

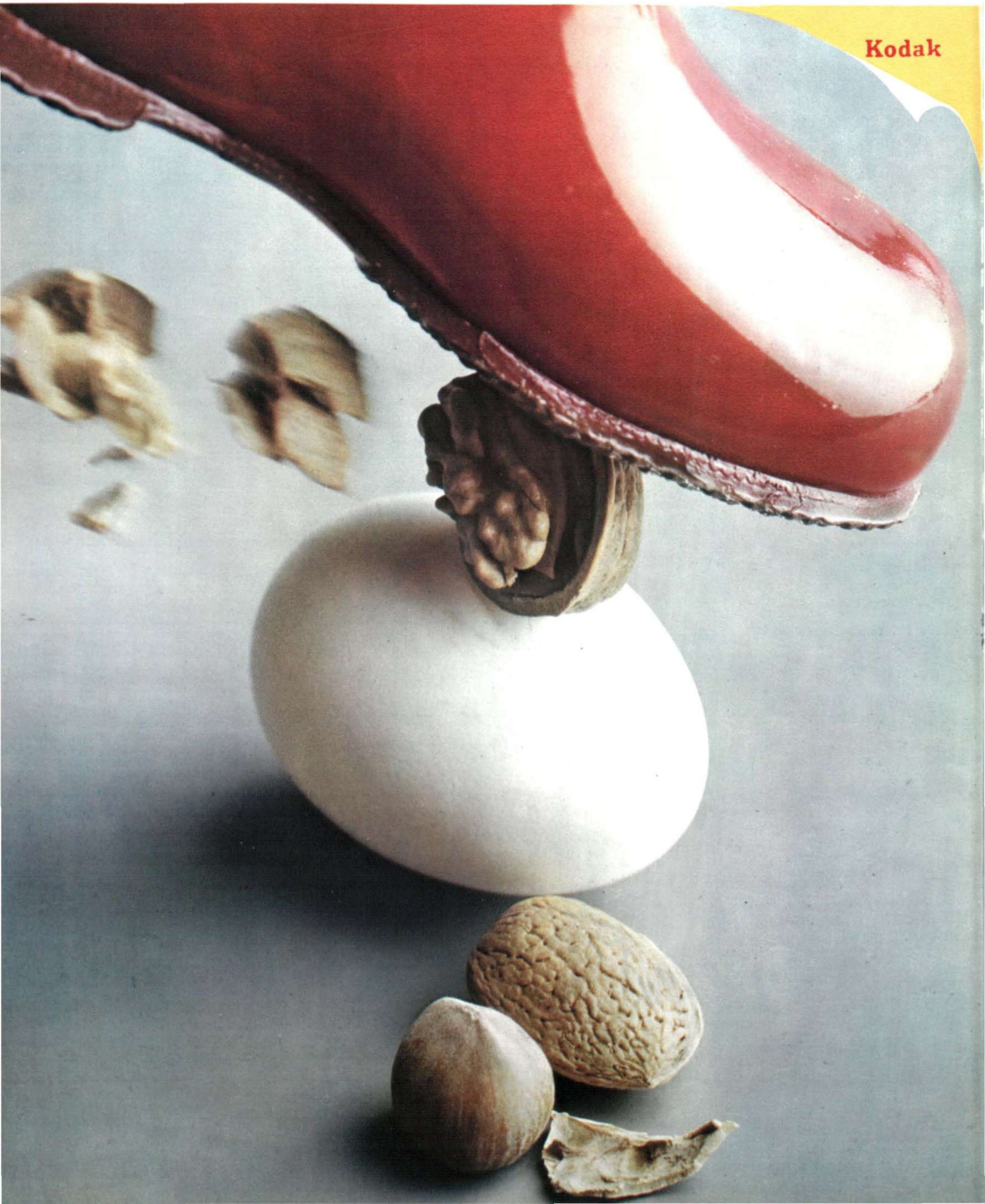
Bellas Artes 71



Kodachrome II

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

Kodak





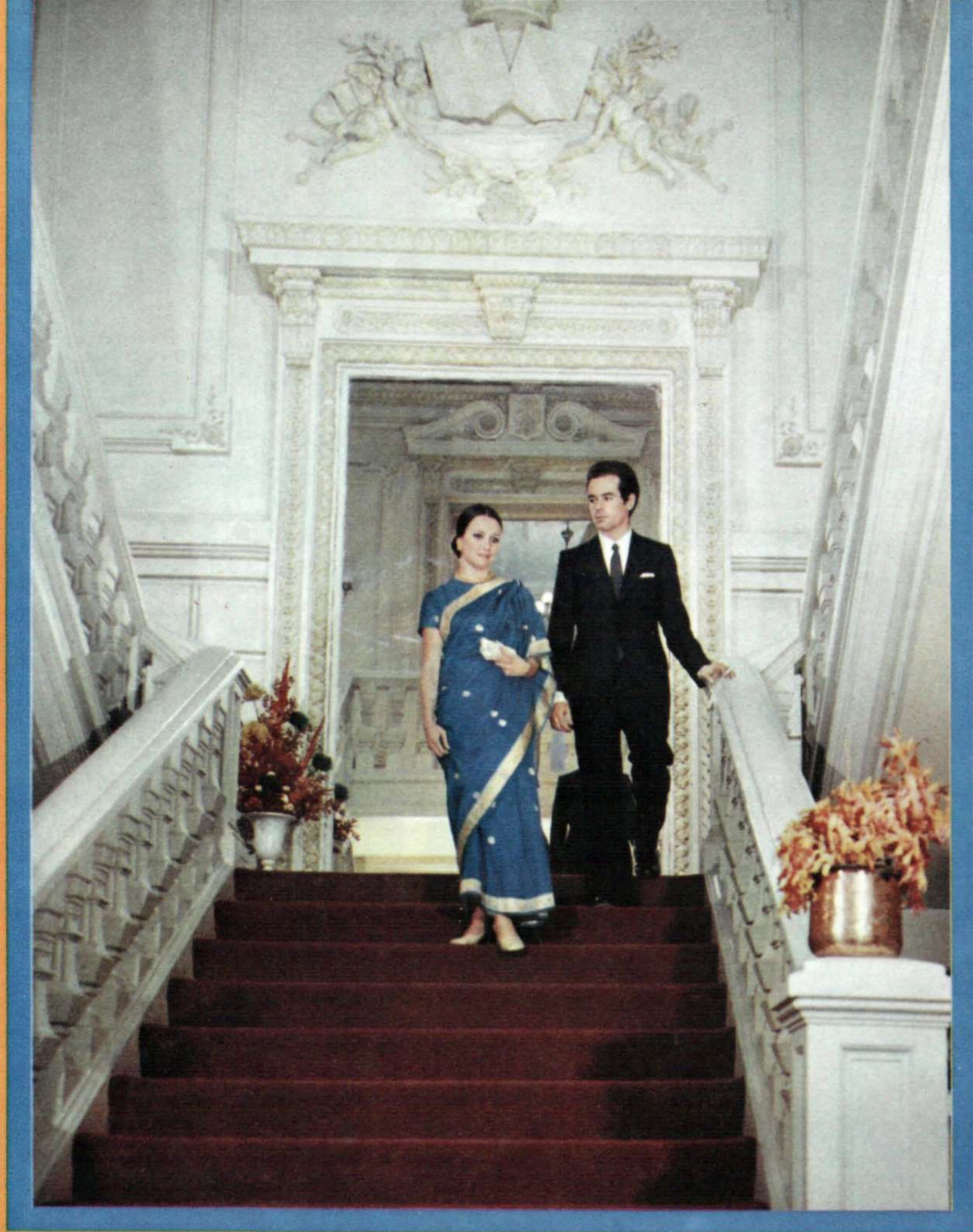
Un momento que se recordará. Cointreau lo caracteriza.

Un momento llamado Cointreau

UN ENTRAÑABLE ambiente. Al terminar la comida alguien ha pedido Cointreau y todos le han secundado. Está en boga. Siempre lo ha estado, realmente. En el instante

de abrir la botella se ha producido un ligero silencio. Parecía un rito. Después han surgido los comentarios sobre la transparencia, el aroma, el característico sabor Cointreau.

“Es fuerte y pasa muy bien”, se oye. “Perfecta comida, y Cointreau para concluir”. Luego pasan a otros temas, mientras Cointreau sigue presidiendo la distinguida sobremesa.



Club tiempo libre

El club de prestigio

Para una información completa sobre las actividades y ventajas del CLUB TIEMPO LIBRE envíen este boletín a CLUB TIEMPO LIBRE - Goya, 23. MADRID-1

Nombre y apellidos

Profesión

Dirección

Ciudad Dto. Postal

INTERESANTES ACTIVIDADES SOCIALES Y CULTURALES, CLUB INFANTIL, GUARDERIA, BAR CLUB INGLES, FANTASTICOS VIAJES EN CONDICIONES ESPECIALES.



FUENCARRAL, 43
MADRID - 4

JUAN BRAVO, 33
MADRID - 6



Z. 389

*Representante en España de las
primeras marcas mundiales.*

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





¡Qué bien
se queda
invitando con
CARLOS III!

CARLOS III,
SOLERA RESERVADA DE PEDRO DOMEQ



Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 8 • MARZO-ABRIL 1971

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

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

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
MARTIN ALMAGRO BASCH, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.
LUIS GONZALEZ ROBLES, Comisario General de Exposiciones.
FRANCISCO JOSE LEON TELLO, Comisario General de la Música.
JESUS SILVA PORTO, Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional.
ALBERTO GARCIA GIL, Subcomisario del Patrimonio Artístico Nacional.
ANTONIO IGLESIAS, Subcomisario General de la Música.
AMALIO GARCIA-ARIAS, Jefe del Gabinete de Estudios de la Dirección General de Bellas Artes.

SECRETARIO: ANTONIO MANUEL CAMPOY.

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

REDACCION, PUBLICIDAD Y DISTRIBUCION: Amor de Dios, 2 - Teléfono 4681759 - Madrid - 14

ENSAYO

- 3 JOSE MIGUEL IBAÑEZ LANGLOIS: Sobre arte y revolución.

NOTAS

- 7 ANTONIO M. CAMPOY: Solana, antes de lo solanesco.
13 RAFAEL GOMEZ PEREZ: Vázquez Díaz, Colón y La Rábida.
15 FEDERICO SOPENA IBAÑEZ: Hegel y la música.

POEMA

- 17 EMILIO DEL RIO: Hombre y figura.

ACTUALIDAD

- 18 I SEMANA DE NUEVA MUSICA EN MADRID, por Tomás Marco.
21 EL MUSEO DEL PRADO, A LOS CIENTO CINCUENTA AÑOS DE SU APERTURA, por Xavier de Salas.
25 DON EUGENIO D'ORS Y SUS SALONES DE LOS ONCE, por Rafael Flórez.
30 ORTEGA MUÑOZ, EN NUEVA YORK, por José Luis Castillo Puche.
33 JULIO ANTONIO, por Joaquín de la Puente.
37 PAUL KLEE VISTO POR LEOPOLD ZAHN.
38 ARTE DE VANGUARDIA, por Raúl Chávarri.
40 MIGNONI: NEORROMANTICISMO EN CUARTA DIMENSION, por M. García-Viño.
42 CIRILO MARTINEZ NOVILLO, por Diego Jesús Jiménez.
44 LOS DIBUJOS DE IONESCO Y LOS MUTABLES DE BARBIERI, por Cirilo Popovici.
48 DIMITRI Y CESAR MANRIQUE, por Adolfo Castaño.
50 DEL «ARTE GENERATIVO» A CARDONA TORRANDELL, por Raúl Chávarri.

CRONICAS

- 55 EXPOSICIONES EN MADRID, por Juby Bustamante.
57 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

NOTICIARIOS

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 66 AGUSTIN GONZALEZ, por Tomás Marco.
Encarte: Cuatro páginas de partitura de Agustín González.

BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

71 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

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

PORTADA

Solana/Pájaros.

FOTOGRAFIAS: Oronoz/Graficolor/Jesús González/Soriano/Portillo/Martínez.

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.



SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS.—Poeta y crítico literario. Catedrático de Filosofía en la Universidad Católica de Chile.

ANTONIO M. CAMPOY.—Crítico de arte. De la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

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

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ.—Crítico musical. Secretario general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

EMILIO DEL RÍO.—Licenciado en Filosofía. Licenciado en Teología en Lovaina. Profesor de Literatura en la Universidad de Comillas.

TOMÁS MARCO.—Compositor. Crítico musical. Premio Nacional de Música.

XAVIER DE SALAS.—Catedrático de Historia del Arte. Director del Museo del Prado.

RAFAEL FLÓREZ.—Escritor. Crítico de Arte.

JOSÉ LUIS CASTILLO PUCHE.—Novelista. Periodista. Premio Nacional de Literatura.

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ.—Poeta. Premio Nacional de Literatura.

JOSÉ MARÍA CARRASCAL.—Poeta. Licenciado en Derecho.

Y JOAQUÍN DE LA PUENTE, MANUEL GARCÍA VIÑÓ, CIRILO POPOVICI, ADOLFO CASTAÑO, RAÚL CHÁVARRI, JUBY BUSTAMANTE, CESÁREO RODRÍGUEZ AGUILERA Y JOSÉ DE CASTRO ARINES.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, JUAN BASSEGODA NONELL, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, VICENTE AGUILERA CERNI, FERNANDO MON, FEDERICO SOPEÑA, VIDAL BENITO, FERNANDO RUIZ COCA, ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ, MIGUEL QUEROL, LUIS TRABAZO, RICARDO BINDIS, JORGE VEHLIS, JUAN ROGER RIVIÈRE, SEBASTIÁN GASCH, CARLOS AREÁN, IGNACIO SARDÁ MARTÍN, JORGE USCATECU, H. H. STUCKENSCHMIDT, SALVADOR ALDANA, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, PABLO SERRANO, FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO Y LUIS SASTRE.

SOBRE ARTE Y REVOLUCION

JOSE MIGUEL IBAÑEZ LANGLOIS

LA sola mención de los términos «revolución en literatura», «poesía o novela revolucionaria», encierra un evidente equívoco a partir de las dos dimensiones —contenido y forma— en que puede desarrollarse su significado. En apariencia, un lenguaje artístico puede ser revolucionario sin que lo sea la idea o emoción que se supone mentada por él; a la inversa, tampoco resulta inconcebible una experiencia revolucionaria expresada en un lenguaje artístico retórico, regresivo. En términos simplificados, el primero podría ser el caso de un Eliot, renovador de las formas poéticas y sin embargo «clásico, monárquico y anglicano» de ideas, según una célebre autodefinición juvenil. Tal vez la obra artística de Sartre podría ejemplificar lo segundo, en cuanto al contenido revolucionario de sus ideas se ha expresado en un lenguaje narrativo o dramático de estructura relativamente convencional.

Sin embargo, esta simple dicotomía no parece satisfactoria si se piensa que la ley interna de toda obra de arte lograda consiste en fundir experiencia y lenguaje, contenido y forma, impresión y expresión hasta hacerlas inseparables en el sentido único que la obra libera como totalidad. Toda distancia entre uno y otro polo de la creación es signo de un proceso inconcluso, de una insuficiente transfiguración formal de la experiencia, de una producción fallida. En la obra estética plena, el contenido es la forma, o sea, la obra no menta necesariamente lo que el autor «quiere decir», o lo que él piensa antes o después de la creación; lo que la obra menta como realidad es ese fondo que brota de la forma misma, esa experiencia consustancial a unas palabras, imágenes, ritmos verbales, algo que no puede existir igual —o en un equivalente conceptual o afectivo— fuera del medio de expresión en que se dio.

Tal vez por eso Eliot, a quien hemos considerado renovador del lenguaje poético, inscribía al fin y al cabo su aportación formal en la línea de una venerable tradición poética que se remonta a los clásicos de su lengua, al Dante y aun a los poetas latinos y griegos; una exigencia de unidad le hace buscar en el clasicismo la clave de su renovación formal. Mientras que Sartre, hablando de su obra literaria pasada en cuanto inscrita en las formas establecidas, por la misma razón de unidad se reprochaba hace poco el estar reflejando en su prosa tradicional meros residuos del mundo judeo-cristiano, o sea, el no ser propiamente un escritor subversivo. Y en verdad que, considerando su obra de creación literaria —no sus ensayos— y simplificando las cosas en beneficio de la simetría, Eliot el conservador es el revolucionario y Sartre el revolucionario es el conservador. A largo plazo, en arte todo se resuelve en forma, en forma abierta y significativa de un mundo por sí misma.

Sin duda, el análisis abstracto puede distinguir la sustancia ideológica, política, social de un autor, y su forma expresiva artística. Pero en la obra singular, esta separación es puramente pedagógica o convencional, y lo es más si se pretende dividir su grado de progresismo —reacción o revolución— sobre los distintos planos del fondo y la forma. El análisis social o político de la literatura puede ser tentado por esta división, en lo inmediato, pero sólo al precio de tratar a la obra de arte como si no lo fuera: imaginando un «contenido» en sí, previo o posterior o abstraído del lenguaje en que se da, y al mismo tiempo una «forma» que sería ropaje, técnica expresiva, decorado ulterior de su experiencia originaria; para pasar de inmediato a instrumentalizar la forma e interesarse por el grado

de dinamismo social del contenido. Pero esta simplificación está negada a un análisis interno —integral— de la obra. Un análisis semejante, fiel a la ley esencial de la creación artística, debe resolverlo todo en forma, en el significado inmanente que es la forma misma, cifrando por tanto la medida revolucionaria de una obra en su propia innovación formal: formal por total, por integradora de la suma del proceso creador.

Sobre estas premisas, ¿qué significa la función revolucionaria que hoy se atribuye al escritor como conciencia de su pueblo, como testigo y aún profeta del devenir humano que lo envuelve?

El sentido más elemental de esta exigencia parece referirse a las posiciones ideológicas del escritor o, como subrayan algunos, a sus ideas en conexión vital con su acción política y social. El escritor sería un revolucionario como puede serlo cualquier otra persona, sólo que el instrumento o el arma de su acción es la poesía, la novela, el teatro. Se le pide una militancia progresista común, que él hará efectiva en su arte como otros en la arenga, en el trabajo sindical, en la gestión política. En esta perspectiva, las leyes del lenguaje se consideran subalternas. Interesa menos la estructura propia de la obra artística que su efecto psicológico de hecho, su repercusión causal inmediata en la sociedad humana, o lo que se cree tal. Se busca absolutamente un resultado, la transformación de las relaciones sociales y de las condiciones de producción; con vistas a ese valor primario, la literatura aparece como una herramienta privilegiada, tanto por la fuerza de la sugestión artística en general, como por la eficacia particular del arte de las palabras, que tan directamente parecen convertirse en móviles, en imperativos de acción, en potencias motrices del devenir histórico.

Esta posición, partiendo de la premisa ética de que todo arte, más allá de sí mismo, es para el bien social, termina en la instrumentalización de la obra estética. La pluma es el fusil del escritor. El poema es la ametralladora del poeta. El modelo del escritor latinoamericano es el «Che» Guevara. He aquí algunas consignas actuales vinculadas a esta tesis, mediante la premisa menor del valor ético de tal o cual revolución social. La versión más radical de esta tesis piensa la calidad formal como un bien útil, y postula la utilización de la literatura como vehículo de ideas y motivaciones sociales: su esplendor de belleza no le importa sino en la medida de su eficacia, como le importa que los fusiles guerrilleros disparen bien o que la prensa revolucionaria sea convincente. Interesa, a fin de cuentas, que la adhesión progresista del autor, encarnada en figuras o personajes y contagiada por esa mediación al lector, se resuelva finalmente en un impulso activo ejercido sobre el proceso de cambio social.

Esta idea parece contravenir expresamente la índole de la obra literaria, cayendo en un «contenidismo» que, aun teóricamente aceptado por muchos escritores, no es, sin embargo, real en la manera afectiva como operan sus propios escritos en la

sociedad. Es una idea un tanto optimista sobre el poder social inmediato de la literatura; ya Sartre se lamentaba de que una novela es impotente ante la muerte de un niño, y una metáfora no tiene el poder de un pedazo de pan o de un fusil. Por otra parte, es una idea pesimista —conservadora— sobre el alcance formal y propio del lenguaje como elemento de mutación histórica, pues no reconoce a la revolución literaria ningún papel singular y específico en el contexto de la revolución cultural de un tiempo, subordinándolo todo a la exterioridad del acaecer político inmediato, y reduciendo la literatura a un capítulo de la propaganda y de la presión psicológica. Es decir, al carácter medio o vehículo de información; pero un escritor, en el acto de serlo, no trata al lenguaje como un medio de transmisión de un contenido previo, sino como el espacio total de la exploración de una experiencia que sólo existe dentro de la expresión misma. Pero antes de revisar esta idea desde el punto de vista de la obra de arte, cabe confrontarla con la propia condición humana del escritor, en el terreno ético puro en que quiere situarse.

El escritor, como cabe suponer, es un ser siempre comprometido. Derivar de las consideraciones precedentes el postulado de un artista puro, incontaminado con la realidad que lo envuelve, es confundir dos órdenes de cosas —la persona del artista y la ley formal de su expresión—, sumiendo al arte como un todo en el vacío de la gratuidad. Un escritor que sólo fuera escritor, no lo sería en modo alguno. Un hombre que sólo produjera obras de arte, obras «puras», y que en nombre de esta pureza se negara el derecho a participar en la vida, a afrontar, a adherirse, a repudiar, a juzgarse, a elegir, es un «deus ex machina» que no vale la pena refutar por la sencilla razón de que no existe ni puede existir. El escritor está radicalmente comprometido a partir de su condición humana. Pero ¿comprometido con qué o con quién? Aquí comienzan las dificultades.

Esta pregunta es, a fin de cuentas, idéntica a la cuestión ética sobre el destino de la persona y de la sociedad, sobre el bien y el mal, sobre la virtud y la justicia, sobre el sentido de la historia. Y al escritor, menos que a ningún ser humano, puede exigírsele que la responda con la panacea universal de **la revolución**. O con una militancia ideológica determinada. El compromiso de un escritor, que no excluye adhesiones concretísimas en torno al acaecer político inmediato, tampoco las incluye necesariamente, dada la óptica peculiar de su observación del hombre y de la vida. Su compromiso bien puede ser más amplio, problemático, libre y, a la vez, más concreto, subjetivo, intransferible que la exigencia exterior de una militancia. Esta puede darse, por cierto, y se da en un alto número de artistas; pero me parece que semejante compromiso es sobrepasado de continuo por otro más vasto y libre, que anuda al escritor con la condición humana sentida desde el irrepetible observatorio de la existencia personal. Este lazo está hecho de todas las fibras de la infancia, de los amores y odios

singulares, de palabras, hábitos, herencias, dolores, humores, esperanzas integradas al núcleo único de la mismidad. El escritor está comprometido con la condición humana a través del hombre singular que él es; este compromiso puede, sin duda, asumir la mediación de una militancia revolucionaria en el orden político y social; pero, ¿en nombre de qué partido, ideología, capilla o clase se exigirá al escritor ese camino? Personalmente, adherido a esa realidad venida con Cristo al mundo y que se llama el Reino de Dios, repudio la absorción integral de la ética o de la religión en la política, y la erección de un nuevo absoluto de orden histórico-social, en nombre del cual se pide al escritor, como carta de ciudadanía literaria, el compromiso con esta o aquella causa mesiánica de orden temporal.

Graham Greene —católico y, en otro terreno, simpatizante de la revolución cubana... hablaba de la radical «deslealtad» del escritor, no por cierto en el sentido de carecer de opciones, sino en cuanto que su universal aptitud de ser todos los personajes, de interpretar la diversidad de las existencias, le impide coincidir sin residuo con una causa unívoca. Más cerca de nosotros, Cortázar se ha referido también a la relación del escritor con los «coleópteros», los ideólogos, los sistemas monolíticos. De sí mismo dice que, en sus paseos de «camaleón» por la alfombra abigarrada, su rumbo preferido es «a la izquierda, sobre el rojo»; bien entendido que se trata de un camaleón, cuya virtud es justamente la de poder teñirse de varios colores en el interior de su desempeño literario, o sea, cambiando de especie zoológica, «latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo»; «anegarse en la realidad sin consignas... frente a los comisarios que reclaman compromisos tangibles». Frente a la coleopterización de las ideologías y los sistemas, el escritor reivindica su simpatía universal, la complacencia en todo lo humano, en Yago y en Otelo. Peor para los comisarios o los jóvenes turcos o los guardias rojos si no piensan así. Peor también para el escritor si agitan su sueño los miedos nocturnos, «las pesadillas del escapismo, del no compromiso, del libertinaje literario, de la gratuidad, del hedonismo, del arte por el arte, de la torre de marfil; la sinonimia y la estupidez son largas».

La aparente contradicción entre la humanidad personal del artista y la universalidad nunca comprometida de la obra misma obedece, en opinión de Cortázar, a un atributo esencial del poeta: «Negarse a estar como persona en el poema». «Sólo los débiles tienden a enfatizar el compromiso personal en su obra». El artista como hombre está siempre comprometido (y en este dominio todo camaleón me parece sospechoso); pero el artista no está simplemente como sujeto en su obra. Allí se ha sustituido por innumerables sujetos y objetos; allí se ha entregado, como dice Sartre, a la coseidad de la palabra-objeto, al lenguaje vuelto al revés; se ha convertido en un mundo, el mundo que la obra es, perdiéndose a sí mismo en favor de la palabra.

El problema de la revolución en literatura debe plantearse, pues, en el dominio interno del lenguaje. Si la función radical del escritor es crear realidad por la palabra, recrear un mundo en el lenguaje, fundir la experiencia en forma, la dimensión revolucionaria de este acto es igualmente específica; no se reduce a los contenidos ideológicos de la obra, imaginados como exteriores a su expresión; consiste en subvertir el propio orden interno de un lenguaje establecido, modificando de tal modo las relaciones entre las palabras y las cosas, que esta alteración cultural sea por sí misma una transformación histórica —y por ende, política y social—, si bien su efecto sobre estos órdenes sea normalmente un efecto oblicuo, diferido, de largo plazo, que difícilmente contentará al ideológico o al político profesional, interesados en las herramientas del cambio inmediato y estructural.

Porque la experiencia se hace forma en la expresión estética, decía Maiakowski que el arte revolucionario sin forma revolucionaria es una ilusión. Lo reaccionario en literatura es la reiteración de la forma establecida, es la retórica y el academismo, no importa cuán subversivo sea su «contenido». Al contrario, la exploración de un **nuevo** lenguaje es lo revolucionario en literatura. Frente a las ideas que una forma «contiene», el arte reivindica las ideas que una forma «es», que una forma segrega a partir de sí misma. La verdadera experiencia de una obra de arte no es la «tesis», «mensaje» o emoción que el artista quisiera comunicar, sino la experiencia que se desprende sola de la forma formada, a veces más allá de su voluntad. Cada forma segrega su visión del mundo, dice Octavio Paz. En arte sólo la forma significa; sólo ella es; a ella, entonces, corresponde en primer lugar la función revolucionaria.

Mirando el problema desde una perspectiva histórica de suficiente amplitud, la revolución de las formas artísticas de un determinado período se integra a su manera en la mutación histórica del tiempo —filosófica, cultural, sociopolítica—, y aun quizá la precede e impulsa, no importando esencialmente los contenidos —a menudo tradicionales— que esas formas revisten. Así ocurre, por ejemplo, con las vanguardias de comienzos de este siglo; ellas anticipan, en el orden de las formas, un vigoroso impulso de cambio que se manifiesta paralelamente en la revolución científica, cultural, social del tiempo. Sin embargo, esos revolucionarios del lenguaje poético, pictórico o musical no son directos instigadores de subversión política o de reformas sociales y, a menudo, ni siquiera exhiben militancias ideológicas de signo progresista en sus conceptos o en sus acciones. Joyce, Kafka o Proust, en la novela; Pound, Eliot o Apollinaire, en poesía, son revolucionarios del lenguaje que contribuyen poderosamente a crear una atmósfera nueva, que, a la larga, se integra en el proceso de cambio social de la época, pero sus postulados sociales o políticos no son subversivos y, a menudo, son francamente tradicionales.

El arte tiene entonces sus propias mutaciones,

distintas en principio del contenido inmediato del devenir político o social; la literatura tiene su manera interna de modificar la relación entre hombre y mundo y, en consecuencia, las relaciones sociales. Este proceso relativamente autónomo posee de singular el hecho de ocurrir dentro y no fuera de la palabra, en la inmanencia del lenguaje y en la irreductibilidad de sus significados internos. Toda alteración que el hombre introduce en el sistema de los signos culturales vigentes, toda «purificación del dialecto de la tribu», provoca un cambio interior a la conciencia humana, y un cambio recíproco en las cosas mismas en cuanto existen para el hombre, y un cambio en las relaciones entre los hombres en cuanto hablantes y estructuralmente interpersonales, o sea, una transformación histórica en el sentido más propio. Pues el hombre subsiste en el lenguaje. Sólo que esta transformación del mundo, ligada sin duda al cambio político en un sentido indirecto, no se identifica con él ni está propiamente a su servicio o bajo su control.

Esta suerte de revolución —que es la vida misma del arte— mantiene por lo general relaciones precarias y conflictivas con la otra revolución, la del orden social y político. Pues los agentes y constructores de esta última suelen tender a instrumentalizar en favor de utilidades externas lo que en el arte es menos susceptible de ese trato utilitario; de allí su natural desconfianza hacia unas variaciones culturales de largo plazo, que además reivindicaban para sí una celosa y hermética autonomía. Si se agrega que la reacción social y política, por su parte, también sospecha de esta inconfortable alteración vital contenida en el interior de las obras de arte —aunque el recelo tome la forma de una protección nominal—, se obtendrá el cuadro de la soledad, heterodoxia y lejanía en que transcurre la revolución del lenguaje dentro de la historia humana.

Por eso, muchos escritores de militancia ideológica progresista, pero fieles a la ley interna de su arte y ajenos a toda instrumentación de la literatura, plantean la necesidad de comenzar cualquier revolución social por la subversión interna de la palabra, es decir, modificando las relaciones entre las palabras y las cosas. Si no me equivoco, en esos términos plantean Vargas Llosa y Fuentes su posición ante el papel del escritor como revolucionario. El orden establecido no se apoya sólo en estructuras políticas o en intereses creados: se apoya tanto más profunda pero esencialmente en una relación gastada, mistificada, escindida entre el verbo nominador y la cosa nominada. La rémora histórica es o se traduce en un ocultamiento de la realidad por la palabra; el escritor, al operar la revelación de un sentido en el lenguaje, remueve esos lastres más sutiles pero más poderosos que la exterioridad del orden convencional. Toda revolución, entonces, comienza por transformar el lenguaje mismo, medio y vehículo universal de la Historia. Por eso el escritor vive en desajuste permanente en relación a todo orden establecido, de cualquier signo político que sea: es el hombre que, desde el interior del lengua-

je, cuestiona sistemáticamente toda realidad dada, revelando sus inagotables conflictos y su perenne inadecuación con las posibilidades de la existencia humana, de la trascendencia.

No pretendo despachar en breves líneas este dilema sobre la misión de la literatura en la transformación recíproca de hombre y mundo y, por lo tanto, de las relaciones sociales. Quiero, sí, terminar mencionando las dos cuestiones capitales sobre las que reposa este problema axiológico; cuestiones familiares a los viejos moralistas cuando se planteaban las relaciones entre belleza, verdad y bondad, esos tres atributos del ser que allá arriba, en la majestad de lo Absoluto, son tres nombres de Dios, pero que aquí y ahora mantienen tan desgarradas tensiones dentro de su parentesco original.

La primera cuestión puede resolverse en este juicio interior a la conciencia moral personal, y bien abstracto por cierto: la justicia es superior a la belleza; la obra de arte es para el hombre y se integra en los finalismos éticos superiores de la existencia humana. La conciencia moral y política del escritor no queda en suspenso ni se abole a sí misma al ingresar en la esfera de la expresión formal. La autonomía de ésta es siempre relativa y funcional, en cuanto que no representa jamás el destino final del ser humano, ni posee las dimensiones de lo Absoluto.

La segunda cuestión se resuelve en un juicio de apariencias inversa, que proviene de la conciencia estética y de la ley interna de la obra de arte: el arte no es nunca un instrumento, un puro medio, un revestimiento de contenidos que le sean extraños, un arma utilizable con vistas a un bien externo. Pues la obra, a partir de la identificación de todos sus estratos en la forma final, posee una relativa calidad de fin en sí, de donde nace la autonomía de su legalidad intrínseca. De hecho, y a contrapelo de cualquier moralismo, en arte el bien sólo es operativo como belleza, y la verdad como esplendor; el compromiso social sólo se hace efectivo en la forma de un lenguaje. La realidad creada en la obra, en cuanto puramente contemplada por un mirar que la hace existir estéticamente, no es homogénea con respecto a la «otra» realidad, la del puro y simple vivir, la del imperativo moral, la del manejo político, pues aquélla sólo existe en el interior del lenguaje, aunque tampoco se pueda hablar de mundos heterogéneos.

La conciliación de ambos órdenes de principios, aparte de ser tarea que excede estas notas, no parece que esté sin más resuelta en ningún sistema establecido de ideas. La axiología cristiana posee elementos de valor permanente en su resolución; tendencias ligadas al existencialismo y al pensamiento marxista plantean hoy de lleno esta cuestión desde sus propios supuestos. Es cosa de que cada cual, desde los suyos, se sienta urgido a un esclarecimiento que, por lo demás, nunca dirá la última palabra sobre una materia histórica cuyos mismos términos se alteran problemáticamente de siglo en siglo, de revolución en revolución.

SOLANA, ANTES DE LO SOLANESCO

A. M. CAMPOY



EL NIÑO SOLANA CON SU MADRE.

¿Dónde y cómo vivió el niño Solana para que, andados los años, le vomitaran los pinceles y la pluma aquellas procesiones de tipos y sucesos tan desventurados? ¿De qué pozo freudiano le brotaban unos recuerdos así de cochambrosos y crueles? ¿Hay alguna relación entre su mundo y su humanidad doliente y los días de su niñez lejana? ¿Tienen algo que ver los jamones y las botas de vino, los sacamuelas, los presidiarios de Santoña, las pesadillas de Oropesa en fin, con los años de su infancia madrileña?

Nada en absoluto. En la pintura de Solana aparecen, sí, un nacimiento popular de barro, un jarrón chino, marineros de Castro-Urdiales, climas para posar los capitanes mercantes y los viejos armadores, muebles buenos, cosas estas que él vio siempre en su casa. Lo demás, que es cabalmente lo más solanesco, lo conoció o lo adivinó después, hombre dolorido ya.

José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana nació en la casa, número 9, de la calle del Conde de Aranda, en el barrio de Salamanca madrileño, en una casa que era lo que entonces se llamaba una mansión, y allí vivió entre 1886 y 1898, año en que murió su padre, el médico don José Tereso. En 1898 se trasladaron los Solana a otra mansión de la calle de Argensola, pues la madre del pintor no pudo resistir la casa de Conde de Aranda después de quedarse viuda, inmueble que por cierto era propiedad de ellos, como casi todos los demás en que vivieron en Madrid y en Santander.

El niño José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana tiene para ir y venir los dos pisos enormes que ocupaba su familia en Conde de Aranda, va a jugar con sus primitos los condes de la Maza, pasea por el Retiro acompañado de su institutriz francesa, va a la calle del Barquillo a jugar también con sus otros primos, que viven en el enorme palacio familiar.

La infancia de Solana transcurre en una mansión en la que hay viejos criados, cocheros, niñeras, cocineras, camareras, muebles isabelinos y puro chippendale, cómodas barrigudas de caoba, con mucho bronce y mármol del más complicado rococó francés. Su madre lleva la etiqueta de la casa y su correspondencia en un escritorio Luis XV de laca negra, de Jacques Dubois, auténtico.

Su padre, el médico y coleccionista don José Tereso, tiene en su gabinete muebles de maderas preciosas, de Sheraton, vitrinas del siglo XVIII para sus libros raros, bargueños museables en los que atesora incunables y



JOSE GUTIERREZ-SOLANA Y GUTIERREZ-SOLANA.

manuscritos, joyas extrañas, relojes astronómicos de bolsillo con autómatas y esmaltes de Puisne, armarios florentinos de nogal y de ébano. En la casa hay alfombras de lana y seda, tapices de Kirmann y de Aubusson, porcelana de Fuerstenberg, de Meissen, juegos de té japoneses del más noble Hagi, cristalería de Newcastle, plata parisiense de Roettiers...

El niño José Romano, cuando era chiquitín, aparece retratado mimosamente junto a su madre, que era una dama muy elegante, siempre posando en salones opulentos. El padre, médico y bibliófilo, va siempre de frac. Sus primeras correrías domésticas fueron por pasillos donde había grandes relojes, panoplias con armas exóticas, cuadros, grabados de Alberto Durero, como aquellos de la serie de la Muerte y el Caballero, muebles brillantes, criados y criadas de uniforme, cortinajes, reporteros con el escudo nobiliario de los Gutiérrez-Solana que, como buenos montañeses, aunque pasados por México, cuidaban mucho de los blasones y de la genealogía. Su padre, que tenía minas de plata en México, había heredado una fabulosa colección de ídolos chichimecas, toltecas, aztecas, pinturas y libros de la época colonial, trajes y hasta momias del tiempo de Moctezuma y Xocohiatzin, ricas maquetas del «Temeraire» y del «Victory», las fragatas de Nelson...

El mismo Solana evoca en su novela **Florencio Cornejo** el ambiente de su niñez, aunque visto ya con sus ojos de estrábico inventarista: «... libros anticuados y polvorientos, la mayor parte versando en medicina, filosofía,

veterinaria y algunos de ciencias ocultas y lunarios. Había también en esta habitación, sobre una mesa isabelina, una vitrina, donde había guardada, en una caja fabricada en trabajo de paja, una cabeza humana, procedente de la isla de San Blas, en Panamá, reducida al tamaño de una manzana y con las facciones muy acusadas de la raza india... También había un lujoso vestido de un jefe indio, con los collares ruidosos», armarios con muñecos extraños, autómatas que iban y venían, una romántica caja-escritorio regalo del armador Elphinstone y largos y dorados catalejos... Don José Tereso tenía en casa una tertulia de bibliófilos, a la que acudían mercaderes de valiosos libros antiguos, anticuarios, coleccionistas españoles y extranjeros.

El niño Solana abrió los ojos al mundo en aquel ambiente de riqueza y, sin duda, refinado. Desde pequeño se acostumbró a ver a su padre ocupándose de sus colecciones de minerales y armas, de sus instrumentos de física, de sus libros y de sus grabados. La madre recibía a sus amistades en uno de los grandes salones, merendaban pausadamente, conversaban muchas veces en francés, y siempre se sentaba ella al piano y daba un concierto, cantando también; por cierto que unas canciones que, muchos años después, al recordarlas, hacían llorar inconsolablemente al hijo perdido en el Rastro y en el alucinante carnaval de su vida.

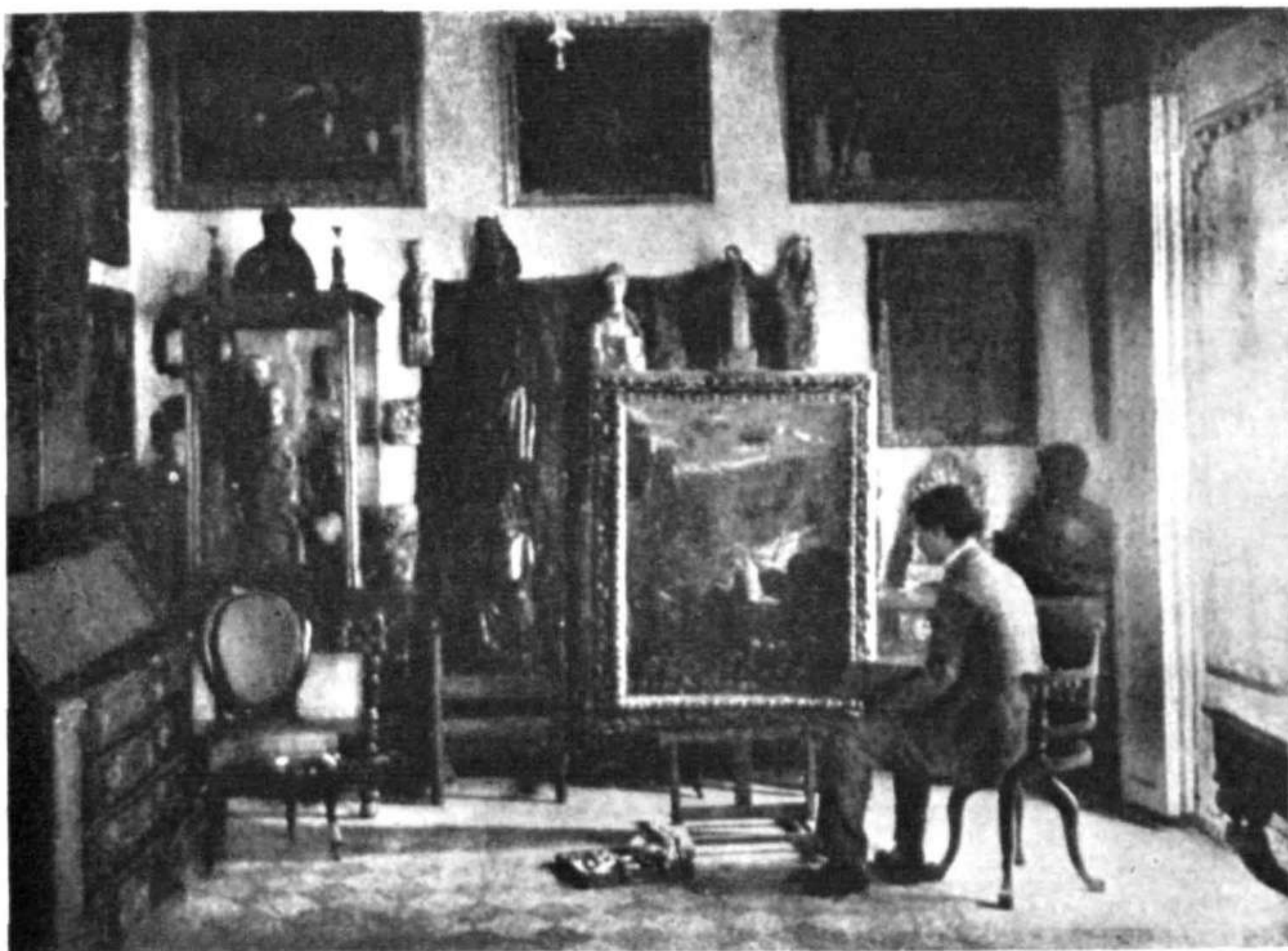
De todo aquel pasado, lo único que no olvidaba Solana era la madre buena y cariñosísima, que luego acabó volviéndose loca. Todo lo demás le importaba un pito. Era rico porque, fatalmente, se encontró siéndolo y porque, además, su hermano Manuel algo administró la fortuna que heredaron.

Pero él no tenía necesidad de casi nada. Le bastaba un poco de sueño, abundante bazofia para comer, mucho vino, tabaco barato, un traje viejo y unas botas bien sudadas. En cierta ocasión se enteró Ramón Gómez de la Serna de que los parientes mexicanos de Solana le querían robar unas minas de plata que todavía le quedaban allá, y Solana le dijo que él no necesitaba minas de plata y que no iría a México a desenredar aquel robo: «¡Para qué! Mucho viaje, mucho mar y mucho lío. Yo tengo que pintar y escribir nuestras cosas, y uno tiene bastante para pintar y para ir tirando». No. De todo aquel pasado opulento y limpio sólo conservó el recuerdo tibio y patético del hogar, no de su casa, con su padre muriéndose muy joven, la madre loca, los hermanitos muertos, el tío tontiloco y mudo guardando la puerta con su bastón de puño y contera de oro.

Cuando la familia se trasladó a la calle de Argensola, y luego a Santander, y después nuevamente a Madrid, a la calle de Santa Feliciano, los hermanos Solana fueron perdiendo malamente todas aquellas riquezas de las casas paternas. Pero, claro está, el ambiente aquel de la niñez marcó a Solana para siempre con su estrella de coleccionista fantástico, y lo que en el padre fue anticuarismo pulcro y ordenado, en el hijo fue prendería del Rastro; valiosa, sí, pues Solana tuvo siempre la manía de comprar cosas buenas y raras.

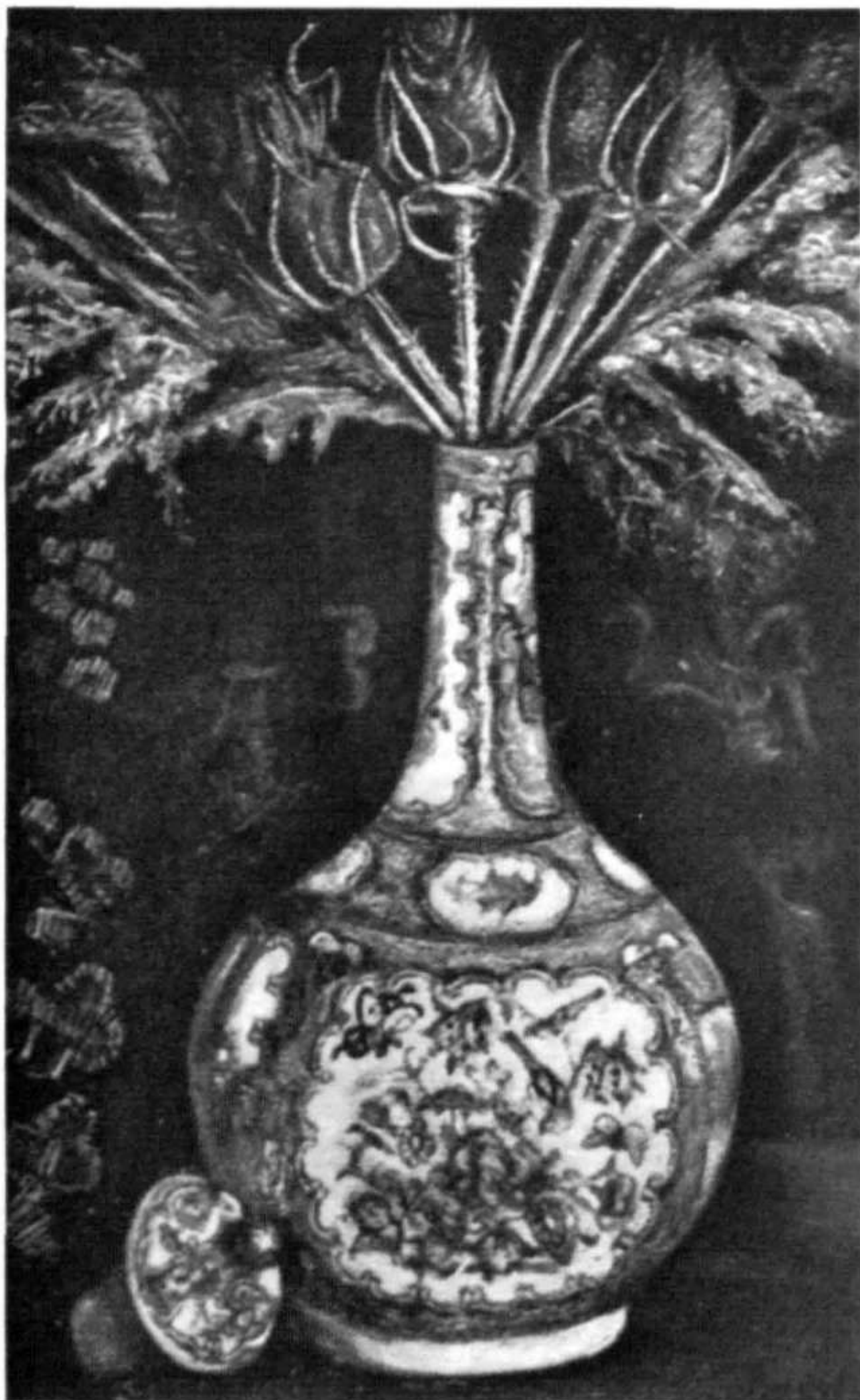
Es posible que el vino y la demencia heredada confundieran en la cabeza de Solana todos sus recuerdos, y de la mansión lujosa de Conde de Aranda sólo le quedó un poso enneblinado, a través del cual no sabía bien qué era un escritorio chippendale y qué una sucia mesa tocinerá. Solana revolvió estrambóticamente sus recuerdos, los arrastró por el Rastro y por los cementerios pobres, tiró de ellos por pueblos y asilos, los llenó de polvo, sangre de caballo y mugre. Y todo lo poetizó a

EL PINTOR, EN SU ESTUDIO DE
SANTA FELICIANA.



OBJETOS CHINESCOS
DE LA COLECCION
DE DON JOSE TERESO





UN JARRON FAMILIAR.

EN PAGINA SIGUIENTE:
EL NACIMIENTO DE LOS HERMANITOS GUTIERREZ-SOLANA

su manera. Lo solanesco, paradójicamente, sólo puede explicarse si se sabe que la niñez del pintor fue una antítesis de lo solanesco.

II

¿Quiénes eran los Gutiérrez-Solana?

A finales del siglo XVIII sigue siendo todavía muy próspero el comercio entre España y las provincias de Ultramar. Sevilla, Barcelona, Santander, Gijón, La Coruña, Cartagena, Alicante y Málaga trafican libremente con sus Américas. Santander, concretamente, establece relaciones comerciales muy directas con México, sin que sepamos el origen de tales vínculos mercantiles, aunque se pueda sospechar que ello sería debido a la presencia en el virreinato de montañeses muy influyentes, tanto, que al río Soto la Marina, en Tamaulipas, le llaman río Santander. Las relaciones mexicano-santanderinas se enraízan en el siglo XVII, y en el XVIII se ven aumentadas con la presencia allá de montañeses que emigraron de aquí por causas muy diversas, las políticas entre ellas, sobre todo al final del siglo y en los comienzos del siglo XIX.

La guerra de la Independencia, en efecto, abrió en España enormes zanjadas de odio y de incomprensión, y cuando Fernando VII volvió a Madrid tuvieron que emigrar muchos afrancesados, simpatizantes de la Constitución de Cádiz y, también, inquietos guerrilleros que quisieron proseguir en la otra orilla del Atlántico su vida de lucha y aventuras. Hubo, además, que a la muerte de Fernando VII se planteó la cuestión dinástica de manera terrible, y carlistas e isabelinos, por distintas causas, tuvieron que embarcarse rumbo a las lejanas colonias, algunas de ellas independientes ya.

Hacia mil ochocientos veintitantos ya tenemos en México a los Gutiérrez-Solana santanderinos viviendo las peligrosas jornadas de la emancipación del antiguo virreinato, la farsa imperial de Iturbide, la feroz reacción antiespañola que se había desatado en Chilpancingo y Apatzicán.

Estos Gutiérrez-Solana se dedican a negocios de minería en Oaxaca, Zacatecas, Guanajuato, Silanoa, Hidalgo y San Luis de Potosí. Negocian la plata, el oro, el hierro, el plomo y el cinc, pero, sobre todo, la plata, que aflora como un sueño de aladinos indianos en los placeres de San Luis y de Coliche, ciudad ésta donde viven los Gómez de la Puente, mineros riquísimos también.

Pues en San Luis de Potosí, allá por el año mil ochocientos treinta y tantos, se casan el santanderino don



Valentín Manuel Gutiérrez-Solana y doña Juana Gómez de la Puente, mexicana, de Coliche ella, enraizándose allí el inmediato linaje del pintor Solana, pues el 15 de noviembre de 1842 nace en San Luis de Potosí el niño José Tereso, futuro padre del pintor. A los dos o tres años muere don Valentín Manuel, y su viuda, que es fea pero muy rica, se casa con su administrador, disponiendo el padrastro que los hijos del primer matrimonio (Miguel, José Tereso y Carmen) se embarquen para España.

En 1850 llegan los niños a Ogarrio, solar montañés de la familia Gutiérrez-Solana, y al poco son internados en el colegio palatino de Villacarriedo. José Tereso, tras hacer su Bachillerato en Santander, se traslada a Madrid a estudiar Medicina, doctorándose a su debido tiempo. Carmen se educó en Sevilla, y allí se casó con el aristócrata don Gregorio de la Maza, no sé si conde de la Maza él. José Tereso conoció en Santander a una prima suya, María Manuela Gutiérrez-Solana y Montón de Abril, de familia rica e ilustrada de Arredondo, y en 1878 se casó con ella, viniéndose a vivir a Madrid.

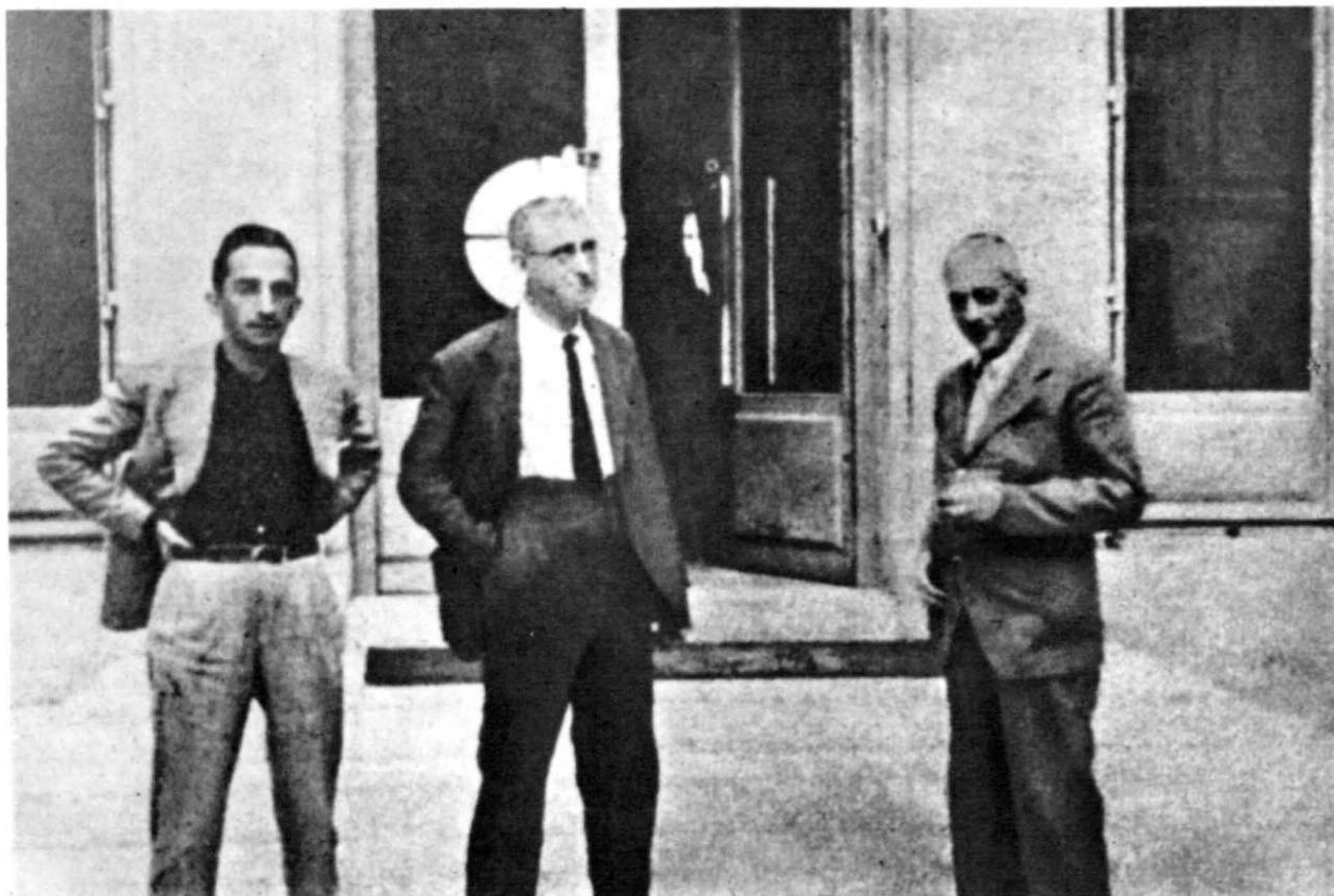
Por aquella época llegaron también a España la madre de José Tereso y los hijos de su segundo matrimonio, a los que, por cierto, mejoró mucho en su testamento, con grandísimo perjuicio de los del primero, pero como la fortuna era muy grande nadie pensó en protestar. José

Tereso ejerció poco su carrera de médico, pues le gustaba más dedicarse a coleccionar libros raros, armas, muebles, porcelanas y minerales y hacer muy buenas fotografías.

La madre de José Tereso llevó una vida opulenta en Madrid, pues allá en México había figurado mucho en la fantástica Corte del Emperador Maximiliano, «hermosa flor de Habsburgo caída en tierra bárbara», como dijo D'Annunzio. Doña Juana tuvo palacios, servidumbre y amistades encopetadas que acudían a sus salones. Tuvo también una vena de locura que, con los millones de pesos, traspasó a los hijos de su segundo matrimonio, y puede que algo también a los del primero. La madre del pintor, a su vez, tenía un hermano tontiloco, el inefable Florencio «El Mudo».

Los Gutiérrez-Solana viven primeramente en la calle de Leganitos, y después se trasladan al número 9 de la del Conde de Aranda, que es donde, el 28 de febrero de 1886, día de San Macario y domingo de carnaval, viene al mundo José Romano Gutiérrez-Solana y Gutiérrez-Solana Gómez de la Puente y Montón de Abril, que, andado el tiempo, sería uno de los pintores y de los escritores más curiosos e ilustres de España.

Los Gutiérrez-Solana, como buenos montañeses —pasados, además, por el México imperial de Itúrbide y del



SOLANA, CON SU HERMANO MANUEL Y EL PINTOR MEXICANO LUCIO LOPEZ-REY, EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE PARIS, 1936.

archiduque Maximiliano—, son dados a la genealogía y a la nobiliaria, y hasta el mismo pintor, que fue capaz de renunciar a sus minas de plata de San Luis de Potosí, cuidó mucho siempre de tener en sus casas el escudo de armas del linaje, labrado en piedra en las casonas familiares de Miranda, Ogarrío y Arredondo.

Solana tuvo nueve hermanos, de los que sólo vivieron con él Manuel y Miguel. Los otros se fueron muriendo desde pequeños, y de los tres que quedaron primero se murió José, después Manuel —que protestaba gritando por haber sido el segundo y no el primero en vez de su hermano, el gran pintor— y, por último, Miguel, el Solana más oscuro, llamado «el caserito» por ellos, pues su única dedicación era la de administrar las casas que tenían.

Solana guardó siempre amorosa memoria de su familia, de aquel tibio y gratísimo hogar que acabó de tan mala manera, con muertes prematuras y ataques demenciales. Guardó memoria, pero no quiso escribir sobre ello, ni siquiera pintar claramente, aparte el obsesivo tema de las máscaras, que le perseguían desde que era niño. Se limitó, viejo ya, a contarle cosas familiares a su amigo Sánchez-Camargo. Sus cuadros de armadores y marinos mercantes, de indios que vuelven, de porcelanas y objetos extraños, están inspirados en lo que él vio siendo niño.

Solana —escritor— describe su ambiente hogareño en Santander, evocándolo en aquellos largos veraneos de la playa y de Puerto Chico, de Arredondo y Ogarrío: «La

orilla del muelle la constituía una hermosa calle de fincas altas y macizas, todas patinadas por la humedad y la lluvia, algunas venerables por su antigüedad, como la del Gobierno Civil y la que hoy sirve de albergue al Banco de España, pero entre todas se destacaba la que mandó construir mi tío Antonio, **El Pasiago**, a su regreso de México; es una enorme y cuadrada casa de piedra de sillería, desde los cimientos al tejado; en la azotea tenía un juego de bolos, que hubo que suprimir por temor a que alguna bola perdida fuera a caer sobre la cabeza de algún transeúnte».

Sus primeros recuerdos madrileños los recató siempre. Pintó, sí, las enloquecidas destrozadas que le dieron cortejo desde que nació un domingo de carnaval, y en sus cuadros aparecen de vez en cuando instrumentos de física y otros objetos de los que su padre coleccionaba. Pero en sus escritos hay un dulce secreto sobre su infancia madrileña, un terrible pudor familiar. Tampoco habla de sus antepasados, los millonarios mexicanos, ni habla de su ambiente de niño rico y mimado en la calle del Conde de Aranda.

Solana, que se pasó la vida asistiendo a los entierros, entrando en las iglesias, en las filas de las procesiones, no dice que su padre era tan beato que los vecinos le llamaban **El Santo** por las obras de caridad que hacía y por el lío de cofradías religiosas que siempre llevaba entre manos. Tampoco decía nada de sus dos tías abadesas. El prefirió siempre echarse a la calle a mirar, y cuando miraba dentro sí traducía luego sus miradas en símbolos y signos de pesadilla trabucaire y piadosa.

VAZQUEZ DIAZ, COLON Y LA RABIDA

RAFAEL GOMEZ PEREZ

TENIA yo quince años cuando me fijé por primera vez en las pinturas de Vázquez Díaz del monasterio de La Rábida. Las había visto antes tantas veces. Nacido en Huelva, viéndolo en Huelva, La Rábida era una meta cercana. Las había visto como se ven tantas cosas. Pero sólo a los quince años me fijé. Me había figurado ya por mi cuenta —en esos cuadros que la imaginación construye continuamente— las escenas de la vida de Colón: la llegada al monasterio, la entrevista con los frailes, el puerto de Palos, las tres carabelas saliendo de la ría hacia el mar...

Al fijarme entonces en los frescos de Vázquez Díaz no me gustaron; me parecieron duros, fríos, esqueletizados de una realidad que yo idealizaba literariamente. Tanta geometría mataba, para mí, lo que había sido una aventura de humanidad, de confianza y de fe.

Unos cinco años más tarde volví a La Rábida, después de una larga ausencia. Era verano. Un día hice un largo paseo hasta Palos andando. El paisaje, tantas veces visto, se descubrió de nuevo con tonos distintos. Recordaba una y otra vez palabras del **Platero** de Juan Ramón: «El claro viento del mar sube por la cuesta roja, llega al prado del cabezo, ríe entre las tiernas florecillas blancas; después, se enreda por los pinetes sin limpiar y mece las encendidas telarañas celestes, rosas, de oro... Toda la tarde es ya viento marino».

El verano que había visto Juan Ramón era el mismo que yo vivía, idéntico hasta en los menores detalles: «La chicharra sierra un pino, al que nunca se llega... Están los jarales bajos constelados de sus grandes flores vagas, rosas de humo, de gasa, de papel de seda, con sus

cuatro lágrimas de carmín». «El cielo azul, azul, azul, asacado de mis ojos en arrobamiento, se levanta sobre los almendros cargados, a sus últimas glorias. Todo el campo, silencioso y ardiente, brilla. En el río, una velita blanca se eterniza, sin viento».

Hacia las seis de la tarde estaba en el camino de vuelta; tenía sed y me dirigí al monasterio buscando agua fresca. Bebí y me quedé un rato en el claustro blanco, de cal reluciente sombreada por la trinitaria y los geranios bajos. Luego pasé a la sala de las pinturas. De pronto comprendí la paz inmensa de los frescos de Vázquez Díaz. No fue un

golpe de gracia ni una revelación momentánea. Yo estaba tranquilo, descansaba de la larga caminata, aunque todavía con el sol conservado en el calor de la frente, en el sudor, que se enfriaba entonces.

Vi primero el panel de las conferencias. Colón explica su sueño en un ambiente de paz. Todo es clásico y real. Al fondo, el sol deslumbra en los muros blancos del claustro y en el verde de la plantas (el **mismo** sol que me había acompañado durante la tarde, el mismo que eternizaba el paisaje de Juan Ramón). Y en seguida, contrastando, la escalerilla en penumbra fresca, como hay tantas en el monasterio.



El color expresa, sin gritos, esa paz imperturbable. La habitación está envuelta en tonos suaves de amarillo a lila que sólo alguna vez se encienden en un rojo pálido. El mismo tono suave en los hábitos grises de los frailes, una mancha compacta salvada de la pesadez por el vestido de los caballeros. Sólo hay un acento un poco pronunciado: el gris-ocre-oscuro del vestido de Colón. Lo estrictamente necesario para que los ojos acaben en la figura central y se dirijan luego a la cara, que es lo mejor de todo el fresco.

Con pocas líneas esenciales, Vázquez Díaz presenta a Colón completamente. Tiene una expresión de ensueño y de seguridad, de cansancio y de esperanza, de sencillez. La expresión de los que le escuchan es casi uniforme. Se adivina el asentimiento, la confianza, la fe en el rostro de uno de los caballeros, el que está más cerca de la escalerilla sombreada. En los demás, como en los frailes, hay atención y sorpresa, fe y sentido crítico al mismo tiempo. No pierden una palabra, pero no toda palabra encuentra asentimiento.

Algunos rostros son elementales, directos, retratos inmediatos de gente de la tierra, en la que el cultivo de las letras no ha suavizado los rasgos de la expresión. Y en esos rostros, Vázquez Díaz ha sabido poner de manifiesto un sentimiento complejo, pero real: la empresa de Colón es grande, inaudita, capaz de ensombrecer las aventuras de las que hablan los libros, poco apropiada para que la lleven a cabo, en un rincón de España, los hombres de un pueblo pequeño, pero, al mismo tiempo, esos hombres se sienten atraídos por la aventura, dignos de la empresa, de modo que lo grande—lo épico— se pueda realizar en lo corriente.

Vázquez Díaz, al expresar esto en el color y el trazo esenciales de su cubismo, ha sabido poner de manifiesto caracteres intrínsecos de la verdadera Andalucía. Habría que desechar de una vez para siempre—en España antes que fuera de España— el manido cliché de la An-

dalucía del clavel rojo, de la manola con ropas ajustadas, del ruido, de la gracia fácil. Andaluces son estos colores decididos, pero suaves, que sólo se advierten con el alma confundida en la tierra y en el cielo, en el viento del mar por el que «toda la tarde es ya viento marino».

Es Andalucía esa actitud sencilla de expectativa ante lo grande, la capacidad de tomarse la vida en serio con normalidad, de darse cuenta de la belleza en la vida de todos los días, de poner el toque de gracia sin decirlo, de atención al detalle que nunca es superfluo, porque resume—como un vuelo de ángeles— todo el universo. Esa es la Andalucía de Juan Ramón, del mejor Lorca, de Alberti, de Cernuda. La Andalucía de Antonio Machado, que sólo porque era andaluz supo cubrir de gracia la tierra de Castilla (una gracia que resulta suya, castellana, porque ha sido fecundada por el principio andaluz del toque, del detalle; el poeta castellano clásico no lo había visto, su verso era conceptual; sólo Machado advierte que al olmo seco le ha salido, con la lluvia de abril y el sol de mayo, una ramita verde).

Aquel momento de paz, en un día de verano de hace quince años, me hizo entender la Andalucía que me había criado. El «concepto», la «anécdota histórica» era «los frailes de La Rábida escuchan a Cristóbal Colón». Pero aquello, en sí, no era nada. Habría que preguntarse por qué fue allí donde se le escuchó; por qué, entre tantos rincones del mundo, se había creado sólo allí el clima de atención que era ya el descubrimiento de un mundo nuevo. Quizá porque, para el andaluz, el mundo está continuamente haciéndose, no hay barreras, el más allá del aquí es sólo un paso normal y grande, pero nunca aparatoso ni extraordinario.

Vázquez Díaz lo ha pintado en la escena del embarco. Como siempre, en los rasgos esenciales. Hubiese cabido una apoteosis: llenar la escena de la partida con la gloria de toda la empresa, conocida **a posteriori**.

Hubiese cabido, pero sería poco andaluz. Vázquez Díaz prefiere de

nuevo pintar la normalidad con el toque mínimo de la grandeza.

La prontitud de los marineros está apenas señalada en los remos que se alzan. Palos queda al fondo, sin perder su aire de pueblo tranquilo. Las mujeres se asoman al puerto con la expresión normal de quienes sienten una despedida. Allí está el fraile como uno más; no hay dignidades eclesiásticas ni civiles. En los rostros ha desaparecido la desconfianza, pero tampoco ha sido sustituida por la alegría desbordada, sino por una mezcla de fe y de asombro.

De nuevo el color **es** eso: no se utiliza para hacerlo ver, sino que lo es esencialmente. Abundan los tonos claros, verde mar, azul cielo, con un gris que domina como una bruma de gasa.

En los frescos de Vázquez Díaz, gran parte del poder expresivo ha sido confiado a los ojos, en cumplimiento del papel decisivo que la cultura andaluza les concede. Todo puede decirse con los ojos, que es la mejor manera de decir, porque los ojos son profundos siempre, capaces de todos los matices. La palabra es equívoca, pero la mirada es siempre mirada de algo. Las pupilas de los oyentes en el panel de las conferencias señalaban una actitud de esperanzada desconfianza. Las pupilas de los marineros denotan, en cambio, una decisión firme, la hierática mirada del andaluz cuando se pone serio.

El marinero del ancla es así. Un rostro endurecido por el trabajo de todos los días ha sido transformado por la mirada. Los ojos delatan el mundo complejo de los pensamientos, la consciencia de que un simple marinero recorrerá el mundo para descubrir lo que nadie ha visto todavía.

Y en la paz de la mañana, las carabelas zarpan. Es verano. La blanda paz de las marismas no es turbada por el agua verde de la ría. Los frailes vuelven al monasterio. Las mujeres a sus casas. Salí del monasterio cuando ya no había sol. Me llegaba el olor de los pinos y de las damas de noche que empezaban a abrirse.

HEGEL Y LA MUSICA

(CONMEMORACION DEL CENTENARIO)

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ

PODRIAMOS decir que el centenario de Beethoven ha sombreado la conmemoración del de Hegel. Hasta ahora, la cantidad y calidad de trabajos dedicada a la música en Hegel es mínima y, entre nosotros, que yo sepa y hasta ahora, inexistente. La causa puede estar dentro de un tono general, no de indiferencia, no, imposible ante Hegel, sino de una cierta inflación en el estudio del hegelianismo de izquierda, especialmente en la línea marxista. Hay, sobre todo, una causa general, personal y triste: la muerte de Adorno nos ha privado de la gran lección, sociológica y musical a la vez, dentro de ese tono de «apertura amarga» que hubiera sido buen contrapunto de la conmemoración oficial. Luckas, desgraciadamente, se ha encerrado demasiado en la novela. Espero todavía, escribiendo este trabajo, una buena contribución italiana, pues si a veces nos parece excesivo y hasta paradójico el acusado germanismo de los mejores escritores italianos de música, no falta nunca, al traducir «readaptando», el sello de la lucidez alerta.

A mí me parece que, tanto en la línea general como en la concreta de la música, lo importante en la conmemoración centenaria es ir directamente a la doble fuente de la persona y de la obra. Empezar, pues, por recordar cuál fue la relación de Hegel con la música y con los músicos de su tiempo. Walter Kauffmann, en su penetrante y desparpajado libro, no se para a examinar las doctrinas musicales de Hegel, pero sí recuerda esa parvedad de la experiencia. Hegel no cita a Beethoven, gusta de Haydn, del Mozart del «Don Juan» y de «La fuente mágica» y disfruta de verdad con «El barbero de Sevilla» de Rossini. Poca cosa y dentro de la normal de su tiempo: a la altura de estos tiempos parece difícil imaginar que Rossini fuera más popular que Beethoven, pero así fue, y eso es nota muy característica, sociológicamente, de cierta simbio-

sis, típica de la época de la Restauración posterior a las guerras napoleónicas, entre la aristocracia cortesana y la alta burguesía que quiere serlo. Ahora bien: esa parvedad requiere un análisis un poco más detallado. Se olvida con demasiada frecuencia que esta no es la época de la música en concierto, sino de la música en salones. Se dice, se ha dicho con demasiada rapidez, que Hegel, no tan retraído como Kant, pero hombre de trabajo sobre fabulosa información, carecía de talante para el salón, cuando era precisamente el salón el máximo proveedor de música. Verdad a medias nada más: Hegel ha conocido en Berlín, precisamente cuando leía sus conferencias sobre Estética, un salón singularísimo de alta burguesía, de finanzas modernísimas pero con la herencia bien clara de la Ilustración, un salón que en el nombre y en la realidad es inseparable de la música: el salón de los Mendelssohn, con mucha pasión por los viajes a Italia, sí, pero no menos con adoración por Shakespeare, cariño muy «bancario» por la pintura holandesa —la que tanto quiso el filósofo— y con la música prendida del éxito de Félix, el compositor jovencísimo. Asombra e irrita un poco que esto lo olvide Kauffmann y no sólo él. Sólo teniéndolo en cuenta podemos poner una base de cierta experiencia y una capacidad de intuición, de profecía «cultural» incluso a la portentosa capacidad estructural de Hegel en el orden de la Estética Musical.

Acerquémonos a la fuente y no sin decir, y no de paso, que todavía hoy uno de los mejores resúmenes de las conferencias sobre Estética de Hegel se encuentra en la «Historia de las ideas estéticas» de Menéndez Pelayo. Hay quien disimula la realidad de ese primer contacto y hay quien lo evita por prejuicio: absurdas las dos actitudes, pues si el resumen, por claridad y agudeza, sigue siendo válido —se trata del punto posible

de partida para seguir ya a otros textos, otros comentarios e incluso otros resúmenes—, históricamente no pocos escritores españoles, Galdós mismo, pudieron conocer y citar a Hegel a través de don Marcelino. Claro que don Marcelino, que navega bien en lo que se refiere a las artes plásticas y muy bien cuando se trata de Literatura, tiene ante la música la típica sordera del intelectual español, y si el amigo Barbieri podía echarle manos muy oportunas cuando se trataba del pasado español, no podía ayudarle en lo que se refiere a Hegel. Lo primero que hemos de señalar es que Hegel se ocupe de la música desde presupuestos estéticos peculiares. Peculiar era, sí, hasta cierto punto, la ligadura de la música con la matemática ya de manera más bien aséptica, como en el caso de Descartes, ya con apertura hacia el mundo simbólico del pitagorismo. La peculiaridad de Hegel, mucho más señalada que en Kant, puede obedecer a un cambio generacional: entre Kant y Hegel está no sólo Beethoven, sino incluso más al fondo la inicial pasión alemana por Shakespeare al que no se puede querer, sin darse cuenta de que allí está todo lo que va a ser la peculiaridad de la música del romanticismo. Sí, es rigurosamente cierto que estética e históricamente nos apoyamos en Hegel para llevarle la contraria a toda una «constante» europea en los tratados de Estética: el edificar éstos, fundamental y casi exclusivamente sobre las artes plásticas. El singular tecnicismo de la música es, por una parte, barrera permanente y, por otra, puerta abierta al exceso de literatura. La importancia que da Hegel a la peculiaridad de la música es, sí, muestra de de lo que va a ser este arte para el siglo XIX, pero es también anticiparse con coordenadas a la avalancha de literatura.

Hegel coloca a la música dentro del tercer estadio de su conocidísima y dinámica clasificación: arte

simbólico, arte clásico y arte romántico. La Música está dentro del tercero, mientras que la Arquitectura y la Escultura son las artes significativas de los estadios anteriores. Antes de ver el papel que la Música ocupa señalamos la importancia que tiene que en la misma aurora del romanticismo se escoja el nombre y su sentido no para una aplicación vagarosa y literaria, sino para un sistema realmente elaborado. Si poco más tarde Schopenhauer, y luego Nietzsche, aplicarán, cada uno a su manera, toda su garra literaria para proclamar la primacía de la música, el señalamiento, el punto de partida está en Hegel. Más aún: como veremos inmediatamente, lo dicho por Hegel —quizá por más dicho que escrito— está, de manera soterrada, influyendo. Ese difuso panteísmo que aparece no como escuela filosófica, sino como permanente tentación, decisiva para la música como «concepción del mundo», tiene su fuente en Hegel, de la misma manera que, sin leer a Kant, por difícil, el costado más serio y puritano de la moral burguesa tiene en él su apoyo.

Ni mucho menos coloca Hegel la música como arte «único» o el más significativo dentro de la etapa romántica: están la pintura, la poesía y la música. En lo que más se detiene con experiencia de conocedor es en la pintura. Ahora bien: lo que dice del arte en esa época sólo será realizado por la música romántica, y tanto y tan bien, que parecerá como si esa música, la romántica, fuera la quintaesencia de la de todos los tiempos. No se señala lo fundamental, que, con las palabras de Hegel, sólo puede ser aplicado a la gran ambición de la música romántica: que deja de ser arte para ser filosofía y religión. Esa ambición que ya intuye Beethoven, es doctrina coherente en Wagner. Lo sorprendente en Hegel, tan cauto, tan informado, es que, por una vez, sea genial, pero sabiendo a medias. No se trata solamente de esta afirmación central, sino de que todo lo siguiente se cumple también de una manera especial en la música: las notas, importantísimas, de «interioridad», de «sucesión», de «sentimiento» son bien específicas de la música romántica. Todas las artes, mayores y menores, desde la Arquitectura hasta la Decoración, han querido ser y definirse como «musicales» en el siglo XIX. Pero no es esta la línea donde Hegel puede caminar a gusto: la palabra

para designar la «esencia» artística no será la «musical», sino la «poética». Para Hegel la cima está en la poesía, y es lógico: la realidad semántica él la veía en esa unión singular de arte y «concepto» que sólo la palabra poética puede dar. Hay matices, sin embargo, en el mismo Hegel que indican cómo el camino tiene que conducir a un «más allá» de la poesía misma: se da muy buena cuenta dialécticamente de que riqueza de concepto supone pérdida desde el punto de vista de lo sensible, fundamental en el arte romántico. Es no menos verdad que luego Hegel, examinando mejor la conocida metáfora que equipara la Arquitectura y la Música, consignará, muy lúcidamente, que no la elección, sino la dialéctica entre la forma, tantas veces «aplicada» y la expresión de la subjetividad tiene en la música, arte del tiempo, una singular conciliación y podía ser «arquitectura móvil». Diríamos, con la experiencia posterior, que sólo la música puede encontrar una dimensión de grandeza para la «estructura de interioridad».

Sobre este apurado resumen de la musicalidad hegeliana levantamos dos capítulos esencialmente significativos. Hegel fue como profeta a ciegas del gran milagro del romanticismo que él quizá pudo atisbar, sólo atisbar, en el salón de los Mendelssohn si el compositor improvisaba ya en torno a la forma de «romanza sin palabras». Que la poesía, sin perder su directa semántica, ganara un «más allá» de sensibilidad; que se evacuara lo conceptual para que las palabras, las mismas palabras, fueran misterio; que la riqueza técnica, asombrosa, estuviera al servicio «de la directa expresión de alma»; que, en fin, lo romántico encontrase su perfección formal, esto se da desde Beethoven hasta Brahms, en el «lied». No me creo original cuando, más arriba, hago referencia a cómo Wagner realiza lo que Hegel anticipa, pero sí debo decir que después de tanto ir y venir sobre el drama estético que supone en el filósofo la preferencia, inevitable, por la poesía, no se ha marcado que la solución, si de solución puede hablarse, está en esa milagrosa unión de poesía y música que es lo más permanente, lo más «actual» del romanticismo. Es tesis general, pero explicitada en capítulos muy significativos: la ingenua visión panteísta que es inseparable de la manera cómo Schumann hace vivir la esencia del paisaje en el «lied» pro-

longa en otra línea, sin vulgarizarlo, el singular panteísmo de Hegel.

Por fin nos preguntamos lo que no veo preguntarse a los que conmemoran el centenario de Hegel: ¿no hay base real en Hegel, experiencia verdadera que le empuje a esas intuiciones encarnadas más tarde? Para mí es indudable que la respuesta está, como en el caso de las relampagueantes visiones estéticas de Heidegger, en la relación con Hölderlin. Creo con toda sinceridad que la mejor contribución al centenario de Hegel hubiera sido la biografía escueta: bien sé que también la obra es biografía, pero en el caso de Hegel, la extensión y la profundidad parecen aplastar, o al menos empequeñecer, la vida que levanta todo eso. El repaso biográfico es urgente para todos, pero especialmente para el español universitario: de igual manera que las cartas de Kant nos permiten sorprender una riquísima intimidad, cartas y episodios de la vida de Hegel ayudan para resolver enigmas o para alumbrar la fuente de ciertas profecías. En nuestro caso debemos recordar a Hegel, poeta frustrado, el Hegel de «Eleusis», poema que consagra la bellísima amistad de juventud con el grandioso y desventurado Hölderlin. El poeta «religioso», el precursor de tantos desgarramientos que él vivió, como Schumann más tarde, hasta la locura, no emplea vaguedades musicales a lo Novalis. Busca Hölderlin lo que sólo la música podía resolver, pero que tantas veces oiría y leería el amigo Hegel: la poesía como revelación, la «estructura de misterio» para la música misma. Pocos «hechos de cultura» habrá tan sugestivos como este dúo Hölderlin-Hegel. A Hegel, como a Kant, se les ve, sin querer, como viejos desde niños, como razón sola realmente gigantesca: yo, en el caso de Hegel, me divierto pensando en que fuera para él deliciosa «distracción» la música de Rossini; me intereso imaginando que la música en el salón de los Mendelssohn sería más que distracción y estoy seguro, sin embargo, de que la memoria repleta con poemas de Hölderlin le hacía pensar en «otra» música. Muchos años más tarde, el serio Brahms, cuando elaboraba a brazo su «cultura», vería con mucho respeto, respeto de casi «mírame y no me toques», los tomos de Hegel que leía su amigo Hanslick. Sí, pero afanosamente busca la música posible para Hölderlin...

HOMBRE Y FIGURA

1. ACTOR, TE VEN

Al actor picassiano.

*Actor, te ven en el tablado ahora.
Tu gesto azul, tu rostro indiferente.
Tu identidad perdida en la rompiente
que trazas en la sombra turbadora.*

*Atlante para ti. ¿Pesas la hora
que dobla en sueño el arco de tu puente?
¿Tiendes el brazo a un tedio irreverente,
o está hueca tu mueca creadora?*

*Fáustico azul. Tu embriaguez, ¿ignora
más pan que las astillas de tu mente,
otra llama que el fuego que devora?*

*Matas el bosque y tiempo sin demora.
Del agua que pasó, huérfano, ausente,
gimes profetizándote la aurora.*

2. SI EN UN DESTINO

Al pensador de Rodin.

*Si en un destino trágico no muere
la nueva rosa, libre, inmunizada,
si la mano se mueve, milagrada
de sí misma y del cielo que profiere,*

*si en peripecia su aventura quiere
y alzarse entre la nueva llamarada
que lo mece, lo exalta, lo anonada,
y en esto Prometeo reina y muere,*

*si para tanta sombra, tanto dura,
si para tanta noche ha florecido,
si para tal final se ha levantado,
¡qué poderosa majestad tritura
en límites de barro enfebrecido
su corona de hierro encarcelado!*

3. POR EL COLOR DEL ALBA

A Pepi Sánchez y sus creaciones rosas.

*Por el color del alba más hermosa
nacen extrañas, claras criaturas;
vuelan los lienzos, hablan piedras duras,
la palabra y el vuelo de la rosa.*

*Asombrada de ser, es cada cosa.
Hasta los toros son de mieles puras.
Cielos descienden, niños y armaduras.
El corazón asciende y se reposa.*

*¿Es de lágrimas todo? ¿Se nos queda
eternizado el llanto y el latido,
como un guijarro por el río oscuro?*

*Hay corazón de sol por la vereda.
Las cosas tienen cielo amanecido.
Y amor descorre suavemente el muro.*

4. GALERIA DE LLAMAS

Al Greco y su conde.

*Galería de llamas y blancura.
Muerte en espejos, clara, renacida.
Ojos y soles, luz amanecida.
España casta ardiendo de ternura.*

*Un pueblo en pie sostiene la negrura.
Se comba el cielo al alma despedida.
El ángel gira, abriendo la salida.
Nace el hombre a la Luz eterna y pura.*

*En el fuego que brota de la herida
—allá arriba y aquí en la criatura—,
¡qué génesis central de muerte y vida!*

*Esculpidos por Dios en hermosura
hablan eternamente y sin medida,
cirios en vuelo por la noche oscura.*

Emilio del Río

I SEMANA DE NUEVA MUSICA EN MADRID

POR fin Madrid ha tenido su festival de música contemporánea, una idea que, pese a algunos antecedentes y no pocos esfuerzos, no acaba de cuajar del todo. La Comisaría General de la Música que en punto a festivales ha venido realizando una amplia labor en los últimos tiempos, ha abordado de frente el problema al crear la I Semana de Nueva Música en Madrid. La realización fue confiada a Alea, la entidad que mejor ejecutoria había observado durante años en materia de música contemporánea, y aunque los imponderables de última hora dañaron a la perfección organizativa, lo cierto es que desde el punto de vista artístico y desde el del eco despertado en el público, los resultados fueron magníficos, por lo que es de desear que esta Semana se institucionalice y se continúe cada año con una puesta a punto que corrija con la experiencia adquirida los defectos de esta edición.

La defección del Coro de la ORTF, conocida muy a última hora, privó al festival de dos conciertos y de varias obras importantes, entre ellas dos españolas: «Yo lo vi», de Luis de Pablo, y la obra encargada por la Semana a Agustín Bertoméu. No obstante, los cinco conciertos restantes ofrecieron suficiente cantidad de novedades como para arrojar un balance muy satisfactorio, especialmente si se considera que muchas de las obras tenían una gran calidad. Dentro de las obras de autores extranjeros habría que considerar un primer grupo integrado por las de aquellos autores que figuran entre los clásicos del siglo xx. Estos eran Strawinsky, Ives y Schönberg. Haciendo abstracción de «Un superviviente de Varsovia», de Schönberg, obra sobradamente conocida y bas-

tante ejecutada en España, al menos más que la mayoría de las obras del autor, las obras de los otros dos autores tenían carácter de primera audición en nuestro país. De Charles Ives, el pionero de la música norteamericana, se interpretó el scherzo «Over the pavements», escrito en la lejana fecha de 1906. Con todo, la obra está llena de sorprendentes novedades y anticipaciones. Ya el conjunto instrumental es insólito para la época, con los tres trombones integrados en un grupo de cámara, también lo es el desenfado armónico y la rítmica, ambos elementos anticipándose un punto a los hallazgos de Strawinsky y Schönberg. Pero es quizá desde el punto de vista estético desde el que la obra de Ives aparece como más interesante, con un soterrado humor criticista que le entronca misteriosamente con Satie. La obra de Strawinsky estrenada pertenece, en cambio, a su última época. Se trata del «Epitafio» escrito a la memoria del príncipe Max Egon de Fürstenberg, creador del Festival de Donaueschingen. La obra es sorprendentemente breve y, aunque está trazada con mano maestra, no responde su laconismo a la concentración weberiana, por lo que su brevedad sorprende un tanto.

Otro grupo de compositores extranjeros interpretados en el festival fue el de los autores punteros de la generación de la posguerra. Nombres como los de Boules o Stockhausen faltaban a la cita, pero, en cambio, estaban los de Pousseur, Ligety, Lutoslawski, todos con primeras audiciones españolas. De Pousseur se interpretó el «Madrigal III», quizá una de las obras más interesantes del compositor belga. Obra analítica y cerebral como casi toda su producción, que busca las raíces

de su arquitectura en el mundo serial. Pousseur es un excelente analista y profesor y todas sus obras poseen un leve deje académico y una cierta sequedad. El «Madrigal III», sin embargo, puede considerarse entre sus más acertadas producciones. De György Ligeti, el compositor húngaro que tan importante papel ha jugado en la música occidental de los últimos quince años, se dio por primera vez en España el «Concierto de Cámara», una producción reciente. Es esta una obra de una refinadísima sonoridad. El autor busca nuevos efectos con los instrumentos tradicionales, lo que redundaba en una extrema dificultad de ejecución, insertos en un contexto musical siempre sugerente y que permite desarrollar una forma dilatada sin reiteración ni cansancio. Del gran maestro polaco Witold Lutoslawski se estrenó en nuestro país una de sus más conocidas obras, los «Juegos venecianos», que cimentaron su fama. Es esta una composición enormemente atractiva, con un bello y creativo aspecto lúdico que no elude los problemas de forma y que sabe tener pendiente al auditor de ese sutil hilo que diferencia una obra bien hecha sin más de una auténtica creación. «Juegos venecianos» es sin duda una de las grandes obras musicales de nuestra época.

El resto de las obras extranjeras estaba integrado por producciones de compositores tal vez menos fundamentales, pero en todo caso bien conocidos. Una de las más interesantes y también de las más controvertidas fue «Tautólogos III», del francés Luc Ferrari. En ella se expone un material siempre igual, pero que siempre aparece de distinta manera como una invitación a la escucha activa. Es interesante la ex-

perencia porque pone en evidencia cómo habitualmente se escucha muy mal, hasta el punto que los vicios de la audición hacen parecer que esta obra es siempre igual, cuando ocurre que siempre es distinta sobre un material similar. Es por esta razón y por su sugestivo aspecto meditativo que la obra de Ferrari me pareció importante.

Del ruso Edison Denisov se interpretó en primera audición española «Músicas románticas». Es esta una obra de cierto interés y no mala escritura que se valora más por el hecho de venir de la zona musical soviética, tan desconectada hasta hace poco de la evolución musical de nuestro siglo. Con todo, la obra tiene justamente la capacidad de invención suficiente como para oírse entre otras muchas de características similares. Por su parte, los «Echoi», de Lukas Foss, que muestran un asombroso dominio del oficio de músico, flaquean por el lado de la inventiva y por el de su estética muy mixta. Si a esto añadimos sus excesivas proporciones, tendremos el porqué de que esta obra interese sólo a ratos, pese a algunos hallazgos positivos. En cambio, el «Tombeau de Marin Marais», de Pierre Bartholomée, observaba un interesante planteamiento, como es aplicar la técnica de la música contemporánea a los instrumentos antiguos. Esto permitía también al autor utilizar ciertos elementos de la música histórica de Marais y fundirlos con elementos contemporáneos. Bartholomée da así un brillante ejemplo de cómo la tradición musical puede integrarse en un proceso creativo moderno sin molestar a éste ni lastrarlo.

Dentro del género sinfónico se escuchó en primera audición española el «Reak», de Isang Yun. Es esta una obra en la que el compositor coreano da una lección de instrumentación actual con un manejo de los timbres verdaderamente hábil. Tal vez la sustancia musical no sea suficientemente atractiva como para mantener la atención durante toda la obra, y ello no por falta de inventiva como por un cierto con-

servadurismo formal, pero desde el punto de vista instrumental la obra es irreprochable y bastante sugerente dentro de la corriente en boga de fusión de las técnicas musicales de Oriente y Occidente. Otra obra de fusión de varios procedimientos era «Cidade», del brasileño Gilberto Mendes. Y ello por su punto de partida, que era el «pop-art». «Cidade» es principalmente una obra visual e integra elementos sonoros y visuales procedentes del vivir diario de una ciudad de la que se convierte en alegoría crítica.

Numerosa fue la participación española, pese a que por la suspensión de los conciertos de la ORTF dejó fuera del programa el estreno en España de «Yo lo vi», de Luis de Pablo, y la primera audición absoluta de la obra encargada a Agustín Bertoméu por la Semana. Con todo, el panorama español fue verdaderamente brillante, con un amplio panorama de reposiciones, estrenos en España y primeras audiciones. Especialmente importante fue el homenaje póstumo rendido a Roberto Gerhard, el compositor español muerto el año pasado en Inglaterra y que fue el pionero de las tendencias modernas en España. De Gerhard se interpretó «Leo», una obra en la que brilla por todas partes la presencia de una mano maestra capaz de integrar toda suerte de elementos dentro de un contexto coherente y nuevo donde todo conduce hacia un bello final que no desdice, pese a su aspecto armónico, de la marcha general de la obra.

De los autores de la Generación del 51 se interpretaron por lo general obras ya conocidas, como corresponde en realidad a autores que han alcanzado ya la madurez y empiezan a tener una considerable obra tras sí. De José María Mestres-Quadreny se interpretó «Ibemia», obra compuesta con el auxilio de una ordenadora electrónica. «Ibemia» es una obra instrumental que se inserta con naturalidad en la producción general de su autor desde el punto de vista estilístico, ya que la ayuda de la IBM es, por supuesto, sólo una ayuda que no puede su-

plantar el talento creativo. Componer con calculadoras es un método como otro cualquiera, Mestres lo sabe y por ello se ha producido así. También estrenada ya era la «Música para oboe e instrumentos», de Xavier Benguerel, una composición que al igual que la de Mestres-Quadreny no fuerza la línea estilística del autor. Benguerel ha escrito una pieza virtuosística, explotando las posibilidades solísticas y concertantes de su instrumento, sin volver la cara a su habitual lirismo formal.

De la misma generación y también con obra conocida, Carmelo Bernaola nos ofreció el regalo de una nueva audición de «Músicas de cámara». Y decimos regalo porque esta obra es una auténtica fiesta para el oído gracias a su refinadísima escritura, a su aspecto de juego profundo y a la maestría y novedad con que está escrita. Por su lado, la reposición de la «Oda» de Cristóbal Halffter afirmó su nueva dirección creativa que maneja con una sabiduría y sensibilidad poco comunes, nota esta muy característica de toda la música de su autor. Ramón Barce reponía su «Obertura fonética», donde intenta el interesante experimento de trasponer instrumentalmente la materia fonética de un poema. Esta iniciativa tiene la ventaja adicional de mantenerse en la línea general de las últimas obras del autor.

Con todo, la mayor novedad de la Generación del 51 fue el estreno en España de «Ukanga», de Juan Hidalgo, ya que se trata de una obra histórica que ha tardado casi catorce años en ser interpretada en el país de su compositor. «Ukanga» es una obra histórica por haber sido, con su estreno en Darmstadt en 1957, la primera obra vanguardista española que salió al panorama internacional. «Ukanga» pertenece al universo serial con un radicalismo notable. Todo en la obra está perfectamente estructurado y es sin concesiones, con un clima que se acerca al de la música electrónica de aquella época, con un raro potencial de choque.

De los autores que aparecieron

después de la Generación del 51, bien por pertenecer a ella, pero haber iniciado su actividad más tarde, bien por ser más jóvenes y haber hecho antes su aparición, se ejecutaron también algunas obras. Estreno absoluto era «Simbiosis», de Agustín González, donde el autor intenta una obra con medios mixtos vocales, instrumentales y visuales, estos últimos con ayuda de unos objetos sonoro-táctiles originales de Lugán. La integración está perfectamente lograda y muchos de los efectos son de un real resultado, si bien la obra no alcanza la redondez de «Aschermittwoch», del mismo autor, tal vez porque el tiempo interno de ambas obras sea diferente y se consiga de manera desigual. Los otros dos autores de esta promoción presentes en el festival lo hicieron con estrenos absolutos de obras sinfónicas. Miguel Ángel Coria, en su «Lúdica I» es fiel a la línea seguida por él en anteriores composiciones, fundiendo calidades tímbricas de una manera que evidencia su sentido instrumental y su pensamiento sobre la forma y expresión musicales. El otro estreno fue el de «Anábasis», del autor de esta crónica.

También los compositores de las últimas promociones aparecidas tuvieron representación en el festival. Eduardo Polonio mostró su quehacer electrónico en su obra «Para una pequeña margarita ronca», composición que se plantea el problema electrónico en términos exteriores a la dictadura de la técnica y buscando la sustancia de una música simple y sugerente. También obra electrónica era «La ascensión de Euclides», del argentino residente en España Horacio Vaggione. Vaggione nos propone en ella una experiencia casi psicodélica, un «viaje» con evidentes implicaciones metafísicas y con no poco entronque con el pensamiento oriental. Este pensamiento estaba también presente de alguna manera en la obra de Francisco Cano, «Nocturno», influida por los estados mentales y técnicos del raga hindú, aunque sin pretender reproducirlo. El resultado de la obra de Cano es el de una obra atracti-

va de un autor que demuestra una vez más sus posibilidades.

Como última obra de este apartado, y una de las más interesantes producidas por las últimas promociones, se escuchó «Menaje», de Carlos Cruz de Castro. Esta obra utiliza un instrumental derivado de un arsenal de cacharros de cocina dentro de los que giran unas bolas. El planteamiento es muy simple, pero el resultado es muy interesante, mucho más que si el mismo esquema se hubiera aplicado a instrumentos convencionales. Se trata de una especie de música concreta en estado pretécnico, pero seguramente mejor que si hubiera sido manipulada, y que probablemente mejoraría aún más si su desarrollo no respondiera a un mecanicismo tan rígido. Claro que es este funcionamiento sin excepción del sistema el que confiere a la obra su notable aspecto ritual.

Desde el punto de vista de la interpretación, el festival tuvo un buen nivel general acentuado en algunas ocasiones. José María Franco Gil condujo el concierto de apertura con su habitual experiencia en estas lides, lo que unido a la calidad del Grupo Alea arrojó los mejores resultados. El Conjunt Catalá de Música Contemporánea, dirigido por Kostantin Simonovitch, se mostró a una altura muy superior a otras actuaciones anteriores en Madrid y alcanzó resultados verdaderamente buenos, al igual que el conjunto Musiques Nouvelles, de Bruselas, dirigido por Pierre Bartholomé. La Orquesta Sinfónica de Radio y Televisión Española, bajo la dirección de Odón Alonso, se esforzó al máximo en un programa difícil que supo traducir con brillantez. El concierto de clausura corrió a cargo del Grupo Koan, bajo la dirección de Arturo Tamayo, cerrando brillantemente las interpretaciones del festival, de este festival tan accidentado como brillante en una primera edición que no puede ser la última si queremos de verdad que la música contemporánea alcance en España un mínimo nivel institucional.

TOMAS MARCO

EL MUSEO DEL PRADO, A LOS CIENTO CINCUENTA AÑOS DE SU APERTURA

HACE poco más de un año que festejamos el aniversario de la apertura del Museo del Prado. El Museo del Prado, que abrió sus puertas el 19 de noviembre de 1819, cumplía siglo y medio de existencia. Pocos museos le ganan en edad; pocos alcanzan a tener la riqueza de sus colecciones, tanto por el número como por la calidad de las obras que las componen; menos aún ganaron para el hombre «de la calle» el nombre, la fama que tiene nuestro gran museo.

Hace poco más de un año, alrededor del 19 de noviembre, se creó una cariñosa expectación por el museo que cumplía años, aprovechándose la efeméride para recordar su pasado y presentar al público su estado presente. Fue ocasión de artículos y aun de otros escritos mayores; dio también lugar a algún discurso, pero ni unos ni otros hicieron presente cierto matiz de esta historia de ciento cincuenta años. Un matiz que define el presente del museo y advierte sobre su futuro. Sobre este aspecto del que se dejó de tratar, y de otros aspectos del mismo ser del museo, quisiera extenderme ahora.

Afirmaré, en primer lugar, que el Museo del Prado —que en 1819 llevaba el nombre de Real Museo del Prado— no es hoy el que entonces fue. Es el mismo y, sin embargo, algo distinto. ¿Qué es lo que hoy existe que entonces no existía?, ¿qué es lo que nos hace afirmar es hoy el museo distinto del que fue?

Veamos primero qué era lo que le componía al abrir sus puertas y qué hallamos ahora en él. Gracias a Dios, las grandes series de sus pinturas son las mismas de entonces. Las constituyen primordialmente los maravillosos cuadros atesorados durante tres siglos por los Reyes de España, grandes coleccionistas de obras de arte, especialmente de pinturas. A ellas, sin embargo, por variadas causas y procedimientos, otras obras vinieron a completar este caudal. ¿Cómo y de qué manera fue el aumento de las colecciones?, ¿qué motivos fueron causa del mismo?, ¿qué es lo que vino a engrandecer el fondo primero, transformando, y hasta qué punto este cambio fue sustancial en la colección? He aquí las preguntas que es preciso responder para entender lo más profundo de lo que vamos a intentar exponer.

También precisa tener en cuenta otro aspecto del museo: su público. El que visita hoy el museo es otro, en condición social y en número, del que comenzó a visitarle en 1819. A nadie que conozca algo de la transformación del mundo extrañará ni tendrá dudas sobre esta afirmación. El público actual es distinto en su composición y en su número del que empezó a visitar el museo cuando tan sólo tenía expuestas, en tres salas, 311 pinturas.

Hoy son más de cien salas y unas 2.500 las obras expuestas. El número de éstas, puestas al alcance del visitante, ha sido cada vez mayor. A esas 311 pinturas que constan en el primer catálogo pronto se les añadieron otras muchas, de tal modo que en el segundo catálogo publicado (el de 1821) se reseñan ya 512; en 1828 se contaban 757. Precisa resaltar algo sobre estos primeros aumentos del museo.

Estas primeras adiciones procedían de los palacios o de la Academia, de las colecciones reales en suma. Por ello desde

su inicio vemos que el museo era lugar de exposición de grandes pinturas del renacimiento italiano; también de pinturas barrocas, italianas y las de la escuela flamenca del siglo XVII; hallamos también reseñadas en los primeros catálogos pinturas flamencas primitivas traídas de El Escorial. Encontramos otras debidas a los grandes pinceles españoles que trabajaron para palacio, especialmente las obras de los grandes retratistas de Corte. Hallamos, igualmente, a los maestros franceses del siglo XVII, representados con cuadros llegados a España con la dinastía reinante.

Cuando, cierto día, al fundirse en 1872 con el Museo del Prado aquel Museo Nacional llamado de la Trinidad (que fue fundado en 1836 para recoger pinturas de los conventos suprimidos) llegan en masa al museo numerosísimos ejemplos del arte de los pintores españoles que trabajaron para iglesias y conventos, muy especialmente obras de los pintores madrileños.

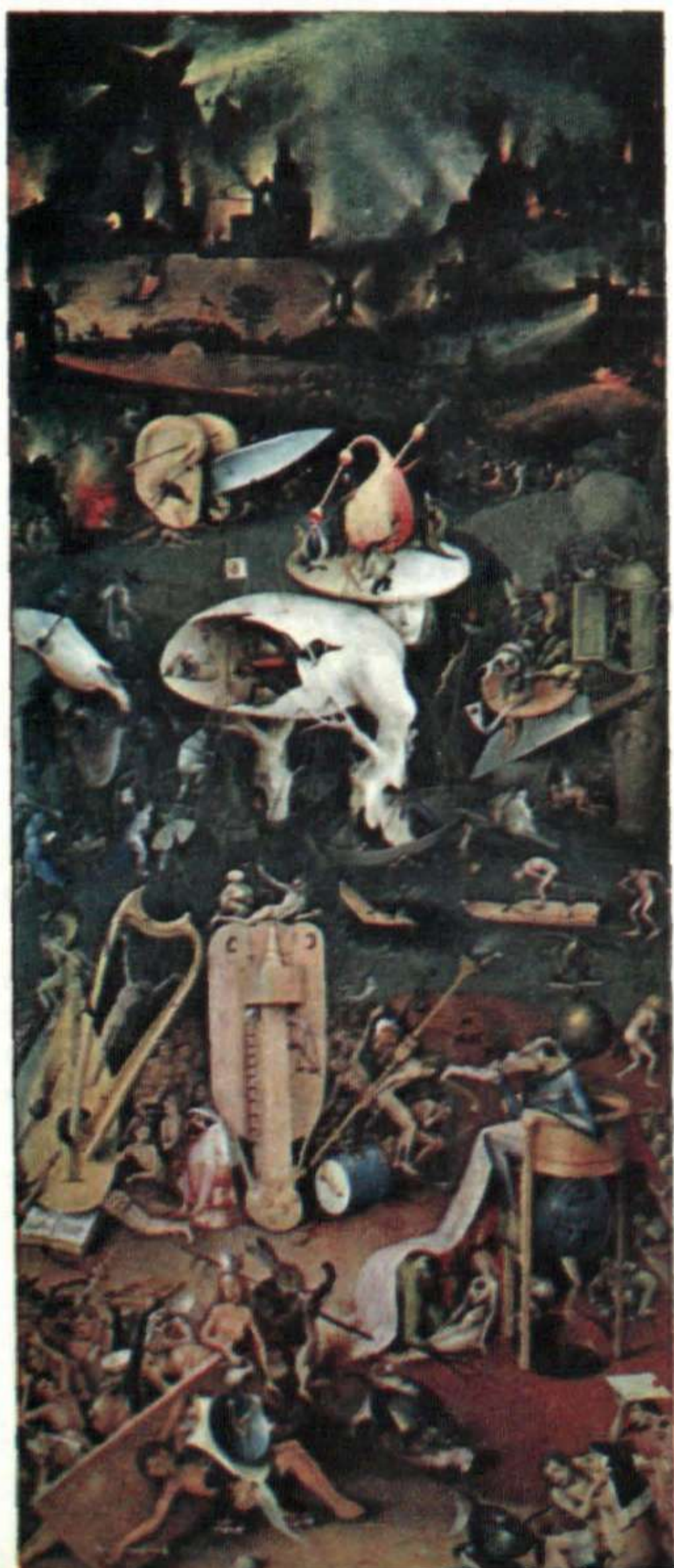
Imposible fue colocarlos en el museo; su valor era desigual, y muchas de ellas se depositaron en diversos lugares e instituciones con discutible tino. Más tarde, las colecciones del museo se fueron enriqueciendo con otras obras de distintos momentos y escuelas. Con el siglo que vivimos entraron los primitivos españoles —antes, salvo excepción, inexistentes— y se amplió la escasa representación de pintura holandesa llegada de palacio; muy tardíamente, los maestros ingleses llegan a mostrar sus elegancias como retratistas. Se procura, en suma, completar el museo, de manera que en él se hallen representados los maestros que no lo estaban, procurando conseguir que la visión que presenta de la historia de la pintura resultase cada vez más completa.

¿Cuál es la razón y el significado de este esfuerzo, de este enriquecimiento progresivo, de esta ampliación de las series puestas a disposición del visitante? El Museo Real mostraba —mostraba excelsamente— el gusto imperante en la Corte de España. Un gusto formado en el renacimiento, mantenido aquí a lo largo de varios siglos, como en todas partes de Europa, por conocedores y coleccionistas. Este gusto tradicional mantenía vivas las enseñanzas del arte clásico, considerado por todos como permanente modelo, porque se creía en la belleza ideal, aunque su formulación fuera variando a lo largo del tiempo y se la discutiese según varia doctrina. En España, al gusto por las expresiones artísticas del pleno renacimiento y del barroco se unía un respeto por la obra devota, según la realizaron los pintores flamencos más antiguos, nunca olvidados en el aprecio; me refiero a las adquiridas por Carlos V y Felipe II, hombres del renacimiento pero que gustaban de esas obras de devoción, realizadas con objetiva pulcritud por los artistas nórdicos.

Para mejor entender lo que fueron las colecciones reales, que formaron el Museo Real, precisa resaltar otro aspecto de las mismas. La historia de la corona de España intervino profundamente en la formación de sus colecciones. Las obras de arte que nuestros Reyes adquirieron lo fueron primordialmente de los artistas que florecieron en los territorios que eran suyos por herencia. Por ello hallamos primordialmente



RUBENS/ LA ADORACION DE LOS MAGOS.



EL BOSCO/ EL INFIERNO.

obras italianas y flamencas junto a las de algunos españoles; sin duda, Italia y Flandes fueron los mayores centros artísticos. Si hallamos entre las pinturas reales obras de los pintores franceses, éstas, en su mayoría ingente, llegaron en el siglo XVIII; algo —y espléndido— hay también del gran Durero, pero bien poco de otros artistas alemanes; las obras holandesas no parecen entrar en palacio hasta el siglo XVIII, salvo algún paisaje o marina secundarios. Tampoco entraron en las colecciones reales obras de los pintores españoles no cortesanos, ni del manierista provinciano Morales, ni de los valencianos, con Juan de Juanes a la cabeza —los que vinieron al museo procedentes de palacio fueron adquiridos por Carlos IV—, ni Zurbarán y Alonso Cano, salvo sus encargos para el Buen Retiro... Murillo mismo entró tardíamente en las colecciones; los que hoy están en el Prado fueron adquiridos, en su mayoría, por la Reina Isabel de Farnesio; otros, por el mismo Carlos IV.

La colección real mostraba, pues, una unidad de gusto, una unidad basada en la tradición renaciente. Esto fue lo que con insuperable riqueza revelaba el museo en 1819 y años inmediatamente siguientes.

Pero ocurre que cuando, en el tercer cuarto del siglo XIX, las circunstancias políticas dieron lugar a la nacionalización del museo, y se fundieron con lo que existía de palacio, los fondos del llamado Museo de la Trinidad, cuando, como resultado más visible, los pintores de escuela española ingresaron en número considerable, ello coincidía con una revisión del concepto de la belleza. Aunque a efectos académicos se mantuviera el concepto de belleza ideal, éste había ya sufrido —aquí, en España, estaba sufriendo— profunda revisión. Consciente o inconscientemente, se hallaba en cami-

no de ser aceptada por todos la sustitución del concepto de belleza como calificador de las obras de arte por el de expresión.

El historicismo deviene concepto dominante en las ciencias del espíritu. En el museo entra a actuar, si no a regir, las sucesivas ampliaciones de sus fondos. Basados en él ingresan aspectos de la historia de las artes que no se hallaban presentes cuando el museo abrió sus puertas, mostrando las obras maestras de las colecciones reales. Por ello, sucesivos directores y patronatos amplían cada vez más —en el tiempo y en el espacio— el campo de las colecciones expuestas al público. Aquellas tres salas iniciales hoy son más de cien y el número de obras expuestas y de los artistas cuyo nombre consta en el catálogo se ha multiplicado con semejante ritmo.

La tradición clásica, la del renacimiento que la revive, la que los siglos XVII y XVIII hacen suya e interpretan, pero no ovidan, sufre hoy un eclipse; no creo tenerme que extender sobre este aspecto de la cultura de hoy. El público que visita el Museo del Prado se siente atraído —las estadísticas que podemos manejar lo prueban— más que por la belleza, hija del equilibrio, por la pasión expresada con patetismo o contenida recónditamente. Más que por Rafael o Poussin, por Goya y por El Bosco.

Como avanzamos, este público, el numerosísimo público de visitantes del museo ha variado y no sólo en cuanto a su número. Ha variado su condición social y su cultura. Cuando el museo se abrió y durante muchos lustros de su vida el hombre «de la calle» iba poco al museo. Había días reservados en los que sólo los portadores de permisos entraban; en los restantes días, el público lo constituían los artistas (los profesionales) y los pertenecientes a las altas clases sociales por su fortuna o su intelecto. El hombre «de la calle» raramente lo visitaba, o nunca. Unos pocos cientos, luego unos pocos miles de visitantes podían sumarse a fin de año. Esta situación perduró durante más de un siglo.

Hoy el panorama del museo es totalmente distinto en cuanto a visitantes se refiere. Hoy entra más público en un



GOYA/LA PRADERA DE SAN ISIDRO.



día que el que antes entraba durante varios meses. El número de visitantes en 1970 rondó el de 1.250.000. Año tras año la cifra aumenta. Forma esta masa, en mayoría inmensa, el hombre «de la calle» español o extranjero; también los estudiantes que vienen al museo en número creciente, pues las artes se consideran por todos como una fuente de enseñanzas —históricas, sociológicas y estéticas— (un tercio de la entrada son siempre estudiantes); llega también a sus puertas un número creciente de estudiosos de las bellas artes; hay también algunos artistas que desean aprender copiando, pero éstos son minoría. De esta masa llegan aisladamente los unos, otros en grupos, como en peregrinación, atraídos por el nombre, por la fama, por el valor económico de lo expuesto, por lo que fuere. Llegan de todas partes del mundo y en número cada vez mayor.

Y aquel museo que estuvo calentado por braseros y que cuando el frío llegaba se esteraba en algunas de sus partes, que en otras temporadas se regaba para que no se levantase el polvo, es hoy cosa bien distinta. Aquel museo guardado por vigilantes de uniforme con el sable desenvainado —de ello da fe la litografía hecha según el cuadro de Kuntz— se vigila hoy de manera muy distinta. Tan distinta como lo es la calefacción que templaba sus salones o la limpieza que diariamente los adecenta, pues esas masas que le visitan ensucian forzosamente mucho.

La instalación de las salas también es distinta: antes las pinturas cubrían los muros de zócalo a cornisa. El único criterio de colocación de los cuadros en los muros era el de su tamaño, el de las manchas que formaban sobre la pared. Hoy se cree que los cuadros se ven mejor así ordenados; se cree que precisan de cierto espacio que les rodee y que sus semejantes —por ser de la misma escuela o autor— les acompañen y arropen; que la altura de la colocación de los cuadros en los muros esté en relación con su tamaño y la vista del visitante... La instalación tiene hoy principios conocidos que reflexivamente se aplican. Todo se ha hecho muy otro de lo que fue.

Añadamos que los problemas de conservación de las colecciones, a pesar de estar agravados por el número de visitantes, son esencialmente iguales de los que hubo en tiempos, salvo un importante peligro surgido en todo el mundo hace pocos años. Hoy el más grave problema de conservación que tiene un museo —que es novedad completa en nuestras latitudes— es el de la suciedad del aire, de su contaminación, de la polución, que decimos. Otros problemas de importancia son el de conseguir la adecuada iluminación de sus salas; también el del ruido existente en ellas, con los guías plurilingües y alborotadores.

Cuando el museo abrió sus puertas, y durante muchísimos años, el aire de Madrid era puro y Madrid por él afamado, y no existían entonces problemas de iluminación. Los visitantes eran entonces escasos, no cabía que el ruido les distrajera de la contemplación y goce de las obras de arte, y las gentes no tenían la vista acostumbrada a iluminaciones violentas, no extrañando de penumbras; sabían y podían ver en ellas.

Hoy vivimos en un aire impuro y el museo se halla sumergido por masas de visitantes. La situación se halla agravada por la condición cultural de los numerosos visitantes. Estos, en buena proporción, visitan el museo acuciados por el tiempo. Poco educados artísticamente y acostumbrados a luces violentas, exigen guías sumarias, y las piden en varios idiomas; exigen también cafetería y lugares de reposo. Pues

el gran público visita con prisas y se cansa. A su vez, los estudiantes que vienen al museo y otro público más elevado en conocimientos requieren, exigen, conferencias y explicaciones a nivel distinto del que facilitan las guías sumarias y los guías.

Por ello, a las funciones de conservación, estudio y catalogación, que eran las únicas que dispensaba un museo, se han unido estas de divulgación y enseñanza a distintos niveles. Ello ocurre tanto en el Museo del Prado como en todos los grandes museos del mundo, porque los museos tienen hoy, a más de las funciones privativas que siempre tuvieron, otras distintas. Los museos se conciben como algo diferente de como se les concebía: constituyen un centro de enseñanza, que la dispensa con características propias. Y para que ésta sea eficaz exige, a su vez, una serie de condiciones en quienes la dirigen. Todo ello hace del Museo del Prado de hoy algo distinto de aquel de 1819.

Aún debemos añadir un matiz característico de estas masas visitantes. Son frecuentes las expresiones verbales y escritas de desconocidos, que manifiestan hacia el museo y sus colecciones entusiasmo y admiración. Son razonables las expresiones de elogio dada la altísima calidad de lo conservado en el Museo del Prado. Pero muchas veces me he preguntado si esta admiración no fue despertada, consciente o inconscientemente, por esa condición de belleza suprema —de expresión supremamente lograda— que tiene un gran número de las obras conservadas en el Prado. Sí, esta admiración del visitante de la calle es así por mostrar en sus paredes nuestro museo obras que representan, de manera excelsa, la gran tradición renaciente. Una tradición que vemos hoy en eclipse, pero cuyos valores actúan en los visitantes de sensibilidad despierta.

¿Cómo será la vida del museo en años venideros? No es mi profesión la de adivino, pero creo que, aun sin serlo, cabe suponer que en lo más próximo, salvo circunstancias de cataclismo, las tendencias cuya caracterización se intentó, continuarán desarrollándose.

El público del museo irá en aumento, tanto que tendrá que ordenarse la admisión al mismo; el museo conseguirá organizar ciertos servicios educativos de manera adecuada y concreta. Al propio tiempo que se mantendrá que, junto a las funciones educativas, debe procurar otras de goce, de contemplación de la belleza que atesora, funciones en las cuales el silencio y la soledad son parte integrante y principal. Estas deberán posiblemente ser facilitadas por diferencia de horarios, a fin de que los diferentes tipos de visitantes no se interfieran.

Pero siempre, cualesquiera que sean los cambios, el Museo del Prado contará, entre las gentes del mundo entero, como uno de los museos cuyas colecciones muestran obras de la más expresiva belleza: cualidad exclusiva y suprema de las obras de arte. Esta es condición permanente en las maravillosas colecciones de pintura formadas con entusiasmo, amor y conocimiento, a lo largo de siglos, por los Reyes de España, y que luego, lentamente, durante siglo y medio fue acrecentada con adquisiciones y donativos de coleccionistas ejemplares, que transformaron el mismo, aunque sin alterar sustancialmente su esencia. Hace siglo y medio, en 1819, el museo fue abierto a un público, en el noble edificio que edificó Juan de Villanueva, en el paseo del Prado de San Jerónimo, en Madrid. Ahí está, para nuestro goce y educación, uno de los mayores tesoros en obras de arte que en el mundo existe.

XAVIER DE SALAS

DON EUGENIO D'ORS Y SUS SALONES DE LOS ONCE

Como si hiciésemos una condensación de lo actual, de los artistas que están en la palestra del prestigio artístico de hoy día, se nos presenta a los ojos y a la memoria esta exposición del Club Urbis, de Madrid, y que lleva el título de Exposición Antológica de Homenaje a don Eugenio d'Ors y sus Salones de los Once. Representativamente está toda la gama del arte moderno que propulsara el maestro D'Ors desde su particular y posguerrera Academia Breve de Crítica de Arte, idea y realidad significativa a tantos años vista y que ya por entonces vislumbraba en él y en unos pocos más lo que debía ser el arte español contemporáneo. Ahora, el madrileño Club Urbis lo recoge antológicamente, y rindiendo el justo y noble homenaje que a tal propulsor se debía «y no se pagaba», como alguien, muy autorizadamente, acaba de decir.

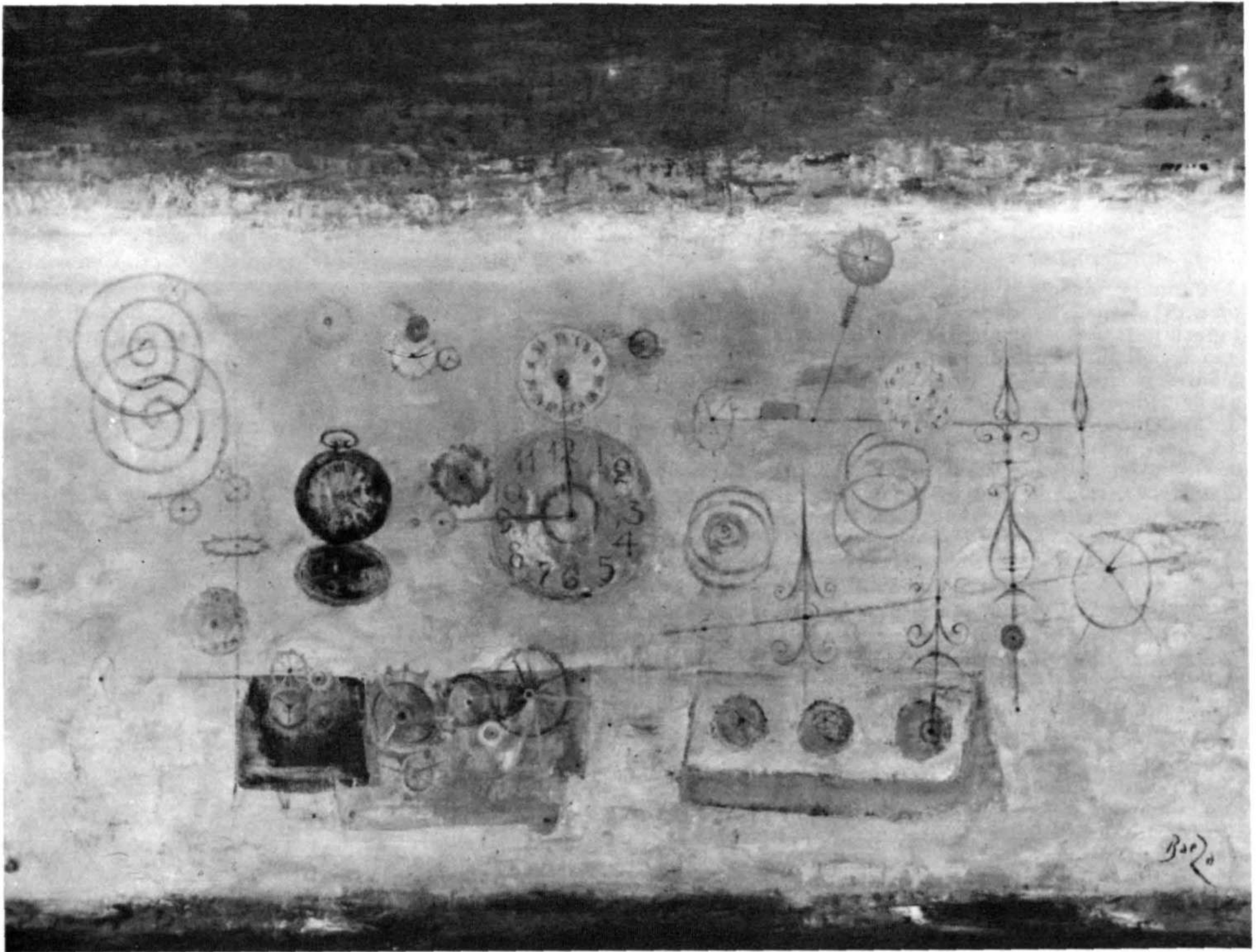
Así podemos ver —podemos volver a ver, mejor dicho— la obra representativa de José Caballero, Pancho Cossío, Manolo Hugué, Juan Brotat, José Aguiar, Manuel Baeza, Juan de Echevarría, Rafael Benet, Antonio Gómez Cano, José Guinovart, Antonio Tapiés, Alvaro Delgado, Modesto Ciruelos, Luis Cañadas, Francisco Alcaraz, Jesús de Perceval, Francisco Lozano, José Lloréns Artigas, Federico Marés, Manuel Millares, Cirilo Martínez Novillo, José Mompou, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Redondela, Pruna, Sunyer, Urra, Villá y sin olvidar —naturalmente— a don José Gutiérrez-Solana, a Vázquez Díaz, a Eduardo Vicente, a Rafael Zabaleta, a Pedro de Valencia... Y mostrando la obra vigente de Joaquín Vaquero, de Manuel Mampaso y de José Planes, junto con la de Rafael Durancamps y Rosario de Velasco.

Adhesiones todas de una supervivencia de aquella otra época en que don Eugenio d'Ors los congregó y luchó por ellos, luchando con ellos a la par de abrirse camino muchos de ellos, por no decir todos. Esta fue la gesta y el gesto de D'Ors. Nada menos que todo un hombre —valiéndonos de la frase unamuniana para definirle en síntesis— que ideó y propulsó con las más eficientes realidades todo un movimiento en pro del arte moderno que no aceptaba de primeras —y puede que ni de segundas ni terceras— una sociedad encastillada en las más viejas fórmulas estéticas, que no quiere decir ello que estuviese encastillada aquella sociedad española de aquel tiempo en lo antiguo y siempre eterno, sino en lo anacrónico.

Por ello, por todo ello, ante un homenaje de tipo nacional que desde Madrid se rinde a la memoria ferviente de un hombre de acción en pro de la cultura como ha sido don Eugenio d'Ors, había que hacer el introito de este ofrecimiento un tanto singular con palabras cuyo contenido exigían la misma nobleza que a su *Obra Bien Hecha*. Estas palabras nobles por justicieras me han hecho insistir, una vez más, en el término preciso a emplear para abrir las puertas de



MANUEL HUGUE|BAILARIN.



MANUEL BAEZA/MESA DE RELOJERO.

tal Exposición Antológica del Club Urbis y que provenían de un enjundioso estudio biográfico que antes fue libro, que hace unos días fue presentación de catálogo y que hoy son esencia y presencia de un estudioso artículo para esta revista.

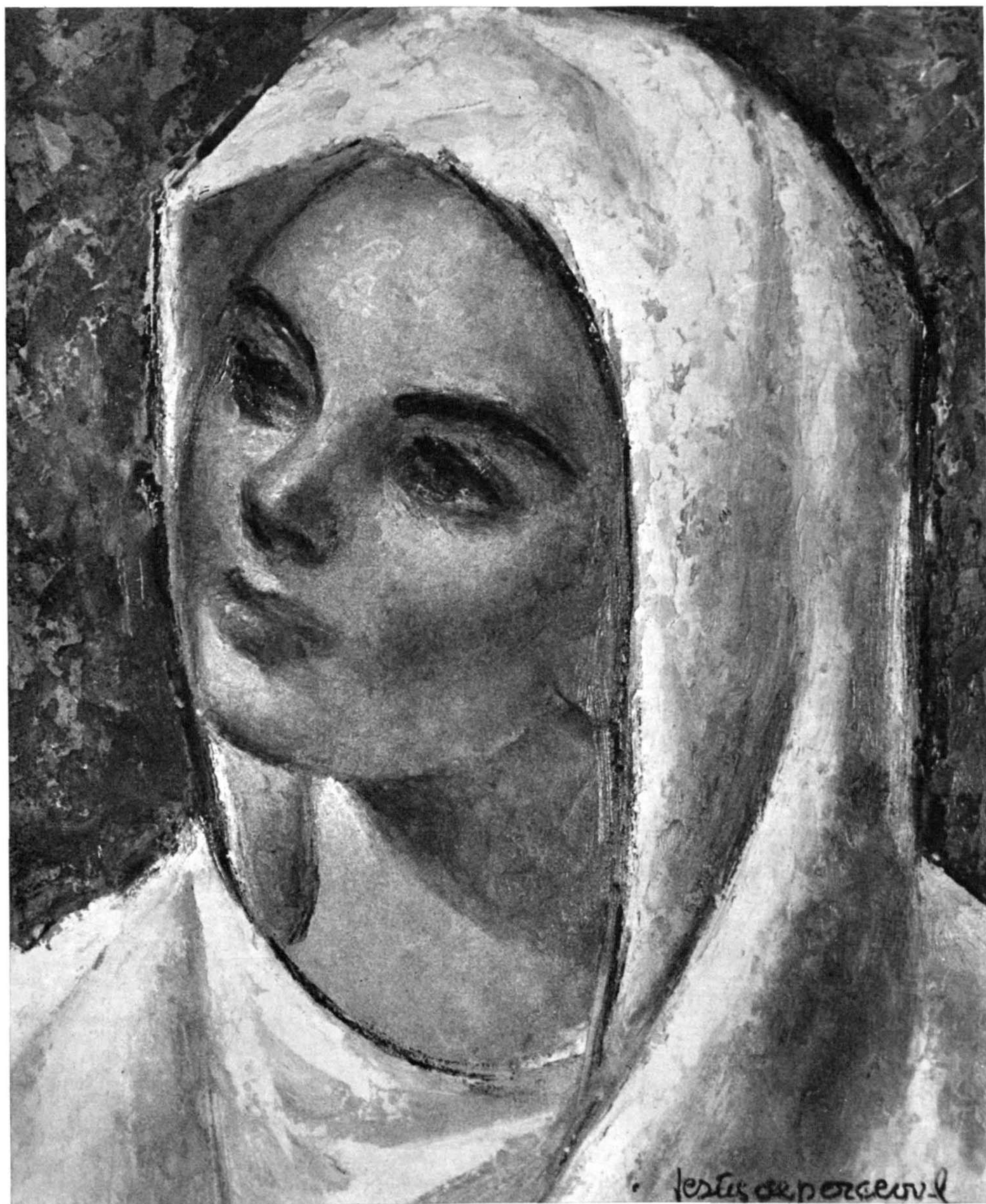
Razón de razones para esclarecer, a la par, una figura española en tránsito de olvido si no fuera por hechos persistentes como los que unos pocos estamos haciendo para espantar al fantasmagórico usurpador de glorias bien ganadas y que siempre aparece en nuestro país en cuanto los funerales de prensa dejan de recordar. Y también el afán de nuestra insistencia minoritaria, pero contumaz, porque legados como éste de la tarea orsiana hay que comunicarlo a las nuevas generaciones, lejos de posturas timoratas. Se impone, pues, la valentía en la palabra y en la defensa, ya que en casos como el de exaltar «in memoriam» maestros de la cultura, y sin patentes de importación, es corresponder a la terminología orsiana de «nobleza obliga».

Dentro del orden cultural es muy posible que alguien pueda preguntarse si don Eugenio d'Ors fue una cosa distinta a crítico de arte. Efectivamente, a

quienes se pregunten tal diferenciación, hay que responderles que realmente D'Ors lo que fue es alfaqueque del arte. De ahí la mejor aclaración a este concepto que suena a nuevo pero que no lo es, pero que requiere una explicación un tanto definitiva.

Veamos a continuación su porqué.

Exactamente, al denominar a D'Ors «alfaqueque de arte» en vez de «crítico de arte», centramos concluyentemente la personalidad radiante de don Eugenio en materia de espíritu artístico. Se integra, pues, perfectamente en lo que ya hemos ordenado esdiosamente en un libro (1) al analizar las tres empresas orsianas. Y esta faceta que tratamos ahora aquí pertenece a la segunda empresa, conjuntamente con la tercera, y que tan magníficamente define Dionisio Ridruejo al concentrarlas en la ordenación precisa: «... Segunda, una función crítica e informativa cotidiana para la aplicación de su pensamiento unitario al vario y vital acontecer, y tercera: una acción política de creación cultural y aplicación educativa: de las tres empresas, la segunda es la que D'Ors había de cumplir de un modo completo y constante, pero con tal coherencia en la inspiración y tal fuerza presencial en la vida de su



JESUS DE PERCEVAL/LA BIEN PLANTADA DEL SUR.

país, que en ella pueden, virtualmente, considerarse cumplidas las otras dos».

Estamos, pues, ante el gesto y la acción alfaquéquica (en segunda vertiente) de don Eugenio d'Ors, que después de promover en 1923 la «novedad» para muchos españoles del Museo del Prado, arremete la noble aventura del libro «Mis salones», verdadero itinerario histórico del arte moderno y de su tiempo en la capital de España, y que Ortega apreció y llevó a las publicaciones de su «Revista de Occidente».

Esa tarea, única en su género, y no como crítico, sino como alfaqueque, ejerciéndola desde las glosas y muy principalmente en los frívolos años veinte, desde el «Calendario y lunario» de «La Vida Breve» —aquellas crónicas plenas de sutilidad que publicaba en el semanario madrileño **Blanco y Negro**— bajo el seudónimo de «Un ingenio de esta Corte», es una de las vislumbres orsianas a todo tipo de distancias, su «ojo clínico», su alfaquequismo rescatando para nuestra cultura lo que ocurría por esos mundos de las artes todas y que los críticos españoles de entonces estaban en la inopia de su provincianismo más enmadrileñado.

He aquí su oficio, demostrado de manera magistral, de alfaqueque, aunque León Daudet siempre que hablaba de los críticos de arte le calificaba a él como uno de los primeros, quizá el primero de Europa, como nos recordó Azorín. Y Daudet insistió mucho en ello. Y a Azorín le parecía siempre exacto. Pero, sin embargo, no es así. Precisemos, con tan buena voluntad de justicia pero con más exactitud, que don Eugenio d'Ors lo que fue es alfaqueque de las artes, entre otras de sus cosas, pero nunca crítico.

La bibliografía orsiana, también en este aspecto de las artes, es punto eficaz para no insistir con títulos y títulos de libros donde nos alumbró, por ejemplo, y con concisión, la constante histórica del barroco, la obra más penetrante y reveladora sobre Cézanne, el desmelenamiento de Goya, como pintor europeo, pintor barroco, pintor de las miradas...; la universalidad de Picasso, el itinerario del arte moderno universal (1920-1936), con su prodigioso libro **Arte de entreguerras**, su **Teoría de los estilos** o la sistematización metódica de la propia teoría de los estilos...

Incansable también en fértil aventura por esas tierras del espíritu —seguimos estando con él y a muchos años después del «potente Xenius», que dijo Rubén Darío en 1913—, el final de la guerra civil española y la situación europea por razones de la segunda guerra mundial, aglutinan de nuevo en Madrid su potencialidad vital y cultural, desarrollada siempre a los cuatro vientos de Europa. Mantiene latente su síntesis de balance con la frase: «En mi vida no he adquirido más que el derecho a trabajar más».

Puntualicemos más al precisar que como otra prueba de alfaquequismo rescataría la posesión del Museo del Prado, en 1939, en la Sociedad de Naciones, consiguiendo traer desde Ginebra el valioso tesoro de la primera pinacoteca del mundo, e iniciando casi de inmediato el abordaje de creación e impulso de toda una academia por su cuenta y riesgo. Es aquel momento ya histórico e importante en sus consecuencias en que funda y propulsa, desde su domicilio en Madrid, la Academia Breve de Crítica de Arte. «Fue esto lo que pudiéramos llamar su partido político, en defensa del arte moderno», ha dicho después certeramente el orsiano Cesáreo Rodríguez-Aguilera.

Y los Salones de los Once pueden cifrarse su me-

yor consecuencia, pues con sus exposiciones antológicas, que llevaron el ambiente de Madrid —de aquel Madrid de la posguerra civil y de plena influencia con motivo de estarse desarrollando por el mundo el más grave conflicto bélico de la Historia— lo más significativo del arte actual de aquellos años cuarenta que enlazaron con los años cincuenta de nuestro finiquitante siglo xx. España dio con ello un paso civil en la cultura. He ahí, ejemplarizada, la vertiente alfaquéquica del arte en el maestro D'Ors.

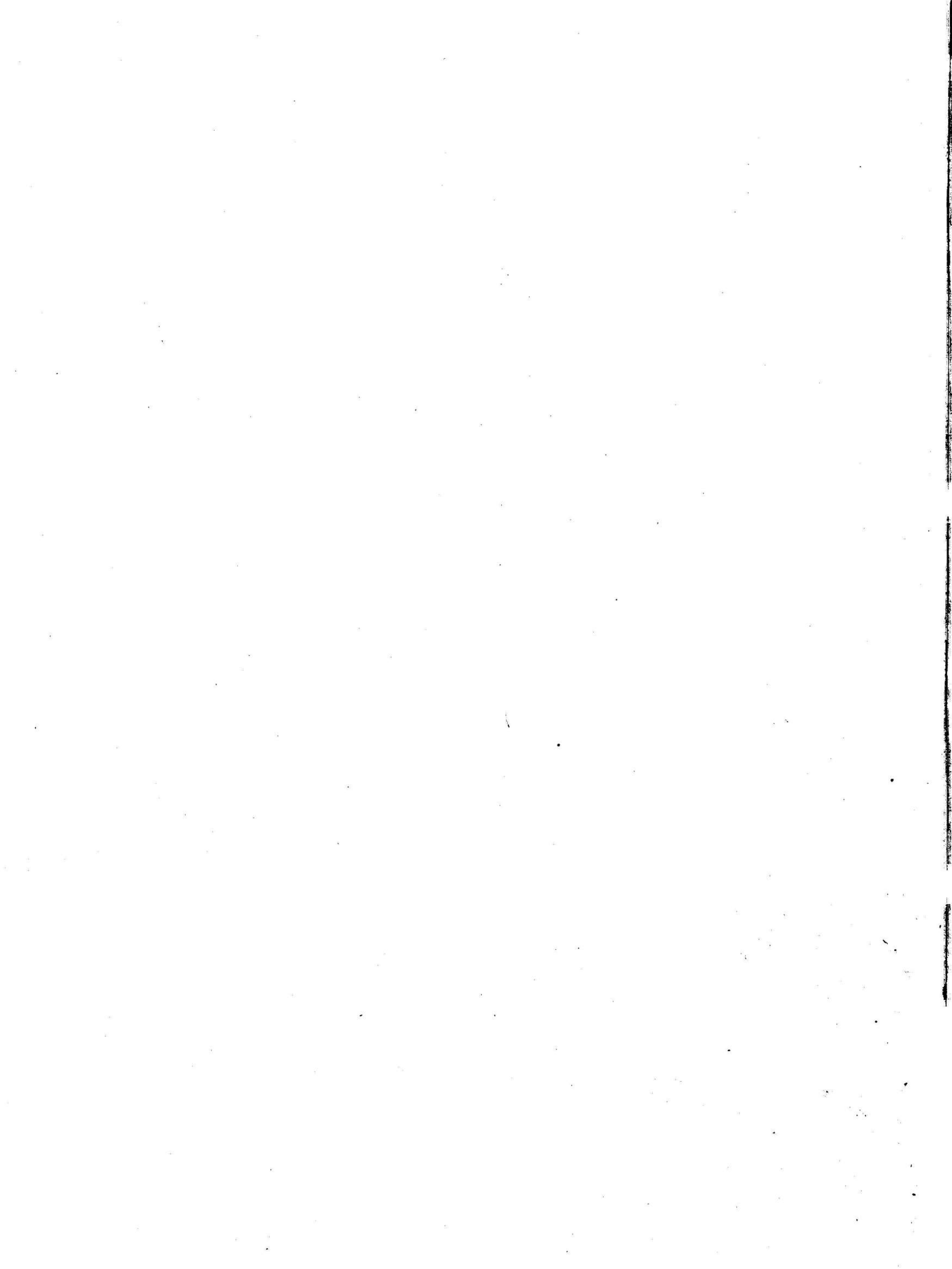
En los últimos años, la recepción del arte moderno había llegado a su plenitud. La Academia Breve de Crítica de Arte, con su Salón de los Once (sin desconocer otras entidades y personas que se fueron despertando al mismo fin, coadyuvando), había realizado una contribución excepcional. En un momento dado, don Eugenio d'Ors, satisfecho, pudo escribir: «El arte moderno puede, en adelante, andar solo».

Pero no obstante haberse dicho ya en otras ocasiones, más o menos fértiles —más bien menos—, no sería caer en demasía, cara a los que no lo saben o lo han olvidado —que de todo hay en el agradecimiento a D'Ors— que nuestro país pasaba por aquellos tiempos por una época de enanismo cultural y a la que llegaba una juventud pletórica de hacer cosas distintas, con sugerencias y sugerencias que chocaban ante el muro de un tradicionalismo de casino. Una buena anotación notarial de aquel crítico, desaparecido también, que se llamó Manuel Sánchez-Camargo es ésta de que «eran días en que Benjamín Palencia exponía en la calle de la Palma —en Madrid— una de las más bellas exposiciones que era dado contemplar en Europa y pasaba inadvertida; eran tiempos en que Ortega Muñoz ni siquiera conocía una visita o un comentario a sus exposiciones, y en que Solana no vendía sus lienzos —ni siquiera uno—, a los que había marcado con precios irrisorios... Eran feos días, heredados de muchos años, y a los que había que poner fin para dejar las cosas en su sitio, en ese sitio de equilibrio, de buena fe, de justas valoraciones. Era empresa difícil, muy difícil, que necesitaba un órgano, una institución, una comunidad de personas puestas en igual afán, en idéntica medida espiritual, que quisieran formar empresa para que el horizonte del arte español tuviera la perspectiva que le correspondía, y no aquella falseada de tertulia, de círculo de recreo, de fotografía en la prensa y de medallas que, por sus equivocados otorgamientos, tan poco han significado para la historia de la pintura, hasta esta hora feliz de que, cambiados los términos, las últimas concesiones han recaído en pintores que son de hoy y serán de mañana, y ese cambio, para que se haya producido, necesitaba un cimiento y ninguno fue mejor que la Academia Breve, origen también de la creación imperativa del Museo de Arte Contemporáneo. Y la Academia Breve, aunque tuvo varios miembros, nació y, lo más difícil, se mantuvo por la férrea voluntad de un solo hombre: Eugenio d'Ors, que sabía bien lo que podía significar, y sabía mejor lo que habría que luchar, perseverar y trabajar cada día del año...».

Toda una toma de conciencia, pues, ya que «merece que quede memoria del esfuerzo del maestro y de los que le ayudaron para que el paisaje artístico de España fuera diferente y, sobre todo, fuera diferente la posición espiritual de los artistas y de los espectadores». No hay que desechar, ni por un momento de flaqueza en la sugestión de acontecimientos que vinieron o que vendrán después, la seguridad de que «el espléndido es-



PANCHO COSSIO|FLORERO.





RAFAEL ZABALETA/
BODEGÓN DE LA
VENTANA.

pectáculo de nuestra pintura actual —de todo nuestro arte actual, aunque Sánchez-Camargo no lo precise así— en el concierto universal se debe en mucho, en casi todo, a esta Academia Breve de Crítica de Arte y sus Salones de los Once y demás exposiciones antológicas a las que D'Ors consagró horas y horas...».

Realidad a la que no hay que dejar ensombrecida por nubes pasajeras, propósito de reivindicación orsiana que justifica, de manera gallarda y representativa, la Exposición Antológica de Homenaje a don Eugenio d'Ors y sus Salones de los Once, que a esta altura de 1971 ha organizado el madrileño Club Urbis, con

carácter de homenaje nacional, al aglutinar a las academias también menores del Faro de San Cristóbal, Libre de la Catacumba de Gambrinus y el núcleo almeriense de Los Indalianos, que tanto deben al memorado maestro D'Ors.

Un escogido ciclo de conferencias en torno a tan enjundioso tema ha ilustrado verbalmente esta gran idea para honrar la memoria de un gran maestro.

RAFAEL FLOREZ

(1) Eugenio d'Ors, *un lujo de España*, por Rafael Flórez. Colección de Grandes Escritores Contemporáneos. Editorial Epesa, Madrid, 1970.

ORTEGA MUÑOZ, EN NUEVA YORK



DON LAUREANO LOPEZ RODO, DURANTE SU VISITA A LA EXPOSICION.

ACOMPAÑAR y servir de guía a Ortega Muñoz, el pintor de las tierras en su esencial desnudez, en la ciudad del cemento y del hierro, es una experiencia fabulosa.

Si primitivo, magistralmente primitivo, parece Ortega en su pintura de la tierra, el árbol, las piedras, el cielo, la luz —todas estas entidades aparte forman unidad absoluta en la obra de Ortega—, clásico, soberanamente clásico, es en la vida, en el comportamiento externo, en el mirar y el ver.

Su primera reacción ante Nueva York es de aquí hay demasiada gente. «Pero, ¡cuánta gente hay aquí!», dice. Y lo dice sabiamente inquieto y preocupado el pintor que con la cabeza de un burro y la presencia de un campesino ya tiene bastante para montar un cuadro universal de arte imperecedero. No es que se asuste Godo, no, sino que se maravilla y siente como una tentación de enajenamiento al contemplar la riada humana en la «rush hour» de la gran urbe, riada mecánica —más que viviente, deshumanizada— de los seres que arrollan y son arrollados en esta corriente urbana de Nueva York. El vértigo, el río revuelto de los transeúntes, la ola hecatómbica del hervidero humano en la ciudad mastodóntica, la implacable insensibilidad de la monstruosa urbe le asombran y dejan estupefacto. Entonces, con una simplicidad docente y sabia —la misma que brota de la simplicidad algebraica de sus cuadros—, Ortega dice que «esto es demasiado». El pintor de la muchacha de la margarita y de los árboles con sus muñones al aire, el pintor de la cabeza de mujer en el quicio de una puerta o del labrador que aguanta el sol sobre el animalejo guarecido en un paraguas tremendamente patético, el pintor de los humildes muros sobre el campo y de las cepas desnudas —tremendo esquematismo que encierra la sabiduría y la paciencia de una fórmula de Einstein— se siente como solo y también excesivamente acompañado en este Nueva York multitudinario, obseso y poseso por el movimiento, las prisas, los horarios, los miedos, el terror y el pasmo que produce la loca caravana interminable de gentes que vienen no se sabe de dónde y que caminan en busca de no se sabe qué. Esto es lo que paraliza a nuestro pintor en las aceras, en los cruces, en las esquinas sin refugio de Nueva York.

Pero la segunda reacción de Ortega Muñoz es de admiración, porque en la catapulta de los planos rotos, en la plataforma de los edificios anárquicos y contradictorios, descubre Ortega Muñoz armonía, y en el contraste entre lo disparatado y lo aseQUIBLE encuentra razones y motivos de belleza. Es como si sus trunco sembradíos, sus viñas dispersas atravesadas por caminejos,

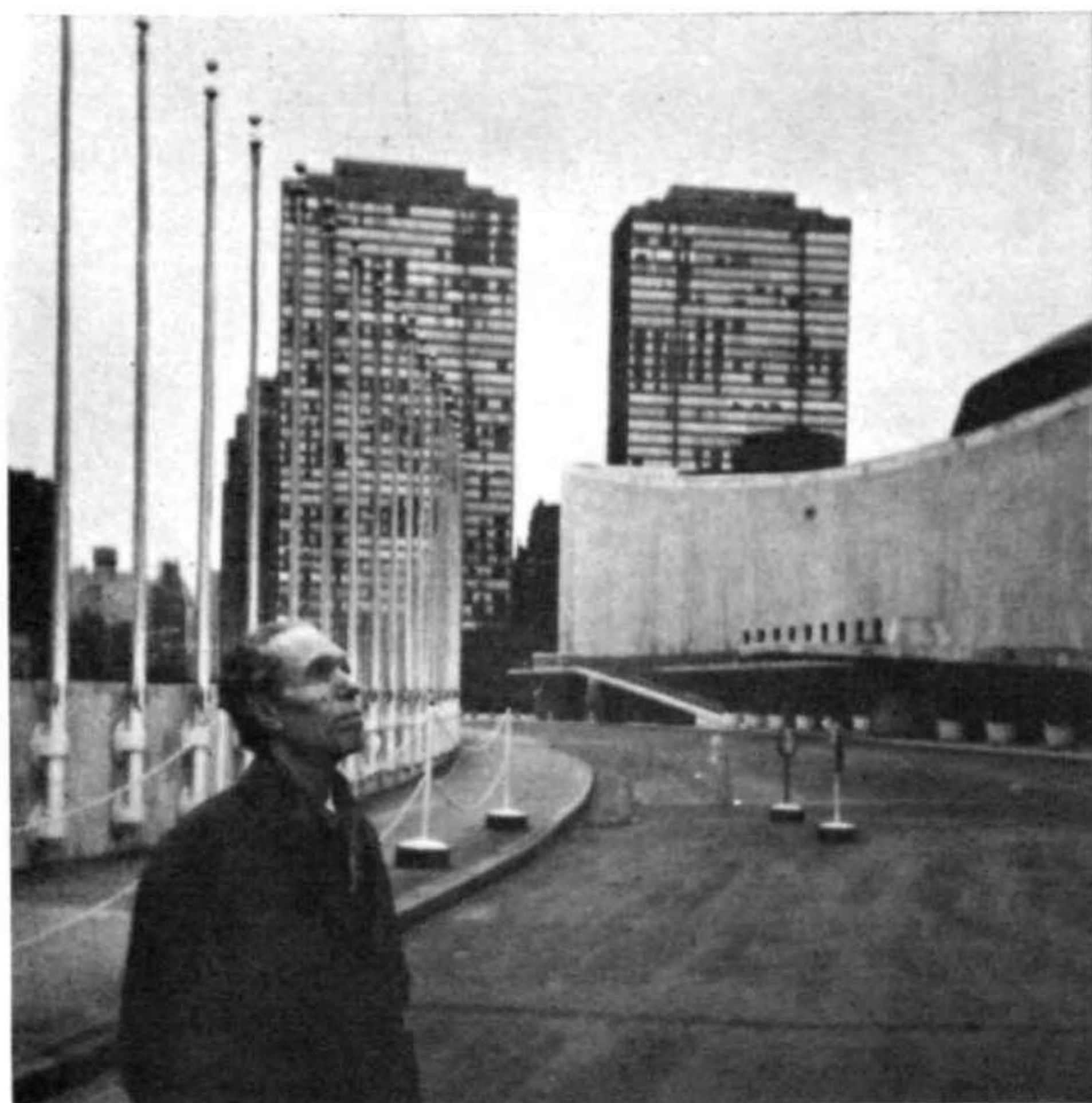
sus tapias bajas y sus pedregales, los brotes humillados de sus árboles desnudos encontrarán un trasunto alegórico en este emporio confuso y desnivelado de torres y terrazas, de rascacielos y tejados donde el hierro reverdece y los ladrillos cobran ternura sin par. La brutal ciudad tiene también su emoción, diríamos que tiene su corazón, un corazón que se esconde en los ángulos ciegos y en el increíble juego de planos. Viéndole parado ante las fachadas geométricas da la impresión de que Ortega Muñoz está descubriendo que también esta escenografía colosal puede ser expresada en geometría pura y en color sin tacha. El pintor de la serenidad y el equilibrio se queda a veces fascinado ante la fuerza potencialmente expresiva e impresiva de esta arrebatadora y desvertebrada mole urbana. Diríamos que es esa especie de panteón —¿inhumano, infrahumano, suprahumano?— de Wall Street una de las cosas que más han impresionado a Ortega Muñoz. Es esta otra clase de soledad, muy distinta de esa soledad de las tierras labradas de Ortega, esa soledad sencilla y resignada del surco sudado. En Wall Street, la soledad es esencial, monstruosa, patética. Y Ortega Muñoz queda prendido de la impensada revelación.

—¿Pintarás algo de Nueva York? —le preguntamos.

—No puedo decirlo todavía. No sé...

Ortega Muñoz es tremendamente callado, reservado acerca de sus proyectos. Es parco en explicaciones y comedido en toda efusión. El pinta sólo lo que quiere, lo que le impresiona, lo que le gusta pintar. Su memoria retentiva es impresionante y uno no sabe, cuando se para ante la fortuita revelación de un ángulo o se detiene ante el hallazgo fugaz de unos planos de inusitada belleza, si lo que está haciendo no es incorporando a su proceso mental y artístico el más complicado artificio arquitectónico o ingenieril, que él sabrá luego descomponer, abstraer, reducir finalmente a cifra y síntesis de un arte personalísimo.

Ortega Muñoz no toma apenas notas ni hace bocetos sobre el terreno. Unas simples líneas y unas breves anotaciones recordatorias del color le darán la pauta del esquema definitivo del cuadro. El pintor va realizando al azar, sin obsesiones ni premuras, el piadoso análisis de la fábrica humana, pero deshumanizada, descomponiéndola en sus partes, reduciéndola a sus elementos esenciales —tal como la luz cuando atraviesa un prisma— para recrearla luego en su mente, convirtiéndola en fantásticas, escuetas, dramáticas interpretaciones plenas de lirismo



mo y candor con esa ciencia que no se adquiere, sino que reside en la pura inocencia del espíritu. Todas las cosas que capta la retina de Ortega Muñoz sufren una elaboración lenta, laboriosa y profunda en la cual se transmutan y trascienden en puros elementos expresivos de una sencillez aplastante. Por eso la realidad en la obra de Ortega es siempre una realidad trascendida y sus paisajes son trasuntos mentales de paisajes.

Se diría que el arte de Ortega Muñoz es una terca insistencia para lograr la simplicidad suma mediante la abstracción de todos los elementos que idealmente podrían reflejar un paisaje, pero un paisaje que halla su reposo y definición, después de pasar por las ventanas de los sentidos, allá dentro, muy dentro, en los entresijos de la mente del pintor. Al insistir en un tema —su tema—, lo que Ortega Muñoz ha ido haciendo es depurar, decantar, sintetizar de una manera gradual un esquema de perfección total. Y por eso la pintura de Ortega Muñoz es una pintura en proceso arduo y rectilíneo hacia una meta estética largamente alcanzada.

Pero lo sorprendente es que este comportamiento estético responde perfectamente al comportamiento personal. También la vida de Ortega Muñoz, desde que niño se escapa de su casa para ser pintor, es un proceso rectilíneo y ascendente. Por las calles de Nueva York, Ortega Muñoz camina en recto, siempre seguro de su fin. Se ve que un orden interior preside sus pasos como guía su mano. La tierra no estará nunca en sus cuadros como es, sino como podríamos decir un ente, un ser, una naturaleza de razón, mundo neomérico en vez de mundo fenomenológico, corporeidad del misterio, dramatización del espacio, tragedia entre el mundo físico y su significación espiritual. Es como si Ortega se hubiese adelantado en su concepción a las nuevas teorías del arte en relación con el espacio o, como diría Heidegger: «corporeización de la verdad del ser en su sitio determinando la obra».

Ir con Ortega Muñoz por el mundo y por las calles es improvisar en cada instante en busca del camino más corto, más equivalente, con un sentido de orientación que no falla jamás. A los pocos días de estar en Nueva York, estaba más orientado en la «ciudad total» que las cigüeñas en Extremadura.

En el comer es Ortega Muñoz frugal y directo. Poco y de lo bueno, como norma de un hombre que ha sido operado del estómago. Y acaso sea porque en la operación le han eliminado





DE IZQUIERDA A DERECHA: EL AUTOR DE ESTA CRÓNICA, MARY HEMINGWAY Y ORTEGA MUÑOZ.

los ácidos por lo que su carácter es siempre tan igual, amable, suave, sin violencias ni estridencias. Su predilección está por los alimentos naturales —Ortega experimentó la vida vegetariana durante muchos años y quizá desde entonces se ha quedado con la sabiduría de elegir lo más sano—. No bebe alcohol ni hay manera de hacerle beber como no sea media cerveza, a lo más. Acaso piensa que el alcohol podría turbar su calma, su transparencia, su delicadeza y serenidad con el pincel, que si Fra Angélico se dice que pintaba el cielo de rodillas, de Ortega Muñoz se puede decir que pinta sus cielos en ayunas, para hacerlos más limpios, más pacíficos, más puros.

Hombre del campo y de los campos, Ortega necesita diariamente del placer de andar y de pasear, aunque sea por el asfalto. El contacto con el aire libre forma parte de su existencia sobria y ordenada, y sólo después de unos paseos sedantes se entrega al sueño.

En la conversación es también parco, pero expresivo y sustancial. No teoriza, no pontifica, no critica y, sobre todo, habla muy poco de sí, solamente cuando viene al caso y quitando importancia a las cosas propias.

La timidez de Ortega Muñoz —de la que siempre se habla— no deja de ser un recurso fácil de definición. Ortega Muñoz es

callado, prudente, enemigo de proclamaciones y genialidades, pero eso no quiere decir que no tenga sus raptos de vehemencia y hasta de audacia, un tipo de osadía que es contenido y profundo, pero que se manifiesta —y hasta cuando no se manifiesta— en la firmeza indomable de sus criterios estéticos tanto como en la trayectoria certera y sin desmayo de su vida desde la rebeldía inicial. Todo su arte es un descubrimiento personal y de ahí la terca e independiente manifestación de un estilo tan original e intransferible, de ahí la recóndita y laboriosa búsqueda de un artista que aspira y consigue una perfección peculiar e incomunicable. Que haya tantos imitadores de Ortega no sólo demuestra la potencia del magisterio, sino también la sugestión de un hallazgo que, sin embargo, es simple sólo en la apariencia, pero que responde, como decimos, a una elaboración ardua y originalísima. Hombre de **por qué** y **para qué**, cada cuadro le plantea una investigación personal de la cual, si no queda discretamente satisfecho, no pretenderá nunca hacerla pasar como obra consumada.

Ortega Muñoz es muy expresivo, aunque poco comunicativo, lo cual obedece también a la fidelidad que le exige la concentración intelectual en su arte. Sus obras son siempre muy pensadas, en decantación lenta de una realidad vista, pero que es transformada y transfigurada hasta alcanzar el poder de símbolo y el valor de la parábola. El cuadro hecho es una supra-realidad donde la calidad de la pintura es como el vestido de nupcias de una metáfora de orden superior, como si aquello de Goethe «No es siempre necesario que lo verdadero se corporeice; suficiente es si se vislumbra espiritualmente la verdad y resulta en conformidad; si flota por los aires como el canto austero y amistoso de las campanadas» fuera dicho y pensado ante un cuadro de Ortega.

Salir con Ortega Muñoz por Nueva York unos días —y junto a él, Leito, su afanosa y sensible compañera, ejemplo notable de esposa tutelar y de enamorada compenetración, sin cuya presencia no podríamos ni concebir al hombre Ortega ni su obra—, acompañarles, digo, en Nueva York ha sido para mí un regalo exquisito. Y la gente entendida que ha visitado sus cuadros se ha quedado más paralizada, enmudecida y sugestionada que el propio Ortega ante la furia y la mansedumbre de esta abismal ciudad.

No sé si algún día las meditaciones de Ortega en Nueva York pasarán a los lienzos en forma de una visión novísima de la gran urbe. Ortega pinta sólo lo que quiere pintar. Pero si Ortega no nos descubre un día a Nueva York, Nueva York, en cambio, está descubriendo a Ortega Muñoz y su obra, reveladora de esa intra-España, esa ultratierra, en su Extremadura, su Castilla, la Rioja, Lanzarote, fragmentos precisos y preciosos, más que de una geografía, de un arte puro y sublime.

Yo estoy seguro de que el choque de Nueva York, con su crispada violencia, ha sido un desafío profundo para el alma serenísima de Ortega Muñoz y que de este reto saldrá algo absolutamente nuevo y hermoso. Ojalá.

J. L. CASTILLO-PUCHE



MAUSOLEO LEMONIER/FRAGMENTO.

JULIO ANTONIO

EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

Entre las exposiciones itinerantes organizadas por la Comisaría General de Exposiciones, ha tenido singular relevancia la del escultor Julio Antonio. Después de mostrarse en Tarragona, Barcelona, Sevilla y Valencia, al fin ha llegado a Madrid. La ha acompañado un digno y valioso catálogo con un magistral estudio de Rafael Santos Torroella.

Julio Antonio fue uno de aquellos maestros catalanes de la escultura que prefirieron el ámbito de Madrid, a pesar de que la Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX poseía una vida artística rica y densa. Tan tensa y fértil para como soñar con ser nueva Atenas mediterránea en las costas orientales de Iberia.

Era catalán. Catalán como Blay, su maestro. Como Querol, hacedor de un neohelenístico de énfasis barrocos con que deslumbrar desde los altos frontones y los monumentos alzados por las euforias y retóricas de la Restauración. Era levantino, cual Benlliure, valenciano que se las sabía todas, diestro como pocos en las lides de un garboso modelado realista y en la de adaptarse con talento a la circunstancia plástica y temática de

todos y cada uno de los incontables encargos que le cayeron en suerte a lo largo y a lo ancho de su longeva existencia.

Que Julio Antonio era catalán ha tenido necesidad de subrayarlo Rafael Santos Torroella, porque catalanes ha habido empeñados en ponerlo en cuarentena con puerilidad regionalista digna de ninguna causa. Porque, también, otros peninsulares daban en darles la razón, creyendo que barrer para casa era barrer para el chamizo de su falta de una perspectiva auténtica de la sustantiva y sustanciosa pluralidad nacional. Lo que nunca fue Julio Antonio es pueblerino. No estaba hecho de la madera de los que carecen de otros horizontes que los contemplables desde este o el otro campanario. Ancha fue Castilla, España, para aquel Julio Antonio catalán al que la muerte segaría todavía mayores andaduras, cuantas su talento tenía pleno derecho a haber seguido asendereando.

Nació en 1889. Falleció en 1919. Por cuanto hizo, nadie podrá considerarle malogrado. Si se truncaron algunos de sus mayores sueños, la ambición de escultor monumental de que, con éxito, lograba dar pruebas

antes de morir con sólo treinta años de edad. «Los bustos de la raza» se apresuraron a regalarle una fama que hoy ya es tópica y, por tal, vagorosa y mostrenca; propicia a la comisión de injusticias. «El mausoleo a Lemonier» provocó colas ayer insólitas —como hoy...—, formadas por un público deseoso de contemplar arte de su tiempo. En el acto contó con el encomio de excelsas plumas de las letras españolas y con las conspicuas de la crítica de aquel entonces. La bibliografía que sobre él ha reunido Rafael Santos Torroella da para un buen trecho de provechosa meditación. De él escribieron Azorín, Baroja, D'Ors, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio Noel, Manuel Abril, Francisco Alcántara, Julio Camba, Juan de la Encina, Pérez de Ayala, José María Salaverría. Como era lógico, su pronta desaparición del mundo de los vivos contribuyó a prestarle cierta innecesaria aureola mítica y ésta presto se sazonó con la de una su bohemia salpicada de —para él— fáciles aventuras amorosas.

Es seguro que debió de lograr habilidad rápida en el duro trabajo de la escultura. De no ser así, difícilmente le hubiera estimado tanto como le estimó el maestro Miguel Blay. Pero, muerto con treinta años y con una producción de cierta amplitud, sin duda que debió de ser en extremo laborioso. Sin duda que muy de veras debió de entregarse al trabajo, sin el cual el talento es apenas nada, lo mismo que la famosa inspiración.

Julio Antonio fue un hombre adentrado en la entraña española desde la periferia peninsular; hombre en cierto modo sucesor de aquellos otros, vascos y levantinos, que contribuyeron a configurar la generación del noventa y ocho. Con ellos coincidió en sentir la recia garra de la hombría de las costas de la meseta castellana. A diferencia de ellos, no puso un ápice de sentimiento trágico en carnes vivas o intrahistorias. Estaba más cerca de los rigores intelectuales de Ortega o del pulcro luminismo de D'Ors —dos antípodas— que del tenebrismo de José Gutiérrez-Solana, hombre periférico también —montañés— y sólo tres años mayor que Julio Antonio. Deambulando por la áspera tierra del interior peninsular; modelando «María la gitana», «Minera de Puertollano», «Rosa María», «Mujer de Castilla», «Minero de Almadén», «El ventero de Peñalsordo», «Hombre de la Mancha», «La mujer de la mantilla», «Moza de Aldea del Rey», «El novicio» y «Ávila de los Caballeros»; meditaba sus «Tarraco» y «Venus mediterránea». Esto es, vivía también el imposible sueño catalán de un mediterraneísmo ático. Nada más y nada menos que ático, como si el clasicismo verdadero, el de los siglos V y IV antes de Cristo, fuera algo repetible; tal cual si el mundo no hubiera dado cuantos tumbos y vueltas como necesitara para que la vida siguiera su arrollador curso y fuera tan varia y compleja como ha el deber de ser.

Del modernismo, Cataluña se empeñaba en pasar a la límpida claridad mediterránea. De igual manera que otros bregaban por sustituir el patético individualismo unamunescos con el rigor orteguiano. Se vivía a muy alto nivel europeo creador, mientras otros españoles —Picasso y Julio González, por ejemplo— proponían insospechadas pautas creadoras a Europa y al mundo.

A pesar de los pesares, el mediterraneísmo fue una realidad. Aunque no pudiera ser clásico, porque le faltara a la historia de entonces el carisma vital capaz de alumbrar otros Pericles y Fidias. Y quien no crea en carismas, que piense en «circunstancias». La existencia está llena de constantes, pero también de hechos irreproducibles. Irrepetibles eran y son el friso de las «Panateneas» y el «Hermes de Praxíteles». Además, la concepción de mediterraneísmo implicaba una no-

ción de clasicismo que en aquel ayer, como hoy en muchos casos, carecía de precisiones estéticas e históricas. Simplistas en extremo, se englobaba en la noción de clasicismo todo el arte de Grecia. Más aún. No se paraba en barras reuniendo en lo «clásico» todo lo grecorromano. Se calificaban de clásicos todos los sintetismos formales evocadores del arcaísmo y, en el mejor de los casos, sólo ciertamente cerca del protoclasicismo. Como para muchos todavía, helenismo y helenístico eran idénticas realidades, exactas sinonimias. Con asombrosa tranquilidad se yuxtaponían el Canon de Policeto y el Laoconte. Era vano que Nietzsche hubiera ya escindido lo dionisiaco de lo apolíneo. Sigue siendo vano porque son cómodas las simplificaciones, los adjetivos sin rigores sustantivos, sin afanes de coloración justa con que iluminar la médula de las ideas. Porque, entre estudiosos de arte, la idea deja cada vez más de ser lo que fue para los griegos: visión. Porque hoy los «científicos» hubieran apresurado la ejecución de Sócrates, por ser Sócrates escultor y no «filósofo» titulado en altísimas Facultades. Por poner toda su arrolladora inteligencia en las ideas. En los sentidos hechos inteligencia. En la visión. Porque dialogaba sin escrúpulo con los hombres y pensamientos de ágoras y estoas; de la calle. Porque no escribiría nada donde lucir oropeles de sabio con millones de notas a pie de página. Porque hubiera descubierto la invidencia por doquier y, en vez del papel de Sócrates, habría debido desempeñar la cínica de Diógenes.

No está de más descubrir mediterráneos. Mediterraneísmo es el de Gaudí. Su carencia absoluta de aticismo. Su fantasía irreprimida. Su falta de represión frente a lo dionisiaco, incluso inmerso en la fecunda alucinación onírica. Mediterráneo es Anglada, incendiando nocturnos azul negros con el fuego de artificio de los detonantes cadmios. Y lo es el panteísta Mir. Igual que el refinado Joaquín Sunyer. Mediterráneos lo fueron muchos, pero ninguno clásico. Ni tan siquiera Clará. Mediterránea es toda la belleza ideal de ascendencia helenística gastada con prodigalidad increíble por los catalanes que en Madrid se deshacían en elocuencias escultóricas decorando edificios oficiales.

Mediterráneo lo fue Julio Antonio, no ya por su naturaleza catalana, sino también porque lo pretendió en su obra. En el gravitante y hermoso desnudo femenino titulado «La poesía», en la testa del «Héroe muerto», en su «Autorretrato» y en el mismo «Mausoleo Lemonier». Lo fue más, si cabe, en sus italianismos. Desde su temprana y constante obsesión por Donatello, hasta el posterior miguelangelismo. En su mediterraneísmo cultural, de tierra adentro: de Etruria y la Roma de León X.

Donatello estaba en boga. A título de ejemplo anecdótico, recordemos lo tan sabido de cómo un crítico de 1905 llamó fieras —fauves— a un puñado de coloristas exaltados, mostrados en torno de una escultura que en algo recordaba el arte de Donatello. Dibujar como los florentinos era por entonces, y lo fue hasta nuestro muralismo de los años treinta, algo que se decía mucho. Virtud que se pedía y pretendía. Pero lo donatellesco no es una calificación cómoda de otorgar. Donatello poseyó intrincada densidad que se olvida. En su personalidad cabía lo antagónico: la estremecedora decrepitud de su «Magdalena» anciana y la sublimada belleza juvenil del «San Jorge». Donatello es renacentista, pero también tan prieto e incisivo realista como el veraz etrusco antiguo. En Donatello pervive vigoroso el rescoldo expresionista de lo medieval que en el cuatrocientos italiano se degüella con prisa de vértigo y hambres de belleza platónica. Una entraña dulce y sosegada tiene la «Anunciación» de la iglesia de Santa



HOMBRE DE AVILA DE LOS CABALLEROS.



UN POETA.



TARRACO.



AUTORRETRATO.



MINERA DE PUERTOLLANO.

HOMBRE DE LA MANCHA.



Croce, de Florencia, y harto otra muchos de los atormentados relieves del templo del santo, en Padua. Llana y sencillamente, tratar de Donatello es para andar con cuidado.

Naturalmente, el Donatello que nosotros podemos percibir en Julio Antonio es el riguroso y dibujado de sus bustos. El de la que yo he llamado «manera enjuta», precisa y ceñida, un tanto —sólo un tanto— analítica, de bastantes de los cuatrocentistas florentinos. La que, generalizando, hay que contraponer a la «manera grande» de los grandes del XVI y que estuvo a punto de ser realidad en las limpias síntesis de Piero della Francesca y se dio con tan genial como precipitado anticipo en el Masaccio de la Capilla de Brancacci del Carmen, de Florencia.

Lo donatellesco de Julio Antonio es bueno y no poco. Está de modo especial en los bustos de la «Raza». En la voluntad de apretada precisión impuesta al modelado, cual si Julio Antonio hubiese pasado como pasaron tantos y tantos florentinos del XV por un primer aprendizaje de orfebres. Su florentinismo llegó a más. A querer tentarle la ropa a Miguel Ángel. Con acierto, en el «Monumento a los héroes de Tarragona», y con indudables titubeos en el hercúleo «Chapí» o en la escultura de Wagner, de hinchada concepción colosalista. Un aliento como venido de los florentinos della Robbia, impregna de cálida suavidad la yerta y joven muerte de Lemonier. Igual que el bronce de la mujer que acompaña al doncel difunto parece sentido por un Benvenuto Cellini nacido más cerca de nosotros, espectador sensible de los refinamientos esteticistas del Jugendstil.

En efecto, tampoco falta en Julio Antonio un cálido y matizado aliento modernista. Cierto que él iba tras la depuración. Tras abatir las insolencias de la fantasía, la petulancia decorativista y la vaciedad del «ideal sin ideal». Julio Antonio era un lírico con una voluntad de disciplina con que poner coto a los naturalismos de modelado exhibicionista. Que pusiera límite a las idealizaciones únicamente formales. También parece que puso freno al derroche de virtuosismo artesanal en el acabado de mármoles y en el fundido de bronce. Ni en éstos ni en aquéllos fingió nunca las blanduras ilusionistas multiplicadas en su hora hasta la saciedad.

Había en Julio Antonio un escultor muy completo, capaz de dar en sólo treinta años de existencia cuanto de excelente se pueda desear. Es una figura con atractivo sobrado como para hacernos olvidar que algunos de su generación estaban conmocionando las bases mismas del arte y del pensamiento artístico. Poseyó distinción. Se movió en justos medios arduos en demasía. Su mente lúcida consiguió alejarse de la tentación de la perversa facilidad. Perteneció a su instante. Contribuyó a darle forma.

En el ejercicio del dibujo, en sus estudios de desnudo, rompió con los claroscuros entre fotográficos y fortunescos impartidos por las Escuelas de Bellas Artes, cuyas aulas no pisara Julio Antonio. En sus prietos y rigurosos carbones y sanguinas contó con esa reciedumbre que se dice proverbial en el llamado «dibujo de escultor». Que no es cierto que se dé siempre entre escultores.

Esto es elocuente: Julio Antonio sigue infundiendo respeto. Suficiente devoción. Ante su obra se teme que sea cierto que los dioses arrebatan pronto de la Tierra a los mejores.

Para muchos, para los más jóvenes sin duda, la exposición de Julio Antonio habrá sido como una feliz resurrección de entre los muertos. Más hermosa cuanto menos mitificada se ha pretendido.

JOAQUIN DE LA PUENTE

PAUL KLEE VISTO POR LEOPOLD ZAHN

El 28 de abril de 1970, próximo a cumplir su ochenta aniversario, murió en Baden Baden, víctima de un ataque de apoplejía, el profesor doctor Leopold Zahn.

Leopold Zahn ha sido uno de los más brillantes críticos de arte alemanes del presente siglo. Contemporáneo de los clásicos del arte moderno y como escritor de arte de elevado rango, fue uno de sus más destacados pioneros y uno de sus últimos testigos. Al terminar la primera guerra mundial dirigió la redacción de la revista de arte "Der Ararat". En ella intercedió principalmente a favor de los pintores y escultores líricos del círculo del expresionismo alemán.

Entre sus numerosas obras destacan: "Las biografías de Friedrich Nietzsche", "Cristina de Suecia", "Madame de Staël" y "Anselm Fuerbach"; sus libros de historia del arte "Kleine Geschichte der modernen Kunst" (Ullstein-Taschenbuch); "Eine Geschichte der modernen Kunst" (Ullstein) y "Geschichte der Kunst" (Phaidon-Verlag).

En 1920 se adelantó con su monografía sobre Paul Klee, que sentó la primera piedra para la fama universal que este artista alcanzaría, y a la que pertenecen las líneas que a continuación publicamos.

Fue también uno de los fundadores de la revista "Das Kunstwerk", a cuya redacción perteneció hasta su muerte.

Se habla a menudo del templo de la Naturaleza. Hay artistas que permanecen atónitos ante la fachada. Otros penetran en su interior, e incluso algunos de ellos se inclinan de rodillas en el santuario. A algunos sólo les interesa la belleza lógica de la construcción. Klee avanza aún más: hasta el espíritu que construye. Más importante que la obra es para él la función espiritual de construir y, además, la potencia cósmica de la que dicha función procede.

Sin embargo, quien quiera llegar hasta el espíritu de un edificio tiene que conocer con toda precisión el propio edificio en su totalidad, con sus detalles y características. De ahí que para Klee sea la naturaleza la realidad visible objeto de un estudio insustituible que comprende también todas las disciplinas académicas como la perspectiva, anatomía, etcétera. Sin embargo, ésta no es para él objeto de descripción, de reproducción.

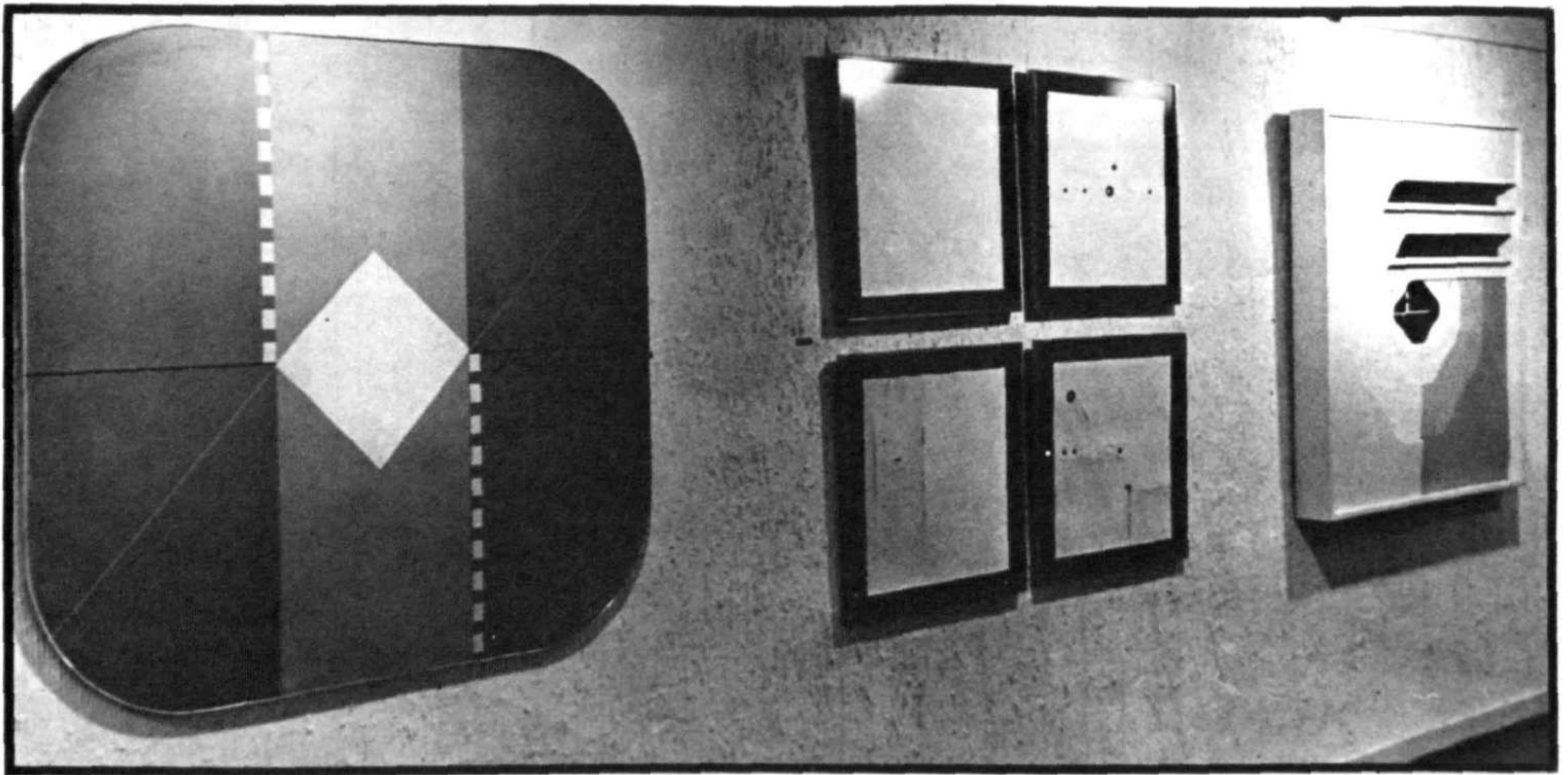
La tarea del arte de hoy es la de hacer visibles las leyes cósmicas. Algunos artistas las hacen visibles por medio de las cosas. (Estas, liberadas de todo lo contingente, cambian de modo realmente prodigioso). Otros renuncian a la cosa como medio. Se les denomina abstractos. Lo que diferencia a Klee del resto de los abstractos es, ante todo, la fuerza imaginativa de su fantasía. A ella debe Klee aquellas serenas visiones de nuevos mundos, nuevas situaciones, nuevos organis-

mos en que se vuelven a concretar a nivel metafísico los elementos sustanciales abstractos de la contemplación de lo concreto. La sabiduría mística lleva al artista a la abstracción. La fantasía infantil compone con palabras abstractas cuentos encantadores, nunca oídos, de modo maravilloso, porque superan en trascendencia a todas las Scheherazades de Oriente. Al libro de estampas cósmico se le podría calificar también de libro de cuentos místico.

¿Se deriva del arte de Klee un efecto ético? Quisiera responder decididamente de forma afirmativa a esta interrogación, pues aquel a quien se abre el mundo de Klee perderá —participe de la serenidad que sobre él se eleva— su validez trágica ante los conflictos y antagonismos de este mundo.

Pero, sobre todo, el bien y el mal dejan de ser fuerzas hostiles; dejan de estar el uno contra el otro, para estar el uno para y con el otro. O como dice el propio Klee: «La inclusión de los conceptos bien-mal crea una esfera moral. El mal no debe ser enemigo triunfante o humillante, sino, en conjunto, factor que concurra en la creación. Co-factor de la procreación y de la evolución. Una simultaneidad en lo originario viril (malo, excitante, apasionado) y en lo originario femenino (bueno, creciente, sereno) como situación de estabilidad ética».

(Traducción de ERNESTO MANZANO)



MOULIAA.

ARTE DE VANGUARDIA

ALEXANCO, CILLERO, MIURA, MOULIAA, ORTIZ VACCARO, VALDIVIESO Y ZACHRISSON, EN LA GALERIA VANDRES

La galería Vandrés ha iniciado sus actividades con una muy importante exposición del maestro José María de Labra; ofreció después obras menos dignas de recuerdo, y parece volver a encauzar su rumbo hacia el arte de vanguardia en esta exposición, en la que la diversidad no impide la presencia de unas cuantas obras de indiscutible mérito.

Alexanco, que está viviendo un gran momento, para las experiencias plásticas de nuestra época, presenta un relieve de escayola, muestra reducida, pero suficiente para tomar conciencia del camino seguido por su obra después de la extraordinaria exposición, que ofreció en la galería Biosca en 1969. Su trabajo sigue coordinando las posibilidades de una escultura renovadora, basada a la vez en una concepción modular e intercambiable y en un intento de encontrar un punto de unión de lo escultórico y lo pictórico de singulares calidades plásticas.

Andrés Cillero es, en el momento actual, una de las figuras que reúnen a la vez, subordinada a un sereno escepticismo, una gran facilidad de realización, y un profundo sentido de los valores estéticos del color y la forma. Aparentemente crítico de la sociedad de consumo y de sus motivaciones eróticas, Cillero, que va rehuendo lo puramente biológico para desplegar su sabiduría en aspectos mar-

cadamente epiteliales, es, en realidad, el glosador frío y desapasionado del mundo de objetos y de imágenes, que la sociedad de consumo nos ofrece. En este sentido, sus imágenes femeninas de madera y goma-espuma, despersonalizadas, objetivadas hasta más allá del símbolo y del mito para constituir exclusivamente propuestas de obsesiones, representan en una gran medida un paso firme en la pintura, que llega mucho más allá de las realidades visuales realizadas por los artistas «pop» norteamericanos, cultivadores de las tendencias eróticas.

En la misma línea de adaptación de la tendencia «pop» a una especial disposición de la mentalidad española de nuestro tiempo, Cillero presenta una obra de grandes dimensiones en la que queda representada una galleta; el proceso de exaltación de la imagen, realizado por el «pop» tradicional, es revisado en esta obra, destacando, por una parte, aquellos perfiles en los que la acentuación de la imagen constituye una experiencia grotesca, y aquellos otros en los que se perfila una gran sátira. Del mismo modo que en el cuadro que obtuvo recientemente el segundo premio de la Exposición Regional de Arte Contemporáneo se destacaban determinados aspectos de la anatomía femenina, constituyendo una experiencia de acentuado perfil satírico dentro de su serena impassibilidad, podía

decirse que la galleta que Cillero presenta en su obra significa un intento de dar a un insignificante artículo de consumo no sólo relieve visual, sino una indiscutible majestad, y esta visión mayestática representa la base de una pirueta, que implica una mentalidad nueva, más surrealista que «pop», en el diálogo del pintor con el objeto.

Miura es un artista oriental de una minuciosidad increíble, que utiliza la superposición del papel vegetal recortado y superpuesto para ofrecer unas composiciones en las que la decisión de llegar a una realidad constructiva se interrumpe ante el esfuerzo que supone la extraña especie de laberinto domesticado que el artista propone. Poco conocido entre nosotros, Miura es una grata sorpresa y un buen hallazgo en esta exposición.

Mouliiaa cultiva la experiencia aparentemente paradójica de un constructivismo informal, en el que después de organizar un escenario exacto, modulado y de rigurosidad casi matemática, juega con la superficie, el soporte y con cualquiera de los datos que él mismo se ha impuesto, produciendo en el espectador una inusitada sensación de libertad, no exenta en ocasiones de un choque angustioso, provocado por estas mismas formas, que se rompen e interrumpen.

Ortiz Vaccaro es el disciplinado realizador de una escultura temáticamente inspirada por las coordenadas de un auténtico frenesí erótico. Sus obras, de reducido tamaño, están bien realizadas, con un buen sentido de la forma puesto al servicio de un biologismo esencial, que sin duda alguna resta muchas posibilidades al circunscribir a un horizonte, sumamente reducido, un quehacer que se prometía fecundo.

En la obra del escultor Raúl Valdivieso lo monumental se une a lo biológico, empleando una experiencia mucho más amplia de las formas y un

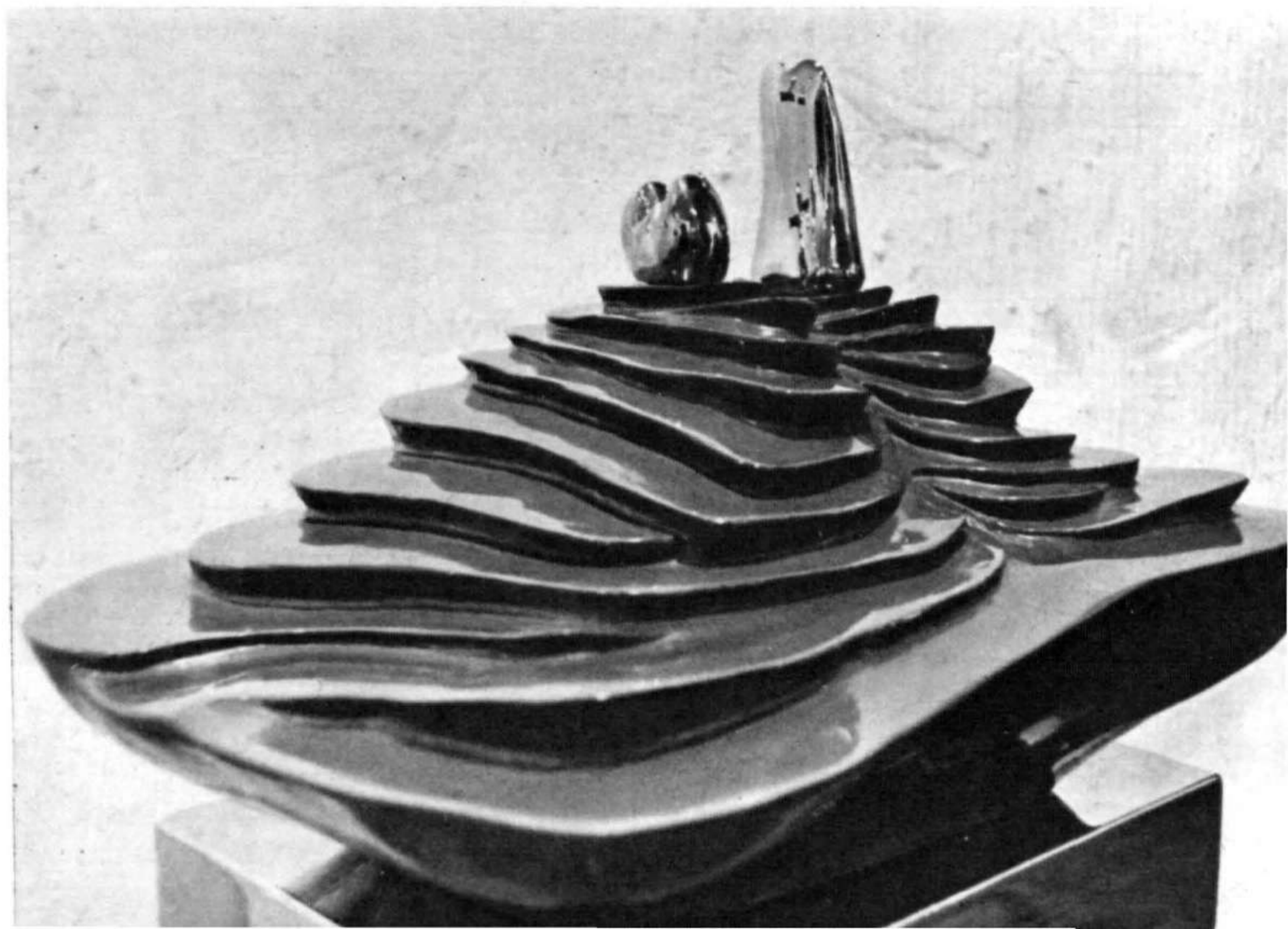
conocimiento más dilatado y profundo de las posibilidades que la materia le ofrece; sus esculturas, de irreprochable realización, siguen adoleciendo del defecto ya apuntado en su anterior aparición en la galería Yolas Velasco, de una frialdad casi apática, que amenaza llevar al preciosismo una obra que, por su sentido del símbolo y de la expresión, tenía que alcanzar metas más totales. Pese a este reparo, las esculturas que presenta Valdivieso, en particular el hermoso símbolo, de un entrecruzamiento de órganos, encerrado dentro de una jaula, o sus esculturas que parecen representar partes de la dentadura de un animal prehistórico, merecen un elogio sin reservas y una atención hacia próximas realizaciones de este artista chileno radicado en España.

El grabador panameño Julio Zachrisson aparece puntualmente a dar noticia de su inagotable quehacer, y de su obra, a la vez brutalmente enérgica y delicadamente poética, profundamente revolucionaria y, sin embargo, anclada en las más firmes tradiciones. En este capítulo de su experiencia como grabador, Zachrisson emprende la revisión de un austero barroquismo español, de la misma forma que en otras épocas realizó su personal tarea de un asedio a la temática goyesca. Los grabados que presenta Zachrisson son por su disposición y su intención representativos de una reinterpretación de los temas propios de Zurbarán o Sánchez Cotán, vistos por la perspectiva del hombre en la época de la aventura lunar.

En conjunto, la exposición ofrece obras diferentes, presididas por el doble signo de la variedad, y la calidad artística; en todos los casos se trata de artistas que interesan y que pueden ofrecer una obra a la medida de nuestro tiempo y congruente con el mismo.

RAUL CHAVARRI

VALDIVIESO.



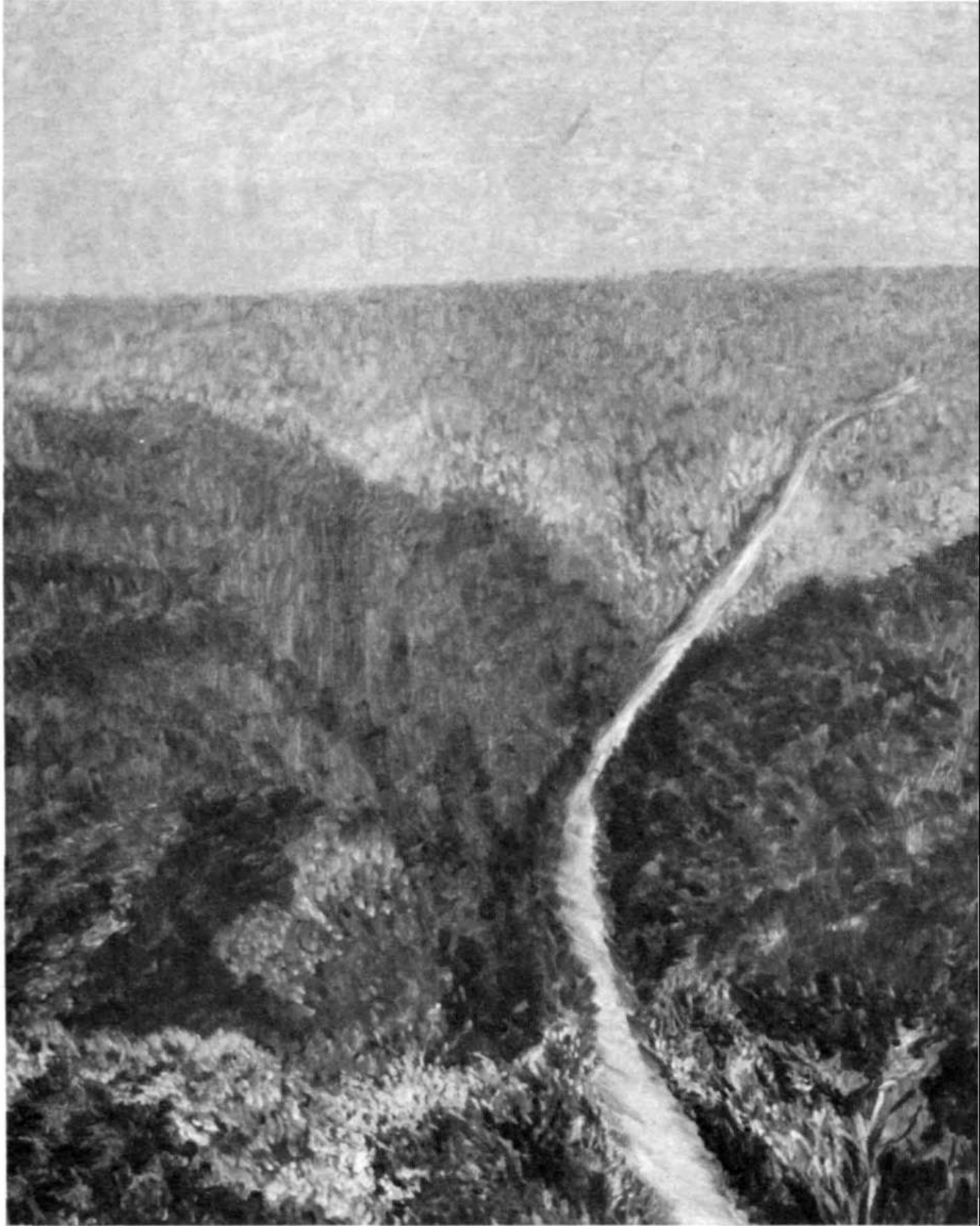
MIGNONI: NEORROMANTICISMO EN CUARTA DIMENSION

LA pintura de Fernando Mignoni ha llegado a alcanzar tal sutileza de materia que resulta irreproducible. Ni los mejores procedimientos de las actuales técnicas de la impresión pueden pretender acercarse hasta dar una idea, siquiera aproximada, de ella. Mucho menos una reproducción en blanco y negro. A falta de la visión de uno siquiera de sus cuadros, puede crearme el lector si le digo que es preferible mi glosa, por literaria que le parezca, a cualquier reflejo, que, en todo caso, sería remotísimo.

Si dejamos la denominación expresionismo para designar una escuela pictórica que se produjo en un momento histórico determinado: la de los Munch, Ensor, Kokoschka, etc., y utilizamos la de expresivismo

para aludir a una constante del arte, romántica, lírica, dionisiaca, contrapuesta a otra, con la cual alterna la hegemonía, de signo clásico, objetivista y apolíneo, podemos decir que Fernando Mignoni pudo ser considerado con razón, en un momento dado, heredero del expresionismo, pero que ahora, cuando esto ya no es posible, por haberse producido un cambio en su pintura que le aleja de las maneras de hacer de aquella escuela, sigue siendo, sin embargo, como también lo era entonces, expresivista. Porque él, utilizando elementos que no son los del expresionismo histórico, sino otros personales, intenta —y logra, por supuesto— no representar una realidad exterior pintoresca —dicho sea en el más alto sentido—, sino unos sentimientos personales. Es, sin duda, un neorromántico.





El cambio de que hablamos, como puede inferirse de lo ya dicho, no ha sido brusco, sino evolutivo. Por cierto que la obra de Mignoni, con la misma honradez y por pasos también contados, podría haber desembocado en la abstracción o en un geometrismo constructivista. Si no ha sido así, hay que pensar que se ha debido a motivaciones de fondo, como claramente, por otra parte, deja adivinar su actual pintura.

En mi libro **Pintura española neofigurativa** (Guadarrama, Madrid, 1968) señalaba un primer paso de la pintura de Mignoni desde una caligrafía a base de rigurosos esquemas geométricos a otra de tipo gestual, y un segundo paso hacia la desaparición de los contrastes duros, en la que, sin embargo —aunque aureolada en penumbra—, seguía siendo visible la antítesis sombra-luz.

Ahora la pintura de Fernando Mignoni es todo luz. Naturalmente, luz iluminando color y, naturalmente también, color apoyado en pasta pictórica, situada en el lienzo por mano de pintor y no de tintorero. Porque esto es muy importante, y nada de cuanto decimos valdría nada si no se tratara, ante todo y sobre todo, de pintura.

Ahora bien, aparte los valores plásticos indudables y definidores, puede advertirse en esta pintura una dimensión metafísica. Es la pintura —al menos lo es

para mí— del hombre perdido en la temporalidad. Mignoni, a mi juicio, no pinta el espacio, sino el tiempo. En todos sus cuadros —digo en todos— está el Solitario, sino que unas veces aparece representado y otras sólo adivinable de este lado del lienzo. Pero siempre presente, inserto en la cuarta dimensión. Más que de altura, anchura y perspectiva, cabe hablar aquí de pasado, presente y futuro. Se trata, sin embargo, de un tiempo sin duración, como el que yo intenté hacer sentir en mi novela **La granja del solitario** (Plaza-Janés, Barcelona, 1969), para la que ya quisiera haber tenido a Mignoni como ilustrador. Se trata —digo— de un presente total, de la representación de un presente total, de su agónica vibración, quizá en son de grito de angustia o de temor ante el hecho de que sólo en la realidad estética, pero no en la vida, pueda ser así.

Quizá el lector recuerde una película de ciencia-ficción en la que todo sucedía en un tiempo detenido. Es en un ámbito así, que no puede ser en rigor definido ni como espacio ni como tiempo, donde se realiza el arte de Fernando Mignoni. Se diría que la vida del hombre, el discurrir de la Tierra por el universo —para nosotros reflejada en el mentido movimiento de la luz— se detienen para que las retrate este pintor.

M. GARCIA VIÑO

CIRILO MARTINEZ NOVILLO

El paisaje, fondo y ambientación sin más para la figura humana en nuestro Siglo de Oro, hace ya tiempo que se convirtió en tema principal de grandes pintores como, por ejemplo, Van Gogh o Cézanne. Actualmente, en nuestra pintura contemporánea, figuran nombres de tanta importancia como pueden ser los de Benjamín Palencia u Ortega Muñoz, que hacen del paisaje el protagonista principal del cuadro.

Hoy Martínez Novillo es, quizá, lo digo sin el menor reparo, uno de los pintores españoles que con más sabiduría e intuición, con más verdad, tratan y viven a través de su pintura, el tema del paisaje. Puede que sea su opinión sobre este asunto la que clarifique, más exactamente que mis palabras, su actitud como pintor ante el tema paisajístico. En esta misma revista, en encuesta que Manuel García Viñó realizara precisamente entre los actuales paisajistas españoles, Martínez Novillo se expresaba así: «La transformación de formas existentes en las sensaciones que esas formas nos causan, se halla a través de toda la historia de la pintura. El pintor, en el momento de contemplar la Naturaleza, ya está interpretando. De ella asimila lo que lleva dentro de sí. Podríamos decir que la Naturaleza sólo le proporciona el pretexto para volcar en el cuadro todo lo que el pintor ha vivido o ha soñado. Por tanto, en mi criterio, siempre se pinta con modelos interiores».

Cirilo Martínez Novillo, por mucho que sea el peso de la llamada escuela de Madrid, es un pintor al que siempre he visto salvarse en solitario, como verdadero artista que es, y nunca en mancomunidad. El está afiliado y comprometido desde que le conozco con esa otra escuela que proporciona la vida y a la que, como todos, le debe su particular visión del mundo, una visión que luego él nos entrega con toda su luz y su sombra, en toda su profundidad, y que no es sino la consistencia y la esencia más noble de su obra.

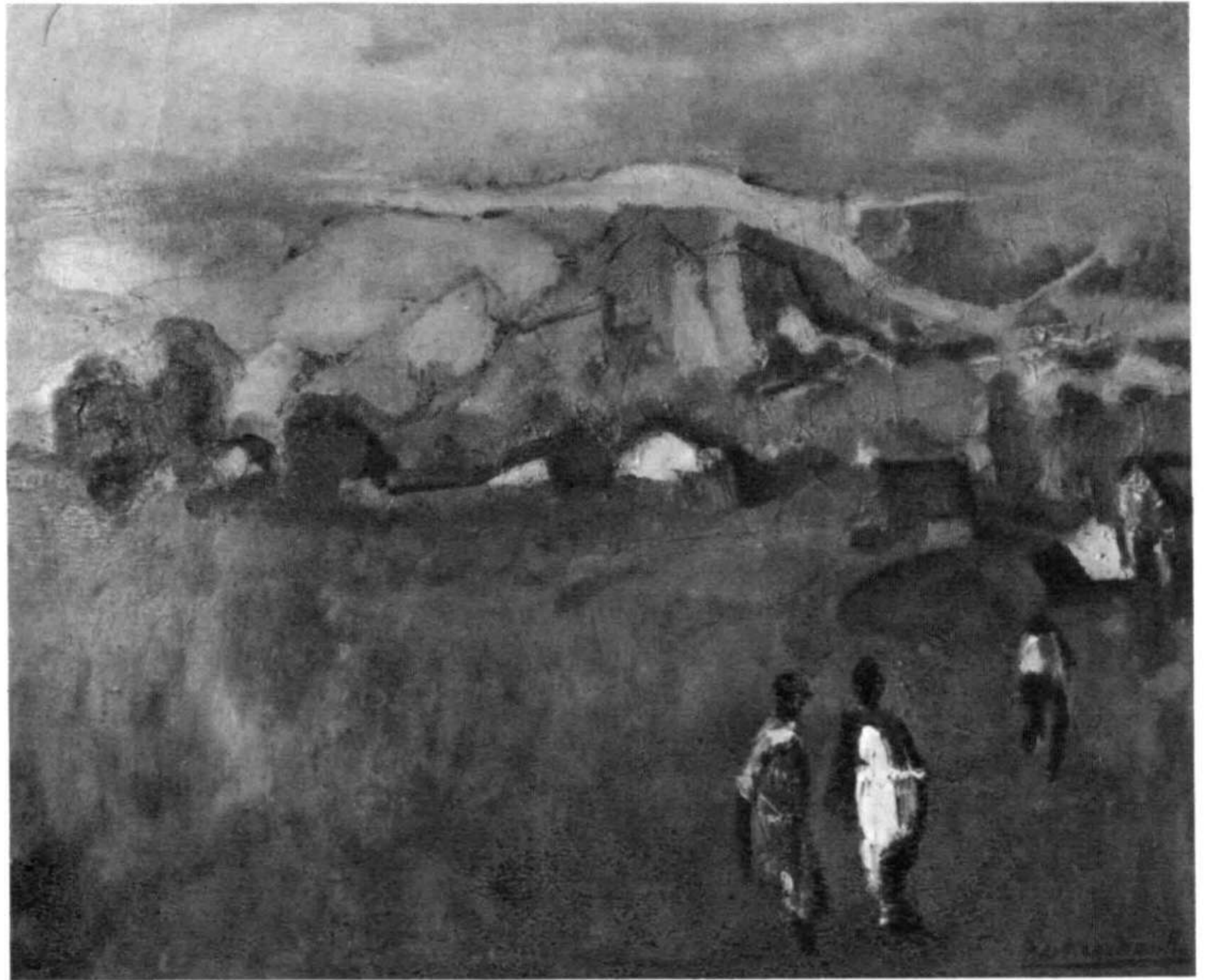
He de decir sin rodeos que uno, delante de los cuadros que Martínez Novillo ha expuesto recientemente en la galería Biosca de Madrid, se sabe espectador de algo tan difícil, tan serio e importante como es la pintura. Lejos de amaneramientos literarios, es decir, lejos de cualquier clase de deslices retóricos, este pintor nos habla esencial, llana y sencillamente, desde los claros atributos que para este tipo de diálogo —el del arte con el hombre— le han sido concedidos, en exclusiva, a la pintura. Desde ese terreno, con un alto poder de sugerencia, con una rigurosa riqueza imaginativa, sin divagaciones estériles, sin perderse jamás por las amplias áreas amarillentas de sus cuadros, que bien nacen del cielo o de la Tierra, de la nube o el mar, del trigo o de la playa, Martínez Novillo va mostrándonos, desvelándonos su alta sensibilidad, mostrándonosela y desvelándonosela a sí mismo, en manchas que son ya definitivas para el revuelto mundo de la pintura española de nuestros días. A veces es el nebuloso compás de su nostalgia, otras es el aguafuerte romántico de las luces y las sombras de su espíritu, lo que

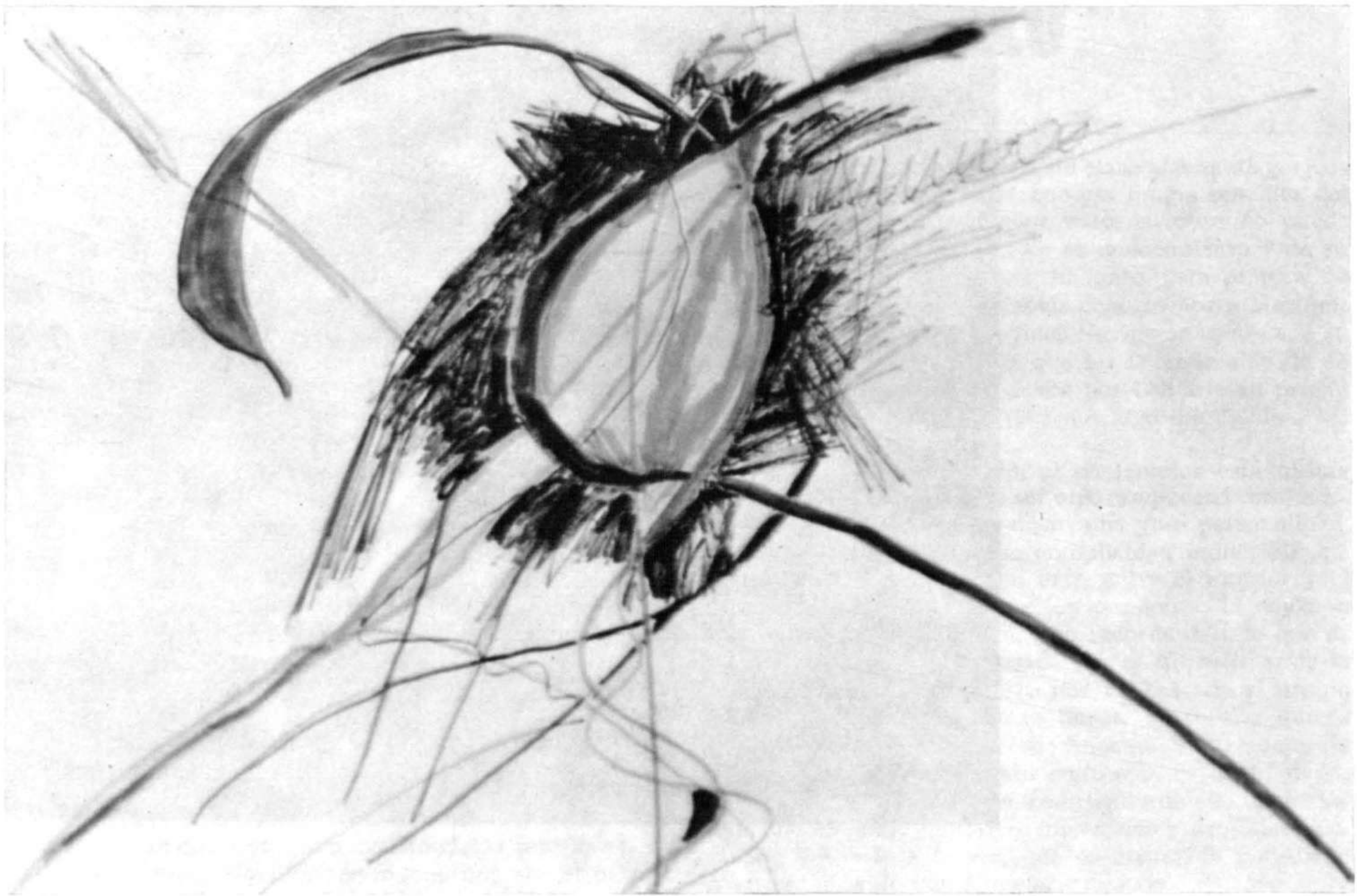
Martínez Novillo nos entrega sin clase alguna de gorjeos o kikirikíes extrapictóricos, con esa limpia sencillez del maestro. Como todo creador nato, su obra no puede dejar de ser una biografía de su conocimiento y de su noticia de sí mismo, y, por lo tanto, esta pintura no sólo es útil para que los demás conozcamos a Martínez Novillo, sino para que Martínez Novillo se conozca, a su vez, a sí mismo. El artista que no aprende algo de su arte, el artista al que no acaba por hablarle su propia obra, difícilmente podría decirnos algo inteligible a los demás.

Observo, por otro lado, al contemplar esta última etapa del pintor, no podría ser otro tampoco el resultado, una gran subjetividad, es decir, una gran personalidad. Y veo, a través de ella, esa complicidad indivisible, caracterizadora de todo gran arte, entre el interior y el exterior del artista, aunque, en ocasiones, la emoción del exterior no sea directa, sino recordada o, lo que es lo mismo, sublimada y pasada por el filtro lírico de la nostalgia. Pero de todo esto nos ha hablado el propio Martínez Novillo hace unas líneas, y yo sólo quiero hacer constar aquí que su emoción y su memoria avanzan a veces en sentido contrario, es decir, desde el futuro hacia el presente, resultando de ello un personalísimo lenguaje pictórico, misterioso y profético, alucinado y sobrio a la vez, que es manejado por Cirilo Martínez Novillo con singular maestría.

Lo que también resulta evidente en nuestro recorrido por la exposición, es que Martínez Novillo no puede distraerse de sí, y que, en definitiva, consiste en un ir y venir hacia su propio ser, hacia su propio yo. El siempre está presente en la realidad de su arte. Vicente Fotone, en su **Introducción al existencialismo**, nos dice al respecto que «quien se olvida de sí mismo no podrá nunca decirnos qué es toda la realidad; al olvidarse de sí mismo ha cercenado, arbitrariamente, la realidad y además olvida que al ofrecernos su sistema, y por el simple hecho de ofrecérselo, agrega a la realidad algo que en la realidad antes no estaba: ese sistema precisamente». Esta, pues, no es la pintura que se pinta a sí misma, que se mira a sí misma, que se duele, sin dolor, de sí misma, sino una pintura sentida y pensada, y, por lo tanto, apta para poder sentir o pensar, lúcida siempre a fuerza de intentar su creador responderse de la vida, con justicia, a sí mismo. Y es que este existencialismo, bien latente a lo largo de toda nuestra cultura, el que si bien conduce a Lázaro de Tormes al pillaje, a la materia, no es menos cierto que tanto a don Quijote como a su escudero Sancho les hace emprender la más maravillosa de las aventuras espirituales. Y esto, ante todo, es lo que supone la pintura de Cirilo Martínez Novillo: una gran aventura existencial, un gran gesto humano, un dramático viaje de la existencia del hombre a través del arte de pintar.

DIEGO JESUS JIMENEZ





IONESCO.

LOS DIBUJOS DE IONESCO Y LOS MUTABLES DE BARBIERI

Ionesco, como se suele decir en la prensa, es siempre noticia. Y ello no extraña para nada a los que siguen más de cerca su prolífica y prolífica actividad. Es cierto que a él se le conoce mayormente como dramaturgo, como a uno de los grandes destructores del teatro convencional y también como a uno de sus más eficaces renovadores. Pero no es menos cierto que Ionesco es también poeta (lo ha sido de lengua rumaniana y ahora lo es de lengua francesa), es filósofo en el sentido técnico del vocablo (escribe en la famosa «Revista de Metafísica y Moral», de París), es periodista polémico y político y, antes que nada, y en su quintaesencia, un literato. Diría más bien un litera-

tor, pues para él, en última instancia, el mundo es literatura. Tal como para Goethe era poesía o para Wagner música. Sin embargo, un Ionesco pintor es algo que bien pocos podrían imaginar; ni siquiera sus más incondicionales admiradores. Pero, por mucho que ello sorprenda, el hecho está aquí, y como tal hay que registrarlo.

Las aficiones de Ionesco por el arte no son nuevas ni han estado ocultas. Así, su ensayo sobre el gran escultor Brancusi, sus presentaciones de pintores tales como Istrati o María Droc, etcétera, lo pueden atestiguar. En estos escritos nuestro dramaturgo demuestra no sólo afición, sino también un profundo conocimiento del arte y, más aún, y eso es, por cierto, esen-

cial el saber expresar *in situ* esos conocimientos. Pero entre el discurso acerca del arte y el quehacer artístico hay mucho trecho, y eso lo pone en evidencia el hecho de que los más eminentes críticos y estetas son incapaces de trazar un círculo que no se parezca a una patata o una recta que no sea en zig-zag. Pero lo insólito —y para algunos lo escandaloso— es que Ionesco muestra una vocación de pintor, lo que a ratos supone ser algo más que pintor. Tiene una vocación de pintor como la tiene para el teatro o la poesía. Tal vez sea un artista del Renacimiento «après la lettre». Y esta vocación plástica empezó a manifestarse en ocasiones más bien de tipo doméstico, quiero decir, en sus pa-

1 y 2. Los hombres avanzan por ambos lados

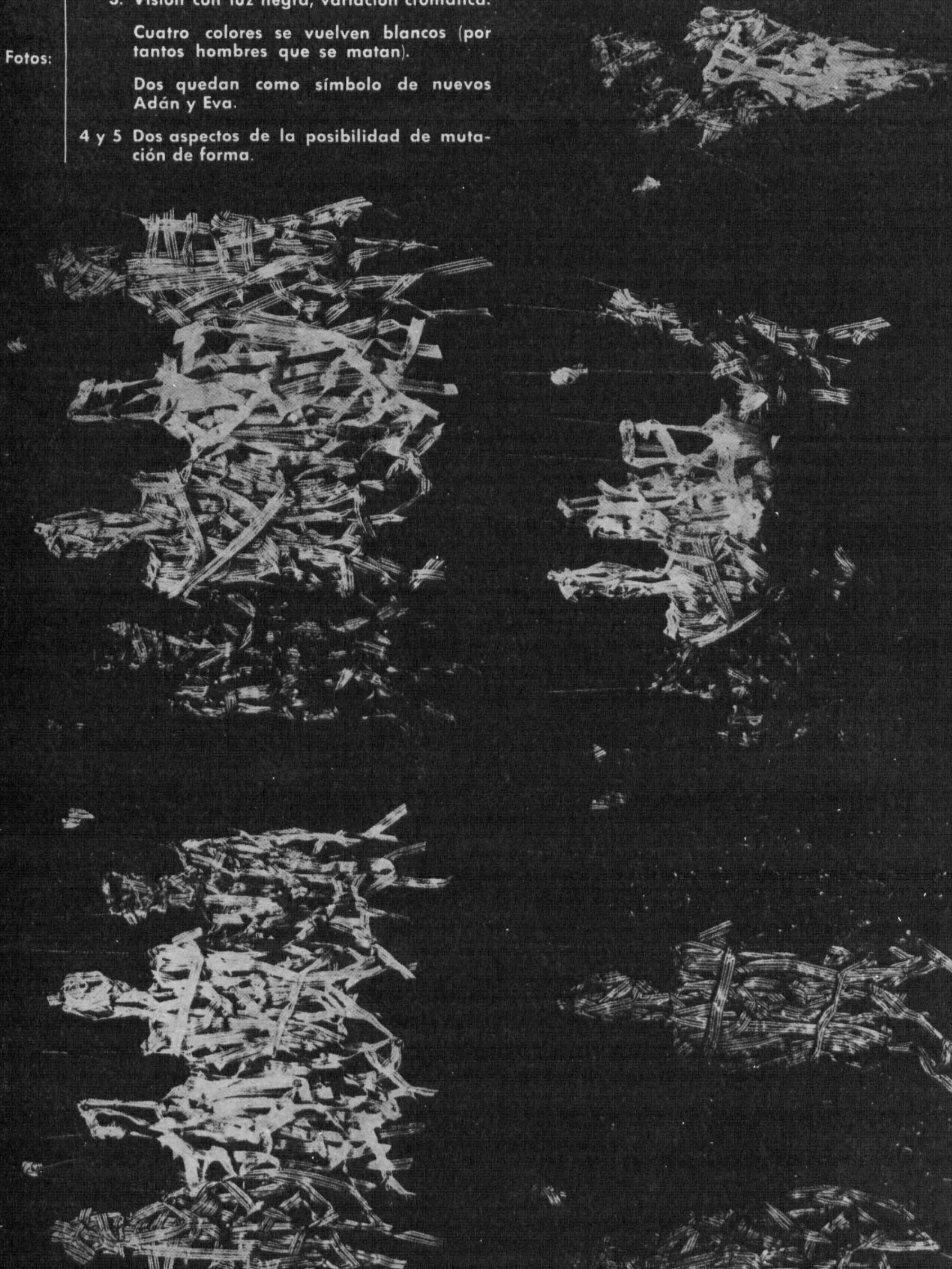
3. Visión con luz negra, variación cromática.

Cuatro colores se vuelven blancos (por tantos hombres que se matan).

Dos quedan como símbolo de nuevos Adán y Eva.

4 y 5 Dos aspectos de la posibilidad de mutación de forma.

Fotos:



satiempos, cuando se divertía con lápices y colores. O bien se notaba en los adornos gráficos con que acompañaba los libros que dedicaba a sus amigos. En toda esta «actividad» se percibía algo así como una «intencionalidad fáctica».

Esta «intencionalidad» cobró su plenitud en la primera exposición que nuestro nuevo pintor celebró en Biarritz con el asombro y la expectación que era de esperar. La crítica francesa se mostró bastante desconcertada por lo sorprendente y por lo extravagante del caso. Personalmente no he presenciado aquella muestra, pero por algunas reproducciones pude sospechar que se trataba de una especie de tachismo, si no de último grito, sí de una cierta escuela pictórica avanzada. De todos modos, lo que más me chocó fue lo que se podría llamar la «profesionalidad» de aquellas obras, que ya es decir.

TRES GRAFIAS

Pero si las pinturas de referencia estaban allí por su propio destino, en cambio, los dibujos y las acuarelas que Ionesco acaba de exponer en la galería Iolas-Velasco, de Madrid, respondían ya a otra destinación, pues eran la ilustración de un libro que todavía no ha aparecido por estos meridianos nuestros, editado por Skyra, y titulado «Découvertes», y si el libro es una autobiografía, la ilustración es una autoilustración. No se trata de autorretratos propiamente dichos (aunque hay también algunos), sino de que en toda la obra expuesta está el Ionesco al que «describe» el libro, y es, en cierto sentido, una especie de «psicología metafísica» (valga la expresión) del autor, y no sólo del autor de este libro, sino de toda su obra.

Creo que en esta exposición se pueden detectar tres tipos de grafías. En primer lugar hay una que parece puramente infantil, por su torpeza, por un lado, y por su ingenuidad, por el otro. Aunque no lo parezca, no se trata de un infantilismo fingido, sino de uno «na-

tural», que responde a una faceta (una de tantas) bio-bibliográfica del autor. Un otro tipo gráfico es absolutamente contrario, pues estamos ante un abstractismo, o casi, de una desbordante fantasía, un tanto surrealista, típicamente ionesciana. Tanto la seguridad del trazado lineal como el acierto cromático (en general de colores elementales) demuestra lo que he llamado su «profesionalidad» en estas lides. Por fin aparece toda una galería de «monstruos» aberrantes, irónicos, burlescos, pero a ratos teñidos de una profunda ternura. También aquí se descubre otro rasgo del alma de su autor.

LOS MUTABLES DE BARBIERI

Al espectador desprevenido el primer contacto con los «mutables» que Barbieri expone en la galería Juana Mordó le puede suscitar un sentimiento que vaya desde el simple malestar hasta el más auténtico horror. En efecto, no puede ser nada agradable (tampoco lo es El Bosco) toda aquella caterva de pedazos de goma o de cintas de plexiglás, ensambladas entre sí para sugerir unas presencias humanoides, que suben y bajan componiéndose y descomponiéndose, según el anteojo del que las mira, y por el simple hecho de apretar un botón. Instalados sobre fondos funerarios y envueltos en una luz que recuerda la de los depósitos de cadáveres, esos andrajos humanos repiten obsesionados el mismo ceremonial de trágicas reverencias. Pero, aparte del estupor y del horror que suscita —y que no siempre cae mal en un ámbito donde todavía domina el pétalo de rosa—, este espectáculo ha suscitado un verdadero escándalo, pues algunos «entendidos» no acababan de ver en él una obra de arte. No voy a negar de plano que «aquello» constituya una repulsa para la mentalidad artística tradicional de la que es responsable, después del viejo Aristóteles, la estética confeccionada del siglo XVIII, y que des-

de entonces continúa operando con rigor de apisonadora. Es obvio que para la mentalidad renacentista resulta inconcebible el impresionismo, como para éste es inconcebible el cubismo. Como es fácil imaginar, la belleza —la **idea** de belleza— de un Rafael no puede acomodarse con la de un Picasso. Sin embargo, al lado de la no-belleza, digo, de la fealdad de Barbieri, la fealdad de Picasso no es sólo soportable, sino auténticamente encantadora.

Está claro que no existe una belleza, sino varias; que no sólo son incompatibles, sino que se rechazan mutuamente. Pero con el arte de Barbieri (y en general con el popart actual al que éste pertenece de alguna manera) el asunto se complica aún más. En efecto, hasta ahora —o sea, hasta la aparición del dadaísmo, que es el antecesor del «pop»— el arte, a pesar de todas sus contradicciones, ostentaba algo común. Se trata de los **valores** plásticos. Tanto Rafael, como Monet, como Picasso ostentan cada uno una axiología estética que, a pesar de ser diferente, defendían una serie de valores. Eran «valorables». Lo insólito y lo inverosímil del dadá y del popart es que han echado por la borda toda axiología. No hay valores, no son «valorables». Cuando Man Ray confecciona un paquete atado con una cuerda o cuando Picabia expone una tela en que hay pegadas unas cerillas todo eso con pretensiones de arte, la semántica valorativa ya ha desaparecido.

La nueva semiología excluye, pues, de sus combinaciones el signo **valor**, y ampliando sus criterios incluye otros signos no-plásticos, más aún, antiplásticos y, en general, antiestéticos. Volviendo a los monigotes mutables de Barbieri: lo primero que incumbe al espectador todavía desprevenido es prevenirse y proveerse de la debida apertura para poder acceder al nuevo lenguaje del arte. Y en este sentido el de Barbieri lo es en máxima medida.

CIRILO POPOVICI

DIMITRI Y CESAR MANRIQUE

La biografía de Dimitri Papagueorgiu es muy corta.

Nace en Nea Makrisi, a unos 80 kilómetros de Delos, en Grecia, el año 1928. Después de terminar sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Atenas gana una beca del Gobierno español para ampliar estudios en Madrid durante dos años. Desde 1954 vive y trabaja en Madrid, donde mantiene abierto un taller de grabado por el que han desfilado todos los artistas españoles.

Ha obtenido la medalla de oro de la Agrupación de Artistas Grabadores Españoles y el Premio Nacional de Grabado en el año 1967.

UNA LENTA LABOR

Dimitri no es artista que guste de exponer sus obras. Lenta, muy lentamente realiza su trabajo en los ratos

que tiene su estudio totalmente para él. Porque Dimitri vive de su estudio. Como está completamente instalado no hay más que ir a realizar en unas horas lo que previamente haya planeado este o aquel grabador profesional o incipiente. A unos y a otros Dimitri aconseja sin autoritarismo alguno.

Decíamos que Dimitri realiza su labor lentamente. Es curioso que el origen, el medio dentro del cual se ha nacido, influya en la labor, en el trabajo de creación de los artistas. Dimitri es de origen campesino. Alguna vez le hemos oído decir —Dimitri gusta de hablar, de comunicar sus experiencias en voz alta a los amigos—, de su padre y de su madre, vivos aún en la tierra de Grecia. Las historias eran de cuando chico, de cuando dibujaba, y lo hacía bien, de la seriedad de su padre, seriedad nada común en una familia de escasos medios en la que dos brazos más para la tarea campesina

DIMITRI.



significan una gran ayuda, un pequeño descanso, al decirle: «¡Anda, ve; vete a Atenas! ¡Hazte pintor!».

La costumbre de seguir el curso de las estaciones, de conocer que si siembras a tiempo la cosecha es segura. Y las otras costumbres de esperar la lluvia, de contemplar la Luna en las noches aún frías de la primavera, o de atisbar a las mujeres que se peinan frente a espejos silenciosos que las reflejan en toda su belleza. Todas estas costumbres han incidido en la obra de Dimitri.

Dimitri tiene un estilo personal porque nunca ha pretendido tener un estilo. Nunca le hemos visto alborotado por la moda, por los cambios crudos y violentos que ha sufrido el arte desde que él habita en España.

Ante la realidad, Dimitri la ha cargado de dulzura, de recuerdo antiguo, griego al fin. Ante la abstracción siempre ha sido capaz de admirar el objetivo conseguido por los demás y que a él mismo le suscitaba un adelgazamiento de esta o aquella vertiente de su trabajo, pero sin renunciar, como quien es, a su realidad lejana, a la realidad que le acompaña desde la niñez.

Ahora, rompiendo el silencio de muchos años, Dimitri ha expuesto grabados, los últimos que ha ido haciendo, y un libro, compuesto totalmente por él, pieza a pieza: el texto —un poema de Yannis Rihos, «Sonata al claro de luna»—, que se ha escrito en griego y en la traducción española de José Hierro. Los grabados que le acompañan, grabados en azules, amarillos, violetas. La encuadernación, diseñada y realizada en serigrafía. El estuche para la música que ha compuesto el músico Manuel Angulo. Y hasta el broche de cobre patinado con el que se cierra todo este universo hermoso y portátil. Dimitri ha trabajado dos años en realizar esta fusión de poesía, grabado, música y encuadernación.

Y luego ha seguido por el camino que el libro le había abierto. Por el sendero del grabado en azules, violetas, amarillos.

En el grabado clásico Dimitri había conseguido, como hemos dicho antes, una gran individualidad, por su manera de herir las planchas. Hay en este arte infinidad de matices. Un poco más de ácido, un poco menos de parafina, una huella un tanto profunda... Y lo más sobresaliente era que sus grabados tenían casi siempre un protagonista y, a lo más, una alusión, en relación casi directa con el personaje o la situación que sustentaba el tema.

Pero ahora, al llegar a sus cuarenta años, de pronto, se agolpan las experiencias, los recuerdos. Se llega de una ojeada a una visión total de la existencia. Y entonces en los grabados de mayor porte hay como un entramado de circunstancias, por el que transitan cosas grandes y pequeñas, seres, tierras y animales. Y el protagonista puede ser un gran perro, o una mujer sentada, o un pueblo perdido en un rincón del papel manchado. Y lo demás son acontecimientos reales y superreales. Vividos y recordados, hasta soñados.

Luego vuelve Dimitri a la realidad. Y entonces el tema son esos animales caseros o montaraces, pero susceptibles de convivir con el hombre: la lechuza, ¡tan griega!, la paloma, el caballo, etcétera.

El animal es un ser completo, un ser que arrastra su cosmos con él y en él. El mundo de la lechuza, el nocturno mundo de la lechuza, vive y se realiza en sus ojos. Por esto Dimitri diferencia los mundos animales, netos, unívocos, del universo humano agolpado y capaz de contener un mensaje plural.

Después de estos diez días volverá al silencio. Dimitri seguirá en su taller, aumentando la colección gráfica mejor del mundo, su colección particular. Escuchando a unos, aconsejando a otros. Dispuesto siempre a la conversación sin prisa —la buena conversación del que vive junto a la tierra—, con los amigos del ancho mundo que entran y salen de su techo. Y su humanidad, su visión limpia y entrañable de la vida, del mundo y del recuerdo, seguirá decantándose dentro de él, dentro de su continente mediterráneo azul.

LA ENTRAÑA DE LA MATERIA

No ha sido extraño el que César Manrique tuviera éxito en el momento abstracto. Porque Manrique, canario de nacimiento, tiene una visión geológica de la realidad desde su infancia.

Pues, ¿qué cosa es la abstracción, sino la realidad minimizada, reducida a su esquema más íntimo, a la ropa interior de su entraña?

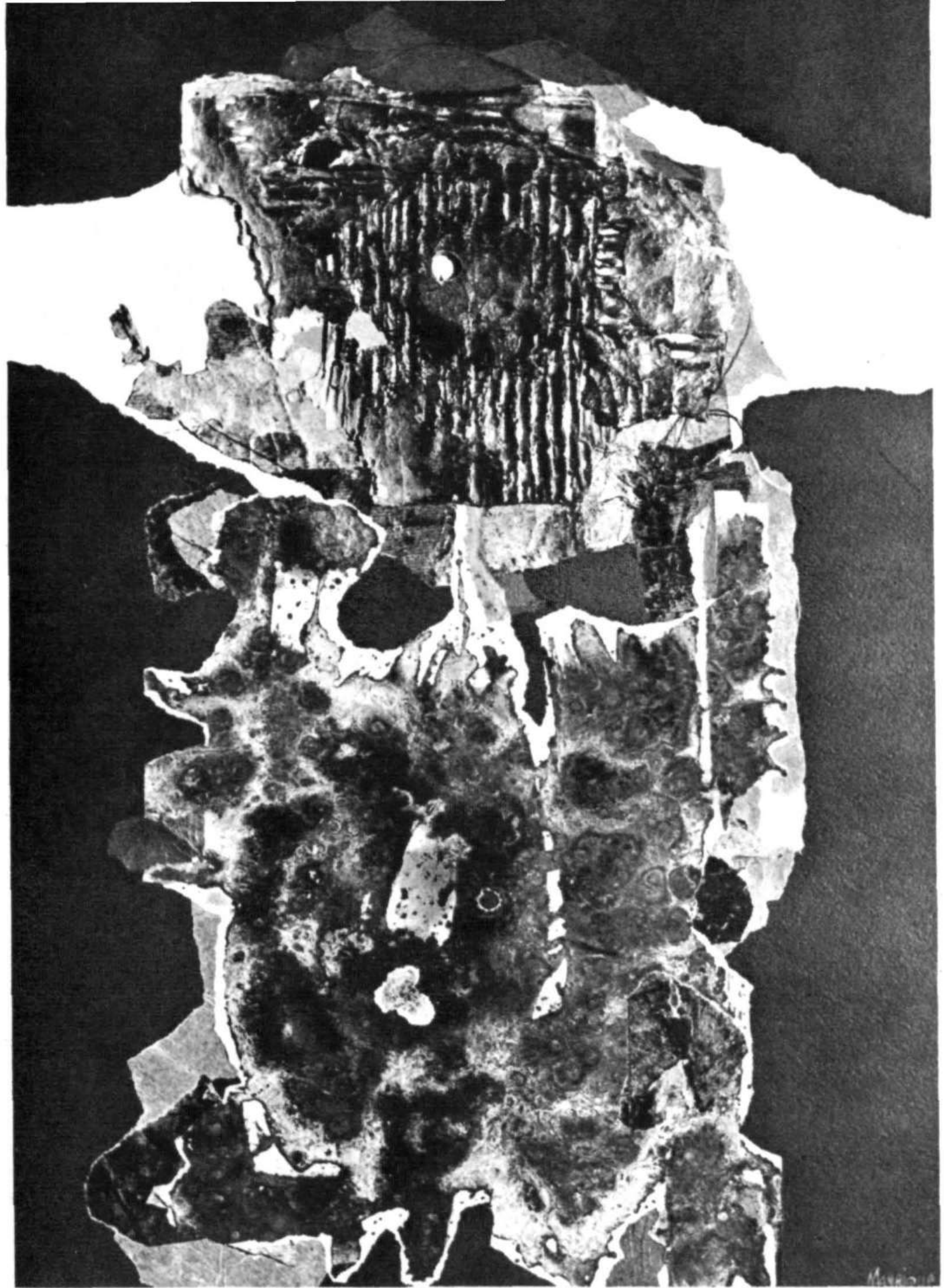
¿Y qué cosa es la pintura de Manrique, sino la entraña de la materia?

Manrique tuvo por los años cincuenta la tentación textural. Despreocupándose por la temática —puesto que el momento era ambiguo, la realidad estaba vacía de contenido, las guerras sucesivas, la aceleración del ritmo temporal, arrastraban consigo lo que significaba estructura permanente, había que vivir al día, existir y buscar un apoyo en la tierra, en la superficie, en la corteza, en la materia—, Manrique estudia la posibilidad de cohesionar, de realizar, partiendo de elementos neutros en sí —arenas, alkil, caseínas, plásticos—, un soporte, un punto de apoyo personal. Y lo consigue.

Luego vienen los tanteos de distribución. Las coloraciones cargadas de significación personal, los problemas de espacio. (El espacio plano ya empezaba a destruirse. Tanta acumulación de materias engrosaba la superficie hasta embriagar el concepto de lisura, característica esencial de la buena pintura, de los viejos y pacíficos tiempos de la óptica plana, la pintura se hacía tangible, táctil, avanzaba hasta el espectador.)

Manrique no se torturó con los problemas de continuidad o simultaneidad espaciales. Y menos con los de superficie o profundidad. Intentó dominar su geografía, su geología, casi de una manera instintiva, y así, por honradez en su conversión, de pintor de la realidad visible se vuelve pintor de la realidad casi invisible, saltó los límites de lo particular y de España salió al mundo.

El gigantismo que pulula por sus cuadros tiene ocasión de mostrarse sin trabas en murales. El convencimiento de su valor personal crece en el éxito de sus exposiciones individuales en Suiza, Alemania, Francia, etcétera. Manrique piensa que es un buen pintor, no sabemos si a ratos piensa que es un gran



CESAR MANRIQUE.

pintor. La circunstancia le da motivos para creerlo: el público, las entidades le buscan para hacerle encargos, para comprar sus obras.

Ha pasado el tiempo. Manrique vuelve a su isla. En Lanzarote se interesa por la arquitectura. La concepción de lo popular le interesa. Busca la raíz nutricia, tocar la tierra (como hace Miró con su campo natal de Cambrils) para resarcirse en ella. También los hombres atlánticos han oído hablar de Anteo. Y después la escultura. Después de lo habitable lo proyectable, lo que inventa la forma y la lanza a lo alto y a lo ancho del horizonte.

Y ahora Manrique vuelve a la pintura. Vuelve colmado, con un deseo de equilibrio. Y entonces la textura se torna más sutil; el signo se hace huella de

la experiencia; el color, esa tentación de la madurez, esa venganza de la retina, se vuelve agudo, rico, graduado, sensible.

Y la sabiduría, Manrique es antiguo como su geología, es nueva en los «collages» y en los «gouaches», en los que los elementos arden, restallan, se abren, se combaten o se aplacan, se insinúan, indican, pero siempre en formas verbales activas, Manrique ha sido y es dinámico, nunca jamás estático, sometido.

Si nos preguntan por César Manrique, por su pintura, por el esfuerzo de su existencia, diremos que es un artista, un artista consciente de lo que significa tierra, horizonte y cielo en movimiento.

ADOLFO CASTAÑO

DEL «ARTE GENERATIVO» A CARDONA TORRANDELL

La Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio Argentino de Relaciones Exteriores organizó en 1969 esta exposición que ahora ha visitado diversas ciudades españolas, promovida por el Departamento Cultural de la Embajada argentina en España.

La exposición se ha abierto en Madrid en el Instituto de Cultura Hispánica. Está compuesta por obras de artistas pertenecientes al grupo llamado Arte Generativo, animado por Ignacio Pirovano, y al que han pertenecido desde su fundación, en 1960, Eduardo Mac Entyre y Miguel Angel Vidal. Al lado de la obra de estos pintores se presentan otras de artistas que, sin formar parte propiamente del grupo, han realizado obras de contenido y sentido semejantes, tales como Lezama, Brizzi, Magariños, Polesello, María Martorell, Adolfo Estrada y Carlos Silva.

LA HERENCIA DE VANTONGERLOO

Esta experiencia argentina de los artistas que eligen como expresión de su temática el espacio, y como técnica y lenguaje distintos métodos para transmitir las vibraciones que lo conforman, tiene, por una parte, sus antecedentes en los artistas argentinos cultivadores del Arte Concreto en la década de 1920, experiencia vinculada a las obras de Mondrian, el neoplasticismo, el suprematismo de Malevitch, el grupo De Stijl y, en cierto modo, las teorías y actitudes de la Bauhaus.

Pero la influencia más clara que han recibido estos modernos artistas procede del escultor y pintor belga Georges Vantongerloo, nacido en 1886 y

muerto en 1965, pionero de la escultura abstracta durante la época de su incorporación al grupo De Stijl, autor del libro **El arte y su porvenir** y uno de los primeros artistas en utilizar las fórmulas matemáticas y los materiales nuevos.

Junto con Edmundo Van Dooren (1895-1965), Ernesto Engel Pak (1885-1965), autor de las famosas «Morfologías dinámicas», y Victor Servranckx (1897-1965), autor de formas geométricas rigurosas, Vantongerloo es uno de los artistas ganados por la ambición de expresar en su obra lo inconmensurable, y sus experiencias pictóricas sobre la dinámica de la línea horizontal y vertical, así como sus sistemas y composiciones abstractas dinámicas a base de líneas curvas, han tenido una enorme influencia en los Estados Unidos, en Venezuela y en Argentina.

Vantongerloo es en cierta medida un valor tradicional para todos los artistas representados en esta exposición y, en general, para las grandes trayectorias de la vanguardia argentina, entre las que se encuentra el grupo de artistas incorporados al grupo Recherche d'Art Visuelle.

Un escrito de Vantongerloo sirve de pórtico a la tarea de estos pintores y a la exposición, dice así: «La pintura, la que nosotros llamamos pintura, la que está realizada en colores en una superficie plana, expresando los pequeños problemas de los hombres, ¿no podría utilizar para expresarse los medios de transformación de la materia y la radiación engendrando y mostrando la belleza de los secretos de la creación?, la escultura, pretendido volumen, ¿perdería acaso expresando también los cuerpos

y sus radiaciones?, ¡qué vasto campo para las futuras generaciones!

» ¡Crear el arco iris —sigue Vantongerloo—, la aurora boreal y las mil otras bellezas que encierra el universo!, pero no pintando el arco iris tal cual es, sino engendrar belleza siguiendo los inconmensurables... ¿Por qué no?; el hombre también ha descubierto el átomo, sólo se trata de trasponerlo encontrando el modo de expresarlo...».

ARTE GENERATIVO

Desde 1960, Eduardo Mac Entyre, Miguel Angel Vidal y Baudes Gorlero se dedicaron a la realización de experiencias en materia de arte generativo contando desde el primer momento con la colaboración de Ignacio Pirovano; la obra de Mac Entyre está caracterizada por la realización de composiciones a partir de líneas curvas, mientras que las de Miguel Angel Vidal se define por el empleo de la línea recta como forma generativa. Separado Gorlero del grupo, han sido muchos los artistas que ocasionalmente se han incorporado a esta experiencia generativa, que no sólo está llena de amplias perspectivas estéticas y humanas, sino que, además, abre al arte plástico una serie de posibilidades, entre las que se encuentra la búsqueda de combinaciones mediante la colaboración del artista con las máquinas computadoras.

En la exposición Espacio y Vibración figuran junto a estos dos artistas un grupo de pintores escultores y diseñadores caracterizados por haber abordado de manera personal los problemas del arte generativo,



aportando soluciones personales y, sobre todo, por practicar en sus experiencias estéticas un sentido de avanzada junto con un irreprochable concepto de la obra de arte.

Así tenemos las obras de Ary Brizzi, en las que deliberadamente se inserta como un dato más en el proceso generativo lo casual y lo accidental, transponiendo la que habría de ser exigencia fundamental en el desarrollo de la obra e introduciendo una serie de elementos con los que se incrementan las posibilidades generativas de la obra de arte.

Jorge Edgardo Lezama entra a participar en el arte generativo desde un concepto profundamente exigente de las posibilidades cromáticas en su despliegue espacial. El empleo de colores muy vivos, claramente definidos y armonizados en un

mismo espacio pictórico, alcanza una armonía y una perfección técnica realmente notable.

La libertad en las evoluciones de la línea y la utilización dentro de una dinámica aparentemente inconsciente de sus posibilidades de adopción de formas en el espacio es la base del trabajo de Víctor Magariños, probablemente el artista de todo el grupo que rinde culto a una extremada simplicidad buscando proporcionar una sensación de movimiento no ordenado y una utilización aventurera del color mediante la orientación hacia formas caprichosas.

Las realizaciones de Carlos Silva emplean una gran diversidad de sugerencias ópticas, ofreciendo en su pintura un encuentro de grandes ángulos y líneas convergentes sobre una superficie en las que se modulan combinaciones de círculos que van amplian-

do y reduciendo su tamaño para dar la sensación al espectador de que están inscritos sobre dos cilindros que se encuentran.

Rogelio Polesello es un artista cuya obra está presidida por la doble influencia de Vantongerloo y Laszlo Moholy-Nagy, nacido en 1939, cuenta ya entre los artistas más destacados y de más interesante personalidad de toda Iberoamérica. En esta exposición se presentan tres pinturas combinaciones de círculos tangentes que se identifican plenamente en las corrientes del arte generativo, evidenciando la gran capacidad del pintor para producir sensaciones de volumen y para encontrar perspectivas de gran originalidad.

María Martorell es una pintora ya conocida en España, que ha desplegado su actividad desde diversas orientaciones estilísticas, alternando la pintura con

la confección de cartones para tapices. Las obras con las que se integra en este grupo están presididas por una idea de interrelacionar el movimiento por el volumen en grandes oleajes de color que transmiten toda la intensidad de una búsqueda en la que el espectador, por un momento, parece sentirse sumergido.

Habitualmente residente en España, Adolfo Estrada es un artista que en la pintura y la serigrafía ha realizado diversas experiencias de carácter constructivo, su obra queda un poco fuera de la temática general, dado que sólo ocasionalmente enfoca problemas de arte generativo, por el contrario, sus pinturas buscan la ordenación del espacio desde otra serie de criterios, aunque el contraste y la aportación de sus trabajos no desmerece en nada el panorama general de la exposición.

IGNACIO PIROVANO

En esta exposición, en la que el color y la línea adoptan las más variadas formas de expresión frente a estas construcciones que se mueven, que transmiten la apariencia de una dinámica y de una vibración, el espectador puede elegir una gran cantidad de obras para dedicarlas su adhesión y su elogio, pero la alabanza más firme tiene que ir al promotor de esta muestra viajera, Ignacio Pirovano, abogado y pintor, director del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires entre 1936 y 1955, presidente de la Comisión Nacional de Pintura hacia los mismos años y gran realizador de las exposiciones Plástica con Plásticos (1967) y Nuevos Materiales, Nuevas Técnicas (1968).

Hombre de empresa, coleccionista y mecenas, Pirovano ha significado, con su entusiasmo y su laboriosidad, un factor muy importante en el desarrollo del

arte argentino contemporáneo, y ha sido su esfuerzo y su tenacidad los que han hecho posible que por unos momentos los aficionados españoles hayamos podido participar en este despliegue de colores que vibran y transmiten la ilusión de un movimiento.

CARDONA TORRANDELL, EN LA GALERIA TOISON

De tiempo en tiempo, Cardona Torrandell trae a Madrid una exposición que viene a sintetizar la diversidad de su trabajo y, sobre todo, su potencia creadora y expresiva. Este año la exposición ha girado en torno de la escenografía de la obra «Ronda de Mort a Sinera», de Salvador Espriu, con la que el artista acaba de obtener un gran éxito en Italia.

En torno a estos elementos se reúnen también una serie de dibujos y pinturas, algunos de ellos reveladores de otras etapas por las que ha pasado la obra del artista, y se incluyen también obras muy recientes, que sirven para darnos cuenta del talante actual de uno de nuestros mejores pintores y para rea-

lizar una recapitulación de lo que Cardona significa en la experiencia plástica de los últimos años.

EL TESTIMONIO DE UNA EPOCA

La primera etapa por la que atraviesa la obra de este artista está dedicada a realizar lo que él titula «retablos de las gentes», en los que, desde una composición muy sugestiva, que parte de un casi anormal amontonamiento de figuras, el pintor nos trae el testimonio de una época estremecida, masiva, en la que la dignidad del hombre sufre a cada momento mil ataques y quebrantos.

Posteriormente, hacia 1957, la pintura de Cardona se abre a una inusitada perspectiva, en la que alterna la poesía y la crítica social, que distingue bajo el nombre de «ciclo de las marcas máquinas», en la que, por una parte, intenta recordarnos que vivimos en una época de intensa mecanización, pero que hasta la más rígida de las máquinas puede abrirse a una dimensión esperanzada y a una prometeica búsqueda de horizontes.



CARDONA TORRANDELL.

En 1958 y en 1963 el testimonio de un tiempo se abre a un intento de dar cuenta de la posición del hombre desde un extremismo expresionista de indudable valor, esta tarea se desarrolla a lo largo de los dos «ciclos de las testas», en la que se ofrecen a la atención del espectador, unas veces, grandes rostros solitarios alzados sobre un horizonte de confusa ruptura y, otras, amontonamientos de cabezas que viven desgarradamente la participación en una misma historia.

En 1961 el artista camina hacia una concreción de su testimonio con el «Ciclo del hombre de Hiroshima», utilizando una técnica de yuxtaposición de fragmentos que le permite denunciar la amplitud del proceso de deshumanización y la evidencia del horror atómico.

Hacia 1965 el testimonio se vuelve abierta protesta, en la serie llamada «El universo concentracionario», y confirmada en 1969 con el llamado «Ciclo de las masacres». En las obras representativas de esta etapa se va afirmando cada vez más una sostenida violencia, una contenida pasión que algunas veces se denuncia con extraordinaria fiereza en una expresión o un gesto, en una mano o un objeto.

Cardona insiste en recordar que todo tiempo es el tiempo del hombre, que la violencia, la opresión y la injusticia tienen que rendirse ante la evidencia del perfeccionamiento inintermitido de la condición humana, que al hombre se le apalea, se le encarcela o se le fusila, pero continúa siendo hombre en la afirmación de su propia dignidad y de la unidad que lo identifica con los demás hombres.

EL PINTOR ANTE LA OBRA LITERARIA

En una época en la que la literatura testimonia y protesta, en el que los escritores eligen una

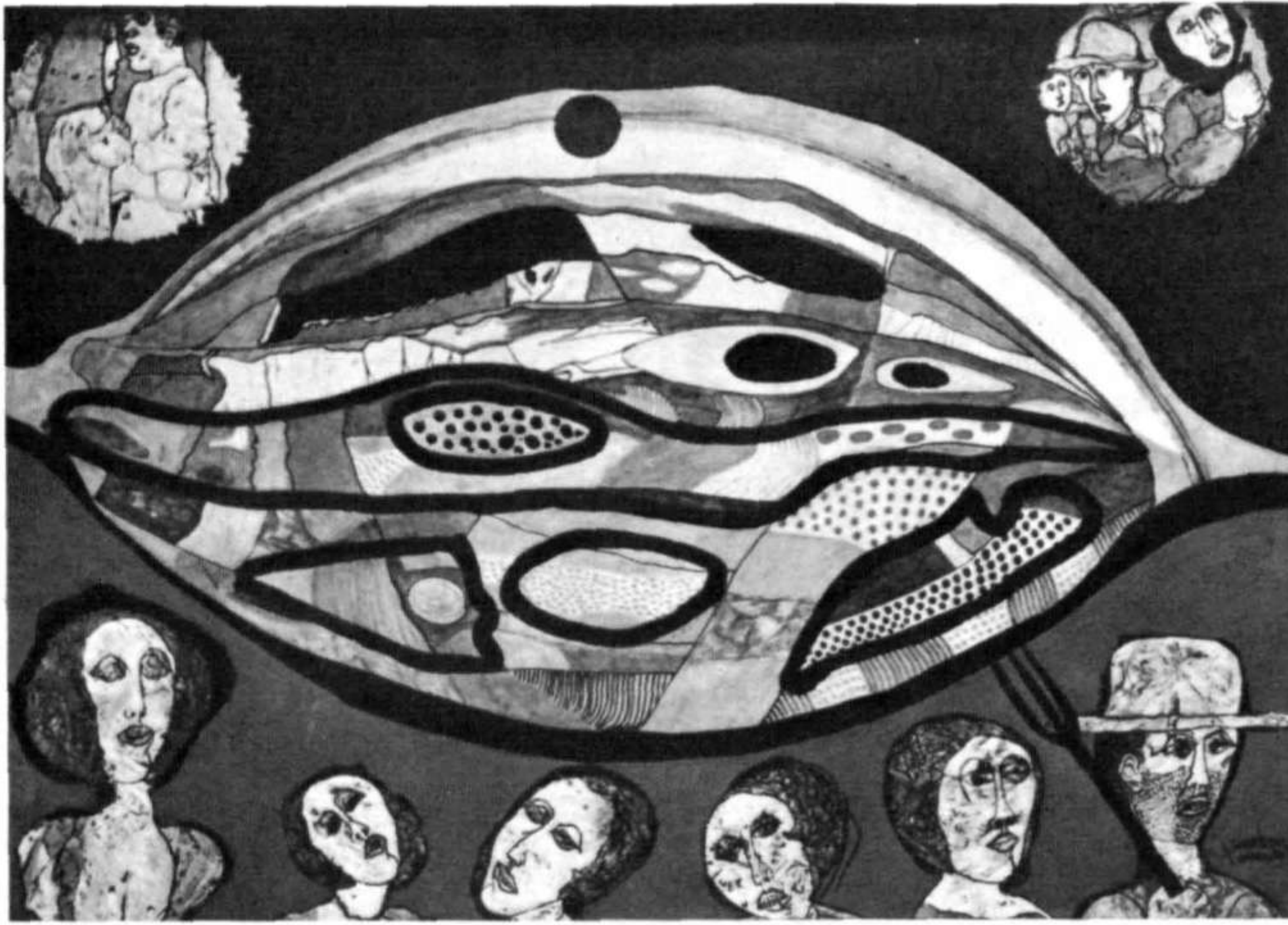


CARDONA TORRANDELL.

y otra vez la dura y difícil condición de abogados del pueblo, son muchos los artistas que encuentran una inspiración y un desafío en la obra literaria. Por tres veces Cardona da respuesta al mensaje de la literatura, realizando las escenografías de «La persona buena de Sezuan» y de «Ronda de Mort a Sinera». Dos interpretaciones igualmente trágicas, la de Bertolt Brecht y la de Salvador Espriu, le dan lugar a la utilización de la pintura para realizar un doble proceso de ilustración y desarrollo del texto por

medio de la imagen y de creación de un ambiente expresivo, que en algunos casos se acerca a los límites de un «happening» trágico.

La tercera aportación es el homenaje a Antonio Machado, en el que Cardona Torrandell afirma el vigoroso humanismo del poeta y nos recuerda con sus imágenes que de todas las cosas que un hombre puede ser ninguna más importante que la de ser hombre. Machado, que fue contestación en su tiempo, se ofrece en la obra de Cardona



CARDONA TORRANDELL.

como una amplia proposición de diálogo, y el pintor y el poeta se convierten en hilo conductor de un mismo coloquio, invitando al espectador a participar en él.

Entre 1965 y 1966 Cardona realiza el llamado «Ciclo de los amantes», en el que alternan interpretaciones llenas de poesía con agudas sátiras de una sociedad de consumo cada vez más tecnificada y deshumanizada. En pinturas y dibujos, empleando unas facultades técnicas realmente asombrosas, el artista nos va narrando cómo los seres humanos se convierten en robots, necesitando incluso de unas líneas telefónicas que unan sus corazones y realicen al acorde de sus sentimientos. Sus «amantes» son generalmente grandes testimonios de soledad, más bien yuxtaposiciones de soledades que se buscan y tienden a identificarse, y que en ocasiones se encuentran, porque (y esta es la lección de la pintura de Cardona) por muy separadas que las gentes se hallen, por muy desesperanzado que sea nuestro tiempo de masas y de máquinas, de poderes irrefutables y profundas injusticias, los seres humanos no

han perdido su capacidad de amar, y todo tiempo de amor es siempre de esperanza.

HOMENAJE A LA MIRADA

En su última exposición de Madrid, Cardona Torrandell presenta obras pertenecientes a las pasadas épocas o nuevas interpretaciones que directamente las recuerdan desde diferentes perspectivas de realización. La exposición vuelve a ofrecernos las grandes cabezas, las multitudes abrumadoras y abrumadas, las escenas de opresión y matanza y las delicadas figuras de amantes que indagan sobre su unión y su destino.

Junto al grato espectáculo de volver a contemplar estas imágenes familiares y, sobre todo, el recio impacto de la escenografía de Sinera, la exposición presenta una gran sorpresa, la iniciación de una nueva época en la manera de hacer del artista, lo que podríamos llamar «ciclo de los ojos», y que en realidad constituye un sorprendente homenaje a la mirada humana, en la que en muchas ocasiones Car-

dona nos recuerda el cartelón de ciego, el estruendoso mamaracho que narraba un crimen, una batalla o una historia de amores.

«No hay prenda como la vista», parece recordarnos entre la caricatura y la tragedia este nuevo modo de hacer de Cardona Torrandell, y para ello diseña una gigantesca pupila que llena la casi totalidad del espacio pictórico, y en la que unas veces perfila un trazado de confusa biología y en otras reconoce directamente su función de espejo para reflejar en ella lo que vemos y deseamos, lo que admiramos y tememos.

Estos ojos, que recuerdan algunas obras maestras de un surrealismo ya clásico, sintetizan toda la capacidad de testimonio, todo el sentido humanista que preside la obra de Cardona Torrandell es, en cierto modo, como un recuento del largo camino realizado por el artista a través de las gentes y de sus rostros, cifrado exclusivamente en el símbolo del ojo abierto como una oferta de comunicación.

RAUL CHAVARRI



JOSE LUIS GALICIA.

EXPOSICIONES EN MADRID

Cuando enero acababa y ya el loco me's siguiente estaba dando la vuelta por la esquina, José Luis Galicia presentó sus paisajes, en los que la simplicidad y la personalización son notas relevantes. Galicia nos ofrece una Italia esquemática y suya, al tiempo. Una visión del país vecino, donde la línea manda y el color se alía, y la idea del pintor fija y la sencillez resume las coordenadas del cuadro. Ni fotografía ni pura interpretación, José Luis Galicia supo encontrar la tercera vía desde las paredes de Edaf.

Arturo Heras, en los óleos colgados en la sala Amadís, nos habla del hombre de hoy. Pero desde los símbolos de su incomunicación cotidiana, sobre los muros que el total distanciamiento de la vida íntima familiar ha impuesto, y para mostrar los cuales el artista ha echado mano del «pop» como técnica y como sensibilidad en un áurea surrealista. Exposición interesante la de este joven pintor, como la crítica constató sobradamente.

Calma intemporal, placidez, sensi-

bilidad exquisita en el trazo. Son las características de los dibujos presentados por Alberto Duce, el aragonés de la madurez y el buen trazo, en la galería Frontera. Si, como rezaba el catálogo, «El dibujo es la confianza del artista», las confianzas de Duce son sabias, suaves y hablan de mano maestra. De la misma forma que las esculturas de Elena Lucas, por entonces expuestas en la sala Macarrón, más que confianzas suponen una forma rotunda y plena, concreta y real de contornos, a través de todos los materiales —madera, bronce, piedra, barro— su concepto del mundo y del espacio.

Y ya en la rueda de volúmenes y espacios, en el camino de la escultura, llegamos a una de las exposiciones más interesantes de la temporada madrileña: las esculturas del catalán Subirachs en la galería Skira y ante las que han pasado cuantos siguen de cerca o lejos el movimiento artístico español.

Su indagación en la materia «hacia dentro», su mundo personal abierto

a todos los estilos, tocando todas las épocas, y aunándolos en el común denominador de su mano hicieron de su larga exposición uno de los hitos de la actual temporada.

Collages, collages minuciosos, mágicos, de encajes y arenas, derrochando gracia y buen gusto y con un dejo brujeril en el conjunto. Los «collages» del canario José Dámaso en Skira, como antes los de García Lledó en Egam —comparación provocada por el medio de expresión que eligen—, volvieron a traer a primer término de las exposiciones esa espuma del arte que es el «collage».

Y otra vuelta al paisaje. Al paisaje espacial, cósmico, particularísimo e inquietante de González de la Torre, el segoviano que expuso en la galería Fauna's, y a quien su constante preocupación por el tema le ha hecho recorrer todos los caminos para acabar en este nuevo tratamiento del asunto.

Hablando de encuentros, ¡lo que ha encontrado Amelia Jiménez re-



ANCIONES.



ALBERTO DUCE.

volviendo en el baúl de la abuelita para esos deliciosos personajes que nos presentó en la galería Karma!... Personajes con botones y puntillas, abalorios, plumas y trapos recién recuperados, tiernos y chocantes, irónicos y graciosos, amablemente burlones y rebosando sensibilidad y agudeza...

Personajes también, en revoltijo descarado, en una fiesta de color y fuerza, del mejor expresionismo que tan pronto se va a la romería como apunta un detalle del camino, como fija una cabeza infantil en la exposición que Onésimo Anciones presentó en Fauna's, ya bien entrado febrero. Vallisoletano, con los ojos llenos de ocre y amarillos, la atención bien dispuesta hacia el entorno y la mano firme de buen pintor, Anciones expuso su última obra, ya alejada del abstracto y española por las cuatro esquinas de cada cuadro.

Y el hombre de nuevo, pero el hombre concretísimamente de hoy en la obra que Luis Gordillo colgó en la galería Vandrés. La crítica apuntó hacia lo que de moderno tratado del ser humano y sus relaciones con los otros seres humanos suponen las cabezas realizadas hace algunos años. Pintura directa, inquietante y absolutamente actual.

Mientras tanto, la galería Iolas-Velasco nos ofrecía una exposición inhabitual e interesantísima: los tapices que Carola Torres ha realizado sobre diseños de José Caballero, Guinovart, Millares, Tapia, Saura, Mompó y ella misma. Al margen de lo que su obra supone cara a la recuperación de una tradición amenazada, como es la artesanía, hay que valorar sobre todo la savia nueva, el enriquecimiento y los nuevos caminos que se le ofrecen a esta modalidad. Los tapices y alfombras de Carola Torres son auténticas obras de arte en concepción y realización. Y la sorpresa admirativa ha sido la constante de los visitantes de la sala.

Exposición atentamente esperada y recibida con el interés que este artista siempre despierta, la de Gerardo Rueda en la galería Juana Mordó. Los juegos geométricos, escuetos y nítidos de Rueda, ya nos ponen muy cerca de esos múltiples a los que últimamente se ha orientado en otra labor paralela y cercana. Con paso largo y firmemente asentado en concepciones muy claras del arte, Gerardo Rueda está en los primeros puestos de la pintura española actual.

¿Quién falta?... Muchos, incontables, los numerosísimos expositores

que cada semana abren las puertas de las galerías de todos los barrios de Madrid a la atención de visitantes y críticos. A lo largo del mes, este paseo por las salas no atiende a todos los puntos, porque, limitada y tristemente, no hay tiempo de verlo todo. Quedan también los tropezos de la memoria que salva los escollos o las rocas altas, las inolvidables, pero que a la hora del recuento nos ofrece un conjunto cien veces más numeroso del citado. Viene, por ejemplo, ahora el recuerdo de los hierros del extremeño Lencero, magníficamente tratados entre el expresionismo y la abstracción y presentados en el Círculo-2. Los paisajes puros y sobrios que Brull Carreras expuso en la misma galería. El informalismo trabajado de Gloria Alcahud que la galería Durán colgaba a finales de enero. La obra de Hidalgo de Caviedes presentada en la sala Kreysler...

Quedan otros, los recién asomados a la temporada. Los que, cuando estas líneas se publiquen, ya habrán saltado y hasta desaparecido de las paredes artísticas de Madrid. Los que, como es debido, pasearemos con calma y antes de la primavera.

JUBY BUSTAMANTE

CRONICA DE BARCELONA

JOAN SERRA/AUTORRETRATO.



El pintor Joan Serra nació en Lérida el año 1899 y murió, el pasado año, en Barcelona. Ha sido un artista de nuestro siglo, por razones históricas y culturales. Formado en la lucha entusiasta, no siempre fácil, de la creación e imposición de las nuevas y libres formas, Joan Serra militó en uno de aquellos grupos de entreguerras —los evolucionistas— a través de los cuales se luchaba por la pintura nueva. El carácter de Joan Serra, vigoroso y optimista, se reflejaba plenamente en su obra. Un sentido lineal de la forma (en sus payasos, sus bailarinas, sus bodegones, sus paisajes) reflejaba siempre el firme perfil de unos contornos trazados con espontaneidad. El color inundaba de luz aquellas formas. No fue Joan Serra un pintor mediterraneísta en el sentido de moderado y calmo; más bien fue un pintor tumultuoso, deliberadamente contenido. Se advierten en su obra gestos, formas y actitudes reflejo de un temperamento expresionista. No obstante, sólo en cierta medida cabe calificar así la obra de Joan Serra, puesto que ni por razón de los temas (que buscó, en la mayor parte de los casos, en elementos intemporales) ni por la distorsión o del posible drama de sus figuras, puede calificársele de tal. Un equilibrio entre el sentido naturalista de la temática y la fuerza y vigor de su temperamento, es lo característico de la mayor parte de su obra, que hoy nos queda como un destacado y significativo capítulo de la pintura catalana de nuestro tiempo. En la sala donde exhibió su obra durante muchos años, la sala Parés, ha tenido lugar una exposición homenaje al pintor, a través de una rigurosa selección de sus últimas obras.

Otra exposición de interés, celebrada en la misma sala, es la del joven pintor Gabino. Curiosamente, la temática se asemeja, en cierto modo, a la de Serra, especialmente en el orden de los paisajes y bodegones. Difiere, en cambio, de modo esencial en las figuras, tratadas por Gabino en un tono más intimista y cotidiano, a través de diversos y sugestivos retratos. La diferencia esencial entre el desaparecido maestro Joan Serra y el joven maestro Gabino está, sin duda, en el aspecto psicológico que en ambas obras se revela. Así como en Joan Serra el vigor de su temperamento trasciende y da perfil a toda su obra, en Gabino la serenidad, la quietud, la calma de esta otra actitud temperamental es la que matiza de un halo quieto, de una atmósfera evanescente todas estas creaciones na-

turalistas que parecen, incluso, realizadas con timidez y un cierto temblor poético.

La galería René Métras ha ofrecido una importante exposición del pintor espacialista italiano Lucio Fontana, fallecido en 1968. Ante esta obra, de escasísimos elementos formales, no puede dejar de pensarse en aquellas teorías sobre el arte puro, patrocinadoras de una poesía privada de toda clase de elementos no estrictamente poéticos. La actitud mental y psicológica de Fontana pudo ser diversa, pero lo cierto es que, en un punto determinado, su obra coincide con aquel final de la abstracción que constituyó el «Blanco sobre blanco», de Malevitch. Aquí la asepsia del cuadro aparece en función de un espacio sin límites, aunque los imponga el tamaño del cuadro, en el que una superficie monocroma queda sutilmente herida o interrumpida por una punzada que más que efecto lineal, o formal, produce el de la ruptura de la supuesta pureza espacial. En ocasiones, el espacio queda previa y deliberadamente limitado por la mano del artista, a través de una forma oval u otra esquemática y simple, dentro siempre, salvo escasas excepciones, de una total monocromía. La exposición resulta muy útil para el conocimiento de un sugestivo e insólito capítulo de la pintura contemporánea.

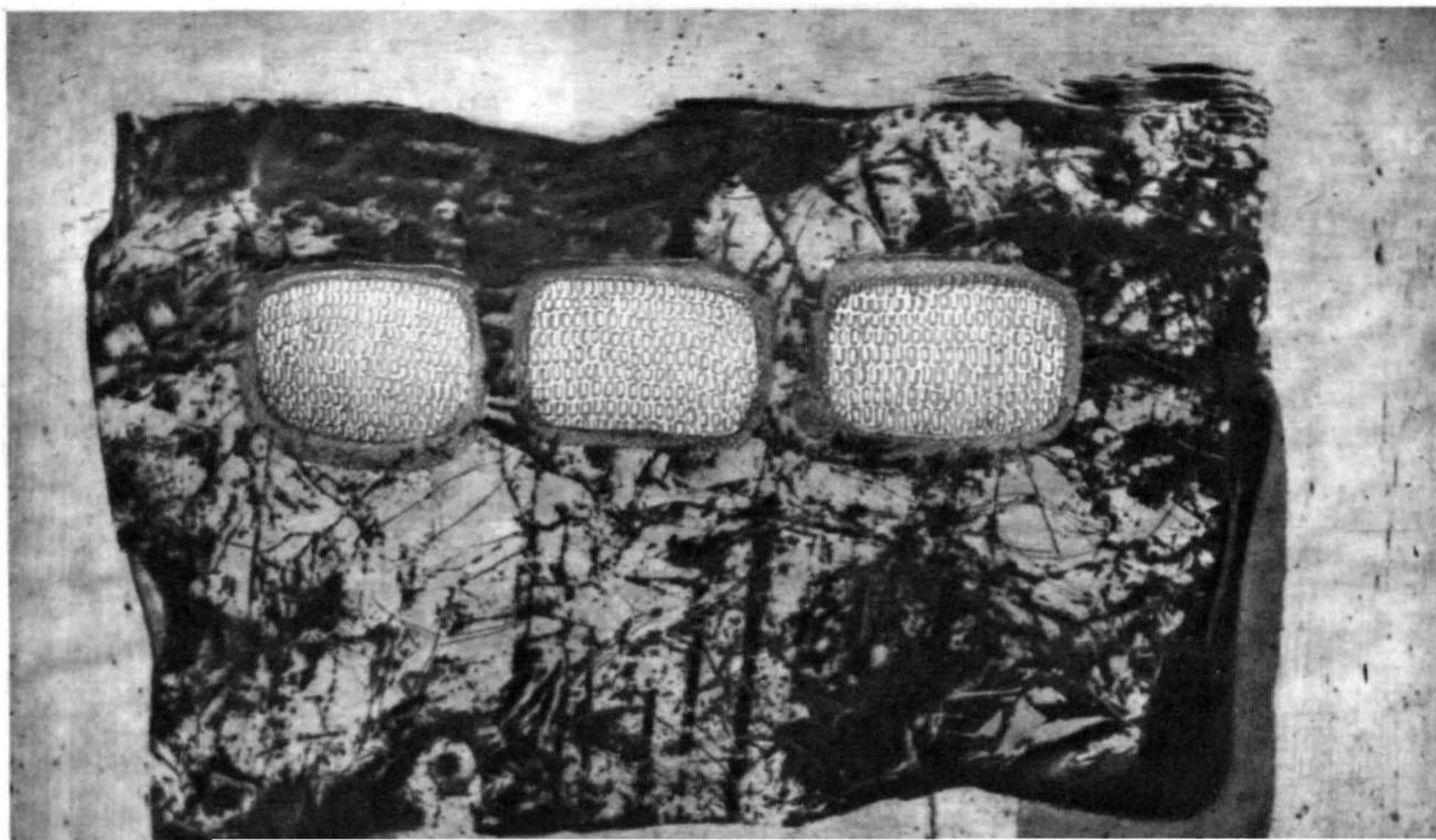
Viladecans es un joven pintor barcelonés en el que se cifran grandes esperanzas. Desde su primera exposición, en 1967, su obra ha sido presentada repetidamente con especial atención y consideraciones. En unas declaraciones a la prensa, con motivo de su última exposición en la sala Gaspar, afirmaba que las grandes obras y los grandes hombres

deben tener continuidad y, al referirse a éstos, citaba con la máxima admiración a Tapies, cuya obra encuentra perfecta y, al mismo tiempo, le ilusiona. Es indudable que la presencia del maestro admirado está en la obra de Viladecans, incluso está también el deseo expresado por éste de continuar la obra de los grandes hombres. Pero, precisamente por esto, la obra de Viladecans enlaza con la de Tapies no de manera exclusiva, puesto que en ella pueden advertirse otras asistencias, y no por el aspecto de elaboración de la materia, que tantos miles de continuadores ha dado a Tapies, sino por el de penetración y reiteración en el mundo insólito de determinados aspectos de la realidad, exaltados y puestos de relieve con una especial intención plástica. Viladecans acredita en toda su obra cualidades de gran dibujante, al mismo tiempo refleja un gran sentido y audacia en el color. Con ello bien puede comprenderse que si el mundo intimista y profundo de Tapies no le es ajeno, Viladecans trata de seguir el suyo propio. Junto a las obras de pintura y dibujo, aparecen objetos (discos de gramófono) con elementos plásticos incorporados, con rupturas y disposición que los convierte en una muestra sugestiva. En el ahondamiento de estas diferencias del punto de partida de Viladecans, en el desarrollo y afianzamiento de su personalidad, está la más destacada posibilidad de una obra que se ofrece como muy personal y relevante, dentro del panorama de la joven pintura catalana.

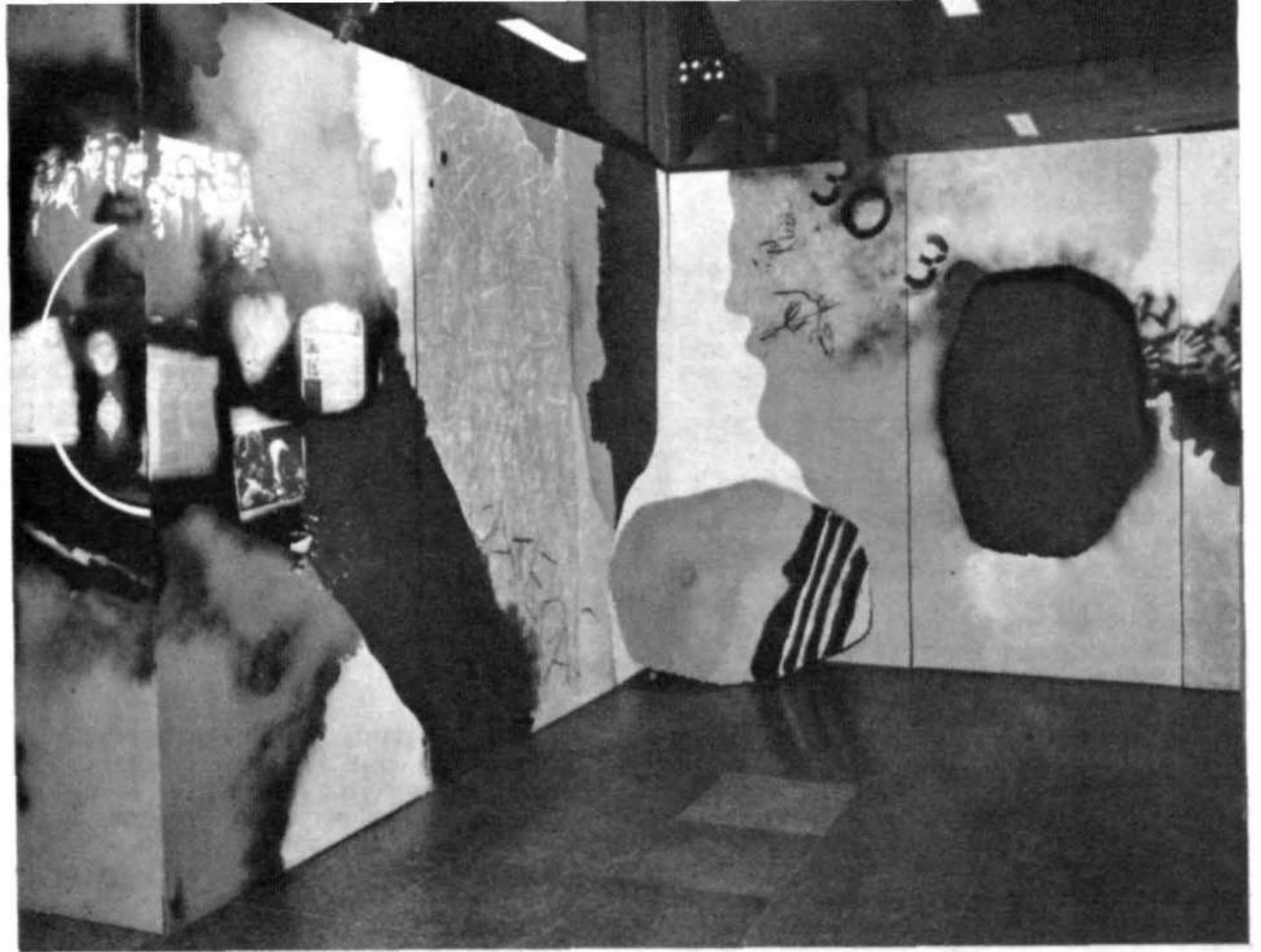
Cuando en una de las primeras exposiciones de Picasso, un crítico afirmó que aquella obra era caricaturesca, los amigos pensaron que la crítica pudiera molestarle, pero se

sorprendieron al ver que Picasso reaccionaba favorablemente ante aquella afirmación. La caricatura no debe tomarse en un tono despectivo, puesto que, a través de la acentuación de los rasgos y caracteres de la figura humana, puede penetrarse más intensamente en el interior de ella. En cierto modo es una de las normas de la pintura expresionista. Lo importante será la forma en que esta acentuación de rasgos y caracteres se haga. El dibujante catalán Cesc, muy conocido por la divulgación de sus dibujos en la prensa diaria, es, con independencia de este hacer cotidiano, un magnífico dibujante y un excelente penetrador en la psicología y en el carácter de las personas. Sus caricaturas van más allá de la anécdota o el chiste. Cesc no es un humorista trivial. La intención de sus dibujos cala muy hondo. Por tal motivo, una exposición suya, como la celebrada recientemente en galerías Syra, puede constituir una excelente lección de penetración psicológica y de buen decir, a través de la línea y de los rasgos de la figura humana.

Tres pintoras nos han mostrado en estos días su obra: Elena Paredes, Isabel Pons y Dorothy Molloy. Tres actitudes bien diversas, y tres modos inteligentes y valiosos de expresarse. Elena Paredes, como ocurre con frecuencia en sus exposiciones, nos ofrece en la actual un nuevo capítulo de su obra, un nuevo mundo de su penetración. Esta vez se trata del tema de la gran ciudad; de la humanidad en ella concentrada; del rascacielos como colmena humana; de la problemática de los hombres unidos y separados, al mismo tiempo, en estos conglomerados de la vida actual. Elena Paredes ha sabido aprovechar muy bien las po-



ISABEL PONS/
GRAN PERSONAJE.



GUINOVART/HOMENAJE AL GATEPAC.

sibilidades geométricas que la moderna construcción ofrece, para darnos en su obra una visión estructurada de severa y expresiva composición. La rigidez que podría derivarse de este geometrismo está humanizada por los protagonistas que, en torno a la colmena, se desenvuelven, con sus problemas, reflejados en la obra en un buen decir plástico.

Isabel Pons, esa pintora catalana residente en Brasil, nos llega, en su exposición del Camarote Granados, con una amplia y excelente exposición de dibujos y grabados. Grabadora excepcional, entregada apasionadamente a esta técnica, ha sabido extraer de ella los máximos rendimientos, sabiendo conjugar muy hábilmente las amplias y libres formas, con la precisión y el rigor de una técnica hondamente sentida. La exposición de Isabel Pons constituye una ejemplar lección de rigor en la técnica y de libertad en la creación.

Dorothy Molloy es una simpática muchacha holandesa que reside en Barcelona desde hace pocos años. Excepcionalmente inteligente, ha llegado a la pintura en este período de residencia en Barcelona por múltiples y curiosas razones. Pero ha llegado a ella a través de una sensibilidad extraordinariamente cultivada. En el texto con que se presenta en el catálogo, muy bellamente escrito, nos dice que hace unos siete años, antes de venir a España, sus preocupaciones creadoras se centraron en el reino de la música y de la literatura. En el campo de la plástica, al contrario, dice, mi contacto nunca fue teórico; así que, por una vez, el carro no precedió al caballo, como decimos en inglés. Desconocía casi

totalmente el mundo de la plástica antes de venir a Barcelona. Pero lo adquirió en la mejor de las escuelas, en un curso acelerado de tres años de experiencia directa con el público y de estrecha colaboración con los pintores, dirigiendo la juvenil Sala de Arte Moderno. Sus obras son un conjunto de retratos realizados con lápiz de color, en forma acusadamente lineal, con penetrante sentido psicológico. Como ella afirma, en su caso resulta realmente cierto que todo ser humano lleva dentro de sí el poder latente de contar su historia única. Aunque las circunstancias puedan obstruir, atrofiar o suprimir esta potencialidad expresiva, el hombre es artista por instinto. Al menos en el caso de Dorothy Molloy la afirmación no ofrece duda alguna.

En el Colegio de Arquitectos se celebra una exposición de recuerdo y homenaje al grupo de arquitectos y artistas que, en 1929, se agruparon bajo el nombre de GATEPAC, constituyéndose primero en Barcelona, posteriormente en Zaragoza y, más tarde, en diversos lugares de España. El propósito de introducir las nuevas formas arquitectónicas estuvo íntimamente ligado con un propósito divulgador de las nuevas formas plásticas (pintura y escultura). La labor del GATEPAC fue premonitoria en todos los órdenes. Lástima que circunstancias e incomprendimientos impidieran la permanencia y continuidad de esta obra durante un largo lapso de tiempo. Hoy, tras múltiples realizaciones estéticas y arquitectónicas, el homenaje al GATEPAC resulta sobradamente merecido, elocuente y alentador. Con el homenaje se evocan nombres tan

destacados como los de José Luis Sert, José Torres Clavé, Rodríguez Arias, Antonio Bonet, Sixto Illescas y otros. Revistas de arte de entonces, planes de ordenación urbana, propósitos de eminente carácter social, quedan reflejados en la exposición como una lección ejemplar que, por desgracia, no se ha tenido en cuenta en la medida en que lo debiera. Una de sus actividades, por ejemplo (aparte del avance que supuso respecto de las formas arquitectónicas, en las escasas realizaciones que los arquitectos del grupo pudieron realizar), fue el proyecto de ciudad de reposo proyectado para realizar entre Gavá y Castelldefels, proyección actual de Barcelona hacia el mar. Pero las actividades del GATEPAC se proyectaron fuera de Cataluña. En 1930, en el gran Casino de San Sebastián, tuvo lugar una exposición de arte de vanguardia en el que figuraron proyectos de los arquitectos José Luis Sert, Sixto Illescas, Fernández Sahw, García Mercadal, así como pinturas de todos los artistas españoles triunfadores en París: Picasso, Miró, Juan Gris, Cossío, Maruja Mallo, Pruna, Vinyes, etcétera. Exposiciones, congresos internacionales, intervenciones de figuras tan destacadas como Le Corbusier, Gropius, Giedieon y otros; creación del grupo Adlan, Amigos de las Artes Nuevas, con las publicaciones y actividades realizadas, demuestran la excepcional importancia que tuvo el GATEPAC, hoy tan cariñosamente recordado en la exposición del Colegio de Arquitectos, en la que Guinovart ha colaborado con una magnífica obra mural.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

PELIGRO EN LA CATEDRAL DE SAN PABLO, DE LONDRES

Por segunda vez en su historia, la catedral de San Pablo, de Londres, del arquitecto Christopher Wren, necesita urgente atención y remedio. Esta vez se estima que las obras de reconstrucción suponen unos tres millones de libras esterlinas —498 millones de pesetas—. La primera vez que la catedral de San Pablo despertó hondas preocupaciones sobre su estado fue en 1924, cuando los pilares que soportan la bóveda dieron señales de debilidad. Las medidas entonces adoptadas y completadas en 1930 incluyeron una cadena adicional alrededor de la bóveda y el remozamiento de la estructura, pero nada se hizo en los fundamentos del edificio.

Después vino la guerra, que para la catedral fue la más dura prueba a que podía verse sometida. El edificio resistió bien los bombardeos, sufriendo tan sólo daños menores, entre ellos el derrumbamiento del altar mayor. Ahora, a instancias del deán de San Pablo, acaba de elaborarse un detallado informe sobre la situación actual del monumento londinense. Se prevé un programa de treinta años de duración, aunque se supone que la tarea será ilimitada en el tiempo.

Al parecer, la obra más urgente a realizar es la de retoque sustancial a toda su estructura exterior, «para evitar su decadencia acelerada y un cambio completo de su carácter arquitectónico». Es deprimente constatar que, en comparación con otras catedrales de estructura similar, la de San Pablo se encuentra en condiciones verdaderamente precarias. Muchos son los factores que han contribuido al deterioro de los cimientos, constantemente controlados desde 1923. Durante este período, la bóveda, las torres occidentales y la parte oriental se han movido tan sólo una fracción de pulgada, pero el nivel del subsuelo parece haberse hundido unas trece pulgadas.

En 1675 comenzó Wren a levantar la catedral de San Pablo, concebida como un monumento clásico que, como la iglesia parisiense de los Inválidos, de Jules Hardouin Mansart, su inspiradora, estaba a colmar de resonancias barrocas. En su unidad, es un monumento esplendoroso, que dentro de cuatro años cumplirá su tercer centenario.

SUBASTA DE UN TIZIANO

Un importante cuadro de Tiziano, «La muerte de Acteón», que próximamente será subastado en Londres, podría correr la misma suerte del «Juan de Pareja» velazqueño y acabar en un museo o en una colección privada de los Estados Unidos, según afirmación de los expertos ingleses. El cuadro, una de las pocas obras maestras de la pintura europea que todavía se encuentran en posesión no estatal, pertenece al «Heredwood Trust», y hace unas semanas fue retirado de la National Gallery, en cuyas salas se exhibía desde hace nueve años. Esta

decisión, tomada casi inmediatamente después de la venta del «Juan de Pareja» —que el pasado mes de noviembre fue adquirido por una firma norteamericana en dos millones trescientas diez mil libras— hace suponer que la obra de Tiziano corra la misma suerte.

Los técnicos creen que «La muerte de Acteón» —que también será subastada en la galería Christie's— podría alcanzar entre un millón de libras —168 millones de pesetas— y una cantidad superior aún a la pagada por el retrato de Velázquez. Según los mismos técnicos, la negativa del Gobierno británico a contribuir con una subvención a la adquisición del «Juan de Pareja» para el tesoro artístico del país, puede abrir el camino hacia el exterior a una serie de obras maestras pertenecientes a colecciones privadas.

«La muerte de Acteón» es un gran lienzo que mide 1,76 por 1,86 metros. Representa al cazador Acteón huyendo de Diana, diosa de la caza, a la que ha sorprendido mientras se bañaba. Diana arroja una flecha que le hace convertirse en ciervo, siendo devorado por sus perros. El gran maestro veneciano contaba más de ochenta años cuando pintó el cuadro, en 1559.

PREMIO ERASMO

El Premio Erasmo, otorgado por la Fundación holandesa del Praemianum, por un importe de cien mil florines, ha sido concedido al músico francés Olivier Messiaen, miembro de la Academia de Bellas Artes. Compositor, teórico, profesor, Olivier Mes-

siaen ocupa un lugar preponderante en el mundo de la música. La mayor parte de los jóvenes músicos han pasado por sus célebres clases de armonía, de análisis, de ritmo y composición del Conservatorio Nacional de Música. Su obra, que posee un sello completamente personal, ha tenido una influencia real en los músicos de vanguardia. Entre sus principales obras se pueden citar: «Preludes» (1929), «Les Offrandes oubliées» (1930), «Poèmes pour Mi» (1936), «Les Corps Glorieux» (1939), «Quatuor pour la fin du temps» (1941), «Vingt Regards sur l'Enfant Jésus» (1944), «Turangalila Symphonie» (1946-47-48), «Messe de la Pentecôte» (1950), «Catalogue d'Oiseaux» (1956-57-58), «Chronochronique» (1960) y «Sept Haikai» (1962).

Olivier Messiaen ha recibido el Premio Florent Schmitt de la Academia de Bellas Artes en 1963, el Premio Loeffler de Composición Musical en 1966 y obtuvo el mismo año el Premio del Presidente de la República por la Academia del Disco.

SALVAR VENECIA

Las autoridades italianas estudian la posibilidad de solicitar un importante préstamo internacional para que Venecia deje de hundirse en el mar. Tras una reunión celebrada con el presidente del Gobierno regional de Venecia, el ministro del Tesoro, Mario Ferrari, reafirmó el empeño de la Administración federal para solventar el problema.

Venecia se ha hundido varios centímetros desde 1908, y los ingenieros que estudian el caso predicen que dos tercios de la his-



tórica ciudad se encontrarán bajo las aguas hacia 1990, a menos que se adopte un plan de acción urgentísimo. Ferrari manifestó a la prensa italiana que se hallaban muy avanzados los estudios del proyecto destinado a conseguir un préstamo internacional. Según cálculos del Gobierno, el coste total de salvar la ciudad y sus riquezas artísticas será del orden de 245.000 millones de liras: unos 27.384 millones de pesetas. El mismo Gobierno informó que hasta la fecha se han invertido 1.800 millones de liras —170 millones de pesetas— en estudiar el proyecto de cerrar las tres salidas de Venecia al mar Adriático.

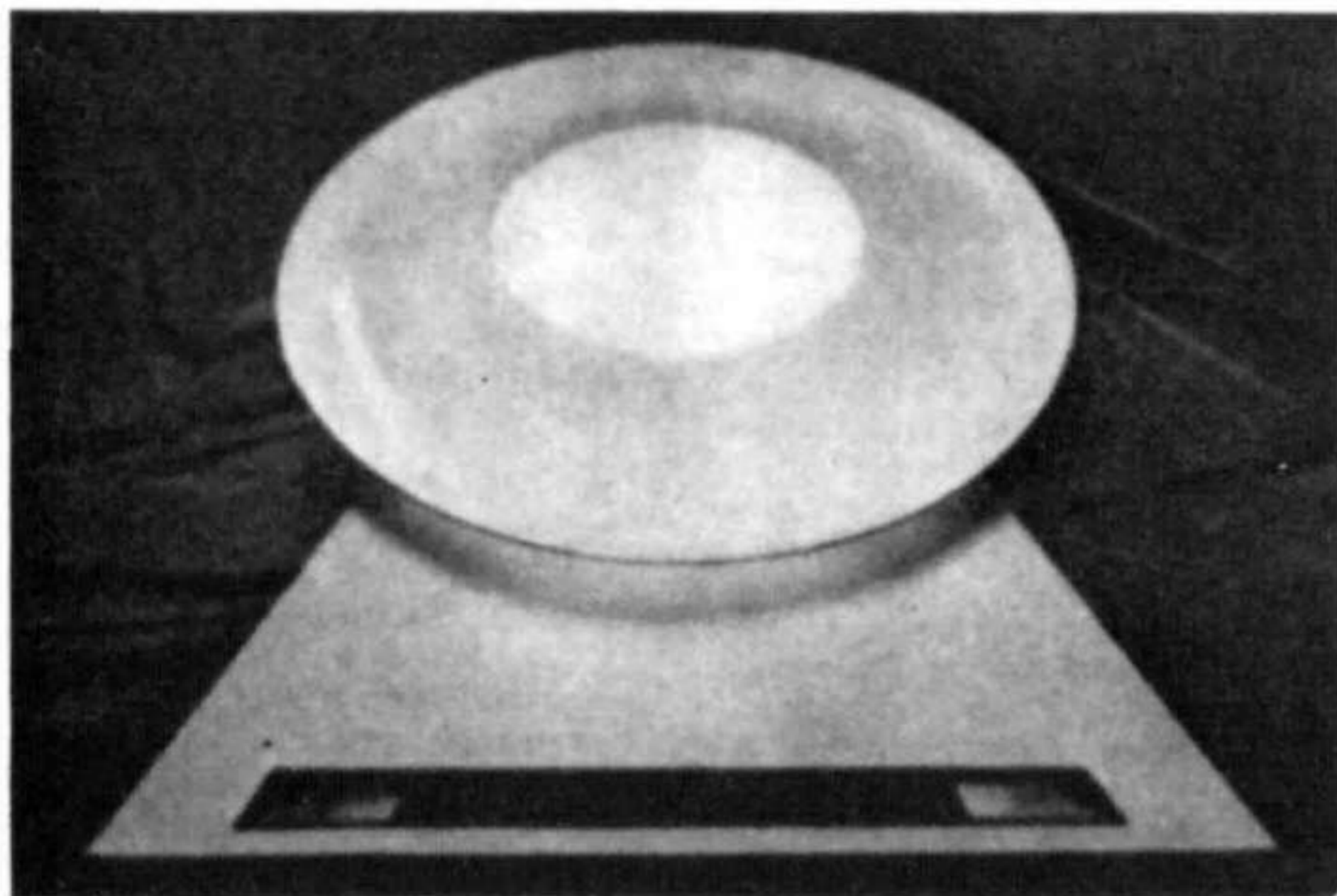
Otra de las causas directas del problema que afecta hoy al futuro de la capital veneta es la existencia de 12.000 pozos artesianos situados en el subsuelo de la ciudad, que debilitan los cimientos de Venecia.

EXPOSICION MIRO

La más grande exposición de obras del pintor Joan Miró se celebrará en la ciudad belga de Knokke durante los próximos meses de julio y agosto. Al parecer, la exposición se celebrará en los salones del casino de Knokke, situado a unos 100 kilómetros al Oeste de Bruselas. Se espera la asistencia personal de Miró a esta magna exhibición.

PARIS: PALACIO DEL AIRE Y DEL ESPACIO

En París, a orillas del Sena, se alzarán el palacio del Aire y del Espacio, en donde se reunirán las colecciones del Museo del Aire de Chalais-Meudon, actualmente recogidas en las oficinas de Investigaciones Aeronáuticas, donde por falta de espacio no pueden presentarse íntegramente. El Jurado del concurso abierto entre arquitectos para la edificación de este palacio, ha premiado el proyecto de Pierre Large, arquitecto jefe de los edificios civiles y palacios nacionales de Francia. De concepción muy moderna, la obra galardonada comprenderá principalmente un amplio volumen en forma circular de doscientos metros de diámetro, que se proyecta en el espacio por un salidizo radiante de 65 metros de luz. Estará coronado por una cúpula rebajada, completamente transparente, de 80 metros de diámetro. El edificio irá precedido por una explanada de cua-



tro hectáreas, a la que se podrá acceder por todos los medios de transporte, incluso por barco o helicóptero. El Palacio del Aire dispondrá a la vez de «hall» de exposiciones y de galerías de dimensiones muy amplias,

de salas de documentación, de proyecciones, conferencias, etcétera.

DESCUBRIMIENTOS EGIPCIOS

El egiptólogo británico Walter Emery y cinco especialistas egipcios han descubierto en el perímetro de Sakkara, cerca de El Cairo, una red de galerías subterráneas que contienen un millón de urnas con momias de halcones sagrados, ibis momificados. Tal descubrimiento fue realizado a dos mil metros al Nordeste de la célebre pirámide de Jesxer, que data del 2700 antes de Jesucristo y a 14 metros de profundidad. Una galería subterránea de 250 metros de largo, perteneciente a tal red, parece ramificarse y alcanzar el emplazamiento del lago de los cocodrilos sagrados, descubierto y descrito por el viajero francés Paul Lucas hace doscientos cincuenta años. En el interior de las galerías la misión de busca de Emery encontró una bujía y rastros muy claros de pasos y manos que datan de hace una veintena de años.

Al buscar desde hace ocho años la tumba de Imhotep, arquitecto de la pirámide de Sakkara y el inventor de la medicina en Egipto, la misión hizo tal hallazgo. El culto de Imhotep se ha prolongado hasta muy entrada la época romana; los peregrinos depositaban en grandes galerías, probablemente cercanas al emplazamiento de la tumba del famoso arquitecto faraónico, momias de ibis, babuinos y halcones. Este descubrimiento permite pensar de un modo lógico que muy bien la misión podría descubrir en un futuro próximo la tumba del propio Imhotep.

LOS CABALLOS DE SAN MARCOS

De nuevo Venecia en esta información: Los cuatro caballos de bronce que desde lo alto de la fachada de la basílica de San Marcos dominan la ciudad desde hace siete siglos, van a dejar su elevado emplazamiento, aunque permanecerán en Venecia. Los venecianos temían que sus grandes caballos tuvieran que ser trasladados a Roma, puesto que la contaminación atmosférica venía deteriorando alarmantemente el bronce de la cuadriga y se pensó en llevarla al Centro Romano de Restauración, pero a última hora se ha decidido

ponerle remedio al mal en el Museo de San Marcos.

Los cuatro caballos fueron traídos de Constantinopla por el dux Enrico Dandolo. Napoleón los llevó a París para adornar el

Arco de Triunfo del «Carrousel», y diez años más tarde, el Emperador de Austria los devolvió a Venecia. Se atribuyen al escultor griego Lisipo.

NUEVAS CIUDADES U. S. A.

La creación de ciento diez nuevas ciudades que alberguen a los 75 millones de norteamericanos que nacerán antes de que termine este siglo ha sido propuesta por David Rockefeller, presidente del Chase Manhattan Bank. Su precio sería de diez mil millones de dólares. Rockefeller, al anunciar su plan, se mostró optimista de que una corporación privada o semipública a crear podría conseguir estos préstamos para comprar tierras, urbanizar e instalar industrias en once puntos distintos del país, aún no determinados, que sirvan para descongestionar las ya cargadas grandes ciudades. Diez de las ciudades previstas tendrían capacidad para un millón de habitantes; las otras diez se limitarían a cien mil.

La idea de David Rockefeller no es nueva, puesto que hace ya dos años el Comité Nacional de Crecimiento Urbano aconsejó al Presidente un plan similar, que debería ser creado por el Gobierno federal. El Presidente Nixon se opuso al proyecto, alegando que el Gobierno nunca podría financiar una operación de tales dimensiones. El proyecto Rockefeller fue acogido, sin embargo, con más esperanzas de éxito, quizá porque en su favor obra ya la creación de una ciudad, la de Columbia, en el Estado de Maryland, levantada en los últimos cinco años en el solar de antiguas granjas, pieza singular para la creación de nuevos complejos urbanos en los que, por lo menos teóricamente, pueden ser resueltos muchos de los problemas que aquejan actualmente a todas las grandes ciudades de nuestra contemporaneidad.

PICASSO SOBRE PICASSO

Con la ayuda de los rayos X, el conservador del Museo Nacional de Arte de Copenhague, doctor Steen Bjarnhof, ha descubierto tres bocetos de gran valor, obra de Pablo Picasso, bajo otra pintura suya, «Composiciones cubistas», pintura al óleo realizada por el maestro español en 1916. La dirección del museo ha solicitado permiso del propio Picasso para destruir la capa de pintura más reciente y dejar al descubierto los tres bocetos, considerados de mayor valor artístico.

PROTECCION ARTISTICA

Con el objeto de proteger los monumentos y parajes de interés general, el Consejo de Europa ha creado un Comité, compuesto por especialistas de los diecisiete países miembros del organismo, y eventualmente por otros países que participan en los trabajos culturales de esta organización, entre ellos España. El Comité tendrá un mandato de cinco años (1971-1976) y abordará la adaptación de las legislaciones de cada país a las exigencias de protección activa y de integración en la sociedad contemporánea del patrimonio cultural inmobiliario y de los parajes, la preparación de inventarios nacionales y demás tareas relacionadas con las exigencias de protección propuestas.

FESTIVAL DE ROYAN

El VIII Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Royan (Francia) se celebrará del 3 al 10 del próximo mes de abril y estará principalmente consagrado a

la música en los países del Este. El conjunto Musica Nova, de Bucarest, y el conjunto Musa Viva Pragensis ilustrarán los principales aspectos de la creación musical en esos países. Participarán también en el Festival numerosas formaciones francesas, el teatro de «sombras chinescas» de Malasia y el grupo New Phonic Art. Los estudios de Praga, Brno, Bratislava y Varsovia difundirán música electrónica.

Las agrupaciones musicales cuya participación se anuncia estarán dirigidas por Gilbert Amy, Eleazar de Carvalho, Marcel Couraud, Jean-Pierre Jacquillat, Maurice Le Roux, Bruno Maderna y Zbysnk Vostrak. En el programa figuran veinte creaciones mundiales y nueve francesas; se han organizado también coloquios, conferencias, proyecciones cinematográficas, exposiciones, etcétera.

Con motivo de este Festival, y comprendido en el mismo, tendrá lugar el V Concurso Internacional de Piano de Música Contemporánea, al que concurrirán pianistas de todo el mundo. El Jurado será presidido por Olivier Messiaen.



EL «AÑO DURERO»

● La Bayerische Rundfunk ha producido, en coproducción con la BBC (Londres), una película sobre el «Año Durero» 1971. Esta película, que será transmitida en Inglaterra y Alemania, así como por Eurovisión, será proyectada durante la Exposición Durero, en el Germanisches National-Museum de Nuremberg. La película ha sido rodada bajo la dirección de John Read, actuando de cámara Viktor Schamoni. Para la producción de dicha película, de cincuenta minutos de duración, se dispuso de 160.000 marcos alemanes.

● El Presidente de la República Federal de Alemania, Gustav Heinemann, se ha hecho cargo del mecenazgo del «Año Durero» 1971, a celebrar en Nuremberg. El canciller federal Willy Brandt, como sucesor del anterior Jefe del Gobierno, Kurf Georg Kiesinger, ha pasado a ostentar la presidencia del Dürerjahr-Kuratorium, del que forman parte destacadas personalidades de diversos países.

● La Bundesbahn, compañía de ferrocarriles federales de Alemania occidental, ha elaborado su propio programa de viajes para escolares durante el «Año Durero» de Nuremberg. Se ofrece a los escolares una oportunidad de ocuparse «in situ» de la obra de Durero y de sus contemporáneos. El Centro Pedagógico para el Arte del Germanisches National-Museum ofrece una exposición didáctica con el empleo de los más modernos métodos. En una sala de proyecciones se pueden ver películas sobre Durero y su obra. El Centro Pedagógico para el Arte ofrece, además, una sala de demostraciones y otra de seminarios para que los profesores puedan trabajar en grupos reducidos. También existen series de diapositivas a disposición de profesores y alumnos. Dicho centro ha organizado, además, su propio programa de clases para la segunda Bienal de Nuremberg, dedicado al tema «Artistas: Teo-

ría y Obra». En la Künstlerhaus (casa de los artistas) de Nuremberg, escenario de la Bienal, podrán ocuparse los escolares en la sala de acción. Durante la exposición Gold, Silber, Schmuck und Gerät (Oro, Plata, Atavíos y Utensilios), que se celebrará en el Gewerbemuseum, se podrá presenciar el trabajo de un orfebre. El homenaje a Durero en el Germanisches National-Museum hará posible un programa de actividades docentes que permita, asimismo, a los escolares hacer su propio homenaje a Durero.

● El conde Roland von Faber Castell ha creado un premio de 50.000 marcos alemanes para que siete artistas viajen por los mismos senderos de Durero y puedan interpretar, con perspectiva actual, los cuadros de paisajes del artista. Los artistas seleccionados por la sociedad Alberto Durero recibirán cada uno la suma de 7.000 marcos alemanes. El fruto de estos viajes será presentado en una exposición con el título «Los paisajes de Durero, hoy», en el Germanisches National-Museum, durante el «Año Durero» 1971.

EL PRADO Y EL HOMENAJE A DURERO

Para la magna exposición antológica de la obra del pintor y grabador Alberto Durero (1471-1528), conmemorativa de los quinientos años de su nacimiento y que se celebrará el próximo mes de mayo en Nuremberg, los expertos alemanes comunican que cuentan ya con una valiosa aportación del Museo del Prado: el «Autorretrato», de 1498, y el «Retrato de un desconocido», de 1524. Gracias al préstamo español será posible presentar por primera vez juntos los tres autorretratos de Durero. Los otros dos son los pintados en 1493, propiedad del Museo del Louvre, y el de 1500, de la colección estatal bávara de Munich.

Por lo que respecta a la segunda aportación del Prado, el «Retrato de un desconocido», del año 1524, la noticia de su envío a Nuremberg ha sido acogida en Alemania con enorme satisfacción, por tratarse de una de las obras más importantes de la galería de retratos del gran artista alemán en su época tardía. Ambas obras pertenecían a los fondos reales de Madrid ya en el siglo XVII.

AUTENTICIDAD DE UN RAFAEL

La autenticidad de una pintura de Rafael se ha puesto de manifiesto durante los trabajos de restauración del retrato del Papa Julio II, existente en la National Gallerie de Londres, considerado hasta ahora como copia. El cuadro que hasta ahora se tenía por original se encontraba en los Uffizi de Florencia. El reciente descubrimiento de los dibujos existentes bajo las capas de pintura, que no se aprecian en el cuadro florentino, demuestra que el ejemplar existente en Londres desde hace ciento cuarenta y seis años, es el original, mientras que el de Florencia es copia.

La pintura, ya restaurada, se encuentra actualmente expuesta en la National Gallerie de Londres, con fotografías comparativas y documentación científica que dan fe de su autenticidad.

EL MUSEO DEL PRADO, EN LA TELEVISION NORTEAMERICANA

Hace pocos días, a una de las horas de mayor auditorio en esta época invernal —las

cuatro de la tarde—, por el canal de la NBC y para toda su red en los Estados Unidos, fue transmitido un interesantísimo documental sobre el Museo del Prado. De hecho, la exposición trascendió de los límites del museo mismo, pues tanto la imagen como el texto se refirieron ampliamente a Toledo y al Escorial para complementar lo que puede verse en nuestra pinacoteca.

Hay que destacar la calidad del trabajo, que en todo momento estuvo inspirado por una auténtica admiración por el genio creador y artístico del español. El programa fue presentado como un «special feature» de The Southern Baptist Hour.

ESTUDIOS PARA ARTISTAS

Para tratar de remediar la escasez de estudios para artistas en Londres, Bridget Riley, Peter Sedgley y Peter Townsend, entre otros, han fundado una cooperativa, la Space Ltd., cuya finalidad es adecuar viejos locales en desuso de las dársenas del Támesis, que habían servido para almacén, y alquilarlos al precio más bajo posible a los artistas necesitados de ellos. La escasez de viviendas y estudios para artistas en Londres se deben, fundamentalmente, a que, a consecuencia de las alzas de precio que han venido experimentando los terrenos edificables en el transcurso de los últimos años, muchos de los propietarios de los numerosos estudios que antes existían en los barrios de Chelsea, Hampstead y Kensington han transformado éstos en viviendas confortables con precios tan elevados que a los artistas les resultaba imposible hacer frente a ellos. Desde su fundación, la Space Ltd. ha transformado, con gran sencillez de medios, el gran almacén de la isla Saint-Catherines Dock en un centro de trabajo para noventa artistas. Las grandes naves han sido divididas provisionalmente por medio de paneles, trabajando los artistas lado a lado de éstos, no sintiéndose perjudicados por la pérdida del recogimiento de que gozaban en sus antiguos estudios. La Space Ltd. proyecta destinar a este fin otros almacenes que en la actualidad están vacíos.

DESCUBRIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

● Durante unos trabajos de restauración en la iglesia parroquial de St. Gereon (Colonia) han sido descubiertos unos frescos del siglo XI. Según una información del arzobispado de Colonia, los mencionados frescos superan en calidad a todos los anteriores hallazgos.

● Un mosaico romano, muy bien conservado, del siglo II después de Cristo, y de 22 metros cuadrados de dimensión, ha sido hallado durante unos trabajos de construcción en el centro de Metz (Francia).

● Dos altares y dos santuarios griegos, que estaban destinados al culto de diversas divinidades nacionales griegas, han sido hallados durante unas excavaciones en Gravisca, barrio portuario de la antigua ciudad etrusca Tarquinia, a orillas del mar Tirreno.

De este modo se ha probado con claridad la presencia de los griegos en esta región. En la notificación del superintendente de Etruria del Sur se da a conocer que dicho descubrimiento es extraordinario y de gran importancia, «porque atestigua por primera vez la presencia griega en Etruria, a la que tan a menudo se había recurrido para explicar el fenómeno del arte etrusco, pero que nunca había podido ser documentada con pruebas contundentes».

NUEVOS MONUMENTOS NACIONALES

El edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y la iglesia de Santa María la Mayor, de la localidad cordobesa de Baena, han sido declarados monumentos histórico-artísticos. El actual edificio de la Real Academia de Bellas Artes está asentado sobre el solar de unos viejos caserones donde fue construido el palacio de don Juan de Goyeneche y que posteriormente fue adquirido, en 1773, para sede de la Real Casa de la Panadería. En la edificación se encierran valores de la arquitectura barroca y neoclásica que hacen de ella uno de los más importantes monumentos de la arquitectura madrileña.

La iglesia de Santa María la Mayor, de Baena, data de la segunda mitad del siglo XV, y es un modelo de gótico-isabelino y gótico mudéjar. La citada parroquia está compuesta de tres naves con cubiertas de crucería, en las que se asientan quince capillas funcionales.

DEFENSA DEL PATRIMONIO NACIONAL

«La realidad nos demuestra que, en ciertas ocasiones, el tesoro artístico, sobre todo en pueblos pequeños y en comunidades donde no se conoce exactamente el valor de las obras de arte, puede ser objeto de manipulaciones y de intentos de manipulaciones», ha declarado el fiscal del Tribunal Supremo, don Fernando Herrero Tejedor, con ocasión de la circular que sobre este problema ha remitido a todas las Audiencias de España.

Como antecedente legislativo, el fiscal del Supremo enumera las disposiciones del repertorio legal que regulan el Patrimonio histórico-artístico nacional, con el fin de instar a los fiscales de las Audiencias provinciales y territoriales a que persigan la comisión de este tipo de delitos.

—Esta circular —ha dicho el señor Herrero Tejedor— advierte a todos los fiscales que pongan el máximo cuidado en la persecución de los delitos que puedan cometerse con motivo de depredaciones del tesoro artístico de nuestra Patria, puesto que la realidad nos indica que, por razón de la naturaleza de los bienes histórico-artísticos, pueden cometerse hechos que en determinadas circunstancias deben ser calificados como delictivos. En este caso, la persecución de los mismos posee una doble finalidad: el restablecimiento del orden jurídico perturbado y la protección del tesoro artístico que a todos compete.

Preguntado sobre el alcance de esta medida, el señor Herrero Tejedor ha contestado que hay que reaccionar protegiendo la propiedad y la posesión de estos bienes y protegiendo el valor indudable de carácter histórico y artístico que el tesoro tiene para la nación.

—Por todo ello —agregó el fiscal del Supremo—, la circular pretende excitar la

actividad del ministerio fiscal como acusador público para que en estos casos la ejemplaridad de la ley se deje sentir sobre quienes la transgreden.

Finalmente, refiriéndose a la magnitud de este problema, el fiscal del Tribunal Supremo señaló que es relativa, no masiva, pero se está dando en ocasiones con excesiva frecuencia.

La circular recuerda que constituyen el Patrimonio Nacional «cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor histórico o artístico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos».

BARCELONA, PICASSO Y MIRO

Pablo Picasso —cuyo museo barcelonés acaba de obtener la cantidad de veinte millones de pesetas destinadas a restaurar y habilitar el palacio del barón de Castellet y ampliar en él las dependencias museales— se mantiene en la actualidad informativa nacional a través de su última donación a beneficio del hospital de la Santa Cruz y San Pablo, de Barcelona, cuya historia, en edición de bibliófilos, va a ser publicada a fin de obtener fondos para mejoras de la institución. El libro, cuyo título será «L'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau», ha sido realizado por un equipo de colaboradores espontáneos, entre los que figura Picasso, que ha donado un dibujo realizado especialmente para el libro. La tirada será de doscientos ejemplares, y se calcula conseguir con ella unos cinco millones de pesetas, destinados a completar las instalaciones de la unidad respiratoria del citado centro, de características muy importantes y que empezó a construirse gracias al dinero conseguido por la edición de otro libro, «Recordando al doctor Raventós», igualmente ilustrado por Picasso, y del que se vendieron 180 ejemplares al precio de 18.000 pesetas cada uno.

Por otra parte, el pintor Joan Miró ha hecho donación del gran mural de cerámica original del mismo, destinado a decorar la fachada exterior del edificio principal del aeropuerto de Barcelona y cuya realización material fue encomendada al viejo colaborador de Miró, el ceramista José Lloréns Artigas. El documento de donación fue firmado en la Casa Consistorial barcelonesa por Miró y por las autoridades de la ciudad.

III BIENAL DEL DEPORTE

Ya está en la atención pública de los españoles el aviso de la III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, que en esta ocasión expositiva tendrá como sede las Reales Atarazanas de Barcelona. La Bienal se inaugurará el próximo mes de abril, y durante dos meses permanecerá abierta a la curiosidad de todos los españoles. El cartel que anuncia el certamen reproduce una escultura mexicana pre-

lombina de aquel que fue famoso «Juego de pelota» y que se exhibirá en la Bienal barcelonesa.

¿PELIGRO EN LA CATEDRAL DE OVIEDO?

«La catedral de Oviedo, en cuanto arquitectura de piedra, pero en particular sus partes más antiguas —torre románica, cámara santa, etcétera—, corre un peligro que es preciso considerar sin pérdida de tiempo: el de la calefacción por combustión de fuel-oil», según declaración hecha en la prensa asturiana por el geofísico don Jorge Luis Delgado. La alarma se ha suscitado en el momento de instalarse en la catedral ovetense la calefacción de fuel-oil, para la que han aportado medios económicos las autoridades eclesiásticas y civiles.

Según el señor Delgado, «el fuel es el combustible con un porcentaje de azufre superior al de los carbones. La combustión de este azufre crea en el agua de la atmósfera ácido sulfúrico que corroe activamente las conducciones metálicas y, en ge-

neral, toda clase de materiales», afirmando a la vez que el azufre puede dañar la catedral y la cámara santa más que a un edificio moderno, porque resulta nocivo para el metal y para la piedra cuando queda suspendido en la atmósfera el ácido sulfúrico.

Concluye el geofísico asturiano que no hay razón ninguna que aconseje la instalación en la catedral de Oviedo de este sistema de calefacción cuando en todo el mundo se tiende a sustituirlo, y afirma asimismo que el combustible mejor para estas instalaciones e incluso las domésticas es el carbón: «La acción del ácido sulfúrico comenzará a notarse en la cámara santa y en la catedral en un plazo de veinte años».

CERTAMEN COSSIO Y MARIA BLANCHARD

El Instituto de Arte Juan de Herrera, de la Institución Cultural de Cantabria, de Santander, convoca el certamen nacional

de dibujo Pancho Cossío, en el que podrán participar todos los artistas españoles y extranjeros residentes en España. El tamaño de los dibujos será el de 60 por 50 centímetros, con libertad de estilo, técnica y temática empleados. Con las obras seleccionadas por el Jurado se montará una exposición en los meses de verano en la capital montañesa. Se concederá un premio único indivisible de 25.000 pesetas y medalla conmemorativa, quedando la obra galardónada de propiedad de la Institución. El plazo de presentación de obras será del 15 de mayo al 30 de junio del año actual.

Asimismo se convoca el premio-beca María Blanchard, dotado también con 25.000 pesetas, que se concederá a un artista «no de reconocido renombre» en el ámbito nacional. Las bases son semejantes a las del premio anteriormente citado, quedando obligado el ganador a presentar en el plazo de seis meses dos dibujos de igual tamaño y calidad al premiado. Para mayores informes del certamen, dirigirse a la Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander.



AMIGOS DEL MUSEO DE AMERICA

En relación con la actividad museal española, en el Museo de América, de Madrid, se constituyó la Asociación Chileno-Hispana de Amigos del Museo de América, llamada, como otras asociaciones similares, correspondientes a otras naciones hispano-americanas, que ya funcionan o empezarán pronto a funcionar en el seno del museo, a reunir fondos museales y económicos para hacer viable la creación de una sala dedicada a Chile, a la historia, arte y personalidad total del país, así como a colaborar en las tareas vivas que realiza el museo: exposiciones, conferencias, seminarios, conciertos...

CONCURSO PICTORICO «LA MUJER»

La Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, ha convocado su XII Concurso-Exposición de Pintura que, sobre el tema «La mujer», coincidirá con el XX Festival Internacional de Música y Danza de la capital granadina. Se otorgarán ocho premios, los tres primeros dotados con 100.000, 75.000 y 50.000 pesetas, respectivamente, y los cinco restantes, de 25.000 pesetas cada uno. Podrán concurrir al certamen todos los artistas españoles menores de cuarenta años, con un máximo de tres obras.

«MAL VERDE» EN LA CUEVA DE CANDAMO

Las pinturas rupestres de la cueva asturiana de Candamo, según información hecha pública recientemente en la prensa, están afectadas por el famoso «mal verde», que ha puesto en peligro la integridad de las obras de arte del período cuaternario de la famosa cueva francesa de Lascaux. Por consejo de las autoridades de la Dirección General de Bellas Artes, la cueva de Candamo ha sido cerrada al público, y están ya en marcha las medidas a adoptar para combatir el mal que bien puede acabar con los testimonios artísticos de los primeros habitantes de estas tierras centrales de Asturias.

Analizados los gérmenes productores del «mal verde» por el laboratorio de Botánica de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo, se encontró que la causa productora del mal era, en primer término,

la aparición de un alga unicelular del género «chorella» en simbiosis con un hongo, que ha proliferado al calor de los focos utilizados para iluminar las pinturas en el tiempo de las visitas. Identificados estos elementos, se ha dispuesto el envío de muestras al laboratorio Hidrobiológico de Santander para ser estudiadas por el especialista, doctor Madariaga, una de las máximas autoridades españolas en la materia.

También se tiene casi decidida la terapéutica a seguir para evitar el «mal verde» en la cueva de Candamo, único medio de no perjudicar irreparablemente las pinturas. En primer lugar, será preciso crear en la gruta una neblina a base de aerosoles, para después pulverizar una disolución adecuada de formol en las rocas pintadas, pasando luego un pincel por las zonas contaminadas y resistentes.

FERIA DEL ARTE DEL METAL

La VI Feria Española del Arte del Metal se celebrará en Valencia del 14 al 19 de abril próximo. Hasta hoy, la feria se celebraba en octubre, pero se trasladó a la primavera por ser fecha más idónea para su promoción comercial y artística y también por estar próxima la celebración de las ferias de Hannover y Basilea, con vistas a la asistencia de compradores americanos que se desplazan durante esos días a Europa. A ella concurrirán 270 expositores procedentes de veinte provincias, que expondrán artículos valorados en 1.400 millones de pesetas.

Los artículos se agrupan en tres sectores: bronce, con lámparas, herrajes, grifería decorativa, bronce artísticos y cerrajería; joyería con bisutería, platería, orfebrería, relojería y maquinaria para estas industrias. Se esperan compradores de treinta países. La cifra de ventas realizadas con motivo de la última feria, ascendió a 2.032 millones de pesetas, de los cuales se exportaron 1.200 millones, siendo los Estados Unidos el país que más compras efectuó. El certamen, de carácter no sólo comercial, sino cultural y artístico, ofrecerá dentro del palacio ferial dos exposiciones: la III de Escultura en Metal y la de Joyería y Orfebrería, con valiosas obras de arte, y la constituida con las piezas concurrentes al II Concurso Nacional de Joyería, convocado por la feria y gremios de plateros de Valencia, que estará dotado con tres premios de 25.000 pesetas cada uno.

Valencia es una ciudad de gran tradición ferial y joyera. La Feria Muestrario, inaugurada en 1917, fue la tercera de Europa en antigüedad. En 1968, el premio internacional de joyería de Ginebra fue ganado por el valenciano Rodolfo Navarro. En el extranjero se aprecia notablemente la labor artística nacional en el campo de la joyería; las monturas españolas están reconocidas como las mejores del mundo por su minuciosidad y acabado. Son muchos los países, del Norte de Europa sobre todo, que importan de Valencia las monturas para que en dichos países encarguen las piedras. También se fabrican cajas para relojes que se exportan a Suiza.

En la capital levantina va a ser creada una escuela de joyería. En el arte del metal, España ha descubierto posibilidades extremas por tratarse de una actividad en la que no existe demasiada competencia y para la que está singularmente dotado nuestro país, a causa de su minuciosidad de mano de obra y genio creador. Las provincias españolas con más tradición en cuanto a joyería se refiere, son, además de Valencia, Barcelona, Córdoba, Toledo, Valladolid, Mérida y Salamanca.

SELLOS ZULOAGA

Coincidiendo con el «Día del sello», dedicado tradicionalmente a los pintores, se pondrá en circulación una serie que conmemorará el centenario del nacimiento del pintor Ignacio Zuloaga, nacido en Eibar en 1870. La serie recoge la porción pictórica zuloaguesca dedicada a retratos y paisajes, en ocho sellos por un valor de veinticinco pesetas.

PROGRAMA DE EXPOSICIONES

Durante el mes de marzo, la Comisaría General de Exposiciones (Dirección General

Toledo: Los Estudios de Paisaje de Carlos de Haes.

Vigo: La Figura.

Valencia: Dibujos y grabados de Fortuny.

DONACIONES AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

En el pasado mes, los artistas Luis Feito, Eduardo Maldonado, Rafael García Gómez, Amadeo Gabino y Amador Rodríguez Menéndez han hecho donación al Museo Español de Arte Contemporáneo de una muestra de su hacer, que se ha dispuesto se exhiba en dicho Museo.

La Dirección General de Bellas Artes ha adquirido a dichos artistas obras por un valor superior a los dos millones y medio de pesetas.



de Bellas Artes) ha organizado las siguientes manifestaciones artísticas:

Avilés: El Paisaje.

Baracaldo (Vizcaya): Acuarelas de Grandes Maestros.

Barbastro (Huesca): Reproducciones de Picasso.

Barcelona: Alberto Sánchez.

Córdoba: Grabados Japoneses en Madera.

Madrid: Santa Teresa y su Tiempo, Alberto Durero, Testimonio 70, Agustín Celis, Alvaro Delgado.

Las Palmas: El Retrato, La Naturaleza Muerta, Eugenio Lucas.

Orense: La Figura.

Sama de Langreo: El Paisaje.

Sevilla: Orfebrería Sevillana.

Santa Cruz de Tenerife: Dibujos Románticos.

EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS EN SEGOBRIGA

Durante los últimos días se ha estado llevando a cabo, por investigadores del Instituto Español de Prehistoria, y bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, la excavación de una zona de la necrópolis visigoda descubierta a fines del pasado año en el conjunto arqueológico de Segóbriga (Saelices, Cuenca).

La necrópolis se extiende en la ladera de la colina que se alza frente al teatro romano. Las fosas están normalmente excavadas en la tierra y cubiertas con grandes losas, recogidas de los inmediatos monumentos romanos, como puede verse por los motivos decorativos con que están adornadas.

AGUSTÍN GONZÁLEZ

DENTRO de los nombres que han alcanzado difusión interior y exterior en el actual momento de la música española, el de Agustín González es uno de los últimos aparecidos, pero no uno de los menos brillantes. Pertenece por edad este compositor a la llamada generación del 51, una generación cuyos miembros ya han rebasado la barrera de los cuarenta años y se encuentran en plena madurez creativa. Sin embargo, la aparición de González no coincide exactamente con la de otros compañeros de promoción, y así su nombre va apareciendo en los años sesenta para llegar a convertirse en uno de los principales compositores del momento actual. Ya en 1962 dio el primer aldabonazo en el Premio Samuel Ros, donde sus «Sucesiones superpuestas», para cuarteto de cuerda, obtuvieron un galardón. Posteriormente, en 1967, la segunda edición del Festival Internacional de Música de América y España sancionaría su «Estructura para 24 sonidos». Recientemente, el gran triunfo alcanzado en Lisboa por su «Aschermittwoch», obra que fuera premiada en 1968 por Juventudes Musicales de Madrid, ha lanzado su nombre internacionalmente, corroborándolo hace muy poco el artículo que le dedicaba más recientemente aún Jacques Lonchamp en «Le Monde» con motivo del estreno de «Simbiosis». Agustín González ha realizado una carrera musical sencilla y certera, guiado por su inflexible voluntad hacia una meta siempre presente, la de realizar una música nueva y propia, con auténtica fuerza y el vigor y actualidad que exige nuestro mundo de hoy. El mismo resume su carrera y formación:

—Nací en Alsasua (Navarra), en mil novecientos veintinueve, y allí realicé mis primeros estudios musicales con el organista Luis Taberna. Posteriormente, completé mis estudios en el Conservatorio de Madrid, donde por algún tiempo también desempeñé una auxiliaría de Armonía. Sin embargo, en mi formación ha influido notablemente el consejo y ejemplo de una persona a la que estoy muy agradecido, el compositor navarro Fernando Remacha, que siempre se ha interesado profundamente en el desarrollo de mi camino musical. Gracias a una beca de la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra pude ampliar estudios en el extranjero, visitando París, Roma, Venecia y Darmstadt, ciudades en las que tuve ocasión de tomar contacto con excelentes profesores y con lo más granado de la actual música mundial, por lo que estos viajes me fueron muy útiles.

Los primeros trabajos compositivos de Agustín González ya evidencian una clara voluntad de avance con respecto al estado de la música en su momento. González estima que la realización de una obra le compromete a él y a su época a plantearse siempre una problemática radical. En 1962 produce «Sucesiones superpuestas» para cuarteto de cuerda; en 1963, «Tres

movimientos para piano»; en 1964, «Tres secciones para orquesta de cuerda»; en 1965, «Estructura para 24 sonidos». Esta obra está escrita para guitarra en cuartos de tono, necesitando para su ejecución de una guitarra de construcción especial. A partir de este momento, los cuartos de tono y el microtonalismo en general empiezan a interesar a González de una manera profunda. Esta preocupación la llevará a la obra para conjunto «Contracturas de 1966».

—Esta obra fue estrenada por Gerardo Gombau en el Ateneo de Madrid. En ella me planteo el problema de conseguir una materia sonora en la que la escala está dividida en veinticuatro notas. Para ello uso dos grupos orquestales, uno con afinación normal y otro afinado a un cuarto tono de distancia.

«Contracturas» es una obra que en aquel momento significó una radical novedad y que concretiza el pensamiento del autor de una manera perfecta. Como el propio título indica, la materia sonora se contrae y el efecto armónico del microtonalismo tiene un parangón con el empleo tímbrico de la instrumentación. Poco después estas preocupaciones se aunarían a la de un tratamiento distinto del texto en «Dilatación fonética», obra compuesta en 1967.

—Esta obra es el resultado de mis preocupaciones con respecto a la relación entre música y texto. En el tratamiento tradicional del problema, incluyendo en él el Sprechgesang de Schönberg, el texto tiene una función expresiva y la música se limita a subrayarlo, plegándose también a sus exigencias gramaticales. Yo quise fijarme primeramente en el material fonético del texto, que ya en sí es música, así como en las relaciones estructurales de ese mismo material. En «Dilatación fonética», que es primer trabajo en este género, escogí un texto en francés y en prosa. Esto último me facilitaba además un empleo del fraseo diferente del exigido por la estructura del verso.

Agustín González continúa explicándonos las características del texto escogido para servir de base a «Dilatación fonética».

—Se trata de un texto de Theilard de Chardin sobre las funciones de la hipótesis científica. El carácter técnico del mismo facilitaba mi labor estructural. Por otra parte, el tratarse de un texto neutro, inexpresivo desde el punto de vista lírico o dramático, me permitía mejor aplicarle un esquema científico. En el análisis fonológico del texto fui auxiliado por Antonio Qulis, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Obtuve así un material que me permitió reordenar musicalmente el texto y subrayar sus elementos fonéticos desde diversos puntos de vista.

Como todos los innovadores, Agustín González encontró dos problemas: la inadecuación de la simbología musical tradicional a sus hallazgos y las dificultades derivadas de los vicios interpretativos.

—La grafía tradicional no me servía para mis fines, y es lógico, puesto que se creó para otros distintos. Por ello en la escritura vocal tiene en «Dilatación fonética» otros signos, a veces tomados de la pura fonología, otros aplicados al contexto musical. En cuanto a las dificultades de interpretación, es cierto que mi obra no puede ejecutarse con las reglas usuales de las escuelas de canto, pero un cantante con inteligencia y formación musical es perfectamente capaz de realizarla. Así ocurrió cuando José Luis Ochoa de Olza estrenó la obra bajo la dirección de Enrique García Asensio.

A partir de «Dilatación fonética», la obra general de Agustín González se orienta principalmente hacia el trabajo con textos. Esto no excluye, sin embargo, algún ocasional fragmento puramente instrumental. Este es el caso, por ejemplo, de «Presencias» para piano.

—«Presencias» es una obra escrita en mil novecientos sesenta y siete a instancia del pianista Pedro Espinosa, a quien está dedicada y quien la estrenó en Amsterdam en mil novecientos sesenta y ocho. Se trata de una obra que en cierto modo puede considerarse gráfica, ya que divide al piano en secciones cuyo ámbito real ha de ser decidido ópticamente por el intérprete.

Esta relación entre grafía y nuevo pensamiento musical no es desconocida en la música contemporánea, ya que unas nuevas necesidades técnicas o expresivas están siempre necesitadas de una nueva simbología para poder realizarse. A partir de «Contracturas» y «Dilatación fonética», el nuevo tratamiento dado a la materia sonora por Agustín González le exige una grafía diferente.

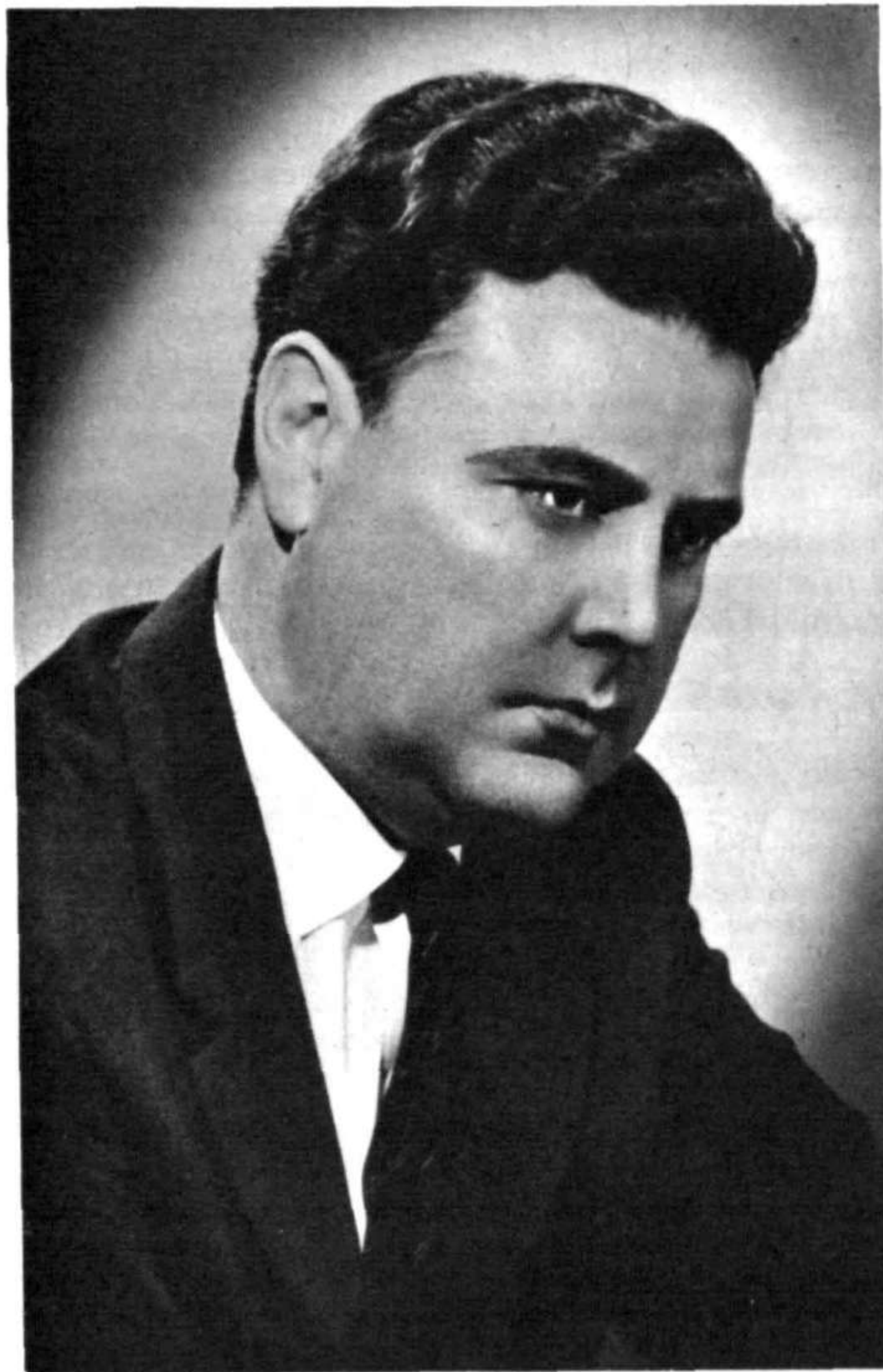
—«Presencias» exige una cierta colaboración por parte del intérprete para que la obra se realice plenamente. El material sonoro en ella empleado es sustancialmente clusters. También, hacia el final de la pieza, exige un determinado comportamiento del intérprete a partir de la reacción del público.

La utilización de clusters es un nuevo ejemplo de la preocupación de González por obtener una materia musical diversificada de la escala temperada. Microtonalismo por un lado y clusters por otro son dos maneras de obtener un material menos clasificable. Tras «Presencias», el compositor vuelve a las preocupaciones fonéticas en «Aschermittwoch» (miércoles de Ceniza).

—«Aschermittwoch» fue compuesta en mil novecientos sesenta y ocho por encargo del Instituto Alemán de Madrid, y se estrenó ese mismo año con Anna Ricci como solista y el Grupo Koan dirigido por Arturo Tamayo. El texto empleado es un poema del alemán Hans Magnus Enzensberger.

Entre este texto y el de «Dilatación fonética» hay varias diferencias sustanciales, como son el idioma, alemán en este caso, y la diferencia entre una prosa de carácter científico y un poema casi expresionista.

—El análisis fonético presenta problemas similares, con la diferencia del cambio del idioma. Sin embargo, el carácter poético del texto plantea cuestiones muy diferentes. Aquí me propuse subrayar los aspectos expresivos a partir de la propia fonología de la obra. A diferencia de «Dilatación fonética», donde la significación del texto no juega un papel estructural, en «Aschermittwoch» sí se tienen en cuenta estos aspectos.



«Aschermittwoch» fue premiada en el año de su estreno por Juventudes Musicales de Madrid y fue la revelación de las I Jornadas Hispano-Portuguesas de Música Contemporánea en 1970. Después de esta obra, Agustín González acomete un trabajo aún más ambicioso: «Simbiosis», donde por primera vez se acerca a un texto castellano.

—«Simbiosis» está escrita en mil novecientos sesenta y nueve, y fue estrenada por Alea, bajo la dirección de Franco Gil, durante la Primera Semana de Nueva Música, en Madrid, en enero de mil novecientos setenta y uno. La obra trata un texto de Ricardo Bellés, y, además del tratamiento vocal para tres solistas y de la música instrumental, lleva unos objetos sonoro-táctiles del escultor Lugán.

Agustín González aumenta aquí el campo de sus elementos, ya que incorpora el sonido y el aspecto plástico de los objetos de Lugán.

—Como el título de la obra lo indica, se trata de una auténtica simbiosis entre tres elementos dispares: música instrumental, objetos sonoro-táctiles y material fonético.

La composición de «Simbiosis» no agota las posibilidades de González en lo que se refiere a fonología. Sin embargo, y mientras acomete una gran obra de la

que más adelante nos habla, produce una obra instrumental, «Rasgos».

—«Rasgos» es una obra para piano, escrita con finalidades didácticas, ya que está dirigida a los alumnos pianistas de Gloria Bertolá. Sin embargo, este carácter condicionado de la obra no hace de ella un trabajo de circunstancias ni una música de tipo funcional. Antes bien, considero «Rasgos» como un paso más en mi producción general, perfectamente interpretable en cualquier clase de concierto.

Otra pieza de tránsito, que, sin embargo, pertenece al ámbito de las preocupaciones fonéticas, es «Bécquer 70».

—Esta es una obra para voz y piano, escrita para el centenario de Bécquer y la conmemoración que de él hizo el Ateneo de Madrid. Allí fue estrenado por la soprano Esperanza Abad y el pianista Joaquín Parra.

Esta obra también presenta algunas particularidades respecto al texto. De ellas nos habla el autor:

—El principal problema consistía en lo poco adecuado que un texto romántico de Bécquer podía resultar con el tratamiento vocal que yo le diera. De esta manera, lo que hice fue basarme en un texto objetivo y neutro relacionado con Bécquer: el de la solapa de una edición de sus obras. De esta manera ya podía trabajar el texto con arreglo a mi sistema fonético y sin forzar los versos de Bécquer, ya que se trata de un homenaje y no de un atentado a su obra.

«Dilatación fonética», «Aschermittwoch», «Simbiosis», «Bécquer 70» son pasos adelante en un continuo avance dentro de la obra de Agustín González, son también una ascética preparación a una obra de inmensas proporciones que acaba de terminar: «Oratorio panlingüístico».

—El «Oratorio panlingüístico» ha sido compuesto gracias a un encargo de la Institución Príncipe de Viana. En él empleo un enorme material musical: dos orquestas, dos coros, cinco solistas, de los cuales uno es bilingüe. En esta obra me planteo, además, el problema de trabajar a la vez con más de un idioma, ya que uso castellano y vasco.

El compositor explica en qué manera la duplicidad idiomática multiplica los problemas y consecuencias de la obra:

—El texto es de Ambrosio Zatrain, de la Academia vasca, y el empleo de dos fonéticas y dos fonologías tan diferentes produce un conflicto y una síntesis. Las propias gramáticas de ambas lenguas cobran su propio significado. También los grupos orquestales se ven influidos por el diverso material fónico. El «Oratorio panlingüístico» es, en este sentido, mi obra más vasta y ambiciosa.

Auguramos al compositor un gran éxito cuando se estrene esta obra y deseamos que ello sea pronto. Al despedirnos le pedimos que nos hable de su última obra.

—Se trata de una breve página para conjunto de cámara, escrita en mil novecientos setenta y uno.

Su título es «Serigrafía», y ha sido compuesta para una serie de serigrafías del pintor Abel Martín.

Damos las gracias a Agustín González por sus palabras, que ilustran su importante contribución a la música española de nuestro tiempo.

TOMAS MARCO

WURZ Y SCHIMKAT. *BEETHOVEN EN CARTAS Y DOCUMENTOS*.

192 PAGINAS. COLECCION SEMBLANZAS. EDITORIAL TECNOS. MADRID, 1970.

Los traductores de este libro, María y Arturo Soria, añaden una nota preliminar muy acertada. Es cierto que de los personajes como Beethoven, nos llegamos a hacer una idea que, como procede de fuentes posiblemente adulteradas, puede ser en parte falsa. En lo que respecta al compositor, se empezó a escribir sobre él en pleno Romanticismo y sus textos, documentos, cartas y notas, se han utilizado muchas veces sin el preciso rigor. A esto hay que añadir que algún biógrafo apasionado ha retocado las frases beethovenianas para darles un sentido más poético o filosófico. Si consideramos, por fin, que esas frases han llegado al castellano muchas veces a través del francés, el resultado es que algunas de ellas, tal como se citan, no las reconocería el propio Beethoven. Por eso es muy útil un libro como éste en el que, con unas breves y discretas notas, se realiza una selección de textos recogidos en los propios originales y traducidos con la máxima fidelidad. Es cierto que nuestra veneración por Beethoven proviene de su música. No importa que sus escritos sean de mayor o menor calidad literaria. Lo fundamental es que, en su propio estilo, que no tiene por qué ser el de un poeta o el de un gran escritor, nos dejó su pensamiento sobre muchas cosas y en especial sobre su arte. Desde luego, al lector puede chocarle un poco ver puestas en boca de Beethoven frases como ésta dirigida a Weber: «¡Sí, eres un tío estupendo, un excelente tipo!». Pero sin duda, esto responde realmente al lenguaje coloquial que refleja Weber en una carta a su mujer, y nos da un Beethoven más humano que el que ha llegado hasta nosotros a través de palabras de rebuscada grandilocuencia, añadida por algún adorador poco escrupuloso.

No se trata en esta ocasión de un libro desmitificador, pues a Beethoven no hay quien pueda rebajarle un ápice de su gloria, sino de un intento de acercarnos al genio como hombre, con sus grandezas, pero también con sus debilidades. Los grandes artistas no son seres sobrehumanos, sino hombres como nosotros, y por eso precisamente nos sobrecoge más el producto de su espíritu.

El origen de este pequeño volumen es el afán coleccionista de Reinhold Schimkat, cuyo primer esfuerzo ha sido perfeccionado y completado por Anton Würz. Es muy inteligente la ordenación de las secciones en que la obra se divide y la selección de los fragmentos que proceden de cartas, documentos, simples anotaciones e incluso libros. Hay que señalar, como especialmente interesantes, los capítulos «Años mozos y amigos de la juventud», «Comienzos de la sordera», «Beethoven y Goethe», «Cartas a amigos, artistas y admiradores», «Beethoven y las mujeres», «Cómo lo veían los demás» y «Sus últimos días y su muerte». Pero en el libro hay mucho más, que nos aclara las relaciones del músico con sus nobles protectores y con su propia familia, sus pensamientos sobre muchos asuntos importantes y, en general, su actitud ante la vida, tan influida por sus enfermedades. Es impresionante encontrar frases como la contenida en una carta de Goethe al compositor Zelter: «Mucho hay que disculparle, y es muy de compadecer, pues su oído le falla, lo que tal vez perjudique menos al aspecto musical de su ser que al sociable». En cuanto a las mujeres, que tan fundamental influencia tuvieron en la vida del artista, parece que, según una nota de los traductores, se ha identificado por fin a la «Amada inmortal», uno de los

personajes oscuros en la biografía beethoveniana. La selección es tan acertada que, desde las primeras cartas de la juventud hasta la oración fúnebre de Grillparzer, pasando por la angustiada confesión de dificultades económicas, por los momentos de exaltación amorosa, por los de ternura o disgusto familiar y hasta por los contratiempos de cada día, nos da seguramente, mejor que muchas biografías, la verdadera imagen del hombre y del artista.

CARLOS GOMEZ AMAT

ROBERTO SEGRE. *CUBA. ARQUITECTURA DE LA REVOLUCION*.

EDITORIAL GUSTAVO GILI, S. A. BARCELONA, 1970.

Roberto Segre ha hecho un estudio que desborda ampliamente los alcances previsibles según el enunciado. Sin limitarse al estudio de la arquitectura surgida en Cuba a partir de la revolución castrista, el análisis no sólo se extiende hasta los antecedentes directos, las influencias y los eventuales resultados, sino que enfoca la cuestión considerándola como parte inseparable del problema conjunto de los países subdesarrollados. De ahí que dedique especial atención al esclarecimiento del concepto de Tercer Mundo en cuanto fenómeno histórico surgido tras la segunda guerra mundial, desde la emancipación política de los países bajo régimen colonial de las potencias capitalistas. El Tercer Mundo ha dejado de ser el nivel inferior de una jerarquía para convertirse en la definición de un contenido inédito caracterizado por la impugnación global de la sociedad tecnológica, de las jerarquías derivadas del orden burgués y de sus ideales promocionados.

La arquitectura del Tercer Mundo se ha manifestado mediante la espontaneidad (marginal, rural, suburbana) y la «cultura» urbana, cuyas características dependen de las técnicas y nociones sociales de cada burguesía local. Dentro del caso latinoamericano —al que el autor dedica cumplida atención—, las directrices se bifurcan entre la utopía tecnocrática y la evasión folklórica, alternativas que, en situaciones posrevolucionarias, se conectan con una compleja gama de problemas en relación con la base material y con la conciencia técnica e ideológica.

Según Segre, el caso de Cuba se perfila como alternativa cultural contrapuesta a los ejemplos y contradicciones de los países desarrollados. A pesar de su inferioridad tecnológica, el Tercer Mundo tras su emancipación, permite esperar que «su creatividad será inmensamente mayor, porque el contenido humano y las condiciones sociales alcanzarán un valor unitario, que se manifestará por medio de los signos arquitectónicos y urbanísticos, representación del reencuentro de la unidad estética, de la unidad cultural, de la armonía entre hombres y comunidad, entre comunidad y Naturaleza».

Tras estudiar la arquitectura anterior al advenimiento de la Revolución cubana —siempre en relación con las restantes experiencias latinoamericanas—, Segre considera las obras mayores de la primera etapa castrista, la planificación regional y urbana, algunas experiencias en el campo de la vivienda y del urbanismo, para finalizar analizando las perspectivas y nuevas tendencias en la arquitectura actual.

Prescindiendo de los ejemplos ampliamente aportados por el autor, las líneas generales del proceso permiten obtener una visión sintética y llegar a ciertas conclusiones. Entre 1959 y 1963, hay «una dualidad latente, contenida en la persistencia de ciertos esquemas formales y tipológicos

utilizados con anterioridad a la Revolución y, a su vez, el rechazo total de estas imágenes, oponiéndoles un repertorio diferente, representativo de la expresión lingüística que debía coincidir con la fisonomía asumida por la cultura de la sociedad revolucionaria». Limitada esta última posibilidad a unas cuantas obras aisladas, el siguiente paso acentuó el ahondamiento en los problemas tecnológicos, variando las alternativas entre la aceptación directa de las experiencias ajenas hasta su reconsideración crítica, asimilándolas dentro de un camino propio, condicionado por las particularidades vigentes en Cuba. El VII Congreso de la U. I. A., celebrado en 1963, contribuyó decisivamente al establecimiento de una nueva relación entre las técnicas posibles y la voluntad doctrinal, pudiendo afirmarse que «surge una teoría, un pensamiento sobre la arquitectura de la Revolución», cuyas formulaciones se encuentran en la ponencia de la Escuela de Arquitectura al Encuentro de Estudiantes, en la ponencia de Cuba al Congreso de la U. I. A. y en el informe del arquitecto F. Salinas.

Segre termina su estudio refiriéndose a la reforma de los métodos pedagógicos en Cuba. El primer factor de ese cambio se refiere a la «actitud» profesional y teórica

como fundamento de la futura actividad del alumno, que se desarrollará incorporada a la construcción de la sociedad revolucionaria. Por otra parte, el bagaje técnico debe estar en relación con las reales condiciones concretas del país, desde los aspectos conceptuales, funcionales, ecológicos, técnico-económicos y constructivos, hasta los temas específicos de la prefabricación y la industrialización. Los modernos métodos matemáticos y científicos (computación electrónica, teoría de los conjuntos, teoría de las redes) van unidos al permanente contraste entre los datos de la realidad objetiva y la consideración de los valores de índole estética, sociológica y psicológica, aunque estableciendo una clara separación entre las enseñanzas teóricas y las prácticas. De ese modo, se pretende identificar al arquitecto con los problemas de la vida social en la que participa efectivamente desde el primer momento.

El innegable interés de la experiencia cubana queda perfilado con nitidez y buen método en este libro, que sabe aunar la excelente visión de conjunto con la atención dedicada a las obras singulares.

V. A. C.

DISCOGRAFIA

BEETHOVEN, LUDWIG VAN. *LA OBRA DE...*

EDICION JUBILAR INTEGRAL AGRUPADA EN 12 ALBUMES CON 76 DISCOS. DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT. EN ESPAÑA, FONOGRAM. 30 CMS. 33 1/3 R. P. M. CON EXTENSOS COMENTARIOS Y GRABADOS. ESTEREO COMPATIBLE.

Lo más importante en las conmemoraciones de centenarios son las aportaciones duraderas y bien meditadas dirigidas al recto conocimiento del personaje recordado. Las ediciones de obras completas son, quizá, el medio más adecuado a este fin. Por eso, en el enorme aluvión de conciertos, conferencias, homenajes y estudios de toda clase dedicados en el mundo entero a Beethoven en el segundo centenario de su nacimiento, hay que destacar la grabación de su obra íntegra realizada por la Deutsche Grammophon Gesellschaft. Se trata de una edición crítica, revisada y ordenada que reúne a las obras más conocidas —sinfonías, conciertos, cuartetos, sonatas...— otras muchas muy bellas e interesantes que, por diversos motivos, han permanecido en la oscuridad y que causarán no poca sorpresa y placer al buen aficionado, al que procurarán, además, una visión más completa del gran sordo.

Las dificultades de toda índole que para esta edición monumental ha habido que vencer son incontables, y sólo la concienzuda meticulosidad germana, los largos años de estudio de los especialistas han podido superarlas. Las investigaciones de los manuscritos originales, no siempre de unívoco entendimiento en la selva de los apuntes, notas y versiones a que pueden dar lugar, salió de las manos de los eruditos para llegar a las de los no menos eruditos realizadores, peritos en estilos y siempre a caballo entre la fidelidad a la Historia y a la sensibilidad de nuestro tiempo, no tan libre de prejuicios como pudiéramos creer.

La selección de los artistas más idóneos en cada género y de las técnicas de grabación apropiadas según una larga experiencia, cerraba el largo ciclo preparatorio de esta edición.

Puede afirmarse, en líneas generales, que para estas grabaciones —que comprenden 76 grandes discos, bien clasificados y comentados en 12 álbumes— han sido elegidos los intérpretes de mayor notoriedad en cada uno de los géneros, de manera que, sobre ofrecernos las más autorizadas versiones hoy posibles, constituyen para los musicólogos futuros un fondo inapreciable de investigación como testimonio vivo de nuestra visión beethoveniana. Será, para ellos, el Beethoven de los años 70, ya que en ella están nombres primerísimos de la interpretación actual: entre otros muchos, Karajan, Böhm, Leitner, directores; Kempf, Demus o Kontarsky, ante el piano; para los instrumentos de arco, Menuhin, Oistrak, Ferrás, Schneiderhann, Szering o Fournier; en el canto, Gundula Janowitz, Birgit Nilsson o Fischer-Dieskau; el Cuarteto Amadeus y el Trío italiano d'Archi, en el capítulo de la música de cámara; las grandes Orquestas Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Viena, Sinfónica de la Radio de Berlín, Royal Philharmonic de Londres...

Todo esto lo encontramos, con todas sus dificultades y ambición, como casi normal y previsible en el contexto cultural germano; pero lanzarlo en España, como lo ha hecho Fonogram, es aventura generosa, que si revela, por un lado, los largos pasos que, en el terreno de la música hemos dado en los últimos años, indica no menos un abierto propósito y un deseo de servicio a los valores del espíritu con tanta esperanza como desinterés y que, por ello, merece gran elogio.

FERNANDO RUIZ COCA

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

MANRIQUE CABRERA, César (pintor y escultor).

Arrecife de Lanzarote (islas Canarias), es el lugar en que nace un 24 de abril de 1920. Estudia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo los títulos de profesor de pintura y dibujo, el año 1946. En 1952 asiste al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid, dos años más tarde funda, con un grupo de pintores y escritores, la primera galería no figurativa de Madrid, la de Fernando Fe.

Ha sido recompensado con Segunda Medalla en la Exposición de Arte Abstracto de Cartagena, 1965, y Medalla de Plata del ministro de Información y Turismo, 1969, y becado por el Instituto Internacional de Educación en Nueva York, 1966.

Su primera exposición individual tuvo lugar en Arrecife, 1942; desde entonces ha celebrado las siguientes: Madrid (Clan), 1954 y 1955; Las Palmas, Tenerife y Arrecife, 1956; Madrid (Ateneo), 1957; Lausanne (L'Entracte), 1959 y 1963; París (Craven), 1961; Nueva York (Catherine Viviano), 1966, 1967 y 1969.

Interviene en las Bienales de Venecia de los años 1955 y 1960; III Bienal Hispanoamericana, 1955; Bienal de Sao Paulo de 1963 y en numerosas exposiciones colectivas celebradas en Fribourg, Basel, Río de Janeiro, Munich, Sao Paulo, Göteborg, Oslo, Nueva York, Londres, Tokio, Bruselas, París, Caracas, Viena, Helsinki, Nápoles, Roma, Berna, Lisboa, Houston, Ohio y en numerosos puntos de España, Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Santa Cruz de Tenerife, Santiago de Compostela, etcétera.

En 1967 realiza dos murales cerámicos para la Escuela Náutica de Tenerife y, en 1970, trabajos de escultura y arquitectura para la isla de Lanzarote, que le valieron la Medalla de Plata del ministro de Información y Turismo.

Obras suyas se encuentran en los Museos Malmo de Suiza, Arte Abstracto de Cuenca, Universidad de Princeton, Banco Nacional de Omaha y Banco Marine Trust de Buffalo.

III-71.

GOMBAU, Gerardo (compositor).

Nació en Salamanca en 1906. Estudió en su ciudad natal y en el Conservatorio de Madrid, piano, violín, armonía y composición. Maestro Nacional. Primer Premio de Composición (1945). Premio Extraordinario de Composición (1949). Sus maestros fueron Balsa, Tragó, Görner, Calés Pina y Conrado del Campo, del que fue uno de los discípulos más destacados. Profesor del Conservatorio de Salamanca (1935). Perteneciente al Cuerpo de Directores de Banda Civiles (1941). Creador y director de la Orquesta Sinfónica de Salamanca (1942). Catedrático de acompañamiento al piano del Conservatorio de Madrid (1945). Premio de la Northern California Harpists Association (1952). Premio Conservatorio de Tenerife (1953). Premio Samuel Ros (1954). Premio Pedrell (1955). Beca Juan March (1961). Encargos de Alea, Orquesta de RTV y Orquesta Nacional. Ha practicado la música de cámara y acompañado como pianista a grandes figuras. Ha dirigido en Madrid, París, Lyon, Roma, Florencia, Moscú, etcétera. Ha publicado artículos y pronunciado conferencias. Ha escrito textos didácticos y colaborado en Radio Nacional.

Su estilo parte de una primera época nacionalista, de un aliento sinfónico influido por su maestro Conrado del Campo, y pasa por una evolución muy personal hasta llegar a su última época en que sigue las corrientes más avanzadas, experimentando incansablemente en la forma y en el sonido.

Obras principales: Orquesta: *Don Quijote velando las armas* (1945), *Variaciones sobre un tema popular* (1949), *Sonata para orquesta de cámara* (1952), *Grupos tímbricos* (1970), *Paráfrasis* (Sobre temas de Beethoven) (1970). Voz y grupo instrumental: *Siete claves de Aragón* (1955), *Música para voces e instrumentos* (1961), *Cantata para la inauguración de una losa de ensayo* (1967). Numerosas canciones para voz y piano. Arpa: *Apunte bético* (1947), *Sonorización heptáfona* (1963). Cámara: *Trío* (1954), *Texturas y estructuras* (1963), *Música para ocho ejecutantes* (1966), *Música 3+1* (1967), *Alea 68* (1968). Obras para piano, violín, guitarra, coro, escénica, ballet, experiencias concretas y electrónicas, etcétera.

Discos: *Aires de Castilla*, *La Argentinita* (Voz). Director: M. Torroba (Columbia). *Amanecer*, J. Fernán-

VALLES SIMPLICIO, Román (pintor).

Nace en Barcelona el 16 de diciembre de 1923. Sus primeros estudios los realiza en su ciudad natal, ingresando en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge el año 1946. Desde 1949 ha realizado numerosos viajes por España, Francia, Italia y Países Bajos. Actualmente es profesor de Plástica en la Escuela Massana de Barcelona y director del Instituto Fernando Casablanca de Sabadell.

Junto con las numerosas bolsas de viajes y pensiones que ha recibido ha sido recompensado con Accésit Tercer Premio y Primer Premio en las Bienales de Sabadell, 1957, 1959 y 1969; Medalla de Bronce en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona, 1960; Primer Premio en la Exposición de Pintura de Granollers, 1960; Primer Premio en la XIX Exposición de Bellas Artes de Badalona, 1960; Primer Premio en la Exposición Sureste de Murcia, 1961; Gran Premio en el Certamen Nacional de Artes Plásticas en Madrid, 1963, y los premios internacionales, medallas de oro y plata, conseguidos en el Premio Suizo de Pintura Abstracta de Lausanne, 1960.

Exposiciones individuales ha realizado en: 1957, Madrid (Fernando Fe); 1959, Barcelona (Ateneo); 1960, Madrid (Neblí); Lausanne (Kasper); Roma (Trastevere); Barcelona (Museo de Arte Contemporáneo); 1961, Lausanne (Kasper), Basilea (Bettie Thomen), Ibiza (Vedra); 1962, Madrid (Biosca); 1963, Ibiza (Iván Spence), Barcelona (René Métras), Madrid (Ateneo); 1965, Valladolid, Lérida, Santander (Sur), Barcelona (René Métras); 1966, Ibiza (Iván Spence); 1969, París (Suzanne de Cöninck); 1970, Morges (Pro-Arte), Madrid (Ateneo).

Ha intervenido en el Premio Suizo de Pintura Abstracta, 1960; IV Bienal de Sao Paulo, 1961; Feria Mundial de Nueva York, 1964; Festival de Artes Plásticas de Antibes, 1967; Trienal de Nueva Delhi, 1968; Bienal Internacional de Medellín (Colombia), 1968; II Bienal Internacional del Deporte, 1969; Salón de Octubre de Barcelona, 1955; II, IV, V, VI, VIII y IX Salón de Mayo en Barcelona, 1958, 1960, 1961, 1962, 1964 y 1965; III, IV, VI y VII Bienal de Sabadell, 1957, 1959, 1967 y 1969; Exposición Nacional de Bellas Artes, 1960 y 1962; II y III Salón de Pintura Española en Ibiza, 1962 y 1963; Exposiciones del Cercle Maillol del Instituto Francés de Barcelona, 1954, 1955, 1958 y 1959; XIX Exposición de Bellas Artes de

CHIRINO LOPEZ, Martín (escultor).

Nace en Las Palmas de Gran Canaria el día 1 de marzo de 1925. Es alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, entre los años 1948 y 1952, en que obtiene el título de profesor. Al año siguiente marcha a Londres, donde perfecciona estudios en la Escuela de Arte, y en 1954 realizará otro curso en la de Liverpool. Fue miembro del grupo El Paso y del grupo canario Ladac.

Ha sido recompensado con la Palma de Oro de Las Palmas de Gran Canaria.

Expone individualmente en 1954, Las Palmas de Gran Canaria (Museo Canario); 1958, Madrid (Ateneo); 1962, Nueva York (Grace Borgenicht Gallery); 1966, Santa Cruz de Tenerife (Museo Municipal); 1969, Nueva York (Grace Borgenicht Gallery).

Comienza a exponer colectivamente en Las Palmas de Gran Canaria, 1954, en Cuatro Artistas Españoles, y ha continuado presentando sus obras en la III Bienal Hispanoamericana, 1955; V Bienal de Sao Paulo (donde tuvo una sala personal), 1959; VI Bienal de San Marino, 1963; XXXII Bienal de Venecia, 1964; X Bienal Middelheim de Amberes, 1969; V, VI y VII Concurso Internacional del «Bronzetto» de Padua, 1963, 1965 y 1967; Festival del Languedoc (Francia), 1962; III Exposición Internacional de Escultura Contemporánea en el Museo Rodin de París, 1966; exposición de escultura al aire libre de la Fundación Pagani de Milán, 1970; Exposiciones del grupo El Paso en Madrid, 1958 y 1959, y en Roma, 1960; Salón de Mayo de Barcelona, 1959; I y II Exposición de Arte Contemporáneo de San Sebastián, 1961 y 1962; exposición homenaje a Oscar Domínguez en Tenerife, 1967, y en otras muchas celebradas en Liverpool, Las Palmas, Madrid, Nueva York, Holanda, Dinamarca, Barcelona, Chicago, Toronto, Ohio, Zaragoza, Tenerife, Toulouse, Manila, Valencia, Nuremberg, Rotterdam, Michigan... Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Barcelona, Arte Moderno de Nueva York, Arte Moderno de Providence, Art Institute de Chicago, Art Gallery de Toronto, Middelheim de Amberes, Fundación Pagani de Milán, Westerdahl de Tenerife, Casa Colón de Las Palmas, así como las más importantes colecciones de Europa y América poseen obras de este artista.

III-71.

Badalona, 1960; Exposición Premio Sureste de Murcia, 1961; II y V Concurso de Tarrasa, 1959 y 1965, y en numerosas colectivas que han tenido lugar en diversas ciudades del mundo.

Está representado en los siguientes museos: Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Barcelona, Arte de Granollers, de Badalona y de Sabadell, así como en numerosas colecciones particulares españolas, francesas y suizas.

III-71

dez (Columbia). *Escena y danza charra*, *Danza del destino*, *Trova de nostalgia*, director: M. Torroba (Columbia). *Siete claves de Aragón*, T. Berganza (Alhambra). *Apunte bético*, Marisa Robles (Hispavox), Gislle Herbert (Vergara). *Tres piezas de la Belle Epoque*, Yepes (Columbia). *Canciones varias*, Berganza (Columbia), R. de Valenzuela (Philips), A. Chamorro (Pax), M. T. Tourné (Voz). *Bailete*, J. Tordesillas (Philips).

III-71.

GURIDI, Jesús (compositor).

Nace en Vitoria en 1886. Muere en Madrid, en 1962. Empezó sus estudios en el ambiente familiar, y luego los continuó en Madrid y Bilbao. A los diecisiete años ingresó en la Schola Cantorum de París, donde fue discípulo de Vicent d'Indy. Perfeccionó sus estudios organísticos en Bruselas con Jongen. Después de volver a España salió de nuevo a Colonia para estudiar con Neitzel. En Bilbao trabaja como organista, director de la Sociedad Coral y profesor del Conservatorio. En 1939 se trasladó a Madrid. Catedrático de órgano en el Real Conservatorio y director del mismo centro (1955). Académico de Bellas Artes de San Fernando. Premio Nacional de Música (1949). Premio Oscar Esplá (1956). Comendador de Alfonso X el Sabio. Fue muy importante su labor como concertista de órgano.

La música de Guridi se caracteriza por una sólida construcción y un nacionalismo refinado y personal, muchas veces relacionado con su tierra natal. Cultivó los más diversos géneros con fortuna y algunas de sus obras se encuentran entre las más aplaudidas en la música española del siglo xx. Sus páginas más significativas se encuentran en el género lírico, sinfónico, coral y camerístico.

Obras principales: Orquesta: *Una aventura de don Quijote*, *Diez melodías vascas*, *Sinfonía Pirenaica*, *Homenaje a Walt Disney* (piano y orquesta). Coro y orquesta: *Así cantan los chicos*. Música de cámara: dos cuartetos. Drama lírico: *Mirentxu*, *Amaya*. Zarzuela: *El caserío*, *La meiga*, *Peña Mariana*, *La cautiva*. Canto y piano: *Seis canciones castellanas*. Numerosas obras para órgano, coro, música religiosa, partituras cinematográficas, etcétera.

En 1957 obtuvo un premio por la música de la película «Un traje blanco».

Discos: *Diez melodías vascas*, Argenta (Alhambra), Arámbarri (Hispavox). *Plenilunio y espatadantza de Amaya*, Arámbarri (Hispavox). *El caserío*, (Columbia). *Canciones castellanas*, Berganza (Columbia).

GUIJARRO GUTIERREZ, Antonio (pintor).

Natural de Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real, en donde nace el año 1923. Su formación artística ha tenido lugar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y en la Columbia University de Nueva York. Actualmente es catedrático de Colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

Además de la Pensión Conde de Cartagena, ha sido recompensado con Tercera, Segunda y Primera Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1952, 1954 y 1957; Premio Nacional de Pintura, 1954; Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Viareggio (Italia), 1955; Molino de Oro en la Exposición Regional de Valdepeñas, 1955; Medalla de Oro Pintores de Africa, 1956; Medalla de Bronce en la V Bial del de Alejandría, 1964; Medalla de Bronce en la II Bial del Deporte, 1969, etcétera.

Ha expuesto individualmente en 1951, Madrid (Biosca); 1958, Salamanca (Escuela de San Eloy); 1959, Bilbao (Illescas); 1960, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1961, Santander (Sus); Barcelona (Syrá); Lisboa (Diario de Noticias); 1963, Santander (Caja de Ahorros de Sureste); 1964, Oslo (Galleri Per); 1967, Zaragoza (Libros); 1968, Nueva Orleans, U. S. A. (Bryant Galleries); 1969, Torsberg, Noruega (Kunstrforening); Madrid (Kreisler); Jackson, U. S. A. (Bryant Galleries); Valladolid (Castilla); 1970, Bilbao (Illescas).

Interviene en las Exposiciones Nacionales comprendidas entre los años 1950 y 1968; XXVI y XXVIII Bienales de Venecia, 1952 y 1956; II Bial Hispanoamericana, 1954; V Bial de Alejandría, 1964; II Bial Internacional del Deporte en las Bellas Artes, 1969; Exposiciones Regionales y Nacionales de Valdepeñas; II Bial-Nacional de Bilbao, 1968; IV Concurso Internacional de Dibujo Yugada-Guillot, 1962; Pintores Españoles Contemporáneos en la Feria Mundial de Nueva York, 1964, y en otras muchas colectivas celebradas en numerosos países.

DELGADO RAMOS, Alvaro (pintor, dibujante, grabador).

Nace en Madrid el 9 de junio de 1922. Autodidacta que ha sido becario del Gobierno francés, 1949, del italiano, 1956, y de la Fundación Juan March, 1961.

Gran Premio de Pintura en la I Bial del Mediterráneo, 1955; Gran Premio de Pintura en el concurso anual de Alicante, 1960; Medalla de Oro en el XII Salón Nacional del Grabado, 1962; Gran Premio de Dibujo en el Primer Certamen Nacional de Artes Plásticas, 1962.

Ha colgado sus obras en 1945, Madrid (Clan); 1947, Madrid (Museo de Arte Moderno); 1948, Madrid (Buchholz); 1949, Barcelona (Layetanas); 1950, Madrid (Museo de Arte Moderno), Bilbao (Studio); 1951, Barcelona (Layetanas), San Sebastián (Aranaz Darrás); 1952, Zaragoza (Libros); 1953, Madrid (Estilo), Santander (Sur); 1954, Bilbao (Illescas); 1955, Navia (Biblioteca Carlos Peláez); 1956, Madrid (Alfil); 1957, Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias); 1958, Madrid (Biosca); 1959, Sevilla (La Rábida), Barcelona (Gaspar), Zaragoza (Libros); 1960, Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias), Gijón (Altamira); 1961, Madrid (Biosca), Salamanca (Caja de Ahorros), Gijón (Altamira), Montevideo (Moretti), Madrid (San Jorge); 1962, Salamanca (Escuela de San Eloy), Bilbao (G. de Arte); 1963, Bilbao (G. de Arte); 1964, Oviedo (Caja de Ahorros de Asturias), Zaragoza (Libros); 1965, Madrid (Biosca y Ateneo); 1966, Santander (Sur), Madrid (Kreisler); 1967, Bilbao (Illescas); 1968, Valladolid (Caja de Ahorros), Santander (Sur), Barcelona (Camarote Granados); 1969, Madrid (Agora), Zaragoza (Libros), Oviedo (Benedet), Pamplona (Caja de Ahorros), San Sebastián (Información y Turismo); 1970, Sevilla (Moratín), Santander (Sur), Madrid (Richelieu).

Interviene en las Exposiciones Nacionales de 1954, 1957, 1960; I, II Bial Hispanoamericana, 1951, 1954; XXV, XXXII Bial de Venecia, 1950, 1964; V y VII Bial de Sao Paulo, 1959, 1963; I Bial del Mediterráneo, 1955; Feria Mundial de Nueva York, 1964, y numerosas colectivas en Madrid, Buenos Aires, París, Londres, Méjico, Roma, Nueva York...

Está representado en los Museos de Bellas Artes de Bilbao, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Buenos Aires, Córdoba (Argentina), Ciudad Trujillo y de Ibiza.—III-71.

LOZANO SANCHIS, Francisco (pintor).

El 19 de septiembre de 1912 nace en Antella, provincia de Valencia. En la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos realiza sus estudios, al cabo de los cuales es pensionado en Granada y Madrid. En 1952 es pensionado por el Gobierno francés en París y a partir de 1958 ha viajado por Francia, Suiza, Inglaterra y otros países europeos.

Está en posesión de Segunda y Primera Medalla de las Exposiciones Nacionales de 1948 y 1952; Gran Premio Nacional José Antonio Primo de Rivera, 1951; Premio del Uruguay en la III Bial Hispanoamericana, 1955; Premio Nacional de Salamanca en el centenario de las Exposiciones Nacionales, 1957, etcétera.

Individualmente ha expuesto en 1942, Valencia (G. Arte); Barcelona (Syrá); 1944, Bilbao (G. Arte); 1946, Madrid (Estilo); 1948, Madrid (Estilo); Valencia (G. Arte); 1949, Valencia (G. Arte); 1950, Alicante (Ayuntamiento); 1953, Madrid (Biosca); 1958, Valencia (Casa Americana); 1960, Madrid (Dirección General de Bellas Artes); 1963, Madrid (Biosca); 1964, Valencia (Asociación de la Prensa); Palma de Mallorca (Moisés Alvarez); 1965, Madrid (Ateneo); 1969, Madrid (Biosca).

Ha participado en las Exposiciones Nacionales de 1948, 1950, 1952 y 1957; en el Salón de los Once de 1949 y 1952; I, II y III Bial Hispanoamericanas, 1951, 1954 y 1955; XXV, XXVI y XXVIII Bial de Venecia, 1950, 1952 y 1956; I Bial del Mediterráneo, 1955; Exposición Universal de Bruselas, 1960; Feria Mundial de Nueva York, 1965 y en numerosas colectivas realizadas en Madrid, Buenos Aires, El Cairo, Beirut, Damasco, Bagdad, Amman, Jerusalén, Ankara, Estambul, Atenas, Londres, Ginebra, Lisboa, Méjico, San Diego (USA) y San Luis (USA).

En los museos siguientes se encuentran obras de este artista: Español de Arte Contemporáneo de Madrid, de Valencia, de Bilbao, de Alicante y en numerosas colecciones particulares de España y del extranjero.

V. de los Angeles (Voz de su Amo), Lorengar (Columbia), Olaria (RCA, versión completa). *Homenaje a Walt Disney*, Arámbarri (Hispavox). *Cuarteto número 2*, Agrupación Nacional de Música de Cámara (His-pavox). *Melodías Vascas* para arpa, Marisa Robles (Zafiro). *La carrasquilla*, Achúcarro (RCA). Diversas páginas corales.

III-71.

Obras suyas se conservan en los siguientes museos: Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Pin-tores de Africa de Madrid, Arte Moderno de Bilbao, Arte Moderno de Lisboa, Caramulo de Portugal, Arte Moderno de El Cairo, Arte Moderno de Venecia, Real Academia de San Fernando de Madrid y Tönsberg Kunstforening de Teie (Noruega), así como en numerosas colecciones particulares.

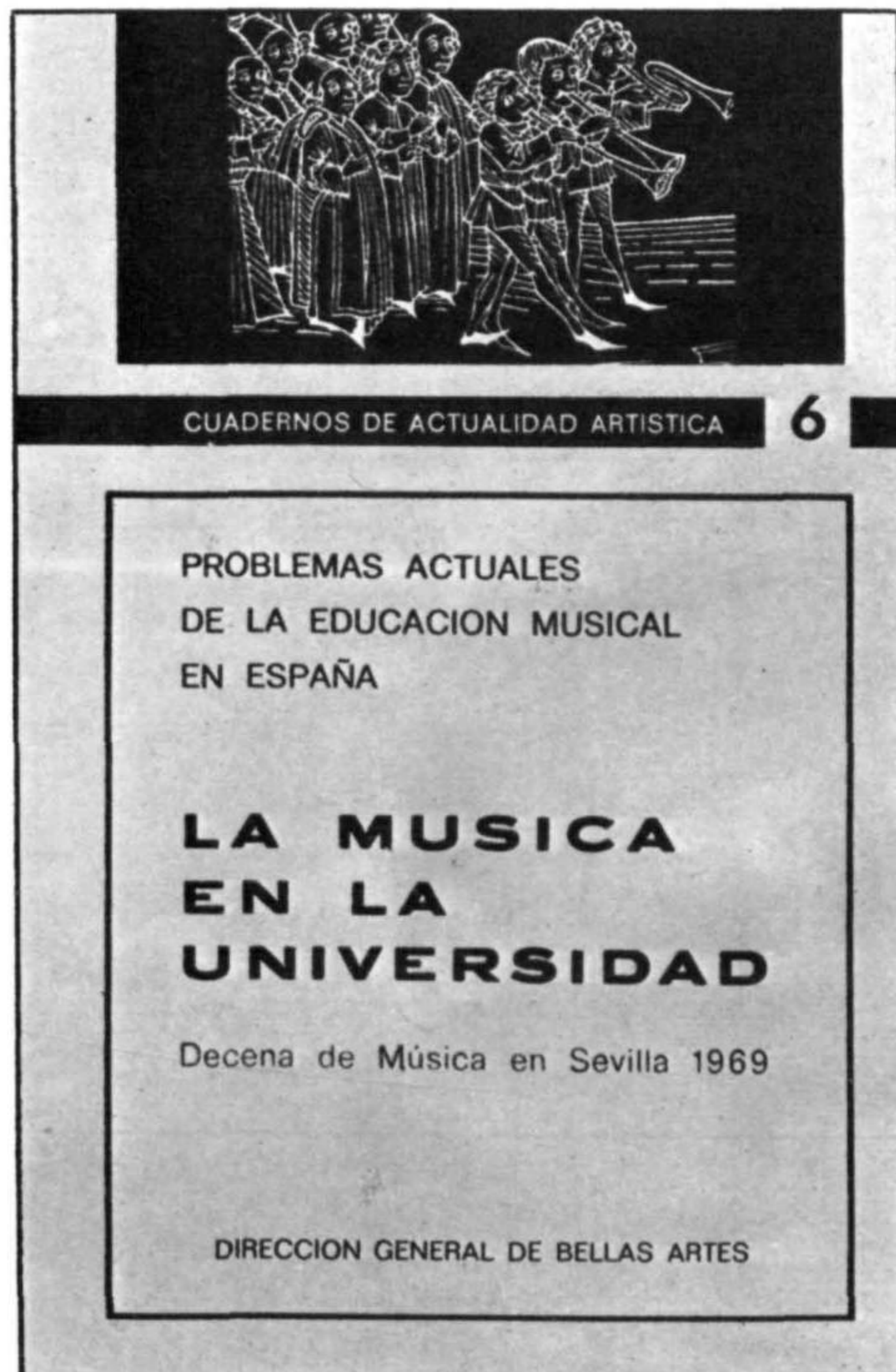
III-71.

UNA NUEVA COLECCION

DE LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA



TITULOS PUBLICADOS:

1. **LA NUEVA LITURGIA EN LAS IGLESIAS TRADICIONALES**
Por Francisco IÑIGUEZ ALMECH
2. **DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL DE EUROPA**
Conferencia Internacional de Bruselas
3. **LA EDUCACION MUSICAL EN LA ENSEÑANZA**
Comisaría General de la Música
4. **UNESCO. CONFERENCIA SOBRE POLITICAS CULTURALES**
5. **PRIMERAS CONVERSACIONES DE MUSICA DE AMERICA Y ESPAÑA**
6. **LA MUSICA EN LA UNIVERSIDAD**
Comisaría General de la Música

PRECIO: 25 pesetas



ESTILO



C/ JOVELLANOS, 6 - TNO. 222 67 47 EN MADRID



Tetera siglo XVIII, en noble correspondencia con el prestigio de Lipton.

¿Sólo porque el té Lipton cuesta un poco más se priva Vd. del mejor aroma y sabor?

USTED conoce el valor de lo auténtico.

Por ejemplo, Vd. sabe que no podría tener un collar de perlas auténticas por el precio de un collar de perlas cultivadas.

Ni tampoco podría vestirse con un

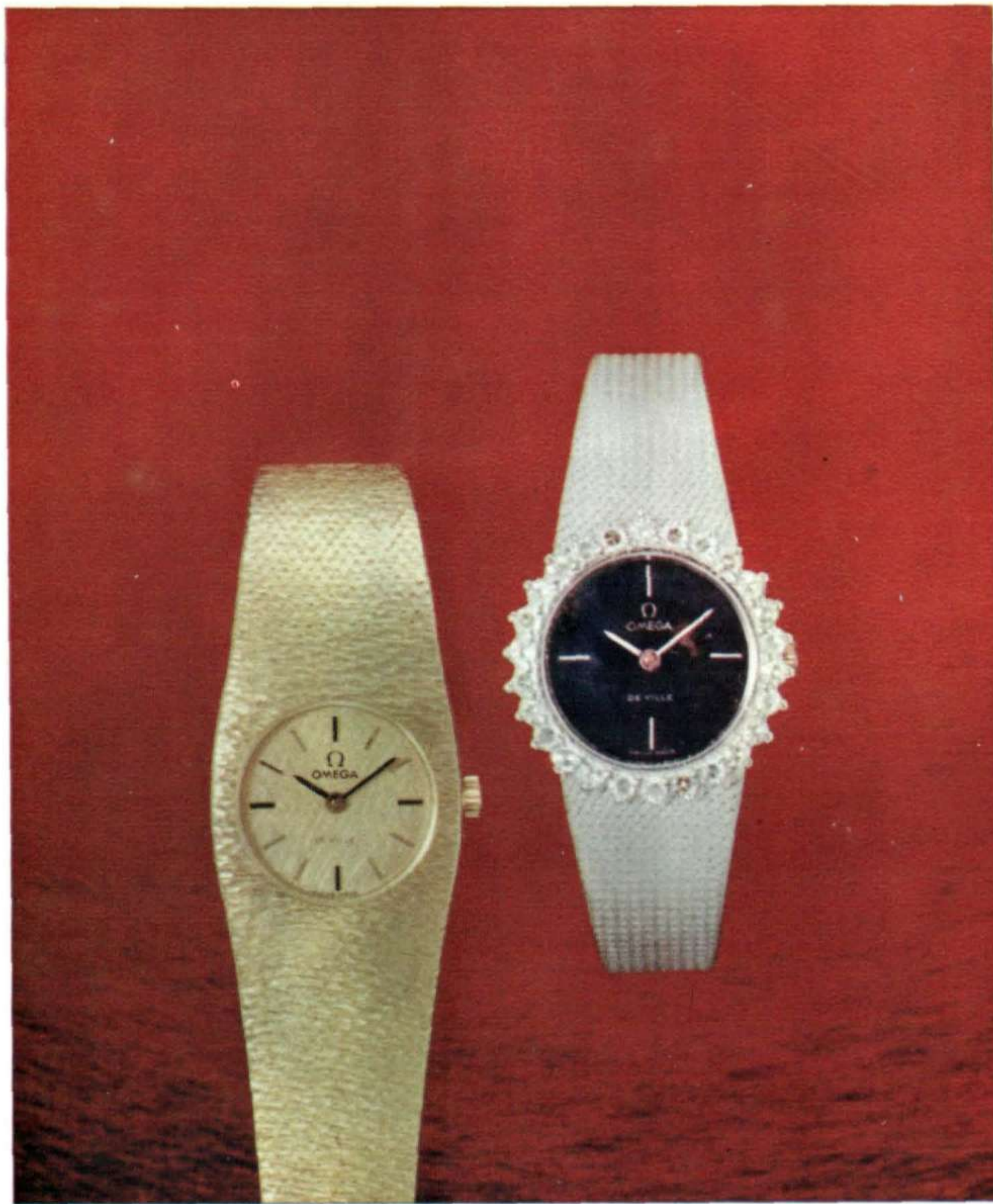
deslumbrante abrigo de visón por lo que cuesta uno de imitación.

Pero en la vida suele haber excepciones. Por ejemplo, Vd. no tiene por qué conformarse con un té más o menos aceptable, cuando, por muy poco más, puede comprarse el lujo de tomar

Lipton y prestigiarse con su incomparable sabor y aroma.

Lipton es, entre los tés, lo que el visón o la chinchilla entre las pieles: un lujo. Pero sólo para su paladar, no para su bolsillo.

Dése el lujo de tomar Lipton. No hay razón para privarse de él.



Un Omega de Oro: la mejor inversión de su tiempo

Desde 11.650 pts. para señora

De ese tiempo suyo que también es oro y de ese otro tiempo, el actual, donde no es fácil que nos garanticen el éxito de una inversión.

Hay un Omega de oro para usted. Considerado económicamente es muy interesante porque el oro siempre sube.

OMEGA: el único reloj de pulsera que ha estado 3 veces en la Luna.

OMEGA: ha cronometrado oficialmente 12 Olimpiadas.

OMEGA: ha merecido 5 Oscar de la Academia Internacional del Diamante.

OMEGA: que produce hasta el 50% del total de cronómetros suizos.

OMEGA: cuya garantía internacional, llega a 160 países.



Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo

Ω OMEGA

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

AGUSTIN GONZALEZ

- PRESENCIAS -

AGUSTIN GONZALEZ *Aclo* (1967)

PIANO

(♩ = 40)

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves, with dynamics *f* and *pp*. The second system has two staves, with dynamics *p* and *mf*. The third system has two staves, with dynamics *ff* and *ff*. The fourth system has two staves, with dynamics *ff* and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the staves, there are labels: "UNA CORDA" under the first system, "UNA CORDA" under the second system, and "UNA CORDA" under the third system. There are also labels "Ped" and "ff" at the end of the first system.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves, with dynamics *f* and *mf*. The second system has two staves, with dynamics *ff* and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the staves, there are labels: "UNA CORDA" under the first system, "UNA CORDA" under the second system, and "UNA CORDA" under the third system. There are also labels "Ped" and "ff" at the end of the first system.

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has two staves, with dynamics *f* and *ff*. The second system has two staves, with dynamics *pp* and *pp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the staves, there are labels: "UNA CORDA" under the first system, "UNA CORDA" under the second system, and "UNA CORDA" under the third system. There are also labels "Ped" and "UNA CORDA" at the end of the first system.

-8- 'ASCHERMITTWOCH'

FLAUTA
CLARINETTE
FAGOT

TROMPETA

CLAR.

PERCUSSION

(T. BLOCK) (PLATO AG)

XILOFON

PIANO

PIANO

VIOLIN
VIOLA
V. CELLO

VOZ

DAS AUF-UND ABSPRINGEN WAHREND DER IS VERBOTTEN | DAS AUF-UND ABS-SPRINGEN - WAH-REN DE FAHRT | IST VER BOT TEN

TEN TEN TEN TEN TEN TEN TEN

DIRECTOR

FLAUTIN

TROMPA

TROMBETA

TROMBON

VIBRADOR [5]

GAMA S []

OBJETO TÁCTIL []

LSA. VARIABLE []

SONIDO BLANCO []

PIANO

UNA CUERDA

Ped

Vo2 A

Vo2 B

Vo2 C

ON-DA O-LOR O --- BRE-RO

ON-DA O-LOR O --- BRE-RO

ON-DA O-LOR O --- BRE-RO