sino a la vinculación de los sentimientos expresados y de sus símbolos, con pensamientos y actitudes mentales provocados mediante sugerencias y asociaciones, al margen de todo sistema preestablecido. Puede afirmarse que el arte, aun el más abstracto, es siempre un medio de conocimiento.

c) Factores sugerentes y asociativos

Si comienzo a leer el poemita de Rafael Alberti

*Mi corza, buen amigo,
mi corza blanca.
Los lobos la mataron
al pie del agua...*

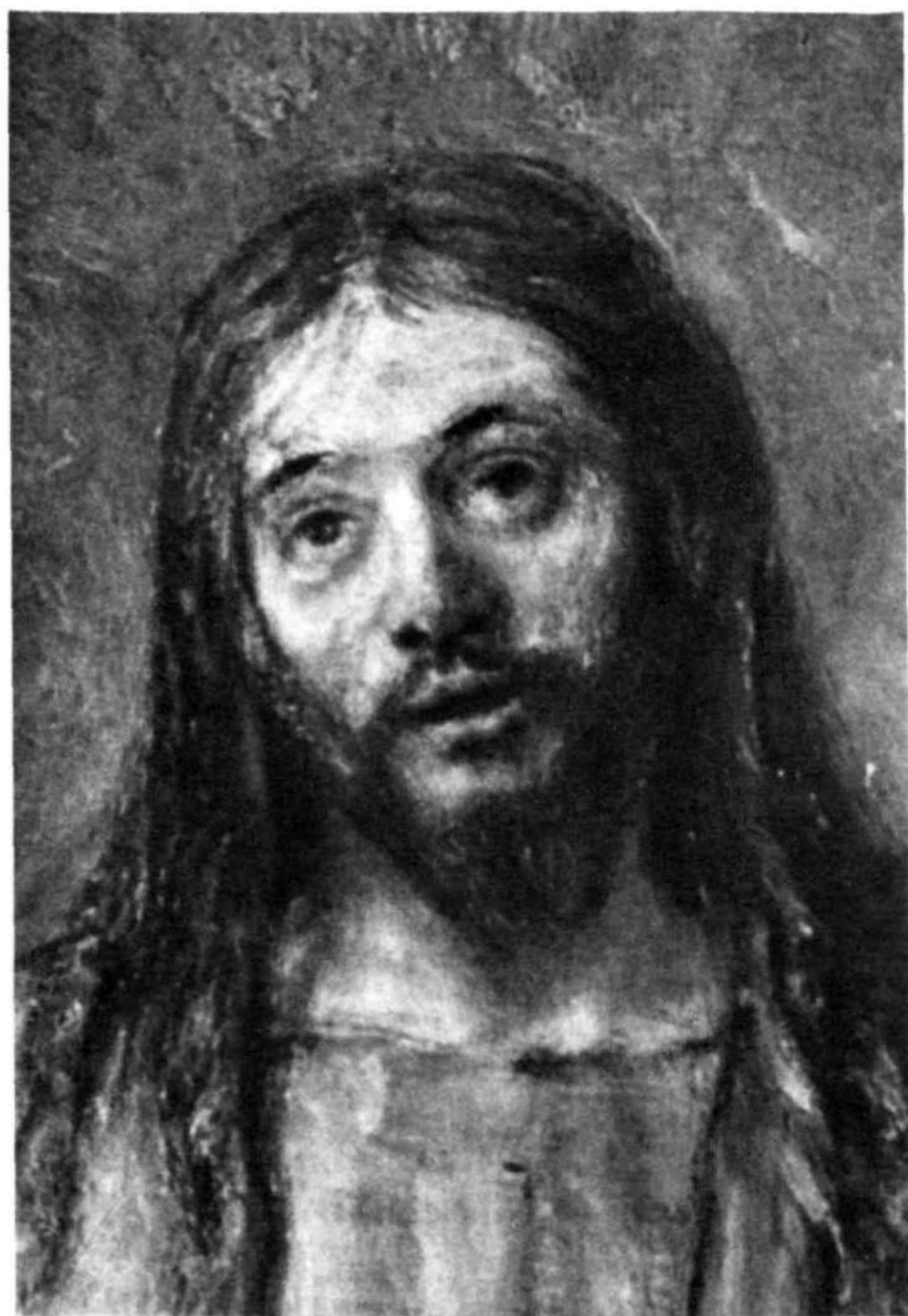
puedo detenerme en el sentido literal, atento a la historia sugestiva y sangrienta. No salgo del campo de la mimesis, y me concentro en la imagen del animal caído al pie del regato. Pero puede ocurrir que yo vea en esas imágenes la expresión de otra cosa: sin

quererlo, viene a mi espíritu la imagen de una muchacha, grácil, dulce e inerte como una corza acosada por los lobos; ya estoy en el terreno de la metáfora. Sé que en la imaginación de muchos poetas suelen ir juntos el amor y la muerte. Imágenes imprecisas dibujan en mi fantasía rostros de un amor perdido o destruido, y tal vez así he llegado a lo que ha querido *expresar* el poeta. Pero puede suceder que, sin verme al pensamiento mujer ninguna, ni tampoco la imagen de ningún ser humano, se produzca en mí una extraña y deliciosa tristeza: por la fuerza de las palabras, de sus significaciones directas, de sus interferencias y relaciones secretas, por la música del verso y por no sé qué poder asociativo con experiencias de mi niñez, de mi adolescencia y de mi vida entera, percibo con una evidencia imponente, aunque inexplicable, el símbolo de la melancolía de la vida, de las grandes ilusiones desvanecidas y de la esperanza de la felicidad perdida para siempre.

Esta amplitud de referencias se da en todas las grandes obras. Hay casos en que sólo existe la ambigüedad originada por una expresión que no ha hallado su forma perfecta: el sentido me desconcierta porque entre el contenido y la forma no se ha producido la síntesis que funda la obra. Pero, otras veces, esa pluralidad no es oscuridad, sino profundidad de la imagen. El *Juan Bautista*, de Leonardo, en el Louvre, me inquieta, me intriga, me acosa con interminables interrogantes. *Hamlet* solicita eternamente la curiosidad de los lectores y de los críticos. El enigmático K del *Proceso* de Kafka me obliga a detener la lectura innumerables veces para intentar precisar pensamientos que surgen tenaces, indefinibles y profundos, siempre constelados de emociones intensas. Los estetas se dividen cuando quieren descubrir la raíz de esa ambigüedad y riqueza significativa de la obra genial: unos afirman que hay que limitarse a lo que se tiene delante; otros, que hay que conocer la vida del artista, y es sabido en qué oscuras lejanías hallan su explicación los psicoanalistas de la estética.

En el cuadro de Rembrandt que intentamos analizar hallamos también esa multitud de sugerencias. Las amplias dimensiones de las paredes sugieren la monumentalidad del momento, no de las figuras, que deben mostrarse como empequeñecidas ante la magnitud del misterio. La factura ágil convierte en jirones de luz lo mismo esas manos, que han regresado de la cruz y del sepulcro, que ese rostro, carente de belleza física y superficial de los Cristos renacientes, pero lleno de radiación mística. El sacrificio de lo material en cuerpos y caras es aquí el rescate de lo más hondo y espiritual que hay en el hombre. El tapete luminoso es, más que mantel, símbolo de una luz alimento del alma, símbolo de la asistencia perenne de Cristo a sus fieles seguidores. De esa mesa nace la luz que guía a los peregrinos de este mundo. Así, el centro de ese triángulo que forma la mesa con la cabeza de Jesús es el núcleo visual, plástico, figurativo y simbólico. La mano de Jesús y el pan que rompe en este momento son el corazón de una Iglesia que debe recorrer, en pos de su Maestro, las etapas de la pasión, la resurrección y la transfiguración gloriosa. Ignoramos la explicación concreta que Freud hubiera dado de este cuadro. Para nosotros, la imagen fascinante de esa estancia transida de penumbras doradas, de esa atmósfera en que flotan figuras silenciosas, replegadas sobre sí mismas y plenas de vida interior, constituyen un mensaje aun para el hombre falto de fe. ¿No somos todos unos seres «perdidos en la noche», que avanzamos a tientas, a través de la oscuridad, buscando la luz, la paz, el consuelo y la esperanza?

DETALLE.





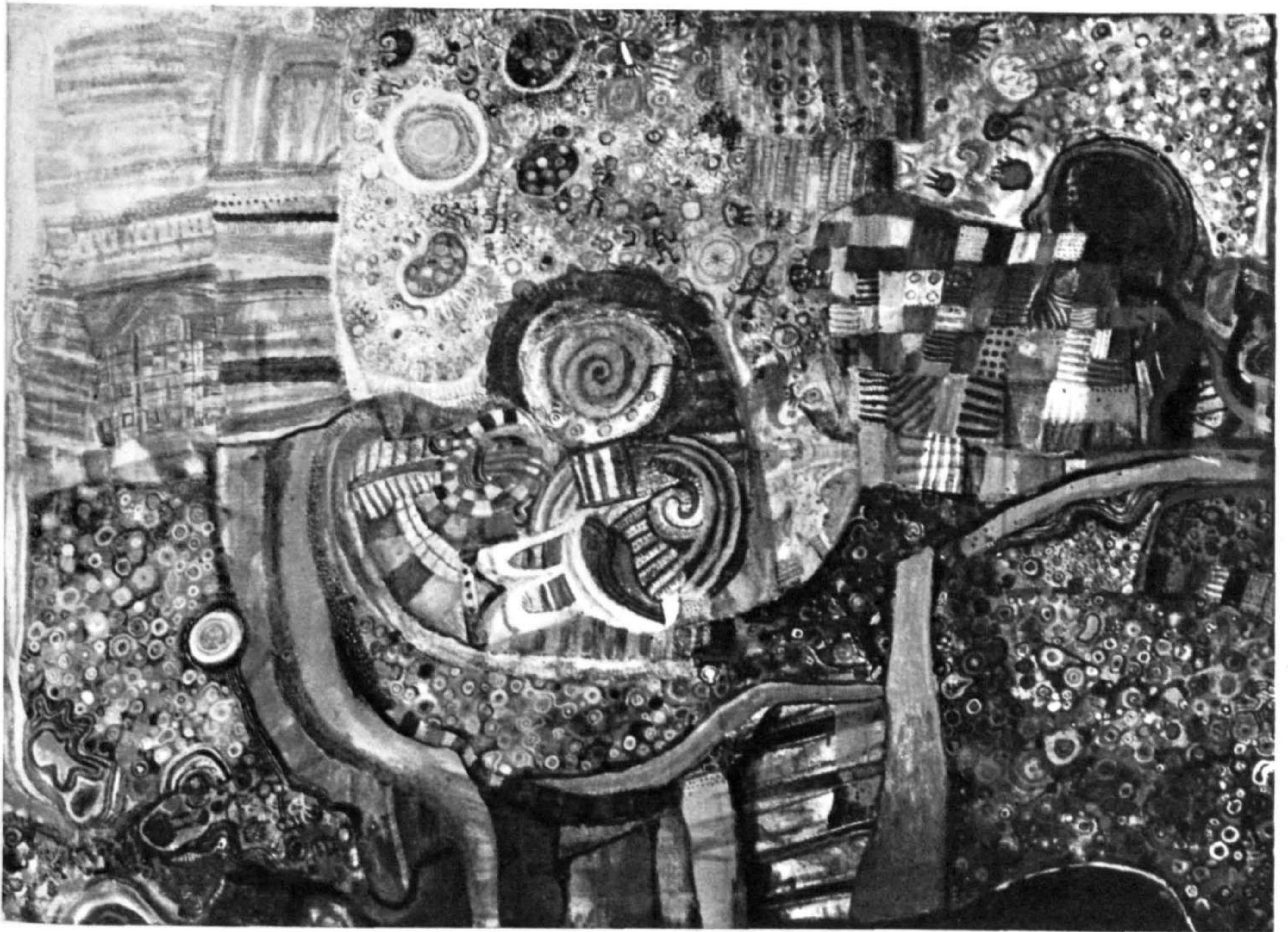
RODIN|La Catedral.

En absoluto, si tenemos una mirada sensible a la belleza del arte, no necesitamos ponernos a analizar. Pero es verdad que el análisis fenomenológico, cuyo esquema hemos propuesto en estas líneas, puede ponernos en la pista del verdadero *sentido* de una obra y hacernos descubrir la congruencia que, en las obras maestras, suele darse entre lo plástico, lo figurativo, lo simbólico y lo sugerente. Desde el punto de vista *significativo*, el caso más fácil de analizar es aquel en que el artista ha elegido, como material previo, simbolismos más o menos convencionales. El enigma se va aclarando conforme la observación se hace más atenta y minuciosa. Así ocurre con *La Catedral*, de Rodin: he ahí dos manos alzadas, que se aproximan mutuamente. Pronto puedo comprobar que no pertenecen a la misma persona: las dos son manos «derechas». Una mirada más atenta me revela que una de ellas, más vigorosa, más alta, es masculina; que la otra, más tierna y doblegada, más delicada de modelado, es mano de mujer. Hasta aquí llega la simple percepción de los datos sensibles *miméticos*. Esas dos manos no están juntas: intentan juntarse. La mano es la primera aproximación física de dos personas en la vida social, símbolo de acercamiento afectivo y de unidad espiritual. Pienso que, al llamar a esta obra *La Catedral*, Rodin pretende que hallemos una analogía entre la forma erecta y tensa de estas manos hacia el cielo y la flecha de las catedrales, expresando la unión de una pareja humana edificando una vida común, levantándola hacia el cielo y haciendo de ella algo firme, perenne y fecundo como una catedral (factores *expresivos*). Pero aquí no se ha agotado el análisis. Cada vez que contemplo esta obra acuden a mi espíritu sugerencias nuevas. El hombre suele alargar la mano para coger, para poseer, pero también para pedir socorro. Estas dos manos sin tronco, manos desprendidas de cuerpos invisibles, pueden simbolizar el ansia de apetitos irrefrenables (como esas manos y esos rostros, monstruosamente desenchajados de sus articulaciones naturales, en los grabados picassianos); manos lanzadas al cielo, como gritos o clamores de un deseo. Esas manos no son manos unidas todavía, intentan unirse. Pero, ¿llegarán a juntarse? ¿Y no serán más bien manos que acaban de separarse, manteniendo aún cada una el calor de la otra? ¿No son más bien el símbolo de un amor roto para siempre? (factores *sugerentes*).

Prescindiendo del contenido religioso que deliberadamente puede ponerse en ella, una obra de arte posee siempre una dimensión que se proyecta a un más allá, cuya trascendencia depende del temple espiritual del contemplador. Ahí están *Don Quijote*, *Hamlet*, *La Gioconda*, *Mme. Bovary*, *La Consagración de la Primavera* y tantas otras concreciones del ingenio humano dando pábulo eterno a las discusiones de los hombres. «El ser padre no implica conocer al hijo». T. S. Eliot se extrañaba justamente de que un periodista le preguntase qué *sentido* tenía una de sus obras: «La pieza maestra impresionará a diferentes personas de diferentes maneras, será susceptible de interpretaciones innumerables y tendrá un nuevo sentido para cada generación». El artista expresa siempre lo que quiere; pero la obra, si es genial, tendrá, además de esa *expresión*, un abanico de *sugerencias* para los hombres de las distintas épocas. Si después de haber contemplado y analizado la *Cena de Emaús*, de Rembrandt, leemos los comentarios que poetas y hombres de gran sensibilidad han escrito y escribirán sobre este lienzo inmortal, comprenderemos que con nuestro análisis no hemos hecho más que acercarnos por una sola orilla a un mar inabarcable.

JUAN ROMERO

RAFAEL GOMEZ PEREZ



CERCANIAS|Premio de la Crítica en la V Bienal de París.

Sevilla. Una lluvia fina de otoño. Juan Romero se había pasado por la Universidad (de vuelta de la Escuela de Santa Isabel de Hungría, donde estudiaba) para recogerme e irnos juntos al Colegio Mayor Hernando Colón, donde vivíamos. Era un momento pleno, hacia mediodía, cuando ya hay hambre y, quizá por eso, el cuerpo es más ligero y se agudiza el sentido de advertir lo que de ordinario no se ve, lo que queda envuelto en el paquete indiferenciado de las cosas que pasan.

Juan venía de pintar; yo, quizá de oír sin demasiado interés una lección sobre la compraventa en el Derecho romano. El parque estaba solo y en silencio. De vez en cuando, entre las plantas, aparecía el uniforme gris de un guarda o de un basurero. No estaban las palomas de la plaza de América; antes, la plaza de España había aparecido, en su blancura vacía, como la única cosa que tuviera la luz que faltaba en el cielo. La lluvia era fina y persistente, aunque amable; una lluvia que se ofende si ve un paraguas, porque pretende sólo comunicar al hombre un poco del intercambio constante entre el mar y la tierra.

No recuerdo de qué se hablaba. Quizá Juan me contaría sus planes de artista, que acababan siempre en París (Picasso, Miró...). Caminábamos por una avenida hecha de trozos de ladrillos. En el suelo había grandes hojas caídas de plátanos. De pronto, la lluvia arreció, obligándonos a bajar la cabeza. Juan me dijo entonces, con la misma naturalidad y el mismo tono con los que hubiera podido pedirme un **celta**:

—Mira el color. El negro de los zapatos en el suelo.

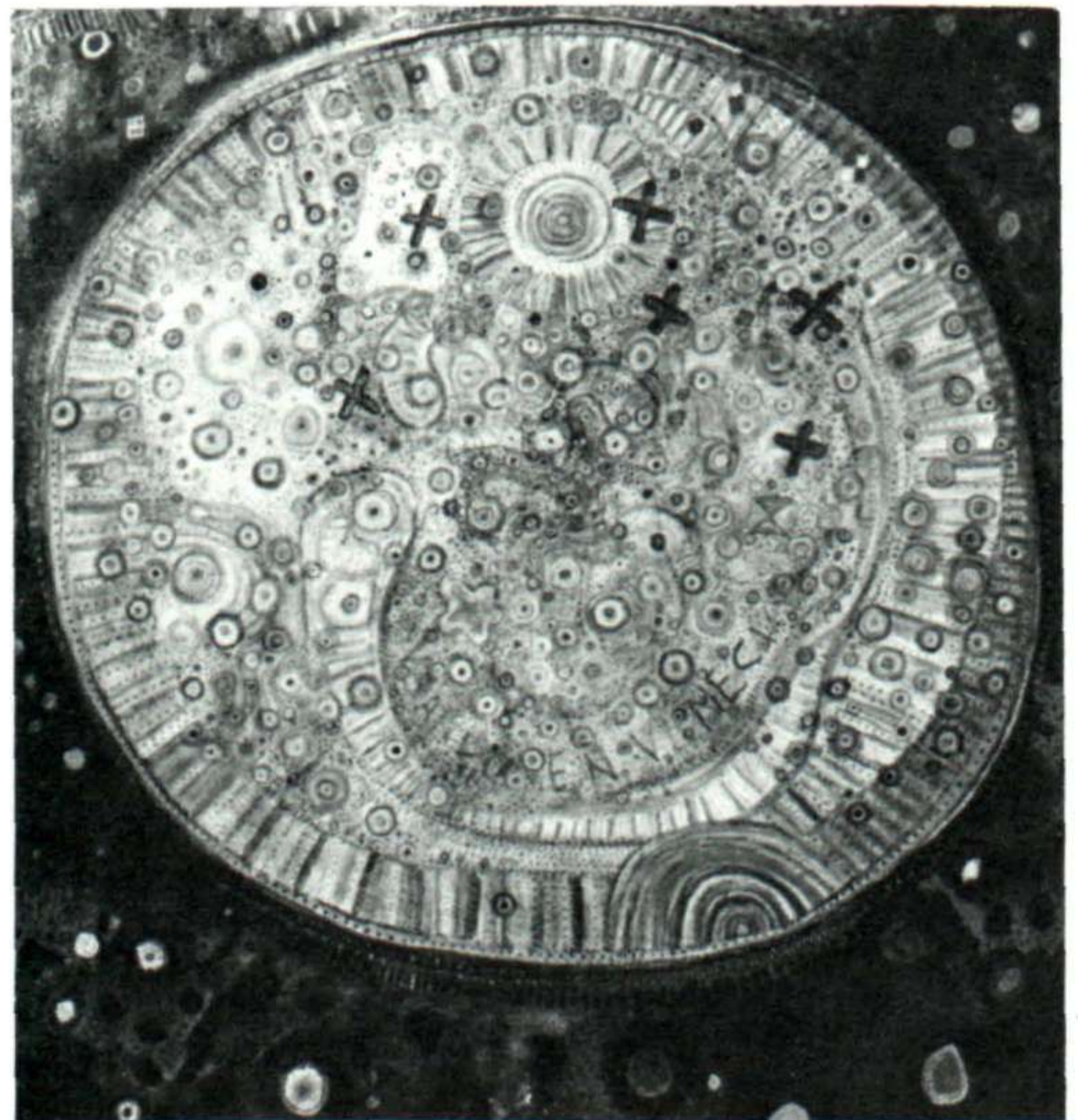
Continuamos andando en silencio. Pero yo, en aquel momento, supe lo que es el color. Vi todos los tonos de aquellos trozos de ladrillos, las transformaciones del verde al siena de las hojas de plátano y el negro fuerte de los zapatos y la pátina de la lluvia, que resaltaba todo. No comenté nada; no éramos aficionados a coloquios eruditos sobre el arte. Yo tenía diecinueve años; Juan, veintidós. No pretendíamos descubrir el arte o la poesía. Todo era sencillo. Su comentario había sido normal, y yo, en uno de esos grandes momentos de la vida, que son siempre normales, había experimentado por primera vez un poco más de la realidad diaria: el color del camino con la lluvia de otoño en el parque de María Luisa, en Sevilla.

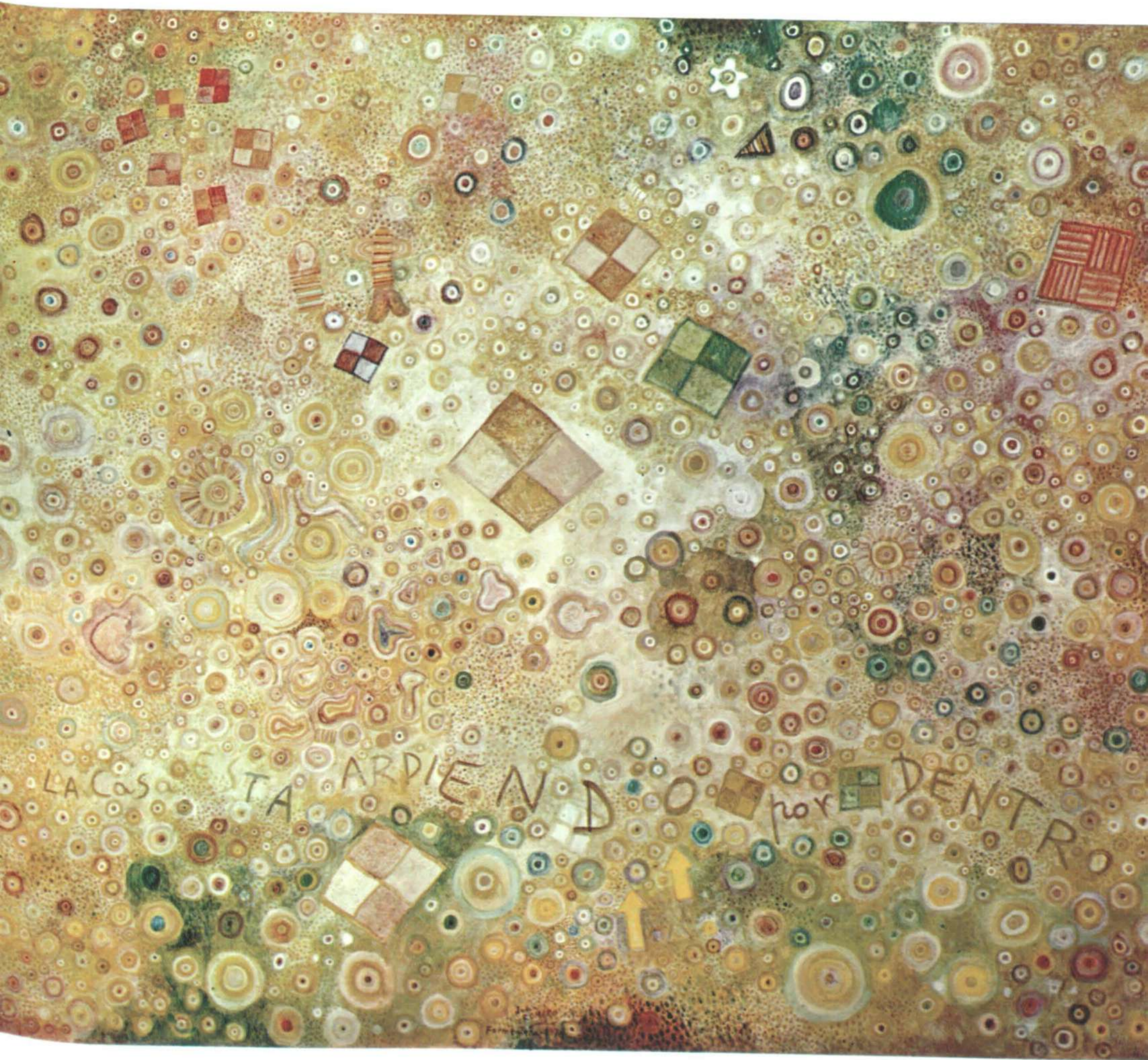
Antes había oído hablar de pintura. Eran cosas que se sabían, que formaban parte de esa genérica cultura general de conceptos: Velázquez o el equilibrio, la fuerza del Greco, el mundo atormentado de Goya, el «yo no busco, encuentro» de Picasso... Cosas sabidas que, en el fondo, no me importaban nada. Sabía que hay quien siente que tiene que pintar y pinta, y se gana la vida así si puede; que había un arte abstracto sobre el que se hacían bromas («¿este es el revés o el derecho?»). Viviendo con Juan había visto más de cerca la vida de uno que pinta, y admiraba la habilidad de poder dibujar una cara con forma de cara, como podría admirar la habilidad de beber al chorro. Pero nada más. Fue en aquel momento cuando descubrí que era posible quedarse asombrado ante el color, advertir la distancia entre la sensación y la expresión, entre la Naturaleza y el arte.

Las palabras de mis poesías (entonces escribía poesías) me habían puesto ante una situación semejante, pero aquellas palabras estaban taradas por el uso conceptual o eficaz que de ordinario se hace de ellas. Palabras para expresarse con claridad o para convencer. Raramente vi la palabra sola, calando, dándome cuenta de que «entender es sonar la palabra en el fondo del alma, como piedra en el pozo».

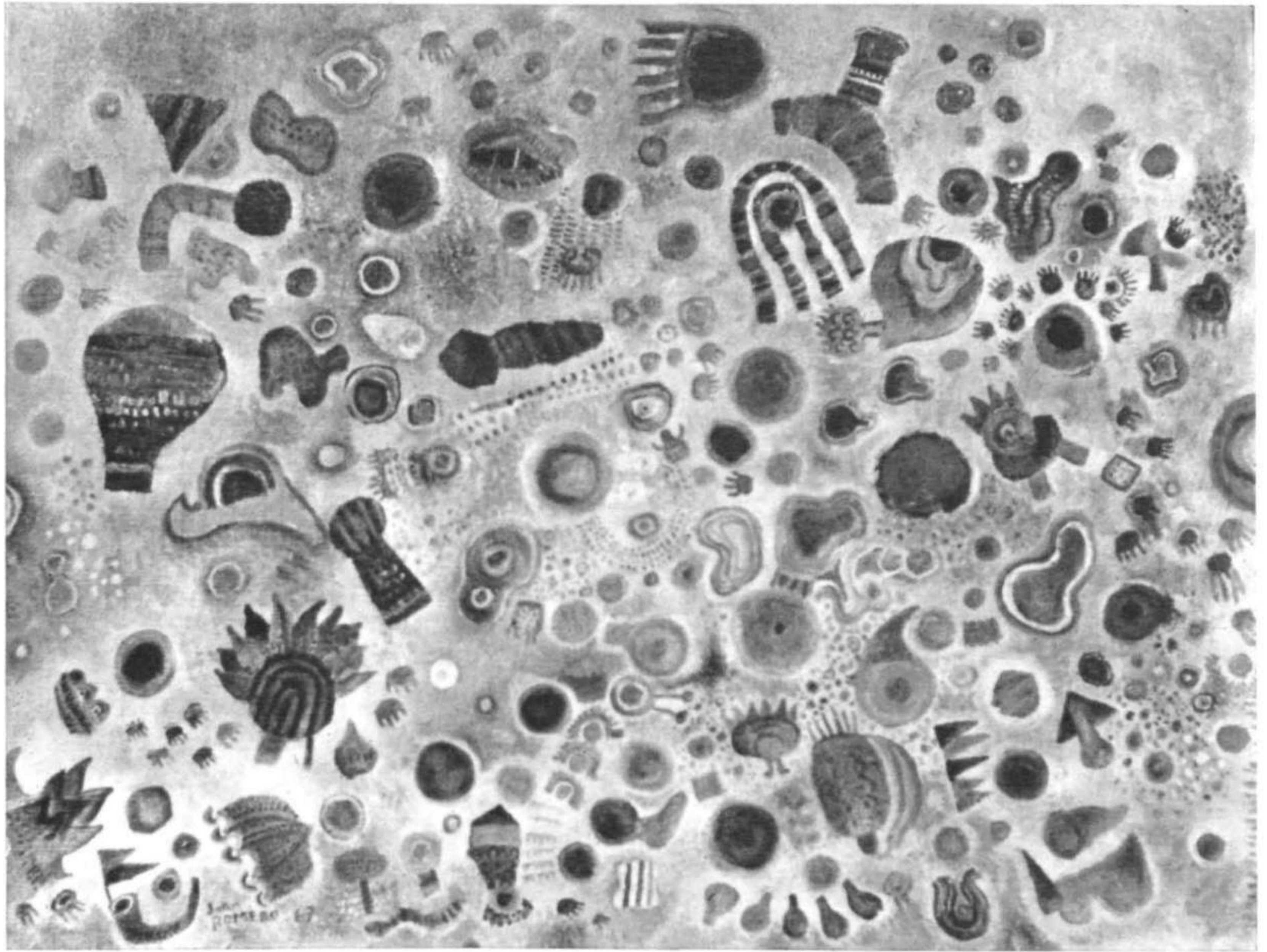
En el otoño del parque de María Luisa vi el color solo, aislado, justificándose en su soledad, abstracto a fuerza de ser concreto.

AQUARIUM|Detalle|Expuesto en la Bienal de Venecia|1970.





PINTURA|Foto: Oronoz.



OBJETOS EN LA ARENA.

Juan Romero se fue a París en 1957. En 1958 me fui yo a Roma. No nos hemos vuelto a ver. De cada exposición suya me manda el anuncio. Y, de vez en cuando, una carta rápida, nerviosa, contándome lo fundamental. Yo le mando mis libros y alguna que otra carta, también breve. Una amistad a grandes rasgos y profunda.

Por los anuncios de las exposiciones he sabido que tuvo que esperar un poco antes de poder presentar sus cuadros en París, en una sala toda para él. Luego, después de 1963, ha expuesto ininterrumpidamente todos los años. En 1967 obtuvo el Premio de la Crítica en la V Bienal de París, que es una consagración. En 1968 inicia su *rentrée* en España, exponiendo en Sevilla y en Madrid. En 1969, en Segovia. En junio de 1970 ha expuesto en la galería Krejsler, de Nueva York, y ha mandado varios cuadros a la Bienal de Venecia.

Otras veces me ha enviado catálogos con reproducciones de sus obras o algún dibujo original. Cuando recibo sus últimas cosas acabo de ver una exposición de más de cien obras de Klee, en el Museo de Arte Moderno, de Roma. La comparación ha sido instantánea, quizá por la coincidencia en el tiempo. Para uno que no se ocupa habitualmente de pintura, esas coincidencias en el tiempo (en el tiempo personal, en las cosas que suceden todos los días) no tienen más remedio que concretarse en una aso-

ciación. Como no soy crítico de arte, mi visión de la pintura de Klee pasa por la de Juan Romero (y al revés).

* * *

Hace dieciséis años, en Sevilla, Juan Romero podía ver, desde la ventana de su cuarto, cómo empezaban a salir las primeras hojas de los árboles del jardín del Colegio Mayor. Quizá eran álamos o acacias. Yo también miraba las hojas, de un verde muy claro, que nacían con tantas ganas. Y me quedó hacia lo minúsculo una admiración mezclada de cierta ternura objetiva. Hace diez años vi un geranio que nació cuando ya los demás estaban grandes. Tenía apenas cinco centímetros de alto; sólo dio una hoja, muy compleja y perfecta, y una flor, medio rosa y medio blanca. Hace cinco años vi en una playa, con las gafas submarinas, un cangrejo pequeño, que también nació tarde. Era torpe y se dejaba coger. Se asustaba cuando pasaban incluso los peces más diminutos, porque, en cualquier caso, eran mayores que él.

Con todo eso hice unos versos, que luego he destruido, porque no conseguí decir lo que quería. Juan Romero, por su cuenta, y sin que yo supiese nada, ha conseguido pintar todo aquello. De los dos, el poeta es él.

Quizá se esté perdiendo la antigua admiración del hombre por el microcosmos. Hoy se funciona demasiado con **standards**

impuestos por la producción en serie. Desde el detergente hasta el concepto existe un **output** masivo y **prêt-à-porter**. El retratista de sociedad no es menos **standard** que el pintor social propagandista de las consignas de un puñado de intelectuales. El poeta, el artista, cuando surge, es clasificado, colocado en coordenadas que estaban preparadas de antemano; de este modo, cada uno encontrará su sitio y las conciencias que temen lo distinto podrán continuar tranquilas.

Juan ha visto muchas cosas en las que ya casi nadie se fija: las dimensiones más pequeñas, que son las de la vida, porque todo comienza siendo pequeño y —más importante aún— todo sigue siendo pequeño. La corriente de la vida circula incansablemente en la confluencia de acciones invisibles, pero constantes, complementarias mutuamente, ensambladas.

Recuerdo la gracia con la que Juan Romero dibujaba una letra, cualquier letra, ponía un nombre. Como si su mano estuviese sintonizada con la manera de hacerse las cosas, metida en esa corriente natural que se sucede con leyes propias, inferrables desde el exterior. Para encontrar lo que debía pintar sólo ha tenido que descubrir esa sintonía que estaba ya en él. Al incluirse en ese mundo debía seguir esas leyes, que parten de lo pequeño, y pienso que su tormento debe ser no poder llegar a lo «más pequeño aún». Porque cuanto más se avanza en lo microscópico es posible descubrir la coherencia interna, casi inflexible, como el desplegarse de unas instrucciones de vida que se van lentamente realizando.

Lo pequeño parece una composición de cosas aisladas, pero sólo porque es mirado desde fuera, con el esquema mental de la figura acostumbrada, que es el tamaño medio. Pero, desde dentro, las formas de lo microscópico se advierten con una necesidad que puede llegar a asustar, porque es un ritmo obstinado, progresivo, casi invasor.

Los **Objetos en la arena**, de Juan Romero, están en el sitio donde yo vi a mi minúsculo cangrejo. Podría estar ahí —está sin duda ahí—, entre sus compañeros del fondo, en un juego de formas en evolución que no serán en ningún momento las mismas. Hace falta mirar mucho para darse cuenta de todo esto. Es necesario situarse ante las cosas sin más, sin ideas preconcebidas, sin un marco de conceptos, sin intentos intelectuales. No es una actividad de complicación, sino de serenidad.

El **Trayecto recorrido durante un mes**, que está en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, podría ser el camino minucioso de una célula a través de un tejido microscópico. Sólo unas cuantas palabras, escondidas, revelan que se trata del trayecto de un hombre, pero de un hombre que, a lo largo del itinerario, ha seguido asombrado ante lo pequeño.

El mismo equívoco se da en **Cercanías** (Premio de la Crítica en la V Bienal de París). Cercanías es todo, porque en lo pequeño no hay lejanías ni grandes distancias. Y esa no existencia de lejanía descubre que, en estricta correspondencia, no hay lejanía en nada; **lejos** es un pensamiento abstracto, sólo formulable a cambio de cortar, mentalmente, con la continuidad de la vida. Teóricamente, la semilla está lejos del árbol, pero el árbol **es** esa semilla y **es** el trayecto recorrido, que se renueva además incansablemente, en un proceso continuo.

Contemplar la vida sin pedirle nada a cambio, sin intentar explicarla o reducirla a un común denominador. **Dejarse ser espectador** hasta darse cuenta de que se está dentro y de que desde dentro se ve cómo se mueve el caracol, cómo nace una hoja, cómo sube una hormiga su minúscula cuesta, cómo cae un grano de arena, cómo se desequilibra una concha. Yo pienso que Juan Romero se da cuenta de alguna de

esas cosas; de ahí su obstinación en pintarlas una y otra vez, transmitiendo en los cuadros parte de ese movimiento interno.

* * *

Paul Klee tenía ese secreto. Una parte importante de su pintura resulta de esa capacidad de sintonizar con el funcionamiento vital de lo que se está haciendo, de los procesos naturales. Klee sabía cómo se mueven las estrellas, cuál era el concreto itinerario migratorio de los peces. Cuando pintaba podía limitarse a lo esencial, porque sabía qué era. Lo esencial cabe en poco espacio, es un toque, casi una impresión efímera. Klee es un miniaturista de lo elemental o, como se ha dicho, «el primitivo de una nueva sensibilidad».

Recorriendo la exposición de Klee en el Museo de Arte Moderno de Roma, me acordaba de Juan Romero. Se trata del mismo tipo de pintor poeta, que no entra a saco en la Naturaleza, sino que la descubre pacientemente desde dentro. Pero, con las analogías, noté también las diferencias. Klee es un poeta racional, teórico, analizador constante de lo que hace y del por qué lo hace. Con frecuencia toma de lo natural un rasgo y a continuación lo **surrealifica**, o lo cubica, o le sirve para hacer una pequeña ironía, impregnada de adusta gracia germánica. En ese sentido, Klee es un pintor reflexivo; la impresión de pintura infantil es querida. La simplicidad de Klee está cuidadosamente calculada; si le bastan dos trazos, es porque esos trazos son los únicos que le hacen falta.

La pintura de Juan Romero puede parecer a primera vista construida, complicada barrocamemente. Pero una mirada atenta descubre que es, en realidad, invenciblemente ingenua. No reduce todo a unos rasgos esenciales, porque intuye que lo esencial sólo se da en el conjunto de todo lo vivo. El mundo microscópico de la pintura de Juan Romero señala siempre cuál es el centro, el núcleo del movimiento, el sentido de la circulación de la vida. En lugar de sintetizar, parece obsesionado por el impulso de incluir todo.

Cuando ya había interpretado, desde mi punto de vista, la pintura de Juan Romero, he podido leer varias críticas aparecidas en periódicos franceses sobre su última exposición en Francia, abril de 1970. Aunque pueda resultar extraño, hemos coincidido todos. En esas críticas aparece el nombre de Klee: «(recordando) certains moments de Klee, n'en sont pas moins originales» (**La Galerie des Arts**); «c'est un extraordinaire émule de Klee» (**Les Lettres Françaises**). Pintor lírico: «poète délicat, plein d'un humour tendre pour la réalité» (**La Galerie**); su pintura es como un juego en el que «l'âme poétique de Romero se laisse prendre» (**Carrefour des Arts**). «Le Monde» habla de «un tissu vivant, organique ou végétal, un terrain fertile où s'épanouissent quantités de fleurs, où germent toutes sortes de végétaux, de constellations de formes biomorphiques, de signes, lettres, fleches, lambeaux de phrases».

Pienso que esas críticas reflejan mucho de la pintura de Juan Romero. Pero, por otra parte, no consiguen expresar algo que para mí resulta más importante: la espontaneidad. El es como pinta. Sólo una vez, en más de quince años, me ha escrito sobre su pintura, y fue porque se lo pedí expresamente. Escribió algo, pero en mitad de la carta cortó por lo sano, diciéndome, más o menos: «No sigo, porque me liaría y no sabría dónde estoy. Me voy a pintar, que es lo que sé hacer». Tiene razón. Las palabras son más peligrosas de lo que parecen a simple vista. Tienen una tendencia casi natural al narcisismo, la extraña capacidad de complicar lo más sencillo. Juan Romero, pintando, no se cataloga en una escuela o en una tendencia. Hace lo que sabe y pinta lo que ve. Ni intenta plasmar el tiempo futuro, ni va en busca del tiempo perdido. Ni profeta ni nostálgico, sino un testigo lírico del tiempo presente.

LOS TEMPLOS DE KHAJURAHO

JUAN ROGER RIVIERE

A 600 kilómetros al Sureste de Delhi, en la India del Norte, está Khajuraho, que posee los templos mayores y más hermosos del grupo de templos medievales de la India. Una línea aérea de Delhi trae muchos turistas y estudiantes a este lugar único en la India por su belleza y armonía. Los he visitado y estudiado detenidamente y en este trabajo me propongo comentarlos.

HISTORIA

Khajuraho fue conocido antiguamente con el nombre de **Kharjûravahaka**; la raíz de esta palabra es

Kharjûra, palmeras de dátiles, **Phoenix sylvestris**, que crecen en abundancia en los alrededores, por lo que dieron nombre al lugar.

La primera mención que se hace de esta provincia aparece en la relación del viaje del peregrino budista chino Hiuen Tsang, que visitó la India en el siglo VII d. C. Abu Rihan-al-Biruni, que acompañaba al jefe musulmán Mahmud de Ghazni en su conquista del Norte de la India en 1335, cita a la ciudad de **Kajrao** y habla de una multitud de templos alrededor de un lago que debe ser el actual **Khajuraho Sagar** o **Ninora Tal**. Ahora es una aldea; pero durante siglos fue una de las mayores ciudades de la India y sus ruinas se extienden sobre unos 20 kilómetros cuadrados.

VISTA GENERAL DEL TEMPLO DE KANDÂRYA MAHÂDEVA.



La época dorada de Khajuraho tuvo lugar bajo los Chandella, que dominaron la India central desde el siglo IX al siglo XIII. Eran rajputs que pretendían descender de la antigua dinastía lunar; fueron poderosos, pero nunca lograron la grandeza de los reyes de la dinastía Pála, por ejemplo. Los primeros rajás chandél parecen haber sido jefes Gonds en la región actual de Madhya Pradesh. En el siglo IX lucharon contra la familia vecina, los Pratihâra (Parihâr), de origen gúrjara, que reinaba sobre las tribus rajputs y gúrjaras, situadas a lo largo del desierto rajput, y que intentaban penetrar en las provincias agrícolas del Este. Los Pratihâra eran despreciados por los hindúes, que les consideraban como bárbaros. Los Chandella tomaron el poder político sobre los Pratihâra con el Rey Harsha Chandella, el sexto Rey de la dinastía, que estableció las fronteras de su reino hacia el Norte, cerca de la Yamuna; los Chandella dominaron la región llamada el Bundêlkhand y su reino fue llamado Jujâkabhukti o Jijhoti; las ciudades principales fueron Khajuraho, Mahoba y Kalangar. El poder militar del reino dependía de la posesión de la frontera de esta última ciudad.

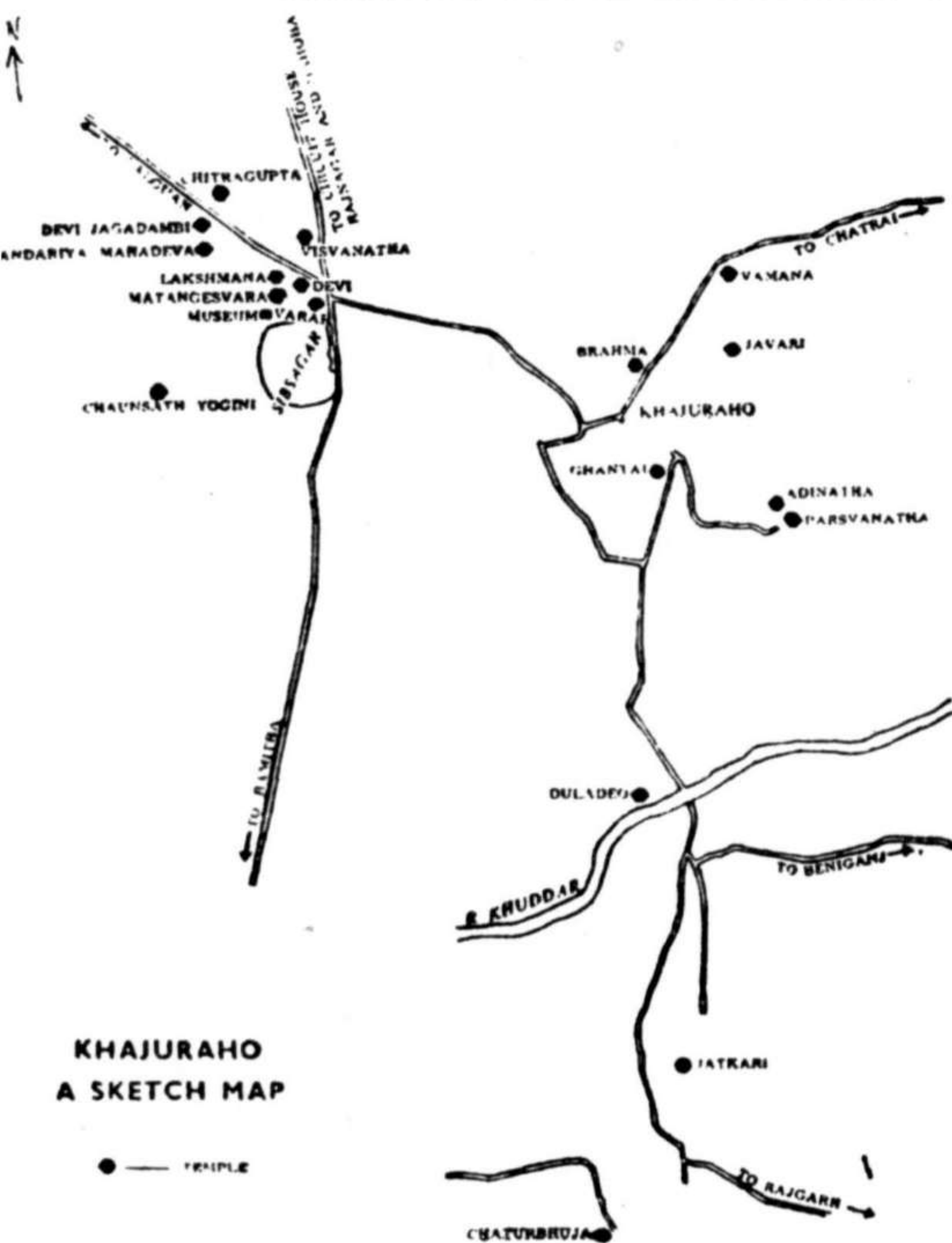
Los Chandella fueron primero príncipes vasallos de los Pratihâra de Kanauj y se independizaron en el siglo X. El Rey Dhanga fue el príncipe más notable de la dinastía (950-1002) y ensanchó sus territorios; su hijo Ganda y su nieto Vidyadhara fueron poderosos. El último Chandella fue Paramardi, que fue vencido por el general musulmán Kutbu-dîn Ibak en 1203. La dinastía desapareció, quedando algunos príncipes reinando de forma local en las junglas de la región, en Mahoba, Kalinjar y Ajayagarh.

CARACTERISTICAS GENERALES DE LOS TEMPLOS

Los Pratihâra de Kanauj fueron grandes constructores de templos, y las dinastías rajputs siguieron esta tradición. Los Chandella también lo fueron. Cada nuevo rey quería edificar su propio templo junto a los otros. Los Chandella se inspiraron en el estilo Pratihâra que vamos a estudiar.

El templo edificado hindú comenzó en la India alrededor del siglo V d. C. y reemplazó a los santuarios rupestres excavados en la roca. Imitó, en principio, a los templos en cuevas, con su plano alargado, pero fue el plano cuadrado el que tuvo mayor desarrollo más tarde. Hay que subrayar en seguida que el culto brahmánico no exige un templo grande, ya que lo considera como la morada del dios allí representado; los

PLANO DEL GRUPO DE TEMPLOS DE KHAJURAHU.



KHAJURAHU
A SKETCH MAP

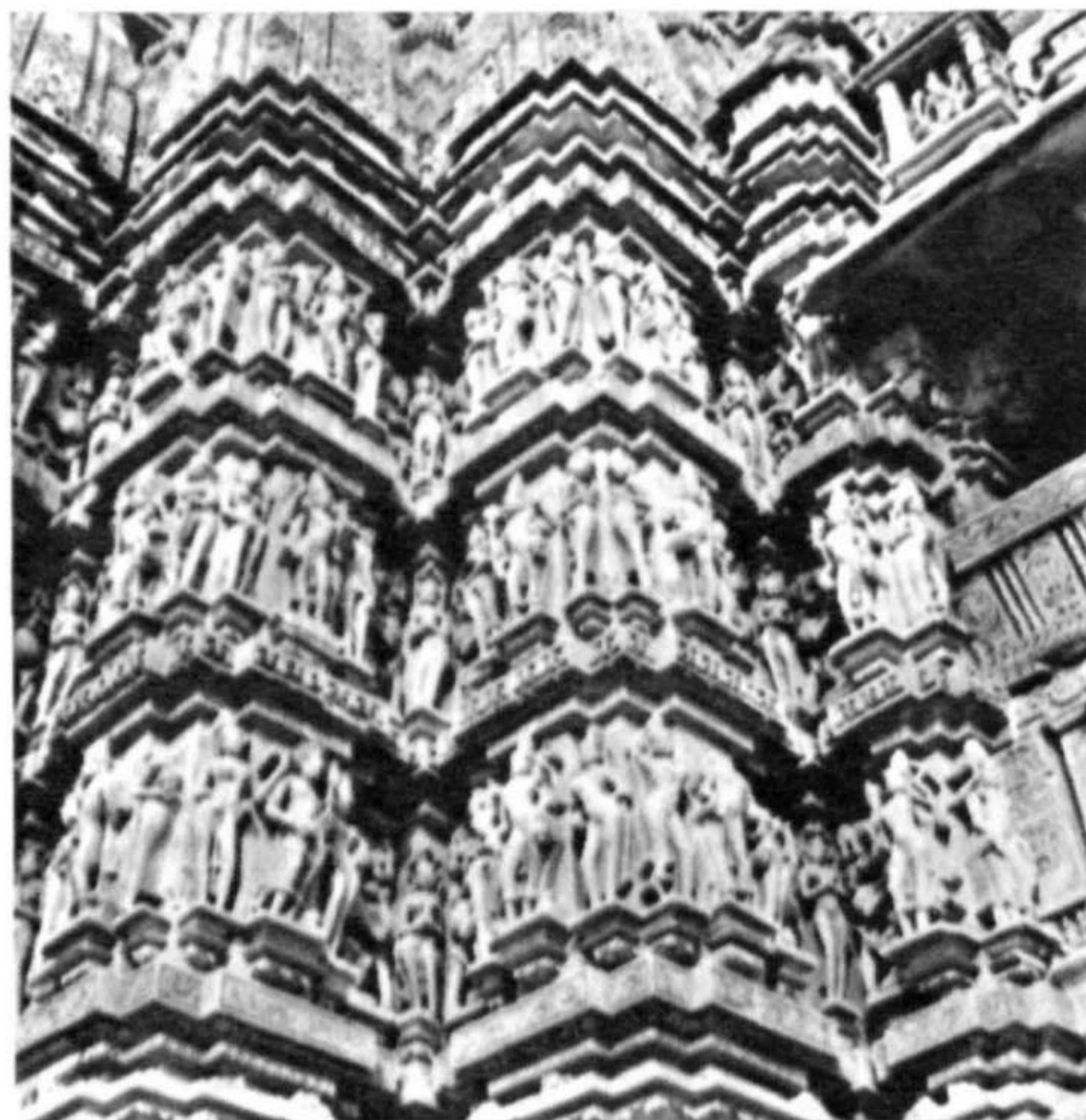
ritos de adoración son realizados por algunos brahmanes, los **pujari**, en la celda sagrada del dios y los fieles pueden asistir de lejos al culto sin ninguna obligación religiosa.

Poco a poco, el templo adquiere importancia; el santuario va precedido de un monumento en entrante; se añaden peristilos, salas interiores, los **mandapa**, estanque sagrado; el santuario permanece siempre pequeño, oscuro, pero entre la sala de reunión para los fieles y la celda sagrada hay a veces un vestíbulo que sirve a los sacerdotes como antecámara y sala de servicios; se construyen salones con columnas para las danzas sagradas y la recitación de los textos. El techo sigue una evolución paralela; se hace piramidal y después se curva progresivamente hacia la cúspide en forma de torre que se eleva cada vez más; el término de esta evolución es la gigantesca torre, **shikhara**, de los templos de Bhuvaneshvara (siglo X), que mide sesenta metros de altura. El templo se edifica sobre una plataforma, **medhi**, con capillas subsidiarias y múltiples salas delante del santuario, la gruta, **guha**, la «matriz» donde reside el dios. En el Sur de la India, los templos llegaron a ser ciudades, como el de Chidambaram, al Sur de Pondichery; el de Madura, que mide 250 metros por 243 y tiene nueve puertas gigantescas; los **gopuram**, que se elevan a gran altura hacia el cielo; el de Shrirangam, cerca de Trichinopoly, el mayor templo del Sur de la India, que forma un inmenso rectángulo de 960 metros por 825, más sus veintiún **gopuram**.

Los templos de Khajuraho pertenecen al estilo llamado del «Norte de la India», pero con un carácter autónomo, individual y específico. Están construidos en piedra arenisca color gamuza, lo que da a las paredes exteriores un color caliente bajo la luz del sol de la India. Encontramos en su arquitectura los elementos habituales de los templos de su época; el plano es clásico: un pórtico de entrada, el **ardha mandapa**, un salón de reunión de los fieles, el **mandapa**, la cámara sagrada, oscura y estrecha, el **garbhagriha**, con un vestíbulo, **antarâla**; algunos templos tienen un crucero, **mahâmandapa**, y un deambulatorio, **pradakshinapatha**, alrededor de la cámara sagrada, para permitir la circunvalación sagrada, dejando la cámara siempre a mano derecha. El interior de los templos de Khajuraho es pequeño; todos están edificadas sobre terrazas elevadas de mampostería y una gran escalera da acceso a la entrada al templo, que se eleva, de este modo, sobre el suelo, lo que le da un aspecto celestial, elegante y lleno de belleza.

Lo que ayuda a esta sensación de elegancia y de unidad es la forma del tejado de estos templos. Al principio es horizontal y después se eleva poco a poco en forma de pirámide, en saledizo de los **mandapa** que preceden al santuario, y se termina bruscamente con una torre enorme, un **shikhara**, elevada estructura vertical. El conjunto da la impresión de una masa de montañas con cimas que se suceden unas junto a otras en una ascensión continua hasta la cima principal, en forma de flecha.

Lo que caracteriza, por último, a los templos de Khajuraho y les ha dado su fama mundial son las esculturas que cubren todos los muros exteriores de los templos. Las columnas, los techos, los capiteles, las



TEMPLO DE KANDÂRYA MAHÂDEVA |
Detalle de los muros exteriores.

TEMPLO DE CHITAGRUPTA |
Base de la torre | Esculturas femeninas.



paredes, todo va decorado por esculturas que representan bien a seres grotescos, bien figuras femeninas de una gracia y una delicadeza extraordinarias. Cada piedra está grabada como una pieza de marfil, y el conjunto tiene un aspecto armonioso y de una extraordinaria riqueza.

Los templos de Khajuraho se dividen en tres grupos, que incluyen santuarios dedicados a Shiva, Vishnú y a la secta jaina. El grupo llamado del Oeste es el más importante; está situado al Oeste de la carretera Bami-tha-Rajinagar; el grupo del Este está cerca de la aldea de Khajuraho; el tercer grupo de templos está a cinco kilómetros al Sur.

LOS TEMPLOS DEL GRUPO DEL OESTE

Templo de Chaunsat Yoginí.—Está al Sureste del lago Sibsagar y se le considera como el más antiguo (c. 900 d. C.). Está dedicado a la diosa **Káli** y a las 64 **chaunsat, yoginí**, diosas que están a las órdenes de la gran diosa. El templo es de plano alargado y está sobre una terraza que se eleva a cinco metros del suelo. Es el único templo de Khajuraho en granito y el único también orientado hacia el **Noroeste-Suroeste** en lugar del **Norte-Sur** habitual en este tipo de construcción. El patio anterior tiene 31 metros por 18 y tenía 65 capillas a su alrededor; quedan solamente 35. Cada celda contenía, en su tiempo, una representación de una **yoginí**; ahora quedan solamente dos. La celda mayor debía albergar a la diosa **Káli**.

Templo de Kandárya Mahádeva.—Al norte del templo de **Chaunsat Yoginí** está el gran templo del **Kandárya Mahádeva**, el mayor y más hermoso templo de Khajuraho. Está dedicado al dios Shiva, cuya representación simbólica, el **lingam**, es una columna de mármol de 1,35 metros de altura. Este magnífico santuario mide 31 metros por 20 y 31 metros de altura. Las cuatro capillas de los ángulos han desaparecido, pero el conjunto está en muy buen estado y es arquitectónicamente el más perfecto en su grandeza. Está edificado sobre una plataforma, **medhi**, de nueve metros de altura y su plano posee las cinco divisiones del templo clásico: pórtico de entrada (**ardha mandapa**), salón de reunión de los fieles (**mandapa**), vestíbulo (**antarâla**), deambulatorio (**pradakshinâpatha**) y la cámara sagrada (**prâsâda** o **garbhagriha**). Cada parte lleva su tejado, que sobresale un poco sobre el precedente y se une a la torre central, el **shikhara**, que corona la cámara del dios y lo remata.

Todos los espacios de muros y paredes están cubiertos de esculturas: animales (cocodrilos, elefantes, pájaros), músicos tocando distintos instrumentos, genios, dioses volando, figuras femeninas, enanos, ascetas... Hay una alegría, una vida intensa, una animación extraordinaria en todo este baile de piedra. Las famosas esculturas humanas —ninfas, dioses, parejas eróticas, genios— tienen cada una su personalidad, su gesto característico, su gracia. Cunningham ha contado 872 estatuas, 226 interiores y 646 exteriores en los muros de este templo, y cuyas dimensiones van desde los 0,75 al metro de altura. Los muros exteriores os-

TEMPLO DE VAMANA|Esculturas en el muro.



tentan frisos horizontales cuyas líneas siguen las molduras y los ángulos del conjunto arquitectónico. En la entrada a la cámara central figuran las esculturas de **Brahma** y de **Vishnú**.

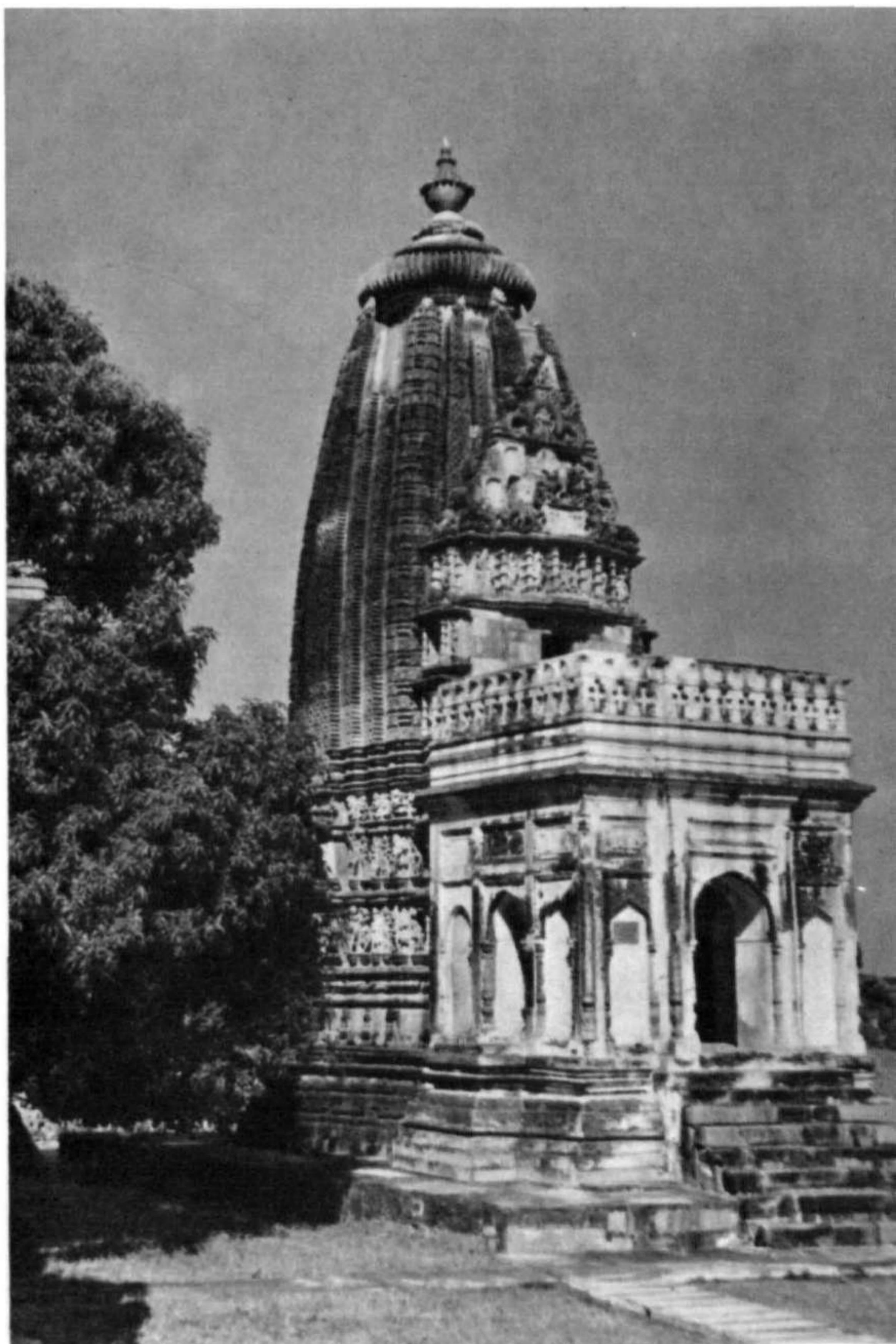
Templo de la diosa Jagadamba.—Este templo está al Norte del templo de **Kandárya Mahádeva**; antiguamente fue dedicado al dios **Vishnú**; más tarde se le consideró como un santuario de la diosa **Káli** y se sustituyó la imagen del dios por la negra de la diosa. Si no tiene la armonía del templo precedente, posee, sin embargo, su propia belleza. Carece de deambulatorio; el techo tiene forma de cúspide y la escultura de **Shiva**, con tres cabezas y ocho brazos, es muy notable. Una representación de **Vishnú** está situada a la entrada del santuario. Cerca del templo hay un grupo formado por un monstruo con cabeza de león, un leogrifo, que lucha con una mujer armada que parece implorar o combatirlo. Esta representación de un león atacado por hombres se encuentra a menudo en **Khajuraho**. Sin duda tiene un significado simbólico.

Templo de Chitragupta.—Al Norte del templo anterior se encuentra el templo **Chitragupta**, orientado al Este y dedicado al dios del sol, **Surya**. Mide 23 metros por 16; la imagen del dios tiene 1,50 y es hermosísima. A sus pies están los siete caballos del carro solar, y la actitud del dios es la de un auriga; lleva botas altas al estilo escita, como pueden verse en otras representaciones de la época, en el templo de **Konarak**, por ejemplo. Se encuentra al dios en el dintel del pórtico. Como en todos los templos del lugar, las paredes del templo están cubiertas por bajorrelieves y esculturas: escenas de caza, procesiones reales, ninfas bailando, luchas entre animales, tales como elefantes. Al Sur del santuario, en un nicho central, está la representación de **Vishnú** con once cabezas, que simboliza al dios y a sus diez **avatâras** o encarnaciones en la tierra.

Templos de Vishvanatha y de Nandi.—Estos dos templos están uno frente a otro, sobre una misma terraza, en la parte Norte del grupo de templos que estudiamos. Se accede a ellos por dos escaleras; una, decorada con una pareja de leones, y la otra, con una pareja de elefantes. El templo de **Vishvanatha**, nombre de **Shiva** como dueño del universo, mide 27 metros por 14 y tiene el mismo trazado que el de **Kandárya Mahádeva**; el símbolo del dios, el **lingam**, fue antiguamente de esmeraldas; ahora es de piedra. Las mujeres representadas en los capiteles son muy hermosas; en el muro exterior del deambulatorio hay una bella escultura del dios **Brahma** con sus tres cabezas, como creador, mantenedor y transformador de su creación. En la pared occidental de la cámara sagrada está la hermosa figura de una mujer llevando frutas en su mano derecha y un loro en el hombro izquierdo. La calidad artística de esta estatua es extraordinaria. En el muro Sur está la figura de una madre acariciando a su hijo y en el del Norte, una mujer tocando la flauta. Una inscripción mural recuerda la fecha de edificación del templo: 1002-3 d. C., por el Rey **Chandella, Dhanga**.

El templo de **Nandi** es más pequeño, mide 10 metros por 9,5. Está dedicado al toro **Nandi**, símbolo de la fuerza de **Shiva**, y su estatua gigantesca, muy bien

TEMPLO DE PĀRSHAVANĀTHA
DEDICADO AL PROFETA JAIN ADINĀTHA |
Obsérvese la forma de la torre sobre la cámara sagrada.



acabada, tiene dos metros de altura y dos metros de longitud.

Templo de Pârvati.—Al Suroeste de estos templos precedentes está el pequeño templo de **Pârvati**, aunque parece que fue dedicado al dios **Vishnú**; la estatua original falta. Se encuentra una de la diosa del río Ganges sobre un cocodrilo. Este templo tiene menos valor arquitectónico que los demás.

Templo Lakshamana.—Llamado también Ramachandra o Chaturbhujá, está dedicado a **Vishnú**; mide 30 metros por 14. Hay cuatro santuarios subsidiarios en los ángulos de la terraza sobre la que está edificado el templo. Mide 30 metros por 14 y el aspecto general de las torres del tejado es análogo al de los demás templos del lugar. El santuario central es muy interesante, por la decoración de la entrada; el dintel representa a **Lakshmi**, la diosa de la riqueza y esposa de **Vishnú**, con **Brahma**, el dios creador, a su izquierda, y **Shiva**, el dios de la transformación final, a su derecha. Los nueve planetas de la astrología hindú están esculpidos sobre el dintel, y en la entrada se puede ver un bajorrelieve en el que figura el batido del océano cósmico por los dioses y los titanes para obtener el licor de la inmortalidad. Hubo lucha entre los dioses y los titanes que duró doce días celestiales, es decir, doce años terrestres, y los dioses vencieron a los demonios y les prohibieron beber el licor divino. Las grandes asambleas, Kumbh Mela, de ascetas, de saddhus, de yogis, que tienen lugar cada doce años en Ujjain, Nasik, Allahabad y Hardward, conmemoran esta guerra. Otra escultura de la entrada representa a las diez encarnaciones o **avatâras de Vishnú** con cuatro brazos y tres cabezas, que recuerdan sus dos encarnaciones como león y jabalí en los tiempos prehumanos de la creación.

Templo Matangeshvara.—Al Sur de este templo está el templo Matangeshvara, todavía abierto al culto, el cual tiene lugar por la mañana y por la tarde. Se entra al **lingam** del santuario por una escalera muy alta; el techo está formado por círculos concéntricos de piedra que descansan sobre un octógono sustentado por cuatro pares de pilares. En el centro, el colosal **lingam** de piedra mide 2,50 metros de altura y 1,62 de diámetro.

Templo Varaha.—Enfrente del templo Matangeshvara está este templo dedicado a la encarnación de **Vishnú** como jabalí en la edad prehumana de la tierra. La escultura de esta representación mide 2,60 metros de largo y 1,75 de alto. Muchos dioses y diosas rodean al dios.

LOS TEMPLOS DEL GRUPO DEL ESTE

Templo de Brahma.—Edificado en granito y piedra arenisca, está este templo en la orilla del lago Sagar. Estuvo dedicado anteriormente a **Vishnú**, pero un **lingam**, de cuatro caras, está ahora en el santuario; queda una escultura de **Vishnú** en la entrada del templo. El nombre del templo de **Brahma** es un error, porque no corresponde al culto que se desarrolló allí; ade-

TEMPLO DE PÂRSHAVANÂTHA/
Pórtico de entrada.



más, excepto un templo, no hay santuarios dedicados especialmente a **Brahma** en la India. Se fecha a este templo en el siglo IX por el uso del granito.

Templo de Vamana.—Es el más notable de todos los templos del grupo por la perfección de sus esculturas; está en una plataforma elevada al Norte del templo precedente. **Vamana** es el nombre de una encarnación de **Vishnú** como un brahma enano; pidió al demonio **Bali**, que dominaba entonces el universo, que se le diera en propiedad el espacio que pudiera abarcar con tres pasos. Se lo concedió, y entonces **Vishnú**, tomando su forma **Trivikrama**, dio tres pasos gigantes que abarcaron la tierra y los cielos. Las esculturas exteriores representan ninfas celestes, las **apsaras**, y escenas eróticas.

Templo Ghantai.—Está al Sureste de la aldea; es un templo de la secta jaina. El templo está en ruinas excepto la entrada, de la que queda el porche, el cual mide 13 metros por siete y tiene numerosas esculturas jainas. Se destaca una diosa jaina sobre el pájaro mítico **Garuda**, en el porche, y sobre el dintel está la representación de los 16 sueños proféticos de la madre de **Mahávira**, el gran profeta de la secta.

Templo de Pârshavanâtha.—Es el mayor y más bello templo jain del grupo. Mide 20 metros por 11; el santuario contiene un trono decorado y un toro, emblema del primer profeta de los jainas, **Adinâtha**. Se pueden observar hermosas esculturas en los muros exteriores del templo: madre acariciando a su niño, mujer quitándose una espina del pie, otra arreglándose, etcétera. La fama del arte de Khajuraho se encuentra de nuevo en este templo. Estos templos jainas tienen el mismo plano que los templos hindúes, excepto que no tienen aberturas, ventanas o pórticos en los muros exteriores; tienen así una apariencia más severa. Pero en estos templos, las paredes están llenas de esculturas y nichos decorativos.

LOS TEMPLOS DEL GRUPO SUR

El grupo del Sur está a cinco kilómetros de la aldea de Khajuraho.

Templo Duladeo.—Está dedicado a **Shiva** y mide veintitrés metros por doce; la torre, el **shikhara**, de este templo es distinta de la de otros templos y se compone de círculos de piedras que disminuyen poco a poco hacia la cúspide. Los muros tienen capiteles en bajorrelieve que muestran mujeres y árboles, un tema clásico en la escultura hindú y que tiene un viejo sentido mágico de fertilidad.

Templo Chaturbhuj.—Está orientado hacia el Oeste y se encuentra al Sur de la aldea llamada Jatkari. Dedicado a **Vishnú**, mide 30 metros por 15 y tiene cuatro santuarios subsidiarios en los ángulos de la plataforma sobre la que está construido este templo. Su torre es análoga a la de los otros templos del grupo. El santuario contiene una gigantesca estatua de **Vishnú** con cuatro brazos. Los muros exteriores presentan tres frisos de esculturas; una figura domina estos bajorre-

TEMPLO JAIN DE PÂRSHAVANÂTHA/
Detalle de las esculturas.



DETALLE DE UNA ESCULTURA DE KHAJURAHO /
Mujer quitándose una espina del pie.



lieves: la de una diosa con cabeza de león, que es la **Shakti**, el aspecto femenino de **Narasimha**, una de las encarnaciones de **Vishnú** como ser mitad humano, mitad león.

LAS ESCULTURAS EROTICAS DE KHAJURAHO

Hemos subrayado ya la belleza del arte de este grupo de templos, que es único en la India; es un museo extraordinario de esculturas, que demuestran la competencia y la técnica perfecta de los artistas del siglo X en la India. Es un panorama completo de la vida el que puede contemplarse en los muros de estos templos: escenas celestiales, con sus dioses, diosas, genios, titanes, animales simbólicos; escenas humanas, con procesiones reales; escenas de danzas, de música, de palacios, de la calle; escenas de la vida animal y vegetal, con sus variedades y especies.

Existen también algunas escenas eróticas llamadas **maithuna**, parejas en posturas que recuerdan las descripciones del **Kâmasûtra**, cuyo conjunto ha dado fama a estos templos. Se han dado varias explicaciones de este hecho que sorprende, sobre todo por tratarse de los muros de templos religiosos y por repetirse en otros templos, tales como los de Konarak, Sinnar, Balsane. Una de ellas es el simbolismo de la unión mística del alma con su dios; lo sabemos ya por el **Cantar de los Cantares** y las imágenes de amor y de matrimonio que utilizan los místicos de todas las religiones. Otra es el símbolo del concepto metafísico de la fuerza creadora divina en sus relaciones con el ser, el cual debe dividirse para crear; los gnósticos tenían ya el concepto de la división del neutro primordial en masculino-femenino para manifestarse. Desde luego, las escenas sexuales de Khajuraho no son el resultado de un juego artístico por parte de los arquitectos. Tampoco se debe olvidar que en el hinduismo la fuerza de fecundidad es una fuente de protección mágica. Estos muros irradiaban así una fuerza protectora. Además, y yo lo he hecho notar en mis estudios realizados allí, dichas esculturas no ofenden ni molestan; los rostros, sobre todo, no expresan ninguna vulgaridad, ningún deseo, sino una paz, una serenidad extraordinarias, con una sonrisa tierna que refuerzan los ojos semicerrados, alargados, con párpados gruesos, tallados en bisel y que caracterizan el estilo de Khajuraho. Hay una serenidad angélica en los rostros y una tranquilidad extraordinaria en estas posturas, tan naturales como las de las plantas. Por último, referiré un comentario que me hizo un brahmán que me acompañaba en **Khajuraho**: Si los muros exteriores de los templos están llenos de esculturas que representan la vida en todos sus aspectos, las paredes interiores aparecen dentro de una pureza absoluta y sin ninguna decoración. El que quiera quedarse en el exterior del templo, que contemple las imágenes de la vida y goce de ellas; pero el que quiera más, el que busque la paz interior, que penetre en el santuario, donde no cabe el juego de la vida y los deseos humanos, y allí que contemple a su dios. Y esto puede ser la clave de las famosas esculturas eróticas de Khajuraho.

(Ilustraciones: Archivo del autor)



**EVA,
EN TRES MOTIVACIONES**

1. ANNUNZIATA

De mi sueño aristotélico
te alzas virgen por encima
de un vellón casi ultracélico.
En tu regazo, un querube
llama Isabel a tu prima.
¡Qué laberinto babélico
ante un arcángel sin nube
por culpa de fray Angélico!

2. MADONNA

Al fin, menguado pintor,
no sé cuál es mi camino,
¿pintar o cortar la flor?,
¿cantar o beber el vino
sereno de tu candor?,
¿convertirte en mi destino
o arder en tu resplandor
de Virgen del Perugino?

3. MADONNA SIXTINA

Eres lirio en mi vergel,
flor con leve envergadura
de mujer. Por mi pincel
va el color de mi pintura
que en tus mejillas perdura
cuando te miro, Isabel,
para gozar tu hermosura
de Virgen de Rafael.



José Gerardo Manrique de Lara

EL XIX FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA

ENRIQUE SANCHEZ PEDROTE

En las inigualables tonalidades del atardecer granadino, reflejadas en los altos muros del patio de los Arrayanes o en los inverosímiles, geométricos, calados del de los Leones; en la circular grandeza renaciente del palacio de Carlos V, en esa alta noche nazarita, siempre venían al recuerdo los versos lacerantes y exactos: «Dale limosna, mujer/que no hay en el mundo nada,/como la pena de ser/ciego en Granada». Pero la ciudad no es solamente un mundo de luces (a veces irreal), sino también un universo sonoro, donde tienen cabida desde los ruseñores del parque de la Alhambra a las muchas fuentes que puso en su paisaje un pueblo que, como certeramente señala un escritor en reciente crónica, había sufrido siglos de sed. El «triste gemido» de las fontanas, cantadas por Francisco Villaespesa, es, a veces, gozoso repique de gloria —menudo y susurrante—, frente al sonoro concierto de los pájaros. Pensamos, entonces, en la plenitud de estos goces maravillosos, ahora avalados por un Festival sin par en nuestra geografía, en «la pena de ser/sordo en Granada...».

ALIRIO DIAZ Y RAFAEL FRÜHBECK



Diecinueve ediciones del Festival Internacional de Música y Danza señalan un camino ascendente en la noble tarea que la Dirección General de Bellas Artes se impuso, con la decidida colaboración de las entidades de la capital. El paso de un granadino ilustre, Antonio Gallego Burín, por el organismo rector de la política artística española marca una fecha de auge de la cita anual con los grandes valores del mundo musical y del ballet. Heredera de una riquísima tradición intelectual y artística, Granada ha sabido crear otra tradición cuyas resonancias traspasaron nuestras fronteras y constituye hoy una especie de peregrinación anual para todos los buenos aficionados a la música y a la danza. Es indudable que en muchos lugares de esa toponimia habitual de los grandes Festivales del mundo encontraremos conciertos, recitales y espectáculos de este porte; pero no resulta fácil hallar en lugar alguno del mundo un fondo igualable a la grandeza renacentista que trazara Pedro Machuca para el Emperador Carlos —precisamente el mismo año de su boda con la bella princesa lusitana Isabel, en los Reales Alcázares de Sevilla; en los años que Andrea Navaggiere incita, en este marco de la Alhambra, a Boscán para que siga los pasos del metro italianizante—; la recoleta cuadratura de los patios reales musulmanes o el alto sueño de los jardines del Generalife.

El arranque del Festival no pudo ser más espléndido. La actuación de Sviatoslav Richter y la Orquesta Nacional de España situaron el clima en un punto excepcionalmente elevado. La velada era un homenaje a Beethoven en el segundo centenario de su nacimiento. La «Sexta sinfonía, en fa mayor» («Pastoral») fue llevada por Frühbeck de Burgos con el ritmo y la cuadratura en él característicos y en versión de gran pulcritud, como nos tienen acostumbrados los maestros de la Orquesta Nacional. Ante la segunda parte de este concierto inaugural, la expectación del público, que abarrotaba el amplísimo patio circular del palacio de Carlos V, era casi palpable. La gran novedad la constituía la presentación del pianista Richter. Y en verdad que no defraudó, ni un momento, el genial artista ruso las esperanzas puestas en él por los melómanos que aún no le conocían en audiciones directas. Explicar lo que fue el «Concierto número 3, para piano y orquesta, en do menor», de Ludwig van Beethoven, por obra y gracia del intérprete excepcional que es Sviatoslav Richter, se escapa a los recursos habituales de la expresión en las críticas musicales. Puede afirmarse que el caso Richter entra ya en el límite de lo teratológico, sin pecar de exageración. En alguna oportunidad ya lo hemos asegurado. Espléndida colaboradora fue la Orquesta Nacional de España, bajo la regiduría de Rafael Frühbeck de Burgos, a la cual vimos crecer-

se en el transcurso de la partitura, actuando en todo momento con la altura y precisión requeridas. El entusiasmo del auditorio subió de punto y estalló, como una ola gigantesca, al finalizar el concierto. El aplauso ferviente dio oportunidad al solista y orquesta para ofrecer, en amable y generosa «propina», el tercer movimiento. Recordamos esta velada como una de las más memorables del Festival granadino de 1970, en el cual no escasearon, por cierto, oportunidades de entusiasmo. El acto de apertura estuvo presidido por Su Alteza Real la princesa doña Sofía —que, desde fecha reciente, honra estos Festivales con su presidencia de honor— y el director general de Bellas Artes, profesor Pérez-Embid.

En el recorrido panorámico que hemos de realizar en breves cuartillas, debemos destacar la presentación en España, con honores de estreno, de la famosa «Octava sinfonía en mi bemol mayor» («de los mil») para solistas, coro y orquesta, de Gustav Mahler. El monta-

Obras de gran empaque, no por oídas menos celebradas en su versión de este XIX Festival, fueron la «Novena sinfonía» y la «Misa solemnis», constitutivas de la serie valiosa del homenaje al «coloso de Bonn». En la primera fueron colaboradores de la Nacional el Orfeón Pamplonés, con Margaret Price, Helen Watts, John Mitchinson y Víctor C. Braun. La gran «Misa» beethoveniana fue cantada por el Orfeón Donostiarra, Lou Ann Wyckoff (soprano), Ursula Boesse (mezzo), John Mitchinson (tenor) y Peter Meven (bajo). El maravilloso escenario de grandeza clásica (en ese singular momento de esplendor que es el período carolino) daba especial realce a un Beethoven que llega a la cima de lo esplendoroso, al momento de perfección suma de conjugar los innumerables recursos instrumentales con la voz humana. Los recién estrenados casetones del flamante artesanado de la galería alta, que coronan esta obra de siglos, nos devolvían en ecos gloriosos los inmortales compases del genial sordo.

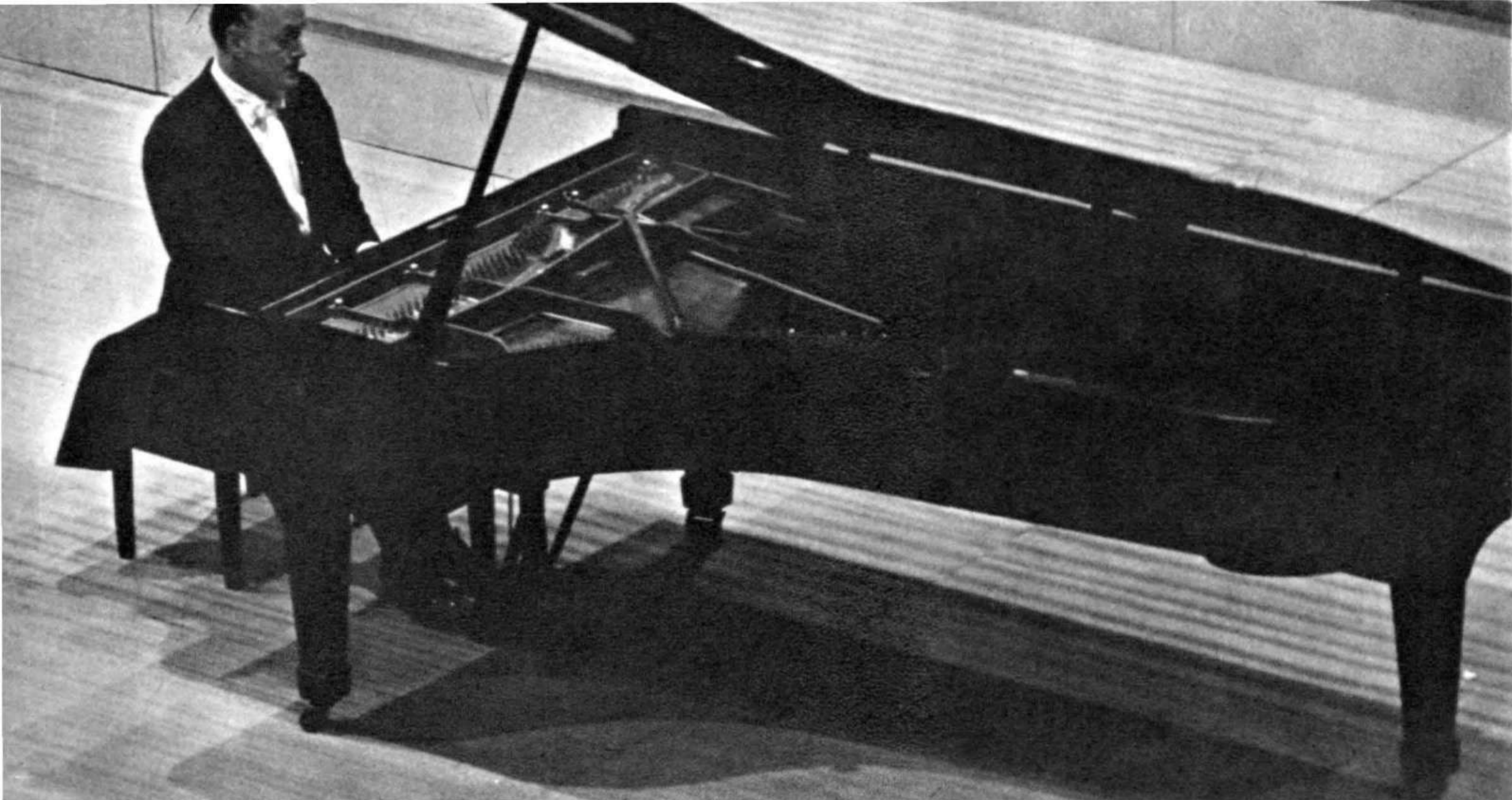


ORQUESTA NACIONAL Y ORFEON DONOSTIARRA. DIRECTOR: RAFAEL FRÜHBECK

je de esta gigantesca obra requiere, ciertamente, el esfuerzo denodado de un director de mucho ímpetu y la colaboración de un complejísimo conjunto de agrupaciones y solistas, bien difícil de aunar en una empresa de este calibre. La versión conseguida en el palacio renacentista de la Alhambra satisfizo a los más exigentes. La hábil y enérgica batuta del titular de nuestra Orquesta Nacional hicieron posible el triunfo. No debemos dejar en olvido la parte principalísima de las agrupaciones instrumental y los elementos vocales —Orfeones Donostiarra y Pamplonés, Escolanías de los PP. Redentoristas, de Pamplona, y del Sagrado Corazón de María, de San Sebastián, y Niños Cantores de la Catedral, de Guadix—, aparte la muy destacada de las sopranos Price y Wyckoff, contraltos Watts y Boesse, y voces masculinas de Mitchinson, Braun y Meven. Grandiosa en todo momento, se nos antoja que la segunda parte —inspirada en la escena final del «Fausto», de Goethe— alcanza más altas cumbres, quizá por adentrarse, en mayor medida, en el mito que ha surgido del fondo del alma germánica. La religiosidad y belleza del himno «Veni Creator Spiritu» inunda toda la primera parte de esta colosal composición, que reunió en el escenario a más de setecientos intérpretes. Justamente, constituyó una noche triunfal para todos.

El desfile de solistas en sus ya tradicionales actuaciones, como Andrés Segovia (protagonista de un férvido homenaje académico), Nicanor Zabaleta, la cantante Angeles Chamorro, el pianista Rafael Orozco y Richter (en su concierto de verdadero alarde, dedicado exclusivamente a 59 variaciones beethovenianas), encontraron el calor y entusiasmo de los asistentes en el bello atardecer de los patios inigualables de los viejos palacios nazaritas o en la noche circular y estrellada de la residencia imperial. Dentro de las partituras dedicadas al centenario ya aludido, cabe señalar la interpretación de dos cuartetos —incluidos en los programas del «Novak de Praga»—, la «Quinta sinfonía» y el «Septimino» (incluidas estas últimas en las Jornadas Musicales Universitarias), a cargo de la Orquesta Nacional, con Frühbeck de Burgos y la Orquesta de Cámara de Madrid, bajo la dirección del maestro Franco Gil. Con estas audiciones, dedicadas a la juventud, se ha continuado en Granada la experiencia tan felizmente iniciada en Madrid. El éxito fue completo y vimos a numerosos estudiantes beneficiarse de la iniciativa. Centenares de chicos y chicas cubrieron las galerías e incluso las amplias gradas del monumental escenario.

Digno remate de este Festival de Música y Danza ha sido la brillante actuación, en los jardines del Ge-



SVIATOSLAV RICHTER

neralife, del Ballet Joven Bolchoi de Moscú, acompañado por la Orquesta de Cámara de la Nacional. Pocos escenarios naturales de Europa pueden parangonarse con el que brinda la antigua residencia veraniega de los monarcas nazaríes.

Hemos, quizá, notado una exigua representación de música española. El «Concierto de Aranjuez», con Alirio Díaz a la guitarra; las «Danzas fantásticas», de Turina; las «Noches» (con el pianista Luis Galve); «El sombrero de tres picos», de Falla, y el «Capricho aragonés», de Conrado del Campo. Naturalmente, referidas estas páginas a obras orquestales. Granada debe ser, en nuestra modesta opinión, el Festival donde se rinda el mejor homenaje anual a Manuel de Falla. Bien sabemos no es muy nutrida la nómina de las creaciones del gran gaditano, pero cada temporada debía montarse una o dos de sus obras cumbres con todos los honores.

I Curso «Manuel de Falla»

La Comisaría de la Música había ensayado en las Decenas de Música de Sevilla y Toledo una experiencia bien aleccionadora. Nos referimos al hecho de simultanear las brillantes campañas musicales de recitales y conciertos con ciclos de conferencias y seminarios dedicados a plantear cuestiones fundamentales relacionadas con la musicología o la educación musical en los distintos grados de la enseñanza. En esta oportunidad, el Festival Internacional granadino sirvió de motivo a la alentadora prueba que ha dado carácter distintivo al del año setenta. Se trata del primer Curso «Manuel de Falla». Los organizadores lo explican: «Cuando el Festival Internacional de Música y Danza de Granada va a alcanzar las dos décadas de su existencia, enriquece su contenido con algo que debe ser inseparable de todo festival: el curso pedagógico».

Un cuadro de enseñanzas nos da buena idea del alcance de este Curso «Manuel de Falla». Concertistas de reconocida fama, cual los pianistas Leila Gousseau y Detlef Kraus; el violinista Agustín León Ara y Regino

Sainz de la Maza, maestro de la guitarra; compositores como Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter, y el musicólogo francés Jacques Chailley dictaron sus lecciones en la Casa del Chapiz, alrededor de aquel incomparable patio con estanque que mira a los bosques de la Alhambra, en esta Escuela de Estudios Arabes cedida por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El Seminario sobre Crítica Musical se desarrolló en el salón de actos del Colegio Mayor Universitario Nuestra Señora de la Victoria. Tras la apertura en el paraninfo universitario por monseñor Federico Sopeña («La Universidad y la crítica musical»), destacaron «La crítica musical en la prensa diaria», por el crítico de «ABC», de Madrid, Antonio Fernández-Cid; siguiendo las intervenciones de Fernando Ruiz-Coca, Joly Braga Santos, Eduardo López-Chávarri, Sabino Ruiz Jalón, José María Franco, Xavier Montsalvatge, Antonio Iglesias y este cronista. La crítica musical fue analizada desde los más diversos puntos de vista, y ampliados y comentados los conceptos en coloquios subsiguientes a las charlas por los alumnos y asistentes a este Seminario.

El curso monográfico sobre «Manuel de Falla: el hombre, la obra y su tiempo», recayó sobre este cronista por circunstancias fortuitas. No sabemos hasta qué punto uno puede considerarse digno de aquel encargo y del lugar elegido, ya de auténtica peregrinación para los amantes de la música española. El patio de La Antequeruela fue en aquellas tardes recinto de meditación y de homenaje. Junto a los más íntimos recuerdos de don Manuel, el blanco y soleado *carmen* acogía a más de treinta alumnos de muy diversos países y antiguos amigos y admiradores, en una tertulia que mantuvo vivo el recuerdo del gran compositor de Cádiz.

La generosa colaboración de la ciudad, de su Universidad y centros culturales, junto con esos hombres incansables (Seco de Lucena, Iglesias y González Sarmiento), han hecho posible este Festival, este Curso «Manuel de Falla».

(Fotos: TORRES MOLINA)

NOVEDADES EN LA NECROPOLIS ROMANA DE CARMONA (SEVILLA)

CONCEPCION F.-CHICARRO Y DE DIOS

1. Sobre una tumba descubierta casualmente en octubre de 1969

Durante el mes de octubre de 1969, con motivo de realizarse obras de cerramiento del circuito de la Necrópolis Romana de Carmona, descubriose una nueva tumba que, si bien presentaba destrozada la bóveda de cubierta, sin embargo, pudo comprobarse que no había sido explorada por los señores Fernández López y Bonsor, excavadores de la Necrópolis.

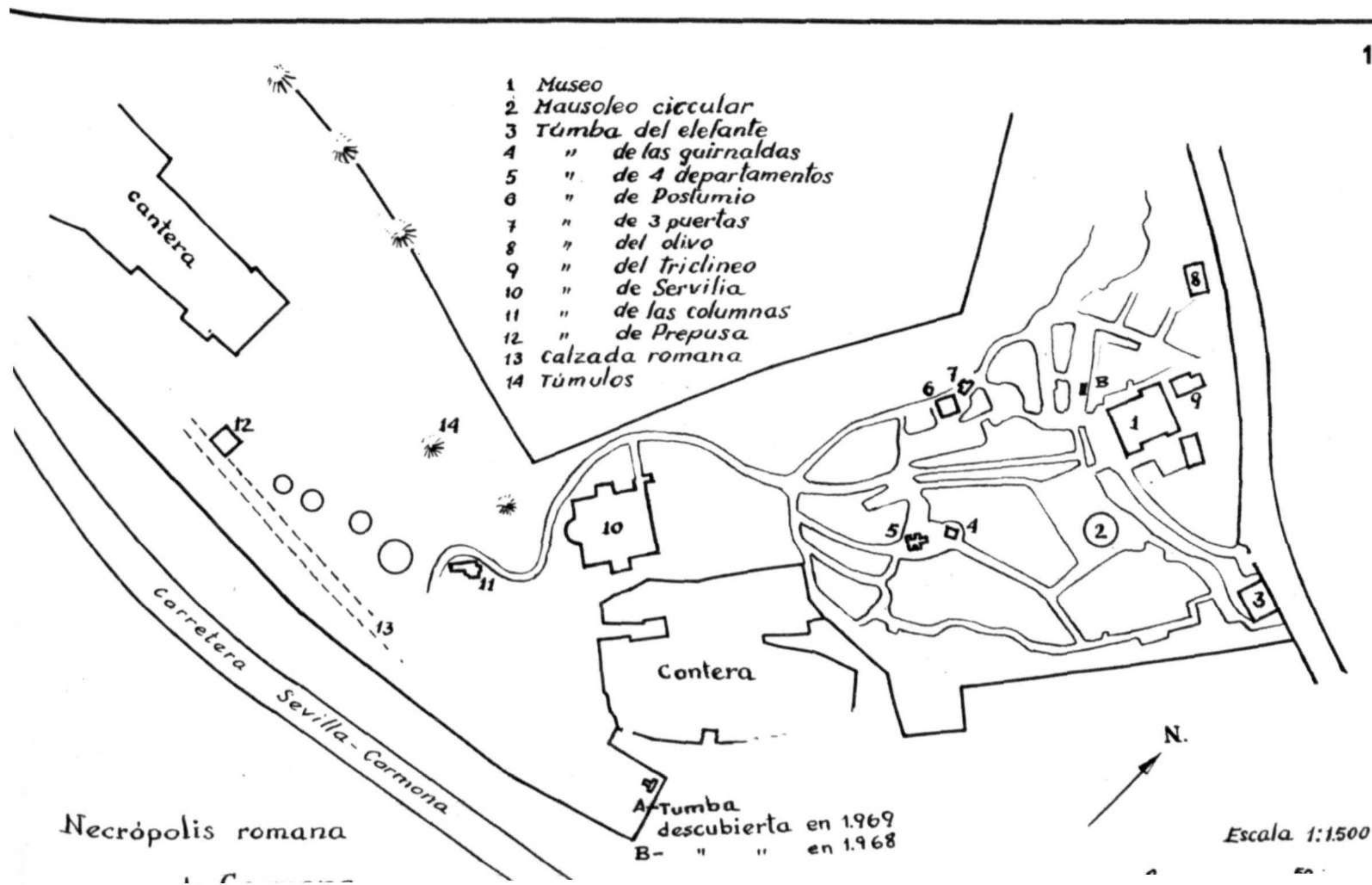
Dicho enterramiento —entiéndase la cripta— está socavado en la roca y se halla ubicado en el sector Sureste del área del recinto de la Necrópolis, sito entre la Cantera Mayor y la carretera de Sevilla a Madrid (fig. 1). Antiguamente debió estar casi al borde de la calzada romana que iba de *Hispalis* a *Corduba*, que corría paralela a la referida carretera. Y habiéndose hallado esta tumba dentro del ámbito de la Necrópolis, es por cuyo motivo ha quedado incorporada a este importante Monumento Nacional.

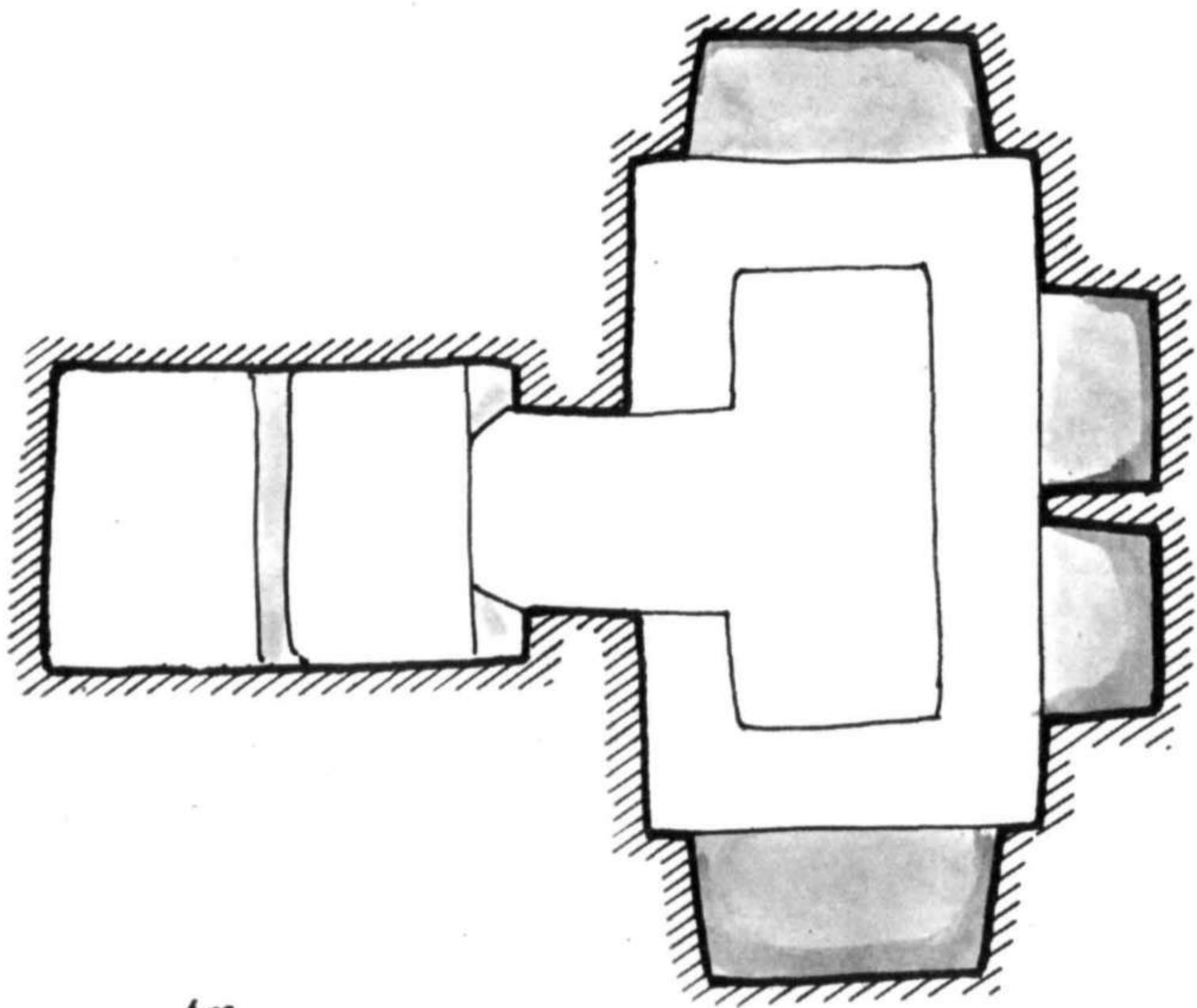
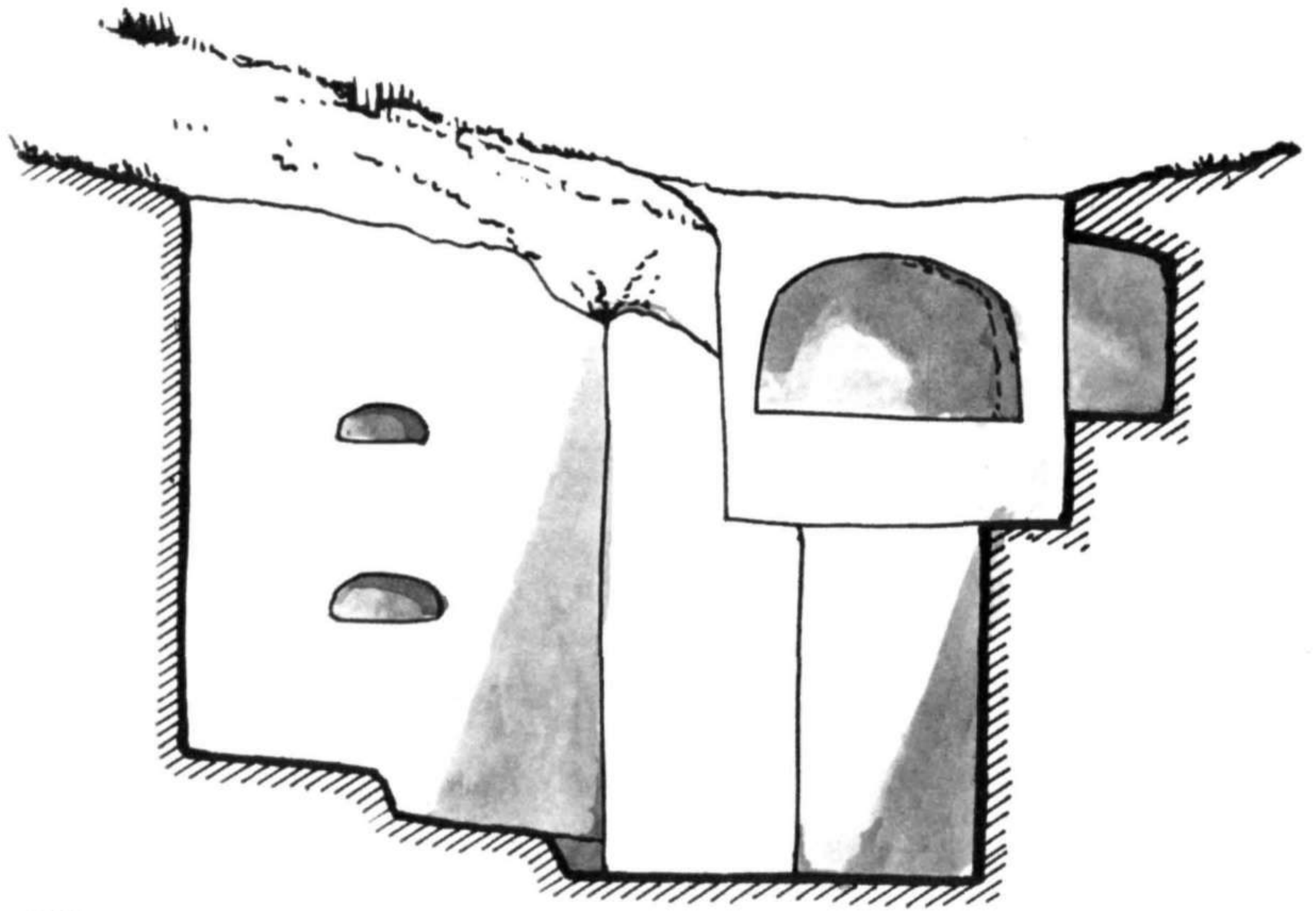
Como hemos apuntado, la tumba en cuestión carecía de cubierta, que debió ser abovedada, como en los demás casos de la Necrópolis. Debió haberse hundido, ya de antiguo, debido a un movimiento sísmico o corrimientos de tierras, y completamente deshecha, junto con gran cantidad de tierra y cascotes, cubría los

ajuares que en ella se habían depositado. Estos aparecieron desplazados de su sitio, volcados y rotos en su mayor parte.

En cuanto a la tipología de la tumba, hemos de consignar que es una tumba de pozo cuya planta adopta forma de T (fig. 2), con cuatro nichos y similar a otras del recinto, aunque no idéntica (1). Se descende a ella por un pozo abocinado en dirección a la cámara funeraria, de 1,50 m. de altura por 1,05 m. de ancho y 0,60 m. de estrecho, el cual presenta en su fondo dos bajos y anchos escalones, de 0,15 m. de altura por 0,50 m. de rellano y 0,40 m. de longitud. Los costados laterales del pozo presentan dos hendiduras cada uno, dispuestas verticalmente y de forma casi hemiesférica, para apoyar los pies y manos a su descenso, estando colocados a 0,50 m. y 0,90 m. de la superficie del terreno.

Entre el pozo aludido y la cripta propiamente dicha hay un pequeño pasillo de 0,45 m. de ancho por 0,50 metros de largo, que conduce rectamente a la única cámara funeraria de que consta la tumba. Su planta es de forma rectangular, estando orientada al Este, y mide 1,47 m. de longitud mayor, perpendicular al eje





Escala 1:20

2

A. Lasa

del pasillo, y 0,95 m. de anchura. Ahora bien, como en torno a sus muros corre un podio de 0,28 m. de ancho por 0,80 m. de alto, resulta que el único espacio libre en el interior de la misma es un rectángulo de 0,90 m. por 0,40 m. Debió estar totalmente estucada, a juzgar por los restos de estuco blanco que todavía se ven en las hornacinas o nichos que contenían las urnas cinerarias.

La altura actual de la tumba es de 1,50 m., abriéndose a la altura de 1,15 m., en sus muros laterales, sendos nichos de bóveda rebajada, que miden 0,70 metros por 0,40 m.; mientras que en el testero central se abre una pareja de nichos más pequeños, de 0,40 metros por 0,35 m. Resulta curioso que, no obstante estar construida la cámara funeraria más que para la recepción de cuatro urnas cinerarias, sin embargo se hayan encontrado siete. Nos viene a recordar lo que ocurre en nuestros días, cuando una sepultura de cinco cuerpos tiene muchos años de uso, por haberse distanciado mucho en el tiempo los familiares fallecidos, que puede admitir dos más. En el caso de la tumba romana que describimos, que era de cuatro, admitió tres más. Bien que como enterramiento de incineración es más factible la cabida, debiendo haberse depositado

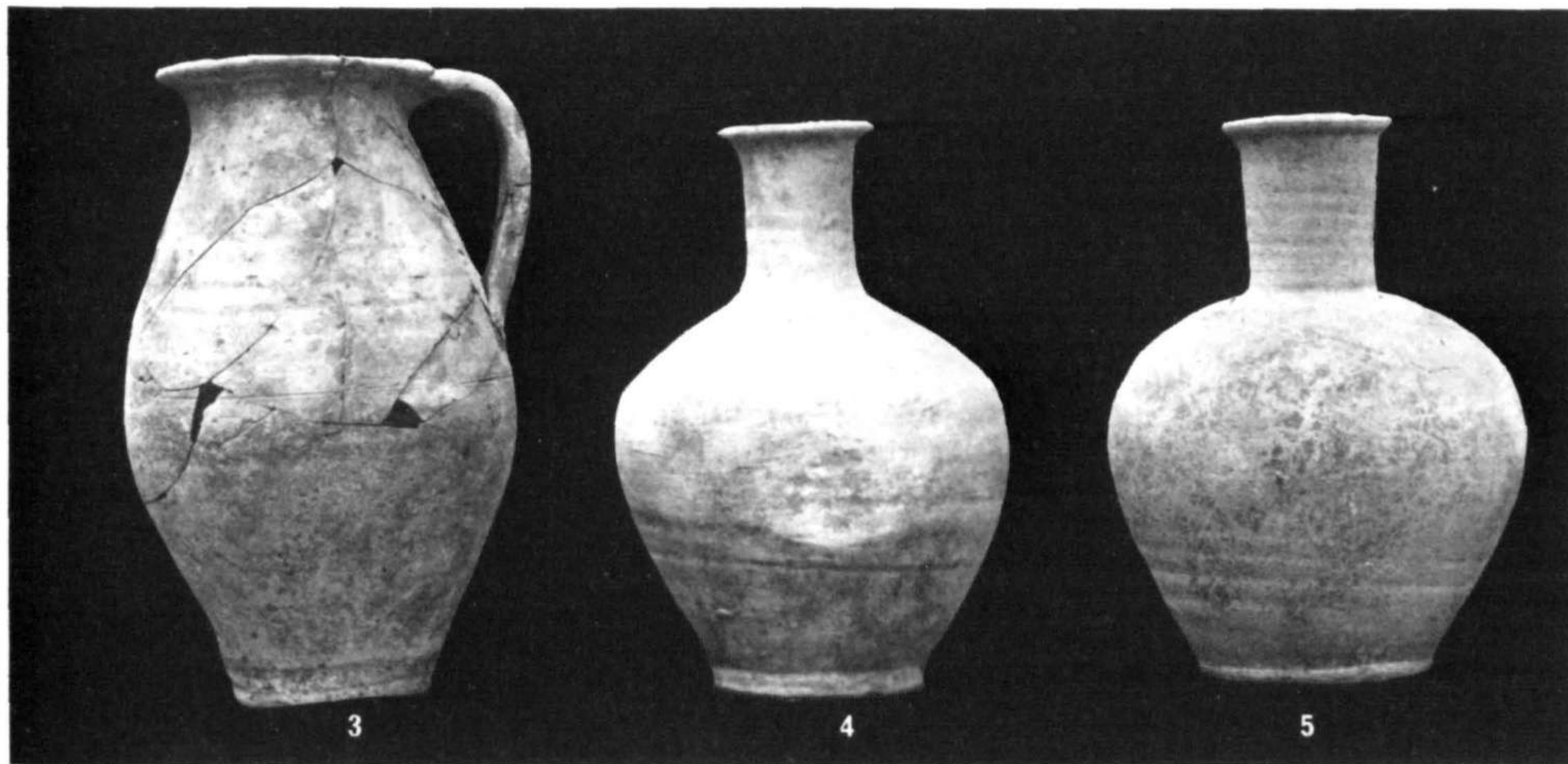
perficie y con posterioridad al derrumbamiento de la bóveda de la tumba.

El inventario de los enseres hallados es el que a continuación sigue:

A) CERAMICA

Número 1.—Vasija de barro cocido, amarillento, de forma bitroncoconica, con un asa. Esta presenta una ancha estria, que la divide longitudinalmente en dos. En el centro de la panza, y por debajo del asa, dibújase una ligera estria, hecha a la ruedecilla (fig. 3). Se descubrió partida en 25 fragmentos, faltando, no obstante, algunos. Mide 0,28 m. de altura por 0,120 m. de diámetro en la boca y 0,09 m. de diámetro en la base. De la misma tipología reproduce alguna Bonsor en su obra citada, lámina de la página 135, núm. 83.

Número 2.—Vasija en forma de botella, con cuerpo globular y alto cuello, sin asas (fig. 4). Barro amarillento. Entre el cuello y la parte superior de la panza presenta restos de decoración a base de cuatro líneas paralelas de color ocre rojizo. Está casi completa, faltándole solamente un fragmento de la



las tres últimas simplemente sobre el podio, junto con las vasijas de ofrendas de todas ellas.

Lástima que no podamos ofrecer una descripción exacta de la disposición de los ajuares, porque éstos, junto con las urnas cinerarias, aparecieron desplazados, vertidos, y las urnas, consiguientemente, vacías de su contenido (2), y todo en confuso montón. Parece como si el desplome de la bóveda de la tumba hubiera caído con gran violencia por efecto de un movimiento sísmico. Ahora bien, los ajuares, aunque en buena parte destrozados, se hallaron casi en su totalidad. El único elemento extraño que consideramos ajeno a la tumba es un minúsculo fragmento de inscripción, que debió haberse introducido por rodamiento desde la su-

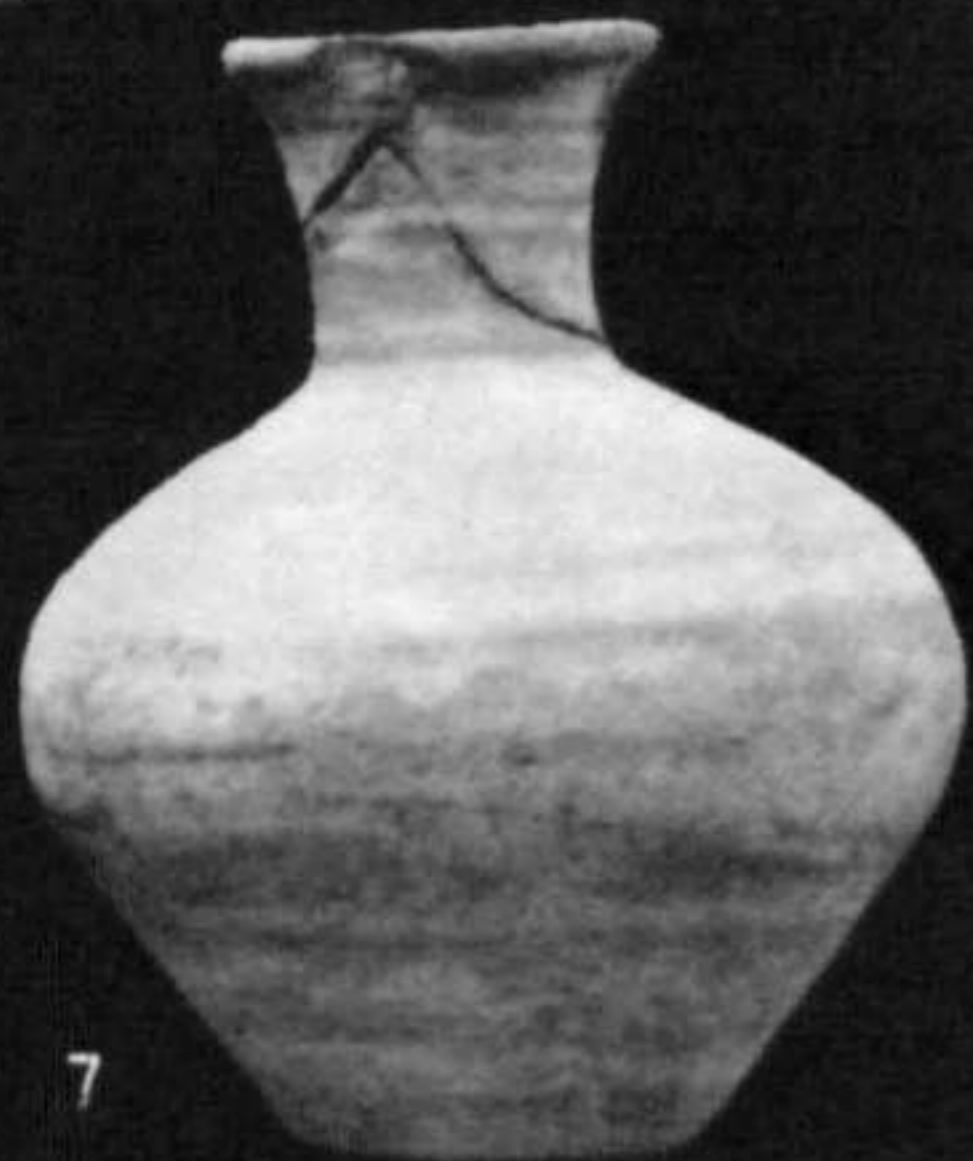
panza. Mide 0,24 m. de altura por 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,09 m. de diámetro en la base. Tanto esta vasija como las que siguen describiéndose hasta el núm. 10, responden a las tipologías de otras descubiertas anteriormente por Bonsor, como puede comprobarse en su obra citada, lámina de la página 134, número 59 a 61.

Número 3.—Vasija semejante a la anterior, incluso en la decoración (fig. 5). De base plana. Está completa. Mide 0,242 m. de altura por 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,098 m. de diámetro en la base.

Número 4.—Vasija semejante a las anteriores, pero con la decoración completamente perdida, faltándole la base. Una ligera estria hiende el centro de su cuer-



6



7



8



9

po (fig. 6). Mide 0,238 m. de altura por 0,076 m. de diámetro en la boca y 0,08 m. de diámetro en la base.

Número 5.—Vasija semejante a las anteriores, decorada con cuatro líneas paralelas de color ocre rojizo entre el cuello y la panza (fig. 7). La base está rehundida y cerrada por un disco a modo de umbo en el centro. Presenta el cuello y el borde roto en tres fragmentos, faltándole además un cuarto trozo. Mide 0,188 m. de altura; 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,066 m. de diámetro en la base.

Número 6.—Vasija semejante a las anteriores, con la decoración muy desvanecida (fig. 8). Le falta un fragmento del borde. La base aparece rehundida, pero con un disco terminal plano en su centro. Mide 0,184 m. de altura por 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,076 m. de diámetro en la base.

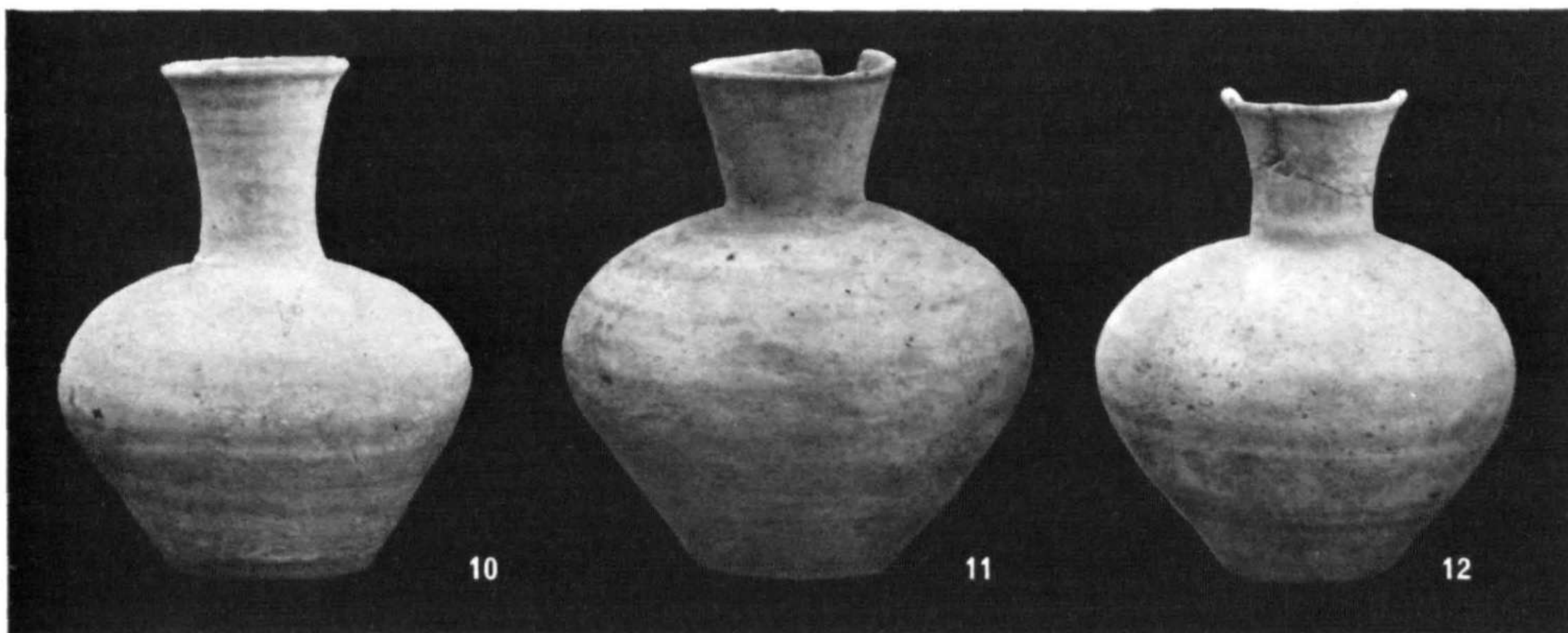
Número 7.—Vasija semejante a las anteriores, con la decoración perdida (fig. 9). Está rota por el cuello y borde, faltándole un buen trozo. La base es semejante a la de la vasija núm. 5. Mide 0,022 m. de altura por 0,068 m. de diámetro en la boca y 0,074 m. de diámetro en la base.

Número 8.—Vasija semejante a las anteriores, pero con la decoración perdida (fig. 10). Está completa. La base es del tipo de la descrita bajo el núm. 5. Mide 0,198 m. de altura por 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,08 m. de diámetro en la base.

Número 9.—Vasija similar a las anteriores, con la decoración desvanecida casi por completo (fig. 11). El cuello y borde de la boca están rotos en dos fragmentos, faltándole además un gran pedazo. La base es del mismo tipo que la de la vasija descrita bajo el núm. 6. Mide 0,160 m. de altura por 0,068 m. de diámetro en la boca y 0,064 m. de diámetro en la base.

Número 10.—Vasija semejante a las anteriores (figura 12). Base como en la núm. 6. Le falta un pequeño fragmento del borde. Mide 0,186 m. de altura por 0,07 m. de diámetro en la boca y 0,066 m. de diámetro en la base.

Número 11.—Bol de cerámica fina, tipo cáscara de huevo, como otros descubiertos en la Necrópolis (figura 13). Es de color gris, presentando además una faja de color gris azulado junto al borde. El cuerpo superior alto, en forma de ancha bocina, está separado del cuerpo bajo por una ligera estria. Se conserva bastante bien, presentando tan sólo rasgada la parte del cuerpo alto. Mide 0,053 m. de altura



por 0,116 m. de diámetro en la boca y 0,38 m. de diámetro en la base.

Número 12.—Bol de cerámica común, de color amarillento (fig. 14). Mide 0,046 m. de altura por 0,118 metros de diámetro en la boca y 0,044 m. de diámetro en la base.

Número 13.—Bol semejante al anterior (fig. 15). Roto en siete fragmentos, faltándole todavía algunos más. La base es del tipo de la reseñada bajo el número 5. Mide 0,072 m. de alto por 0,180 m. de diámetro en la boca y 0,054 m. de diámetro en la base.

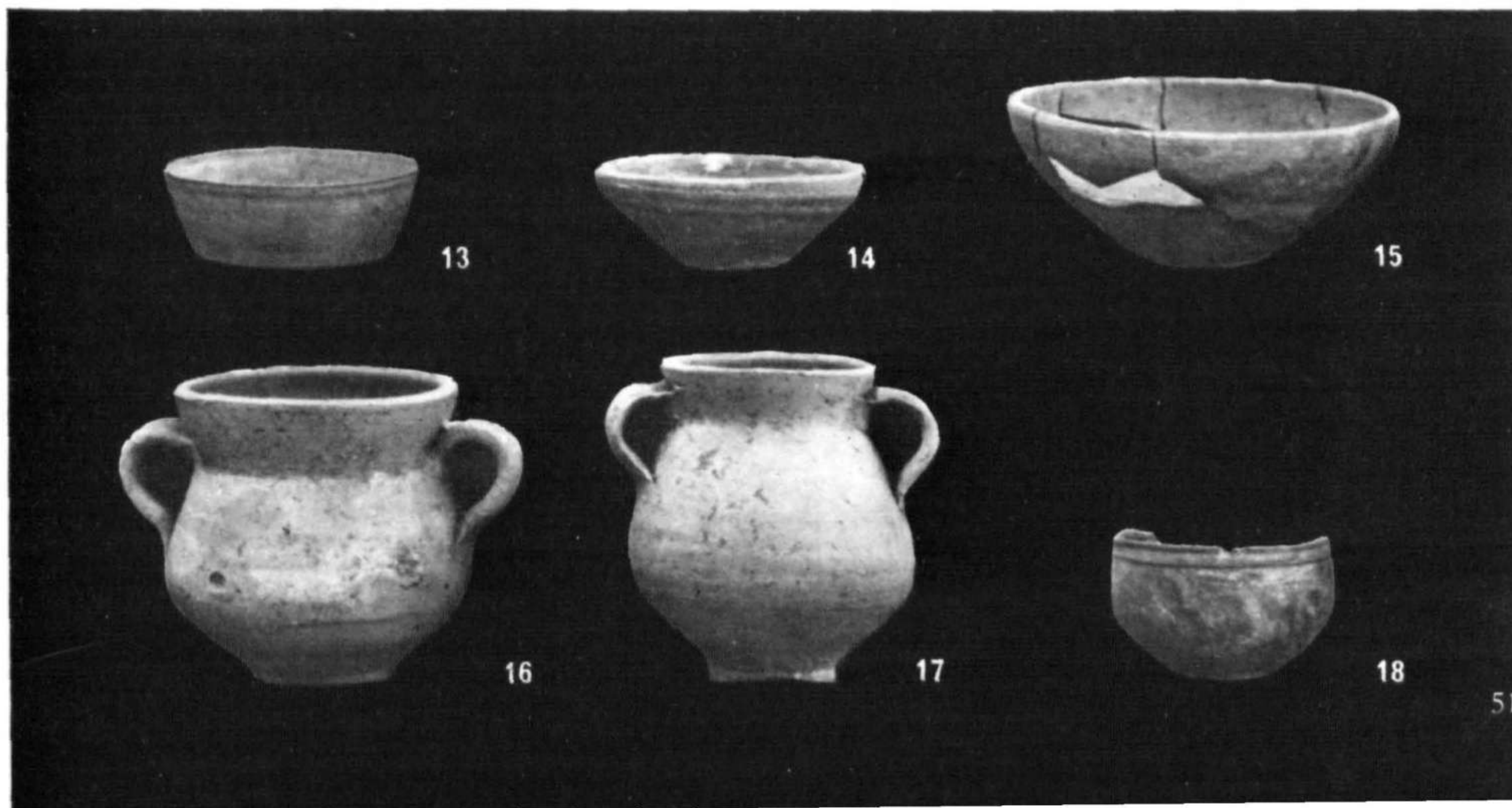
Número 14.—Vasija en forma de talla, alcarraza o cantarilla (fig. 16). Es una vasija estrecha de pie, ancha de panza y cuello, con dos asas, como las que de tamaño algo mayor a la nuestra se siguen confeccionando aún hoy en Andalucía, y que por estar hechas de arcilla porosa poco cocida resudan agua, con lo que al evaporarse ésta se enfría la mayor cantidad del líquido que queda dentro. La que describimos es de barro amarillo-rojizo, presentando algunas zonas más rojizas y otras más amarillentas. Está intacta. De base moldurada con disco plano central. Mide 0,94 m. de altura por 0,084 m. de diámetro

en la boca y 0,040 m. de diámetro en la base. De la misma tipología halló otras Bonsor en la Necrópolis, como puede verse en su obra citada, lámina de la página 135, núm. 98.

Número 15.—Talla semejante a la anterior, pero más esbelta (fig. 17). De barro amarillento. Está intacta. Mide 0,102 m. de alto por 0,066 m. de diámetro en la boca y 0,040 m. de diámetro en la base. De igual tipología encontró también otras Bonsor en la Necrópolis. Véase su obra citada, lámina de la página 135, núm. 99.

Número 16.—Bol de barro rojizo, de paredes finas, con una estria saliente junto al borde (fig. 18). Está roto en algunos fragmentos, faltándole otros. De superficie ligeramente rugosa. Igual que él se recogieron otros en las excavaciones de principios de siglo, existentes hoy en el Museo, bien que no hayan sido recogidos por Bonsor en su obra. Mide 0,064 m. de alto por 0,096 m. de diámetro en la boca y 0,040 m. de diámetro en la base.

Número 17.—Lucerna de barro rojizo, barnizada de color ocre, con piqueta de volutas, característica del siglo I de la Era, y con decoración de trofeo entre dos





19



20

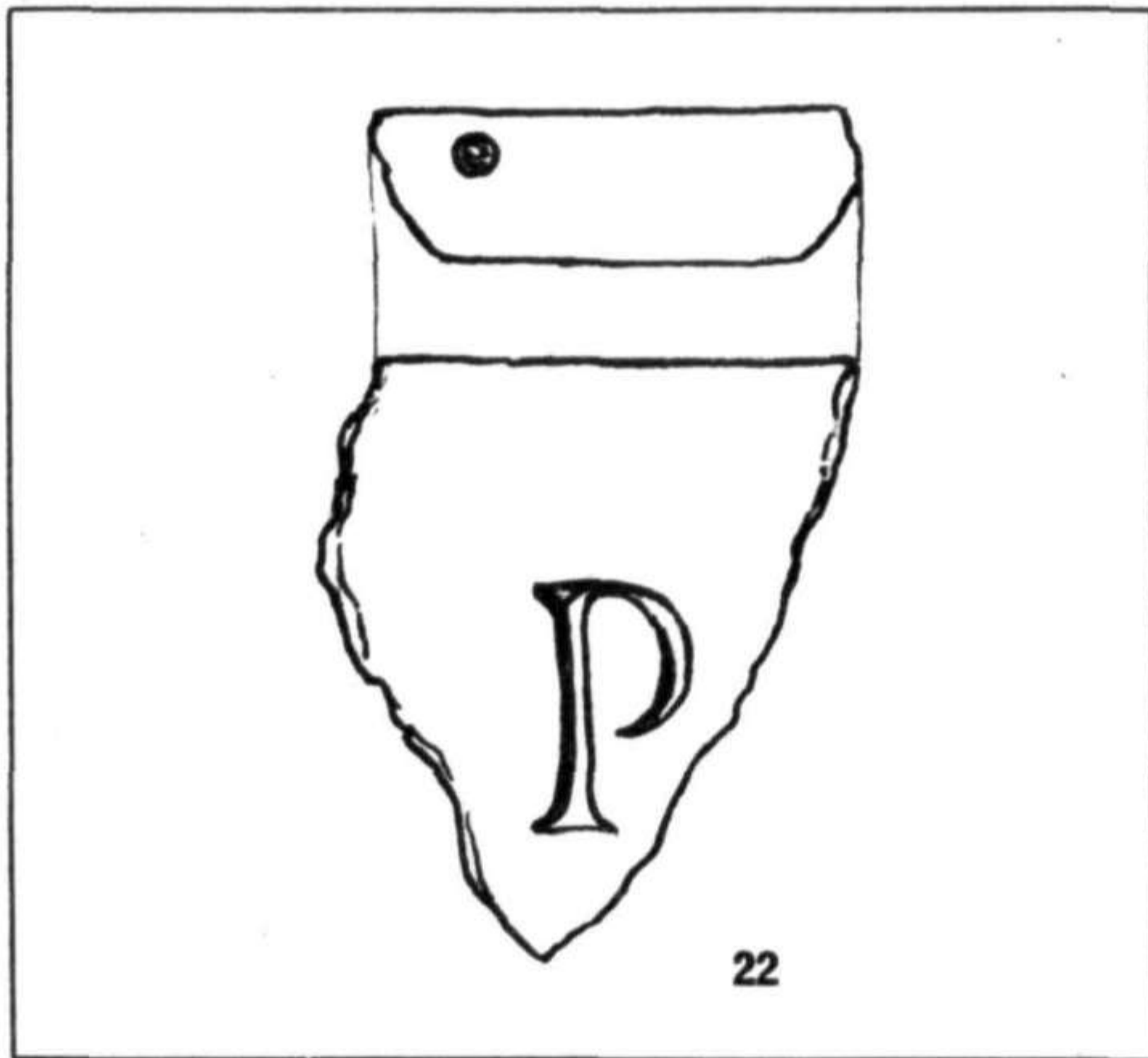


21

escudos en el disco (fig. 19). Está rota por la base. Mide 0,086 m. de longitud máxima por 0,026 m. de altura.

Además de la cerámica reseñada se han recogido

diminutos y numerosos fragmentos de otros ejemplares cerámicos que deben ser cuidadosamente restaurados, y de los que sólo damos hoy la noticia y la fotografía de dichos fragmentos (fig. 20 y 21).



22

B) MARMOL

Número 18.—Fragmento de lápida marmórea de pátina amarillenta, correspondiente a parte del borde superior, donde aparece la letra P (fig. 22) en capital casi cuadrada y caracteres de buena época. Mide 0,094 metros de longitud máxima por 0,074 m. de ancho y 0,022 m. de grueso, siendo la altura de la letra de 0,038 m. No puede conjeturarse nada de lo que pudiese decir la inscripción, salvo que por corresponder a la parte superior de la lápida debe forzosamente referirse al "praenomen", "nomen" o "cognomen", y más bien a uno de los dos primeros, por considerar que el fragmento está más cerca del costado izquierdo que del derecho.

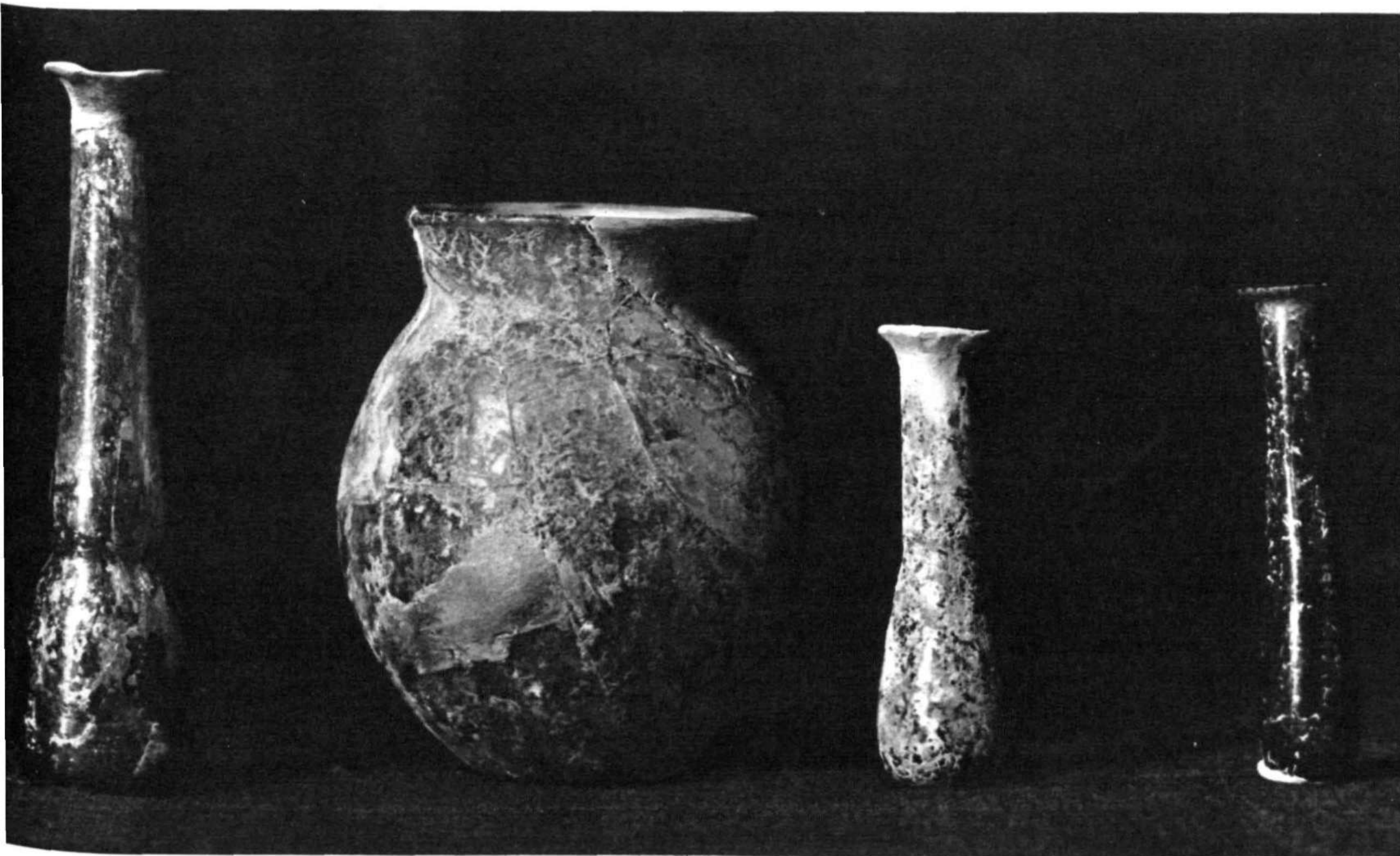
C) METAL

Número 19.—Espejo de forma rectangular, de tipología corriente entre los hallados en la Necrópolis. Carece de mango. Es de bronce. Está fragmentado en tres, pero se halla completo. Mide 0,148 m. de longitud por 0,122 m. de ancho y 0,002 m. de grueso.

Número 20.—Espátula de bronce, semejante a otras

recogidas en la Necrópolis por Bonsor, si bien no exactamente igual. Mide 0,110 m. de longitud.

Números 21 a 28.—Anillas y fragmentos de cerraduras, en bronce, de tipología corriente en la Necrópolis, y que por su reducido tamaño no consignamos su detalle.



D) VIDRIO

Número 29.—Vasija de vidrio azul verdoso, muy fino, de forma globular ovoidea (fig. 23). Mide 0,100 m. de altura; 0,025 m. de diámetro en la base (que aparece rehundida hacia el interior) y 0,065 m. de diámetro en la boca. Se ha restaurado.

Número 30.—Vasija semejante a la anterior, pero más bien globular. Mide 0,073 m. de altura por 0,030 metros de diámetro en la base y 0,060 m. de diámetro en la boca. Como la anterior, presenta la base rehundida y está restaurada en gran parte.

Número 31.—Lacrimatorio de vidrio de color verde claro (fig. 23). Está separado el cuello del cuerpo inferior por una muesca a modo de gollete. Mide 0,125 metros de altura. Se le ha restaurado la parte de la boca.

Número 32.—Lacrimatorio de vidrio de color verde claro. Mide 0,104 m. de altura.

Número 33.—Lacrimatorio semejante al anterior. Mide 0,086 m. de alto.

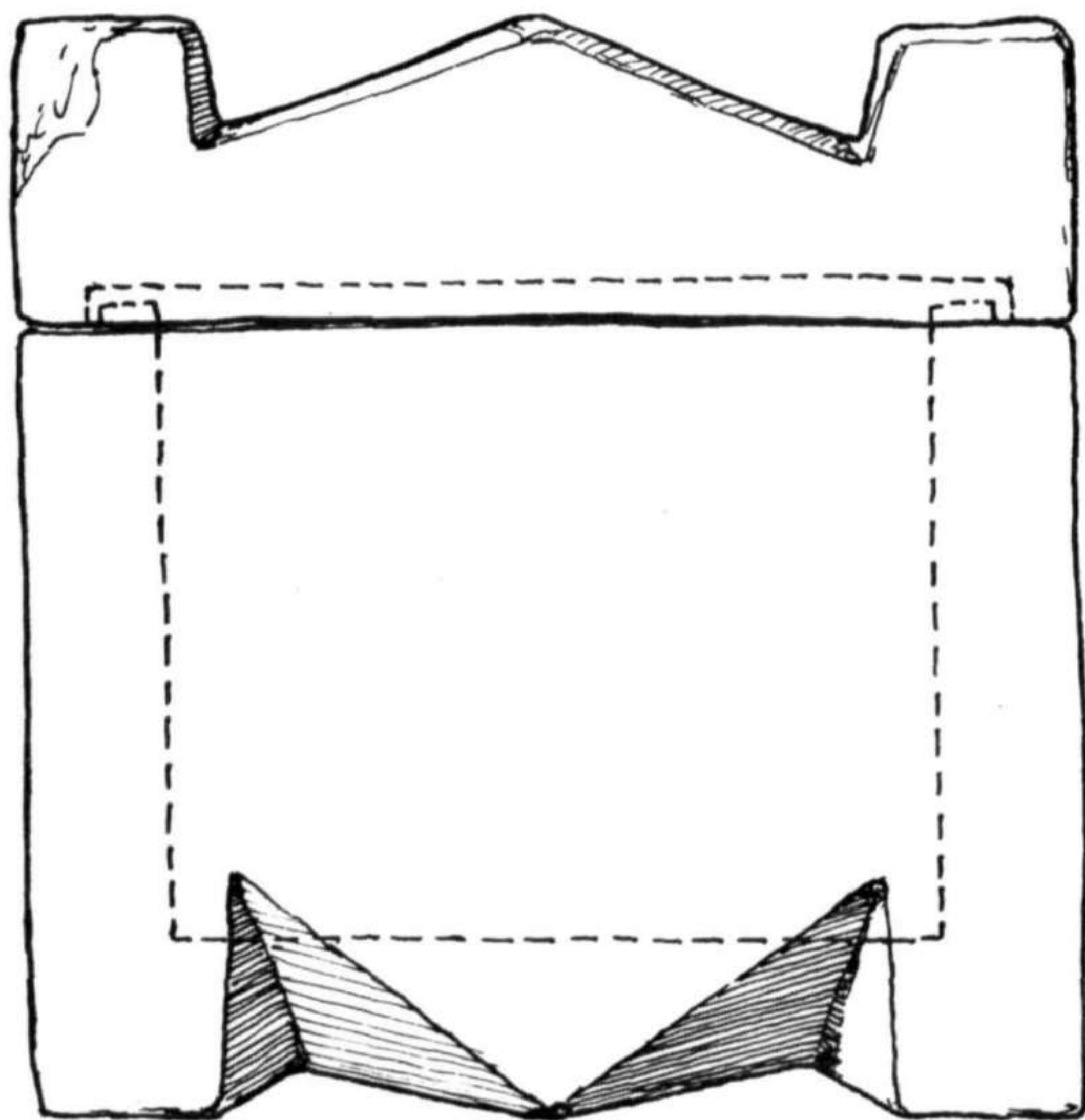
Número 34.—Lacrimatorio de vidrio de color azul (fig. 23). Mide 0,09 m. de alto.

Número 35.—Lacrimatorio de vidrio de color blanquecino. Mide 0,072 m. de alto.

Número 36.—Lacrimatorio de color verde claro, de 0,092 m. de alto.

Número 37.—Lacrimatorio de color verde claro, pero con cuerpo casi esferoidal. El cuello, que falta, debió ser finísimo. Mide 0,047 m. de altura la parte conservada.

Igualmente se conservan, incompletos, otros fragmentos de lacrimatorios y de la boca de una vasija esferoidal, que por su menudencia estimamos no dignos de reseñar.



24

E) PIEDRA

Número 38.—Urna cineraria de piedra franca, cuya caja adopta forma triangular en su parte inferior cen-

tral (fig. 24). Tapa de doble vertiente. Se conserva bien, excepto una de las patitas, que está algo deteriorada. Mide 0,320 m. de longitud máxima por 0,200 m. de altura (contando con la tapa) y 0,196 m. de fondo. De la misma tipología y materia se descubrieron muchas urnas en la Necrópolis, las cuales se conservan en el Museo, y de su tipología muestra un diseño Bonsor en su obra citada, lámina de la página 130, núm. 40.

Números 39 y 40.—Urnas cinerarias de piedra basta, de tipo de albero, de forma prismático rectangular con las patitas ligeramente realizadas. Debieron estar blanqueadas en tiempo antiguo, pues conservan mucha cal adherida a sus elementos externos. Miden, respectivamente, 0,320 m. de longitud máxima por 0,210 m. de alto y 0,208 m. de fondo, y 0,346 m. de longitud por 0,210 m. de alto y 0,214 m. de fondo. Bonsor también encontró algunas similares en la Necrópolis, cuya tipología recoge en su obra, lámina de la página 130, número 38.

Números 41 al 44.—Urnas cinerarias de piedra basta, de tipo de paralelepípedo prismático rectangular. Una de ellas tiene en la tapa dos rayas perpendiculares a modo de cruz, pero estimamos es cosa casual (fig. 9, núm. 1). Sus medidas respectivas son: 0,270 × 0,214 × 0,212; 0,304 × 0,218 × 0,19; 0,250 × 0,200 × 0,18, y 0,242 × 0,178 × 0,192 m. En cuanto a su tipología es también muy frecuente en la Necrópolis, correspondiendo al diseño de Bonsor en su obra citada, lámina de la página 139, núm. 39.

Réstanos decir algo sobre la cronología de esta nueva tumba. Aunque no tenemos muchos elementos de juicio; sin embargo, atendiendo a la tipología de la lucerna en ella encontrada, ya de época imperial pero dentro de la primera mitad del siglo primero de la Era, estimamos que dentro de este siglo es cuando cabe datarse la tumba. Por otra parte, los motivos decorativos de tradición indígena, ibérica, en las botellas de cuerpo globular y cuello alto, nos determinan igualmente a encajar el enterramiento en la primera mitad del siglo I.

II. Notas sobre un vaso de "terra sigillata hispánica"

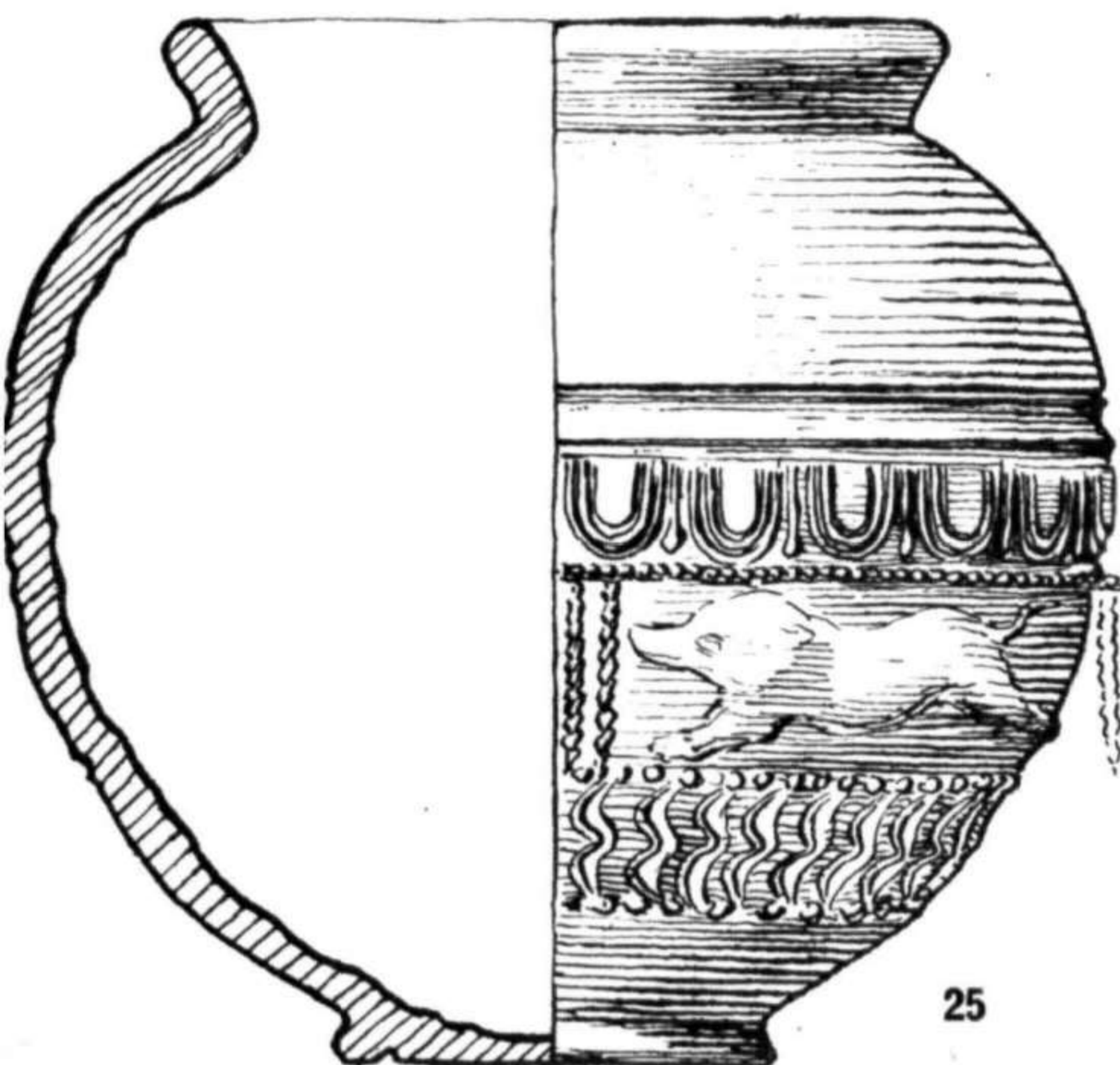
En el Museo de la Necrópolis Romana de Carmona se encuentra, por lo menos desde 1912, un magnífico vaso de «terra sigillata hispánica», sin origen de procedencia e inédito hasta la fecha, bien que haya sido examinado por A. Oxé, H. Comfort, F. Mayet y a él se aluda en la Guía del Museo (3). Por ello hemos creído conveniente darlo a conocer ahora.

Se trata de un vaso globular, de pasta y color rojizo vinoso, con pie demasiado bajo y con borde vuelto hacia fuera. Mide 0,085 m. de alto por 0,06 m. de diámetro en la boca y 0,035 m. de diámetro en la base. En la parte baja de la panza presenta rica decoración a base de un friso superior con ovas y saetas; una zona central de metopas donde se repiten dos veces los siguientes motivos: león corriendo hacia la derecha, cabeza de cierva mirando hacia la izquierda y jabalí corriendo en la misma dirección, estando formadas las

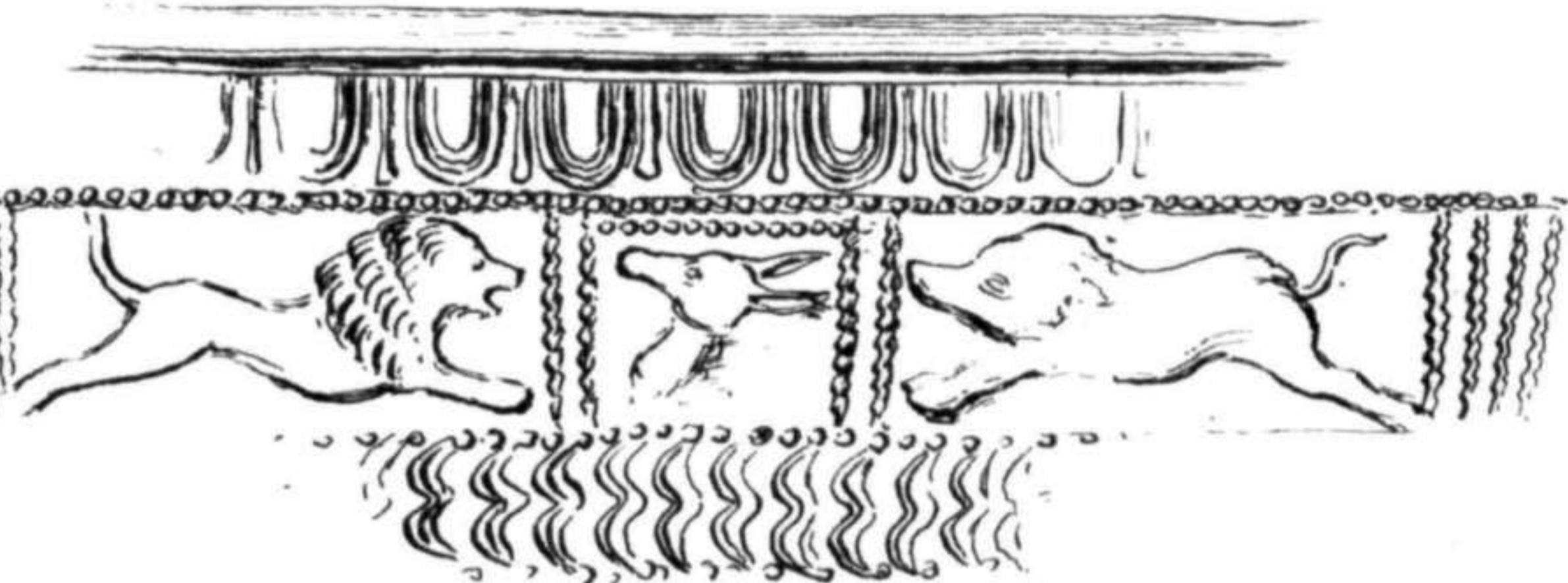
metopas por perlas continuas y separaciones verticales onduladas, y por un friso inferior formado por una guirnalda bifoliada.

La forma o perfil del vaso, abundando en el criterio de la doctora Mezquiriz (4), es el de la Forma Hispánica 2, pero decorada. El vaso carmonense es variante, en cuanto al perfil, de uno de los vasos globulares procedentes de Itálica, Liédana y Numancia, y concretamente del italicense que se reproduce en la figura B, 3, de la lámina 21 de la obra de la señora Mezquiriz.

Aunque la tipología de estos vasos es genuinamente española y la variante carmonense es producto probable de algún taller sevillano, sin embargo consideramos está inspirado el perfil de estos vasos en los sudgálicos, como el núm. 8-67 de Hermet (5) y el de Ritterling 25 Aa, de Hofheim (6).



motivo decorativo del vaso



25

Igualmente, en cuanto a los motivos decorativos se refiere, observamos un gran influjo de los procedentes de talleres sudgálicos: por caso, el motivo del león, cuyo detalle de la melena recuerda al del taller de Germanus (7). La cabeza de la cierva es semejante a la que presentan cérvidos hembras, completos, de talleres del Sur de las Galias (8), así como la figura del jabalí (9) e incluso la guirnalda (10). Otro tanto podría decirse del friso de ovas y saetas, cuyo cuidadoso dibujo no se reproduce en los vasos hispánicos, sino precisamente en los de origen galo.

Finalmente, respecto a su data cronológica, y de acuerdo con la cronología asignada a estos vasos por la doctora Mezquiriz, las observaciones consignadas por el profesor A. Oxé en 1912, en nota manuscrita sobre un trozo de la prensa de la época que se conserva en el interior del vaso, y las manifestaciones que el ilustre profesor Howard Comfort me hizo personalmente hace unos años, el vaso debió confeccionarse en el siglo I de la Era y en el período de Nerón-Vespasiano. Hemos de congratularnos, pues, de la posesión, en el Museo de la Necrópolis carmonense, de un vaso de tal importancia y categoría, bien que sentimos muy de veras no haber podido averiguar el origen exacto de su procedencia. Tal vez proceda de la región carmonense, quizá de la Necrópolis, pero sobre este último extremo nos asalta una duda, toda vez que no fue publicado por Bonsor en su obra magna sobre la referida Necrópolis y por otra parte la carencia de vasos de «terra sigillata» en la misma. La cerámica más abundante es la de tradición indígena y la romana de

paredes finas, de época augústea. Sólo de «terra sigillata» conservamos el ejemplar descrito; espléndido, desde luego, pero extraño al mundo cerámico de la Necrópolis. Ojalá algún día podamos averiguar el origen de su hallazgo y podamos despejar muchas incógnitas que quedan en el aire.

(Fotos: A. PALAU)

(1) Vgr. la Tumba núm. 302 de Bonsor, pub. en «An Archaeological Sketch-Book of the Roman Necropolis at Carmona», New York 1931, página 25.

(2) Los restos óseos que ahora contiene una de las urnas cinerarias corresponden realmente a todas, ya que hubieron recogido del suelo de la tumba, donde se hallaron dispersos, y colocados en una de ellas.

(3) Véase la edición de 1969, por C. Fdez.-Chicarro, pág. 45. Vitrina IV, núm. 9 y lám. XXII b.

(4) Véase su obra «Terra Sigillata Hispánica», Valencia 1961, t. I, páginas 73-74, y t. II, lám. XXI, fig. B.

(5) Véase su obra «La Graufesenque» (Condatomago). Paris, 1934, tomo II, lám. IV, núms. 8-67.

(6) Véase la obra de Oswald-Pryce: «An introduction to the study of Terra Sigillata», reimpressa en Londres en 1966, lám. LXXIX, 10.

(7) Véase Hermet, loc. cit., t. II, lám. XXV, número 8A, etc.

(8) Idem. íd. lám. XXVII, núm. 23.

(9) Idem. íd. lám. XXVII, núms. 40, 44 y 45.

(10) Idem. íd. lám. XLIV, núm. 58 (114).

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE SANTANDER

CURSO SOBRE RESTAURACION DE MONUMENTOS

Bajo el tema «El monumento y su ambiente: urbanismo de los conjuntos artísticos», ha tenido lugar, durante la primera quincena del pasado mes de julio y en el incomparable marco del palacio de la Magdalena, de Santander, el primer curso organizado por la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional y patrocinado por la Dirección General de Bellas Artes.

El propósito del citado curso no ha sido otro sino establecer entre los asistentes abiertos contrastes de pareceres sobre temas tan interesantes como la protección, conservación y revitalización de paisajes, conjuntos y ciudades monumentales, adecuación de los mismos a las exigencias de unas nuevas formas de vida, la triste y rígida existencia de estos centros impuesta por erróneas concepciones de monumentalidad, el folklorismo y el falso ornamento sentimental, etcétera.

El esquema general del curso ha sido: a) análisis y diagnóstico de las distintas situaciones planteadas en conjuntos histórico-artísticos y parajes pintorescos, tanto nacionales como extranjeros, y b) hipótesis para el futuro.

La exposición de la problemática de nuestras ciudades monumentales (Granada, Salamanca y la región andaluza) fue realizada por los arquitectos Francisco Prieto Moreno, Antonio Fernández Alba y Rafael Manzano Martos, respectivamente.

Las relaciones con el paisaje fueron presentadas por el arquitecto paisajista Leandro Silva Delgado, sobre el tema: «El patrimonio del paisaje en España».

Las aportaciones extranjeras corrieron a cargo del italiano Italo Carlo Angle y del yugoslavo Tomislav Marasovic. El primero, secretario del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales en el Consejo de Europa trató el tema «Espacio significativo del monumento y del ambiente histórico». Tomislav Marasovic, historiador de arte y restaurador del palacio de Diocleciano, en Split, expuso la obra de «Conservación, restauración y revitalización de los centros históricos en Dalmacia».

Como bien puede suponerse, dada la amplitud e interés de la temática del curso, así como la actualidad del mismo y la competencia de los profesores asistentes, se consiguió atraer a esas primeras conversaciones santanderinas un nutrido grupo de estudiosos, tanto españoles como extranjeros, que fueron exponiendo y estudiando cuidadosamente, llenos de ilusión y afán renovador, los problemas planteados, tanto en las sesiones de trabajo como en las polémicas surgidas de las conversaciones informales celebradas. El espíritu que movió a todos fue la búsqueda de unos medios eficaces que permitieran aclarar y superar la dramática situación actual.

El objetivo primordial de este primer contacto se ha alcanzado, estableciendo las siguientes conclusiones que esperamos lleguen a todos los estamentos de nuestra sociedad y den como frutos actuaciones más positivas que las actuales, en beneficio de nuestras ciudades y paisajes:

«El curso celebrado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, de Santander, compuesto por historiadores, arqueólogos, paisajistas, urbanistas, restauradores, arquitectos y estudiosos en general, sobre el tema "El monumento y su ambiente", ha derivado desde la consideración de los problemas concretos y específicos que afectan al monumento y a su entorno, hacia una ponderación de la problemática general que condiciona la ciudad y el territorio.

«Consideramos que no se deben estudiar hoy estos temas circunscritos exclusivamente a su problemática interna. Su análisis nos ha conducido, en forma natural, a la exigencia de considerar al monumento, conjunto, naturaleza, etc., no como entes aislados, sino como elementos integrantes del patrimonio cultural de una sociedad de

masas, cuya creciente demanda de educación, esparcimiento, etc., están en conflicto con las presiones que se derivan de su propio carácter masivo y del contexto económico, político y cultural en que se desenvuelve.

«Pensamos que en una sociedad de escaso desarrollo como la existente en España hasta los años cuarenta, este patrimonio corría peligro de ruina; mas en la actual, en vías de desarrollo, la amenaza es de destrucción.

«La especulación económica en la cima de un orden de valores establecido, su tolerancia, el bache cultural que aísla e incapacita al pueblo su propio patrimonio, la carencia de una adecuada política de protección, acorde con el nivel de los problemas planteados, son terreno abonado para la destrucción, el abandono o el aprovechamiento, por parte de minorías en posición ventajosa de unos bienes culturales que son patrimonio de la sociedad entera.

«Nos damos cuenta que la sociedad no advierte que su patrimonio se destruye y que se destruye con su aquiescencia, conseguida mediante la propaganda dirigida por grupos de especulación que son, en definitiva, los únicos que explotan el bien común.

«La respuesta que se sigue dando a toda esta problemática continúa, en general, anclada en posturas individuales que en el mejor de los casos, están cargadas de honestidad y competencia técnica, pero cuya ineficacia, en el orden de cosas arriba expuesto, está suficientemente demostrada.

«Consideramos que el patrimonio cultural objeto de nuestra preocupación, viene definido, entre otras cosas, por:

- Su condición directa de beneficio social.
- Su sentido dinámico que nace de la dialéctica entre el sujeto y el objeto, que opera transformaciones constantes en la percepción y valoración, impulsadas por el antedicho contexto cultural, económico y social.
- El carácter irreparable de la pérdida de aquellos elementos físicos susceptibles de alteraciones o degradaciones que pueden conducirlos a su destrucción.
- Estimamos por ello:
 - Que es condición indispensable que el patrimonio cultural objeto del curso (monumentos, conjuntos, paisajes) esté inscrito dentro de los objetivos generales de planificación del desarrollo económico, cultural y social del país, de tal forma que la política de protección de cada elemento pueda ser valorada dentro de una perspectiva de conjunto.
 - Que la necesidad de esta protección debe dimanar de la propia colectividad y no de grupos singulares, cuyas decisiones están radicalmente distanciadas de la base por el abismo cultural actualmente existente, que favorece la manipulación de estos bienes ante el desconocimiento o la indiferencia de sus auténticos depositarios.
 - Que el patrimonio no tiene razón de ser si no es como elemento vivo, y esta vida sólo es auténtica cuando se expresa en forma de las antedichas relaciones dialécticas sujeto-objeto, cuyo producto final debe ser siempre un beneficio para la colectividad.
 - Que su vitalización implica su carácter *utilizable* en el más amplio sentido, y que el tipo de beneficios que de ella se deriven ha de ser entendido en su doble acepción de intangible o derivado de su propia esencia de beneficio cultural, y tangible o económicamente rentable en sentido estricto, de tal forma que alivien

la carga que el mantenimiento de los valores sociales pueda acarrear sobre un país en desarrollo como el nuestro.

»Por otra parte, no podemos dejar a un lado las herramientas de que disponemos para abordar el problema en toda su complejidad:

»La actual legislación resulta insuficiente a causa del enfoque disgregado de esta problemática. Su arcaísmo y su visión parcial de la estructura patrimonial le hacen estar desfasada en relación con una fenomenología contemporánea universalmente sentida, pues lleva en sí una rigidez que la incapacita para una actuación creadora y dinámica, dando origen a complicados procesos burocráticos en la delimitación de competencias entre los organismos de gestión, originando disensiones internas en lugar

de activar la imprescindible cooperación entre ellos. Además, permite la existencia de elementos con capacidad de decisión que producen resultados basados en interpretaciones subjetivas e incluso venales.

»Estas cuestiones de carácter general, y otras que podrían añadirse, establecen la materia para un nuevo enfrentamiento con la problemática del patrimonio histórico-artístico y paisajístico, en cuya protección tenemos una responsabilidad como expertos, responsabilidad que nos obliga moralmente a abordar el tema en todo su contexto.

»Todo lo anteriormente expuesto es una simple denuncia de la situación actual, que deberá servir de base para un posterior desarrollo de los aspectos básicos de planificación, educación, vitalización, rentabilidad y legislación».

MARIA ANGELES
HERNANDEZ-RUBIO MUÑOYERRO



IV CURSO: «EL ARTE DE HOY ANTE EL FUTURO»

El IV Curso sobre «El arte de hoy ante el futuro», organizado por el III Programa de Radio Nacional de España, acaba de celebrar su sesión de clausura. Ha pronunciado la lección final el profesor José Camón Aznar, director del curso santanderino, que versó sobre «El arte religioso ante el futuro» y se significó en dos importantes cuestiones: la religiosidad permanente del arte hasta un tiempo muy reciente, y las infinitas posibilidades creadoras del arte sagrado de cara al futuro. Lo religioso nos informa de la misma vida; las esencias del arte religioso están sobre el tiempo.

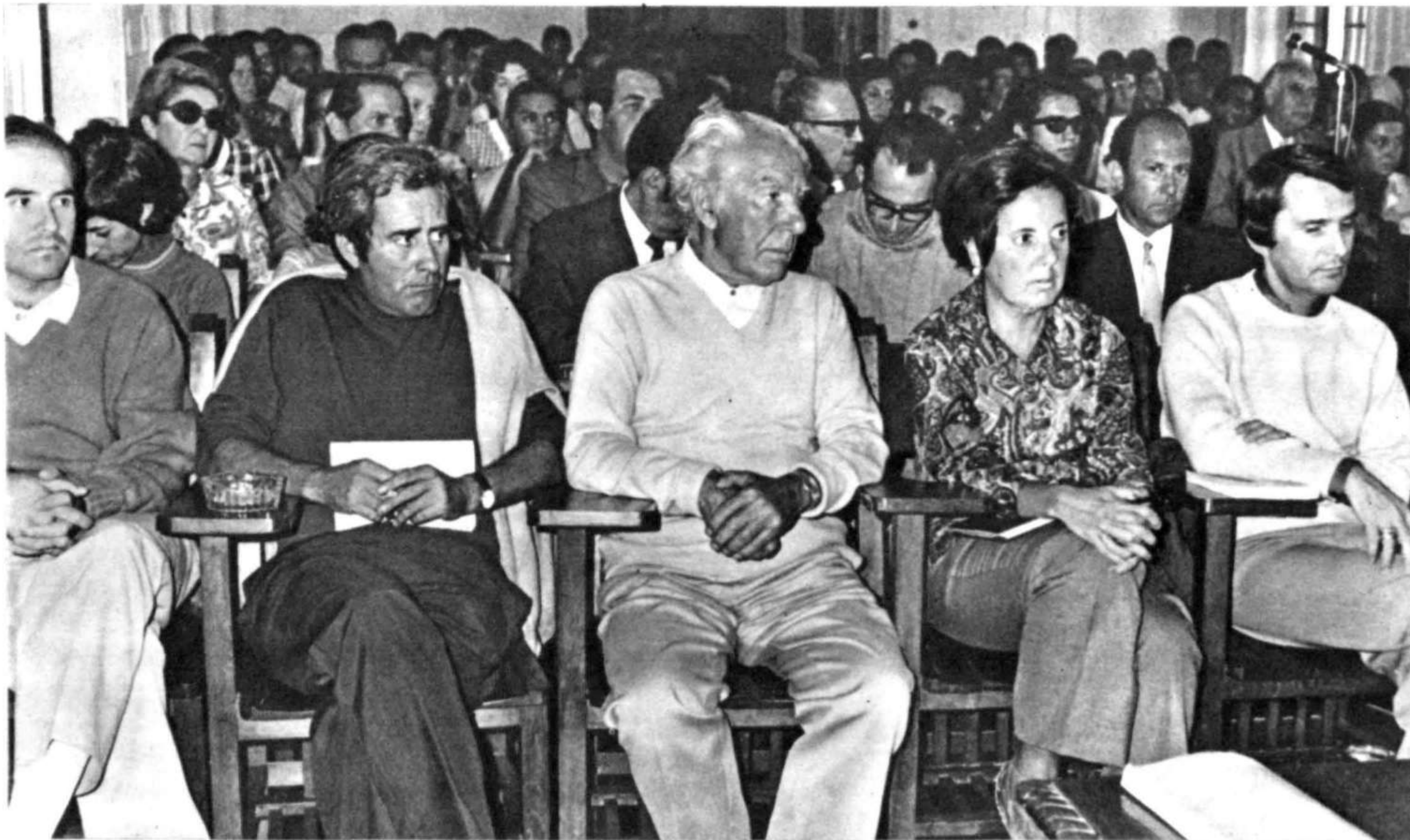
A las palabras del profesor Camón dio continuidad el director de Radio Nacional de España, don José Manuel Riancho, que se congratuló del éxito de estos «encuentros» de la Magdalena y agradeció a todos su asistencia y cooperación entusiasta. El profesor Pérez-Embú, director general de Bellas Artes y rector magnífico de la Universidad Internacional, cerró el acto con un ofrecimiento a todos los artistas españoles, presentes y ausentes, de la amistad incondicional de los servicios oficiales que dirige, para el

mejor cumplimiento de la obra futura de la creativa artística nacional.

Durante una quincena se dictaron treinta y cuatro lecciones y se escucharon trescientas intervenciones públicas. La Magdalena quedó cerrada tras la salida de los asistentes al IV Curso de las artes, para abrirse de nuevo el próximo estío, cuando el V Curso con que regala a la cultura española Radio Nacional, abra sus puertas generosas.

Un curso apuntado en multitud de quehaceres, de los cuales forma parte principal la posibilidad de relación entre los hombres reunidos en la Magdalena: cursos-encuentros, comunicación para la amistad, apertura al entendimiento de los idearios y propósitos más diferentes, fuente inagotable para la convivencia artística, instrumento de información sin igual en estas áreas nacionales: el mundo del arte en la mano, acunado por este mar incomparable de Santander, desde aquí amplia y generosamente dominado por nuestra atención.

Con las gentes más distintas en cuanto a profesiones de



arte: pintores, escultores, arquitectos, ingenieros, escritores, críticos, musicólogos, compositores, directores de cine, profesores de Universidad, posgraduados, estudiantes... La historia de estas convocatorias artísticas santanderinas se remonta a 1953, cuando las gentes del arte español, invitadas por el Instituto de Cultura Hispánica, se citaron en la Magdalena para discutir una cuestión por el entonces cargada de explosiva originalidad: el arte abstracto. Años después, el III Programa de Radio Nacional de España, avanzada de las más nobles actividades culturales españolas, por deseo del director, José Manuel Riancho, se encargó de la organización de los nuevos cursos.

¿Pero en qué consisten estos cursos? ¿Cuál es su estructura y cuáles sus propósitos? Tomemos como referencia el curso que acaba de cumplir, destinado a atender cuestión de tal jerarquía como la situación actual del arte ante su futuro. No se trata de que los encuentros santanderinos se reduzcan a un simple contacto vivo de las gentes españolas del arte —que por sí bastará, en verdad, para justificar el valimiento de los encuentros de la Magdalena—, sino de que tales contactos desemboquen en el planteamiento y discusión de un tema concreto de la actualidad más extrema. A su lado, en comunicación amical entrañable, las gentes todas del arte concentradas en Santander, viviendo y actuando en relación casi permanente de vida en torno a la problemática expuesta a lo largo del curso, en las aulas de conferencia, en los salones de tertulia, en la cafetería, en el comedor, en los jardines, en los paseos nocturnos por los ámbitos sin igual de la península de la Magdalena. Esta es una de las grandes virtudes de los encuentros santanderinos: la posibilidad de un continuo e inagotable diálogo en torno a las cuestiones planteadas, sean estos diálogos acordes o desacordes con el tema puesto en discusión, puesto que lo importante es plantear un problema y que él se constituya en un modo de significación viva de las cosas de las artes trabajadas en estos encuentros.

Provocar y excitar los ánimos artísticos, exigirles una toma de contacto con los sucesos aquí planteados, inci-

tarles para la acción. Este es uno de los grandes propósitos de los encuentros y, sin duda, uno de sus merecimientos más significativos. El curso ha tenido un largo desarrollo artístico y científico a lo largo de dos semanas, y es casi imposible resumir las cuestiones tratadas en la Magdalena y quienes los encargados de plantear las cuestiones que a lo largo del día y de la noche provocarían las conversaciones y discusiones con que se significó el carácter de los encuentros santanderinos.

Las conferencias dieron cuerpo al curso, pero no lo agotaron en su potencial significativo. Provocaron el interés de las jornadas de la Magdalena, en las que se activaron a la par proyecciones de cine artístico, recitales musicales —Pilar Bayona, Regino Sainz de la Maza, Quinteto Clásico de RTVE—, visitas artísticas a lugares de la montaña... Las gentes de la Magdalena tuvieron ocasión de conocerse, de relacionarse, quizá muchas por vez primera. El contraste mayor de conocimientos amicales fue, sin duda alguna, el establecido entre artistas y posgraduados y estudiantes becados al curso: la práctica del arte y su teoría en fraternal camaradería universitaria. Es este, también sin duda, uno de los grandes éxitos de los encuentros santanderinos. «Encuentros ya cuajados de experiencias, no totalmente conseguidas en sus propósitos —señalaba uno de los comentaristas de estos cursos—, pero sí madurados ya en resultados altamente efectivos. «Los problemas más arrojados en cuanto el arte se aparta de las normas admitidas, se plantean aquí como acontecimientos cargados de naturalidad —basta con ver la relación de lecciones dictadas en el curso—, y así la sorpresa y el recelo con que en anteriores encuentros se presentaban muchas proposiciones de arte, han dejado de tener vigencia en las jornadas de trabajo ofrecidas en esta oportunidad tan recientemente vivida, como piezas altamente significativas y reconocidamente legales.

El IV Curso habrá, por tales causas, de ser considerado, en todo su valer, como ejemplar.

ANTONIO GALAN

GOYA, EN NUEVA YORK Y EN LA HAYA

Diez aguafuertes de Francisco de Goya, cinco del francés Jacques Callot y seis litografías del también francés Honoré Daumier constituyeron el cuerpo vivo de la muestra que, bajo el título «Contra la violencia», se mostró en el Museo Metropolitano de Nueva York. Los aguafuertes de Goya exhibidos en esta ocasión correspondían a la serie de «Los desastres de la guerra». Callot, nacido en 1592, hizo muestra de la miseria, el pillaje, la tortura y la destrucción ocasionadas por las guerras, y pertenecen a la colección «Las grandes miserias de la guerra», que el artista publicó en 1633, dos años antes de morir. Las litografías de Daumier mostraron los conflictos internos y las guerras exteriores que ensangrentaron a su país en el segundo y tercer cuarto del XIX.

Los cuadros de Goya también han viajado a La Haya, y fueron expuestos en el Museo Mauritshuis. Rápidamente el número de visitantes pasó de los cien mil. Hay que destacar que la dirección del museo concedió especiales facilidades —incluso entrada gratuita— a nuestros compatriotas residentes en los Países Bajos.

SALON ART 71 DE BASILEA

El Comité de organización del Salón Art —Salón Internacional de Arte— de Basilea ha fijado ya la fecha del próximo Salón, que se realizará del 24 al 29 de junio del año 1971 y tendrá lugar nuevamente en los pabellones de la Feria suiza de Muestras. La manifestación se dedicará, al igual que en su anterior edición —de la que dimos cuenta en nuestro anterior «Noticiero», al arte del siglo XX y a los libros artísticos del último decenio. El anterior Salón reunió noventa galerías y veinte editores de libros originales de diez países.

Recogemos ahora algunas cifras de ventas de la pasada exposición, cuyas transacciones se elevaron a 5.780.000 francos suizos, algo más del 10 por 100 del valor total de las obras exhibidas, valoradas en diez millones de francos. En las ventas de obras modernas de alta cotización, ofrecida aquí por algunas grandes galerías, desde Picasso, Chagall y Miró a las invenciones «pop-art», cuyos precios se estimaban entre un cuarto de millón a un millón de francos suizos, se hizo sentir de forma paralizante la reserva del comercio americana, causada por la desfavorable situación de la Bolsa. Mientras que obras de 15.000 a 30.000 francos suizos podían venderse bien, las ventas de las grandes obras y de precio elevado se hicieron excepcionales. Entre las piezas que se lograron vender figuraron «La femme coc», de Chagall, en 800.000 francos; una pintura de Tapiés (200.000 francos), dos cuadros de Mark Rothko (210.000 francos cada uno, cifra estremecedora pensando que el pintor murió hace algunos meses en Nueva York en la mayor miseria); dos collages de Kurt Schwitters (21.000 y 125.000 francos, respectivamente) y algunas obras de Josef Beuys (entre 1.800 por dibujo y alrededor

de 100.000 francos por obras de mayor empeño).

De gran atracción resultaron también los pequeños múltiples de arte cinético que, a precios entre 700 y 3.000 francos, tuvieron una venta extraordinaria, así como los «Livres objet», que se vendieron a un promedio de 2.000 francos. Las librerías y editoriales —en total veinte— que por vez primera tuvieron ocasión de presentar en una exhibición como Art 70 el libro de arte de los últimos diez años, salieron muy satisfechos de las ventas y relaciones abiertas a través de la muestra de Basilea.

PREMIOS A ARTISTAS ESPAÑOLES

La española María Fernández, de dieciséis años, ha ganado, en Londres, el primer premio de pintura para jóvenes del «Sunday Mirror». El premio, patrocinado por el popular dominical londinense, dotado con 300 libras, da derecho a participar en la exposición organizada por la Royal Academy, de Londres, y que se celebra actualmente en la capital inglesa. María Fernández, que reside con sus padres en Hoole, aprendió a pintar en el Chester College, donde acaba de terminar el primer curso de arte.

● El primer premio de la división humorística del VI Salón Internacional de Dibujos Humorísticos, celebrado en Montreal, en la Feria de «El hombre y su mundo», ha sido otorgado al dibujante español Chumy Chúmez. El premio es por un valor equivalente a 65.000 pesetas.

El gran premio del Festival, por un importe de 325.000 pesetas, se concedió a Fons van Woerkom, humorista del diario «Toronto Star», y Terry Mosher, del «Montreal Star», ha sido galardonado con el primer premio de la sección editorial. El Salón Internacio-

nal de Dibujos Humorísticos se celebra anualmente, y en él pueden participar humoristas de todos los países. Este año fueron concedidos treinta y cuatro premios, con un total de cerca de un millón de pesetas para las tres categorías: humor, editorial y «strip-cartoons» (seriales en dibujo).

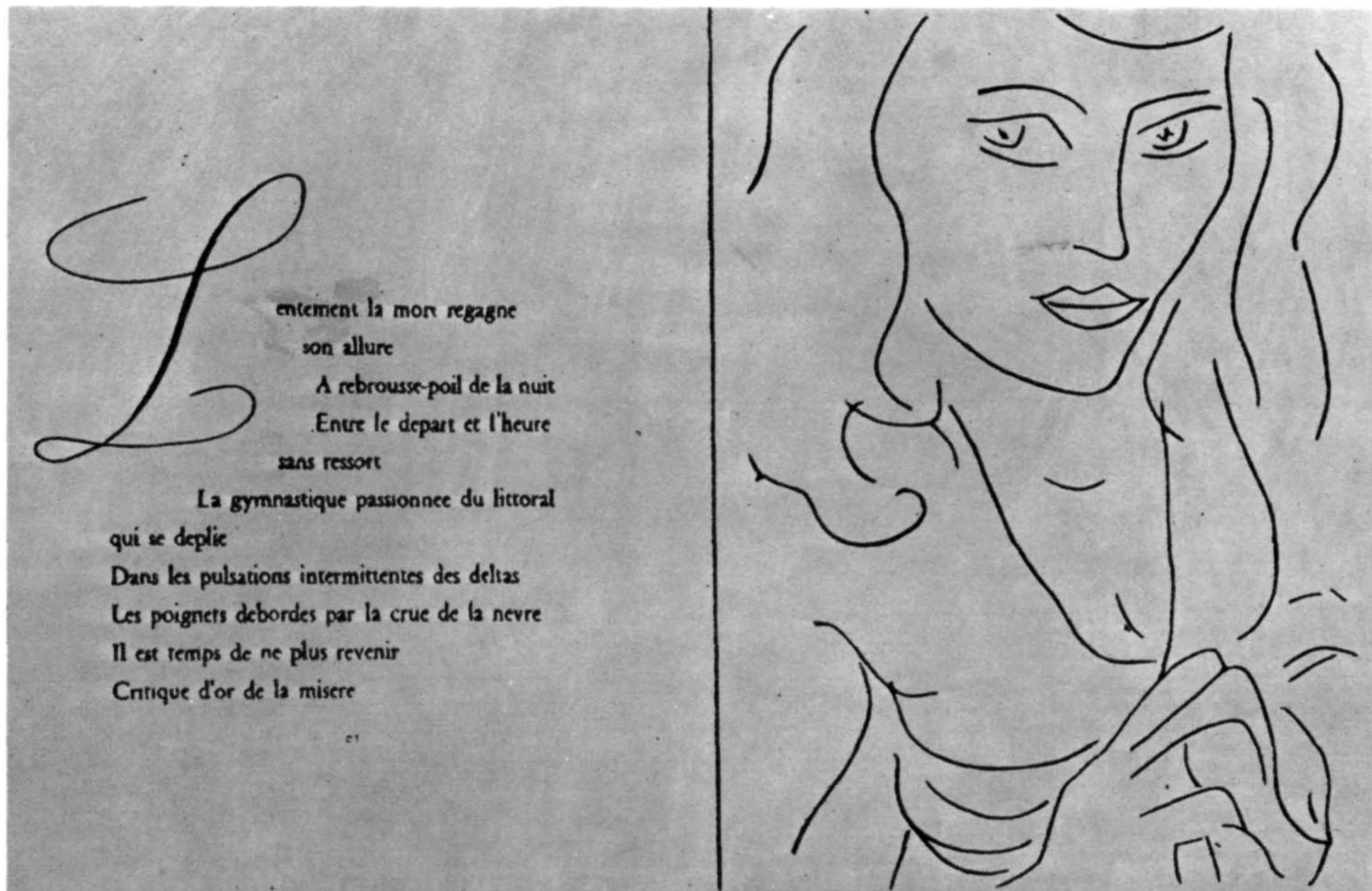
FESTIVAL DE SPOLETO

La anual reseña internacional de los espectáculos de Spoleto —Festival de ambos mundos—, en su XIII edición, ofreció, entre otros acontecimientos artísticos de mayor jerarquía, de teatro, ballet, música, marionetas, etcétera —entre los cuales figuró la actuación de la compañía española de Antonio Gades—, distintas manifestaciones positivas: una colección de bocetos y folklorismo de Tobin, denominada «Explosión de color, París, 1909»; tres exhibiciones presentadas por Vittore Querei y dedicadas a los «naifs» brasileños y de Haití y al arte barroco popular peruano presente en colecciones italianas. Se celebró, a la vez, un simposio sobre las nuevas perspectivas que los medios audiovisuales más recientes han puesto a disposición de todos nosotros.

EXCAVACIONES SUDANESAS

Un equipo de arqueólogos, bajo la dirección del profesor Vercoutter, ha hecho excavaciones en la isla de Sai, a 175 kilómetros al Sur de la frontera egipcio-sudanesa, descubriendo, entre otros objetos, siete depósitos de los fundamentos de un pequeño templo del dios Amon, encontrados bajo las ruinas del templo. Estos depósitos contenían más de cuatrocientos jarros y tablillas con el nombre del fundador, el faraón Menakheperee Meni, al que sólo se conocía, hasta ahora, por una estela que se remonta a la XXV dinastía y que se conserva en el Museo del Louvre. Cuando se descifren las inscripciones se podrá conocer más detalladamente la figura de este faraón y su verdadera jerarquía histórica. También se han encontrado en el mismo lugar otros objetos antiguos: armas que datan del paleolítico, sepulturas de caballos, jarros, escarabajos, pendientes de cornalina de la época faraónica, del XVIII al XVI siglos antes de Cristo, y otros de una época más reciente, cuerpos momificados encontrados en una necrópolis cristiana del siglo VII, textos de un obispo de Sai y, hasta es posible, indicios de la propia sede episcopal.

● Por otra parte, un importante lugar arqueológico ha sido también localizado en el territorio sudanés que va de Cataracte de Assuan, al Norte del país, hasta la región de Sennar, sobre el Nilo Azul, al Sur. Esta región, caracterizada por el relieve de Djebel Barkal y los pueblos de Karima y Meroe, conserva las huellas de numerosos vestigios del Imperio sudanés, cuya soberanía se extendió del siglo VII antes de Cristo al siglo III de la era. A partir de este nuevo Imperio egipcio —siglo XVI antes de



L

entement la mort regagne
son allure
A rebrousse-poil de la nuit
Entre le depart et l'heure
sans ressort

La gymnastique passionnée du littoral
qui se deplic
Dans les pulsations intermittentes des deltas
Les poignets débordés par la crue de la nevre
Il est temps de ne plus revenir
Critique d'or de la misere

«Visages», de Pierre Reverdy, ilustrados por Matisse (1945).

Cristo—, el Djebel Barkal había revestido un carácter sagrado que persistió durante la dinastía etíope de los siete faraones que mantuvieron Egipto y Sudán bajo un mismo cetro. Expulsados de Egipto primeramente por los asirios y luego por las tropas del faraón Psalmético II, los soberanos sudaneses se replegaron a Napata y, por último, a Marowe, que está situado más al Sur.

Los vestigios de numerosos edificios sagrados subsisten todavía al pie del Djebel Barkal, entre los que pueden citarse el gran templo de Amon, fundado por la dinastía XVIII, y las necrópolis de El Kurru y Nuri. El sitio de Merowe encierra piezas de gran valor, como la estatua colosal en granito negro de Taharqua, el sarcófago de Anlaman y la esfinge con cabeza de carnero de Tabarqua, etcétera. Los arqueólogos que se dedican a la excavación de estos lugares son de distintas nacionalidades.

PIERRE REVERDY Y SUS PINTORES

La Fundación Maeght, de Saint-Paul de Vence (Francia), ha presentado una exposición consagrada al poeta Pierre Reverdy y a sus amigos pintores, entre los que figura la plana mayor del arte de la Escuela de París de años atrás: Picasso, Miró, Chagall, Giacometti, Gris, Léger, Matisse... La exposición ha tratado, más que de recordar el vínculo amistoso entre el poeta y los artistas, la de celebrar la relación entre dos formas de lenguaje: la poesía y la pintura. El homenaje rendido en Saint-Paul de Vence a Pierre Reverdy fue doble: sirvió para destacar la obra del poeta y trazó las prolongaciones

en la pintura de la época, apoyando sus demostraciones en la inventiva artística de sus amigos. Se exhibieron así las obras de Reverdy que ilustraron Juan Gris y Henri Laurens («Poème en prose»), Braque («Les ardois du toit»), Matisse («Jockeys camouflés»), Picasso («Le chant des mortes»), etcétera.

Preocupado por poner a punto una sintaxis y una tipografía personales, Reverdy publicó a comienzos de siglo la famosa recopilación titulada «Coup de dés»; dio después al público «Pour le cubisme» y a continuación numerosos textos sobre el arte o el pensamiento. Reverdy llegó incluso hasta definir las investigaciones más audaces de la vanguardia actual. La exposición de la Fundación Maeght, que estableció un paralelo entre el pensamiento de Reverdy y la obra de sus amigos, constituyó a la vez una verdadera ruta a lo largo de la sensibilidad contemporánea.

HOMENAJE A MIES VAN DER ROHE

París ha rendido recientemente homenaje al famoso arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe, el genial inventor del Pabellón alemán de la Exposición de Barcelona de 1929, desdichadamente demolido y que fue también una de las piezas claves para el entendimiento de la moderna arquitectura europea. A Mies consagró París dos exposiciones. En el Parque Floral de Vincennes se presentó su obra de arquitectura, sus proyectos más sorprendentes, en un ambiente verdaderamente original, puesto que se trató de la primera gran manifestación ar-

quitectónica organizada en el Parque Floral parisiense. Las realizaciones más importantes de Mies van der Rohe —fallecido el pasado verano en Estados Unidos, donde vivía desde poco después de ocupar el poder el partido nazi— se presentan en maquetas y proyectos: la mayor parte de ellas son el origen de las formas más características de la arquitectura actual: la Galería Nacional de Berlín, las torres de Lake Shore Drive de Chicago, el Civic Center de la misma ciudad, el Seagram Bulding de Nueva York...

Los mismos pensamientos que regularon sus modos de arquitectura dieron origen a sus creaciones mobiliarias. En el mismo ambiente en que se mostraron sus grandes creaciones arquitectónicas se exhibieron los muebles de Mies, presentados por Knoll International, cuya pieza más espectacular es, sin duda, el famoso sillón «Barcelona», de 1929, actualizado nuevamente de unos años atrás en España y cuyo origen se fija en la ya citada exposición barcelonesa. Las dos exposiciones comentadas ponen a prueba la jerarquía de Mies van der Rohe en su relación con la arquitectura y el diseño actual en Europa, demostrándose que su genio, pese a las mutaciones a que está siendo sometida la actual constructiva, no ha perdido vigor ni significación.

Comprendida en el ámbito informativo de Mies, habrá que decir que el nuevo Parque Floral de París está situado en el mismo lugar en donde estuvo, en 1969, el Parque de las Floralias internacionales de Vincennes. Dedicado a la horticultura, este parque —nueva maravilla del arte floral— comprende cierto número de lugares, entre los cuales hay que mencionar los pabellones «Flores de Francia y del mundo», donde cada vuelta de galería da sobre un jardín nuevo, una pineda, un jardín de plantas acuáticas, etcétera.

También el parque aquí descrito hace sus exposiciones. La exhibición que abrió la temporada expositiva fue dedicada a jardines de ventanas, balcones y terrazas; se realizó más tarde otra de rosas, rosales y rosaledas y concluyó con una exhibición de jardines de casas de campo. Los visitantes del nuevo parque pueden ver, entre otros pabellones, el de la Naturaleza, que es una ilustración del conocimiento y de la protección de la Naturaleza en todas sus formas; el de las Artes, que es una introducción al arte contemporáneo, y el de la Investigación Hortícola y de Botánica, que comprende, entre otras obras, un jardín de plantas medicinales. Y como últimas novedades aportadas por el nuevo parque de Vincennes, figuran los espectáculos nocturnos al aire libre y las exhibiciones artísticas permanentes organizadas por el Centro Nacional de Arte Contemporáneo.

CONGRESO DE CRITICA DE ARTE

Se ha celebrado en Montreal el XI Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, que este año se desarrolló, además de en Montreal, en las ciudades canadienses de Quebec, Ottawa, Toronto, Vancouver y Victoria. El tema central, «Arte y percepción», fue expuesto en el nuevo Centro Nacional de las Artes, de Ottawa, por el profesor Rudolf Arnheim, quien habló a la vez de «Psicología de la percepción»; Arnold Rosenberg disertó sobre «Regionalismo e internacionalismo»; Marshall Mac Luhan lo hizo sobre «Noción del espacio en arte», y el profesor Moles, que se refirió a la «Teoría de la información y la estética del espacio». Finalmente se celebró una mesa redonda en la ciudad de Toronto, acerca de la crisis de la crítica, tema que se

debatirá bajo el enunciado de «Los críticos de arte, ¿son liberadores u opresores?».

PORCELANAS DE PARIS

El Museo Nacional de Cerámica de Sèvres ha presentado en París una exposición consagrada a un aspecto muy especial de la historia de la porcelana en Francia: las porcelanas de París, cuyo esplendor data de los últimos treinta años del siglo XVIII. El monopolio de la manufactura real había impedido hasta entonces el desarrollo de las empresas particulares. La Revolución y las ideas liberales que distinguieron ese período favorecieron el nacimiento de un gran número de talleres y de tiendas de porcelanas en París y sus alrededores. Entonces, en la Manufactura de Sèvres, en Limoges y en muchos talleres particulares se hicieron investigaciones comunes, que dieron por resultado una producción extremadamente variada basada en una técnica perfeccionada.

En las nuevas salas transformadas últimamente en el Museo Nacional de Sèvres se expusieron casi cuatrocientas piezas, la mayoría de las cuales datan del período que va de 1770 a 1830. Entre las más interesantes se pueden citar las producciones de Dagoty y Honoré, que ocuparon uno de los primeros puestos entre los abastecedores del Emperador Napoleón; Darte, que, con ciento cincuenta obreros estaba considerada como la más importante fábrica parisiense; Dilh y Guerbard, que hicieron célebres los trabajos científicos de Dilh sobre los colores, realizando principalmente placas (retratos) y porcelana mate; Nast, que hizo escultura de porcelana mate; Jacob Petit, a quien se debe el origen de un estilo barroco, en el que se encuentran imitaciones de la porcelana de Sajonia y la utilización de relieves al natural, y Schoelcher, que adapta la copia de cuadros a piezas muy diversas. Se presentaron también en la exposición numerosas cartas, placas y platos de muestras que contribuyeron a dar una nueva vida al gusto de una época.

Jarrón de Darte exhibido en el Museo Nacional de Cerámica, de París.



MUSEO BARCELONES DE LA CANONJA

El Ministerio de Educación y Ciencia ha declarado monumento histórico-artístico a la Casa de la Canonja, de Barcelona, que comprende en realidad dos edificios distintos: el de la Pía Almoína, situado en la plaza de Cristo Rey, junto a la catedral, y la residencia canónica que se encuentra en el lugar que ahora ocupan varias salas, entre ellas la capitular, en los claustros. Parece ser que ya existía esta institución en el siglo IX, después de la reconquista de Barcelona por tropas galas. En los documentos de los Reyes carolingios, después de Ludovico Pío, ya se cita la propiedad de la Canonja. Los edificios se levantaron, el de la Pía Almoína, hacia 1435, y su ampliación, con el nombre de la Canonja, en el siglo XVI.

La Pía Almoína era una gran institución de caridad. En el siglo XI se fundó un hospital para peregrinos pobres y enfermos, con legados del obispo Deusdedit, llamado hospital de la Canónica. Las familias más notables de la época fundaron «Porciones de caridad» para atender al cumplimiento de la finalidad benéfica de la obra. Y en la Pía Almoína venían a liquidar todas las obras de la diócesis; así es copiosa en el Archivo Capitular de la catedral barcelonesa la documentación que, en particular, se tiene de Garraf, Sitges, San Martí y Vilafranca del Panadés. Esta pujanza se mantuvo hasta el siglo XV, y determinadas baronías como las citadas se encontraban bajo la posesión feudal de la Pía Almoína, para cuya erección se concedió aprobación papal en 1217. El principal promotor de la Pía Almoína fue el obispo Berenguer de Palou, y en la obra se invirtieron gran parte de las rentas obtenidas con la conquista de Mallorca.

Durante el siglo XVIII, el conjunto de construcciones declaradas ahora monumentos histórico-artísticos estuvo destinado a depósito de la mesa capitular. Después de la desamortización volvió a ser propiedad catedralicia, siendo hoy la única que le queda al cabildo. La Canonja es muy posible que sea restaurada. Teniendo en cuenta su situación y que a la catedral no le queda más sitio para dependencias auxiliares, quizá se pudieran instalar en el edificio los museos diocesanos y de la catedral, el primero de los cuales está hoy instalado en el seminario conciliar.

PREMIOS DEL ATENEO SEVILLANO

Los premios y becas concedidos por el Ateneo de Sevilla, a través de su Exposición de Primavera en su LXXV edición, han sido los siguientes:

Medalla de oro a la Diputación Provincial hispalense por su protección a las Bellas Artes; medalla de plata a Gloria Merino; medalla de bronce a Carmen Pintefo; premio Dirección General de Bellas Artes, de 25.000 pesetas, a Juan Antonio Huguet; beca Diego de Velázquez, dotada con 40.000 pesetas, a Antonio López Ordóñez; beca Velázquez, de 40.000 pesetas, a Roberto Reina; premio anual de arte, dotado con 25.000 pesetas, a María Dolores Santander; beca Murillo, de 12.000 pesetas, a Francisco García; premio Gonzalo Bilbao, de 10.000 pesetas, a Anto-

nio López Ordóñez; premio Ruiz Gijón, de 10.000 pesetas, a Daniel Arévalo; premio El Corte Inglés, de 15.000 pesetas, a Mercedes Moreno; premio Caja de Ahorros San Fernando, de 15.000 pesetas, a José Álvarez; premio de la misma entidad, de 10.000 pesetas, a Juan López Barreto; premio Compañía de Electricidad, de 10.000 pesetas, a Justo García Girón, y premio Ansiba, de 5.000 pesetas, a Francisco Rey.

III FESTIVAL DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA

Organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y la Comisaría de la Música de la Dirección General de Bellas Artes se ha celebrado en Madrid, del 1 al 12 de octubre, el III Festival de Música de América y España.

Intervinieron en el mismo la Orquesta Sinfónica de Madrid, el Grupo Alea, la Orquesta de Cámara, los cuartetos Renacimiento y Filadelfia, la Orquesta Filarmónica, la Nacional, la Sinfónica de la RTV, el Orfeón Pamplonés y el Quinteto Cardinal.

Entre las obras interpretadas, la mayoría fueron estreno mundial o primera audición en Europa, lo que valoriza extraordinariamente el interés de este gran ciclo musical.

DESCUBRIMIENTO DE NUEVAS PINTURAS RUPESTRES

La Comisaría de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes ha procedido al estudio de uno de los hallazgos más sensacionales en pinturas rupestres. Se trata de la Cueva del Niño, situada en Ayna (Albacete), y que ofrece un bellissimo conjunto de pinturas cuaternarias semejantes a las hasta ahora conocidas en el Norte de España y Sur de Francia, totalmente nuevas en el Levante español. Son pinturas trabajadas al aire libre, no en el fondo de la cueva.

El descubrimiento ha tenido —o va a tener— gran repercusión en el mundo internacional.

ARTE DE TARRAGONA

Después de varias campañas de restauración y conservación de los monumentos tarraconenses, que han permitido el rescate del palacio de Augusto y su habilitación para museo, integrado en el Arqueológico Provincial, proseguirán en la ciudad las obras en la plaza del Rey a fin de construir un acceso al Pretorio sobre la base de las bóvedas existentes. Otro de los monumentos que está siendo objeto de restauración es el anfiteatro situado debajo del balcón del Mediterráneo. Se va a reconstruir la gradiería y las puertas de acceso y la totalidad del óvalo que forma la arena. A la vez que a trabajos de consolidación de pavimentos del foro, restauración del patio de la «fulonica» —molino aceitero— y otras obras menores, se va a proceder al cubrimiento del campo de tumbas y ánforas del Museo de la Necrópolis paleo-cristiana, que se encuentra al aire libre y sufren las consecuencias de los cambios atmosféricos.

LEGADO JIMENEZ DIAZ

El Ministerio de Educación y Ciencia ha aceptado el legado otorgado en su testamento por doña Concepción de Rábago Fernández, viuda del doctor Jiménez Díaz, de varios cuadros a favor del Museo del Prado y del Español de Arte Contemporáneo. Se trata de las obras siguientes: «Santa Eufemia», de Zurbarán; «Virgen», del Divino Morales, y «San Miguel», de Valdés Leal, donadas al Museo del Prado; «La casa de Segovia», de Ignacio Zuloaga; «El ciego de los romances», de José Gutiérrez-Solana, y «Adán y Eva», atribuido a Picasso, donadas al Museo Español de Arte Contemporáneo. La aceptación del legado ha sido publicada en el «Boletín Oficial del Estado».

PREMIO JOAN MIRO

Una vez más ha sido conferido en Barcelona el premio de dibujo Joan Miró, en su novena edición, fundado por el Ciclo Arte de Hoy, y que en esta oportunidad consiguió el artista belga Jean Marc Navez. Alcanzaron mención Evaristo Vallés, Jindrich Boska, Armando Cardona Torrandell y Elio Mariani.

Han concurrido al premio más de 650 obras, de las cuales fueron exhibidas en los salones del Colegio de Arquitectos la mitad, «constituyendo la exposición —según opinión del profesor Castillo Yurrita, crítico del «Diario de Barcelona»— un brillantísimo panorama del dibujo actual, con un claro abandono de la figuración, aunque el artista galardonado no forma parte de tales inclinaciones». Fueron numerosos los países concurrentes de todas las partes del mundo y asistieron también los ocho premios anteriores: Claret, Rey Polo, Hurtuna, Elena Paredes, Marta Jungwirth, Radovic, Coma Estalella y Masaji Yoshida. «El dibujo premiado en tinta china y lápiz graso —añade Castillo— combina la figuración en doble versión abierta y cerrada, moderna y tradicional, con un trasfondo geométrico que actúa al mismo tiempo de personaje. Nada hay que opinar en contra de la decisión del Jurado. Tampoco en las menciones, aunque premios y menciones podían haber recaído con idéntica justicia en otras obras».

El ganador del premio, Jean Marc, reside en la localidad belga de Leernes y ha celebrado hasta hoy una sola exposición en Charleroi; este es el primer galardón que recibe de jerarquía internacional. Como es sabido, el premio Joan Miró consiste en una medalla de plata y una litografía en colores del famoso pintor en cuyo honor se convoca el premio.

I SEMANA DE POLIFONIA EN AVILA

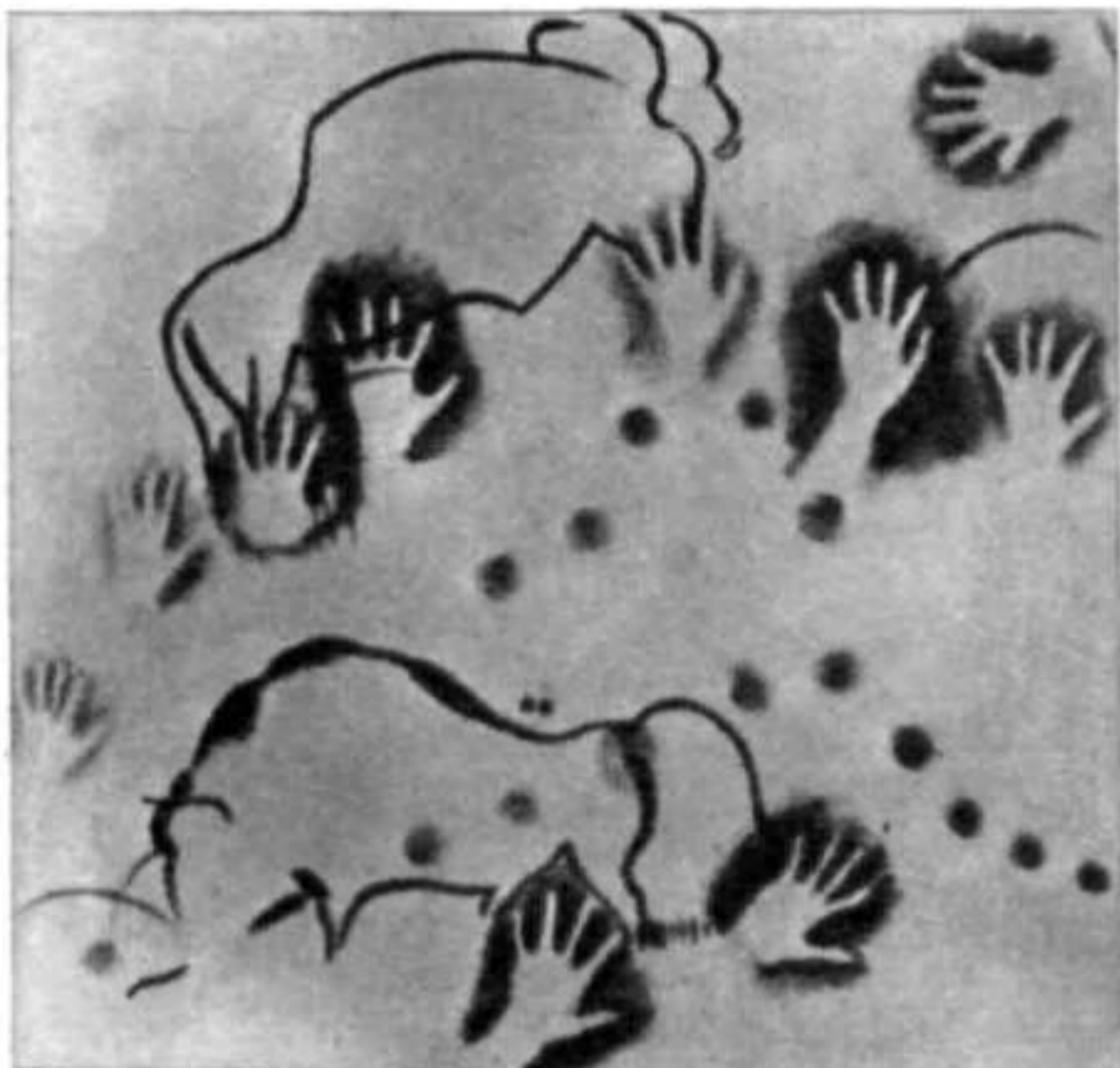
Organizada por la Comisaría General de la Música se ha celebrado en Avila, y durante los días 16 a 22 de octubre, la I Semana de Polifonía.

Participaron en estos recitales la Capilla Clásica Polifónica del F. A. D., la Coral Sant Jordi, Purcell Consort of Voices, Coro Madrigal, Madrigalistas de Praga, Agrupación Coral de Cámara de Pamplona y el Coro Ametsa.

Los conciertos tuvieron lugar en las iglesias de San Andrés y San Vicente y en el Real Monasterio de Santo Tomás.

ILUMINACION DEL ALCAZAR TOLEDANO

La Dirección General de Arquitectura efectuará a sus expensas la iluminación del Alcazar toledano, la única pieza monumental de la ciudad hasta hoy privada de iluminación artificial, para lo cual se redactará inmediatamente el correspondiente proyecto. La obra pretende valorar, mediante distintas calidades luminosas, todos los elementos arquitectónicos del gran edificio.



LAS PINTURAS RUPESTRES, EN PELIGRO

Se ha celebrado en Ribadesella (Oviedo) una importante reunión de científicos, patrocinada por la UNESCO a través de la Unión Internacional de Estudios Prehistóricos y organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Patronatos de las cuevas prehistóricas de Santander y Asturias.

Temas importantes de esta reunión han sido la conservación de las pinturas rupestres de la región, elevándose varias recomendaciones en este sentido a la Dirección General de Bellas Artes.

Han tomado parte en estas reuniones relevantes personalidades y expertos (físicos, biólogos, químicos y otros especialistas) consagrados a la conservación de estas pinturas que, ante la masa turística, corren peligro grave de deterioro, como ha ocurrido en Lascaux (Francia).

NECROPOLIS ROMANO-CRISTIANA

Cuatro sepulturas pertenecientes a la necrópolis romano-cristiana de Iluro han sido descubiertas en las inmediaciones del templo basilical de Santa María, en Mataró. Según el delegado de excavaciones arqueológicas de la zona, don Mariano Ribas, son de características distintas a las que fueron excavadas hace unos catorce años; su construcción en tierra firme se completa parcialmente con piedras desiguales y fragmentos de tegula. Una de ellas conserva la tapa con losas de piedra; otra apareció cubierta con obra de hormigón «opus testaceum», y las restantes se hallan desprovistas de tapa. Cada una contiene en su interior un esqueleto que, por sus características y restos de material arqueológico que lo acompañan, puede datarse sobre las postrimerías del siglo IV.

En un nivel más hondo han aparecido sólidas paredes de mampostería ordinaria pertenecientes a una edificación de época anterior, con una habitación rectangular de 3,20 metros de ancho por 7,10 metros de largo, pavimentación «opus testaceum» y restos de otras tres estancias de características semejantes.

Cuartetos de Beethoven

CICLO COMPLETO

EN CONMEMORACION DEL BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO



JORNADAS MUSICALES UNIVERSITARIAS

El Año Internacional de la Educación, organizado por la UNESCO, ha motivado la campaña musical emprendida por la Comisaría General de la Música bajo el título de Jornadas Musicales Universitarias. A los conciertos celebrados en Madrid hay que sumar los de Barcelona y Sevilla. En la Ciudad Condal actuaron el Quinteto de Viento Ciudad de Barcelona, con obras de Beethoven, Tomasi y Hindemith; la Camerata Instrumental de Barcelona, bajo la dirección de Luis Millet, con obras de Vivaldi, Haendel, Bach y Mozart; el Trio Haendel, con obras de Corelli, Haendel, Bach, Cervelló y Martinu; el Cuarteto Ciudad de Barcelona, con obras de Mozart, Schumann y Beethoven; la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de A. Ros Marbá, con obras de Beethoven («Fantasía para piano, coro y orquesta» y «Sinfonía núm. 9»).

En Sevilla, además del «Mayo Musical Hispalense», que incluyó a un gran número de intérpretes, hay que citar los conciertos celebrados en el colegio Almonte para los estudiantes universitarios. El pianista José Tordesillas y el guitarrista Rodrigo fueron los iniciadores de esta serie de conciertos educativos que se extenderán a todos los rincones de España.

CONCURSOS DE ARTE: BIENALES ESPAÑOLAS

● II BIENAL NACIONAL DE PINTURA DE BILBAO. La compañía de seguros Bilbao convoca su II Bienal, a la que podrán concurrir todos los pintores nacionales y extranjeros domiciliados en España. El tema será libre.

Cada artista podrá presentar dos obras como máximo, que habrán de ser entregadas en la calle de Rodríguez Arias, 15, Bilbao, hasta el 14 de noviembre. Un Jurado de expertos seleccionará las obras que habrán de ser expuestas. Los premios que se establecen son los siguientes: primera medalla y 150.000 pesetas, segunda medalla y 100.000 pesetas, tercera medalla y 75.000 pesetas. Ninguno de los premios será dividido ni declarado desierto.

● III BIENAL DEL DEPORTE. Del 17 de abril al 31 de mayo de 1971 se celebrará en Barcelona la III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, bajo el alto patrocinio del Comité Olímpico Internacional. El certamen se dividirá en cinco secciones: pintura, escultura, dibujo, grabado y trofeos y medallas deportivas. Sobre decir que los temas de las obras concurrentes al certamen habrán de versar sobre temas deportivos, dentro de las más amplias tendencias artísticas. El número de obras que podrá enviar cada artista será de tres en pintura y escultura y cinco en grabado, dibujo y trofeos y medallas. Las obras habrán de presentarse antes del 31 de enero de 1971 en Madrid —Sala Macarrón, Jovellanos, 2— y en Barcelona —La Pinacoteca, paseo de Gracia, 34—. Su dimensión no excederá en ningún caso de los tres metros ni será inferior a los cincuenta centímetros.

Se concederán los siguientes premios: medalla de honor (150.000 pesetas), otorgada en cualquiera de las secciones. Pintura: primer premio de 70.000 pesetas, obra de 50.000 pesetas y dos obras de 15.000 pesetas. Escultura: primer premio de 90.000 pesetas, obra de 60.000 pesetas y dos obras de 25.000 pesetas cada una. Dibujo y grabado: dos primeros premios de 20.000 pesetas y cuatro obras de 7.500 pesetas cada una. Trofeos y medallas: primer premio de 25.000 pesetas y cuatro obras de 100.000 pesetas cada una. Las obras premiadas quedarán en propiedad de la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes, si el artista premiado no renuncia a su adquisición.

CURSO DE EDUCACION ARTISTICA. INSTITUTO PSICOPEDAGOGICO DE LAS ARTES. MADRID

La Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes no sólo está proyectada en una labor pública de conciertos y festivales, sino que posee una misión casi anónima, de cimentación, que sirva de inicio permanente para lograr el nivel musical deseado por todos: la educación.

Al planteamiento teórico-crítico de los problemas de la educación en los distintos niveles de la enseñanza han seguido las realizaciones. Estas se mueven en un terreno del mayor compromiso, por lo que pueden aportar en sus consecuencias. En el aspecto de una pedagogía general dirigida a la formación del profesorado, la Comisaría General de la Música ha organizado, junto con el Instituto Psicopedagógico de las Artes del colegio San Estanislao de Kostka, de Madrid, un curso de información para maestros y profesores de música de las escuelas primarias. A este curso asistieron cuarenta alumnos, todos maestros y profesores en activo, y a las clases de orientación pedagógica se sumaron los conciertos que protagonizaron Manuel Carra, pianista; el Grupo L. E. M. A., de música antigua; el Grupo de Música y Teatro S. E. K., y la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, bajo la dirección de Luis Morondo. El capítulo de conferencias estuvo a cargo de Tomás Marco, que habló sobre «Educación musical»; el doctor Flores Peña, sobre «Aspectos psicológicos de la educación artística», y José Monleón, sobre el tema del «Teatro como integración del niño en la sociedad».

JORNADAS DE URBANISMO

Se han celebrado en San Feliu de Guíxols las Jornadas de Urbanismo de la Costa Brava, convocadas por la mancomunidad turística de dicha Costa y el Instituto de Estudios de Administración Local. Se dictaron a lo largo de dos días de trabajo las siguientes conferencias: don Javier Subias Pagos, arquitecto del Ayuntamiento de Barcelona: «Presencia y futuro del urbanismo»; don Rafael Barril Dosset, del Instituto de Administración Local: «Investigaciones de estructuras urbanas y su financiación»; don José Luis González, profesor de la Escuela de Administración: «Problemas de urbanismo en los municipios turísticos»; don Mario Gaviria Lavarta, de la Escuela de Sociología del Instituto de Estudios de Administración Local: «Urbanismo y paisaje», y don Ramón Martín Mateo, catedrático de la Universidad de Bilbao: «El urbanismo como cauce de participación».

MUSEO DE ZARAGOZA

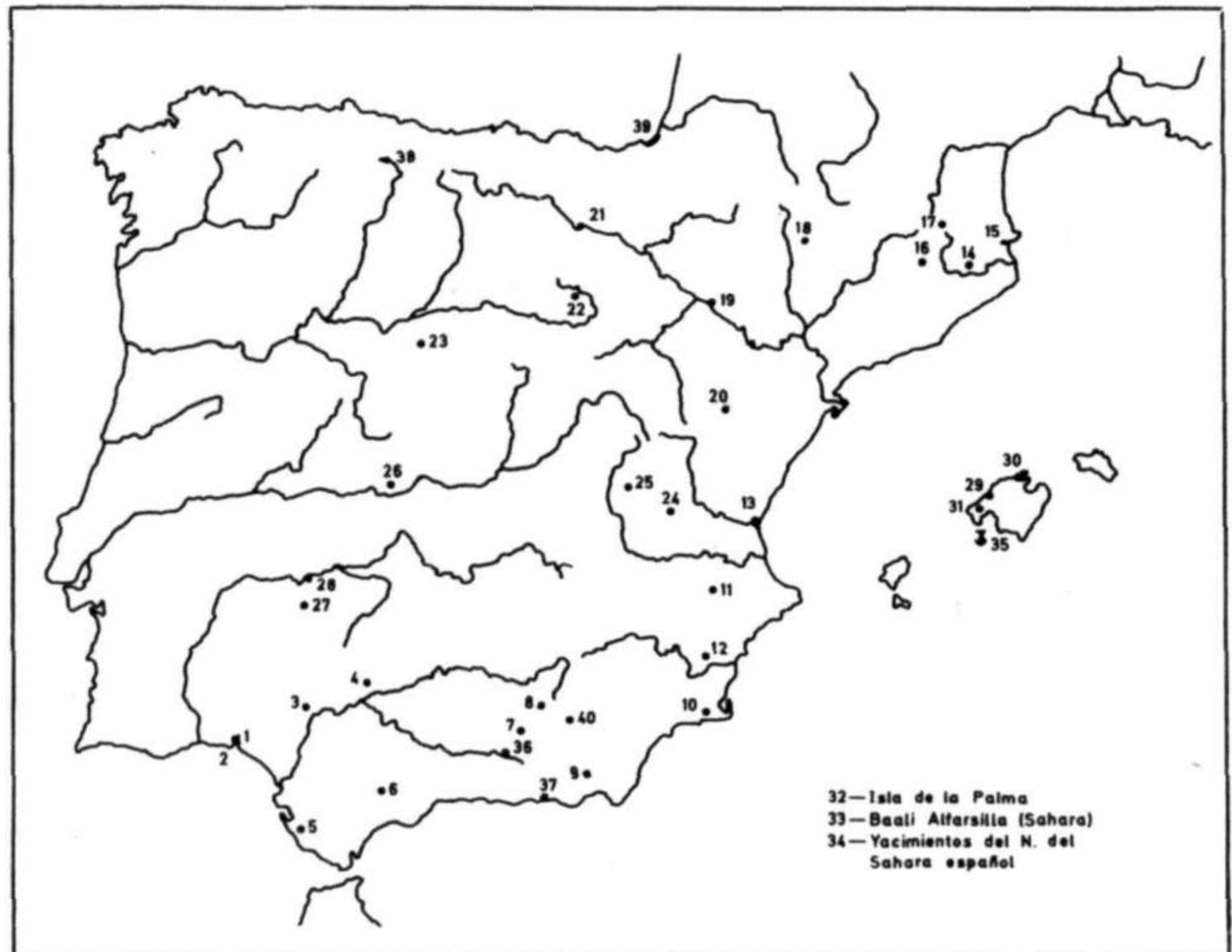
Según declaración hecha a la prensa por el catedrático don Antonio Beltrán Martínez, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, serían necesarios más de seis millones de pesetas para la instalación definitiva de las distintas salas de dicho museo. El edificio en que se halla instalado data de 1908 y fue construido con ocasión de la Exposición Hispano-Francesa que se celebró en el centenario de los Sitios. Se trata, en realidad, de una construcción no excesivamente sólida, que precisa de continuas y costosas reparaciones. Las obras esenciales se han realizado ya, pero queda aún un largo camino por recorrer hasta la habilitación definitiva de todas las salas del museo, en las que se guardan, entre otras obras, el «Autorretrato» de Goya, así como los retratos del duque de San Carlos, el de don Félix de Azara y otras piezas del genial aragonés. Se exhibe a la vez una magnífica colección de primitivos regionales.

El museo se nutre de distintas subvenciones, que apenas superan las 150.000 pesetas anuales, con las que hay que hacer frente a todos los gastos museales. Pese a todas estas quiebras, aumenta diariamente el número de visitantes, lo que permite suponer que los males del museo alcanzarán pronto un firme y definitivo remedio.

EXCAVACIONES EN TARTESSOS

En Huelva se ha localizado un extenso hábitat de época prerromana y se ha iniciado una cuarta campaña de excavaciones en la rica necrópolis sita en el lugar conocido como Cabeza de la Joya. Las tumbas excavadas, cuya cronología abarca desde los siglos VIII a VI antes de Jesucristo, corresponden a diversos tipos y ritos funerarios, conteniendo excepcionales ajuares de singular valor: jarros y braseros rituales, vasos de bronce, fibulas, espadas, objetos de marfil y plata, alabastros, cerámicas pintadas y otros elementos de adorno que documentan arqueológicamente y justifican las leyendas creadas en torno al mítico emporio de Tartessos, cuyo apogeo, según las oscuras fuentes literarias, coincide con los elementos cronológicos obtenidos en esta excavación.

La Comisaría General de Excavaciones de la Dirección General de Bellas Artes y el Instituto de Estudios Onubenses vienen realizando desde hace tiempo excavaciones arqueológicas en Huelva, bajo la dirección del profesor doctor Garrido Roiz, asistido por un grupo de alumnos y con la participación de investigadores del Instituto Español de Prehistoria del C. S. I. C.



Explicación al plano adjunto:

- 1.—Excavaciones en Huelva bajo la dirección de don Juan Pedro Garrido Roiz, profesor de la Universidad de Madrid.
- 2.—Excavaciones en la isla de Saltés bajo la dirección de don Juan Pedro Garrido Roiz y la colaboración de la William L. Bryant Foundation.
- 3.—Excavaciones en Itálica (Santiponce) bajo la dirección de don José María Benjumea y de don José María Luzón.
- 4.—Excavaciones en Carmona (Sevilla) bajo la dirección de doña Concepción Fernández-Chicarro, directora del Museo de Sevilla.
- 5.—Excavaciones en Carteia bajo la dirección de don Francisco Presedo Velo, catedrático de la Universidad de Sevilla, y doña Concepción Fernández-Chicarro.
- 6.—Excavaciones en Ronda bajo la dirección de don Mariano del Amo, director del Museo de Huelva.
- 7.—Excavaciones en Monachil bajo la dirección de don Antonio Arribas, catedrático de la Universidad de Granada.
- 8.—Excavaciones en Cástulo (Jaén) bajo la dirección de don José María Blázquez, catedrático de la Universidad de Madrid.
- 9.—Excavaciones en el yacimiento de Los Millares (Almería) bajo la dirección de don Francisco García Jiménez, conservador del Museo de Almería.
- 10.—Excavaciones en Catargena bajo la dirección de don José María Messeguer.
- 11.—Excavaciones en la Cueva Emparedá (Bocairente) bajo la dirección de doña María Dolores Asquerino, del Instituto Español de Prehistoria.
- 12.—Excavaciones en Orihuela bajo la dirección de doña María Serna, del Instituto Español de Prehistoria.
- 13.—Excavaciones en la zona de Valencia bajo la dirección de don Domingo Fletcher, director del Museo de Valencia.
- 14.—Excavaciones en Sarriá de Ter (Gerona) bajo la dirección de Miguel Oliva Prat y don Juan Maluquer de Motes, catedrático de la Universidad de Barcelona.
- 15.—Excavaciones en Rosas (Gerona) bajo la dirección de don Juan Maluquer de Motes.
- 16.—Excavaciones en Rocafesa (Gerona) bajo la dirección de doña Ana María Muñoz, profesora de la Universidad de Barcelona.
- 17.—Excavaciones en el monasterio de Ripoll (Gerona) bajo la dirección de don Eduardo Ripoll, catedrático de la Universidad autónoma de Barcelona.

- 18.—Excavaciones en Villa Fortunatus (Fraga) bajo la dirección de Rosa Donoso, directora del Museo de Huesca.
- 19.—Excavaciones en la zona de Zaragoza, bajo la dirección de don Antonio Beltrán, catedrático de la Universidad de Zaragoza.
- 20.—Excavaciones en Azaila (Teruel) bajo la dirección de don Antonio Beltrán y doña Purificación Atrián, directora del Museo de Teruel.
- 21.—Excavaciones en Logroño bajo la dirección de don José G. Moya, director del Museo de Logroño.
- 22.—Excavaciones en Numancia (Soria) bajo la dirección del director del Museo de Soria, don Juan Zozaya Stabel-Hansen.
- 23.—Excavaciones en Almenara de Adaja bajo la dirección de don Pedro de Palol, catedrático de la Universidad de Valladolid.
- 24.—Excavaciones en Saelices bajo la dirección de don Francisco Suay, conservador del Museo de Cuenca.
- 25.—Excavaciones en Segóbriga (Cuenca) bajo la dirección de don Martín Almagro Gorbea, conservador del Museo Arqueológico Nacional.
- 26.—Excavaciones en Santa María de Melque bajo la dirección de don Luis Caballero Zoreda, del Instituto Español de Prehistoria.
- 27.—Excavaciones en Medellín (Badajoz) bajo la dirección de don Mariano del Amo, conservador del Museo de Huelva.
- 28.—Excavaciones en Mérida bajo la dirección de don José Alvarez y Sáez de Buruaga, director del Museo de Mérida.
- 29.—Excavaciones en yacimientos de Mallorca bajo la dirección de don Manuel Fernández-Miranda, del Instituto Español de Prehistoria.
- 30.—Excavaciones en cuevas de Pollensa (Mallorca) bajo la dirección de doña Catalina Enseñat, del Instituto Español de Prehistoria.
- 31.—Excavaciones en Son Metja (Mallorca) bajo la dirección de don Guillermo Roselló, director del Museo de Mallorca.
- 32.—Excavaciones en la isla de La Palma bajo la dirección de don Diego Cuscoy, director del Museo de Tenerife.
- 33.—Excavaciones en el yacimiento de Baali Alfarsilla (Sahara español) bajo la dirección de don Manuel Pellicer, profesor de la Universidad de La Laguna.
- 34.—Excavaciones en yacimientos del Sahara español bajo la dirección de don Rodrigo de Balbín, del Instituto Español de Prehistoria.
- 35.—Excavaciones submarinas en el área de Mallorca bajo la dirección de don Martín Almagro, catedrático de la Universidad de Madrid.
- 36.—Excavaciones en la cartuja de Granada bajo la dirección de don Manuel Sotomayor.
- 37.—Excavaciones en Almería bajo la dirección de don Manuel Fernández-Miranda, del Instituto Español de Prehistoria.
- 38.—Excavaciones en Riaño bajo la dirección de don Javier Lomas Salmonte, profesor de la Universidad de Sevilla.
- 39.—Excavaciones en Irún bajo la dirección de don Javier Lomas Salmonte.
- 40.—Excavaciones en Baza (Granada) bajo la dirección de don Francisco Presedo Velo, catedrático de la Universidad de Sevilla.

PROGRAMA DE LA ORQUESTA NACIONAL

Dada la amplitud del programa que en la iniciada temporada va a ofrecer la Orquesta Nacional de España en el Teatro Real, de Madrid, ofrecemos la primera parte del mismo, aclarando que las obras marcadas con ** serán estreno mundial y las señaladas con *, estreno en Madrid o primera interpretación que ofrece la Orquesta Nacional.

El programa es el siguiente:

AVANCE DE LOS PROGRAMAS PREVISTOS PARA LA TEMPORADA 1970-71 DE LA ORQUESTA NACIONAL

1. 16, 17 y 18 de octubre
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
** **Gerardo Gombau**
«Fanfarre sobre temas beethovenianos»
(Obra encargada por la O. N. E.)
- Ludwig van Beethoven**
«Concierto para violín y orquesta en Re mayor»
Solista: Yehudi Menuhin
- «Entrada de los dioses en el Walhalla», de «El oro del Rhin»
Richard Wagner
«Cabalgata de las Walkirias»
«Amanecer», «Viaje de Sigfrido por

- el Rhin» y «Música Fúnebre» de «El ocaso de los Dioses»
Obertura de «Tanhäuser»
Cuarteto de tubas wagnerianas y trompeta baja de la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf
2. 23, 24 y 25 de octubre
Director: Jesús López Cobos
Jesús Guridi
Diez melodías vascas
* **Bela Bartok**
Concierto para dos pianos y orquesta
Solistas: Dúo Reding-Piette
Robert Schumann
Sinfonía núm. 2
3. 30, 31 de octubre y 1 de noviembre
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
* **Héctor Berlioz**
«Requiem»
Coro: Orfeón Donostiarra
Solista: Louis Devos
- Nota.—Esta obra se ejecutará sin interrupción
4. 6, 7 y 8 de noviembre
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
** **José Peris**
«Preámbulo para Orquesta»
(Obra encargada por la O. N. E.)
Johannes Brahms
Concierto núm. 2 para piano y orquesta

Solista: André Watts
Johannes Brahms
Primera Sinfonía en Do menor

5. 13, 14 y 15 de noviembre
Director: Stanislaw Moloski
Sergei Rachmaninoff
Concierto núm. 3 para piano y orquesta
Solista: Gina Bachauer
* **Witold Lutoslawski**
Libro para Orquesta
Maurice Ravel
«Dafnis y Cloe» (segunda suite)
6. 20, 21 y 22 de noviembre
Director: Roberto Benzi
César Frank
Sinfonía en Re menor
** **José Muñoz Molleda**
Concierto para trompa y orquesta
Solista: Miguel Angel Colmenero
Albert Russel
«Bachus y Aridna» (segunda suite)
7. 27, 28 y 29 de noviembre
Director: Teo Alcántara
** **A. Surinach**
«Dramas melorítmicos»
Manuel de Falla
«El sombrero de tres picos» (segunda suite)
Johannes Brahms
Concierto núm. 1 para piano y orquesta
Solista: Rudolf Buchbinder
8. 4, 5 y 6 de diciembre
Director: Efrem Kurtz
* **Ludovico Cimarosa**
«I Traci Amanti» (obertura)
Antonin Dvorak
Concierto para violoncello y orquesta
Solista: Mstislav Rostropovich
Franz Schubert
Novena Sinfonía
9. 11, 12 y 13 de diciembre
Director: Riccardo Muti
Giaccino Rossini
«Semiramis»
Sergei Prokofieff
«Concierto para piano y orquesta número 2»
Solista: Rafael Orozco
* **Richard Strauss**
«Aus Italien»
10. 18, 19 y 20 de diciembre
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
Johannes Brahms
Obertura Académica
«Concierto para violín y orquesta en Re mayor»
Solista: David Oistrack
Oscar Esplá
«La Nochebuena del Diablo»
Solista: Pura María Martínez
Maurice Ravel
«Bolero»
11. 15, 16 y 17 de enero
Director: Rafael Frühbeck de Burgos
Johannes Brahms
Obertura Trágica
Réquiem alemán
Coro: New Philharmonia Chorus
Director: Wilhem Pitz
Solistas: Gulula Janowitz y Joan Shicley Quirk

BIBLIOGRAFIA

CARLOS AREÁN. *COMPRENDER LA PINTURA.*

124 PAGINAS DE TIPOGRAFIA Y 32 PAGINAS EN COLOR. EDITORIAL TEIDE, COLECCION HAY QUE SABER. BARCELONA, 1970.

Se trata de un interesante libro en el que el autor ha salido al paso de algo muy necesario en los momentos actuales, en que la vanguardia del arte en general, y en este caso la del arte pictórico, presenta obras de muy diversos aspectos que en ocasiones, muy numerosas por cierto, no son comprendidas por el público y por consiguiente tampoco pueden ser valoradas con justicia ni con verdadero rigor intelectual.

Carlos Areán, Premio Nacional de Crítica de Arte, consciente de este problema de la incomprensión del arte que siempre se adelanta a una época y que no solamente se circunscribe al entendimiento y comprensión de las pinturas vanguardistas, sino que se extiende también a las obras producidas en otros momentos de la historia de la pintura, sale al paso del mismo con este libro aparentemente sencillo, pero muy profundo en realidad en su temática. El autor nos da en él panorámicas de los valores pictóricos y de aspectos varios de la pintura de todos los tiempos, siguiendo a veces la cronología y, en ocasiones, fijándose en coincidencias debidas a valores permanentes de la pintura. La historia y la técnica, se entrelazan así para ir perfilándose una integral comprensión de este arte, muy necesaria en la actualidad, en nuestro tiempo, en que como ninguno otro, el hombre, en elevado número, está en contacto con la pintura. El cuadro hoy no se encuentra solamente en los museos o en las colecciones de minorías poderosas. El cuadro sigue hoy en esos sitios, pero también está en la calle; el cuadro se ha popularizado con infinidad de exposiciones, de reproducciones editoriales, a través de imágenes del cine y de la televisión, e incluso figura como elemento decorativo en muchos hogares. Se impone, por tanto, un cultivo del conocimiento de la pintura que esté en consonante relación con el auge y divulgación de la imagen del cuadro.

El libro que ahora nos ofrece Carlos Areán tiene un gran contenido didáctico. Se abarca el problema de la

comprensión de la pintura, más que como un ensayo erudito del tema, fría y parcialmente considerado, como un estudio completo y eficaz que sienta criterios y explica esos *porqués* que la gente se plantea sin que la interrogante halle respuesta convincente. Por eso, el libro «Comprender la pintura» es aconsejable tanto para el lector entendido en el tema, como para el más profano en la materia. Unos hallarán en la lectura de estas páginas sugerencias para el estudio ampliatorio de ensayos marginales de los numerosos temas tratados y entrevistados; otros encontrarán el principal objetivo que el autor se ha propuesto al escribir este libro, con veinticuatro apartados, que componen toda una estructura mental muy firme, de lo que tiene que ser la comprensión de la pintura.

Lo que hace falta es que el libro se lea en la medida numérica que la necesidad de su objetivo principal aconseja. Esto es otro problema en torno al cual se me ocurre, al escribir este comentario, considerar la obra de Carlos Areán, «Comprender la pintura», perfectamente apta para ser difundida por la televisión. Cada apartado de los veinticuatro con que cuenta el libro podría constituir uno o dos guiones de televisión, de una televisión formativa e informativa con su poquito de espectáculo, o sea, de una televisión enteramente y puramente considerada. La frecuencia con que el autor hace referencias a cuadros famosos con ocasión de estudiar en ellos la composición, el cromatismo, la fractura, la anécdota, lo verdaderamente pictórico, etc., harían un ameno programa de arte en televisión sumamente didáctico y noble.

Los comentarios a las treinta y dos ilustraciones en blanco y negro y en color que tiene el libro, son también ejemplos de estudios y valoración de la pintura que en sí capacitan intelectualmente e incitan al lector a identificarse con el libro.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

TOMÁS MARCO. *MUSICA ESPAÑOLA DE VANGUARDIA.*

EDICIONES GUADARRAMA. MADRID, 1970.

Es Tomás Marco, en muchos aspectos, una importante figura dentro del panorama que él mismo nos presenta en este libro. No sólo como compositor, sino también como crítico, conferenciante, organizador, intérprete e incluso actor, Marco representa un papel sobresaliente en ese difícil mundo de la vanguardia sonora, que ahora sin duda va conquistando el sitio que le corresponde, dentro de la evolución general de la cultura. No puede decirse todavía que las obras de vanguardia se hayan impuesto al público normal de los conciertos, pero algunas de ellas han sido ya aceptadas y aplaudidas por unos oyentes que no eran los asiduos de los conciertos especializados. Aunque se sigan produciendo escándalos, el público va cambiando poco a poco. Aquí hay otro peligro:

el de que se llegue a aceptar todo sólo por ser nuevo, como sucede muchas veces en la crítica. El arte necesita quizá de la discusión y de la pasión. Pero entre los dos extremos, siempre se podrá aceptar mejor la postura favorable a las novedades, que la necia repulsa sistemática de todo lo que rompa en algún modo la rutinaria tradición.

Hace muy pocos años no hubiera sido posible escribir un libro como el que nos presenta Tomás Marco. Hoy, afortunadamente, hay un buen número de compositores de vanguardia dignos de ser estudiados, cuyas obras, con más o menos dificultad, se dan a conocer. Incluso, aunque todavía con timidez, la música de vanguardia se abre paso en el mercado del disco. Estamos en tiempos

en los que todo lo que debe ser conocido necesita publicidad y «promoción». Merecen un aplauso especial quienes, como Tomás Marco, se han dedicado con espíritu combativo a presentar una música difícil, lo que significa sacudir una especie de modorra espiritual que nos ha invadido durante muchos años y por causas muy diversas.

Tomás Marco se cura en salud en el último capítulo, diciendo que su obra «tiene con seguridad bastantes defectos y puede ser criticada por ellos». Pero dice también, con plena razón, que el libro trata el tema por vez primera. Esto quiere decir que, lejos de esos libros que se fundan en otros, los que a su vez se inspiraron en otros anteriores, éste es el producto de una observación directa, de un estudio de primera mano, de un sagaz sentido crítico, puesto al servicio de un inteligente orden en los temas. No encontramos en estas páginas de Tomás Marco las acostumbradas listas de nombres, especie de almacenes donde se apila a los artistas, para que ninguno se enfade. Marco habla realmente de lo que conoce, y ninguna obra importante o significativa se escapa sin una frase acertada o un juicio perspicaz.

Uno de los grandes aciertos del libro es su propio planteamiento general, que no se hace por autores sino por tendencias, sistemas y procedimientos. De esta forma hay compositores que aparecen en varios capítulos, porque así lo exige la diversidad de aspectos que pueden encontrarse en su producción. Tomás Marco no sólo ha trabajado en un análisis general y detallado de todos los caminos o «ismos» que caracterizan la marcha de la música de vanguardia, sino que trata, con sentido riguroso y, por decirlo así, «científico», de fijar los términos en sus verdaderas proporciones y alcances. El autor tiene un justificadísimo miedo a esa alegría terminológica en la que todos hemos caído alguna vez, pero unos más que otros. El libro, por esta causa, resulta una especie de «manual para el perfecto conocedor de la vanguardia sonora», además de un documento en el que no falta ningún nombre significativo de avanzada, desde los primeros influidos por el serialismo hasta los ahora más jóvenes, libres de toda ligadura, a no ser las que se quieran colocar por sí mismos.

Hay un cierto contraste entre la valentía de algunos juicios dedicados a músicas no vanguardistas y la prudencia con que Marco trata siempre la que considera de vanguardia. Se debe advertir que el autor sólo escribe de las primeras cuando lo considera necesario para la marcha de su razonamiento, pues dice claramente que su objetivo no es toda la música que se ha hecho y se hace en los últimos tiempos, sino sólo la que corresponde al título de su libro. Sus palabras sobre las obras «de retaguardia» son pensadas y justas, aunque rocen la dureza. En cambio, parece tener cierta benevolencia preconcebida hacia todas las obras de vanguardia, que por cierto conoce una por una de forma sorprendente. Sólo en ciertos momentos deja traslucir su desaprobación, pero casi siempre encuentra alguna amable justificación, y contrapesa con frases entusiastas para otras producciones del mismo autor. Esto se debe sin duda al entusiasmo del escritor y el crítico hacia unos modos de arte en los que se siente a gusto.

La extensa y profunda cultura de Marco se refleja en su lenguaje, en las siempre oportunas citas y, sobre todo, en la forma como incluye al fenómeno sonoro dentro de un círculo cultural de amplitud superior, logrando así al mismo tiempo una visión general de ángulo social, indispensable para la verdadera apreciación artística en un sentido filosófico.

Una cierta incomodidad en la lectura representan las numerosas notas, agrupadas al final del libro. Muchas de ellas podrían estar perfectamente incluidas en el texto, y las demás estarían mejor a pie de página. Resulta fatigosa la continua referencia a las últimas hojas.

«Música española de vanguardia» es, en fin, un libro muy importante, bien pensado y bien escrito, realmente fundamental para quien quiera conocer las últimas manifestaciones de nuestro arte sonoro que, como indica Marco, puede hoy parangonarse con el que se produce en cualquier parte del mundo.

CARLOS GOMEZ AMAT

LUIS BOROBIO, *EL ARTE Y SUS TOPICOS*.

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S. A.
PAMPLONA, 1970. 115 PAGINAS.

Luis Borobio, profesor de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, fue antes catedrático de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Boliviana de Medellín. Esta le publicó hace años, bajo el título **Hablando de arte**, un libro en el que se recogían algunos ensayos escritos al compás de la actualidad artística colombiana. Ese libro es en esencia el mismo que, bajo el lema de **El arte y sus tópicos**, se edita ahora, sino que reducido a lo que es teoría del arte, y despedido de los ejemplos que dieron lugar a las reflexiones del autor y que seguramente no dirían nada al lector español.

El libro consta de seis capítulos, que fácilmente se pueden emparejar. En efecto, el primero, titulado **¿Qué es el arte?**, lleva de la mano al segundo, que aborda el problema de las **Consecuencias de la definición**. Concomitancias existen igualmente entre el tercero y el cuarto, que se refieren, respectivamente, a la originalidad y a la modernidad en el arte, por cuanto ambos se refieren a actitudes, que generalmente se dan al unísono, de los artistas actuales. Los quinto y sexto se refieren al arte religioso moderno, estudiándolo en general aquél y refiriéndose el otro al problema concreto de la figuración.

El primer ensayo, obligado quizá como punto de partida y para marcar posiciones propias, es el menos personal. El autor se limita a pasar revista a las distintas definiciones de arte que se han dado a través de las épocas y a seguir de cerca, como él mismo reconoce, las ideas de Tolstoi. Pero lo que es de agradecer aquí es la claridad de la exposición y el prieto resumen que permite a un no especialista, interesado por el tema, echar una rápida ojeada a la evolución y estado actual de la cuestión.

El segundo, en cambio, es el más personal de todo el libro, especialmente en aquellos pasajes en que el autor, tras analizar el problema de la misión social del arte, acomete la crítica de los muralistas mejicanos Rivera, Orozco y Siqueiros. Aquí, el autor, como arquitecto que es, camina con paso firme y partiendo de meditaciones que, sin duda, le ha planteado su hacer personal. ¿Permanecerán estas pinturas, tantas veces valoradas por su carácter autóctono, por su exotismo, por su «argumento»? Es una de las cuestiones que se plantea. Y otra: ¿son verdaderamente grandiosas estas obras o simplemente grandes? «Un muro no es sino un elemento arquitectónico que sirve para limitar un ambiente. La decoración del muro, sea pintura, relieve o simple textura, debe estar en función de ese ambiente. La pintura de una pared es un problema ambiental, profundamente arquitectónico» (págs. 30-31). «La buena pintura mural de todos los tiempos ha sido buena, ha permanecido, precisamente por esta constante, cristalizada en formas muy diversas, de preocupación ambiental y arquitectónica» (pág. 32). Pero la pintura mural de Rivera no se mantiene, a juicio de Borobio, en esta línea: primero porque destroza la pureza del muro con el volumen de sus desmedidas esculturas pintadas; segundo, porque no crea ambientes, sino que, por el contrario, invade los ambientes existentes con sus composiciones abrumadoras, que cargan el aire y acongojan los espíritus; en tercer lugar, porque carecen de intención plástica.

Con estilo propio, Rivera es, sin duda, un expresionista. Dentro del expresionismo hace el autor una distinción interesante: expresionismo plástico y expresionismo narrativo (págs. 33-34). En el primero se encuadran todos los que marcan la expresión de las formas puramente pictóricas. En ellos habla la composición, la línea, el color. Los

expresionistas narrativos, en vez de buscar su medio de expresión en las formas pictóricas, lo buscan en el significado. En ellos es la anécdota lo que habla. Su mensaje, en vez de pictórico, es literario. Para Borobio, Rivera es el pintor más representativo de esta tendencia. Su influencia ha sido enorme en todo el Continente americano; influencia que el autor califica de «asombrosa y nefasta», y que, por basarse en valores extrapictóricos, no puede ser permanente.

Problemas interesantes, que el autor ha sabido detectar con claridad —su existencia es indudable— en el ámbito del arte contemporáneo son los relativos a la originalidad y a la modernidad. El ser diferente se valora hoy más que el ser sincero, y en muchas ocasiones se defiende lo moderno por el hecho de serlo, sin parar mientes en si la obra está o no lograda. Es el defecto congénito de una época de manifiestos y programas en que tantas veces los artistas marchan detrás de los teóricos, en lugar de al revés, como ha sido siempre y como debe ser. De todas formas, el carácter experimental del arte de nuestra época es un rasgo auténtico y un dato a tener en cuenta al enjuiciar estas cuestiones. Como reconoce el autor, en nuestro siglo xx, «descubrimientos y aportaciones luminosas intentan abrir caminos vírgenes, hallar veredas ignotas, en un esfuerzo grandioso que no tiene precedentes en la historia del arte» (pág. 59). Si este esfuerzo, pensamos nosotros, exige a veces un «empequeñecimiento del arte» (pág. 62), al ceñirse al estudio en profundidad de una sola parcela —el ritmo lineal, la textura, la armonía de color, el equilibrio de masas, en el caso de la pintura—, en detrimento o con total olvido de las otras, es algo, sin duda, que el arte futuro agradecerá. Los esteticistas son los grandes sacrificados de la historia del arte, pero son los que hacen crecer los géneros.

El estudio del arte religioso moderno lo acomete el autor después de echar una ojeada a la Historia, a través de la cual muestra cómo, hasta el Renacimiento, la historia de las artes coincide con la historia del arte religioso.

A partir de esa época, el arte sacro acusa un descenso hasta el lugar secundario que ocupa hoy respecto a las realizaciones del arte profano. ¿Causas? «La crisis del arte religioso responde, necesariamente, a una crisis espiritual de los cristianos» (pág. 75).

El examen de la actitud del hombre moderno ante el arte sagrado le lleva al problema de la idoneidad de las formas del arte moderno para representar lo sagrado y, en consecuencia, al más interesante de la idoneidad de las formas no figurativas. «La obra de arte cristiano está destinada al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa. ¿Puede el arte no figurativo cumplir plenamente este servicio?» (pág. 111). A juicio del autor, que acepta y justifica la representación realista de lo sagrado, sí; pues el fin de todo arte religioso «no es solamente figurar los misterios, sino, sobre todo, presencia-lizar lo santo» (pág. 112). Y «por el camino de la insinuación, del grafismo o del signo, se crea un acercamiento a lo santo, más eficaz que por la mera descripción figurativa» (pág. 113).

Por lo mismo que el autor ilustra sus consideraciones sobre el expresionismo religioso con un amplio comentario a la obra de Rouault, aquí se echa de menos una ojeada, siquiera somera, a la obra de Manessier.

El arte y sus tópicos es, por su lenguaje, por su forma de exposición, un libro sencillo —a veces, quizá demasiado—, pese a tratar de temas trascendentales. El autor, arquitecto él mismo, es decir, artista y profesor, se muestra más bien en las páginas de su obra como un observador atento al fenómeno artístico desde el ángulo de una desapasionada actualidad. Atento y culto, pues bajo las diáfanas reflexiones se transparentan conocimientos universales en los aspectos de la historia y problemática artística y, lo que es casi más interesante, la experiencia personal. A nuestro juicio, Borobio se decide demasiado a menudo por la actitud ecléctica.

M. G.-V.

JACQUES CHAILLEY. 40.000 AÑOS DE MUSICA (EL HOMBRE AL DESCUBRIMIENTO DE LA MUSICA).

TITULO DE LA OBRA ORIGINAL: «40.000 ANS DE MUSIQUE». VERSION ESPAÑOLA DE FRANCISCO ALCANTARA. EDITORIAL LUIS DE CARALT EDITOR. PRIMERA EDICION: FEBRERO DE 1970. 296 PAGINAS. FORMATO: 22 x 16 CENTIMETROS. 16 GRABADOS. REPRODUCCIONES Y EJEMPLOS MUSICALES.

Jacques Chailley, profesor de Historia de la Música en la Universidad de la Sorbona, de París, ha llevado a cabo un interesante trabajo de investigación desde los más recónditos rincones de la historia de la música, desde la Prehistoria hasta el momento presente; trabajo que ha resumido en casi 300 páginas de erudición incontenible, de apasionante aventura cultural. *40.000 años de música* es un libro ameno y rotundamente documentado, quizá uno de los más agudos escritos sobre un tema tan ignorado a veces, tan insospechado como es el de la historia de la cultura musical.

El autor de este libro nos ofrece una amplia visión de lo que ha sido y es hoy la música, a lo largo de los siglos y en todas las civilizaciones, adentrándose por los caminos casi inexpugnables de la etnomusicología. Consigue Jacques Chailley un muy meritorio trabajo sociológico significativo hasta la anécdota, que sitúa al lector ante el panorama de la evolución de la creación musical —desde la vinculación religiosa protagonizada por las civilizaciones antiguas hasta la pluralidad instrumental del concepto actual de la

música— sin olvidar la dimensión cultural de lo que ha sido y es la música-espectáculo. El alegato veraz, realidad alentadora, de la continuidad de la creación musical a través de la Historia nos obliga a leer este libro, a abandonar cualquier tipo de rigidez valorativa para estimar la cultura musical dentro de su contexto histórico, comparada, comprendida y asimilada en todo su profundo significado de testimonio de la Historia de la humanidad.

40.000 años de música es un ambicioso empeño que nos introduce en el conocimiento de lo musical desde la contemplación de este arte en sus tres frentes: en la antigüedad, como reflejo de la esencia divina; en la edad moderna, como explosión del sentimiento personal del músico a través de la concepción romántica; en la actualidad, como testimonio de las significaciones revolucionadas del tiempo presente. Tan sólo una adjetivación superficial y en exceso categórica de los riesgos del dodecafonismo y la música concreta empaña un tanto el conjunto de un trabajo serio, documentado y feliz.

MARIA ANTONIA IGLESIAS

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

ALONSO BERNAOLA, Carmelo (compositor).

Nace en Ochandiano (Vizcaya) en 1929. Estudia en Madrid con Blanco, Massó, Calés y Julio Gómez. Primeros premios en el Conservatorio y premio Mozart de composición. Premio Nacional del SEU. Premio de Roma, donde recibe consejos de Petrassi y donde su espíritu empieza a abrirse a las más avanzadas corrientes europeas. Asistió a los cursos de Darmstadt y trabajó con Maderna. Estudia dirección de orquesta con Celibidache y participa en cursos con Messiaen, Tansman y Jolivet. Premio Nacional de Música en 1962. Ha escrito artículos y pronunciado conferencias sobre temas musicales.

Bernaola es uno de los grandes de la vanguardia musical en España. Su profunda formación tradicional le ha permitido recorrer los nuevos caminos con un conocimiento completo del material sonoro en todos sus aspectos. Influidos sin duda por algunos compositores italianos se le ha querido también buscar parentesco con los polacos, pero realmente el desarrollo de la personalidad y el estilo de Bernaola es paralelo al de éstos. Con un firme sentido constructivo, con una arquitectura musical de una gran perfección, ha escrito obras muy importantes en el panorama contemporáneo. Su tratamiento de los conjuntos es siempre coherente y de una fuerte unidad. Su producción es escuchada en Europa y América.

Obras: «Pícolo concerto», «Cuarteto», «Constantes», «Sinfonietta Progresiva», «Superficies 1, 2 y 3», «Espacios variados», «Mixturas», «Traza», «Músicas de cámara», «Heterofonías», «Episodio», «Jarrápen», «Permutado», «Continuo», etcétera. Es muy importante su labor en música de escena y cinematográfica.

Discos: «Superficie núm. 1», conjunto dir. por García Asensio (RCA).

X-70.

FISAC SERNA, Miguel (arquitecto).

El 29 de septiembre de 1913 nace en Daimiel, provincia de Ciudad Real. Termina sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura el año 1942, en el que se le concede el premio de la Real Academia de San Fernando.

Numerosos son los premios con que cuenta, entre los que destaca el primer premio del Concurso del C. O. A. M. para viviendas mínimas y la medalla de oro en la Exposición Internacional de Arte Sacro, de Viena, 1954.

Ha sido honrado con la Cruz de Oro del Santo Sepulcro, de Jerusalén; Encomiendas de las Ordenes de Isabel la Católica y de Alfonso X el Sabio y Gran Cruz del Mérito Civil.

Su intensa labor profesional se ve reflejada en numerosos edificios de todo tipo, como laboratorios, bibliotecas, oficinas, escuelas (profesionales y de Enseñanza Media y Superior), bloques de viviendas, barrios de viviendas económicas, casas unifamiliares, instalaciones comerciales e industriales, así como importantes edificaciones de carácter religioso, iglesia del Espíritu Santo, en Madrid (1948); colegio apostólico de dominicos, en Valladolid (1954); iglesia parroquial de Vitoria (1958-1959); teologado de los PP. Dominicos, en Alcobendas (1959-1960) y parroquia de Moratalaz, en Madrid.

En la actualidad realiza investigaciones sobre piezas de hormigón pretensado, estando patentadas algunas de ellas en numerosos países, de las que se fabrican algunas.

El urbanismo ha sido igualmente una más de las preocupaciones de este arquitecto, y su estudio de la ciudad del futuro ha sido recientemente publicado con el nombre de «La Molécula Urbana». También ha realizado estudios de mobiliario, de los que tiene patentados varios modelos.

SANCHEZ, Pepi (María Josefa SANCHEZ DIAZ) (pintora).

Nace en Sevilla el 4 de abril de 1929, comenzando sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, ha estudiado cerámica en Roma y obtenido la beca del Paular en 1946, la beca Murillo, de la Diputación Provincial de Sevilla, en 1953; bolsa de viaje del Ministerio de Educación Nacional en 1957 y pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March en 1967. Con ellos ha realizado numerosos viajes por Italia, Francia, Inglaterra, Escocia, Portugal y Marruecos.

Fue primer premio de la Exposición Nacional de la Sección Femenina, 1947; medalla de plata de la Exposición de Valencia, 1947; primer premio en la Exposición del X Aniversario de la Fundación de la Escuela de Bellas Artes, de Sevilla, 1950 y Premio Rábida, 1955.

Expone individualmente en: Madrid (Estilo) y Porto (Silva), 1954; Sevilla (La Rábida), 1955; Sevilla (Ateneo), 1957; Madrid (Ateneo), 1958; Madrid (Prisma), 1962; Madrid (Nebli), 1963; Barcelona (Ateneo), 1964; Madrid (Ateneo), Sevilla (La Rábida) y Madrid (Edaf), 1969.

Interviene en las I, II y III Bienales Hispanoamericanas; Exposiciones de la Joven Escuela Sevillana, de Sevilla, 1951, 1952, 1953, 1954 y 1956 y en la de Madrid, 1955; Missão Internacional de Arte de Povia de Varzim, 1955; Continuidad del Arte Sacro, en Madrid y Zaragoza, 1958; Arte Español Contemporáneo, en Caracas, 1959; Veinte Años de Pintura Española, en Sevilla y San Sebastián, 1962; Le Club International Feminin, en París, 1963; Joven Figuración en España, en Barcelona y Zaragoza, 1963-1964; Pintores de la Sala Nebli, en Sevilla, 1964; Contemporary Spanish Paintings, Prints and Sculpture, en el Museum of Fine Arts, de Springfield, 1966; Bienale Ilustracie Bratislava, 1967 y Veinticinco Pintores Actuales, en Madrid, 1967.

RODRIGO, Joaquín (compositor).

Nace en Sagunto en 1902. Ciego a los tres años. Estudió en Valencia y en París, donde fue discípulo predilecto de P. Dukas. En sus principios, diversas influencias (Stravinsky, Falla) le conducen a su propio estilo, muy personal, en el que hay un lirismo de fina línea, a veces hondo, y una especial y graciosa fantasía. Rodrigo sigue el camino del nacionalismo, en un lenguaje propio, tonal, que exige un gran virtuosismo. Su obra, sobre todo el «Concierto de Aranjuez», ha alcanzado difusión universal. Miembro de la Real Academia de San Fernando, Off. des Arts et Lettres, Caballero de la Legión de Honor, doctor honoris causa por Salamanca, Gran Cruz del Mérito Civil, Premio Nacional de Música, Gran Cruz de Alfonso X, etcétera. Importante labor como conferenciante, crítico y profesor en la Universidad de Madrid. Numerosos encargos de organismos y grandes intérpretes.

Obras principales. Piano: «Preludio al gallo mañanero» (1926), «A l'ombre de Torre Bermeja» (1945), «Cinco sonatas de Castilla» (1950). Canto y piano: «Cuatro madrigales amatorios» (1947) y numerosas canciones. Coro y solistas: «Música para un código salmantino» (1953). Violín: «Sonata pimpante» (1966), «Capriccio» (1944). Numerosas páginas para guitarra. Orquesta: «Zarabanda lejana y villancico» (1930), «Per la flor del lliri blau» (1934), «Homenaje a la Tempranica» (1939), «Ausencias de Dulcinea» (1948). Conciertos: «De Aranjuez», guitarra (1939), «Heroico», piano (1942), «De estío», violín (1943), «Galante», violoncello (1949), «Serenata», arpa (1952), «Fantasía para un gentilhombre», guitarra (1954), «Andaluz», cuatro guitarras (1967), «Madrigal», dos guitarras (1968), ballets, música de escena, teatro, etcétera.

Discos: once grabaciones del «Concierto de Aranjuez», seis de la «Fantasía para un gentilhombre», dos del «Concierto galante», una del «Estío» y «Concierto serenata». Grandes intérpretes españoles y extranjeros han grabado sus obras de orquesta, guitarra, violín, voz, piano, etcétera.

X-70.

También cultiva la cerámica, el dibujo y el mosaico, prueba de ello son las exposiciones de Sevilla (La Rábida), en 1956, dedicada a cerámicas, la de Sevilla (Ateneo), en 1958, de mosaicos o la de piedras pintadas, de Madrid, en 1965 (Nebli). Asimismo ha realizado numerosos mosaicos murales para su ciudad natal.

Más interesante en su labor como ilustradora de la «Estafeta Literaria», realizada desde 1960 y de otras revistas y libros, especialmente los dos tomos de la «Historia y antología de la literatura infantil hispanoamericana», de Carmen Bravo Villasante.

Su actividad cultural ha sido muy intensa a través de conferencias, cursillos, artículos en periódicos y revistas, tanto españolas como extranjeras, habiendo realizado numerosos viajes por el extranjero, donde ha sido consultor varias veces.

Central Eléctrica (1955); Avilés, Ambulatorio del S. O. E. (1958); San Salvador, iglesia de San Benito (1959); Madrid, I. N. I. (1960); Salzburgo, St. Erentrudis Kirche (1962); Roma, Palazzo Venezia (exposición de murales); Madrid, iglesia del Padre Damián (1964); Nueva York, Pabellón de España en la Feria Mundial (1964); El Escorial, Museo de Arquitectura (1964); Locarno, iglesia de Verscio (1964); Palma de Mallorca, aeropuerto (1967); Madrid, fábrica Profidén (1967); Barcelona, aeropuerto (1967); Todi, santuario de Collevaleza (1968); Madrid, iglesia de la Ventilla (1968); Soria, iglesia del Salvador (1970) y Madrid, edificio El Fénix (1970).

Como dibujante ha publicado la «Divina Comedia», editada por Biblioteca Nueva, en Madrid, 1964.

Sus obras se encuentran en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Moderno de Bilbao, Arte Moderno de París, de Cleveland, de Rochester, Ciudad del Cabo, de la Academia de Florencia y en numerosas colecciones de España y el extranjero.

X-70.

Tiene en programación el celebrar una exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y participar en la II Bienal de Dibujos Originales de Rijeka (Yugoslavia), y la XXXV Bienal de Venecia, donde tiene prometida una sala del pabellón español.

X-70.

Obras suyas en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid y Arte Contemporáneo de Barcelona, y en colecciones particulares de Madrid, Barcelona, Santander, Bilbao, Chicago, Nueva York, Londres, Milán, París, Hamburgo y otras muchas.

X-70.

FERNANDEZ MARTIN, Trinidad (pintora).

Nace en Avilés, Asturias, el 23 de septiembre de 1934. Autodidacta.

En 1956 consigue una bolsa de viaje, un año más tarde una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes y el premio de las Corporaciones en la misma exposición del año 1961.

Numerosas son las exposiciones individuales realizadas: 1954, Madrid (abril); 1958, Madrid (Ateneo) y Oviedo (Caja de Ahorros); 1959, Salamanca (Artis); 1960, Gijón (Altamira); 1961, Salamanca (Escuela de Bellas Artes de San Eloy); 1962, Madrid (Nebli); 1964, Madrid (Grin-Gho); 1967, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1970, Bilbao (Grisés) y Gijón (Altamira).

Ha tomado parte en las exposiciones nacionales de los años 1957, 1962, 1964, 1966 y 1968, en los Concursos Nacionales de 1965, en la XXXIV Bienal de Venecia de 1968 y en la Bienal de Sao Paulo de 1969.

Expone colectivamente desde el año 1953 en Oviedo, Madrid, Sevilla, Santiago de Compostela, San Sebastián, Vigo, Barcelona, París y Zaragoza.

Obras suyas en museos y colecciones de Estados Unidos, Suiza, Italia, Inglaterra y España.

X-70.

TODÓ GARCÍA, Francisco (pintor, grabador y dibujante).

Nace en Tortosa (Tarragona) el año 1922. En 1944 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, pero la abandona a los pocos meses, siguiendo su formación particularmente. En 1953 obtiene dos bolsas de viaje del Ministerio de Educación Nacional y del Gobierno francés. Con ellas marchará un año más tarde a Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, y en 1964, una pensión de la Fundación Juan March. En 1969 marcha a Colombia como profesor de pintura de la Universidad de los Andes. Está en posesión de las siguientes distinciones: primer premio del Salón de Pintores Jóvenes, de Barcelona, 1943 y 1944; premio de grabado Rosa Vera, 1952; primer premio de Pintura de Tortosa, 1953; premio especial de dibujo en el III Salón del Jazz, 1954.

Ha expuesto individualmente en la Sala Vinçon, de Barcelona, 1946 y 1948; Sala Caralt, de Barcelona, 1951; Sala Biosca, de Madrid, 1954; Sala Gaspar, de Barcelona, y Sur, de Santander, 1958; Sala Prisma, de Madrid, 1960; Sala Gaspar, 1961; Sala Biosca, Galería Lambert, de París; Club Universitario, de Tortosa; y hotel Formentor, de Mallorca, 1962; Sala Gaspar, Galería Sur, de Santander, 1963; Galería Biosca, 1965; Sala Gaspar y Galería Grisés, de Bilbao, 1966.

Ha participado en numerosas colectivas: Salón de Octubre de Barcelona, de 1948 a 1954; III Bienal Hispanoamericana, de Barcelona, 1955; Salón de Mayo, de Barcelona, 1957 y 1959, y otras muchas celebradas en Tortosa, Barcelona, Santiago de Chile, París, Berga, Ginebra, Génova, Badalona, Londres, varias ciudades alemanas y estadounidenses, Madrid, Olot, Cadaqués, Vich, Lérida, Santander y La Bisbal.

Realizó en 1962 los decorados para la ópera «Una voz en off», representada en el Liceo de Barcelona, y murales para la Mutua Metalúrgica del Seguro y los Laboratorios Boehringer Sohn, S. A. E., ambos en Barcelona.

VAQUERO TURCIOS, Joaquín (pintor).

En 1933, el 24 de mayo, nace en Madrid, ciudad en que realiza sus estudios de Bachillerato. Su formación artística comienza bajo la dirección de su padre, el pintor Joaquín Vaquero Palacios. Más tarde marcha a Roma, entrando en la Facoltà d'Architettura y perfeccionando su formación pictórica, especialmente el fresco y la pintura mural, aunque sigue estudios de mosaico y vidriería, todo esto entre los años 1950 a 1963. Ha viajado por toda Europa Occidental y América.

Numerosos son los premios y recompensas que ha recibido, merecen destacarse: tercera y segunda medallas en las Exposiciones Nacionales de 1952 y 1957; Premio Internacional ENIT, Roma, 1952; medalla del Presidente de la República italiana, Gorizia, 1954; Premio San Vito Romano, Roma, 1956; medalla de oro en la Exposición Internacional de Arte Sacro, Salzburgo, 1957; Premio de la Universidad de Bari, 1957; Premio Internacional Vía Margutta, Roma, 1957; primer premio III Bienal de París, 1963; primera medalla de la Asociación Española de Artistas Grabadores, Madrid, 1964. Es miembro de la Academia de Florencia y está en posesión de la Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica.

Expone individualmente en Santander y Bilbao, 1952; Roma, 1954; Madrid, 1955; Helsinki, Berna y Roma, 1957; Bruselas, 1958; Caracas, San Salvador y Madrid, 1959; Lübeck, 1960; Sao Paulo, 1961; Berna y Madrid, 1962; Zurich y Ginebra, 1963; Lugano y Nueva York, 1964; Madrid, 1965, y Bilbao, 1967.

Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1950, 1952, 1954 y 1957; II Bienal Hispanoamericana, Barcelona, 1952; XXVIII y XXIX Bienales de Venecia, 1956 y 1958; V Bienal de Sao Paulo, 1959; III Bienal de París, 1963; I Bienal de Alejandría, 1954, y en numerosas exposiciones internacionales celebradas en Cincinnati, Ljubljana, Londres, Berlín, Milán, La Haya, Amsterdam, Río de Janeiro, etcétera.

Ha realizado numerosas pinturas murales en Córdoba, Universidad Laboral (1956); Grandas de Salime,

VILLALBA FLOREZ, Darío (pintor y dibujante).

Nace en San Sebastián el 22 de febrero de 1939. Estudiante de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde se licencia, y más tarde con Andrés Lhote, en París. También ha cursado cuatro años en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, y uno en el departamento de Bellas Artes de la Universidad de Harvard.

Ha obtenido premio de la Fundación Rodríguez-Acosta en 1963. Premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Bellas Artes, de 1964, y Premio Pollensa, en 1965.

Su afán de sintetizar las imágenes le llevó a un tipo de pintura muy cercano a la abstracción; hoy, con el uso del plexiglás y la pintura acrílica, está dentro de lo figurativo.

Sus exposiciones individuales no son numerosas, se reducen a las siguientes: 1957, Madrid (Sala Alfíl); 1965, Boston (Weeden Gallery), Madrid (Galería Biosca) y Miami (Galería 99); 1966, Londres (Drian Gallery) y Madrid (Galería El Bosco).

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre las que destacan la de Joven Pintura Europea, Túnez, y Muestra Colectiva de la Galería Alfíl, de Madrid, en 1957; Concursos Nacionales y Premio Fundación Rodríguez-Acosta, en 1963; Pintura Española Contemporánea, en la Feria Mundial de Nueva York y en D'Arcy Galleries, y la celebrada en Bundy Gallery, de Boston, todas en 1964; VII Bienal de Sao Paulo y Premio Pollensa, en 1965; Colectivas de Pintura Española, en Londres y Nueva York, 1966; Pintores Figurativos Españoles, en Madrid y Estados Unidos, 1968.

Obras suyas en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Ayuntamiento de Guadalajara, y en colecciones particulares de Nueva York, Florida, Londres, Boston, Cambridge y otras muchas.

SE INVERSION GU

Participes
al 30-Septiembre-1970,
1635

RA

SU DINERO
INVERTIDO EN
PARTICIPACIONES DE

RENTA INMOBILIARIA, S. A.

- * Goza de la máxima **SEGURIDAD** que proporciona un patrimonio inmobiliario no enajenable.
- * Distribución trimestral de beneficios.

- * Goza de elevada rentabilidad:

2.º trimestre 1969	11,28 % anual
3.º trimestre 1969	11,02 % anual
4.º trimestre 1969	11,05 % anual
1.º trimestre 1970	11,08 % anual
2.º trimestre 1970	11,02 % anual

OCTAVA Fase de suscripción de participaciones.

Con una Inversión a partir de 25.000 pts. puede Ud. beneficiarse desde hoy mismo de todas su ventajas.

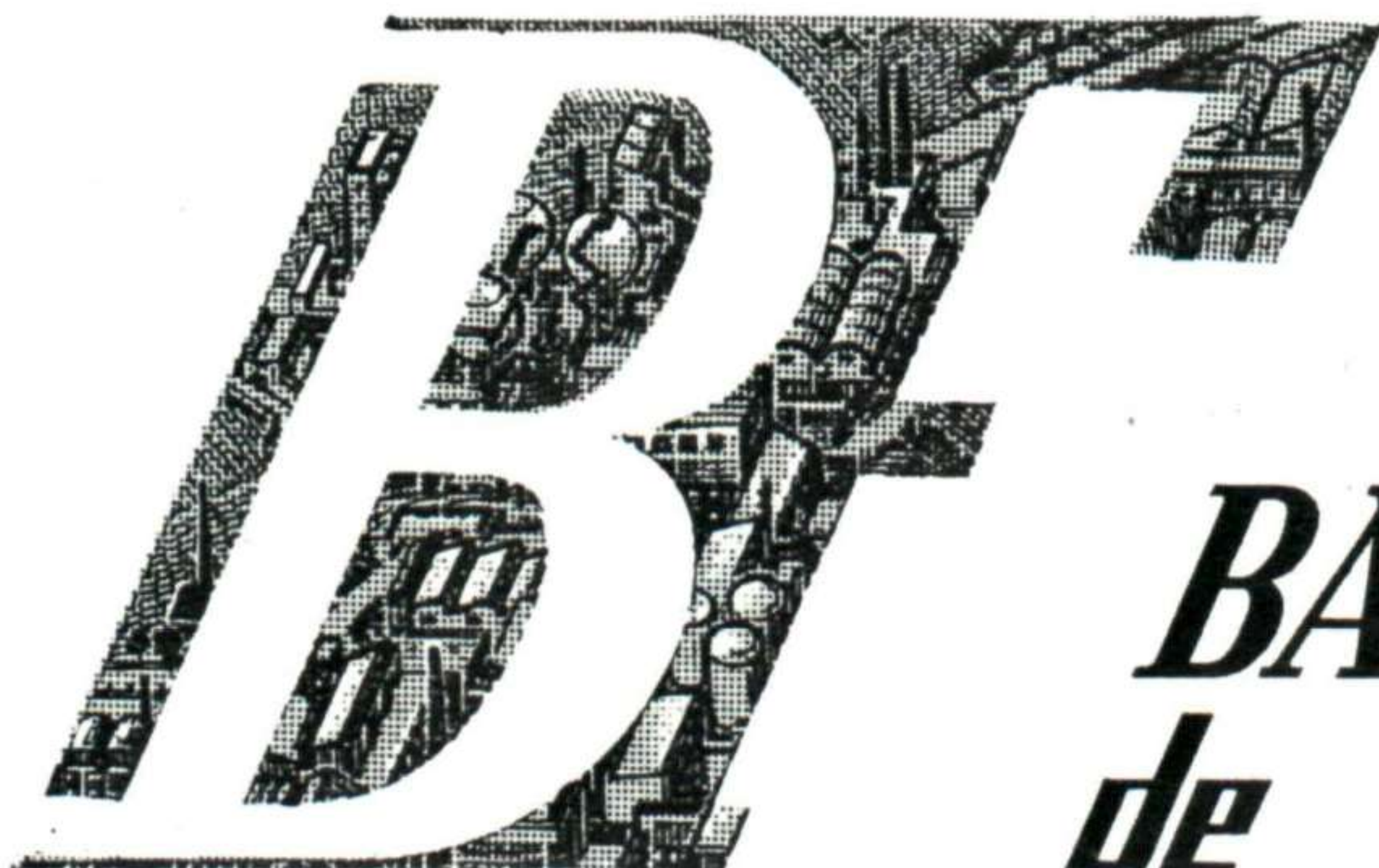
Informes y suscripción:

RENTA INMOBILIARIA, S. A.

García de Paredes, 63 - Madrid-3 - Tel. 253 17 22

Se puede también hacer efectivas las suscripciones en todas las agencias y sucursales del

BANCO ESPAÑOL DE CREDITO



BANCO
de
FOMENTO

Al servicio de la creación, ampliación y reestructuración de la industria nacional.

- PROMUEVE** la creación de nuevas empresas agrícolas e industriales.
- PARTICIPA** en la promoción y ampliación de empresas.
- CONCEDE** créditos a medio y largo plazo.
- ASEGURA** y coloca emisiones de valores.

Colaborando eficazmente en el desarrollo económico español, mediante sus servicios especializados.

BF
BANCO de FOMENTO

Carrera de San Jerónimo, 27 - Madrid-14
Avenida de España, 8 - San Sebastián



eurovalor

Fondos de Inversion Mobiliaria

Sociedad Gestora: **SOGEVAL**

Banco Depositario: **BANCO POPULAR ESPAÑOL**



UN OMEGA DE ORO MACIZO
EL PRESTIGIO DE UNA ESTIRPE
ENNOBLECIDO POR EL ORO

Nobleza obliga.
A una máquina tan
precisa que, en la mu-
ñeca de los astronautas
americanos, conquista-
ra la superficie lunar,



se une la belleza única
de un metal noble cuyo
valor se acrecienta con
el paso de los años.

la más bella intelligen-
te y precisa inversión


OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo