

*Bellas  
Artes 71*





FUENCARRAL, 43  
MADRID-4

JUAN BRAVO, 33  
MADRID-6

*Representante en España de las  
primeras marcas mundiales:*

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





Z. 389



## UN NUEVO PARQUE DE ATRACCIONES



El Parque de Atracciones fue inaugurado por el Excmo. señor alcalde de Madrid, don Carlos Arias Navarro, el día 14 de mayo de 1969, víspera de la festividad de San Isidro. Va a cumplir en breve, por tanto, dos años de existencia.

Para su tercer año tendrá nuevas atracciones (Calipso, Casa de los Tres Cerditos...) y una nueva mascota.

Todos sabemos que en el Parque «lo pasamos bien», pero ignoramos ese mundo oculto dedicado a proporcionarnos diversión. Por ello preferimos dar una nueva imagen:

### EL PARQUE EN CIFRAS

En 20 hectáreas ofrece 144 elementos de atracción a lo largo de cuatro kilómetros de calles asfaltadas, con un cerramiento de un kilómetro.

Pone al servicio de todos 70.000 m<sup>2</sup> de césped siempre verde, con 5.000 árboles (chopos, pinos, sauces, encinas, etc.), en los que se emplean 317.000.000 de litros de agua.

El servicio de mantenimiento inspecciona diariamente todas las atracciones, controlando, entre otras muchas actividades, los 50.000 metros de cables eléctricos y pintando 10.000 m<sup>2</sup> de superficie al cabo del año.

Para que la «cosa esté clara» tienen 75.000 bombillas (reponen 15.000 cada año) y 250 motores que mueven las atracciones, en todo ello gastan 2.500.000.000 de vatios anuales (los que usted gastará hasta el año 2804).

Con 100 pesetas, por ejemplo, puede montar en diversas atracciones, tomar un perrito caliente con cerveza y después chocolate con churros, además podrá presenciar un espectáculo de variedades musicales y circenses y la proyección de una buena película.

Los servicios están atendidos por 500 empleados (en temporada), que mantienen el Parque en funcionamiento durante las 3.162 horas anuales, 35 empleados se dedican exclusivamente a la limpieza. Además, para evitar que alguien tire un papel, pone a su alcance 500 papeleras. ¡Una cada ocho metros! También dispone de seis restaurantes.

Sin duda este es el resumen de un Parque de Atracciones vivo, porque además de las atracciones presta los siguientes servicios: Guardería infantil, alquiler de cochecitos para bebés, servicio médico con ambulancia y rayos X (aunque los sistemas de seguridad del Parque eliminan cualquier riesgo), bomberos, talleres, invernadero, etcétera.

Indudablemente es un pequeño mundo dedicado íntegramente a proporcionar alegría.

# Loción **XYREN** Primer masaje Vitaminado



XYREN After Shave Vitaminado  
**no sólo refresca...**

**sino que además cuida la piel  
después del afeitado**

Gracias a su contenido de Pantyl (factor del grupo vitamínico B de acción prolongada.)  
produce los siguientes efectos:

- Protege la piel
- La tonifica y vitaliza
- Suprime las irritaciones del afeitado.

Un nuevo producto de **PANTEN. S. A.**



# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



A. FERNÁNDEZ-CID

## ATAULFO ARGENTA

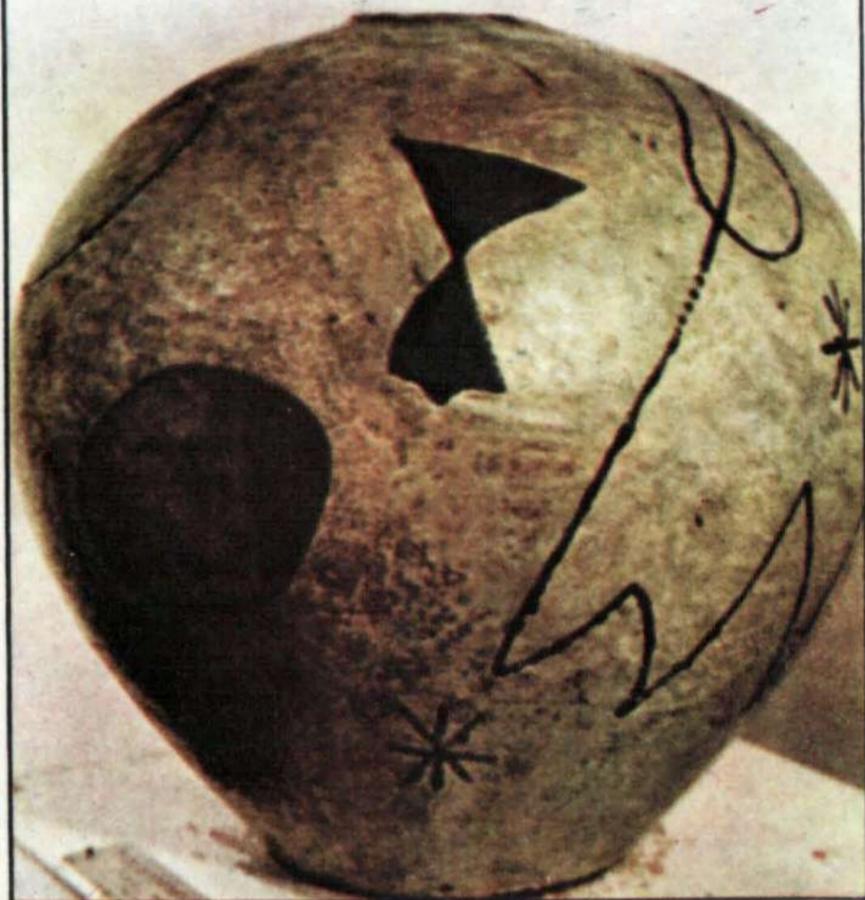
ARTISTAS  
ESPAÑOLES  
CONTEMPORANEOS



S. ALDANA FERNÁNDEZ

## LLORENS ARTIGAS

ARTISTAS  
ESPAÑOLES  
CONTEMPORANEOS



### TITULOS PUBLICADOS:

1. Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
2. Ortega Muñoz, por Antonio M. CAMPOY.
3. José Lloréns, por Salvador ALDANA.
4. Ataulfo Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ-CID.
5. Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.

### EN PRENSA:

Luis de Pablo, por Tomás MARCO.  
Victorio Macho, por Fernando MON.

### EN PREPARACION:

Picasso, por José CAMÓN AZNAR.  
Pablo Serrano, por Julián GÁLLEGO.  
Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.  
Joan Miró, por José CORREDOR MATHEOS.  
Manolo Hugué, por Rafael SANTOS TORROELLA.  
Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.  
Félix Candela, por Antonio FERNÁNDEZ ALBA.  
Viola, por Venancio SÁNCHEZ MARÍN.  
Clavé, por Enrique AZCOAGA.  
Fernández Alba, por Santiago AMÓN.  
Baltasar Lobo, por Antonio M. CAMPOY.  
Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.

Vázquez Díaz, por Angel BENITO.  
Juan Gris, por Gerardo DIEGO.  
Begoña Izquierdo, por Adolfo CASTAÑO.  
Ángel Medina, por Marcelo ARROITA-JÁUREGUI.  
Marcel Martí, por Ángel MARSÁ.  
Tapiés, por Sebastián GASCH.  
Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.  
Pérez Casas, por Odón ALONSO.  
Montsalvatge, por Enrique FRANCO.  
Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.  
Pancho Cossío, por José HIERRO.  
César Ortiz Echagüe y Rafael Echaide, por Carlos FLORES.  
Juan Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.  
Juan José Tharrats, por Carlos AREÁN.  
Javier Carvajal, por Juan RAMÍREZ DE LUCAS.  
Cumella, por Román VALLÉS.  
Oscar Esplá, por Antonio IGLESIAS.  
Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.  
Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.  
Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.  
Failde, por Luis TRABAZO.  
Subirasch, por Juan GISCH.  
Arteta, por Crisanto DE LASTERRA.  
Chirino, por Manuel CONDE.  
Salvador Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.  
Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.



**¡Qué bien  
se queda  
invitando con  
CARLOS III!**

CARLOS III,  
SOLERA RESERVADA DE PEDRO DOMEcq



# Bellas Artes 71

AÑO II • NUMERO 9 • MAYO-JUNIO 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.  
FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ, 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 JELLAL EL KAFI: No hay que destruir Cartago.

## NOTAS

- 9 FERNANDO RUIZ COCA: Anotaciones sobre la interpretación musical.  
15 JUAN ROGER RIVIERE: La estética del budismo Zen.  
20 VIDAL BENITO REVUELTA: «El pordiosero», de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer.

## POEMA

- 23 ALFONSO LOPEZ GRADOLI: Antiguos viajes a las tiendas que pinta Alfredo Alcán.

## ENTREVISTA

- 24 CON XAVIER DE SALAS, DIRECTOR DEL MUSEO DEL PRADO, por Luis Sastre.

## ACTUALIDAD

- 27 ALBERTO DURERO Y ALVARO DELGADO, EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO, por Joaquín de la Puente.  
34 PINTURA Y ESCULTURA DE VANGUARDIA: ZOBEL Y SUBIRACHS, por Carlos A. Areán.  
37 ALFOMBRAS Y TAPICES DE CAROLA TORRES, por Cirilo Popovici.  
38 LA DECIMA SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA, por Carlos Gómez Amat.  
41 SALVADOR DALI: APOTEOSIS EN EL MUSEUM BOYMANS DE ROTTERDAM, por Juan Ramírez de Lucas.  
46 CUATRO PINTORES: RUEDA, CELIS, NOVOA Y GORDILLO, por Raúl Chávarri.  
50 ARTE JOVEN PARA LA INDUSTRIA ESPAÑOLA, por García-Viñó.  
51 GRADACIONES DE LA REALIDAD: GLORIA ALCAHUD, MARIA ANTONIA SANCHEZ Y CARMEN LAFON, por Adolfo Castaño.  
53 LEANDRO MBOMIO EN EL PALACIO DE LA VIRREINA, por Carlos A. Areán.  
55 TESTIMONIO 70, por Raúl Chávarri.

## CRONICAS

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

## NOTICARIOS

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

## ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 68 CARMELO BERNAOLA, por Tomás Marco.  
Encarte: Cuatro páginas de música de Carmelo Bernaola.

## BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA

- 75 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

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

## PORTADA

Gauguin/Caballo blanco/Expuesto en el Museo Español de Arte Contemporáneo, formando parte de «Los impresionistas franceses», muestra a la que dedicaremos especial atención en nuestro próximo número.

**FOTOGRAFIAS:** Oronoz/Paisajes españoles/Usis/Agustín Rico/R. Camprubi/Texeda/Aguilar Quijada/Catalá Roca/B. Gómez/X. Mischechs/Gyenes.

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

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

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

FERNANDO RUIZ COCA.—Crítico musical de «Nuevo Diario». Director del Aula de Música del Ateneo de Madrid.

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

VIDAL BENITO REVUELTA.—Escritor.

ALFONSO LÓPEZ GRADOLÍ.—Licenciado en Derecho. Poeta.

CARLOS AREÁN.—Doctor en Filosofía. Miembro de número de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Premio Nacional de Literatura.

CIRILO POPOVICI.—Profesor de la Universidad de Madrid. Miembro por España de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

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

JOSÉ MARÍA CARRASCAL.—Licenciado en Derecho. Poeta.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

JUAN BASSEGODA NONELL, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, VICENTE AGUILERA CERNI, FERNANDO MON, CARLOS ANTONIO AREÁN, MIGUEL QUEROL, LUIS TRABAZO, RICARDO BINDIS, JORGE VEHILS, SEBASTIÁN GASCH, JORGE USCATESCU, H. H. STUCKENSCHMIDT, SALVADOR ALDANA, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, MANUEL MANZANO MONÍS, MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL, LUIS DE PABLO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, MANUEL CHAMOSO LAMAS.

ENSAYO

# NO HAY QUE DESTRUIR CARTAGO

JELLAL EL KAFI



"El Correo de la Unesco" (diciembre 1970) ha publicado este extraordinario artículo de Jellal El Kafi, cuyo título —evidentemente— es un contraeco del famoso grito de guerra de Catón: "Delenda est Carthago!".

La lectura del admirable texto que reproducimos a continuación sugiere automáticamente una consideración harto grave para la cultura y la vida de España. También a nuestras más egregias ciudades les es aplicable —y con urgencia!— la lúcida política que aquí propugna Jellal El Kafi, y que la Unesco ha patrocinado para el valle del Nilo, Venecia, Cartago y algunos otros solares cimeros de la historia humana.

Por eso, para hacer más plástico el riesgo que nuestras nobles ciudades corren, *BELLAS ARTES 71* —a la vez que agradece a "El Correo de la Unesco" la posibilidad de reproducir el texto que sigue— lo ilustra con fotos de Toledo, de Sevilla, de Burgos y de Córdoba.

**C**ARTAGO... Aquí es donde vivimos y aquí estamos viendo desarrollarse un proceso que puede conducir a la muerte de una ciudad, de un lugar histórico, de algo que un día podría no ser ya más que un recuerdo... Pero el caso de Cartago no es único, sino que se repite en decenas de otras ciudades, en decenas de otros lugares históricos que, en el mundo entero, están pidiendo que no se les deje morir.

Curiosidades naturales y paisajes, ciudades antiguas e históricas, yacimientos arqueológicos: todos estos bienes preciosos se encuentran amenazados de desaparición por el crecimiento avasallador de los nuevos asentamientos humanos.

Todos nosotros hemos podido advertir este fenómeno de orden muy general: unos mediante un análisis objetivo y científico, otros porque una mañana encontramos un aparcamiento donde antes estaban los árboles de la plaza...

La prensa se hace eco constantemente de esta violencia ejercida contra el medio en que vivimos, el cual sufre degradaciones continuas y alteraciones definitivas que en todos los testigos, hombres de ciencia o simples paseantes, producen la impresión dolorosa de una pérdida, más que lamentable, desgarradora.

Y sin embargo, ante la amplitud y la frecuencia con que se desnaturalizan los paisajes, ante la pulverización de los vestigios históricos y arqueológicos, la opinión se resigna y opta por admitir esos procesos de degradación que provoca el crecimiento urbano. De esta manera, al amparo del fatalismo de una cierta modernidad, se entregan zonas arqueológicas a los intereses particulares de una urbanización parcelaria o de una construcción hotelera anárquica. Los testimonios de estragos irreparables no faltan, mientras que la opinión impotente y desalentada parece admitir la violencia de un proceso que conduce a mutilar nuestro conocimiento de la Humanidad y a modificar radicalmente el substrato natural del hombre.

Uno puede preguntarse a dónde va la Naturaleza y cuál es el destino de esos vestigios del pasado, porque sin aquélla no podemos vivir, y éstos son algo más que simples ruinas, son el testimonio mismo de una

historia hecha por los hombres y que les pertenece.

Así, Cartago, como ciudad y como solar arqueológico, no es hoy más que un conjunto de ruinas dispersas, a punto de desaparecer, y un paisaje perturbado por volúmenes arquitectónicos agresivos. Cartago se contempla todavía en sus puertos púnicos, pero las generaciones futuras corren el riesgo de no encontrar ya rastro de la ciudad cartaginesa ni de la romana, que quedarán sepultadas bajo una moderna estructura urbana.

Recordemos el caso de Abú Simbel amenazado por las aguas. El director general de la Unesco lanzó en tal ocasión un grito de alarma, considerando «inconcebible que los hombres de hoy no se empeñen en conservar, para sí mismos y para las generaciones futuras, la herencia que les han transmitido sus antepasados».

¿Qué haremos, pues, por Cartago, este patrimonio de la Humanidad cuya importancia tanto para la historia de Túnez como para el conocimiento del mundo mediterráneo es superfluo recordar aquí? ¿Qué hacer para salvar a Cartago?

Esta es la pregunta a la que, en el marco del proyecto Túnez-Cartago, las autoridades tunecinas y la Unesco se esfuerzan por hallar respuesta realizando un análisis científico del proceso de degradación, análisis que permitirá determinar concretamente una acción protectora.

Por lo demás, tratése de Venecia o de la Medina de Túnez, de Cartago o de Abú Simbel, el fondo del problema es el mismo y los métodos de protección y conservación no varían sino en función de los medios de que se dispone. En efecto, parece que la alteración del medio natural es casi siempre un subproducto del crecimiento rápido no acompañado de una política de urbanización coherente concebida y aplicada bajo la responsabilidad del Estado y de las colectividades locales.

Entre los problemas que se plantean invariablemente, cualquiera que sea el solar arqueológico o histórico necesitado de protección, pueden citarse el crecimiento demográfico que da lugar a una rápida urbanización,



la utilización desordenada del suelo por la gran industria y el desarrollo irresistible de la red de carreteras. Hay problemas más específicos, relacionados con la acción de los elementos o con el transcurso del tiempo; por ejemplo, el envejecimiento de la piedra o las enfermedades de la madera. Pero la piedra resiste mejor a la vejez que a la falta de una política de ordenación del terreno o, lo que es peor, a la existencia de legislaciones estériles que condenan en bloque toda evolución, buena o mala.

Cartago es en este sentido un ejemplo característico.

El examen de las fotografías de principios de siglo muestra los puertos púnicos, en medio de la Naturaleza, rodeados por espacios protectores de tierras estériles.

En la actualidad, una floración de casas individuales y de vías desordenadas envuelve las dos dársenas, que a cualquier promotor hotelero al uso le encantaría poder utilizar para sus construcciones turísticas.

Rechazar «a priori» una operación turística sería absurdo. Pero resultaría lamentable que el destino

final del notable conjunto que forman los puertos púnicos fuera el de acoger un restaurante y unos cuantos «bungalows», sobre todo cuando se sabe que, por falta de medios, no ha podido realizarse enteramente la exploración arqueológica de un solar en el que unos hombres dejaron, varios milenios antes que nosotros, una huella extraordinaria.

Este rastro de civilización no puede despacharse con una simple evocación literaria. Por el contrario, merece ser examinado científicamente y, sobre todo, protegido, para que las generaciones futuras tengan la posibilidad de emprender la investigación.

Se trata, pues, de definir un programa coherente de investigación arqueológica apoyado en unos instrumentos jurídicos y en un presupuesto adecuado.

Llegado el momento de definir los medios de la investigación, nos encontramos frente a una gran dificultad. En efecto, los medios aislados, sin el rigor de un método de investigación colectiva, han conducido con demasiada frecuencia a un trabajo de aficionados y a un individualismo lamentable. Pues bien, un solar

protegido por la tierra, en espera de días mejores, es preferible a un solar entregado sin control a la autopsia arqueológica.

Para citar un ejemplo, diremos que las ciudades púnica y romana han sido fuente importante de objetos. Pero si algunos de estos objetos están en lugar seguro, aunque dispersos, en museos del país, de Europa o de otros continentes, otros se hallan en manos de anticuarios o, peor aún, de comerciantes anónimos, a cuyas tiendas los turistas, guiados por no se sabe qué sentido de la orientación, van a buscarlos. El objeto arqueológico ha adquirido de este modo un valor mercantil en detrimento de su interés histórico o etnográfico.

Así, en esta costa tunecina, la estela púnica, el lacri-

matorio y el plato romano se venden y se revenden con una facilidad desconcertante.

Es el fracaso de un método arqueológico caduco, que se parece extrañamente a la febril búsqueda del tesoro oculto, se orienta esencialmente hacia el descubrimiento del objeto y se muestra totalmente indiferente al fenómeno urbano antiguo.

Así, despojada de sus riquezas, abandonada, Cartago soporta mal la presión de la urbanización: el conflicto de la zona arqueológica con el espacio urbano contemporáneo es evidente. No pasa un mes sin que una nueva construcción hunda sus cimientos en un lugar reputado, indispensable para el conocimiento de la ciudad antigua.

Entre 1930 y 1935, el perímetro del municipio de



Túnez empezó a resultar demasiado estrecho. Fue aquel el punto de partida de la expansión urbana por el litoral; desde ese mismo momento comenzó la invasión de Cartago, cubierta actualmente por una proliferación de pequeñas viviendas individuales.

Es evidente que, por encima de los problemas arqueológicos, están los problemas de urbanización, que unos y otros están estrechamente ligados y que, para poder realizar correctamente el proyecto Túnez-Cartago, hay que estudiar primeramente el proceso de degradación y, después, jerarquizar las intervenciones.

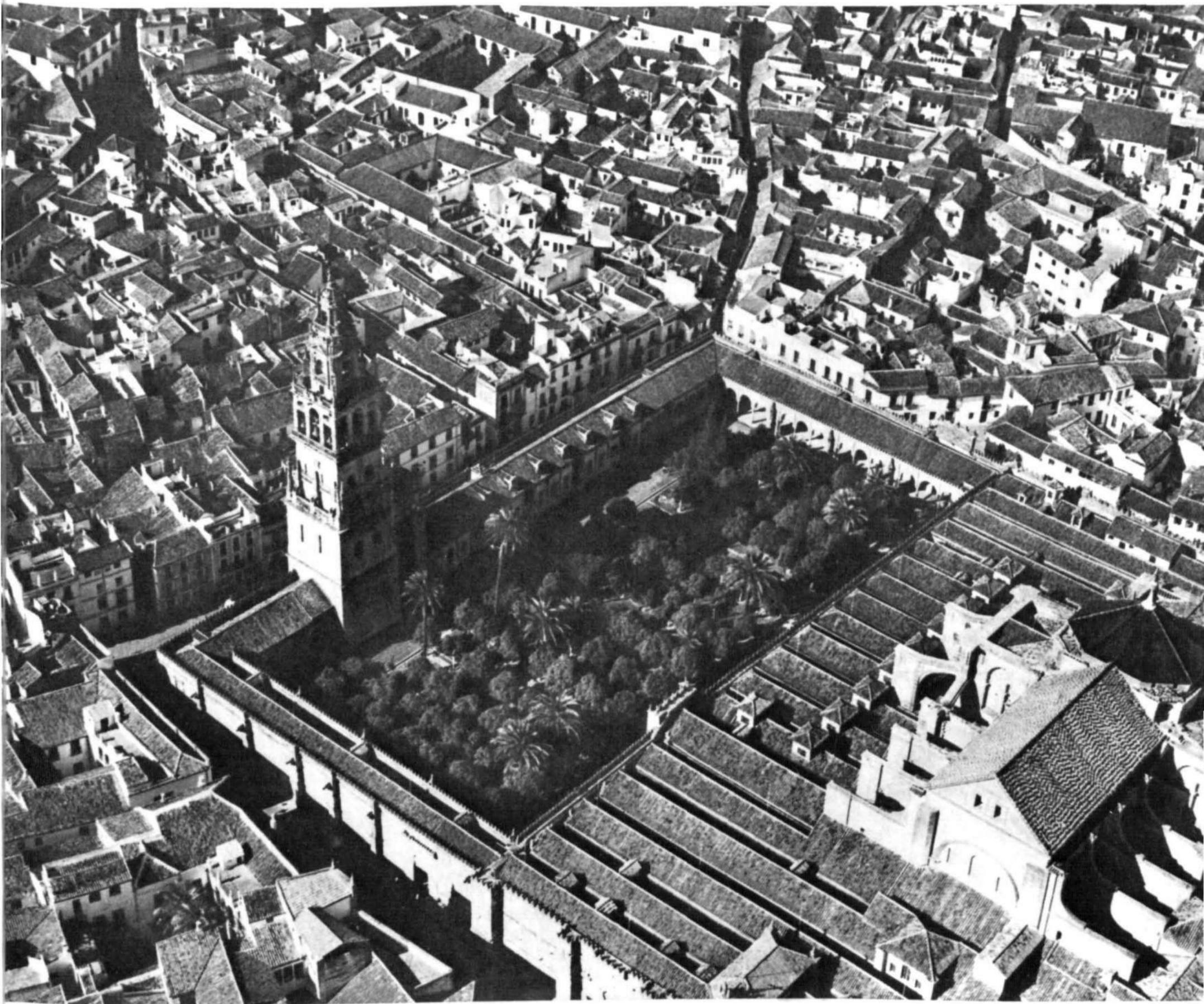
Caso que sea imposible llevar a cabo una ordenación de la zona urbana de Túnez, la tendencia actual a la utilización de los espacios arqueológicos, históricos y naturales terminará provocando la destrucción total

del solar arqueológico. Cartago, la Medina de Túnez, el lugar pintoresco de Sidi Bu Said, el paisaje de colinas, de dunas y de olivares de la costa quedarán gravemente mutilados por la presión demográfica y por el fenómeno urbano que es su consecuencia.

Las cifras de población calculadas para 1985 (entre 1.600.000 y 2.000.000 de habitantes) suponen por lo menos la duplicación del número actual de habitantes de Túnez.

Este hecho demográfico, que no necesita comentarios, implica una urbanización sin carácter del litoral en cuyo interior la zona arqueológica constituiría sólo un espacio residual desprovisto de significación.

Por otra parte, las consecuencias que la desaparición del espacio arqueológico tendría sobre el fenó-



meno urbano tunecino serían deplorables: la ciudad sufriría una agravación peligrosa de su centralización, al mismo tiempo que se multiplicarían los núcleos periféricos desperdigados por el territorio. La agotadora migración cotidiana propia de las grandes urbes marcaría el modo de vida.

En cambio, un espacio arqueológico o paisajístico desempeña una función primordial en la armonía de la vida urbana y en el equilibrio del medio circundante. Los urbanistas han denunciado suficientemente el gigantismo y la monotonía de las interminables urbanizaciones de hormigón para que también nosotros hayamos de repetir tal experiencia: la aglomeración tunecina merece que esos espacios, que prolongan en nuestra vida cotidiana la Historia y la Naturaleza, sean preservados e integrados armoniosamente.

Esta integración del espacio arqueológico en el espacio urbano contemporáneo podría parecer una operación secundaria cuando otros objetivos de desarrollo económico merecen atención preferente. Sin embargo, sabemos que el empeño en dar su debido valor a ese espacio no se justifica únicamente por las necesidades del conocimiento, sino también por las exigencias del desarrollo, ya que realzar el valor arqueológico de un lugar constituye un imperativo del turismo.

En cambio, el abandono del solar de Cartago constituiría una acción antieconómica en la medida en que el visitante, fuente de divisas para la economía nacional, quedaría decepcionado.

Así, pues, con arreglo a esta perspectiva de ordenación integrada, el proyecto Túnez-Cartago propone un esquema de organización de la aglomeración tunecina teniendo en cuenta:

1. Las zonas arqueológica (Cartago) e histórica (la Medina), que deben protegerse.
2. El necesario desarrollo hotelero con miras a un turismo cultural.
3. La presión demográfica y el irreversible proceso de urbanización rápida.

Por lo demás, si se admite la tendencia a la saturación del área de aquí a 1985, es preferible proponer un desarrollo de unidades urbanas, estructuradas y jerarquizadas, en las que queden incluidas las zonas arqueológicas y los espacios naturales a la vez como motivación de un desarrollo económico y como espacio de equilibrio.

Según las previsiones del proyecto Túnez-Cartago, el equilibrio demográfico se establecería de la siguiente manera en 1985: Túnez: 1.300.000 habitantes; Costa Norte: 220.000 habitantes; Costa Sur: 170.000 habitantes. O sea, una capacidad de 1.690.000 habitantes en 1985.

En la unidad urbana «Túnez», la Medina recobra, tras una política de reanimación, su papel de centro, desapareciendo la oposición entre «ciudad colonial» y

«ciudad árabe». Queda entendido que se interrumpirá y quedará superado el fenómeno preponderante de «chabolización» o proliferación de tugurios.

En la unidad urbana «Costa Norte», una vez realizado el valor de la zona arqueológica, controlado y organizado el crecimiento urbano, el turismo cultural podrá llegar a constituir fácilmente un incentivo económico en la medida en que se realicen globalmente la presentación arqueológica y la evocación histórica de Cartago.

La unidad urbana «Costa Sur», orientada hacia la zona industrial, llega hasta las bellísimas playas del cabo Bon y sirve de enlace entre Túnez y las vastas zonas turísticas del país.

En relación con éstas, el turismo de la ciudad de Túnez se define por su carácter a la vez urbano y cultural. La ciudad es al mismo tiempo el marco y la materia cultural que se ofrece al visitante.

La cultura es un objeto de consumo y, por lo tanto, una materia prima económica que justifica la realización de inversiones para darle todo su valor. La rentabilidad es al mismo tiempo directa, en el marco de una economía turística en sentido estricto, e indirecta, por sus repercusiones sobre el desarrollo de la zona urbana.

Si el acondicionamiento del patrimonio monumental de Túnez-Cartago tiene como finalidad el desarrollo económico, sólo este enfoque permite resolver el problema arqueológico: salvar a Cartago, proseguir los trabajos para profundizar nuestro conocimiento de las ciudades púnica y romana.

En lo inmediato, el espacio arqueológico puede ser ya objeto de medidas de protección que, en espera de que se profundice en las investigaciones, definirían las zonas temporal o definitivamente prohibidas a la edificación, así como las zonas «sensibles». En cuanto lo permitan los medios, un plan general de investigaciones sistemáticas orientadas hacia los diferentes períodos de la historia de la ciudad permitirá zanjar el conflicto entre la zona arqueológica y la zona urbana, quedando entendido que todos los espacios que los arqueólogos consideraran sin interés podrían ser entregados a la construcción.

Este breve estudio traduce el esfuerzo de un equipo pluridisciplinario, en cuyo seno varios expertos internacionales y tunecinos tratan de definir las formas de un proceso clásico de degradación de un solar arqueológico, Cartago, y de una ciudad histórica, la Medina de Túnez.

Sus propuestas de ordenación integrada sólo cristalizarán en la medida en que una campaña internacional permita reunir los recursos necesarios.

La ayuda que la Unesco se dispone a prestar a petición del Gobierno de Túnez será decisiva para salvar a Cartago.

# ANOTACIONES SOBRE LA INTERPRETACION MUSICAL

FERNANDO RUIZ COCA

El concepto «interpretación», referido a las artes del tiempo, comprende un conjunto de ideas que, a primera vista, pueden parecer obvias. En ello hay un peligro para el recto entendimiento. Muchas veces ocurre que lo que se da por sabido, a poco que se arañe en su superficie, nos muestra zonas sorprendentemente poco exploradas, en cuanto a los supuestos fundamentales, que invalidan el pretendido conocimiento desde su misma raíz. Esto ocurre, precisamente, con el tema que centra este trabajo. Si releemos muchos de los numerosos textos a él dedicados veremos que frecuentemente se orientan a la solución de concretos problemas prácticos, ceñidos a una estética o conjunto de estéticas determinadas, sin una previa teoría general valedera para todos los casos posibles. Se dan así por supuestas muchas cosas no sólo cuestionables, sino ni siquiera planteadas en profundidad. La interpretación de la música pide conjugar, entre otros muchos, conceptos como los de sonido, tiempo o percepción —con sus implicaciones en la memoria—, de los que realmente no sabemos demasiado en sus relaciones con nuestro arte. Confieso la penuria de mis conocimientos de estas materias fundamentales, que, por serlo, me preocupan, y para explicar las cuales no he encontrado teorías ni razones suficientes y valederas hoy. Paradójicamente, la música no ha tenido la atención, en cuanto al problema del tiempo, que las artes plásticas encontraron en la pluma del profesor Camón Aznar. Como tampoco tenemos ideas suficientemente claras de ese objeto que manejamos constantemente, el sonido, de cuyas cualidades esenciales ahora los músicos, en contacto con los físicos acústicos, comenzamos a tener una noción científica, en una colaboración, tan útil como necesaria, de científicos y artistas. En nuestros Conservatorios, por ejemplo, la acústica es una ciencia casi desconocida. Y no digamos nada de la percepción por el hombre del fenómeno, «sonido en el tiempo», como elemento esencial de la obra musical. Sí, se ha trabajado en esta parcela, pero partiendo de prejuicios que exigen una revisión total de los resultados obtenidos.

## EL TIEMPO, DIMENSION DE LA MUSICA

Mi trabajo, por tanto, partirá de esta toma de conciencia que me permite hacerme problema de lo que al principio se daba por supuesto, sin otra pretensión que la de intentar un planteamiento de la cuestión a niveles básicos. Por otra parte, creo que esta mi postura es paralela a la que aparece en otros sectores de nuestro arte. Hoy, las músicas de vanguardia han obligado a una revisión o revivificación de nuestras ideas sobre las músicas históricas y las de culturas ajenas a la occidental. Muchos son los que, incluso desde posiciones opuestas, expresan sus dudas sobre si este arte de hoy —desde De Pablo a Cage; de Xenakis a Stockhausen— es propiamente música, hasta el punto de habernos llevado a no pocos a tratar de investigar las esencias del arte musical y a darnos cuenta de que, en el fondo, sabemos muy poco de él. Pienso que esta postura crítica —autocrítica— es una de las características de nuestra cultura revisionista. Ello nos obligará a intentar un acercamiento previo a lo que resulte ser la esencia de la interpretación para ver brevemente cómo se manifiesta hasta nuestros días y en su proyección hacia el futuro. El método fenomenológico será, una vez más, guía de esta indagación.

Veamos, para empezar, cómo define el diccionario de la Academia la interpretación: «Explicar o declarar el sentido de una cosa y, principalmente, el de textos faltos de claridad». Añade, como aplicable a la interpretación artística: «Comprender y expresar bien o mal el asunto o materia de que se trate». Esto es cierto en términos generales, pero demasiado pobre y vago para nuestro intento. Sin embargo, lo más sorprendente es que esta falta de concreción la encontramos, incluso agudizada, en los principales diccionarios especializados consultados. Trataremos, pues, por nuestra modesta cuenta, de iniciar el entendimiento del contenido implícito en este concepto a través de un somero análisis de las connotaciones que dan sentido al fenómeno a que se refiere.

"... HACER REALIDAD SONORA A LO LARGO DEL TIEMPO..."



La diaria experiencia que tenemos de la interpretación musical en sus variadas manifestaciones nos la presenta, como un hacer realidad sonora a lo largo del tiempo para alojarse coherentemente en la memoria del que escucha, lo que el compositor creó como proyecto en la partitura. La interpretación resulta ser así consustancial a la obra, que sin este hacerse realidad no pasa de ser un esquema abstracto que ni es ni vale, incomunicado e incomunicable con el oyente a que se destina. Esto es común a algunas de las artes del tiempo: con la música, la danza y el teatro. En ellas, lo que llamamos obra es sólo esquema de una realidad «que ha de ser» y que, en tanto no cobra su específica dimensión temporal, no se hace realidad, no se realiza. La interpretación resulta ser, de esta manera, algo indispensable, característico y, repitámoslo, sustancial. Pertenece a la misma esencia de estas artes.

«El tiempo, dimensión de la música» fue el tema de un seminario y ciclo de conferencias-coloquio, que hace algunos años desarrolló el Aula de Música del Ateneo de Madrid. El resultado debe medirse, ante todo, por haber servido al fin de despertar una necesaria curiosidad intelectual en los interesados en nuestro arte. Recordando algunas páginas de la «Poética Musical» de un músico tan alerta como Strawinsky —a las que podría añadir un capítulo de «La montaña mágica», de Mann, y muchos otros de Proust— pienso que, hasta ahora, la investigación más aguda y profunda sobre el fenómeno de lo temporal es la que hace cada compositor verdaderamente original en su obra, pero lo hace en unos términos que si son valederos en lo axiológico, carecen de la imprescindible explicitación

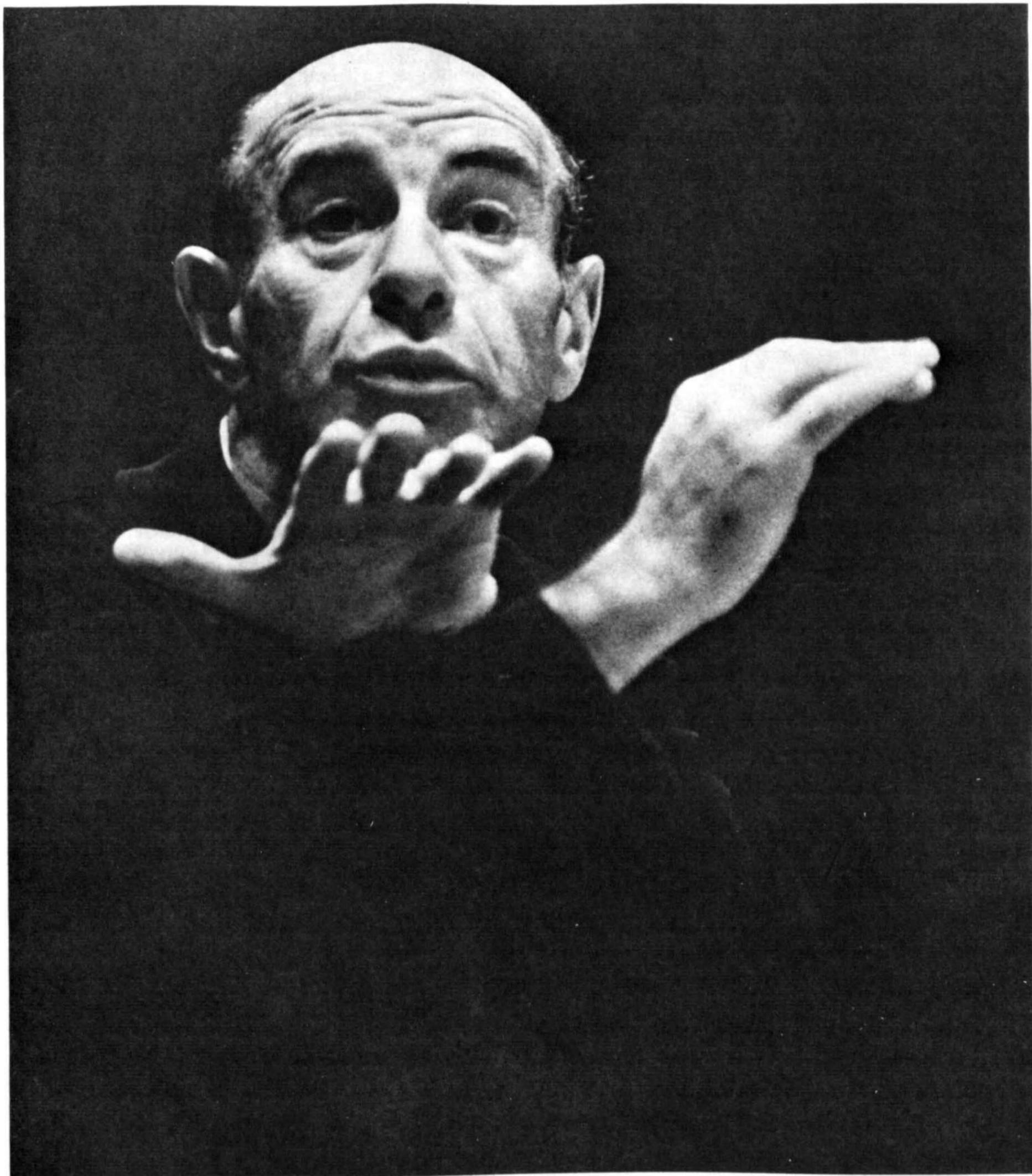
racional. El tiempo, en cada músico, se nos da en sus pentagramas como consecuencia de un concepto propio previo. Este concepto previo, en su esencia universalmente válida, es lo que nos preocupa al darnos cuenta de que sólo en él, que es su dimensión específica, es donde la música toma realidad, y precisamente a través de la interpretación.

Esto que llevamos dicho supone, creo, una cierta correlación entre la obra escrita y su realización sonora. Entre la partitura y su interpretación en el tiempo. De una a otra fase pasamos de lo que sólo es un proyecto a su realización; de la abstracción expuesta en signos a lo concreto que escuchamos; de lo estático de estos signos a lo dinámico-agógico; del silencio en que duerme esta escritura a los sonidos en que toma vida, y entre los cuales el silencio ya tiene una activa función ordenadora; del plano de dos dimensiones en que la partitura se escribe a la otra dimensión, la temporal. Son, sin embargo, dos fases que sólo podemos comprender como momentos de una misma cosa que conocemos como música. Existe entre ambas una indisoluble unidad que traducimos por una regla práctica en la que la pedagogía musical se apoya constantemente: la necesaria identidad de estilo que debe existir entre la obra escrita y su interpretación. Esto también parece obvio y, por tanto, muy necesitado de puntualizaciones.

#### EL ESTILO EN LA OBRA Y EN LA INTERPRETACION

Sea la primera señalar la imprecisión de las grafías en todos los tiempos, que puede originarse en una sim-

*"... EN CADA PARTITURA SIEMPRE QUEDA ALGO INASIBLE..."*



ple insuficiencia de los signos gráficos para fijar el pensamiento del autor; también puede nacer de que este pensamiento no esté suficientemente definido —lo que resulta más frecuente de lo que pudiera pensarse—; por último, sin pretensiones exhaustivas, notemos que esta falta de precisión puede ser debida a no considerarla necesaria el autor, que podía pensar que, con ciertas indicaciones, debería tener bastante el intérprete para comprender lo esencial de su propósito creador. Ahora bien, todo ello da por descontado que el intérprete que ha de enfrentarse a la obra está inmerso en una tradición, en un contorno cultural que condiciona su labor expositiva, dirigiéndola por cauces estilísticos predeterminados.

Hoy tenemos de las artes conceptos museales, que nos hacen olvidar con frecuencia su auténtica, originaria función. Escuchamos indiscriminadamente obras de todos los tiempos y estilos a través de intérpretes, no pocos de los cuales carecen de la formación cultural suficiente para entender cada obra en su época, su entorno y su autor específico. Las obras se nos presentan, así, con arreglo a frías fórmulas escolásticas en las que el eclecticismo ha hecho sus estragos. La herencia del romanticismo, mal, superficialmente digerida, tiene buena parte en ello, como lo tienen una serie de convenciones gratuitas sobre el pasado. Desde el tópico falseado, «rubato», que llega a hacer odioso a Chopin, el repertorio de inexactitudes, de traiciones estilísticas es inmenso. Sin embargo, en épocas históricas que han quedado como la edad de oro de la música occidental —pensamos en todo el siglo XVIII y gran parte del siglo XIX—, esto no podía ocurrir, porque su visión de la Historia era más reducida que la nuestra y el consumo de música se circunscribía a obras más cercanas en el tiempo. Era frecuente, entonces, la indeterminación en las armonías, ornamentos, cadencias, fragmentos «ad libitum» y aun en lo instrumental. El autor no podía imaginar para su obra una interpretación fuera del estilo que le era propio, entendido con cierta flexibilidad. Por eso no le preocupaba la exacta fijación de su pensamiento en los pentagramas, ya que le bastaba saber que su realización sonora —la que fuere— siempre quedaría dentro de las determinaciones del gusto de la época. La indeterminación podía ser personal, pero nunca en cuanto al tiempo o al espacio. Juan Sebastián Bach, por ejemplo, egregio, no podía prever el gran órgano romántico del siglo XIX ni la numerosa orquesta sinfónica, que en sus años no existía y que, evidentemente, hoy desfigura la intención que podía tener el cantor de Santo Tomás al pensar el ámbito sonoro —densidad, volumen, carácter...— deseable para sus pentagramas.

Esta relación estilística obra-intérprete, que se nos aparece tan evidente, nos muestra, ya lo hemos visto, una cierta variabilidad en los resultados sonoros posibles, con la que el autor contaba, más o menos conscientemente, y que es antecedente ilustre de las escuelas aleatorias actuales, como luego veremos. Es evidente que la relativa libertad que el intérprete tenía en el siglo XVIII para la realización de la obra habría de dar lugar a versiones diferentes de una misma página. Desde aquellos años hasta casi nuestros días se ha desarrollado un proceso de creciente rigidez en las grafías, pese a lo cual en cada partitura siempre queda algo inasible, que afecta a su misma esencia y que posibilita visiones y versiones diferentes aun dentro del estilo propio. Si decimos que el disco es sucedáneo —aunque sucedáneo admirable— es porque fija definitivamente, inmoviliza «una» versión del intérprete, cuando sabemos que este mismo artista u otro cualquiera pueden encontrar otras facetas distintas de la

página grabada. Algo parecido, en otro orden de cosas, es lo que hace el cine respecto al teatro.

## LA PERCEPCION

Pero hay mucho más de lo que llevamos apuntado. Aun suponiendo que una erudita reconstrucción de los elementos estilísticos que informan una obra nos permita la más fiel interpretación, siempre quedaría la imposibilidad de reproducir el talante receptivo del público de su época en los oyentes actuales. De trasplantar la sensibilidad de un momento, con todas sus determinaciones, a la nuestra. Pienso que la búsqueda de Proust es dolorosamente inútil. Podrá encontrar el tiempo pasado, pero no los ojos con que lo veía. El tiempo perdido, perdido está, y hay que admitir esto que está instalado irremisiblemente en la misma esencia del devenir histórico, y de ese particular arte que es la música, cuya más peculiar característica es lo más fungible: la temporalidad. Además, todo esto nos llevaría de la mano a preguntarnos qué relación temporal es la más adecuada entre la obra y sus oyentes. Casi ningún gran músico fue aceptado por sus coetáneos. ¿Se adelanta el artista a su tiempo, creando el futuro? ¿Qué sentido y límites tiene la valoración historicista?

Podría pensarse, ante lo que llevamos dicho, que es imposible o inútil la pretensión de interpretar obras inmersas en ciclos culturales ajenos al nuestro. Creo que nos queda un importante asidero. Esta variabilidad receptiva, que hace que la obra siempre resulte «distinta» en sí y en cuanto al oyente puede superarse en su referencia a un valor extratemporal. Más allá de la anécdota histórica, la obra posee esa tangencia con lo eterno que, precisamente, la califica como arte. Lo mismo que un cuadro hay que entenderlo fuera de los estrechos límites del espacio en que se manifiesta, la música sólo cobra todo su sentido al escaparse del tiempo que la contiene. Su audición puede presentar distintas facetas, pero estas facetas lo son de una esfera axiológica muy concreta, que permanece. También el hombre —ser en el tiempo— vive su vida como una música irreversible e irrepitable. Su evolución corporal y espiritual le hace siempre distinto ante sí y para los demás. Sin embargo, en la raíz de su personalidad hay algo que se mantiene: su conciencia de ser y existir anclada más allá del tiempo fungible y del espacio cambiante. Podremos tener muchas visiones de Mozart o Beethoven, pero cada una de ellas siempre se referirá a Beethoven o a Mozart, el entendimiento de cuyas obras es realmente inagotable, en tanto que, de algún modo, rozan o aluden a lo absoluto. La sensibilidad del intérprete, basada en sólidos saberes técnicos, musicológicos y psicosociológicos —todo ello entendido como capítulo de la historia de la cultura, de la historia de los esquemas mentales—, le guiará para encontrar siempre la versión lícita y adecuada. Y, claro es, a medida que el oyente enriquezca su capacidad de recepción como estos conocimientos, desde la técnica a la historia, aumentará sus posibilidades de adentrarse en el mundo propio de la obra, de sus vivencias y significaciones.

La unidad sustancial obra-interpretación tiene una lógica consecuencia al pedir para cada estilo, para cada página concreta, la técnica de ejecución adecuada. Esta técnica viene empujada por el estilo, que la exige como medio para manifestarse. Cada estilo, pues, tiene su técnica propia, inventada a veces por las necesidades inéditas implícitas en la partitura. Recordemos las reflexiones y estudios de Alfred Cortot, Ernest Ansermet, Hermann Scherchen, Igor Strawinsky, Alban Berg, Jor-

ge Zuluéta. Y de nuestros Antonio Iglesias o Enrique Jordá, éste en su reciente libro. En Cortot leeremos: «El único medio, a la vez rápido y seguro, de perfeccionar la técnica instrumental es someterla estrictamente a la preocupación de la interpretación poética...». «Con ello, la técnica se diversifica, se hace flexible y confiere a la ejecución esos tintes variados que, por sí solos, hacen comprensibles y vivientes las obras musicales». Es curioso contrastar las opiniones, claramente definidas por el ámbito estilístico en que se producen. Mientras Mahler, posromántico, afirma que «lo más importante no está en las notas», y Federico Mompou llega a decir que «el autor no siempre tiene razón», Ravel o Strawinsky, desde su objetualismo u objetivismo, pedirán que el intérprete se limite a lo que está escrito. Frente a unos y otros, Hindemith da sus famosas indicaciones para la interpretación de sus pentagramas: «A toda velocidad. Salvaje. La belleza del sonido no es más que accesoria». «Olvida todo lo aprendido en las lecciones de piano. Toca este trozo con fuego, con ritmo imperioso, como una máquina».

He traído aquí estas citas porque son características de fundamentales estilos interpretativos, que se corresponden con aquellos en que las obras fueron concebidas. Aun con lo peligrosa que pueda ser toda simplificación, encuentro, al menos por lo que se refiere al arte occidental, dos tendencias o constantes, que se nos aparecen en la Historia, rara vez en estado puro y siempre de modos distintos. Por un lado, el formalismo, que persigue la exposición de un orden; del otro, la búsqueda de la expresión. El primero requiere en el espectador, en el oyente, una actitud contemplativa que intuye las leyes que rigen la obra; las relaciones reguladoras del equilibrio, proporción o desproporción existente entre las partes y entre éstas y el todo; la norma implícita que cierra y perfecciona la creación en sí misma o la abre al infinito. La segunda tendencia trata de mover el ánimo del que escucha en el mismo sentido del sentimiento del autor. Trata de conmovérle. Dije más arriba que rara vez estas dos vías del arte se dan en estado puro. Ni el formalismo puede evitar el reflejo de la personalidad del autor, siempre comprometido en su creación, ni la expresión puede comunicarse si no es a través de unas formas definidas.

La diferencia reside en que el autor ponga el énfasis en una u otra dirección; en que el intérprete respete o altere la intención del compositor; en que el talante del oyente —que puede variar de un momento a otro; de una a otra sensibilidad personal— perciba y asuma estos acentos. Esto supone, lo repetimos, una técnica de interpretación distinta para cada estilo. Hasta tal punto es así, que el uso de un modo inadecuado puede cambiar el sentido de una obra, al poner acento excesivo en lo que, para ella, no es lo fundamental: una fuga barroca, expuesta con una expresividad romántica; una pieza libre romántica con demasiado énfasis en su construcción. Sé que éste es terreno resbaladizo por lo opinable. Sólo lo menciono como ejemplo de casos extremos. Como caso extremo es el del divo-virtuoso, que llega a desplazar el interés desde la interpretación de la partitura a la mera brillantez mecánica de su ejecución.

#### «NUEVA MUSICA»: LOS VARIOS CAMINOS

En la música actual, la que ha dado en llamarse «nueva música», es valdero cuanto llevamos dicho, y aun a veces con caracteres agudizados. Hoy coexisten las dos grandes tendencias apuntadas, muy mezcladas, hasta el extremo de hacerse muy difícil, en ocasiones, distinguir en las obras su auténtico sentido. La que, bajo el epígrafe de formalismo, agrupa los distintos tipos de estructuralismo, constructivismo, objetualismo y buena parte de los caminos de lo aleatorio y el neoexpresionismo, que recoge partituras de muy libre construcción y algunos aspectos extremos de la aleatoriedad. Un caso límite es el que plantea la música electrónica en su situación técnica actual.

El grupo de los formalismos plantea al intérprete problemas de adecuación mental al nuevo talante. Ya en estas músicas no se trata de formas estereotipadas, como era —ejemplo máximo— la sonata tradicional. La forma ahora no sólo es única en cada obra, sino que esta unicidad es sustancial a la partitura. La obra no «tiene» una forma, sino que «es» una forma, con su propia coherencia y las congruentes prosodia y sintaxis por las que discurre, con su ordenación del color,

"... EL INTERPRETE, COLABORADOR ACTIVO CON EL COMPOSITOR..."



dinámica y agógica. Con su retórica, en suma. Cada partitura, de esta manera, posee su ley, que el intérprete ha de encontrar para poder hacer evidente el sentido buscado. El problema primero del intérprete, hasta ahora, en general, formado en la tradición de la ordenación tonal, está en su capacidad para darse cuenta del mundo nuevo con que se enfrenta y de los diversos caminos y matices posibles para los que es muy difícil encontrar antecedentes, ya que cada obra actual empieza y termina en sí misma, sin pretender nunca sentar un precedente.

Uno de estos varios caminos que ha de tener en cuenta el intérprete es el del arte objetual, en el que no importa tanto la estructura lograda o que se está construyendo como el hecho de que se crea algo fuera de nosotros, que «está ahí», un objeto en definitiva. Sin olvidar, como matiz esencial, que si bien todo orden formal puede ser considerado como un objeto, no todos los objetos presentan el valor significativo en sus estructuras.

Y llegamos a un tipo de formalismo hoy en plena vigencia, que presenta un interés apasionante: me refiero al que está presente en gran parte de las obras aleatorias, hablar de las cuales con cierta extensión ocuparía demasiado espacio. En muchas de las partituras de esta clase se dan ordenaciones móviles, cambiantes, flexibles, de variada combinación —la casuística posible es amplísima—, que suponen en realidad una estructura de estructuras. Son estructuras condicionadas por leyes condicionantes, que vienen a ser otras estructuras a distinto nivel. Pensemos en una escultura móvil compuesta por elementos que cambian de posición con arreglo a ciertas normas de recíproca influencia, que crean unas determinaciones necesarias en las que el complejo se muestra. Importan los elementos, pero, sobre todo, interesa la ley por la cual se relacionan. La Naturaleza ofrece ejemplos, desde un sistema planetario hasta la organización de un átomo, que sirven de incentivo a la imaginación del artista. Y traigo este ejemplo, ya que en él vemos cómo lo plástico se adentra en la dimensión temporal. Se hace música o danza si se quiere. En algunas de las músicas aleatorias ocurre algo de esto, pero con una importantísima salvedad para nuestro tema: es el intérprete el que en cada momento, y dentro de las normas previstas por el autor, da forma a la obra. Una forma distinta en cada caso al cambiar el ejecutante, o aun su disposición personal en el momento del concierto. Pensemos ahora en que la normativa impuesta por el compositor puede llegar a ser mínima y que los elementos básicos adquieran su máxima levedad. Ocurre entonces que el papel del intérprete aumenta de importancia, sustituyendo gradualmente al autor en las funciones de creación que le estaban reservadas, hasta llegar, en la práctica, a una improvisación sugerida. Ahora bien, conviene recordar algo que he señalado varias veces anteriormente. Esta libertad del intérprete, colaborador activo con el compositor, se entiende que ha de ejercerse en el estilo general, en el ámbito estético en que la obra fue proyectada. Puede el intérprete, sin embargo, aportar matices o facetas muy personales a esta realización suya de la obra. Tanto que ésta es una de las vías por las que puede llegarse al neoexpresivismo tan patente en muchas músicas de hoy. Y aquí hay que señalar que esta expresividad, en la que nuevamente aparece la constante histórica de lo romántico, pone de manifiesto la totalidad del hombre, la conciencia, sí, pero también el subconsciente y el complejo conjunto de sus relaciones con el universo y consigo mismo.

Todo esto —es necesario recordarlo— enlaza directa y claramente con la Historia. Las diferencias que puedan encontrarse con los antecedentes desde el Renacimiento al siglo XVIII son, en principio, de grado. Recordemos la imprecisión de las grafías, de las realizaciones armónicas, de los ornamentos, cadencias, etcétera, sin olvidar la frecuente indeterminación instrumental. Los compositores actuales no han hecho más que extraer de todo ello sus máximas consecuencias, llevándolas a situaciones límite.

Queda un último capítulo de la música de hoy y del mañana, el de la música electrónica, en el que poco puede decirse del intérprete, ya que se le suprime. El compositor va grabando la obra a medida que la crea. Llega al público a través de la grabación, sin necesidad de intermediario. La complejidad de estas técnicas hace que las cosas sean hoy así. Bien podría ser, sin embargo, que en el futuro una evolución simplificadora en cuanto a los procedimientos permitiera a esta clase de música discurrir por los cauces de la relación autor-intérprete. Este subsiste en las obras que mezclan la grabación electrónica con los instrumentos convencionales y aquellas en que los sonidos instrumentales son modificados «en vivo» a medida que se producen por medios electrónicos. Esto abre a los intérpretes horizontes nuevos en los que les será absolutamente necesario conocer, además de sus instrumentos, las técnicas electrónicas. Una vez más, el músico del futuro se nos dibuja a caballo entre los saberes históricos y las nuevas técnicas científicas, tomando una más plena conciencia de su oficio, del que las convenciones tradicionales se alejan, aunque, probablemente, para dar paso a otras nuevas y diferentes.

Hemos llegado al extremo del trampolín que nos lanza sobre el mañana. A la frontera de lo desconocido; o, mejor, al final del camino que vamos haciendo con nuestros trabajosos pasos. Es muy arriesgado avizorar a dónde nos llevará cuando se prolongue. Cada vez que se ha intentado, se ha caído en el exceso de atención a las propias ideas e ideales. Creemos que el mañana es prolongación nuestra. Y claro es que esto es así, pero siempre resulta que todo se produce de forma imprevista. Creo, sin embargo, en cuanto a la interpretación, que se mantendrá la correlación estilística obra-realización temporal. Y ello, por definición, como he tratado de mostrar a lo largo de este trabajo.

Algo, creo, puedo aventurar. En la creciente y clara universalización de las artes es perfectamente previsible la aportación futura de modos y maneras, de estilos culturales —orientales, africanos— hasta ahora ajenos a nosotros. Toynbee ha sido uno de los primeros en salirse de sí mismo, abandonando nuestra soberbia europea para valorar estas culturas de incalculable importancia para el mañana con las que es deseable una armoniosa colaboración para crear el arte futuro. Los tesoros que estas culturas guardan; sus, para nosotros, extraños puntos de vista de prometedor florecimiento, estoy convencido de que representarán un enriquecimiento espiritual. Y, por tanto, para la música y su interpretación. Y basta de profecías. Recuerdo, escaldado, las de Ricardo Wagner y las de Hermann Hesse, en esa novela de cultura-ficción que es «El juego de abalorios», con sus «Peregrinos de Oriente», intérpretes muy a la romántica de las obras del pasado. Pero es que Hesse, que tan cerca estuvo de la renovación musical de Schoenberg y su escuela, escribió sobre el futuro mirando hacia atrás. O mirándose a sí mismo. Sin el valiente amor que, mejor que el rey Midas, todo lo convierte en esperanza.

# LA ESTETICA DEL BUDISMO ZEN

JUAN ROGER RIVIERE

El budismo japonés **Zen** está, actualmente, muy de moda: libros, estudios, ensayos, lo analizan —o, mejor dicho, intentan analizarlo— y muchas escuelas modernas de arte se preocupan de buscar su inspiración en estos conceptos y algunas de ellas reconocen abiertamente que trabajan bajo esta influencia.

Es cierto que la pintura **Zen** resulta extraña para muchos occidentales, a causa de la humildad o de la casi vulgaridad de sus asuntos, tan modernos en este aspecto. Hay un misterio tras estos cuadros «surrealistas» o «existencialistas» que se advina y se siente. Una pintura budista asiática refleja siempre un ambiente que sobrepasa al mundo artístico. ¿Quién no ha experimentado esta impresión de misterio ante los lavados chinos y japoneses? Estos lavados grises, difuminados, que representan montañas en la niebla, paisajes extraños, como sueños, horizontes perdidos, que atraen y sorprenden como el sonido de una campana solitaria en la lejanía. Estas pinturas pertenecen a una determinada escuela del budismo que se denomina **Ch'an** o **Zen**, que ha tenido gran influencia primero en China y después, a partir del siglo XII, en el Japón. Vamos a estudiarla.

## CONCEPTOS DEL BUDISMO CH'AN O ZEN

La palabra japonesa **Zen** es la forma fonética en japonés de la palabra china **Ch'an-na**, reduciéndose frecuentemente a **Ch'an**, que, a su vez, es una traducción del término sánscrito **dhyāna**, que significa «meditación». Sabido es que el budismo, nacido en el siglo V a. J. C., en la India, fue llevado por misioneros indios a China a principios de nuestra Era.

La escuela **Ch'an** o **Zen** tiene, pues, su origen en China. Un monje llamado Bôdhidharma, que procedía seguramente del Sur de la India, o quizá de Persia, llegó a Cantón el año 520 y fue el fundador de la escuela especial de meditación que se llamó **Ch'an-na**, aunque sobre su persona se conoce muy poco. El contacto con China y con el taoísmo transformó profundamente este budismo procedente de la India y la doctrina de Bôdhidharma no tardó en hacerse china.

Fue entonces cuando llegó del Japón un monje budista llamado **Eisai**, con la intención de perfeccionarse en el estudio del budismo. Era en el si-

glo XII. **Eisai** conoció a un maestro de la escuela **Ch'an** o **Zen**, en el Japón, y después de varios años de estudios regresó a su país, fundando en 1195 un monasterio, el de Shôfukuji, que llegó a ser uno de los más célebres en el Japón, y la escuela **Hinzai**. Más tarde, otro monje japonés, **Dôgen**, que fue a China, fundó la escuela **sôtô**, actualmente la más importante.

El **Zen** ocupa un lugar muy especial en la historia del pensamiento religioso. Filosóficamente, pertenece al budismo la gran religión misionera de Asia, pero es un budismo sin ningún aparato religioso, sin culto, sin devoción, sin escrituras sagradas, sin oración. Su primer aspecto es desconcertante, chocante incluso. Como dice el profesor Suzuki: «En muchos sentidos, esta escuela es única en la historia de las religiones».

La doctrina **Zen** se funda en la afirmación de que **detrás** o **dentro** de todos los fenómenos, los objetos, las apariencias, existe una Realidad Suprema, única, el **Ser** de la metafísica occidental, el **Tao** del pensamiento chino, el **Brahmán** de la tradición de la India. Nosotros, según el **Zen**, no podemos verla porque estamos encerrados en nuestro **Yo**, aparente, ilusorio. La Realidad está, está siempre, pero no la vemos porque estamos cegados por nuestra actividad mental, el espejismo de las ideas, de los conceptos que crean nuestra falsa personalidad. El **Zen** desea ir más allá de este mundo intelectual; afirma que tiene sus propios caminos de penetración en la Naturaleza del ser interior y que puede llegar a un «estado» en donde todas las contradicciones y todas las turbaciones mentales, originadas por el intelecto, están completamente armonizadas en una unidad trascendental. Por esta razón el **Zen** no explica nunca, sino que **indica** solamente; no recurre al discurso, a la palabra, a la fórmula verbal, no generaliza. Llama a la intuición desarrollada por técnicas de meditación y, para provocar el choque intuitivo, da una enorme importancia al contacto con la Naturaleza; la Naturaleza explica todo mejor que cualquier razonamiento porque no está sofisticada ni es artificial.

Un día se pidió al monje budista **Gensha** que explicase la doctrina del **Zen**. En el mismo momento que iba a pronunciar sus palabras, un pájaro cruzó el cielo exhalando apenas un

leve piar. Entonces Gensha exclamó: «¡Oh, pajarillo, que predicas la esencia de la doctrina y proclamas la verdad suprema!...». Dicha esta frase, se calló. ¿Espíritu de contradicción o de ateísmo? No, sino más bien la afirmación de la necesidad de un espíritu libre que no busca la verdad en los libros ni en las tradiciones, sino en la realización interior, sin temores, en una ascesis personal, a veces larga y dura, pero que permite realizar una transformación profunda del ser humano.

El origen legendario de la escuela budista **Zen** confirma este contacto profundo con la Naturaleza. En una ocasión, según la leyenda, Buda tomó en sus manos una flor de color de oro; los que le rodeaban no entendían la significación de este símbolo. Un



KEISHOKI (SIGLO XV),  
PINTOR JAPONÉS. "BÔDHIDHARMA",  
EL FUNDADOR DEL ZEN/  
COL. NAN ZEN JI/KYOTO.

discípulo, Mahākāśyapa, miró a Buda y sonrió. El Buda sonrió a su vez y dijo: «Tú has entendido la significación del **nirvāna**, eje de la ley verdadera: te la daré». Entonces se creó esta escuela fundada en la contemplación silenciosa y en la transmisión de la enseñanza fuera de los métodos tradicionales de la palabra y del texto.

El budista zen, en efecto, no estudia ni lee los textos; busca la naturaleza, que es la maestra suprema y despierta en el hombre su comprensión intuitiva; no se puede explicar la doctrina **Zen**, sino entenderla, sentirla. Cada uno lleva en sí mismo su Buda —dice el **Zen**—, que le espera. La meditación solitaria delante de un paisaje hermoso, pertenece a la formación **Zen** y la representación de estos paisajes en las escuelas clásicas del lavado japonés proviene de este concepto. Pero esta meditación de origen hindú ha tomado un matiz especial con el contacto del Japón realista y severo; un budista zen es un contemplativo, un intuitivo, poeta y escritor, pero debe ser también un hombre dueño de sí mismo, de acción, generoso y luchador, con el corazón puro, cuyos actos son los resultados naturales de su meditación. El ideal del Japón medieval, el caballero con su código del **Bushido**, el **samurai**, pertenecía al **Zen** y muchas de sus costumbres, como, por ejemplo, el tiro al arco, la lucha, la lealtad a su señor, la adoración del sable, incluso la ceremonia del **harakiri**, pertenecen a este concepto del hombre fiel a su ideal. Monjes zen y **samurai** soportaban, sin quejarse, todas las vicisitudes, ignoraban los cálculos mezquinos, los actos vergonzosos.

El método de iniciación a esta experiencia espiritual natural se basa esencialmente en un «choque» intuitivo, provocado por un espectáculo o por una emoción que libera de repente el alma de su capa de convenciones mundanas e intelectuales, ajenas a su pureza intuitiva, natural; técnicamente se denomina **satori**. El **satori** es el choque emotivo, estético, que busca el monje budista zen en su evolución interior y su transformación espiritual; es como un relámpago que ilumina la noche del alma, dicen los textos zen, un rayo que cambia por completo el curso de la vida, que da un nuevo sentido a la visión del universo. El **satori** se produce de muchas maneras: por la visión de un espectáculo natural, por la contemplación de un paisaje hermoso con un espíritu ya preparado, por el sonido de una campana, por un golpe dado por el maestro al discípulo en un momento psicológico determinado, por una profunda meditación sobre una frase, una pregunta del maestro,

los famosos **kōan** del **Zen**. El **satori** puede definirse de este modo: «Una mirada intuitiva a la naturaleza misma de las cosas», en oposición a la comprensión intelectual y lógica de éstas. Prácticamente esto significa la revelación de un mundo nuevo, no percibido hasta ahora en la confusión de nuestro espíritu dualista. Podemos decir que con el **satori** todo lo que nos rodea se contempla desde un ángulo de percepción completamente inesperado. El mundo, para los que han conquistado el **satori**, no es un viejo mundo corriente, con sus torrentes impetuosos y sus incendios devoradores, no, ya no es el mismo. Lógicamente, todas sus oposiciones y todos sus contrastes están unidos y puestos en armonía en un todo consistente y orgánico. Es un misterio y un milagro, pero, según los maestros zenistas, un milagro semejante se cumple todos los días. **Satori** no puede comprenderse realmente, sino cuando lo hemos experimentado personalmente. Sin la realización del **satori**, nadie puede entrar en el misterio del **Zen**; es el relámpago repentino de una nueva verdad, de la cual no se tenía idea hasta ahora. Es una especie de catástrofe mental que se produce súbitamente, después que se han ido amontonando, unos sobre otros, los conceptos intelectuales y los pensamientos discursivos. El cúmulo de ellos ha alcanzado su límite y, de repente, un nuevo ciclo se abre ante el zenista. El agua se congela repentinamente a una determinada temperatura; el líquido se convierte en sólido y ya no corre. El **satori** viene sobre nosotros de improviso, cuando sentimos que hemos agotado todos los recursos de nuestro estado. Religiosamente, es como un nuevo nacimiento; moralmente, es la reevaluación de las relaciones del individuo con el mundo, el cual parece, desde ahora, como cubierto con nuevo aspecto que recubre todas las fealdades de la visión dualista, denominada por la fraseología budista: engaño (**māyā**), que procede del razonamiento (**tarka**) y del error (**vikalpa**).

El arte japonés del jardín refleja también este misticismo budista; el **Zen** enseñó a conocer cuán pasajera es la vida. El jardín zen fue un sitio de paz y de sosiego; es un lugar de meditación, con paseos frescos y silenciosos, inspirados en este espíritu de amor a la soledad. Se reflejan en él el gusto **Zen**: horror a la pompa, humildad, limpieza, recogimiento reflexivo, sentimiento de elevación sobre todas las cosas terrenas, modestia. Todo esto lo podemos ver representado juntamente en la pintura en tinta china; y dado que ésta, además, reproduce casi siempre paisajes, te-

nia que ejercer lógicamente un influjo directo sobre la disposición de los jardines.

## EL ARTE ZEN

Pero fue en la pintura **Ch'an y Zen**, en los famosos lavados chinos y japoneses, donde el budismo **Zen** encontró sus mayores posibilidades. Los budistas se habían aficionado también, desde el principio, a la vida en plena Naturaleza. Dice uno de los antiguos poetas: «Los deliciosos lugares en los que cae la lluvia, las montañas por las que caminan los sabios, en donde resuenan los gritos del pavo real, las rocas me hacen feliz. Deseo habitar allí, amigo de la meditación, que aspira a la salvación».

Si el lavado zen se opone a la pintura al óleo europea por la extrema reducción de sus medios materiales, también se opone por el efecto producido: la tinta sutil no esconde la idea y, si es un cuerpo terrestre, lo revela como un cuerpo transfigurado a través del cual el alma brilla como el sol entre las nubes vaporosas de la mañana. El lavado es la pintura más espiritual que existe, según la tradición oriental. Las obras maestras de la pintura a tinta están llenas de una vida misteriosa que nos atrae, como por efecto de un sortilegio. El arte del lavado es el único que es capaz de hacernos olvidar por completo lo que el budismo llama **samsāra**, el mundo. Los personajes inmateriales, sin colores, sin reflejos, sin sombras, como si dijéramos fuera del tiempo, parecen representar más que seres reales, las ideas en el sentido de Platón. Al mirarlos nos imaginamos respirar un aire distinto del que vivimos. Es imposible describir la impresión especial que producen estas pinturas y las palabras tampoco sirven para explicarlas.

## LA PINTURA DEL CH'AN CHINO

Para Asia, el arte no es la expresión presuntuosa del yo ni el culto de la originalidad y de lo extraño. Tampoco es el producto de una excitación pasajera, un medio de conocimiento y de dominio, la aventura de una personalidad agresiva, de un alma agitada, de una inteligencia positiva. Es el resultado de una virtud de contemplación, de un espíritu de profunda comunión con la Naturaleza, un estado de gracia que se adquiere por un largo y paciente aprendizaje, una ascesis espiritual, mucho recogimiento y menos deseo ambicioso de progreso o de una posición de repulsa, que la inclinación a la existencia diaria, con-

tento en la aceptación del esfuerzo humano desprovisto de vanidad, de apacible y alegre participación en el ritmo universal.

Ya entonces, en el período que separa la época de los T'ang (618-906) de los Sung (960-1276), el budismo Ch'an influyó mucho en los artistas. A esta época se la denomina el período de las Cinco Dinastías (907-959). Como dice Grousset, en su obra sobre «China y su arte», la influencia del budismo de la secta Ch'an se tradujo entonces, entre los pintores **Kuan Hieu** (832-912) y **Che K'o** (siglo X), por poderosos retratos de **arhats** o santos budistas, representados como ancianos de una extraña y casi inquietante intelectualidad o por figuras de patriarcas a la manera del Bôdhidharma (**Ta-mo**), de ojos fulgurantes y que los pintores zen iban a seguir, como **Keishoki**, en el siglo XV, y **Jiun**, en el siglo XVIII.

La pintura de las Cinco Dinastías creó también el paisaje monocromo o lavado, a tinta china, que la época Sung llevó a su mayor apogeo. Esta manera nueva, en contraste con el amor al color de la época T'ang fue influida por los conceptos filosóficos del budismo Ch'an. Los maestros del paisaje (en chino **chan-chuei**, «los montes y las aguas») así concebido son **King Hao**, **Kuan T'ong** y **Li Ch'eng**, dentro de esta época de las Cinco Dinastías y los tres vivieron en la China del Norte.

Pero fue durante la época de los Sung (960-1276) cuando la pintura Ch'an tuvo su mayor esplendor. Sus pinturas fueron, ante todo, paisajistas. Por la meditación y la observación descubrieron la fuerza secreta que levanta las montañas, que hace brotar las fuentes, que cuelga las nubes en el cielo, que adormece al vegetal durante el invierno y le despierta en la primavera, que desencadena las tempestades, que arranca las hojas muertas, que extiende la nieve sobre la llanura, que eriza una mata de bambúes, que empuja el buhonero sobre los caminos. Y todo esto con un genio de la poesía, una adivinación del destino universal, que nos son extraños a nosotros, que nos creemos, sin embargo, en el centro del mundo.

Para transmitir a los demás sus impresiones, los maestros de China dispusieron de unas manos muy dóciles por la práctica de la caligrafía, así como de un repertorio prodigiosamente variado de líneas, de una perspectiva aérea, que eleva al espectador por encima de los abismos, a través del océano de las brumas. Mediante algunos trazos alusivos, algunas manchas de tinta, algunos toques de colores, han conseguido definir la forma, dar el sentimiento del espacio, de

la inmensidad del aire que rodea a los objetos: los picos lanzados al asalto de las nubes, de **Hsia Kuei**; la barca solitaria posada sobre la calma de las aguas, de **Siu Lin**, y la invisible piedra que desgasta la cascada desde hace siglos, de **Fan Kuan**; el bosque de cedros, el sendero de la montaña, una palma de helechos al viento, trazados por el frágil pincel de **Chao Ta-nien** o de **Chao Mengfu**.

Casi todos los grandes artistas de la escuela **Zen** han sido, en primer lugar, paisajistas. El amor del paisaje es una herencia legada al zenismo tanto por sus antepasados taoístas como por los budistas. Los discípulos de **Lao-tse** siempre habían preferido la soledad profunda de la montaña y vivían apartados de los demás en comunión íntima con la Naturaleza; el santo de las leyendas taoístas, el **sennin**, es decir, el hombre de la montaña, es siempre un ermitaño. Los budistas se habían aficionado, también desde el principio, a la vida en plena Naturaleza. Este amor por la Naturaleza era muy vivo en el corazón de los hombres zen, en los cuales se reunía el espíritu del taoísmo y del budismo. En China y en el Japón han construido sus monasterios y sus ermitas de preferencia en los más hermosos lugares montañosos, y cuando los encantos de la Naturaleza escaseaban a su alrededor, como, por ejemplo, sucede en las grandes ciudades, lo han remediado rodeando estos templos con hermosos jardines.

Los pintores Sung no solamente han compuesto paisajes. Son bien conocidas también las maravillosas caligrafías del pintor y poeta **Su-Tong-po**, que el monje japonés **Sesshû** imitará más tarde; el tigre bonachón de **Mu-Ki**, el extraordinario Buda saliendo de sus meditaciones, de **Liang K'ai**; los dos monos jugando en un árbol, de **Chu Wen-chu**, y las adorables hojas de álbum que encierran en un pequeño formato todos los esplendores aparentes y escondidos de la Tierra, en particular el pájaro sobre una rama florida, del Emperador **Huei Tsong**. También podemos citar los paisajes de **Cheng Mu** y de **Ni Tsan**, los bambúes de **Wu Chen**, los caballos de **Cha Meng-fu**, los eremitas de **Yen Huei** y las composiciones, que por ser anónimas no son menos admirables, como, por ejemplo, ese exquisito retrato de mujer, ese emperador escuchando con arrobamiento la música y esos tres ermitaños taoístas de una alucinante truculencia.

Todas las formas de la inspiración más elevadas y más familiares, todas las sutilidades y las rudezas del pincel, nada ha sido imposible a estos antiguos maestros, que han sabido ex-



HSIA KUEI (C. 1200), PINTOR CHINO/  
"TEMPESTAD DE OTOÑO"  
COL. IWASAKI/KOBE.

presar todo. Y todo ello con verdadera sencillez, con soltura, con la santidad de los que están libres de las tentaciones intelectuales y de las trabas sociales para poder volver a encontrar las leyes del ser. «A corazón recto, pincel firme», decía el Emperador **Kang-hi**. Nada mejor para expresar el secreto de la pintura china.

#### LA PINTURA JAPONESA ZEN

Ya hemos visto que el pensamiento chino del **Ch'an-na** penetró en el Japón por los monjes zen **Ei-sai** (1141-1215) y **Dôyen** (1200-1253). El **Zen** fue la religión del Estado durante los siglos XIV y XV e impreg-



LIANG K'AI (C. PRIMERA MITAD DEL S. XIII), PINTOR CHINO/ "BUDA SALIENDO DE SUS MEDITACIONES"/COL. SAKAI/TOKIO.

nó profundamente la vida cultural y social del Japón; todavía perdura en el comportamiento de los japoneses. Al contacto con esta técnica estético-filosófica, el arte se transformó profundamente. La historia del arte **Zen** japonés se puebla con los nombres inmortales de Josetsu, Shubum, Soami, Sesshū, Sesson, Kano Massanobu y todos sus discípulos. Es una serie de obras extraordinarias, que únicamente utilizan la técnica del lavado, y esta tradición se encuentra todavía en la época moderna del arte japonés, cuya estética permanece impregnada de los grandes maestros **Zen**. La técnica del lavado zen no ha desaparecido nunca de la estética japonesa, que todavía se propone traducir los estados del alma. Lo mismo que la filosofía budista, zen ha penetrado en el alma del Japón, su concepto estético del paisaje ha influido en el arte de este país de manera indeleble.

El pintor japonés, bajo la influencia del **Zen**, hizo de su arte un medio de expresión para materializar las preocupaciones místicas y las emociones espirituales, y realizó de este modo obras de una extraña belleza y un poder excepcional, porque añadió una gran profundidad a lo que hasta entonces no había sido más que habilidad ingenua del artista. El arte se convirtió en religión, en la expresión más elevada del misticismo japonés.

Desde el Renacimiento, nuestra pintura occidental se hace en tres di-

mensiones y tiene una profundidad y una perspectiva geométrica. La pintura japonesa, como toda la pintura asiática, tiene dos dimensiones; mientras que el asiático en general, y el japonés en particular, comprenden por intuición la belleza de un paisaje en su totalidad, porque han hecho plenamente la experiencia de ello, el occidental intentará describirla teóricamente y aplicará a su obra leyes geométricas. Mientras el japonés aspira a fundirse armoniosamente con la Naturaleza, el occidental la domina, pero solamente puede ejercer ese dominio apartándose de ella y negándose a comprender su esencia. Si la comprendiera se fundiría necesariamente en ella, lo cual no desea. Y esto proviene de dos conceptos metafísicos fundamentalmente opuestos: para el occidental, el hombre es la única encarnación terrestre del resplandor divino; rey de la Creación, ha recibido de Dios el derecho de dominar a una Naturaleza sin alma, que es su servidor. El asiático otorga a la Naturaleza, en todas sus manifestaciones, pensamientos y sentimientos semejantes a los del hombre. Este amor por la Naturaleza de los seguidores del **Zen**, por sus bosques, sus ríos, sus cascadas, sus pájaros salvajes, dan lugar a un poderoso simbolismo. El hombre se encuentra, de este modo, en una atmósfera tranquila y serena, entre los brazos de una Naturaleza amiga, y busca su armonía interior de acuerdo con la del paisaje. No olvidemos que en el Japón, en el momento de la floración de los cerezos, familias enteras vienen desde muy lejos, durante muchas horas de camino, para contemplar este espectáculo de belleza y de luz.

Esto explica la importancia de la Naturaleza en las obras **Zen**: ciruelos floridos, bambúes, sauces, el monte Fuji, una flor de otoño... La vulgaridad aquí expresada es sólo aparente, y la extrañeza que oculta es siempre un camino hacia ese «asombro» sistemático, que es uno de los aspectos del pensamiento **Zen**. Así es como las obras **Zen** se diferencian profundamente de las obras surrealistas, existencialistas y abstractas de la pintura occidental moderna, que también siguen el mismo camino del «asombro» sistemático. Hay obras de **Sengai** y del gran maestro japonés **Sesshū**, que son, en este sentido, absolutamente modernas. Pero mientras, en estas escuelas occidentales, se busca el aspecto extraño y misterioso de las cosas, el más allá de lo visible, por el solo placer de la búsqueda y la curiosidad estética del descubrimiento de una nueva fórmula, la pintura **Zen**

supera ampliamente este arte materialista que solamente busca sensaciones estéticas sensuales e intelectuales. El arte **Zen** es un arte sagrado, religioso, metafísico, y su fin es místico, puramente espiritual; por ejemplo, «Los monos y la luna», de **Morikaghe**, del siglo XVII.

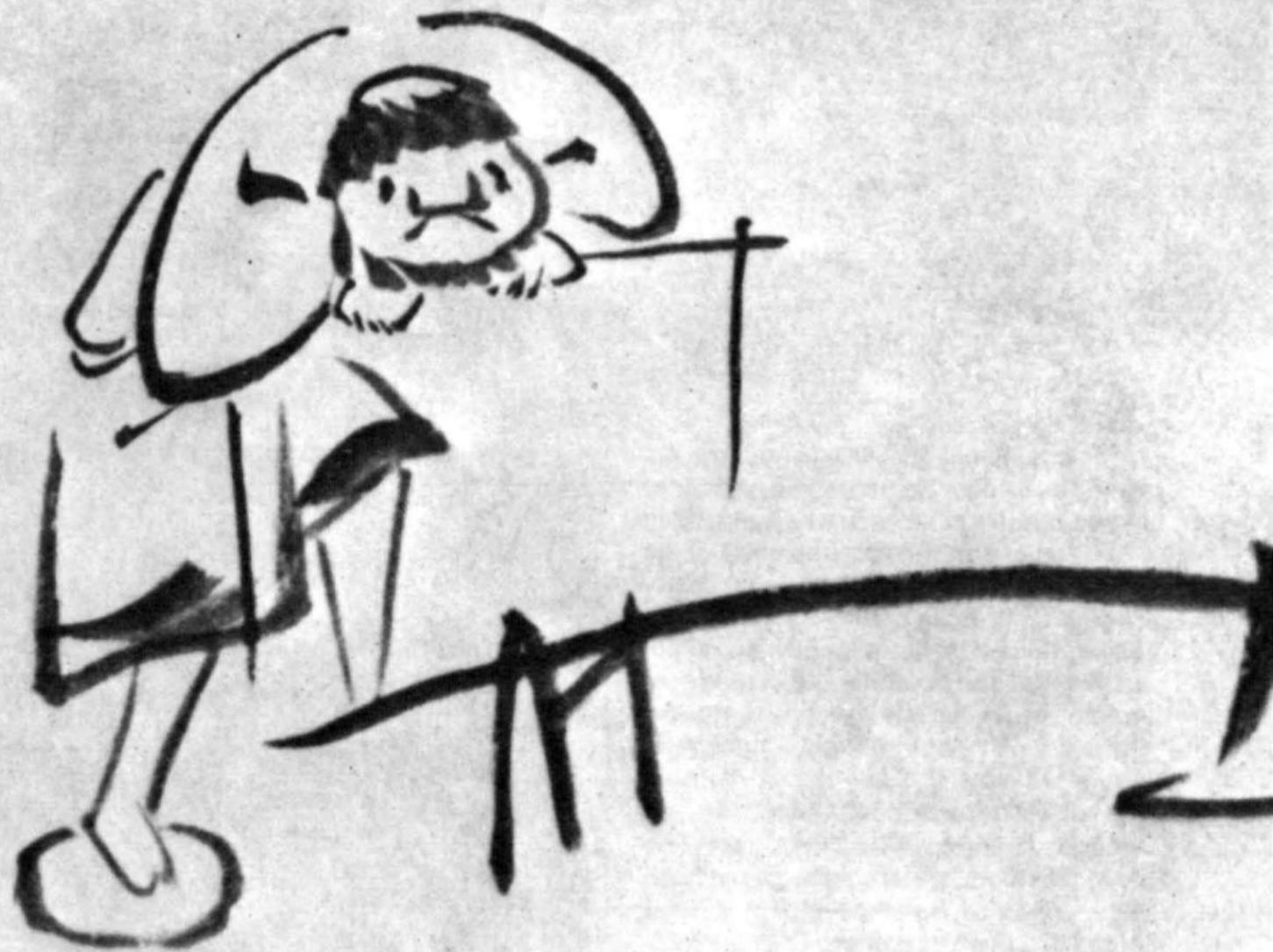
## EL ARTE ZEN EN OCCIDENTE

El arte asiático tuvo siempre una influencia profunda en el arte occidental; no hablaremos de las «chinerías», ni del estilo chino-inglés, ni del jardín-paisaje llamado inglés, cuyo origen es oriental. Baltrusaitis, C. Sterling, Gengaro y otros han estudiado la influencia de la pintura china sobre el arte europeo y principalmente italiano. El paisaje fantástico medieval presenta analogías extraordinarias con la pintura china de entonces; los paisajes imaginarios de los pintores flamencos, desde Patinir hasta Brueghel, recuerdan los rollos chinos en la mis-

YEN HUEI (S. XIV), PINTOR CHINO/ "EL EREMITA T'IE-KUAI UTILIZANDO EL PODER DE CONCENTRACION DE SU MENTE PARA VIAJAR POR EL ESPACIO"/COL. CHIONJI/KYOTO.



或春或榆  
或穀或踪  
得鉢盂後  
鼻息動



SENGAI (1750-1837), MONJE ZEN JAPONÉS/"EL MONJE ENŌ  
MEDITANDO DELANTE DE LA BALANZA PARA PESAR EL ARROZ DE SU MONASTERIO".

ma forma de las montañas y en la utilización del difuminado. El impresionismo occidental se inspiró en el arte oriental; es clásica y comprobada ya la influencia del arte japonés sobre J. F. Millet y Théodore Rousseau; Whistler tomó en los lavados zen un concepto del espacio y del vacío totalmente extranjero en la tradición europea. Degas y Bonnard admiraron las obras japonesas, y sus pinturas recibieron la influencia de este contacto.

Pero las características esenciales del Zen, que es un arte idealista, místico, simbólico, trascendental, en el que el pintor es a la vez sacerdote y poeta, no podían conmover profundamente a las nuevas generaciones de los artistas europeos. Su exigencia total, su postura destructora de todo valor aceptado, su llamada a la imaginación, a la espiritualidad interior, a la abstracción supraterrrestre, hicieron verdadero impacto en ciertos sectores de la pintura moderna. La influencia de algunos artistas chi-

nos y japoneses que ayudaron mucho para este conocimiento; pienso en el éxito que tuvieron en los Estados Unidos, en Europa, e incluso en España, los cuadros de Sengai, el gran monje zen del siglo pasado; pienso en el pintor chino T'ang, que estuvo en América en 1949 y en París en 1965. Su pintura es de inspiración ch'an por la utilización de la tinta china, por sus líneas sencillas, las formas simbólicas que recuerdan los grandes paisajes de los maestros chinos zen. Las exposiciones, las conferencias, las publicaciones sobre el pensamiento Zen han contribuido a divulgar este aspecto del budismo.

La pintura pop, que nació en Londres del grupo independiente, tiene una indudable influencia zen, sobre todo en la pintura de Richard Hamilton (nacido en 1922) y en la de Bernard Farmer (nacido en 1919), cuyos «círculos y bloques» tienen una magia extraña y recuerdan los dibujos japoneses zen. Puede encontrar-

se una influencia Zen en el arte autodestructivo y en ciertas escuelas de vanguardia norteamericanas y europeas, como la de John Cage, que admite y reconoce esta influencia.

Dejando aparte el aspecto exótico y las tradiciones orientales que lo recubren, el concepto Zen de la vida y su estética tienen ciertamente un valor positivo muy interesante. Exige un esfuerzo interior en el artista y no admite los medios artificiales, destructores e inhumanos que son las drogas, gran tentación del artista moderno en busca de su inspiración poética. La larga tradición Zen ha sido siempre una exigencia total de pureza espiritual, de contemplación y de introversión mística sin utilización de cualquier método artificial. Destruye para apartarse de lo convenido y de la mediocridad tradicional y, en esto, el Zen puede llegar a ser un factor importante para la evolución del arte moderno, siempre a la búsqueda de la realidad detrás de las apariencias.

# "EL PORDIOSERO", DE GUSTAVO ADOLFO Y VALERIANO BECQUER

VIDAL BENITO REVUELTA

**E**N la búsqueda de datos para documentar la obra de Bécquer relativa a Toledo, la casualidad puso en mis manos esta vieja fotografía de Alguacil (1) que reproducimos, y que representa a un **pardiosero**, de finales del pasado siglo, en actitud de pedir, sentado junto al quicio de la puerta de una casa toledana... Y nos recordó inmediatamente el soberbio dibujo de Valeriano, publicado en **La Ilustración de Madrid** el 12-I-1870; dibujo que no poca analogía y parecido guarda con esta posterior estampa que nos legó Alguacil, ilustre pionero de la fotografía, quien, a través de la cámara, también **estudió las costumbres populares** de su patria chica, **ya mirándolas desde el punto de vista del arte, buscando en ellas lo mucho que tienen de pintoresco, ya considerándolas como datos preciosos para reconstruir el pasado...** Que así, precisamente con estas palabras, comienza Gustavo Adolfo Bécquer su artículo «El pordiosero».

«Treinta años faltan al siglo XIX —decía Bécquer— para concluir su carrera... y... creemos que en esos treinta años desaparecerá por completo lo poco que de este género (pintoresco o tradicional) existe...». «El tipo que ofrecemos hoy, y que nos ha inspirado estas líneas, viene a corroborar la opinión que dejamos consignada. Merced a los esfuerzos de... las poblaciones importantes de nuestro país se han visto libres de la nube de pordioseros...».

«Tiene el arte no sabemos qué secreto encanto, que todo lo que toca lo embellece. Entre cien mo-



"EL PORDIOSERO" | TIPO TOLEDANO | DIBUJO DE VALERIANO BECQUER | "LA ILUSTRACION DE MADRID" | AÑO I | NUMERO I | MADRID, 12 DE ENERO DE 1870.



FOTOGRAFIA DE ALGUACIL HECHA  
A FINALES DEL PASADO SIGLO.

delos repugnantes y groseros, sabe, tomando un detalle de cada uno, formar un tipo que, sin ser falso, resulta hermoso».

«... ¿Quién no ha visto, inmóvil, junto al timbrado arco de una vetusta casa solariega, la figura de un pordiosero que tiende, al fin, la descarnada mano para llamar a la puerta, cuyos tableros desunidos, grandes clavos y colosales aldabas traen a la memoria las misteriosas puertas de esos palacios deshabitados...?».

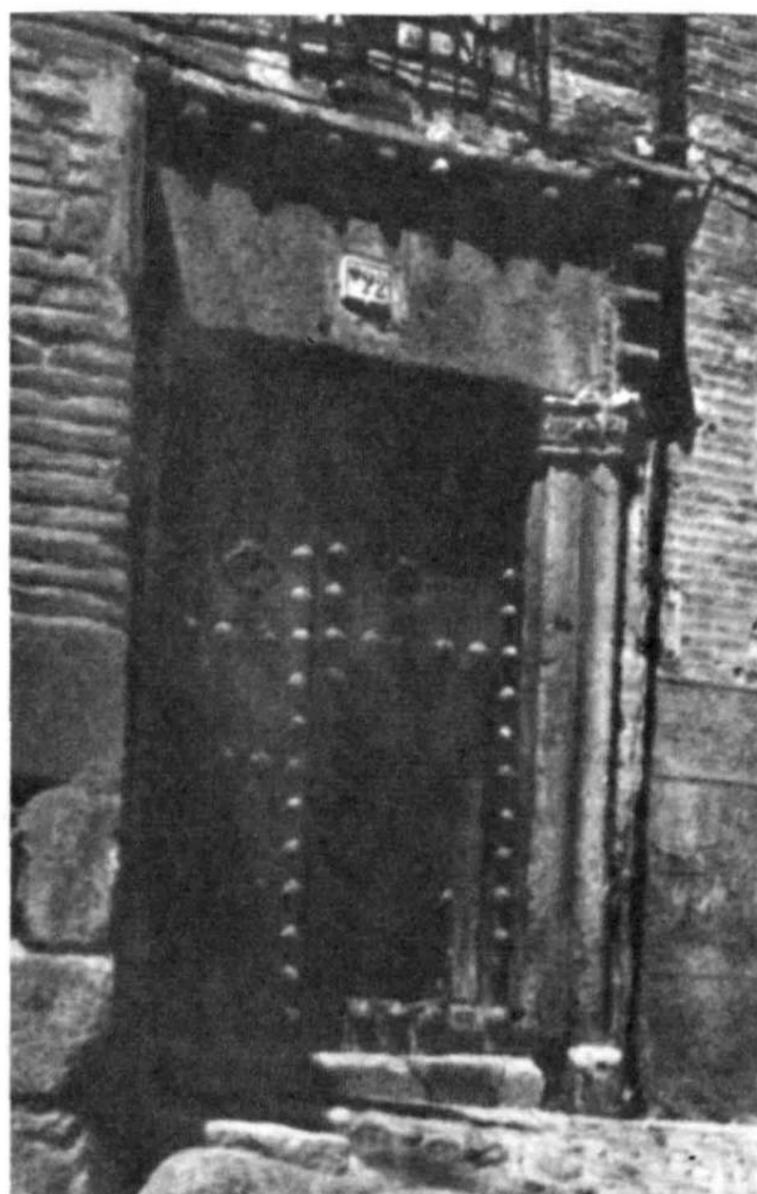
No treinta años, sino unos pocos después de 1870, mejor dicho, después de 1869 —en que se hizo el dibujo—, Alguacil tomó esta fotografía que publicamos, que además de guardar con el dibujo de Valeriano la semejanza que puede observarse, recuerda la admirable descripción que nos hace Gustavo. En Toledo precisamente, aunque no he logrado saber qué calle y qué casa es esa número 6 que en ella se alza. En Toledo hay, había sobre todo, gran número de parecidas portadas.

Y dejando este curioso aspecto de la figura del **pordiosero**, he aquí este otro, ya arqueológico, de la puerta misma ante la que se detienen los personajes de V. D. Bécquer. Julia, su hija, en **La verdad sobre los hermanos Bécquer**, ya citada en otras páginas, dice, refiriéndose a la casa de la calle de San Ildefonso en que vivieron los Bécquer en 1869:

«... Han desaparecido... la artística puerta de clavos con su postigo y gran aldabón. De esta puerta mandó mi padre un dibujo a "La Ilustración"». «Figuraba un anciano



PORTADA DE LA CALLE DE LA PLATA.



PORTADA DE LA TRAVESIA DE SANTA ISABEL.

pordiosero con una niña llamando al aldabón...».

Así sería la puerta, que de este tipo existían no pocas en Toledo, y aún quedan algunas de que haremos mención. Pero en la **casa** de la calle de San Ildefonso, no; al menos —aparte de que ya **había desaparecido**, que dice Julia Bécquer—, no hemos logrado dar con ningún antecedente, escrito, gráfico u oral que recordara tal puerta en la casa número 8 de esta calle. «En la calle de San Ildefonso —nos decía el profesor don Guillermo Téllez—, no hay sitio que pueda haber tenido portada noble». Sin embargo, en esta misma calle, enfrente de la tapia del **jardín de Bécquer**, existió una portada (2) bastante noble, de gran dintel y medias columnas con capiteles labrados y collarines, estilo renacimiento toledano. Por el ángulo de la fotografía, que es de 1929 (3), cuando menos, no permite ver la puerta y su clavazón. ¿Sería ésta la artística puerta a que alude Julia Bécquer? Porque Julia Bécquer sólo tenía nueve años, en Toledo, cuando su

padre dibujó la puerta, y a Toledo no volvió hasta unos cincuenta años después, a reconocer y recordar la estancia en el año 1868-1869.

De esta clase de puertas, con lo que del quicio se ve, con sus clavos y llamador, hay, que recordemos nosotros, una en la calle de las Bulas, dos en la calle de la Plata, una en la plaza de San Vicente y otra en la travesía de Santa Isabel. De ellas, sólo, creo, una de las dos de la calle de la Plata luce en su clavazón cinco cabezas, como el dibujo de V. Bécquer. Asimismo iguales son el llamador o aldabón con anilla y los refuerzos superiores en punta de lanza. Los clavos, semiesféricos, como cazoletas, tan característicos del gótico al renacimiento. En los capiteles, el collarín y el acanto.

Ahora bien, este dibujo de Bécquer contiene una singularidad: «El postigo aparece en el lado izquierdo, cuando, al modo corriente, está en el derecho». «Debe ser —añade don Guillermo Téllez, a quien debo esta observación— por haber hecho el dibujo en

directo; dibujo que es de fidelidad fotográfica». Lo que está muy dentro de lo posible, en efecto, ya que la mayoría de las puertas de este carácter tienen el postigo a la derecha. Alguna excepción confirma esta regla.

En el dibujo de V. Bécquer, por la disposición de la luz y si el postigo lo tenía a la izquierda, podríamos creer que Julia tenía razón, que era la portada de la casa de San Ildefonso, 8, en la que vivieron. Pero si, como apunta el señor Téllez, el postigo en esta clase de puerta gótico-renacentista estaba a la derecha, la portada correspondería a la casa de enfrente. La calle está orientada de Este a Oeste, y hacia su final, es decir, ya junto a la plazuela de Santo Domingo el Antiguo, que es donde estaban una y otra casa, recibe la luz de la tarde, oblicuamente.

(1) Del legado de Alguacil al Ayuntamiento de la ciudad de Toledo.

(2) Desaparecida hace no muchos años, al derribarse el caserón a que pertenecía. En su lugar se ha levantado nueva casa.

(3) Del libro *Toledo*, M. González Simancas; Madrid, 1929.

**ANTIGUOS  
VIAJES A LAS  
TIENDAS QUE PINTA  
ALFREDO ALCAIN**

**ALFONSO LOPEZ GRADOLI**

*Algunas tardes, tiempo atrás. Muy preparada  
la salida de casa: "Nos iremos de compras,  
pero tú obedece, aquí y al profesor".  
Tardes de pan crujiente, chocolate y el abrigo nuevo.  
Las aceras, con coches espaciados.  
El sol en la madera. Dependientes con hastío,  
que intentaban hacernos sonreír, y las ruidosas  
tarimas de las tiendas, muy antiguas.  
"Pero tú obedece", me decían;  
entrábamos en muchas tiendas. Me cambiaban  
la merienda de siempre por sorpresas  
en un café con mesas de mármol  
y clientes de caras conocidas. (La ciudad era  
más pequeña que ahora; mi padre saludaba  
bastantes veces, por el centro, paseando un rato.)  
En las tiendas de barrio, perezoso,  
un gato bajo el sol. "Gran mercería".  
Tengo un sabor antiguo de niñez: la playa  
con el sol de verano, un colegio triste  
y las tiendas del barrio. "Ve al ultramarinos,  
toma lo que te den, yo telefono ahora".  
Un mostrador de madera, muy rayado;  
los precios de la fruta con tiza en un cartón,  
una balanza con pesas oxidadas. Hace  
ya algunos años, entraba en esas tiendas  
que prefiere ahora Alfredo, los cristales  
con letras blancas, irregulares, el nombre  
comercial sobre la puerta: "Gran Café del Comercio".  
Mesas de mármol. Los espejos grandes.  
Los jubilados. Lutos. El sol muere en la calle  
con pocos automóviles, pisadas  
en la madera de los cafés, horchaterías  
de barrio, las tardes de los sábados.  
Recuerdo algunas calles; tiendas  
con un poco de polvo en el cristal. Los libros  
de viejo. Ropa usada, lavada con cuidado;  
los rótulos: madera con señales de la lluvia.  
Unos tonos dorados, de iglesia parroquial:  
"Gran surtido en retales"; los jerseys de niño,  
balanceándose, se puede  
regatear. "Hoy nos vamos de compras".  
Una ciudad. Y la niñez. Los años  
que son ahora cifras, el tiempo que nos vive,  
con los dibujos de Alcaín. Antiguos días.*



## CON XAVIER DE SALAS EN EL MUSEO DEL PRADO

En el último mes de 1970, a petición propia, cesó como director del Museo del Prado, don Diego Angulo Iñiguez. Para sustituirle fue nombrado don Francisco Xavier de Salas Bosch, quien desde 1960 venía desempeñando la subdirección.

Xavier de Salas es hombre de cuadros, toda su vida ha transcurrido entre cuadros. Es sobrino nieto de Pablo Bosch, benefactor del Prado, al que hizo un valioso legado.

Su andadura biográfica bien puede resumirse así: Nace en Barcelona el 4 de junio de 1907. Estudió Filosofía y Letras en Barcelona y Madrid, ampliando conocimientos en Viena y Berlín. Se doctoró en Historia y licenció en Derecho por la Universidad de Salamanca.

Profesor auxiliar en Barcelona desde 1930, encargado de la cátedra de Historia del Arte en 1940 y catedrático desde 1945. Un año más tarde es nombrado director del Instituto de España en Londres, centro que creó y organizó.

Subdirector del Prado, como ya hemos dicho, tomó posesión en 1961 y dos años después pasa a la Universidad de Madrid, donde profesa la cátedra de Historia del Arte de los siglos XIX y XX.

Académico de San Fernando, pertenece a numerosas sociedades culturales y científicas, tanto españolas como extranjeras. Fundó y dirigió los Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona y es director de la revista «Arte Español», de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Sus libros son importantes. Todos ellos dedicados a temas de historia del arte. Ha publicado textos antiguos y sus artículos han aparecido en casi todas las revistas de esta especialidad, tanto dentro como fuera de España.

Este es el hombre que ahora rige nuestro Museo del Prado, que pasa los días entre sus 2.500 pinturas.

—¿Y no es cierto —le preguntamos— que el museo tiene arrumbados en sus almacenes buen número de obras artísticas que, por su escasa calidad, mala conservación y falta de espacio en las salas del museo, no se pueden exponer?

—No, no es cierto. No hay pintura «arrumbada» en los almacenes. Es una leyenda que, de vez en cuando, se airea y no sabemos por qué. En el Prado ni hay almacenes. En sus depósitos, y por las circunstancias que usted apunta, hay unas cincuenta obras. Ahora bien, el museo tiene depositadas en distintos sitios, fuera de sus instalaciones, unos cinco mil cuadros. Estos cuadros están en otros museos, en los Gobiernos Civiles, Embajadas de España, conventos y obispados. Casi todos son «visitables», casi todos ellos están al alcance de los contempladores.

—¿Y no hay posibilidad de ampliar las instalaciones del Prado?

—Hace unos años se construyó otro edificio a espaldas de éste, pero es imposible darle al museo más altura. Estamos estudiando, estamos preparados ante el problema que supone la falta de espacio, agravado ahora con la atribución al Prado de todos los fondos pertenecientes al Museo de Arte Moderno. Parece que lo más conveniente será la instalación de estos fondos en el Casón del Buen Retiro. Será una solución momentánea, ya que en el Casón no se puede instalar más que una mínima parte por la misma razón de espacio. Hay que construir un edificio que permita la exposición de todas las grandes obras del siglo pasado. Estamos estudiando todas estas cuestiones y ya veremos qué solución se les da.



—Hace muy pocos días que el museo ha inaugurado nuevas instalaciones en el segundo piso. ¿Van a seguir las obras y las mejoras en otras salas?

—Por supuesto. El Ministerio de Educación, la Dirección General de Bellas Artes, el Patronato del Museo —que preside el propio ministro— se han trazado un plan de remozamiento general. Desde hace muchos años se está cambiando todo lo que se puede quemar fácilmente, sustituyendo las techumbres y los pisos de madera por mármol y granito, renovando paredes e instalaciones, mejorando la iluminación. Las obras continúan en el segundo piso.

—En el museo, incluso en los despachos, no se permite fumar. De vez en cuando hay que hacer una escapada a la cafetería, único lugar donde se puede encender un cigarro. ¿Cuenta el museo con una apropiada protección contra incendios?

—Claro que sí. Tenemos una buena instalación a base de polvo y espuma. Lo peor que puede entrar aquí es el agua, gran enemigo de la pintura. Tenemos en estudio el montaje de aire acondicionado en el museo, otra cosa muy importante.

—¿Figura alguna obra destacada en su programa de próximas adquisiciones?

—La oferta no es previsible. Por consiguiente, en el programa inmediato no figura nada especial. Estamos dispuestos siempre, eso sí, para adquirir cuanto verdaderamente importante salga al mercado.

—¿Cuál es para usted el cuadro más valioso de este museo?

—La obra de arte no tiene valor más que cuando se pone en venta...

—¿Y cuál es la más visitada?

—Es difícil saberlo. A juzgar por el número de postales vendidas, Goya y El Bosco son los predilectos del público, más que Velázquez y que El Greco.

—¿Van a incrementarse los intercambios temporales con otros museos del mundo?

—Pues sí, pero estos intercambios no pueden convertirse en costumbre. Vamos a enviar cuadros de Durero a Nuremberg; de Caravaggio a Cleveland. Acaba de salir un Goya importante para Burdeos.

—¿Y las exposiciones itinerantes?

—Son un peligro grandísimo para el tipo de pintura que aquí tenemos y conservamos. Creo que sólo se puede realizar con obras que no sean de primera categoría.

—El año pasado visitaron el museo un millón doscientas cincuenta mil personas. ¿Son mayoría los extranjeros?

—No, no es verdad. Tenga en cuenta que la tercera parte de las entradas son gratuitas y están destinadas a colegios e institutos y a centros culturales en general, siempre españoles. Yo calculo que otra tercera parte son españoles, que pagan su entrada, y el tercio restante extranjeros.

—Apuntaba usted en su artículo, que publicamos en estas mismas páginas, los peligros que la afluencia creciente de visitantes plantea a los conservadores del Prado. ¿Cuál puede ser la solución primera de todas ellas?

—El problema que tenemos planteado no es el de traer más visitantes a nuestras salas, sino que las personas que vengan aquí puedan ver las cosas. Acabaremos cerrando, como en los cines, cuando el museo esté lleno. Es un problema nuevo. A veces, los gritos de los guías y de los colegiales son la locura. Todo esto necesita un replanteamiento de fondo, ambicioso, acorde con los nuevos criterios museísticos y con la función cultural del museo en la sociedad actual.

El nuevo despacho de Xavier de Salas está en la planta baja del museo. Tiene un gran ventanal por el que se ve Madrid, la estatua de Velázquez y los niños que juegan en los jardines. De vez en vez, los niños se asoman por el ventanal. Son amigos del señor de los cuadros.

LUIS SASTRE



"EL CABALLERO, LA MUERTE Y EL DIABLO".

# ALBERTO DURERO Y ALVARO DELGADO, EN EL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO

CUANDO en Occidente se habla de grabado, tres nombres señeros brotan en el acto en la mente de todos: Durero, Rembrandt y Goya. Sin titubeos de ninguna especie, nos acordamos de esas tres personalidades, imposibles de confundir, pero que en la de Durero, si no significa la genialidad pictórico-luminista de Rembrandt ni la humano-expresionista de Goya, se valora sin lugar a dudas la cumbre del genio gráfico en la creación artística universal. Dicho sea sin, ni por un momento, olvidar la copiosa maravilla de las estampas xilográficas del Lejano Oriente.

No osaré ahora hablar de la andadura biográfica de la densa personalidad de Durero en tanto cuanto pintor, dibujante, grabador, tratadista de arte y de fortificaciones. El muy bello catálogo de la exposición de sus grabados en el Museo Español de Arte Contemporáneo se abre con un tan cálido como preciso prefacio de Mathias Winner, director del Gabinete de Grabados de los Museos Estatales del Patrimonio Cultural Prusiano, y con una ejemplar, didáctica y rigurosa introducción de Hans Mielke, autor también de la documentada catalogación propiamente dicha, a la que sucede una sinopsis biográfica y la reproducción completa de la obra expuesta.

De la existencia y arte de Durero se sabe mucho. Más de lo que se tiene que anhelar para otros artistas también valiosos del siglo XVI. Se sabe tanto, como para ni intentar siquiera aquí un sumario compendio de su vida, larga obra y luengos escritos. Sólo, a efectos de un posible lapsus de la memoria, cabe decir que la exposición se motiva y justifica por la conmemoración de los 500 años del nacimiento del artista.

Lo que importa aquí es la inconfundible tesitura de la personalidad creadora de Durero, capaz de llevarnos de la mano a una incitante serie de problemas, hartamente dignos de examen y planteamiento. Los problemas de lo gráfico en sí y el grabado como tal. Los del estilo, en general, y el dureriano, en concreto. Los de la imaginación y la fantasía. El de la, por fortuna, frustrada simbiosis de la nordicidad germánica y de lo renacentista

meridional, dada con tan contundente clarividencia en el inquietante caso Durero. Y, acaso no por último, el problema de lo que ha tiempo di en llamar «visión objetivadora», allá cuando me proponía hacerme alguna claridad teórica en la intrincada multitud de las visiones que en tantos milenios de arte se han venido dando.

Las ciento treinta y tres estampas expuestas del excepcional maestro de Nuremberg dan para eso y para infinitamente más. Tamaño regalo para los ojos y la inteligencia del espectador contemporáneo, de ningún modo puede ser aquí pretexto para la sola sarta de los encomios adjetivos, y menos todavía para remedar erudiciones. Los especialistas han colmado de muy densos trabajos el estudio de la vida y el hacer de Alberto Durero. Además, la brevedad del espacio apremia.

El grabado es tardío medio de expresión artística. Su aparición viene a coincidir con los inicios de la que, en el siglo XIX, denominaron Edad Moderna y comenzaron quienes, desde Italia, anhelaban ser «antiguos». Porque no se olvide, sobre todo respecto a la pervivencia del goticismo en Durero, los góticos eran los «modernos». Y de ahí, la inalienable modernidad dureriana.

El grabado implica no sólo su rica y varia mismidad técnica, expresiva. Implica una necesidad histórico-cultural: la de acrecentar la imagen, la de incrementar a niveles más amplios la cultura de las imágenes que, ascendentemente, conduciría al visualismo de nuestros días; para ilustrar. En el doble sentido de este último verbo. En el educar-documentar y en el de escenificar acontecimientos. Desde un punto de vista social, no debe olvidarse cuánto contribuyó el desarrollo de las técnicas del grabado calcográfico y xilográfico a ensanchar y multiplicar los ámbitos de la cultura letrada, la entonces muy incipiente masificación de lo cultural.

El grabado comportó novísimas posibilidades difusoras de la creación artística y de los conocimientos humanos —científicos o no— para intensificar la eficacia docente mediante la muy didáctica representación formal. El grabado

pudo ser logro señero, artístico, creador, a la vez que reproducción artísticamente informativa de las obras singulares pintadas sobre lienzos, tablas o muros; de cualquier tipo de obra de arte, alejada de los ojos de los más de los mortales, dispersa por la geografía de la cultura europea.

De inmediato, el grabado se convirtió en un formidable medio de comunicación visual, que, a precios muy hartos menores que los de las otras obras de arte, se hacía asequible a un mayor número de videntes y proporcionaba información importante a los artistas. Así, las estampas de Durero se esperaban y recibían ávidamente en los talleres de los pintores, grabadores y escultores de toda Europa. Inquietaba la impronta original de su grafismo. Fascinaba la fértil inventiva de sus composiciones. Estas eran utilizadas para el trabajo personal creador, y no sólo por los miméticos carentes de arrestos imaginativos. Alguna que otra versión iconográfica de El Greco se vale de grabados de Durero para facilitar los puntos de partida de sus insólitos vuelos místicos y pictóricos.

En un principio, el grabado es grafismo. Dibujo que se consigue estampar una y otra vez. En su arranque inicial, el grabado es dibujo, y en tal sentido hay que considerarlo en Durero, aunque sea obvio que las calidades del grabado —en madera, al aguafuerte o a buril— proporcionan valores —texturas en el trazo y la totalidad— inasequibles a las técnicas estrictas del dibujo: a plumas, sepías, sanguinas, grafitos, carbones y puntas de plata. El grabado es y todavía puede ser dibujo en lo sustancial, pero con valores táctil-visuales de índole propia.

## LA SINGULAR NATURALEZA

Hecha tal última y aclaratoria salvedad, referirse a los grabados de Durero es tanto como tratar de la singular naturaleza de su dibujo. El pintor Durero fue uno de los *linealistas* que, en verdad, en el mundo del arte han sido. No holgaron en sus obras pintadas las bellezas del color, pero la línea señorea todo cuanto plasmaban sus

manos creadoras. Lo que hoy llamamos «pictórico» por antonomasia —la visión manchista, claroscuro, colorista— es ajeno a las metas primeras y finales de la obra de Durero. Tanto en sus inconfundibles dibujos como en sus pulquérrimos óleos, pasando por toda su impar obra grabada.

Insisto. La línea —mejor dicho, el trazo con que se la representa, ya que la línea es pura abstracción...— se impone en Durero con energía rotunda, sin renunciar ni en un solo minuto de desmayo a lo gráfico estricto, a una tenaz acción descriptiva en la que no importa redundar en *exactitudes* formales; en la que no empacha la superabundancia acumulativa de las formas describibles y, siempre, puntualísima y linealmente reconfiguradas. El linealismo de Durero es antítesis de una visión de síntesis. Más todavía, al amparo de su nato genio de dibujante, el estilo se le hace rotundo estilismo. Su minucioso vocabulario lineal, toda su densa sintaxis dibujística, nos procura un formalismo «sui generis», que a él sólo pertenece, aunque puedan buscársele precedentes y sepamos de las secuelas más o menos imitativas que produjera el muy lógico deslumbramiento conseguido por su cuantiosa producción.

La férrea y hasta obstinada voluntad de estilo de Durero, debió de ir pareja con su casi obsesiva preocupación de dejar noticia de sí mismo, en sus varios autorretratos pintados y en los datos autógrafos y relatos de viajes que legó escritos a la posteridad curiosa. Durero se sabía diferente. Se necesitaba distinto. Requería definirse sin ambigüedades ni equívocos, mediante un estilo inequívoco que, en cualquier otro de no tan grandísimo talento como el suyo, hubiera sido mero y fatigante estilismo.

Esa tan honda como colmada pretensión de estilo se logró en Durero merced a su asombrosa imaginación, certeramente dosificada con una aptitud bien nórdica para la fantasía. Obvio: la imaginación le hace pródigo procreador de formas de toda suerte de imágenes. Le hace iconógrafo fuera de serie. («Un buen pintor está lleno de figuras», escribe en 1506). De otro lado, la fantasía le procura el clima sobrerreal en que la afanosa verosimilitud descriptiva pueda moverse con sus conscientes y pertinaces cargas de lo incisivamente minucioso; valiendo así tamaño verosimilitud detallista infinitamente más que lo mucho que



"CRISTO EN LA CRUZ".



"SAN JERONIMO PENITENTE".



"ADAN Y EVA".

realmente vale en sí. Así, lo gráficamente verosímil cabe parecer sueño, escenificación que el visionario no tiene otro remedio de concretar muy esforzada y conscientemente, después de haber vivido su visión en el subconsciente, en los abismos del alma. Si es que no la presencié con los ojos de la cara. Durero escribió que tuvo cierta visión milagrosa contemplando una lluvia de cruces sobre la Humanidad. En cierta ocasión soñó que presenciaba cómo caían de los cielos inmensas cataratas de agua. A los escépticos les es fácil dudar hasta de las palabras del mismísimo Durero. Yo no me atrevería a tanto. Quizá fueron alucinaciones de la vigilia y del sueño. Pero las alucinaciones son «reales» para quien las goza o padece. Son realísimas si, así o de otra suerte, se nos plasman en el arte por hipersensibles, cual Durero. Europa se crucificaba en el siglo XVI, se lavaba las manos en sangre para justificar fratricidas guerras religiosas. Europa merecía ser anegada por un nuevo Diluvio. Los artistas de verdad saben siempre lo que dicen. Mejor dicho, dicen lo que deben decir, aun a golpes de inconsciencia creadora. Sienten por los demás que no pueden o no quieren sentir.

Italia provocó una oleada de ingenuidad por toda Europa. Italia proseguía su antigüedad, pero ahora —en los siglos XV y XVI— lo hacía con el más altivo gesto prepotente. Con toda la insolencia que da el hallarse culturalmente a punto, en marcha arrolladora por el

camino del esteticismo, a la búsqueda de lo antiguo, porque aquel tiempo pasado de griegos y romanos sí que era el mejor. Para ellos, para los italianos. Por ser de ellos. Se cayó en la trampa de tamaño sofisma ahistórico. Europa se lo creyó. Y Durero, cándido nórdico, deslumbrado por las luminarias adriáticas y mediterráneas, se sintió sobrecogido. Sorprendido «in fraganti» en su consustancial nordicidad, es decir, en el esencial anhelo de saber y poseer mentalmente que acucia al hombre germánico. Escuchó embobado la jerga cabalística, astutamente celada al joven alemán, que Jacopo Barbari le refería y acaso mal aprendiera del estético matemático Luca Pacioli. «Me mostró a varón y mujer —escribe Durero—, que él había dibujado según determinadas medidas, y en aquel tiempo una explicación me hubiera importado más que todo un reino». ¡Bendito teutón! ¡Lo que no darán los alemanes por dar y recibir explicaciones! Por su cuenta y riesgo, púsose a leer «a Vitruvio, que escribe un poco acerca de los miembros del hombre». Mas si se trataba de hallar la matemática estética del ideal anatómico humano, más le hubiera valido haberse quedado en Italia para empapar su mente y retina de los restos de la Antigüedad. En ciertas cuestiones del arte, los libros valen, pero no tanto.

En Italia, Durero veía la belleza por doquier. «Pero qué es la belleza, eso no lo sé», expresa proclamando ignorancias de las que hacen sabio. «No vive hombre en la Tierra que pueda decir o señalar cómo es la más bella figura de hombre». Pero los italianos la decían y señalaban. La plasmaban. Más por connaturales intuiciones venidas de la atávica familiaridad con el mundo antiguo que por la imitación directa de la estatuaria de la Edad de Oro de griegos y romanos. El platonismo idealista discurría por su mente como la sangre por sus venas. Y Durero, de andar entre griegos, sentiría más el empirismo aristotélico. No le hubiera costado creer que el arte era «imitación de la Naturaleza», según se dice que dijo Aristóteles arrancando tales palabras de un contexto que quiere decir infinitamente más que tamaña necedad. No le hubiera costado aceptar semejante error, aunque precisamente la «mímesis» de Durero sería todo menos naturalista.

Durero quería dibujar —y pintar, y grabar— cuerpo de varón o mujer primero a golpes de com-

pás y después a fuerza de números. Sin necesidad de modelo desnudo a la vista. Sin necesidad de atenerse a los desnudos de carne y hueso que pudiera estudiar y aprender antes, fijándolos en su poderosa retina de dibujante. Era inútil. A Durero ni entre comillas se le puede calificar de «clásico». El Hermes de Praxíteles es el reverso de la medalla de las nudas corporeidades linealizadas por Durero. Para establecer la brutal diferenciación de su singularísima personalidad germánica, compáresele con su alma gemela, aunque opuesta: la de Leonardo de Vinci. Considerados ambos a la vez, el fecundo dualismo europeo se hace completa clarividencia. La estimación de las afinidades y conexiones con Andrea Mantegna darían para tener que estar continuamente matizando el porqué de la mutua disparidad en lo efectivamente afín.

#### MODERNIDAD Y ANTIGÜEDAD

Durero es medieval. Hasta el tuétano. Así lo es, porque las artificiales divisiones cronológicas no afectan jamás a la médula de la creatividad histórica. Es un humanista. Tanto como el que más de Italia. Pero el humanismo dureriano —germánico— no quiebra la continuidad del que ya vivificaba la alta cultura de la Edad Media. Lo prosigue, echando soterrados cimientos, para que, no sin duras penas, pudiera surgir la verdadera modernidad tras el paréntesis de revisión filológica que fue el humanismo renacentista italiano. Como medieval, nadie se escandalice, fue un «moderno» frente a quienes, en el Sur, anhelaban ser «antiguos».

Durero es uno de los más convincentes especímenes del a toda hora decisivo anticlasicismo europeo. No era un dionisiaco que inconscientemente se fuera a enfrentar con lo apolíneo del Sur. Era un místico —«Dios torne las cosas hacia el mayor bien», decía—. No un romántico. Para él, el alumbramiento artístico era doloroso. No provenía de la embriaguez del misterico Dionisos ni de la reminiscencia socrático-platónica, capaz de retener en la degradación humana algún rescoldo de la perdida contemplación de la Idea y la Armonía absolutas. No entendía de Perfecciones a escribir con metafísica mayúscula. Anhelaba la humana perfección, asequible al transido

hacer oficial y a las tensiones de la inteligencia. De una inteligencia privilegiada como pocas, muy específicamente configurada. Sentía la trascendencia del arte en una entrañada concepción religiosa: el arte valía para plasmar el grandioso drama de la Pasión de Cristo y para perpetuar más allá de la tumba la faz humana. Con esto segundo, Durero, más que intuye la que para el arte español del siglo XVII se ha llamado «la estética de la salvación del individuo».

Su anticlasicismo nórdico, cegado por la deslumbradora Italia, le hizo perseguir la forma humana desnuda. Pero —no sé si asegurarlo...— no debió pasar por su mente que el cuerpo desnudo fuera, como para los italianos, tanto así de solemne como todo un «ideal heroico». Por lo general, no cabía en sus modos de hacer la «manera grande», vaticinada en el cuatrocientos por Masaccio en la capilla Brancacci del Carmen de Florencia, prematura y hedonistamente barroquizada en la sensualidad de Correggio, colosalizada en Miguel Angel y hecha pulcra y cristalina hermosura en Rafael. En algún momento pictórico lo intenta, pero es notorio que en sus grabados y dibujos predomina la que he dado en llamar «manera enjuta», dominante en el XV renacentista italiano; propia también de los primitivos nórdicos.

Graba sí numerosos desnudos femeninos que anatomiza muy a su manera, con evidentes deformismos, que más proceden de su siempre latente expresionismo intelectual que del estudio del natural vivo o de sus lucubraciones matemáticas sobre las proporciones humanas. Véanse la «Pequeña Fortuna» y su «Némesis» —o «Fortuna Grande»—, ésta tomada de no muy agraciado modelo femenino o de los recuerdos de trabajos sobre el natural vivo de que pudo disponer y que difícilmente podían ser corporeidades selectas. La «Némesis» es de un verismo intelectual que sólo a nivel coloquial, en compadres dialécticos de tertulia, me atrevería a calificar de «naturalista». Y siento discutir con el sabio y concienzudo autor del catálogo de esta exposición aquí motivo de comentario. No es grandiosa, sino sobrecogedora. Más sobrecogedora cuanto más estática es su *pose* de perfil, cuanto menos le valen para volar sus alas y nada rueda sobre la esfera donde debieran avanzar sus pies. Es estática hasta en los pliegues de la tela que no la cubre y que también posan bellísimamen-

te petrificados en el viento por el implacable rigor del dibujo. Más sobrecogedora cuanto más minúsculo, y humano, y hermoso, es el impagable paisaje miniado a vista de pájaro. A vista de águila capaz de descubrir minúscula caza hasta en tupidos boscajes o las oscuridades rocosas. La «Gran Némesis» pertenece al género de las obras que pesan, no al de las que vuelan. No por una amplitud de masas de que carece, sino por cuanto semeja cinceladísima fundición bronceína de implacable dureza metálica.

Ejemplos así, de desnudo veritadamente cosificado, podrían citarse más. Otros preludian las esoté-

ricas configuraciones del manierismo venidero. Alguno está a un paso del idealismo itálico, mas siempre y por suerte falta algún trecho que salvar para que Durero fuera un renacentista cualquiera. Y, ni que decir tiene, la dureriana *tortura* anatómica se acentúa más en cuanto ha de habérselas con el desnudo masculino.

Durero es paradigma en lo más de su obra de lo que acostumbro llamar «visión objetivadora», consistente en una tan tensa pretensión de objetividad que concluye por cosificar hasta lo orgánico y vivo. Su descriptivismo sobrepasa lo naturalmente sensorial. Describiendo, sus ojos ven más que lo



“SAN EUSTAQUIO”

que se ve... Transfiguran el entorno visible, convirtiéndolo en otra realidad. En otra «cosa». En sensibilísima cosificación donde la mente humana sueña el difícil rigor hasta el mayor y mejor de los extremos. Extremándose expresionistamente.

Desde fecha muy temprana, el arte de Durero estuvo en boca de artistas españoles. Es imposible aquí hacer ni sumaria mención de algo de cuanto sobre él refieren nuestros tratadistas antiguos. La colección de estampas de Durero que conserva nuestra Biblioteca Nacional hubiera sido suficiente para que España, por sí misma, hubiera organizado el homenaje que el 500 aniversario del nacimiento de Durero merece por la faz entera de todo país culto.

#### ALVARO DELGADO, QUIMICAMENTE PURO

Uno, como los demás que con crónicas, historias y críticas cumple menesteres de su vida, necesita a ratos encontrarse con la impagable fiesta del pintor químicamente puro. Compréndase. No en este caso, con la pintura reducida a su alquitarada esencialidad, que es, entre otras cosas, esteticismo. Uno, como sin duda tantos otros, pide para sí alguna tregua en las escaladas por tanto abrupto repecho trascendentalista. Suplica algún descanso en tanto y tanto descenso espeleológico a las simas de los psicologismos, recónditos trasfondos y demás recovecos espirituosos que, en el arte, unas veces se nos dan en serio, poniéndonos a temblar, y otras se nos fingen con aparatosísimas desfachateces y ladinadas picardías.

De verdad. Uno apetece el festín pictórico del pintor químicamente puro que es Alvaro Delgado. Porque Alvaro se las vale sin pedir de prestado probetas y alambiques. Porque él solo, a golpes de una muy impetuosa fuerza de pintor íntegro, de pintor auténtico, destila pintura por la piel entera de su estupenda persona humana. Porque huelgan en sus lienzos ésta y la otra alquimia, las logomaquias de tres al cuarto y los tejemanejes tan al uso sofisticador. Porque su pintura es colmadamente pródiga y espontánea labranza de óleos y pinceles y no subproducto de laboratorio. Porque se las vale a cuerpo limpio, sin buscarle tres pies al gato de su —para los que



"MENDIGO".

le conocemos— muy excelente meollo. Porque en sus arrebatos de fogoso pintor jamás pierde su buena cabeza.

Alvaro Delgado podría, si quisiera, repetir aquello que dicen que decía Nonell: «Yo pinto y basta». El, Alvaro, dice que retrata. Que le sobra con retratar. Y es cierto, ciertísimo, que lo hace como nadie, como poquismos, eso de retratar; sobre todo si se trata de prohombres a los que mostrar por sus haz y envés, hasta por el oculto forro de la pública figura que en el mundo han de representar. Alvaro Delgado afirma que para él todo es cosa de retratar; algo así como de coser y cantar. Pero, por encima de efigies, géneros diversos y temáticas de cualquier índole, lo que pretende y logra ocultando esfuerzos es pintar. Pintar en mayúsculas dosis. Con na-

turalidad de pintor superlativo, capaz de hacer rebosar pintura y más pintura allí donde alguien se le ocurra colgar ya sea uno sólo de sus cuadros.

Su facilidad es arrolladora. Tanto como para que a uno se le pudiera ocurrir decir, si los demás quisieran entender, que es en la macropincelada lo que el deslumbrador Fortuny fuera en sus mágicos microtoques. Sus dotes galopan sin perder el resuello. Piafan en medias y leves materias. Restallan en las pastas enteras de sus expansivos gestualismos. Cada pincelada dinamita la forma, el «motivo» vivo, o no tan vivo, elegido para plasmar, para que su tan loado dibujo de pintor-pintor haga con estructuras y contornos cuanto le venga en gana a su irreprimible e inaplazable voluntad de reconfigurador pictórico.

En pintor y nada más que en pintor, Alvaro Delgado dibuja en cantidades tan cualificadas y cuantiosas como para que algunos le crean más dibujante que lo otro. Mas no es un linealista. Cada trazo suyo, de pincel o al carbón, sabe a pintura, trepida y vibra, y se hace cálido, tal cual a lo estrictamente pictórico corresponde y ha de corresponder. Hará cuantas obras quiera, tan monocromas como se empeñe, tan incoloras como desee y necesite, pero todas juntas no consiguen ocultar las sabrosas trastiendas donde caben todos los apetitos claroscuroistas. Todas las gulas y glotonerías coloristas.

Hubo un tiempo, sí, en que esas sus facultades de diestrísimo dibujante-pintor corrían el riesgo de derivar a inerte «maniera», de convertirse en vacuo manierismo. Y ahora que lo digo, recuerdo una de sus pasadas hazañas de su facundia de dibujante-pintor. Me acuerdo de sus «Bichos para matar». Pero el riesgo no pasó de riesgo. Fue peligro inconscientemente arrostrado, conscientemente vencido. Fue senda por la que únicamente pueden seguir caminando erguidos los pintores hechos y derechos. Más miedo pasamos los demás que él: los que aplaudíamos disponiéndonos al pateo si no tenía agallas para, en adelante, salirse con la suya en el atolladero en que se metía.

Eso. Ahora caigo. Nada de químicamente puro. A Alvaro ha de calificársele de mejor suerte. Alvaro Delgado es un pintor con agallas de tal. Con agallas de dibujante —de dibujante-pintor— y de colorista nato. Señorea esas claridades y penumbras con que se hace eso que se llama «claroscuro», pero que aquí no sé cómo denominar, pues me falta nombre adecuado. Pues la palabra «claroscuro» automáticamente evoca en nosotros abultadas corporeidades caravagiescas y contundentes y táctiles realismos a lo Ribera; dicho sea con ánimo de hacerme entender. Ganas dan de decir «luminismo», pero alguien se iba a acordar demasiado pronto de Sorolla. Y en crítica no deben haber demasiados equívocos. Esforzándome en aclararme el problema se me ocurre pensar que sus potencias de «claroscuro» son luminismo tachista.

La luz, en los cuadros de Alvaro Delgado, es luminaria. Y esta palabra sí que recuerda ejemplo más en vías de lo certero: El Greco. Es luminaria sin místicas entrete-

las. Es colorida luminaria que emerge impetuosa de la paleta y salta al lienzo con fuego, pero no porque a nadie se le abraza el alma. Arde en la tela y no obliga a nada tan tremendo como que a uno se le queme el pecho. Fulgura en la retina del espectador. Fulgura incesante. No deja cenizas. Arde y no es ardor. Simple y maravillosamente, arde en muy plausibles y arduos ardides de cálido pintor.

Eso a nadie le puede parecer poco. A mí me sobra y me basta, pues muy de cuando en cuando uno no anhela otra cosa que anegarse en pintura, en la encendida nobleza del rojo, en nada exangües amarillos, en selénicos, marinos y celestes azules; en la cálida fogata de los naranjas, en los verdes sazonados con instintivos condimentos para que sean más que plácidos. Todos cantando sonoros sobre pardinegros, pardiazules, parditodo lo que sea color; quintaesenciados en las trementinas de los delgados fondos y los firmes trazos con que se acelera el vértigo de la mucha, muchísima, seguridad de ejecutante.

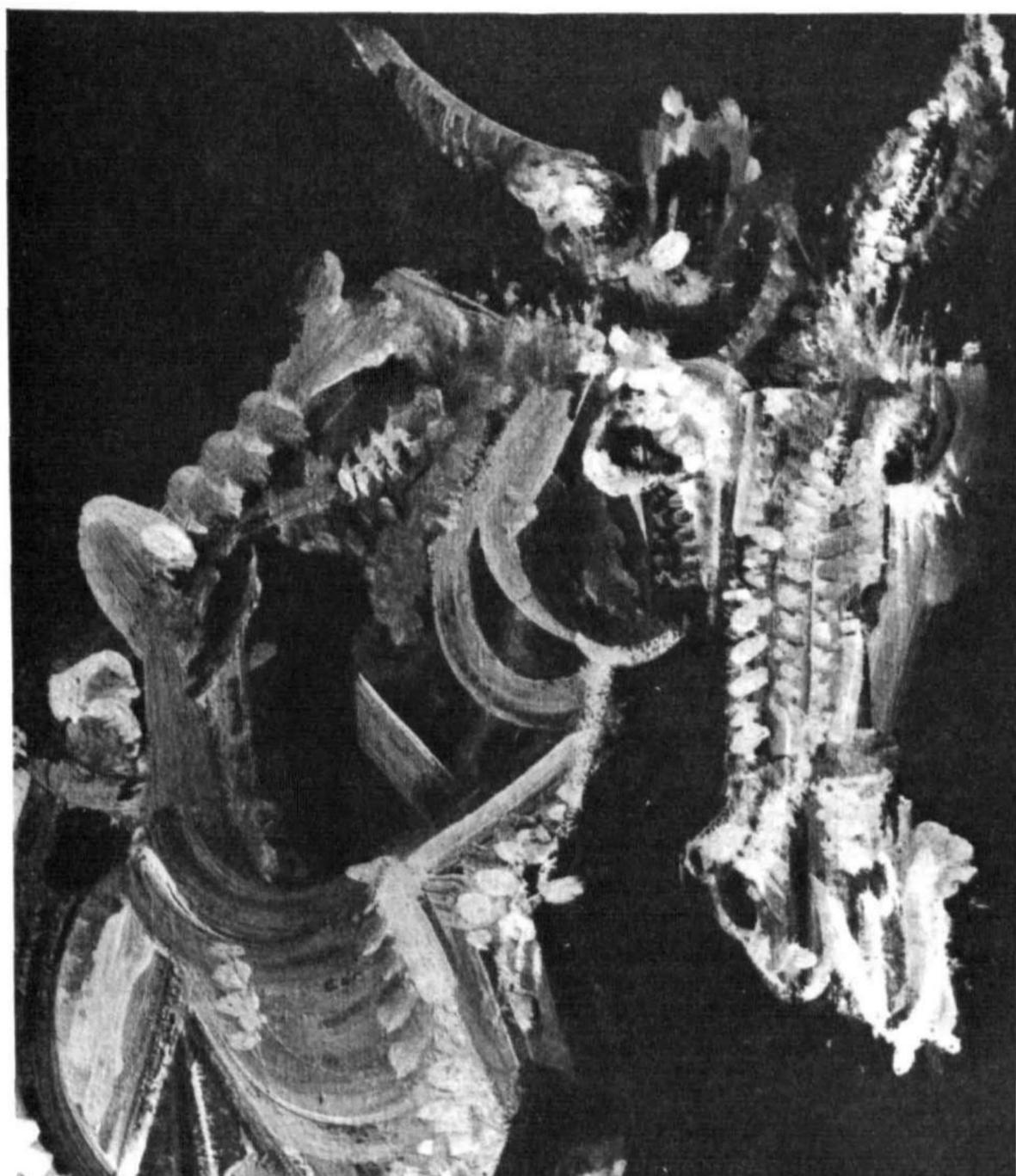
Muchas gentes, mucho pueblo hecho gente. Monaguillos, cabras, gallinas, campesinos, mendigos, pastores, bodegones, mulas, muleros, todos del pueblo de la Olme-

da, desfilan unos tras otros en la exuberante exposición que Alvaro Delgado ha abierto al público en las salas del Museo Español de Arte Contemporáneo. Pictóricamente exuberante, no de verbalistas exuberancias. Exuberante en cuanto a pintura; como para ser capaces de acordarnos aquí del Rubens de los orondos desnudos frente a los enjutos, y huesudos, y acecinados tipos rurales de la Olmeda, bichos —¡mil perdones!— de un planeta agrario que de España se nos marcha cada vez más de prisa para que lo solanesco del 98 acabe por parecer ficción de esquizofrénico y Alvaro Delgado no pueda ni por asomo compadrear con el noventaiochismo.

En un pueblo español de los que aún quedan y se derrumban, Alvaro Delgado ha topado con talentos humanos de inequívoca catadura, y a Alvaro no se le ha ocurrido cosa más difícil que ponerse a pintar olvidando zarandajas de plumíferos y refitoleros. Porque no tiene madera para el remedo. Porque es pintor sin remedio.

¡Qué le vamos a hacer! A gozar de la pintura se ha dicho. Y quien no lo entienda, márchese con la literatura a otra parte.

JOAQUIN DE LA PUENTE



“CABEZA DE MULA”.

# PINTURA Y ESCULTURA DE VANGUARDIA: ZOBEL Y SUBIRACHS

**M**ODELO de delicadeza, de soltura de refinamiento y de gracilidad es esta exposición que el pintor español nacido en Manila, Fernando Zobel de Ayala, presenta actualmente en la galería Juana Mordó de Madrid, pionera en gran escala tras la transitoria apertura de Mari Lola Romero y Manuel Conde en la galería Fernando Fe, de nuestra gran eclosión vanguardista no imitativa. Todo es tenue, armonizado, sencillo, en esta «diferente» exposición de Zobel. Todo es tenue, pero sin que la tenuidad enmascare la fuerza profunda de sus trazos abiertos en manchas alargadas y creadores de espacios en equilibrio infalible. Todo está armonizado, pero sin que la armonía sea incompatible, de cuando en cuando, con una brusca desgarradura exactamente controlada o con un trazo vibrante que basta con su sola presencia para poblar un espacio en inacabables degradaciones. Todo es sencillo, dado que Zobel, tal como acaece tan sólo a los grandes maestros de todos los tiempos, emplea siempre el mínimo de elementos indispensables para poder comunicarnos lo que desea expresar, pero sin que esa sencillez evite que, cuando necesita sumirnos en una fantasmagoría de luces deslumbradoras, utilice todos los recursos —nunca más de los necesarios en cada caso concreto— que su sabiduría de oficio pone a su disposición.

Esta exposición, seleccionada por Juana Mordó para su galería, constituye hasta ahora la cima de una evolución coherente, en la que no ha habido un solo retroceso, pero sí, día a día, una superación constante y un despojamiento que lo aproxima cada vez más a esas creaciones chinas, japonesas y coreanas en cuya historia es Fernando Zobel uno de los mejor informados especialistas de nuestro tiempo. Licenciado en Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard, profesor e investigador en la misma más tarde, es Zobel un hombre de amplia cultura, que no podía dejar de traslucir huellas de la misma en sus creaciones pictóricas. Lo maravilloso es que toda su sabiduría asimilada, todo su conocimiento perfecto de la evolución de las artes no occidentales, se traducen en sus lienzos en una intemporalidad en la que puede influir su propio temperamento, pero sin que haya posibilidad de reconocer las fuentes concretas de cada obra, a no ser en los contados casos en que Zobel realiza la suya en calidad de homenaje a alguna pintura que le ha producido una especial impresión. Así acaece, por ejemplo, en su hermoso díptico «Ensayo de primavera», inspirado en el inacabable cuadro de Tsou-Fuli, «El cuadro de la primavera». La obra inspiradora es un makemono de más de treinta metros de largo, en el que los trazos se estiran en un delicado contraste bitonal, entre unas luces claras intensísimas y unos más oscuros ramalazos ponderadamente contrastantes. Zobel elige para los dos largos cuadros de su díptico el ritmo de las contrastaciones y de las luces en la obra maestra de Tsou-Fuli, pero sin que ninguno de sus fragmentos sea identificable en relación con ningún otro del makemono inspirador.

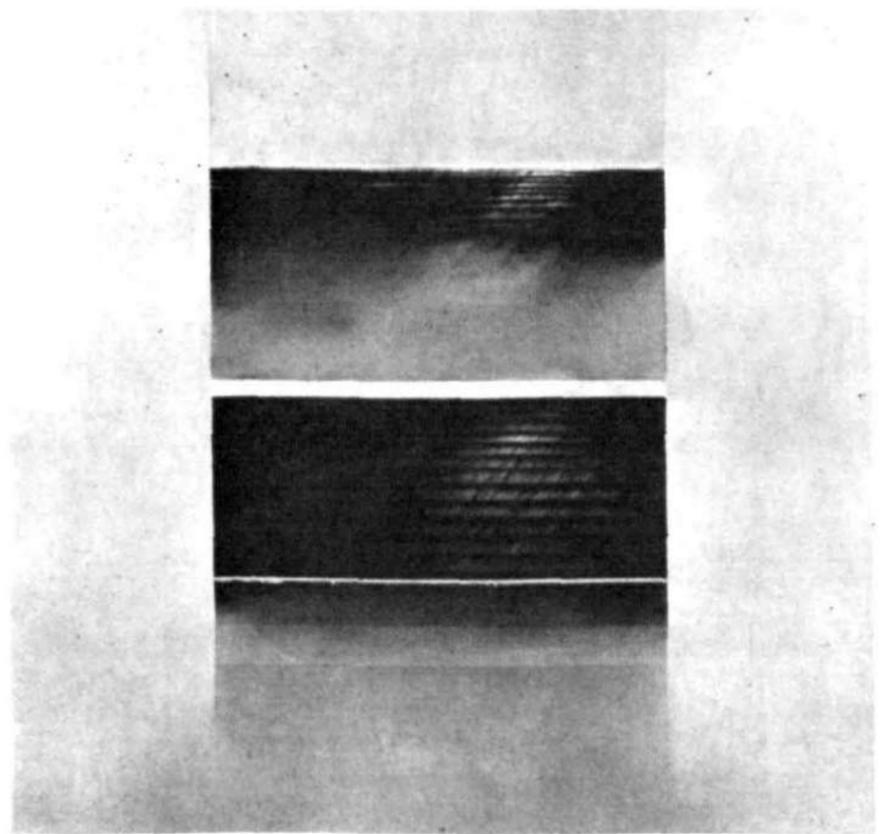
Se ha dicho múltiples veces que Fernando Zobel

de Ayala parece un pintor oriental. Ello es verdad o lo era, al menos, en la superficie de sus obras, pero lo es también y lo sigue siendo de una manera mucho más profunda en el espíritu de las mismas. Hubo una época en la que Zobel aplicaba el pigmento con jeringuillas de inyecciones. Obtenía así unos trazos largos y sueltos, rectilíneos o ligeramente incurvados, que emborronaba luego parcialmente. El procedimiento aproximaba su trazo al de algunas de las creaciones más resquebrajadas de la caligrafía extremo-oriental. En la actualidad, Zobel ha renunciado a esa manera de realizar la obra, pero su orientalismo es todavía más profundo. Se percibe, ante todo, en dos notas sumamente representativas: la manera de concebir el espacio, convertido muy a menudo en luz, y en la superación de toda posible ansiedad. Blancos infinitamente degradados y distribuidos en rectángulos que dividen la tela en tres o cuatro registros diferentes abren unos espacios bidimensionales que se pierden, «a margen perdido», en los cuatro lados del soporte. En estos lienzos, Zobel **hace** color sin emplear el color. Así en una de sus más logradas obras, inspirada en su ritmo y en su intensidad lumínica en un cuadro de Turner, hay un estrecho rectángulo blanco vertical, ceñido por varias formas negrogrisáceas vibrantemente emborronadas. En uno de los ángulos del lienzo hay otra forma blanca, en la que termina una serie de degradaciones grisáceas y tenues. El primer blanco es de una intensidad que deslumbra y que fija en él, de una manera obsesiva, la mirada del espectador. El segundo es neutro y su oficio se reduce al de contrapunto. Lo inimaginable es que ambos blancos son el mismo. Ambos son la propia tela blanca, sobre la que no ha puesto Zobel una sola pincelada de ningún color. Los ha obtenido exactamente igual que el acuarelista cuando «los reserva». Es por tanto, única y exclusivamente, el color contiguo el que hace que esos dos blancos sean tan diferentes. Zobel, como él mismo me ha dicho, aspira a apretar de tal manera los colores que llegue a ser cada uno el que debe ser, en virtud de sus contrastes con los contiguos. Sucede, por tanto, que Zobel fuerza al espectador para que sea éste quien, con los elementos que él le ofrece, cree un color que no ha sido aplicado en la realidad material. Este color es todavía más color que el logrado con la propia materia. Se trata de un color-luz que presta su sello y obliga a abrirse de una determinada manera a cada fragmento del espacio bidimensional del lienzo. Su progenie es, sin duda, oriental, pero más oriental todavía es ese sosiego último, esa distinción desacomplejada en su objetivación estilística, que constituye la máxima gloria de la pintura de Zobel.

La pintura occidental suele ser expresionista, incluso cuando pertenece a tendencias diferentes. Entiendo aquí por expresionista el hecho de que trasluzca las ansiedades, las preocupaciones íntimas, el desasosiego e incluso el terror y la angustia que pueden torturar a sus autores. En la pintura oriental no hay ansie-

dad aparente. Ello no quiere decir que el pintor chino o el japonés no se torturen, a veces, con el terror a la muerte o que no se sientan también arrojados en el mundo, al igual que cualquier existencialista de nuestro ámbito cultural. Lo que sucede es que el artista del Oriente tiende a inmovilizar al tiempo en sus obras, a alejarlas del mundo, a que sean algo así como nubes elásticamente calmas, en las que puede haber agilidad, pero no una traducción de ese anhelo de hacerse día a día en el tiempo, quemando en todo instante el propio ser y aspirando a un más allá inasequible. Elasticidad, distinción, ritmos vagos y formas porosas contribuyen a este alejamiento entre el espectador y la obra. Nos conmueve ésta de una manera que podríamos llamar metafísica, pero no vivimos a través de ella ni la angustia ni el terror ante la huida imparable de horas y años. Conozco un solo autor en España que consiga exactamente lo mismo en sus lienzos. Cuando así se lo hice notar a Fernando Zobel, me respondió que él puede tener sus problemas y preocupaciones en cuanto a ser humano, pero que jamás permitiría que éstos se tradujesen en sus creaciones pictóricas. Quiere ello decir que la obra de Zobel, aunque utilice procedimientos estrictamente actuales, es tan intemporal —tan eterna, por tanto— como la de los grandes transcritores de estados de conciencia intemporales en el ámbito geográfico extremo-oriental. Esta es la mayor gloria de su pintura y la que la hace, al mismo tiempo, tan serenadora y tan evasiva, tan necesaria para nuestra tranquilidad y tan difícil de comprender en última instancia en la totalidad de sus implicaciones, sugeridas siempre, pero nunca explícitamente narradas.

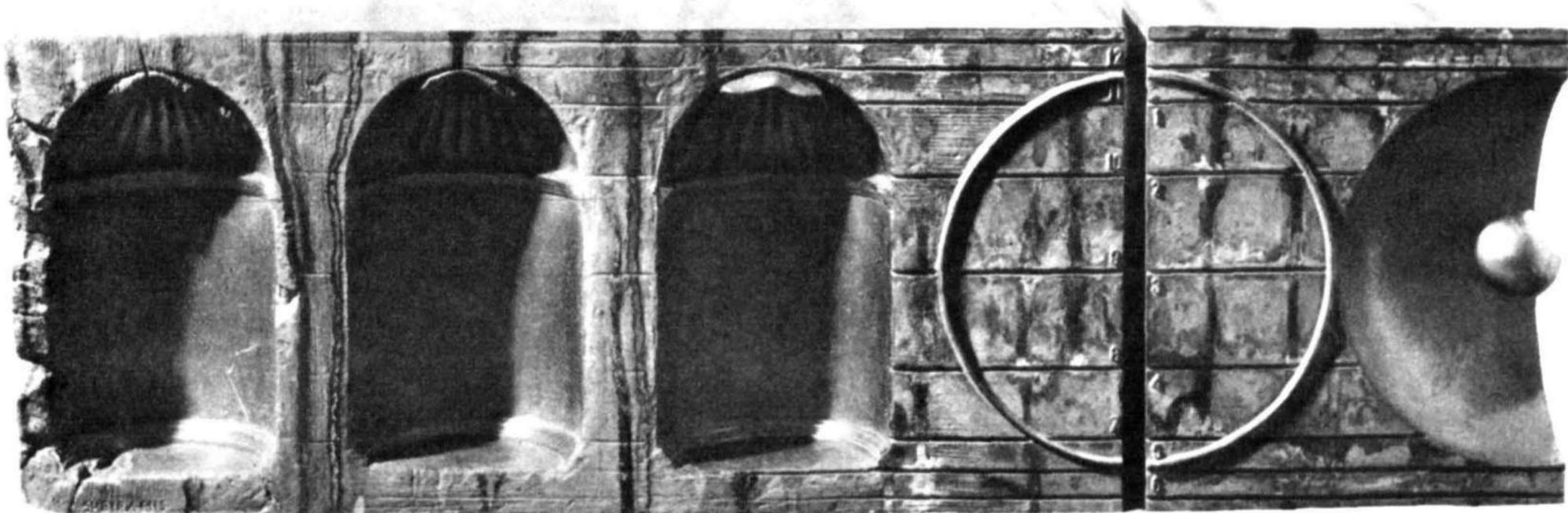
Tradicción y originalidad, cuidado de la belleza de la superficie exterior y ruptura de los viejos moldes, hallazgo de unas formas en hueco que exigen su correspondencia en otras en bulto, texturas estrictamente pictóricas que, en vez de perjudicar la segura autosuficiencia del volumen, se limitan a añadir una nota de delicada ternura a su rotunda autenticidad. Estas y otras muchas son las características de esta exposición de José María Subirachs, artista que, innovando siempre, mantiene, no obstante, incólumes los elementos fundamentales de su evolución. Hace ahora exactamente doce años expuso José María Subirachs en la galería Biosca de Madrid. Era la primera vez que daba a conocer sus obras fuera de Cataluña. En aquel entonces no había sólo bronce de textura escamosa como hoy, sino también tierras cocidas al alto fuego y algún que otro hierro. Dos cualidades me sobrecogieron verdaderamente en aquella exposición. Era la primera que Subirachs trabajaba la superficie de sus bronce igual que si fuese la superficie de un lienzo. Su textura pictórica se parecía entonces enormemente a la que por aquellos días, y con lejanos ecos de Fautrier, estaban imponiendo en nuestro país Vicente Vela y Antonio Tápies, entre otros muchos artistas en quienes la preocupación por el escamado textural era entonces menos programática. Incluso obtenía, a veces, Subirachs un principio de color mediante una sabia utilización de pátinas, de las que se ocupaba él personalmente y no el fundidor. Lo que más me llamó



ZOBEL "RASTROJO DOBLE".

la atención es que, en realidad, todos sus bronce eran piezas únicas. Es verdad que él preparaba la matriz que enviaba al fundidor y que ya en ésta había un principio de textura, pero tanto la copia única habitual, como las dos o tres copias que realizaba en algunas otras ocasiones eran luego acabadas individualmente por Subirachs y de ahí que no hubiese nunca dos enteramente iguales. En las tierras cocidas al alto fuego, material susceptible también en Subirachs de convertirse en matriz de las obras en bronce, esta textura alcanzaba ya cualidades inusitadas y llegaba incluso a independizarse y ser válida por ella misma como superficie acariciable, sin que ello enmascarase su función perfectamente definida en el conjunto de la pieza a la que hacía porosa a la luz y al aire.

Una segunda cualidad de aquella exposición de Biosca, de 1959, era la visibilización de la forma interior. Muchas de las piezas eran algo así como grandes bocinas de paredes cóncavas. El hueco parecía replegarse sobre sí mismo, sin una sola violencia geométrica. Subirachs no desgarraba un poliedro cualquiera, sino que amasaba una forma que crecía orgánicamente y que tenía recovecos como la propia vida y que encerraba en su interior una luz que refractaba luego en múltiples haces. Aquello era la puesta al día de uno de los muchos caminos implícitos en la perpetua invención de formas que caracterizó los últimos años de la vida de Julio González. Investigaciones similares en el hallazgo de una forma interior relacionable con la exterior las había hecho, hasta muy poco antes, Jorge de Oteiza y las seguían haciendo en aquel entonces Chillida, en País Vasco; Chirino y Serrano, en Madrid, y Marcelo Martí, en Barcelona. Lo extraordinario de todos ellos era que teniendo una legítima fuente común, habían acotado para su investigación parcelas diferentes y no había, por tanto, influencias de los unos en los otros.



SUBIRACHS.

José María Subirachs siguió investigando en su propia parcela. Los resultados actuales de esta investigación de doce años son los que ahora ha tenido Carmina Maceín el acierto de elegir para esta extraordinaria exposición presentada en la sala grande de su galería Skira. Entre este momento y el antes comentado, terminó Subirachs sus puertas para el santuario de la Virgen del Camino de León y las grandes esculturas neofigurativas para su portada. Realizó además el monumento a Monturiol, anticipo ibérico del más reciente neodadaísmo. En todas estas obras, que podrían parecernos aparentemente tan diferentes de las que Juana Mordó seleccionó para Biosca o de las que Carmina Maceín seleccionó para Skira, se mantiene incólume la misma preocupación por la textura erosionada e inacabada, en contraste con zonas ricamente pulidas, y la voluntad de hallar una forma interior en la que se acurruque la luz y sirva de correlato al espacio exterior.

Resulta así que José María Subirachs es un artista con un hilo conductor que dota a cuanto haga de una unidad profundísima. No quema nunca sus naves y utiliza siempre el mismo repertorio de elementos expresivos. Lo único que varía es la manera de entroncar estos elementos entre sí. De ahí que cada obra o cada etapa pueda parecernos diferente de la anterior. Pasa lo mismo que con un árbol. Crece día a día y nuevas ramas pueden hacer que su exterior varíe, pero sus elementos estructurales son los mismos y las hojas de cada primavera resultan imposibles de diferenciar de las de cualquiera otra de las que ya haya vivido.

Así acaece con las nuevas texturas de Subirachs y así acaecería también con sus huecos si éstos no fuesen más estriados que antes y no inspirasen ahora su forma en las grandes esculturas de la Antigüedad Clásica o en las de Summer o Egipto. Esta innovación reciente que enlaza con las de su intermedio neodadaísta, constituye para mí uno de los grandes aciertos de la renovación escultórica que José María Subirachs comenzó por las mismas calendas que los otros maestros anteriormente recordados. El hueco (o los huecos, porque a veces son varios) es ahora un negativo

ligeramente modificado de alguna de las más importantes creaciones de la escultura de ayer. Hay incluso trozos que pueden hacernos pensar en un vaciado del Friso de las Panateneas, en el que cada entrante de la procesión griega se convierte en saliente en el interior del hueco a que Subirachs la reduce. Esta sugerencia clásica se completa en el exterior con el acabado perfecto de la textura que constituye así un eco de su alusión arqueológica. En alguna de las piezas, la estatua mesopotámica de Gudea puede cobrar vida no tan sólo en cuanto vaciado, sino a través de los tronques de los volúmenes abstractos del exterior, en los que capta con ritmo seguro el juego de proporciones entre los diversos elementos de la obra inspiradora. Esta alusión al ayer no pasa de ser una prueba de la ternura que siente Subirachs por todas las culturas que en una u otra forma han sido antepasadas de la nuestra.

En otras muchas piezas, tal como acaece en las dos que aquí reproduzco, la alusión del hueco o no es arqueológica o se limita a un levísimo recuerdo al Camino de Santiago. Son entonces esferas pulidas con una zona broncamente rasgada las que emergen desde cavidades estriadas que devuelve arbitrariamente la luz. Esta sola ambivalencia de los pretextos nos prueba hasta qué punto lo esencial en la obra de Subirachs es la estructura y nos permite ver también, de una sola vez y sin necesidad de disquisiciones eruditas, cómo ésta se mantiene siempre incólume en el depurado escultor catalán y cómo nos ofrece así la prueba más irrefutable de su maciza unidad. Nos prueba, al mismo tiempo, la legitimidad de nuestro comienzo de esta crítica, ratificando nuestra anticipación de que José María Subirachs es en todo momento original dentro del más puro respeto a la tradición del género que cultiva y también a su propia tradición personal de renovación de la textura escultórica y de hallazgo de unas formas en hueco que exijan para el mantenimiento de sus ritmos y para el equilibrio de su estructura una correspondencia exacta con otras en bulto.

CARLOS A. AREAN

# ALFOMBRAS Y TAPICES DE CAROLA TORRES

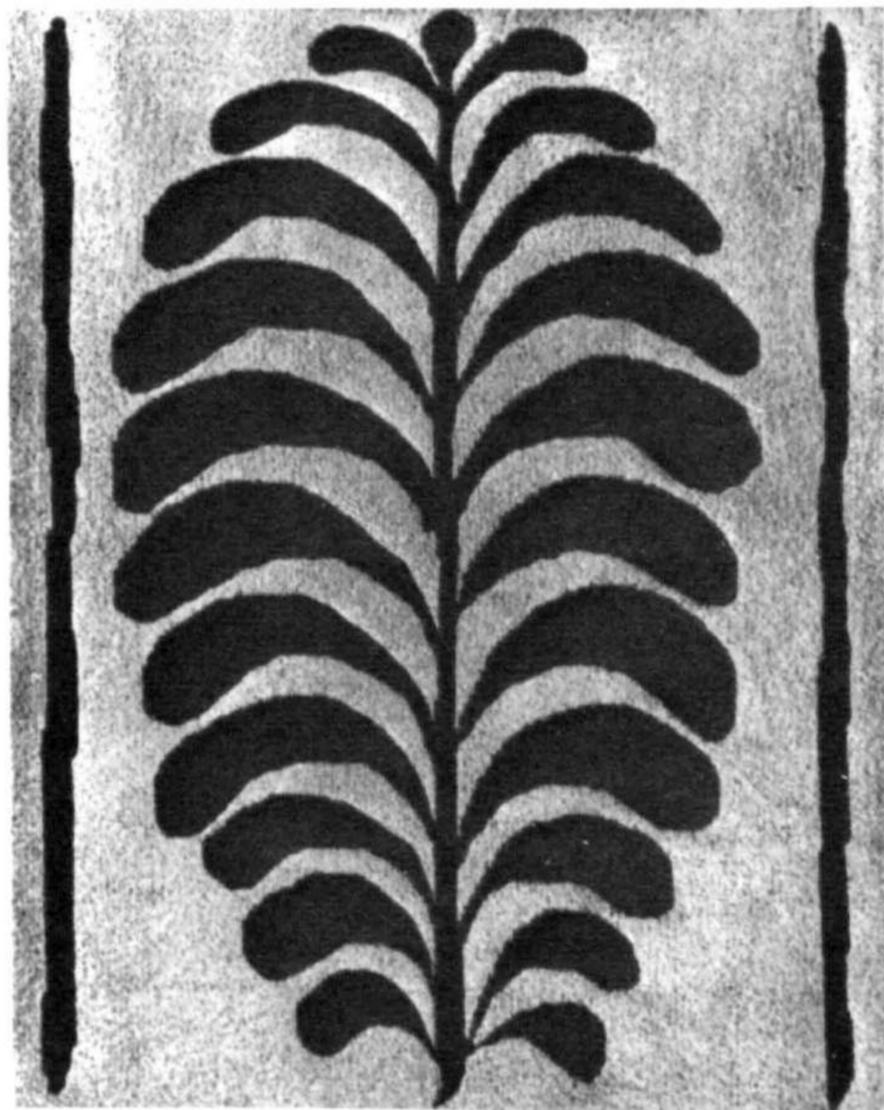
Las alfombras y los tapices de Carola Torres, a pesar de parecer cosas que «hablan de por sí», presentan, no obstante, una problemática harto abstrusa y que se contrae, primordialmente, en el traslado, o la transcripción —mejor sería decir la objetivación de un diseño— que es una obra pictórica, a otra obra —esto es, la alfombra— aparentemente poco adecuada para tal menester. Sabido es que la decoración primitiva o folklórica de los tapices o de las alfombras supone una típica programación iconográfica. Así, la línea serpenteante, la curva, o la espiral, como las diversas combinaciones de éstas, o de los mismos elementos con diversas figuras geométricas, son interpretaciones que derivan del mundo vegetal o animal y que llegan a veces hasta la total abstractización del motivo natural. (El mismo procedimiento usa una determinada pintura geométrica, como, por ejemplo, la de un Mondrian.) En el caso del arte primitivo, se puede decir que es el método lo que impone el estilo, o la forma, según las exigencias del mismo proceso de fabricación, obligando a una determinada iconografía. (Empleo este vocablo en el sentido de signo que ostenta un significado, o una semántica.)

En cambio, en la producción de Carola Torres el proceso es inverso. Es decir, que el tapiz, o la alfombra, tienen que aceptar la iconografía propuesta, sin ningún cambio. Esta iconografía no se deduce de la técnica de confección, sino al contrario, es la alfombra la que tiene que adaptarse, en la medida de lo posible, al temario, o sea, encontrar las modalidades óptimas para operar el proceso que, como decía, supone el traslado iconográfico *talis quealis*. En este caso, el proceso se desarrolla, por así decirlo, a contrapelo. De todos modos, el lector caerá en la cuenta de que se trata de un asunto técnico original y que conviene aclarar. Para ello es preciso analizar la mecánica de la producción del objeto. Carola Torres utiliza el instrumento arcaico que es el telar vertical de madera y otros pequeños artefactos auxiliares. En el telar viene tensada a gran presión la urdimbre «en cruces» y entre cuyos «brazos» se introducen hilos de lana convenientemente coloreada, como también hilos de yuta, que funcionan como contrafuertes. Los bordes del objeto se refuerzan, a su vez, con la «orilla» para no dejar que se relaje el tejido y pierda así su rectitud inicial. Con el hilo de lana se hace un nudo que se corta a la distancia que se quiere y que constituye el «módulo» de la profundidad del objeto. Los nudos se aprietan entre sí con un «peine» metálico para que así la alfombra adquiera la resistencia necesaria. Pero, ¿cómo pueden orientarse los operarios —a veces cinco o seis en la misma fila— en toda esta madeja que supone un diseño moderno como, por ejemplo, el de Tapies? También este aspecto vale la pena de ser divulgado. Con el diseño (pintura) se hace una diapositiva que se proyecta sobre un papel especial y al tamaño del tapiz. Este papel se coloca sobre la urdimbre, de modo que el dibujo se «pegue» sobre ésta. Retirado el papel, queda el dibujo, que se ve con toda claridad y sobre el cual la lana seguirá ya el contorno de las formas o bien la pura trama lineal. En lo

que atañe al colorido, su ordenación se hace de acuerdo con los colores del diseño.

Todo eso es muy fácil decir, mas la ejecución necesita de una gran pericia por parte de los operarios. En este caso se ve que la han tenido, así como que han contado con la vista segura y despierta de la excelente artista que es Carola Torres. En lo que respecta a los diseños, como dice José Hierro, «Carola Torres se ha enfrentado (es la palabra justa) con diseños en que el grafismo, como en el caso de Saura, corresponde a un temperamento expresionista, hijo de la pintura de acción; o logra una obra tan leve y tan pesante al mismo tiempo, con una pintura de Tapies, en la que las pinceladas han resbalado sobre el papel hasta acabar desvanecidas en ráfagas. Los círculos vertiginosos de Caballero, los trozos líricamente infantiles de Mompó, la austeridad de Ginovart, el dramatismo de Millares han sido los puntos de partida para realizar los tapices». Añadamos también el bellissimo tapiz cuyo autor integral es nuestra artista, y que en nada desmerece al contorno general de una de las más aleccionadoras muestras de tapicería y de alfombras que se han podido contemplar en los últimos años en nuestra urbe.

CIRILO POPOVICI





## LA DECIMA SEMANA DE MUSICA RELIGIOSA EN CUENCA

Es suficiente hojear el volumen editado por el Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, sobre las diez Semanas ya celebradas en la ciudad admirable y única, para darse cuenta de la importancia extraordinaria que ha tenido, tiene y seguirá teniendo esta manifestación artística anual, cuya especialización no significa en modo alguno una limitación. Como bien se dijo en el homenaje a Antonio Iglesias, el hombre al que se deben las Semanas de Música Religiosa, se trata de presentar un amplísimo panorama de la música inspirada en lo divino, no de la música propiamente sacra o litúrgica. De esta forma, el campo se hace mucho más amplio, tanto en puntos de partida como en resultados, tanto fechas como en estilos.

Quizá la adopción del lema de Manuel de Falla, «Sólo a Dios el honor y la gloria», es lo que ha hecho posible la continuidad de estas manifestaciones musicales, que no sólo parece milagrosa en sí misma, dentro de un ambiente general donde tantas cosas buenas se han truncado por falta del entusiasmo suficiente, sino también por ser como una idea-núcleo del que han partido, al menos en espíritu, otras realizaciones que hoy enriquecen la vida musical

española. No es una casualidad que tras la mayoría de ellas esté la figura de Antonio Iglesias, con el que la música española y la música en España —dos vertientes de una misma cima— tienen una impagable deuda.

La idea de que la vieja ciudad de Cuenca, que parece querer escaparse hacia el cielo del estrecho abrazo de sus dos ríos, se convirtiera en un centro de música religiosa, es un enorme acierto. Si Cuenca no posee las grandes riquezas monumentales religiosas de otras ciudades españolas tiene en sí misma, en su propia esencia, el signo de la espiritualidad. Cuenca es una población que se entreteje con la propia Naturaleza. Y la Naturaleza, con sus maravillas, nos acerca siempre mejor a Dios.

Desde aquel Martes Santo, 17 de abril de 1962, en que se cantaron páginas de Guerrero, Morales y Victoria por el coro de Radio Nacional, dirigido por Alberto Blancafort, hasta hoy, han transcurrido diez años, con sus diez Semanas, a lo largo de las cuales una larga serie de intérpretes han presentado las más variadas muestras de música religiosa, antigua o actual, pero siempre viva. Abandonado hace algún tiempo el escenario de la catedral se celebran ahora los conciertos en la antigua iglesia de San Miguel, tan

inteligentemente reconstruida para estos actos, y en la iglesia de los Padres Paúles. A esto se añade el ya tradicional último concierto, el del Domingo de Resurrección, en la iglesia románica de Arcas, conmovedora en su sencillez y entrañable en la pureza de sus líneas. En estos tres lugares resuenan voces e instrumentos con un unitario mensaje de luz y concordia.

En Cuenca se conservan antiquísimas y sorprendentes tradiciones, como la de las «turbas» que escarnecen a Jesús en la procesión de la madrugada del Viernes Santo. Pero allí arriba, en las casas colgadas, las artes plásticas de vanguardia nos asombran con sus fantásticas realizaciones en el Museo de Arte Abstracto. Este amor a la tradición junto al impulso hacia el futuro se pueden hallar también en las Semanas de Música Religiosa. Los encargos a compositores españoles, establecidos anualmente, están creando una música nueva al servicio de las palabras divinas, una sonoridad actual con un fondo eterno, pues cada artista —así debe ser— habla el lenguaje de su tiempo.

«Torniamo all'antico, e sarà un progresso», dijo en cierta ocasión Giuseppe Verdi. De eso tenemos varios ejemplos en la música escuchada durante la X Semana. Después de la conferencia de Antonio Iglesias en la Casa de Cultura, en la que el subcomisario técnico de la Música realizó una historia de toda la ya larga serie y explicó su contenido y su significado, fue precisamente de Verdi la primera obra escuchada. La «Misa de Requiem», que el compositor dedicó a la memoria de Alessandro Manzoni, fue interpretada por la Orquesta Nacional de España, el Orfeón Donostiarra y los cantantes Lou Wyckoff, Unni Rugtvedt, Ion Piso y Rafaele Arie, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. Hemos dicho antes que cada artista habla el lenguaje de su tiempo —y, por supuesto, el suyo propio—, aunque los temas o motivos de inspiración sean diversos. Algunas veces se ha reprochado al «Requiem» de Verdi su teatralidad. En efecto, como se demuestra por su temprana llegada a las salas líricas, esta obra resulta dramática cien por cien, pero esto no quiere decir que no lleve en su interior una indudable carga de espiritualidad religiosa. Verdi encontró aquí algunos de sus mejores acentos, y no en vano contuvo su vena lírica, a veces demasiado fácil. El «Requiem» de Verdi no sólo es obra de gran efecto, sino de profundo significado. La versión fue sobresaliente en todos los sentidos.

Muy importante era el segundo concierto, por los autores interpretado y también porque las tres obras han nacido para las Semanas de Cuenca. Todas han pasado al repertorio e incluso al disco. Bien reciente está la concesión de un importante premio internacional, el de la Academia Charles-Cros, a una de estas grabaciones. Las «Cinco invocaciones al Crucificado», de Xavier de Montsalvatge, nos presentan a un compositor que, lejos de toda frialdad preconcebida, no duda en utilizar las técnicas que considera más apropiadas para los cinco textos, en latín, italiano, francés, castellano y catalán. El éxito indudable de esta obra en conciertos normales nos da la medida de cómo Montsalvatge puede llegar al público sin renunciar a sus convicciones. El «Salmo 129» (De Profundis) es el admirable producto de un compositor que, como Oscar Esplá, no ha encontrado la decadencia a su edad ya muy avanzada. Hay aquí una música austera, de un sentido libre y hondo. El Federico Mompou de los «Improperios», tan alejado del de esos cuadros pequeños y recogidos que constituyen lo mejor de su obra, nos demuestra cómo un artista puede dar un quiebro a su propia línea cuando el motivo es suficiente. Montsalvatge, Esplá y Mompou fueron interpretados por la Orquesta Filarmónica de Madrid y el Coro de RTV, dirigidos por Enrique García Asensio, con la colaboración de los solistas Ana Higuera, Inés Rivadeneira, José Foronda, Julio Catania y Elisa Ibáñez.

La Orquesta Sinfónica de Madrid y la coral de Santo Tomás de Aquino, bajo la batuta de Vicente Spiteri, ofrecieron las obras de Muñoz Molleda, Julio Gómez y Fauré. La primera audición del «Tríptico Sacro», de Muñoz Molleda, causó una impresión excelente. En esta obra el maestro usa su propio modo de hacer, directo y sincero, producto de unas ideas muy claras sobre la misma esencia de la música y de una segura técnica. El breve texto



ESTRENO DE "PASCHA NOSTRUM", DE GERARDO GOMBAU / DIRECTOR: FRANCO GIL / IGLESIA ROMÁNICA DE ARCAS.

IGLESIA DE LOS PADRES PAULES / REPRESENTACION DE "JUANA DE ARCO EN LA HOGUERA" / DIRECTOR: ODON ALONSO.





ANTONIO IGLESIAS, CREADOR Y DIRECTOR DE LAS SEMANAS DE MUSICA RELIGIOSA.

está dicho de manera muy concreta y ceñida, sin desviaciones. El discurso musical, lírico, con una pasión contenida, busca la sencillez y la real comunicación. El papel de la orquesta es muy importante, con solos destacados y brillantes intervenciones del metal. «La parábola del sembrador», de Julio Gómez, obra estrenada hace cuarenta años, es un típico producto del sentimiento melódico de uno de nuestros más veteranos compositores. Siguiendo el sencillo texto, que a su vez narra en verso las palabras evangélicas, el músico consigue realizar un cuadro sonoro de claros matices. El «Requiem» de Fauré es la misa de difuntos que podía escribir un músico de sensibilidad exquisita, incapaz de grandes dramatismos o de amplias sonoridades. Sin «Dies irae», que obligaría a otra cosa, es una composición bella y tranquila, de armonía refinada y suaves hallazgos melódicos. La coral, compuesta por jóvenes universitarios, estuvo aquí más expresiva que en las obras españolas.

El Viernes Santo se interpretó la gran obra de Arthur Honegger, sobre poema de Paul Claudel, «Juana de Arco en la hoguera». Fue muy grato escuchar en labios de críticos extranjeros especiales alabanzas a la interpretación, comparada con otras ofrecidas en París, Lisboa y Roma. El impresionante oratorio dramático tuvo el mejor guía en Odón Alonso. Es una obra significativa e importantísima en la música religiosa del siglo XX, y también en lo que se refiere al propio concepto de la unión entre el sonido y la palabra. La Orquesta y el Coro de RTV, la Escolanía de la Sagrada Familia, los recitadores Claude Nollier, Henry Doublier, La Bigne, Gonzalo y Main, los cantantes Pura María Martínez, Josefina Cubeiro, Norma Lerer, Pierre André Blaser y Julio Catania pusieron su mejor arte al servicio de la obra.

La Agrupación Coral de Cámara de Pamplona ha sido conformada por su director Luis Morondo, en un sentido casi instrumental. Esto puede dañar algunas veces al texto, pero la verdad es que el resultado sonoro es excelente. Escuchamos a la Agrupación «Las moradas», de Leonardo Balada, que habíamos oído de forma incompleta en la Semana de Polifonía de Avila. Aquí la versión, además de completa, fue mucho mejor, aunque Morondo siempre descuida al grupo instrumental. A través de esta interpretación podemos juzgar mejor el trabajo de Balada, que no se sujeta a una técnica musical estrecha, sino que utiliza los hallazgos de vanguardia según le conviene. Hay una mezcla de microtonalismo y lenguaje hablado, algo que está entre la música y la palabra, y que va cada vez más arriba, como sucede en la obra de Santa Teresa que le sirve de punto de partida. Con el adecuado sentido ascético, interpretó el grupo pamplonés la impresionante «Agenda

Defunctorum», de Juan Vázquez, magnífica muestra de la vieja polifonía española, siempre austera y sin lugar para el adorno.

La Semana terminó en la iglesia de Arcas, con Franco Gil dirigiendo la Orquesta de Cámara de Madrid y el coro de alumnos de la Escuela Superior de Canto. Escuchando la única obra instrumental de Palestrina, «Ricercari sopra li tuoni a quattro», es como nos damos verdadera cuenta de lo que el genial músico significó. A veces nos parece oír anticipaciones de los temas de fuga de Juan Sebastián Bach. Los «Ricercari», de Palestrina, se interpretaban con un conjunto de viento. Después oímos el estreno de la obra encargada por la X Semana a Gerardo Gombau. Se titula «Pascha Nostrum», con el subtítulo de «Cantata Pascual». Gombau ha utilizado solamente dos frases latinas para construir una de sus obras más conseguidas. Un coro que va desde la palabra hablada a la polifonía, pasando por el grito y los recuerdos del gregoriano, un conjunto de viento, tres percussionistas y una grabación de órgano con algunos detalles electrónicos. Estos son los elementos que Gombau ha utilizado para componer una obra libérrima, en la que, sin embargo, se rinde claramente pleitesía a algunos capítulos sonoros tradicionales. «Pascha Nostrum» es todo lo contrario de una obra fría o cerebral, y Gombau ha demostrado otra vez que sabe utilizar los acentos más nuevos para hacer verdadera música. Franco Gil encontró el punto justo en lo antiguo y en lo reciente.

Merecen también ser citados los directores de los coros: Antonio Ayesterán, Alberto Blancafort, Alfredo Carrión, el padre José Ignacio Prieto y César Sánchez.

La acostumbrada cena de trabajo, en la que se suelen cambiar impresiones con la crítica, se convirtió en un merecidísimo homenaje a Antonio Iglesias, en cuyo honor intervinieron las autoridades y los críticos españoles y extranjeros.

En este siempre renovado y prolongado éxito tienen su parte correspondiente el Gobierno Civil, la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Cuenca, con la Dirección General de Relaciones Culturales, la Comisaría General de la Música y Festivales de España.

En las Semanas de Cuenca no se permiten los aplausos pero el éxito puede comprobarse a través de los comentarios del público. Así podemos asegurar, fuera de una impresión personal, que los asistentes encontraron en esta nueva edición un altísimo nivel. Otra vez, como cada año, los acentos de la música religiosa —acentos tan distintos— han subido desde la ciudad hacia la altura, impulsados por un ambiente en el que se unen el entusiasmo y el recogimiento.

CARLOS GOMEZ AMAT



## APOTEOSIS EN EL MUSEUM BOYMANS, DE ROTTERDAM

En los principios de este año en curso, Salvador Dalí ha conseguido una de las apoteosis artísticas y populares de su escandalosa vida. Escenario: el Museo Boymans, en la industriosa ciudad de Rotterdam, el primer puerto comercial del mundo.

Y ya que hablamos de Dalí no es nada impropio mencionar lo de «escenario», pues toda la actuación humana del pintor ha tenido y tiene mucho de pirueta, de farsa, de representación cara al público, de «reprise», de «parada», de pateos y de apoteosis. Hemos sido muchas veces espectadores de estas salidas a escena, en Madrid, en Port Lligat y en Nueva York. Salidas a escena a veces penosas, como ocurrió en el invierno de 1968 la noche de la inauguración oficial de la gran antológica «Surrealismo-Dadá», en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando los jóvenes artistas concentrados en manifestación de protesta a la puerta del museo, con expresivas pancartas en las que aparecía escrito: «Surrealismo, arte de burgueses», vociferaron al ver aparecer a don Salvador «¡Dalí, merde; merde, Dalí!» y otros «piropos» por el estilo. Dalí trataba de sobreponerse agitando las manos y sonriendo bajo su maquillaje color ladrillo excesivo, pero sin ninguna convicción de lo que hacía. Son gajes del oficio; todos los actores, por eminentes que sean, han conocido noches así de aciagas. En compensación, están las apoteosis, como la de la recordada conferencia daliniana en el teatro María Guerrero, de Madrid,

y esta última en Rotterdam, por donde han desfilado verdaderas muchedumbres no sólo holandesas, sino de todos los países limítrofes.

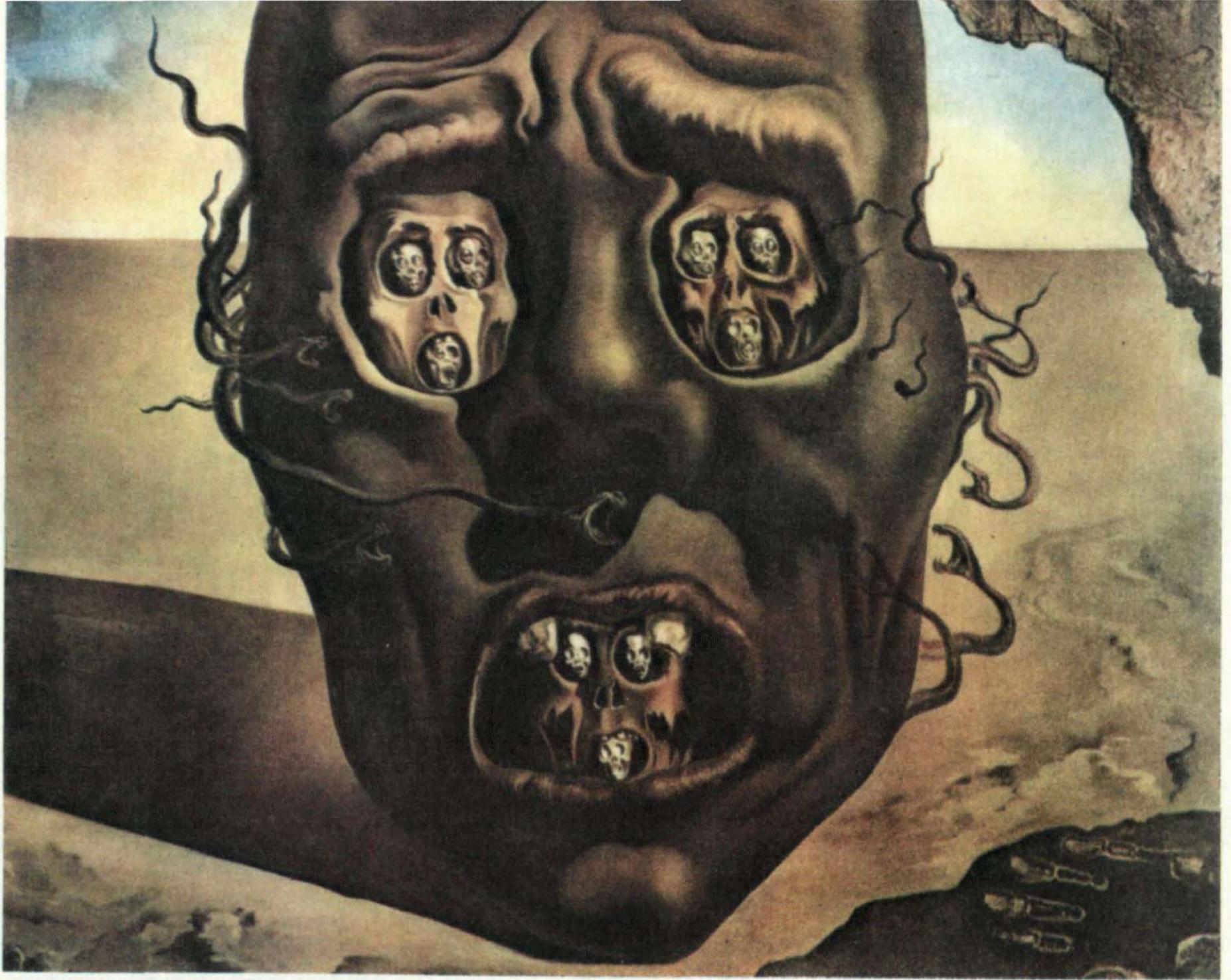
El viajero que haya llegado a Holanda durante los dos meses de este invierno que ha durado la exhibición, ha podido ver en todas las estaciones de ferrocarril, en todos los aeropuertos, en todos los museos, en todos los grandes almacenes, en todas las agencias de viaje, los carteles anunciadores de la exposición Dalí como un gran acontecimiento nacional. Reducción en el precio de los billetes, viajes especiales; no se ha escatimado ningún aliciente para que el público fuese a Rotterdam. Y en verdad que ha acudido masivamente; más de doscientos mil visitantes, que no han tenido inconveniente en hacer colas de cuatro y cinco en fondo con temperaturas las más benignas de cinco grados bajo cero.

El éxito de escándalo que siempre acompaña a Dalí estaba en esta ocasión más que justificado porque los organizadores de este gran «show» habían partido de bases sólidas de gran consistencia: seleccionar lo mejor de todas las épocas de Dalí, llevándolo de los más importantes museos y colecciones particulares. Seguramente ya no vuelva a repetirse una exposición tan completa y tan bien conjuntada de la obra daliniana como la que ahora hemos visto en Rotterdam. Ante ella es cuando se comprende que Dalí es un importantísimo pintor del que hay que lamentar que haya pintado dema-

siado y muchas veces demasiado a la ligera, quiero decir, mal. Si estas obras reunidas en el Museo Boymans hubiesen podido quedar para siempre reunidas, el museo Dalí resultante sería uno de los más interesantes museos contemporáneos. Así, como suena.

No tenemos ningún inconveniente en confesarlo. Y tampoco en decirnos lo que en otras ocasiones hayamos escrito. Dalí es un pintor que no se puede conocer viendo sólo una o unas pocas obras reunidas, se tiene el peligro de que estas obras sean de su vertiente mediocre, mala o muy mala, y deducir consecuencias que no son exactas. Su desmedido afán de dinero le fuerza a realizar «cosas» que mejor sería no hubiesen salido nunca a la luz pública. Pero cuando se seleccionan doscientas cuarenta obras que abarcan desde los años veinte a los sesenta, Dalí se nos aparece deslumbrante artista, fecundísimo inventor, genial anticipador. Y entonces se comprende su fama, no su renombre de escándalo, su fama de pintor perdurable. Y entonces, también, se le pueden perdonar todas esas chiquilladas, esas rabetas, esas excentricidades de niño mimoso y malcriado.

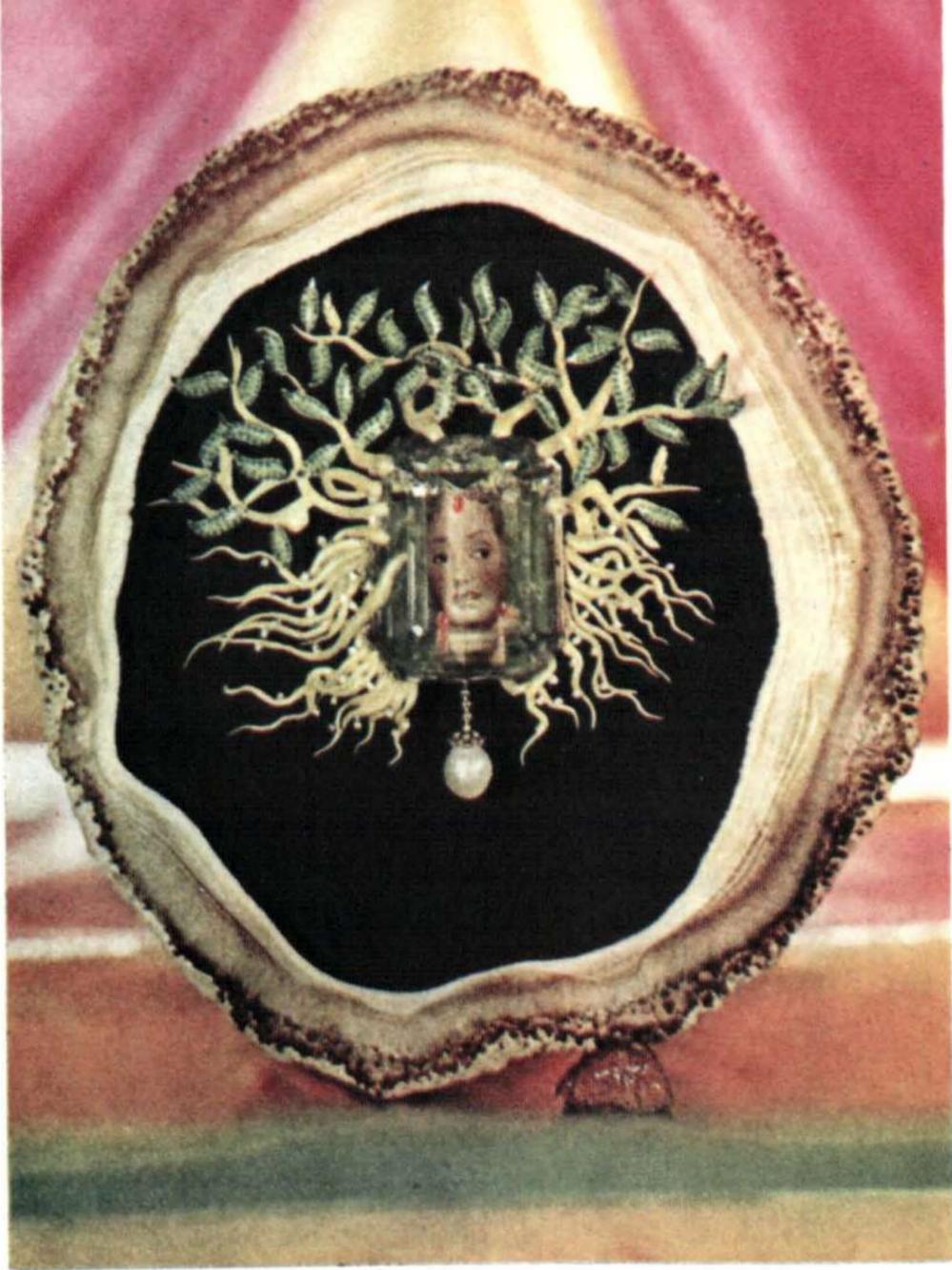
El Museo Boymans tiene entre sus fondos diez obras de Bosch, cinco Rembrandt, doce Rubens, varios Patinir, Van Dyck, Tiziano, Tintoretto, Frans Hals, o sea, figuras de primerísima fila mundial. Pues bien, durante todo el tiempo que ha durado la exposición Dalí todos los visitantes han sido para



"LA CARA DE LA GUERRA"/1940.



"MUCHACHA EN LA VENTANA"/1925.



"TOPACIO" | JOYA DISEÑADA POR S. D. | 1966.



"IMPRESIONES DE AFRICA" | 1938.

él. Se podría argumentar que los otros son fondos fijos del museo y Dalí era figura temporal, pero es que la proporción de espectadores era realmente injusta, algo así como de uno a dos mil. El uno era el que suscribe.

Para que el espectador entrase en seguida en ambiente, en el mismo vestíbulo del museo ya le salía al encuentro el busto en porcelana de muñeca calva, en tamaño natural, con toda la frente llena de hormigas pintadas y alfileres clavados. Encima de la cabeza un pan de molde, como sombrero, y clavados encima de él dos tinteros con plumas de escribir y las figuras corpóreas de la «Oración del Angelus», de Millet. Dos mazorcas, auténticas, colgando como trenzas del busto, y como collar una cinta con numerosos dibujos de Charlot. Esto para empezar. Este busto-muñeca fue realizado en 1933 y ha sido reconstruido ahora para la antológica del museo.

Antológica fiel a la cronología, que comenzaba por un retrato de la abuela Ana, hecho en Cadaqués durante los años 1916-17. La abuela mirando desde la ventana, tema que luego Dalí repetirá con su hermana, también de nombre Ana, y con Gala, en repetidas ocasiones. Como es natural estas primerizas obras dalinianas son muy incipientes en técnica y muy diversas de estilo. Se nos aparece un Dalí puntillista (1921), un Dalí cezanesco (1923), un Dalí cubista (1924) con un «collage» de trozos de guitarra pegada sobre lienzo pintado al óleo.

En 1925 (o sea, cuando el pintor tenía veintiún años) aparece ya cuajado el estilo que caracterizará a Dalí con su «Retrato de mujer mirando por la ventana», del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Pintura minuciosa, de un realismo transfigurado por la magia, de un erotismo soterrado y visible. Ya está obsesionado por la pintura de Vermeer, aún no por la ciencia psicoanalista de Freud. Pero lo estará muy pronto, en 1928 y siguientes, un Freud que le dará argumentos científicos a todo lo que había estudiado bien en «El jardín de las delicias», del Prado madrileño: «Toda mi ambición en el plano pictórico consiste en materializar con la más imperialista rabia de precisión las imágenes de la irracionalidad concreta», frase como esta transcrita, del más inequívoco cuño daliniano, acompañaban al visitante en Rotterdam, poniéndolas en grandes carteles al lado de los cuadros. Así, pintura

y pensamiento de Dalí se complementaban, se justificaban muchas veces, como en el período 1933-36, el de los pequeños y perfectos cuadros en los que Dalí alcanza una rara precisión magistral. Es el período que el pintor llama de «criticismo paranoico», el de las inmensas playas casi desiertas y personajes reales irreales, con luces de Veermer o de Turner. «Fenómenos paranoicos: las imágenes bien conocidas tienen una figuración doble —la figuración puede ser teóricamente múltiple—, todo depende de la capacidad paranoica del autor. Dos espectadores diferentes ven en un mismo cuadro dos imágenes diferentes». «El mundo imaginativo y el de la irracionalidad concreta son de la misma evidencia objetiva, de la misma consistencia, de la misma dureza, de la misma densidad persuasiva, cognoscitiva y comunicable, que aquel del mundo exterior de la realidad fenoménica».

Es un buen criterio el de reunir pinturas y textos del pintor, contribuyen a aclarar muchas cosas que por separado parecen gratuitas o fortuitas, pero que responden a un concienzudo estudio literario y científico. Dalí es mucho más culto y está más al día en todo lo que se produce en el mundo del pensamiento que ningún otro pintor. Le gusta jugar con la paradoja, enmascararse detrás de ella y desconcertar. Lo mismo que «epatar». El lo ha dicho muchas veces: «Tengo el constante deseo de estar en el primer plano mundial y dispuesto a que si se me ocurre algo que no se le ocurra a nadie, ponerlo en práctica. Yo he llegado a considerar que mis disparates, estudiados "a posteriori", constituye lo que hay en mi personalidad de más sagrado. A nadie se le ha ocurrido pintar un reloj blando. No es que me dedique a acumular ocurrencias, pienso. Pero es que sueño cosas estupendas».

Dalí es, ante todo, pintor. De un gran talento y de una genialidad pintoresca inacabable, que es al mismo tiempo su mayor acicate y su más grave peligro. ¿Hasta qué punto es capaz de resistir a una tentación escandalosa? Sospechamos que su resistencia en este punto debe ser nula o muy poco operante. Así se explica que haya pintado esos retratos de encargo tan malísimos, tan poco interesantes en ningún sentido, ni como pintura, ni como creación poética, ni como nada. Son el talón de Aquiles de Dalí. Aunque ello no quiere decir que Dalí no haya pintado buenos

retratos, los hechos por amor, no sólo por amor al dinero. Cuando predomina esta última cualidad, Dalí no sabe por dónde salir con el retrato, aunque procure arroparlos con toda clase de símbolos surrealistas que por sí mismos ya puedan constituir un cuadro, y que lo de menos sea el personaje retratado. En estos casos, Dalí lo que pinta son contrarretratos.

Después de pintar todas las obsesiones que se le vinieron en mente y en submente, de crear una novísima simbología enraizada en las más recientes conquistas de todas las ciencias, a Dalí, por una de esas paradojas suyas, se le ocurrió volver a realizar pintura religiosa. No creemos en sus motivaciones místicas, ni menos aún de tipo religioso verdadero. Dalí pintó sus Cristos y sus Madonas porque a ningún pintor de su categoría internacional se le ocurre hacerlo en esta época. Resultó otro motivo de escándalo. Y le salieron bien. Vistos reunidos el «Cristo de San Juan de la Cruz» y la «Madona corpuscular» con otros estudios previos menores, no se puede decir que la pintura religiosa de Dalí sea menos importante que la mejor suya. Es una prueba más de su enorme capacidad inventiva y de su nunca satisfecha inquietud, que puede abarcar todos los campos, hasta los más contrarios y contradictorios.

Pintura, escultura, acuarela, grabado, litografía, dibujo, todos los campos tradicionales de la creación plástica han sido marcados por el genial tremendismo daliniano. Hasta actividades menos frecuentes, como la orfebrería, han conocido la irrupción de este transmutador de órdenes y normas. Las joyas de Dalí son una de sus más personales invenciones, y en Rotterdam han figurado treinta y seis, que forman todas ellas la colección de Owen Cheatham Foundation de los Estados Unidos. Algunas de ellas tan conocidas como «El corazón que late», la «Flor viviente», los pendientes-teléfonos, el broche-boca, etc., y otras de más reciente terminación como la maceta con una mazorca que se mueve, el «Angel caído» (que aletea con plumas de brillantes); el icono ruso, cuya cara de Cristo se oculta tras un grueso topacio que se abre y se cierra; «Dafne» (sobre una enorme ágata seccionada, un rostro de mujer oculto tras un gran topacio tallado del que salen ramas de oro con hojas de esmeraldas y del que pende una gruesa perla barroca). Aunque Dalí sólo hubiese hecho



en su vida esta colección de joyas ya quedaría su nombre entre los grandes creadores contemporáneos. Pero Dalí es eso y mucho más, tanto más que sus joyas resultan sólo un capricho, un adorno del monstruo escandaloso.

Es tanto más que se permite burlarse ironizando hasta de él mismo, y por eso la última literatura daliniana que aparecía en los salones de Rotterdam era esta increíble confesión: «El secreto más rescreto es que el pintor más famoso del mundo, que soy yo, no sabe todavía cómo se hace para pintar. ¡Oh, si yo no tuviera miedo pintar!». Leyenda colocada al lado de otra en que se podía ver: «Yo lo he repetido todos los días vivamente, hasta hacerlo viejo, hasta la muerte, la única diferencia entre yo y un loco es que yo no lo soy». Lo cual no dejaba de ser una manera graciosa de sacudirse toda posible responsabilidad. Y poder seguir haciendo todo lo que le dé la gana, que es en realidad lo que más le interesa a Dalí. Y bien que puede.

Este Dalí que un día escribió: «Llamar la atención durante una hora entera es difícil, yo he llamado la atención todas las horas de mi vida». «Si en el mundo hubiera cinco millones de Dalís, sería monstruoso y la vida prácticamente imposible en el globo; pero, calma, ¡no los hay!» (reproducido en facsímil en el libro «Dalí el desnudo», de Del Arco).

Con todos estos ingredientes, mandados desde los museos de Filadelfia, Nueva York, Chicago, Estocolmo, París, Madrid, Basilea, Bruselas, Londres, Glasgow, Barcelona, Milán, Ginebra, Zurich, Roma, Turín, Méjico, Berlín, Verona y de colecciones de otras muchas ciudades, no es extraño que haya resultado tan sabroso guiso, tan exquisito, picante, variado, excitante banquete. De una gran fiesta se trataba en la que todo era un manjar nuevo para los ojos. Un pueblo tan epicúreo, tan sensual, tan libre de prejuicios, como es el holandés, no podía por menos que recibir con alborozo y admiración la primera gran manifestación consagra-

da a este artista que se realizaba en el continente europeo.

Y Dalí ha interesado, sobre todo a los jóvenes. El público visitante estaba compuesto en un porcentaje casi de tres cuartas partes por jóvenes entre los diecisiete y los veinticinco años. Si se hubiese podido medir los metros de melenas «ye-yé» que han contemplado a Dalí en Rotterdam, seguramente se habría dado varias veces la vuelta al mundo. Público que ha pagado tres florines (sesenta pesetas) por entrar en el museo y que la mayor parte de él ha comprado el catálogo, que costaba quinientas pesetas. Público de actitud sorprendida y reverente, regocijada también ante los disparates y ocurrencias que se le ofrecían. El Dalí que se ha reunido en Rotterdam ha hecho por el propio Dalí mucho más de lo que nadie podía imaginar, pues ha resultado verdad lo que Dalí tantas veces había dicho: que es uno de los más grandes pintores.

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

# CUATRO PINTORES: RUEDA, CELIS, NOVOA Y GORDILLO

La aportación de Gerardo Rueda a la pintura española en su sentido puramente plástico, y en su dimensión de elemento de comunicación social y de factor de promoción de una conciencia social distinta, es una de las más interesantes que se han producido en esta época en la que España está viviendo un inusitado esplendor en el ámbito de las experiencias plásticas.

La trayectoria de Gerardo Rueda, que hace muy poco desvelaba la galería Edurne en una feliz exposición, es un ejemplo de tarea de afirmación consciente de una vocación racional y altamente sensibilizada que plenamente consciente de los cambios que se producen a nuestro alrededor y del amplio repertorio de transformaciones que experimenta nuestro modo de vida, aspira a hacer una pintura de más en más congruente con el mundo en que nos toca vivir, con un proceso de futuro en una situación de presencia tal como no lo tuvo antes ninguna de las civilizaciones que nos antecedieron.

Rueda es un ejemplo de obra bien hecha, consistente, personal, de búsqueda constante de una manera de hacer adecuada con las coordenadas humanas y temporales que la rodean, buscador también de una pintura que, desplegándose sobre las posibilidades del objeto, atienda a las exigencias propias de la búsqueda de un equilibrio, representando así un esfuerzo por buscar una pintura «clásica» en cuanto lo clásico es el equilibrio del fondo y la forma dentro de las perspectivas técnicas y de expresión del más exigente constructivismo.

En 1968 Rueda presentó una serie de pinturas y objetos que constituían un intento de naturalizar lo artificial, de dar carta de naturaleza artística a formas y materiales que no tenían ningún tipo de dependencia con la biología ni con la Naturaleza, pero que, por el doble proceso de convivencia entre los hombres y de convertirse en objeto de una actuación artística, se ofrecían al espectador como resultados de un proceso de humanización reflexiva de una realidad extranatural.

Por reacción frente al pintor apocalíptico, que ve en los productos de la civilización industrial solamente objetivos para escandalizar las conciencias burguesas mediante la exhibición de lo residual e incluso de lo repugnante, Rueda basa su obra de estos últimos años en una gran limpieza de ejecución en una oferta del metal y la madera, aislados o integrados, pero siempre dentro de un tratamiento riguroso, estético, armonioso y equilibrado.

Así esta exposición, con la que Rueda inicia el año 1971, se aparece como una disciplinada tempestad de blancura en la que la profundidad y el relieve nos revelan en qué medida el arte puede ser una realidad tan armoniosa como las científicas, tan ordenada como los productos de la industria.

La ejecución impecable de estas obras de Gerardo Rueda, está hablando de un arte distinto para un mundo distinto, de una serie de posibilidades de hallazgos estéticos, sobre supuestos que han cambiado de la misma manera que ha cambiado, cambia y cambiará el mundo en que vivimos. Son obras de hoy para un arte de hoy y en un mundo de hoy.

Pero la dimensión más significativa de esta obra de Gerardo Rueda, se aclara si observamos la frase de Víctor Vasarely con que presenta su exposición.

—El arte —dice Vasarely— es un fenómeno social. En este aspecto, la obra única artesana no es fin en sí misma, sino indicio. Está concebida para ser recreada,

multiplicada, transmitida, difundida con los medios técnicos de nuestra civilización. La obra de arte (concentración de todas las cualidades en una sola) pertenece al pasado; ahora empieza la era de las cualidades plásticas perfectibles en los números progresivos.

«Si ayer el arte significaba sentir y hacer, hoy significa tal vez concebir y hacer hacer. Si en el pasado la duración de la obra se basaba en la excelente calidad de todos los materiales, en la perfección técnica y en la habilidad manual, hoy se basa en el conocimiento de una posibilidad de recrear, multiplicar y difundir.

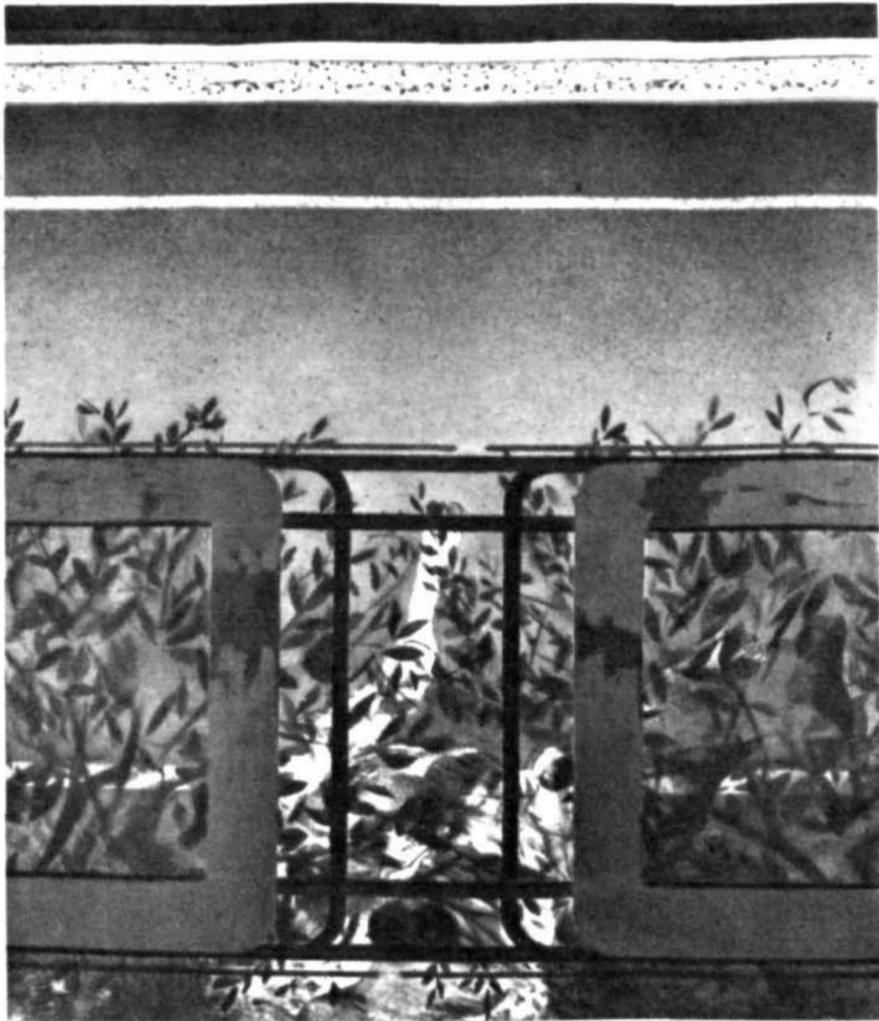
«Así desaparecerá, con la artesanía, el mito de la pieza única y triunfará, en fin, la obra que puede ser difundida gracias a la mecanización. No hay que temer los nuevos medios que la técnica nos ha dado; no podemos vivir sino en nuestra época.

De este párrafo de Vasarely se extrae fácilmente cuál es la dimensión más importante de la obra de Rueda, nos hayamos en presencia de unas realizaciones artísticas, que nacen bajo el signo de lo colectivo y no de lo individual, que se inscriben desde la necesidad de que la obra de arte llegue al mayor número de gentes y se multiplique para servir las necesidades estéticas de una sociedad por su misma naturaleza múltiple. Y de aquí, la dimensión social de este artista y su propósito de orientar el arte como nueva forma de conciencia, aumentando sus posibilidades de comunicación, multiplicando su capacidad de ofrecer sugerencias y sensaciones.

Si se ha reprochado a Rueda una aparente frialdad en sus concepciones artísticas, es evidente que la afirmación ha tenido que surgir desde grupos y personas incapaces de entender que, junto a los apasionamientos cordiales, existen también pasiones intelectuales, que «si el corazón tiene sus razones que la razón no entiende, también la inteligencia tiene su manera de amar como acaso no ha soñado el corazón». Y esto es lo que ofrece en su pintura Gerardo Rueda, un humanismo renovador, reflexivo e intelectual, que se apoya en la inteligencia como fuente de dignidad y de deleite estético para el hombre, una búsqueda de la armonía y de la sencillez de un clasicismo de nuestro tiempo, un canto al rigor y a la exactitud en cuanto frutos de la tarea humana, y una apertura al arte de nuestro tiempo, sin concesiones, pero también sin estridencias ni aspavientos. La obra de Rueda está hecha para vivir a su lado, y como ella ofrece la difícil facilidad de realizar cada día la tarea de existir y coexistir.

La decimoctava exposición del ciclo «Formas expresivas de hoy» ha presentado un conjunto de obras del artista Agustín Celis, nacido en Comillas (Santander), en 1932, y ganador, en 1960, del Gran Premio de Roma, así como de otras importantes distinciones, que hacen de él uno de los más interesantes artistas cultivadores de las técnicas y experiencias de la nueva figuración, en la que introduce tres aspectos fundamentales: en primer lugar, un nuevo sentido de la expresión; en segundo término, una dimensión nueva de la crítica social, y en tercero, una consideración distinta de la representación pictórica como función significativa y en cierta medida simbólica. Veamos por qué caminos se ha afirmado esta experiencia:

Hasta llegar a su actual quehacer, Agustín de Celis ha pasado por una serie de experiencias, en todas las



AGUSTIN DE CELIS.

cuales ha afirmado las dimensiones básicas de su personalidad; durante sus largas estancias en París y Roma, el artista ha realizado unas imágenes de ciudades y unas versiones del paisaje que difieren de manera notable de todo lo estereotipado y habitual, ofreciendo un perfil y una tensión completamente distintos.

Sus imágenes de ciudades han estado presididas en esta época por una vocación poética claramente definida: fuentes, monumentos y calles aparecían como los elementos integrantes de un sueño, como formando parte de algo, que se afirmaba en su contexto real no por la experiencia de los sentidos, sino por la operación renovadora del ensueño.

Junto a estas imágenes, Celis realizaba, en ajustados grabados, duras instantáneas de la posición del hombre en una ciudad abierta y trepidante, en la que los signos de circulación o los anuncios se conjuraban sobre las personas como nubes cargadas de un contenido amenazante.

Pero lo verdaderamente definitorio de esta etapa en la obra de Celis eran unos paisajes igualmente cargados de lirismo, abiertos a una vocación de horizonte y determinados por un deseo de llevar la imagen más allá de cualquier tipo de fronteras, produciendo así un paisaje de esencial trascendencia. En la siguiente etapa de la obra de Celis, el artista hace incidir sobre el paisaje unas líneas de ruptura, como si para llegar al despliegue de libertad y de expansión que representa el espectador hubiera tenido necesidad de superar algo, de romper e interrumpir cualquier tipo de presión. Esto aumentaba de una manera extraordinaria el sentido esperanzador y esperanzado de la obra de Celis.

En sus siguientes apariciones, Agustín de Celis va atravesando diversas etapas y cultivando diferentes maneras de hacer; en una de ellas, quizá de las más reveladoras, su temática se inscribe en el mundo apresurado

y estremecido de las estaciones de ferrocarril, en un lugar donde la prisa se enseñorea de las gentes hasta constituir el único imperativo real; mundo en el que el espectador contempla de manera fugaz imágenes de mujeres hermosas, de gentes entristecidas, de empleados y policías que son sólo una episódica sombra de poder, y dominándolo todo, la sensación de la premura, de la prisa, que gana a personas y a cosas, que domina de una forma absoluta cualquier otro tipo de sensación o de sentimiento.

En 1971 esta larga evolución, de la que hemos extraído dos breves secuencias ampliamente significativas, ha desembocado en la obra consolidada y madura de un artista que contempla y analiza su visión del mundo y de las cosas desde una sola preocupación y un solo imperativo: la condición del hombre. Estas obras de Celis nos muestran seres humanos anonadados bajo signos y símbolos de una enorme potencia expresiva, secuencias que se reiteran y se desgranán como en la repetición de la imagen cinematográfica, y en todo ello una inquietud sola: la preocupación por el hombre, cada vez más extraño en su propio planeta, cada vez más combatido por las fuerzas que en un tiempo han sido suyas y por él desencadenadas. Cada vez más perplejo sobre las dimensiones de su reducido, constreñido, humillado poder. Y en todo ello la esperanza del hombre más fuerte que el temor, la promesa de un futuro por siempre mejor que el presente, la evidencia de caminar hacia una era increíble, primavera del tiempo, a la que quizá jamás se llegue.

La pintura contemporánea sale al encuentro del hombre para su promoción y su deleite, pero también para darle testimonio de la época difícil y problemática que le ha correspondido vivir. En las dos dimensiones, la obra de Agustín de Celis constituye una extraordinaria afirmación y ofrece un repertorio de realizaciones verdaderamente notables.

Una gran parte de la obra de Agustín de Celis, presentada en esta exposición, se cifra y se convoca en torno al tema siempre interesante de la civilización de la imagen, reproduciendo unas veces los encadenamientos y secuencias propios de la proyección televisiva y cinematográfica y encuadrando otras el espacio pictórico, como si se tratara de grandes pantallas a través de las cuales recibiéramos un mensaje, que algunas veces se desfigura en un proceso de repetición.

Era lógico que un pintor neofigurativo afrontara el tema de las grandes superproducciones y saturaciones de imágenes tal como nos las brindan los medios de comunicación de masas, pero lo que era poco común, y constituye una realidad absolutamente inesperada, es la interpretación humanista y, en cierto modo, desconsolada que el artista nos ofrece de las imágenes televisivas como elementos de un unilateral diálogo con el hombre solitario y atormentado de nuestra época.

Estas imágenes, que se superponen unas a otras, que se desvertebran y se distorsionan, marcan un fiero homenaje a los testigos mudos e inexorables de la soledad del hombre de nuestros días. De una época en la que el ser humano, más comunicado e informado que nunca, se encuentra ante espantosos abismos de soledad.

También aparecen, en estas nuevas pinturas de Agustín de Celis, unos condicionamientos temáticos de extraordinario valor expresivo, en los que vemos la imagen humana subyugada y dominada por un enorme símbolo indeterminado, intento feliz de expresar plásticamente esos grandes intérpretes de nuestra época contemporánea, que son las obsesiones, resultados de amplios procesos de enajenación y que ejercen tiránico gobierno sobre los seres humanos, sin dejar, en la mayoría de los casos, la menor posibilidad de respuesta.

Estos grandes discos, que proyectan su sombra sobre

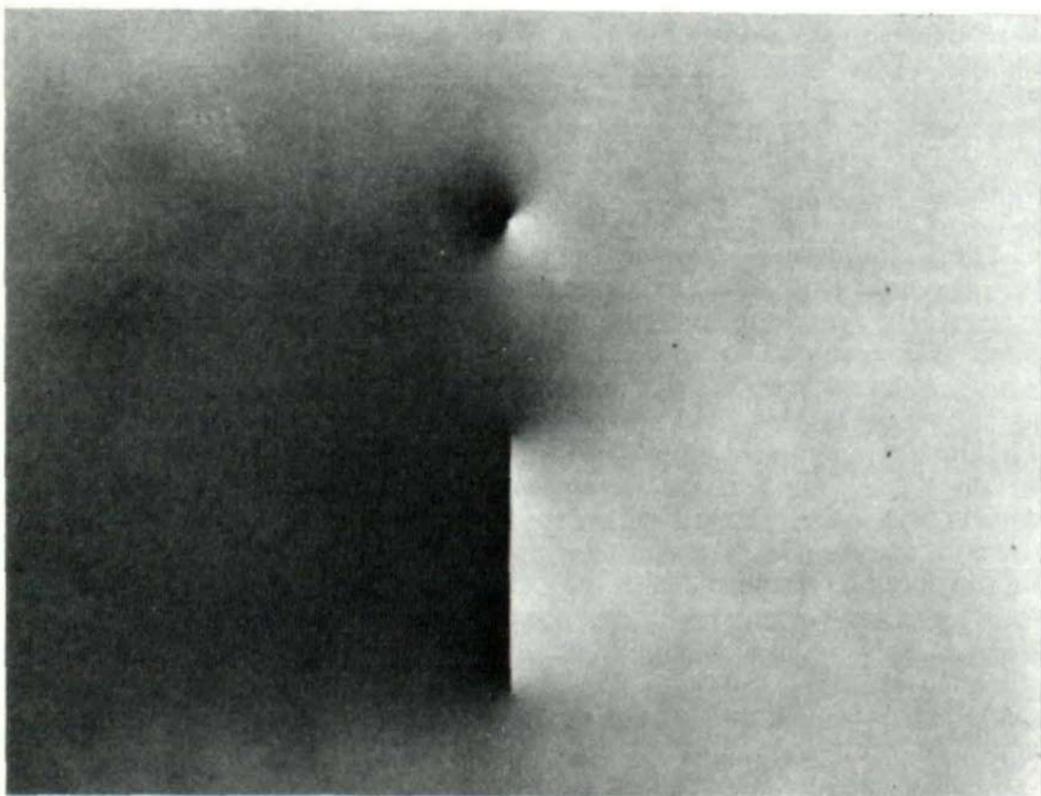
figuras o sobre conjuntos de personas, son los intérpretes de nuestra actual convivencia, las necesidades, las tensiones de consumo, los procesos de alienación y las secuelas obsesivas de la publicidad de masas. Con estas representaciones, el pintor, que en otras épocas nos contaba cómo se rompen los paisajes o cómo el hombre se convierte en esclavo de la prisa, pasa ahora a convertirse en una nueva y fructífera etapa de su labor, en el cronista de las obsesiones, en el abogado que postula en sus valerosos cuadros por una mayor libertad del hombre.

Nos encontramos ante un pintor para el que el diseño del cuadro y su estructura básica no es un valor permanente, sino mutable; los efectos se consiguen renunciando a la incorporación de elementos mecánicos y partiendo del supuesto de una colaboración del espectador y de un cambio en la disposición de la luz.

Los factores con los que Nóvoa organiza su trabajo pictórico quedan fuera de la mirada del espectador, ya que se disponen por debajo del lienzo fuertemente tensado, adoptando así una serie de relieves sobre los que la luz y la sombra juegan de manera decisiva. Estamos, por tanto, frente a una obra que se inscribe dentro de las preocupaciones que han dado lugar a diversos manifiestos y desarrollos artísticos, todos ellos en busca de una mayor simplicidad de concepción y realización, pero que, por esta causa, ven aumentadas la dificultad y responsabilidad del artista hasta límites insospechados.

Nóvoa es uruguayo; se ha consagrado como artista en Buenos Aires y en los Estados Unidos, y desde hace diez años está acreditando en Europa la variedad de su talento, tanto en la realización de murales como en vitrales artísticos y distintas formas de experiencia plástica. Ha cultivado, a lo largo de su carrera, diversas modalidades artísticas y ha realizado diseños de vario destino y diferente disposición. En la actualidad, los fundamentos intencionales e ideológicos que le llevan a realizar sus actuales experiencias nacen, por una parte, del manifiesto blanco de Fontana, por otra, de las experiencias del arte mínimo, y, por otro lado, de las condiciones básicas de un estructuralismo pictórico ordenado en

NOVOA.



busca de una definición sustancial de aquellos elementos anteriores a la obra artística de una manera semejante a la experiencia realizada por el grupo «antes del arte»; pero todas estas formas se encuentran acuñadas desde una manera personal de interpretar los procesos de creación, pues lo que caracteriza a Nóvoa es su decisión de afirmarse e individualizarse con una absoluta separación de cualquier otro tipo de procedimientos de realización. Pudiendo afirmarse que, en el marco exuberante de las experiencias plásticas actuales, el artista uruguayo trae una voz propia y una manera de hacer en la que, por encima de cualquier tipo de intención, se encuentra la evidencia de una muy vigorosa personalidad.

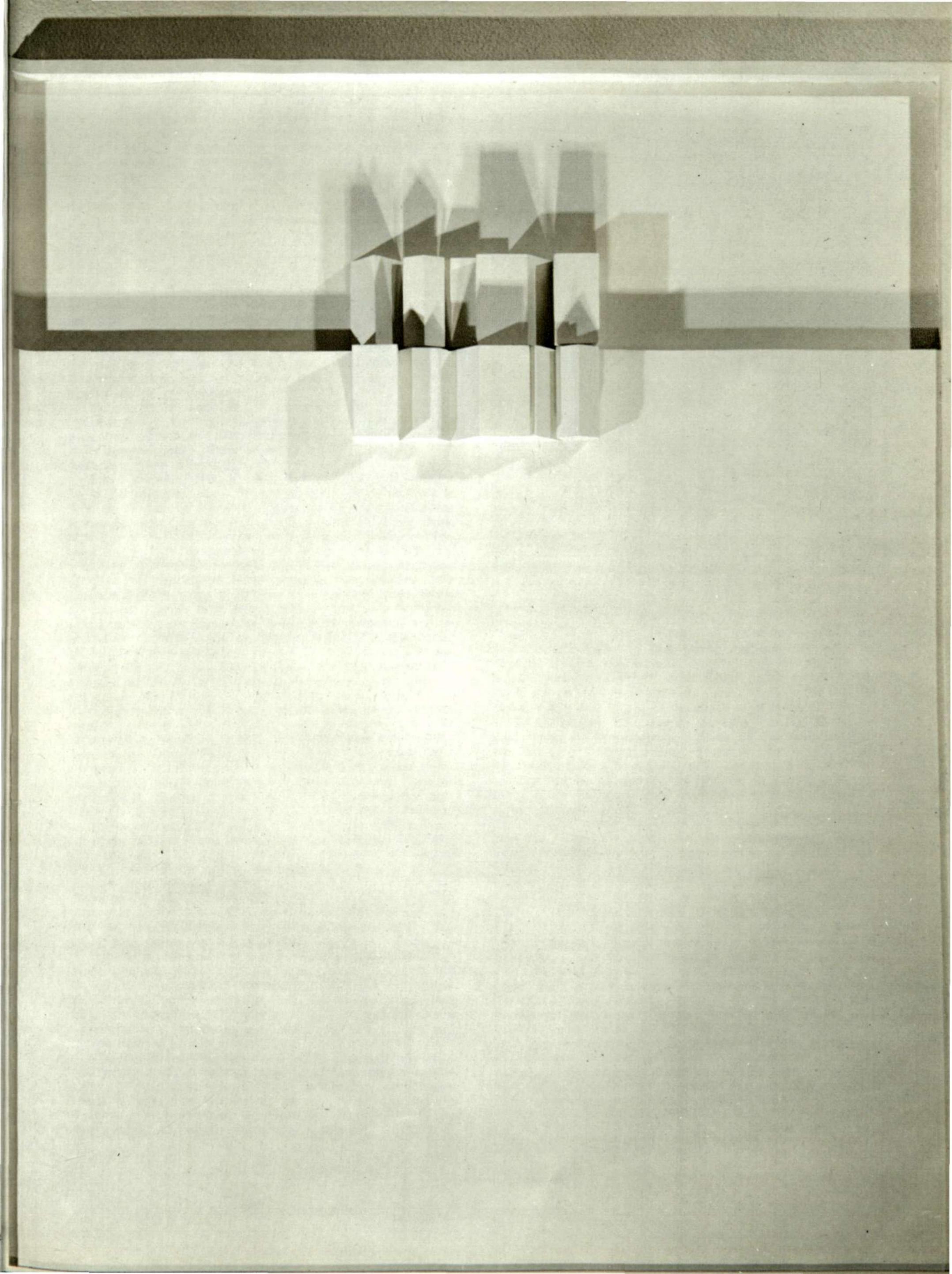
Las obras presentadas a esta exposición son, en algunos casos, polivalentes; esto es, pueden adoptar cualquier tipo de posiciones, con lo que el número de posibilidades expresivas y definiciones de espacio, se ve multiplicado por dos veces, tanto en cuanto que reciba la luz desde uno u otro ángulo, como en el caso de la adopción de determinadas posiciones, todas ellas válidas desde la perspectiva de la composición.

A las líneas de tensión, que en la obra establece la colocación de elementos por debajo del lienzo, añade Nóvoa una serie de raspaduras o incisiones superficiales, que contribuyen igualmente a definir un nuevo tratamiento del espacio, puesto que las líneas así producidas son, en gran parte, susceptibles de recoger la luz, de orientarla y de transformarla, mientras que las protuberancias que definen el cuadro, se ven subrayadas y reforzadas por esta insinuación plástica que, en ocasiones, alcanza una inesperada potencia expresiva.

El juego de la luz y el relieve ofrece al artista dos tipos distintos de formas de hacer; por una parte, sujetándose a las exigencias de un estructuralismo esencial, sus cuadros presentan formas que existen en cuanto tales, sin ningún tipo de mensaje simbólico ni de referencia. En otros casos, el procedimiento sirve a Nóvoa para conjugar unas posibilidades de imagen en las que está presente la alusión e incluso, la insinuación erótica, lanzada con una limpieza de expresión y de intención que borra de antemano cualquier tipo de interpretación morbosa a la que la obra pudiera dar lugar.

De estas dos formas de hacer, por un lado, la inspirada en la pura búsqueda de una experiencia visual, y, por otra, la que viene basada en una posibilidad de interpretación simbólica, es quizá más interesante la de contenido exclusivamente estructural, en la que se conjugan más amplias posibilidades mediante el desplazamiento de la luz, aun cuando hay que considerar, en muchos casos, que el cambio de posición de la fuente luminosa borra del cuadro toda sugerencia erótica, planteando la experiencia visual en una perspectiva totalmente nueva y diferente.

Capítulo especial merece el tratamiento del color en esta pintura, por muchos conceptos ejemplar; parece lógico pensar que en el desarrollo de una obra en la que la tensión y la luz son claves esenciales de los efectos obtenidos, el color debería ser algo secundario, descuidado o, por lo menos, soslayado. Nada de esto ocurre con Nóvoa; por el contrario, el color es igualmente un elemento básico del mensaje visual, y se instala sobre la superficie plástica, ofreciendo al juego de la luz y de la sombra un amplio repertorio de matizaciones cromáticas. Estos colores proceden de un tratamiento racional riguroso y exacto, y son el fruto de una elaboración meditada en la que nada se ha dejado a la casualidad, sino que todo el peso de la concepción estructural, y del abanico de posibilidades visuales que la obra ofrece, se plantea descansando en el mensaje del color, sintetizando así la experiencia plástica como proceso de integración que viene desde más allá del lienzo, definiendo





una serie de fuerzas que podríamos sintetizar en la enumeración: estructura-tensión-forma-color-luz-posición, hasta llegar a ofrecer al espectador no sólo una posibilidad de ver, sino también una coyuntura de existir, pues estos cuadros de Nóvoa son esencialmente presencias en un entorno humano, dotadas de una gran fuerza de creación de ambiente y ofrecidas a la atención del espectador como una afirmación de la capacidad del hombre para dar cima a una obra varia, rica y siempre diferente de sí misma.

Junto con Giralt, Alexanço y otros grandes artistas de esta época, el pintor sevillano Luis Gordillo, nacido en 1934 y graduado en 1959 en la Escuela de Santa Isabel de Hungría, es uno de los artistas que, abandonando el informalismo, está llevando a cabo una serie de experiencias que implican, no tanto un reencuentro con la figuración como una iniciación y una apertura a nuevos horizontes de posibilidades.

El mismo ha señalado la necesidad de transformar lo informal y de realizar investigaciones estructurales, buscando determinar unos transfondos que subyacen en todo planteamiento pictórico, y de elegir cuáles son las funciones más adecuadas de las que éstos cumplen.

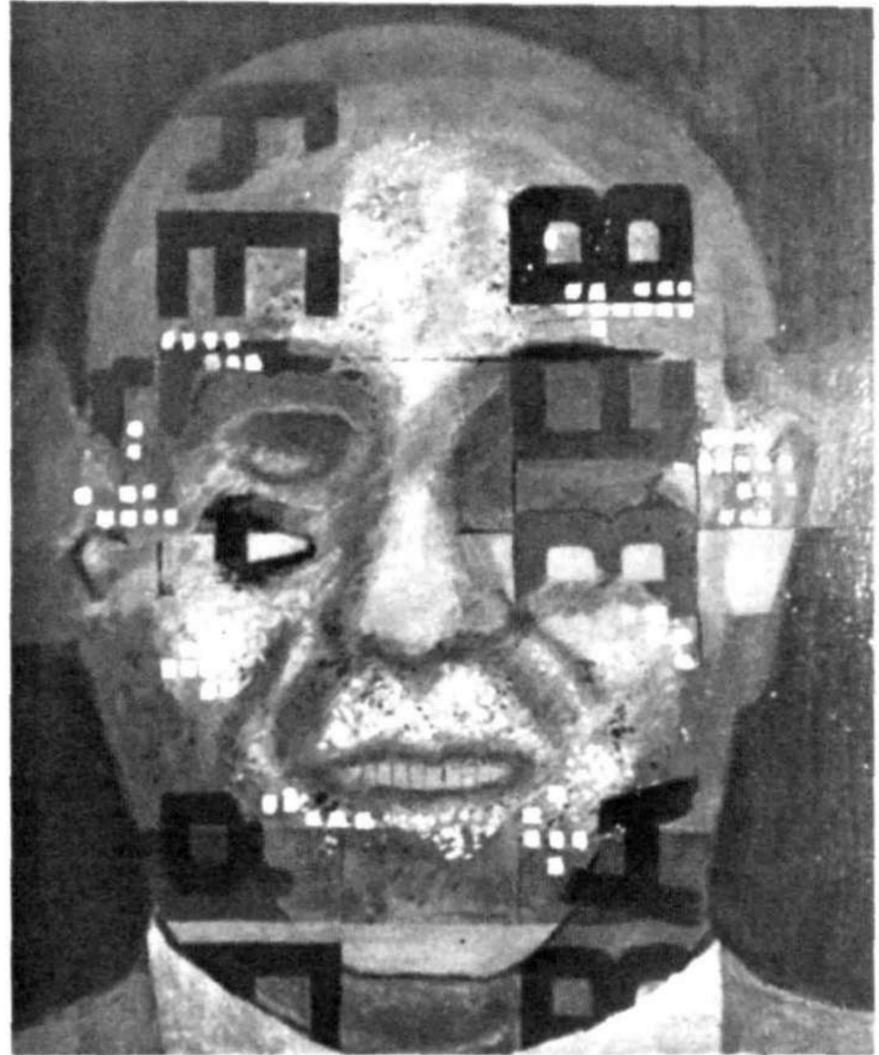
Entre los años 1963 y 1966, Gordillo llevó a cabo una serie de pinturas cuyo tema esencial era la reproducción de la cabeza humana, alguna desde un proceso extremo de disualización de la imagen, a partir de la copia casi literal de una foto como en los artistas «pop»; otras, basadas en una descomposición de la imagen, que, en realidad, implicaban siempre una voluntad de abrir un proceso de revolución. Esas pinturas, acompañadas de algunos dibujos sobre el mismo tema, se presentan ahora en una exposición de la nueva galería madrileña Vandrés.

El objetivo principal que llevó en su momento a este artista, a principios de la década del 60, a abandonar el informalismo pictórico, fue, sin duda alguna, la necesidad de dar a la tarea pictórica un más amplio despliegue temporal, volviendo, insistiendo, corrigiendo y retocando los elementos sustanciales de la obra. El informalismo hacía imposible la maduración de un mismo cuadro en sucesivas sesiones, pues el pintor deja condicionada su tarea al impulso o a la materia con que ha iniciado la obra; por el contrario, existe una posibilidad de que elementos informales, adaptados a una tarea neofigurativa, o quizá ultrafigurativa, produzcan un tipo de experiencia plástica más abierto y más liberado del proceso de deshumanización que el informalismo plantea.

La experiencia de realización de estas cabezas, en un plazo de tres años, sirvió para que Luis Gordillo buscara una serie de posibilidades de afirmación de un estilo profundamente vocado al entendimiento y al reflejo de los problemas humanos más directos, y que, sin embargo, se aleja, tanto por su contundencia, su fuerza expresiva y su establecimiento de una disciplina al margen de las disciplinas tradicionales, de la figuración tradicional como del informalismo que viene rehuyendo.

Excelente dibujante y pintor, Gordillo ofrece en cuarenta y cinco obras distintas otras tantas posibilidades de escrutar la realidad humana, con lo que su pintura se presenta como un tenso haz de posibilidades que, abriendo diferentes perspectivas a la interpretación de la figura humana, marca lo que puede ser una pintura del rostro más allá del retrato.

Estas grandes cabezas de Gordillo aparecen en unas ocasiones como superando una tempestad de contradicciones y de rupturas, un caos de confusión y de inhumanidad, a través de los cuales, un ojo, una boca, vienen a afirmar la presencia, la voluntad y la condición del hombre por encima de todos los obstáculos.



LUIS GORDILLO.

Otras veces las pinturas de Gordillo realizan un acercamiento hacia lo que puede ser una mitología de nuestro tiempo, presentando cabezas que no son ya representaciones humanas, sino mitos, tales como su intento de recrear la imagen de Jano, el dios del tiempo, que contempla a la vez el pasado y el presente.

En ocasiones, las cabezas de Luis Gordillo le sirven para hacer un homenaje a algunas de las grandes figuras del arte contemporáneo, y así vemos cabezas que son realizaciones llevadas a cabo desde una directa inspiración deliberadamente seguida, de la obra de Giacometti o de Bacon, y que están directamente dedicadas a los artistas.

En otros casos, las cabezas sirven a Gordillo para llevar a cabo investigaciones de composiciones cromáticas, intentando un acercamiento entre las distintas formas de hacer, a base de combinaciones de colores o de la adecuación de franjas y listas al conjunto, siempre buscando reducir no sólo un efecto, sino un establecimiento de presupuestos para la experimentación.

La investigación que Gordillo ha realizado a través de sus cabezas, y que abarca tanto lo estructural y lo cromático como aquellos perfiles en los que se evidencian las posibilidades de comunicación de la obra de arte, tiene, a cuatro años de terminada la experiencia, un extraordinario interés y habrá de tener una extraordinaria influencia no sólo en la tarea plástica de Luis Gordillo, sino en la de aquellos artistas que siguen en una línea semejante y que, abandonando los postulados del informalismo, van en busca de una manera de hacer, personal pero, al mismo tiempo, acorde con las exigencias que marcan en su diversidad las condiciones culturales en las que se desarrolla nuestra existencia.

RAUL CHAVARRI

# ARTE JOVEN PARA LA INDUSTRIA ESPAÑOLA

En el domicilio social de Luso-Española de Porcelana, ha tenido lugar, recientemente, una experiencia artística interesante que es necesario destacar por lo que supone en sí y por lo que constituye como síntoma del actual monumento artístico español. Se trataba de la presentación de una nueva forma de porcelana de mesa de gran originalidad no sólo por el diseño de dicha forma, sino también por los decorados que la acompañaban.

Por su nombre de forma «Oval», ya se puede deducir que la principal característica de estas porcelanas era que en ellas las figuras ovales sustituían a las circulares, que tradicionalmente han predominado en las vajillas. El que los platos hayan adoptado el óvalo en su contorno no obede a un capricho sin fundamento, sino que responde al hecho observado de que es más fácil distribuir los manjares en una figura alargada que en una circular, sobre todo cuando se sirven varios manjares distintos a la vez. En realidad un óvalo es un círculo con dos medias lunas añadidas a ambos lados y su superficie es, por tanto, más capaz que el círculo solo.

Partiendo del óvalo como premisa, todos los diseños de las piezas que componen la forma «Oval» son combinaciones posibles de esta figura, adaptada a las diversas funciones encomendadas a los distintos recipientes. El resultado ha sido un juego escultural de óvalos que cumplen la funcionalidad de satisfacer necesidades humanas, tales como beber líquidos calientes, comer, etc. Todos estos diseños industriales han sido realizados por uno de los mejores especialistas de los Estados Unidos, G. Gulotta, quien, además de artista creador, es profesor de diseño en una escuela de Nueva York. Gulotta tiene ya una larga experiencia de diseñador de porcelanas y por ello sus formas tienen a la vez una gran belleza formal y una perfecta funcionalidad.

Al llevar a cabo esta experiencia existía el peligro de haber creado una forma original para después decorarla con motivos poco atractivos o en contradicción con la misma creatividad de la forma. Este riesgo fue salvado por porcelanas «Bidasoa», al encargar los decorados de «Oval» a unos artistas jóvenes entre los más importantes del momento español actual. Por primera vez, Barbadillo, Lorenzo, Sanz, Ortega y otros más han realizado pinturas para ser trasladadas a la porcelana. O sea, que ellos han obrado con igual libertad que en sus pinturas más personales, solamente condicionados a la limitación que imponían los contornos del óvalo.

Los resultados han sido sorprendentes. Manuel Barbadillo es pintor investigador y sus pinturas moduladas son uno de los experimentos más serios y audaces que hoy se realizan en España. En los laboratorios del Centro de Cálculo de la Facultad de Ciencias, de Madrid, sometió los cuatro módulos con los que habitualmente trabaja a las combinaciones de las computadoras electrónicas. Las soluciones fueron prácticamente infinitas y, de entre ellas, Barbadillo eligió la que mejor se adaptaba al marco del óvalo. Su decorado «Ritmo» es verdaderamente original. Y por uno de esos imponderables del arte, su articulación modular parece una leyenda de alguna lengua oriental desconocida que nos mostrase un mensaje que nadie es capaz de descifrar.

Antonio Lorenzo, pintor de soñados paisajes planetarios, de inventados ingenios astronáuticos, es también grabador para el que este arte no tiene ningún secreto ni posible dificultad. Para «Oval» realizó un grabado que

tiene mucho de mapa celeste, de geografía estelar. Y lo realizó, precisamente, el día en que los primeros hombres llegaban a la Luna y, en homenaje a esta aventura de la técnica moderna, tituló su decorado «Galaxia».

Eduardo Sanz, santanderino, que tanto sabe de los brillos de los espejos y de los reflejos del mar, ha trazado un tributo al mar de su tierra natal con unos ondulados verdiazules que tienen la movilidad estática de las olas marinas, su cambiante color complementario. Su decorado «Cantábrico» es a la vez alegre y reposante; es como una ventana abierta hacia las lejanías marinas, de un mar del Norte en su punto medio de movilidad y colorido.

Igor de Ortega, profesor de dibujo, pintor de densas materias, que ha vivido y trabajado en diversas latitudes europeas, ha compuesto una vibrante ordenación de colores energéticos, que viene a ser como la esquematización de algún posible sol. «Helios» es un decorado como para comer al aire libre, o bajo la sombra de los toldos o de los árboles del verano.

Estos son los artistas españoles que han colaborado con «Bidasoa» en la primera serie de «Oval»; para después se anuncia que otros, como Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, José María Yturralde, Pepi Sánchez, Arcadio Blasco, Vicente Vela, etc., harán su aportación a esta necesaria renovación de las industrias de la porcelana.

M. GARCIA-VIÑO

ANTONIO LORENZO|"GALAXIA".



# GRADACIONES DE LA REALIDAD:

## GLORIA ALCAHUD, MARIA ANTONIA SANCHEZ Y CARMEN LAFFON

La realidad, aquello que se encuentra fuera de nosotros, de cada uno de nosotros, y que, objetivamente, para todos debiera tener igual significado, es susceptible de padecer gradaciones, gradaciones de tono e intensidad; de ser percibida con mayor o menor intencionalidad, con mayor o menor claridad en su estar fuera.

Esto se hace evidente si preguntamos por la realidad a los artistas. Ya lo decía, aguda y penetrantemente, Paul Klee: «El arte no refleja lo visible, sino que lo hace visible».

Es en este punto, en este hacer visible lo visible, donde el artista da fe de la diversificación de la realidad, de lo precario y lo fluido de la situación real. Porque si es cierto que una realidad objetiva, externa, por ejemplo, «pan», es una sola e inconfundible realidad, no es menos cierto que las respuestas ante esta realidad y los estímulos que produce serán diferentes en cada individuo que se enfrente con ella.

Nadie siente ni habla de un trozo de pan con la misma emoción, con las mismas palabras, con la misma intención. ¿Esta diversificación de lo real se produce por individualismo, por deformación socio-cultural, por falta de una educación comunitaria, o porque el mundo exterior y el de la mente están conformados, fundados, en esta ambigüedad perceptiva y de acción? No lo vamos a precisar. Para nosotros, en este momento sólo importa ver, comprobar, que la realidad es susceptible de ser percibida y, por lo tanto, expresada, con sabores y calidades diferentes. Y al mismo tiempo hacer notar que esta realidad de la que tratamos es la realidad en la que todos nos movemos.

Tres artistas, tres mujeres han mirado y han realizado su trabajo artístico a partir de la realidad. Han hablado las tres a través de su obra, en la que se acumula la experiencia cotidiana, lo vivido; el acto instantáneo del trabajo y el acto pasado que va acumulándose a fuerza de sumar pequeños «ahoras», de adicionar pequeños progresos cotidianos.

Lo que está fuera, ¿es presente, es «ahora» o tiene una cualidad de perduración, es susceptible de ser expresado mediante una línea continua (línea de hechos, línea sobre papel, etcétera), como signo del tiempo, de las horas, minutos y segundos que van del ayer al mañana?

Por de pronto aquí hay una respuesta. Vamos a analizar la contestación plástica, «lo que está ahí», que nos da Gloria Alcahud.

Gloria Alcahud titula sus últimos trabajos «Mecanismos de cartas celestes».

Este título entraña una voluntad concreta por parte de su hacedora: transformar la realidad para lograr con la ósmosis realidad-imaginación (vivencia) un equilibrio susceptible de ser transmitido en forma de misiva plástica.

Los acontecimientos, las frases que para sí misma pronunciara Gloria Alcahud no han pasado a la pintura de forma directa, tal y como van apareciendo en el horizonte cotidiano de la pintora. Los movimientos positivo-negativos que se producen en la vida de Gloria Alcahud toman sobre el soporte unas determinadas formas florales, inmersas en un espacio cuidadosamente construido, amorosamente trabajado con la pasta, el pincel y la espátula.

¿Por qué estas formas florales?

Simple y llanamente porque el mundo vegetal entraña belleza. Agrupado, sugiere relaciones y contrastes. Solitario, resplandece ensimismado.

Gloria Alcahud quizá lo haya elegido también por esa lentitud medida, cronometrada por el tiempo y las condiciones de clima y atmósfera, tan buenas para ser observadas y que en su traducción humana pasan inadvertidas, pues ella gusta —no hay más que mirar sus pinturas— de observar los cambios, las mutaciones en sí misma y en los demás.

Así, en las flores de Gloria Alcahud se unen dos planos, se fusionan dos operaciones intelectivas: en primer lugar, y aunque sean flores reinventadas, son mundo exterior. En segundo lugar, su significado primario «flor» se enriquece por acumulación de intenciones.

Con la fusión de ambos planos, la realidad queda distanciada, «poetizada», y en esta distancia se nos acerca, se nos aproxima la vivencia de la artista hasta hacerse tangible, visible a través del cuerpo, de la materia con que están realizadas las pinturas.

La materia en Gloria Alcahud, como en todo artista, tiene una gran importancia. El medio de expresión, su utilización, son necesarios para comprender los porqués y los cómo de una obra humana.

Gloria Alcahud trabaja con minucia, con una gran morosidad cada zona de sus pinturas. Previamente, la madera, su soporte favorito, ha sufrido un proceso de dilatación y retracción hasta recuperar su porte exacto. Luego, ya preparada la superficie, sin poros, comienza el trabajo propiamente dicho: el cubrir, el velar, el agolpar. Y en este cubrir entran todas las operaciones, los desvelos y las alegrías cotidianas. Pues aunque la pintora tenga una idea general de cómo va a ser el cuadro, el objeto que está realizando,



GLORIA ALCAHUD "MECANISMOS DE CARTAS CELESTES".

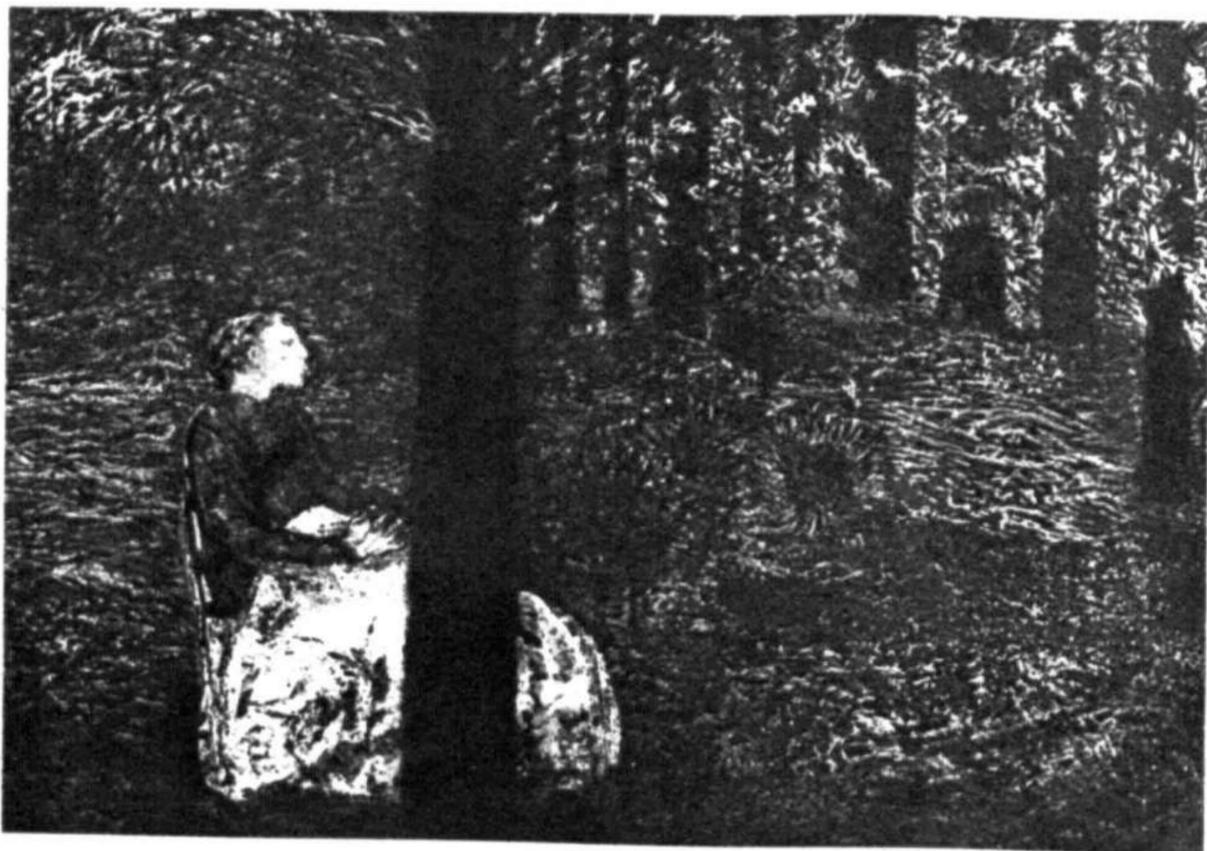
es la sucesión de momentos —no olvidemos que la realidad de que trata es una realidad «inventada»— lo que le da su talante definitivo, lo que le hace tener un rostro u otro.

Grises y azules de ayer, amarillos dorados de hoy, rojos intensos que cambian de nombre, fondos blancos, vivos y atentos. Gloria Alcahud gradúa su realidad con un gran conocimiento de lo que quiere dar de ella y de lo que quiere guardar para sí misma.

La segunda respuesta nos la da María Antonia Sánchez Escalona.

En esta artista el mundo exterior, la realidad, es reconocible, árbol es igual a árbol, ¿pero hasta qué punto? Porque hay veces que un árbol, con su rica existencia, se carga al tiempo de flores, de frutos de mujeres. Y entonces, el árbol es igual a árbol más alusión, fantasía, etcétera. El proceso no es de fusión, de ósmosis, como en el caso anterior, sino de coexistencia.

A María Antonia Sánchez Escalona la vimos por primera vez en las exposiciones de Primavera al Aire Libre. Allí, en la plaza de las Cortes, mostró unos paisajes, óleos, que nos interesaron justo por la coexistencia de la realidad y lo entrevisto o imaginado, pues entonces todavía no habían florecido ni surgido de la tierra los seres



MARIA ANTONIA  
SANCHEZ ESCALONA.

y las cosas que luego nacieron con sus grabados.

Creemos que la materialidad del trabajo sobre la plancha y con ácidos se adecúa muy bien con la sensibilidad de María Antonia Sánchez Escalona, con lo que ella quiere decir o sugiere. No es que con el óleo su expresividad pierda temperatura, ni que se resienta la artesanía del trabajo pictórico; en absoluto insinuamos eso, pero hay matices, arañazos que necesitan ser hechos con una punta de acero y no con un pincel.

Y ahora, después de una larga estancia en París, Sánchez Escalona es dueña, como era lógico, de una técnica de grabado excelente y con una capacidad de registro mucho más amplia que antes.

¿Cómo la utiliza?, ¿en qué grado de aproximación o alejamiento de la realidad se encuentra ahora?

La verdad es que Sánchez Escalona, sin dejar la metáfora, lo mágico, mejor dicho, lo fantástico, puesto que su arte sabe mantener en la indecisión realidad-maravilloso, que es justo en la tierra en la que habita lo fantástico, ha elegido un sesgo más crítico; tal vez porque ella, la artista, se proyecta más desnudamente en la realidad artística o se ve reflejada más crudamente en la realidad que está fuera y con la cual se contrasta. Por lo tanto, la cercanía a la realidad de Sánchez Escalona es ahora y en sus grabados más próxima, y su actitud más terrenal, en líneas generales.

Es un momento creemos que decisivo para Sánchez Escalona. Un momento de recuperación, de relajación artística, de punto de apoyo en ella

misma y, por lo tanto, en la experiencia con las aristas de las cosas, los objetos cotidianos, reales.

Carmen Laffón, Sevilla, 1934, copia de una manera verídica aquello que su visión inmediata descubre en la pariencia de las cosas, los acontecimientos o los personajes.

En esta descripción palpita un elemento negativo que advertimos más de manera instintiva que consciente: la caducidad.

Lo que hace reales los dibujos, de grande y pequeño formato, dibujos de técnica mixta, carboncillo, lápiz, tiza, etcétera, de Carmen Laffón, en la caducidad vital, no la caducidad de la moda febril, obsolescente, sino la caducidad con el tiempo lento, el ritmo de la vida que reflejan con desapasionada claridad.

El niño enfermo, que crece inexorablemente, que quizá no salga de su mal; la mesilla de noche, en la que se reúnen tazas, jarros con agua, con leche, con sus cajones que guardan esas mil cosas inútiles; la pared llena de mataduras; el rostro trazado rápidamente y cuyo gesto, cuyo momento, cuya edad no se repetirá ya nunca más; todas estas maravillas concretas, en frase del poeta Jorge Guillén, que Carmen Laffón hace suya, nos dan una dimensión de la realidad que, tampoco en este caso, es neutral.

Carmen Laffón no tiene problemas estéticos por resolver. Ella se ha instalado en esta manera de hacer, en este arte, desde siempre. Ha configurado un estilo «canto del cisne», hermoso por definitivo —al menos en su pintura—, haciendo coincidir la moda con su latitud y longitud peculiarísimas. Sus cambios, como todo cambio verdadero y artístico, se producen ya en el campo sutil de la gradación, de la intensidad, de la elección de este rostro o aquel rincón, cambios profundísimos, semejantes a los que la edad, el tiempo, traza en aquel rincón o en este rostro.

ADOLFO CASTAÑO



CARMEN LAFFON.

# LEANDRO MBOMIO, EN EL PALACIO DE LA VIRREINA

El artista guineano Leandro Mbomio, residente en Barcelona desde hace algo más de un quinquenio, ha presentado una muy completa colección de sus esculturas en el palacio de la Virreina, de Barcelona. En todas sus piezas hay ecos de la vieja escultura de su pueblo. A él le ha interesado el arte fan y no sólo en calidad de guineano o de escultor, sino más todavía como simple degustador de unas formas armoniosas dentro de esa esquematización y «cubización ahuecada» que las caracteriza. Verdad es que aunque las viese también como degustador de arte, no podía olvidar Leandro Mbomio que en sus venas corría la sangre de los hombres que habían inventado ese arte solemnemente expresionista y austeramente hierático. El se veía llevado por su propio instinto a expresarse de una manera similar, pero no podía hacerlo con los medios tradicionales, sino con los actuales. De ahí que decidiese modelar los barro que luego cocía al alto fuego o atacar directamente la piedra buscando ese ritmo de masas y volúmenes que parecía disyuntivo en los más grandes artistas anónimos de su pueblo, pero que aplicase a la realización de esas obras toda la sabiduría de oficio que había asimilado día tras día durante sus largos años de estudio en tierra española.

A Leandro Mbomio le preocupa la androginia, esa unidad originaria anterior a la separación del varón y de la mujer. Muchas de sus obras funden en sus dos caras ambos elementos. Tenemos la impresión de hallarnos en presen-

cia de una masa informe, que se hace suave y redondeada en su mitad femenina y que acusa ángulos, aristas y sexos en la masculina. Puede haber aquí un eco intelectual del mito platónico, pero más allá de esa asimilación de una herencia de la Antigüedad clásica, que le fue ofrecida a Leandro Mbomio en versión española, palpita su convencimiento de raíz africana de que todo puede ser simultáneamente lo uno y lo otro. La tierra originaria puede convertirse en mujer o en hombre, pero también el animal totémico puede ser antepasado lejano, en tanto el antepasado muerto recientemente puede envolvernos en la noche cálida igual que una liana vegetal o que una marea en la que resuenen los ecos del origen mítico del universo.

De ahí que Leandro Mbomio prefiera la tierra. Que la prefiera para pisarla, para pegarse a ella, pero también para sentirla palpablemente presente en su vida de hombre y en su obra de artista. No desdeña, es verdad, la madera tradicional en su pueblo y en su cultura y sabe tallar con una fuerza y un desgarró que le emparentan con los grandes penetradores de formas de su cultura y también con los de la nuestra a la que pertenece asimismo por adopción. A pesar de ello el barro le obsesiona. Fluye por entre sus dedos en masas porosas llenas de morbideces orgánicas redondeadas que se rompen repentinamente en un hueco lleno de recovecos que atraviesa la forma de parte a parte o en unos cubos y unos prismas en los que parece reclamar con imperioso derecho de propiedad todo aque-

llo que Picasso hizo suyo en la herencia africana y que adquirió así una segunda universalización igualmente esquemática y contrapesada.

A pesar de su integración evolucionada en lo que tiene que llegar a ser hoy una escultura africana que no haya desgarrado sus viejas raíces, es Leandro Mbomio un hombre de nuestro tiempo que ha estudiado en un país occidental que se llama España y que vibra con muchas de las preocupaciones de su ámbito cultural. A partir de Moore y de Julio González, lo que preocupa de verdad al escultor europeo es la visibilización del espacio interior y lograr de alguna manera que el espectador capte al primer golpe de vista cómo ese aire humanizado que se acurruca en el interior de cada escultura se interpenetra al mismo tiempo y con fluidez con el que la envuelve. Leandro Mbomio acepta conscientemente ese desafío y se atreve incluso a quemar sus naves igual que hacen entre nosotros Chillida o Chirino. Sabe que la evolución de las formas es algo que camina siempre hacia adelante y que los retornos y las resurrecciones son imposibles en los casos en que su misión no consiste en fecundar un



nuevo futuro. A causa de ello, rompe Leandro Mbomio la forma y aprovecha para su ruptura los ojos o la totalidad del rostro, el pecho o cualquier otro órgano que le parezca plásticamente penetrable. Forma interior y forma exterior se aúnan así, pero no en una estructura abstracta, sino en una prolongación actual y con un trasfondo mítico-sacro, de la vieja figuración ritual del pueblo al que pertenece. La carrera de Leandro Mbomio se halla ya asegurada. Es uno de los escultores que más cosas tiene que comunicarnos y

que sabe hacerlo con sencillez y con perfecto conocimiento de los recursos de su oficio. A nosotros como españoles tan sólo nos resta felicitarnos de que este artista rigurosamente auténtico haya nacido en una de las tierras que España hizo acceder a lo largo de los siglos al concierto universal de los países libres y que haya estudiado, además, entre nosotros y se exprese en nuestro idioma, que es ya el de su pueblo y el de su patria.

CARLOS A. AREAN

# TESTIMONIO 70

Estamos frente a una exposición que reviste carácter excepcional y que en realidad debería ofrecerse de una manera habitual en una serie de presentaciones colectivas de artistas jóvenes, ya consolidados profesionalmente en cierto modo los más jóvenes de cuantos han alcanzado la consagración. En este sentido cabe aplaudir la exposición como muestra de algo, sobre lo que debería de insistirse y repetirse, y que puede dar la fórmula, para un tipo de certamen periódico, que evidentemente se necesita. Considerando que las galerías profesionales no pueden emprender esfuerzos de promoción como éste, sería aconsejable que la Comisaría, que ha realizado esta experiencia, y en su misma línea, la Dirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo, promovieran exposiciones seleccionadas como ésta, que sirvieran para dar cuenta de la riqueza y la amplitud de nuestra pintura contemporánea.

Testimonio 70 presenta obras de

dieciocho artistas, de ellos, los más jóvenes, Morras y Salamanca, tienen solamente veintisiete años, los de mayor edad, alcanzan los cuarenta y dos. Todos estos artistas, cultivan diferentes tendencias y estilos, pero se caracterizan por realizar sus obras desde unos criterios muy personales, que dan peculiar y especial perfil, a su experiencia plástica; no son meros seguidores de una manera de hacer, consolidada internacionalmente, sino investigadores, que adaptan su peculiar estilo y tendencia, las características que definen una manera de hacer más o menos generalizada.

La primera sensación que la exposición transmite es la de su espectacularidad. Las obras se definen no sólo por una búsqueda de lo nuevo, sino también por una agudización de la experiencia visual que ofrecen muchas de ellas. Se afirman en el espacio, planteando de una manera contundente la anulación de las diferencias tradicionales entre la pintura y la escultura y su

general sustitución por un concepto único de experiencia plástica. No son, por lo tanto, ni por los materiales empleados ni por su concepción espacial, pinturas entendidas a la manera tradicional, sino evidencias de la multitud de caminos y de tentaciones exploradoras, que se ofrecen de una forma insoslayable al artista de nuestro tiempo.

En segundo término advertimos en la exposición la certidumbre del gran momento por el que pasa la pintura española y en particular la mayoría de los artistas representados en ella. Algunos, que hacía tiempo no se presentaban en exposiciones, ofrecen una manera de hacer consolidada y afirmada, que es demostración de que la ausencia no significó apartamiento, sino trabajo, y en este sentido, la obra mínima y escueta en la que se conjugan de manera personalísima las exigencias de «Less is More» o arte mínimo, con un planteamiento lineal de la experiencia constructivista que presenta José María Iglesias, constituye uno de los grandes hallazgos de la muestra.

También se advierte un aspecto parcialmente negativo. Algunas de estas obras, concebidas con un acento de indudable grandeza, carecen de las dimensiones materiales que parecerían requerir y se presentan ante el espectador como algo más de lo que sería la maqueta y el proyecto de sí mismas, y bastante menos de lo que su disposición de línea y espacio promete; este es el aspecto predominante que ofrece, en el momento actual, la obra de uno de los más dotados artistas plásticos contemporáneos: Pedro García Ramos, cuyas obras se quedan pequeñas para expresar el impulso artístico que evidencian, y que necesitarían unas dimensiones a tono con la grandeza de su concepción.

Algunos de estos artistas, en más directa conexión con el espectador de Madrid y Barcelona y con el público de las Bienales Internacionales, se mantienen fieles a una línea de evolución artística, escrupulosa

IGNACIO IRAOLAI  
EN PRIMER PLANO, "GARITA  
PARA VIGILANCIA DE LAS  
ARTES, LAS LETRAS  
Y TODO LO DEMAS"  
AL FONDO, "GESTATORIA 70".





ANZO/AISLAMIENTO.

mente conservada, este es el ejemplo de José Luis Fajardo, que a partir de unos materiales que plantean al artista innumerables exigencias, no se detiene ni se precipita, sino que recorre un camino de afirmaciones cada vez más rigurosas. Vale la misma observación para el pintor que con su abstracción lírica constituye el contraste que no desentona, sino que confirma la validez del conjunto: Vicente Vela. También para Angel Orcajo, igualmente firme en sus realizaciones de pequeño tamaño, como en estas experiencias plásticas, sobre las que la exploración no es sólo lineal y cromática, sino también de espacios y volúmenes.

Ignacio Yraola está corriendo un grave peligro, que sólo un artista tan inteligente y tan bien dotado como él puede conjugar, el de dejarse llevar por los elementos anecdóticos, perdiendo algo de su gran valor como instrumentador de firmes categorías plásticas. Prácticamente, en las tres obras de esta exposición, vemos cómo por una parte se sacrifica a la pirueta y al desplante extrapictórico una obra que podía haber tenido singular aliento y hermosura, la «Garita para vigilancia de las artes, las letras y todo lo demás», y por otro lado, con la obra titulada «Gestatoria 70», estamos ante una concepción llena de madurez en la mejor línea de las realizaciones de este artista, siempre inusitado.

Tres artistas acuden a la exposición con obras que dentro de una trayectoria ya definida enuncian nuevas perspectivas y posibilidades, más amplias de hacer. Anzo, con sus imágenes que abogan por un hombre más libre y más redimido de sus procesos de enajenación; Ceferino Moreno, que sigue utilizando los materiales con un mismo acierto de composición y una misma eficacia plástica, y José María Yturralde, que va completando y ampliando su experiencia de las figuras imposibles, o sea, representaciones planas de concepciones espaciales, a las que la falta de un dato real coloca en el terreno de lo irrealizable.

Dos artistas, a los que no es frecuente encontrar en las galerías madrileñas dan también con su presencia una demostración más del amplio campo que abarca la exploración pictórica actual española: José Navarro, con unas estructuras de repetición, en las que el color, la forma y la elección de módulos, se cuidan de manera minuciosa para ofrecer un trabajo lleno de calidades, y Jordi Pericot, que lleva a cabo una tarea de combinación de módulos y de multiplicación de estructuras,

que da como resultado una apertura de posibilidades insospechadas al juego de la luz y la posición del espectador.

Aparecen juntos en esta exposición dos de los representantes más cualificados de cuantos dan acogida en su obra a motivos de inspiración erótica: Andrés Cillero y Francisco Cruz de Castro. De entre las seis obras presentadas por ambos artistas, la atención del espectador queda ganada por el «Homenaje a Leonardo», de Cillero, obra realizada con una gran originalidad de concepción y un esmero en el tratamiento de la materia realmente destacable.

Reciente su triunfal presencia en la Bienal de Venecia, Darío Villalba trae a la muestra sus inquietantes figuras doblemente cautivas en un espacio plástico y en un indescribible aliento de enajenada soledad.

Julián Martín de Vidales vuelve a insistir en el tipo de trabajos que presentó a la última exposición nacional de arte contemporáneo, sus variaciones de formas superpuestas y en cierto modo añadidas al espacio pictórico esencial suponen una nueva manera de hacer, diferente a la que ha servido al artista para inscribir su nombre entre los artistas de nuestro tiempo.

La obra, «Segunda versión de Capilla para un hombre importante», es la única que presenta Eduardo Sanz, que vuelve a hacer gala de su dominio técnico, puesto al servicio de la difícil manera de hacer que ha elegido.

En resumen, sin constituir la totalidad del testimonio plástico que podría haberse convocado, esta exposición posee un indudable interés y da cuenta de un momento de nuestro arte y de algunos de nuestros artistas.

Quizá un contraste como éste, repetido bajo otra convocatoria y reuniendo otros nombres y estilos, intensificado y multiplicado, podría servir para producir una serie de positivos movimientos de emulación y haría contrastar con la uniformidad expositiva de que adolecen un gran número de nuestras galerías en la variedad temática y de realización, que es uno de sus datos más positivos.

Inaugurada en un alarde de organización, al mismo tiempo que otras tres exposiciones: Alvaro Delgado, Agustín Celis y Durero, la exposición ha alcanzado una extraordinaria cifra de espectadores, demostrativa de cómo el público atiende tanto a las exposiciones de arte tradicional como a las de arte de vanguardia.

RAUL CHAVARRI

# EXPOSICIONES EN MADRID

Pues resulta que no puedo hablarles de los primeros días del mes de marzo. Hay que abrir un largo paréntesis, y las salas y pintores que durante esas fechas dieron que hablar atrajeron la atracción del público, llegaron a los primeros puestos de los «hits» de la semana pictórica; ya están debidamente comentados, y con amplitud más detallada que en esta atropellada crónica, en otras páginas de este mismo número.

Por ejemplo, y para sólo anotar los que recuerdo, de la sencillez franciscana, nítida y entrañable de Cristino de Vera. Del hombre actual, siempre metido en el tren de nuestro tiempo de Agustín de Celis. De los grabados «distintos» de María Antonia Sánchez Escalona. Los cito porque ellos abren esa primera parte del tiempo en curso que me toca reflejar, pero sólo una cita y ya es bastante, porque cumplido espacio y análisis merecen y llevan.

Viene en seguida la exposición de dibujos y acuarelas que ese español internacional, llamado Joaquín Peinado, presentó en la Galería Frontera. No es caso de presentarles al pintor de Ronda, de la escuela de París, ni hablarles de su sensibilidad y su inclinación hacia el cubismo. Bien conocido por los expertos, aunque su nombre no pertenezca al público dominio, estas cuarenta obras que ahora conocen los madrileños suponen un buen acercamiento al mejor entendimiento del artista.

Bien conocido ya, cercanamente por la exposición de dibujos que hace unos meses presentó en Egam, Fernando Zobel asomó sus

óleos últimos en Juana Mordó. Blancos y sombras en la conjugación refinada y exquisita a que nos tiene acostumbrados. Un derroche de sensibilidad, en la que siempre está presente un rigor intelectual extremo. Zobel, el Zobel con un pie en Manila y otro en Cuenca, no produjo sorpresa ni tampoco desencanto. Su pintura, como su dibujo, existen bajo la premisa de la suma delicadeza.

Vuelta al torno, y a vueltas con los juegos ópticos: Cantalapiedra, Gabriel, valenciano obsesionado por el «op», artista preocupado por los juegos de miradas, por la profundidad y dimensiones auténticas del cuadro, presenta sus experimentales obras en la galería Amadís. Hay que atravesar un redondo cinturón plástico, otear y observar por algún hueco abierto en el centro, para divisar al fondo

sus geométricas líneas, sus exactas rayas perfiladas que a lo lejos componen un inmenso y perfecto juego calidoscópico, donde el cuadro y el espectador cambian y permutan una y otra vez.

¡Ah, el espectador! Hay que hacer un esfuerzo para no hablar del efecto que los punzantes espacios de Nóvoa, el sudamericano residente en París, que por entonces expuso en la galería Skira, produce a quien los mira, sólo valiéndose de una tela elástica y unas fuerzas que presionan desde dentro. Nóvoa también va, como los artistas a los que dediqué mis primeras líneas, ampliamente comentado en estas páginas. Pero callar a Nóvoa sería callar la exposición que provocó, personalmente, la más fuerte impresión del mes de marzo. Con total sencillez de medios, moviéndose en un campo donde



ISIDRO NONELLI  
"EL GRAN PERSONAJE".

la pintura apenas si tiene nombre, sabe y consigue provocar el efecto máximo, moviliza al espectador, mueve los resortes de la sugestión, la magia y el placer estético. Callar a Nóvoa es una crónica de las exposiciones madrileñas sería punto menos que imposible.

Sugestión otra vez, de paleta y atmósferas, en la obra que Méndez Ruiz expuso en la galería Tarrés. Una realidad casi abstracta de paisajes y bodegones tratados con mimo, velados por un sutil clima transparente. Méndez Ruiz, en boca de un crítico, es «dominador de la realidad». Pero aferrado a ella.

Otra vez la realidad, la realidad cotidiana y actualísima, la tecnológica y presente, aunque pongamos malas caras, en las esculturas de Antonio Jesús. El mismo dice que son estructuras en sentido literal. Ni escultura tradicional ni proyectos de ingeniería. Y es en esa actualidad, en esa realidad nueva, donde el hombre debe encontrarse. Ninguna frialdad en su planteamiento. Arte y técnica en un diálogo reciente y que prestan a la máquina su sentido estético, como el artista afirma rotundamente.

Máquinas de nuevo en Ramiro Tapia, que desde la galería Fauna's planta a su hombre frente a la técnica y ayudando al hombre a vencer en el juego. Distorsiona, confunde, humaniza al mecanismo

siempre protegido por una dimensión humanista. Pero conociendo el mundo en que vive.

En los antípodas del anterior, Vivancos. Un **naïf** que vive en París desde hace muchos años y que nos devuelve un mundo lleno de pureza, de humor, de gracia y ternura propio de todos los artistas del género, esta vez desde las paredes de la galería Durán. Vivancos nos entrega, intacto, el mundo de nuestra infancia. Con las ventanas así pintadas, y las mesitas pequeñas, y los hombres y mujerucas que veíamos entonces. Y ante los **naïf**, el juicio crítico, lúcido y frío, es difícil. Porque el niño de cada adulto revive y se apasiona.

Dos nombres nuevos, que no tienen nada que ver con **naïf**. Dos nombres que exponen juntos en el Club de Prensa y a los que mueven las mismas reglas estéticas: Pedro Grifol y Alberto Mendivil. Para los dos es su primera exposición. Los dos llevan cuatro años trabajando en esto y los dos tocan, más o menos, una nueva figuración, que en Mendivil es más abstracta y en Grifol más figurativa. El resultado es distinto, pero con ese lejano aire de parecido que nos hace reconocer a las familias.

Reconocemos también el aire de la familia de los humanos en los barro de Arcadio Blasco. El está preocupado porque los humanos todo lo complicamos, lo

barroquizamos, y propone volver al equilibrio. Y no dice que vuelve al barro porque es lo anti-barroco, pero puede quedar claro, a la vista de las obras que expone en Iolas-Velasco. Sus barroos son el hombre. Y la tierra, que él declara: «La maleabilidad de la tierra, la humildad de la tierra, su proximidad; es el origen y el fin». Y él forma barroos.

Un buen salto al intelectualismo y llegamos a las figuras imposibles de Yturralde. Vanguardista del arte a caballo en sus estructuras geométricas y esa imposibilidad de sus figuras, en la galería Sen presentó su última obra. Yturralde trabaja con el color, la forma y la textura, y evita en cuanto puede todo orden esperado. Le preocupa la modulación expresiva del espacio y las leyes de comunicación plástica. Es obvio aclarar que el racionalismo domina su obra.

... Y entonces llegaron los últimos días de marzo y, ya casi, abril y la gente que se escapa. Tatiana expone en el Círculo 2 sus paisajes y payasos, en su sensibilidad al servicio del oficio y la pasión, en boca de un crítico italiano. Y los dibujos de Isidro Nonell, espléndidos, luminosos, esclarecedores, definitivos, en la galería Frontera, que sigue insistiendo y acertando en que «el dibujo es la confianza del artista». Y el «op» en los esmaltes sintéticos de José Feliciano, salmantino que no quiere encasillarse y que hace muy poco tiempo expuso en el Ateneo madrileño. Y de nuevo el color, la luminosidad y la magia de Vivi Milano, ya bien entrado abril, exposición celebrada en el Club de Prensa y sobre la que se insiste en la gracia, la poesía y la exaltación colorística de los lienzos. Y más acá todavía, ya mediado el mes de las lluvias, María Paz Jiménez, gitana y donostiarra, expone en Fauna's. Los críticos afirman que es un prodigio esta mujer sensible para la que Blas de Otero ha escrito una presentación escueta y vibrante, y cuyos cuadros, simples, sencillos, rompen la membrana del espectador.

JUBY BUSTAMANTE



TATIANA.

# EXPOSICIONES EN BARCELONA

Los meses de febrero y marzo suelen ser de gran intensidad en las actividades artísticas. Barcelona, superada en los últimos años por Madrid en estas actividades, parece como si realizara ahora una intensa e importante reactivación, en busca de su relevante papel desempeñado durante tantos años. Se ha inaugurado una nueva e importante galería (galería Adriá), montada con gusto y riqueza de medios. La exposición inaugural fue dedicada a un homenaje a Rafael Zabaleta, al cabo de poco más de diez años de su muerte. La exposición ha sido la más completa de las realizadas sobre el pintor. Además de una rigurosa e importante selección de obras, en las que figuraban algunas poco conocidas de su primera época y las más importantes realizadas en los últimos años de su vida, se ofrecieron muestras de carácter personal, documentos, correspondencia, libros, críticas, etcétera. La exposición constituyó un verdadero acontecimiento. Hacía tiempo que no se contemplaba en Barcelona una afluencia de público tan constante en una sala de exposiciones. Cirici Pellicer destaca en el catálogo de presentación el intenso valor de la aportación de Zabaleta, quien con una naturalidad pasmosa, desde su Quesada natal, tuvo la serenidad de no dejarse atraer por los deslumbramientos del academicismo imperante en Madrid. Nadie más, afirma, en su área cultural se había atrevido a ser un pintor importante sin ser un pintor de Madrid. Zabaleta pudo respirar en París o en Barcelona como en su casa. Zabaleta, en su pintura —con Angel Ferrant en escultura—, llevaron un soplo de frescor internacional sobre las bambalinas estériles del arte centralizado. El provecho con que Zabaleta aprendió las lecciones de Cézanne, de Picasso y de Matisse es altamente significativo porque revela que las limitaciones que se supone segrega la vanguardia del mundo rústico no existe. Zabaleta, oasis en los negros años, es hoy en nuestra perspectiva el precursor del arte vivo.

La lección de la obra de Zabaleta tiene ya un carácter histórico y, casi podríamos afirmar, museístico en el sentido clásico y tradicional de la expresión. Su obra, profundamente enraizada en su circunstancia, supo asimilar lo más agudo y penetrante y las investigaciones del arte contemporáneo. Para Santos Torroella su exposición hace posible una revisión del quehacer pictórico de Rafael Zabaleta, tras de la cual éste se nos aparece afianzado en el tiempo, y más que nunca convincente, porque su verdad íntima se ha aclarado y robustecido con los años. Pocos artistas actuales resistirían una prueba semejante. Toda la pintura de Zabaleta está empapada de esa rusticidad cálida y esa elementalidad de colores, sabores y campesinas vivencias. Por obra de la feliz alquimia que sólo se da en los fatalmente creadores, en sus lienzos hallaremos siempre la potenciación, en alas de la fantasía y siguiendo ritmos de gran epopeya originaria de cuanto constituyó su mundo, y por ello, por ser tan cabal y tan sustanciadamente suyo ese mundo, resulta que también lo es nuestro.



MOLINA SANCHEZ/ "LA PALOMA HERIDA".

Sin embargo, la reacción no fue del todo unánime. La acusada personalidad de Zabaleta, la agresividad de algunos aspectos de su pintura, provocaron la reacción violenta del escritor José Pla, quien en una de sus crónicas semanales afirmó que Zabaleta es un pintor muy desagradable y que no es posible comparación alguna entre Zabaleta y Cézanne. Como la afirmación iba acompañada de una de esas irritadas y violentas protestas que periódicamente se hacen contra todo arte contemporáneo, hasta el punto de que Pla llega a calificar la obra de Picasso, como la de Miró, la de Tápies, la de Chagall, con la poco académica frase de «m... infecta e intolerable», su crónica produjo las reacciones que eran de esperar: de una parte, la de aquellos que sintiéndose humillados por su falta de posibilidad de visión del arte contemporáneo aplaudieron el calificativo global contra las creaciones artísticas de nuestro tiempo; de otra, la adecuada réplica intelectual, en la que hubo de recordarle al señor Pla ciertas nociones elementales de las artes plás-



FABRICA DE PARETS/PINTADA  
POR ARRANZ BRAVO Y BARTOLOZZI  
CON RESINA ACRILICA.

En la pág. siguiente: M. BEA/  
"HOMENAJE MAGICO".

ticas, como la de que hoy el arte no pretende trasplantar la belleza en su sentido clásico, sino la expresión, la comunicación y el testimonio, y no ya de lo agradable, sino incluso de lo desagradable. Lo cual es hoy propio de toda obra de creación artística, sea plástica o literaria. En ella lo que importa es la profundidad en la penetración y en la expresión. En lo cual el arte contemporáneo ha alcanzado dosis y aspectos realmente excepcionales. Sabido es que hay muchos que miran las obras de arte y no las ven. Pero lo que resulta insólito, a estas alturas, es que la irritación de quienes esto le ocurre llegue a los límites de la negación absoluta, de la injuria y de la tan repetida afirmación de que aquellas cosas las hace mejor su hijo, un asno o un mono amaestrado...

La segunda exposición de la galería ha estado dedicada al pintor francés Gastón Chaissac, poco conocido entre nosotros, a pesar de la importancia que en el orden internacional tiene su obra. Precisamente por eso hay que agradecer a la nueva galería el esfuerzo que supone la presentación de una exposición antológica tan completa como la que nos ha ofrecido. Hay en la obra de Chaissac una elementalidad de formas que lleva a pensar en lo infantil y en lo primario, pero la disposición de estas formas y volúmenes, la libertad de su creación artística y la intención de sus signos revelan que tras la pureza que en la obra se advierte hay un trasfondo de cultura de primer orden, aunque en busca de lo primario y de lo elemental trate de darse una réplica al arte extremadamente refinado de nuestro tiempo. En la obra de Chaissac, como afirma Perucho en el catálogo, se metamorfosean las cosas con la gozosa exaltación de los niños, pero dotándolas de la saludable ironía de los adultos. La exposición ha merecido la atención de los expertos, pero no ha tenido la acogida que merece una obra tan singular y representativa del arte de nuestro tiempo. La nueva galería puede apuntarse el éxito de haber presentado entre nosotros la obra de un pintor cuya desaparición, en 1964, ha determinado que desde entonces se le dediquen penetrantes estudios.

Una experiencia singular, desde el punto de vista de la plástica contemporánea, ha sido la realizada por los pintores Arranz Bravo y Bartolozzi en una fábrica de Parets, dedicada a curtidos y manipulaciones de pieles, situada junto al kilómetro 18 de la autopista a La Junquera. La impresión resulta sorprendente y el espectáculo excesivamente atractivo para el lugar donde la fábrica está colocada. Los pintores han tenido plena libertad para intervenir en la distribución de las formas arquitectónicas, dando un sentido nuevo a los huecos exteriores y pudiendo introducir una curiosa y peculiar chimenea, cuyo brazo se distiende hacia abajo, al llegar a la altura máxima, a modo de forma escultórica de blanda tubería. Los elementos funcionales, depósitos de agua, etcétera, se acentúan con los colores vivos, a veces a través de formas geométricas, otras mediante delimitaciones naturalistas y vegetales, incluso con el contraste de un minucioso realismo paisajístico en la base de las paredes de la construcción. Unos corderos de tamaño natural, pero con la forma primaria de los juguetes de Navidad, debidamente aumentados, completan el sorprendente decorado exterior. No obstante, la dirección de la fábrica ha permitido que los artistas intervengan en la totalidad de los elementos de la misma: decoración de los camiones de transporte, de las máquinas y lugares del interior e incluso de las facturas e impresos de la casa. No puede darse una mayor integración de las artes plásticas en una actividad hasta ahora considerada y, en la práctica, utilizada en su sentido estrictamente funcional. La lección de la obra realizada va mucho más allá del extraordinario e importante efecto causado. Los trabajadores de la fábrica sienten hoy con orgullo la creación artística a ella incorporada apreciando los valores plásticos. Se trata de un ejemplo a tener en cuenta para evitar, en lo posible, la frialdad y la falta de dimensión humana de los grandes talleres industriales de la vida moderna.

El Camarote de Granados ha seguido en su plausible deseo de mostrar a Barcelona pintores residentes en Madrid, poco conocidos en nuestra ciudad. Una

interesante exposición de Molina Sánchez nos ha ofrecido una obra plena de madurez, de sensibilidad y de valores líricos y poéticos. Con un gran desenfado y naturalidad en el empleo de la pasta y del color, con gran simplicidad de formas y referida siempre la obra a seres y objetos del mundo exterior, se ofrecen traducidos por la sensibilidad del artista, en vivas criaturas y formas del mundo de la plástica, con la trascendencia de sus penetrantes valores sensibles.

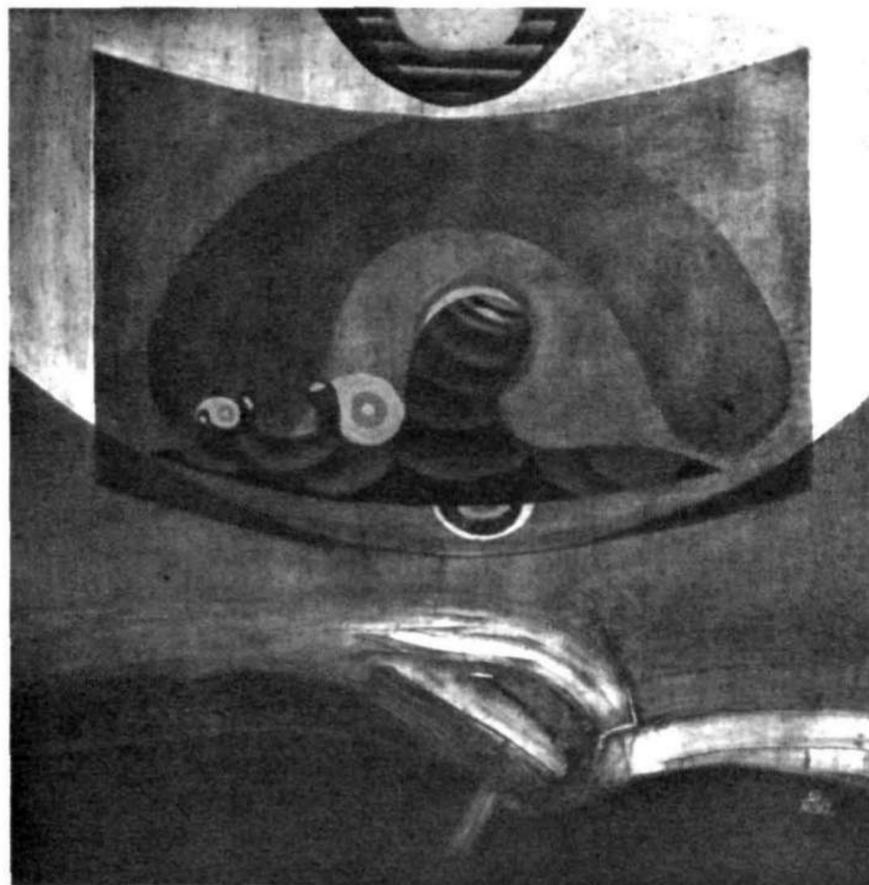
Vilacasa, con sus planimetrías y con sus cerámicas, ha logrado alcanzar un mundo muy característico. No hay duda que la primera impresión que produce esta obra, de geométrica disposición de formas, de sutiles fusiones de tintas, es la de una visión nueva de nuestra geografía, de frente, desde gran altura, desde la nueva perspectiva que los actuales medios de comunicación permiten. Como siempre ocurre en la creación artística, lo de menos es el camino o la posición adoptada; lo importante es el grado de comunicación y perfeccionamiento que en él se alcance. La persistencia de la obra de Vilacasa en este mundo y en esta actitud le ha llevado a una precisión tal que lo convierte en una serena y refinada disposición de formas, en cuyos matices y distribución está la esencia de los valores de un modo nuevo de ver nuestra inmediata realidad.

El mundo pictórico de García Llorca es un mundo singular. Los seres del mismo tienen una dosis de anacronismo y de ironía que nos recuerdan, en ocasiones, viejas estampas; sus pájaros y animales selváticos parecen proceder de selvas de otro mundo, del que como único enlace tuviéramos a García Llorca. En su captación, en su insistencia, García Llorca acentúa el esquema formal, el vigor de los planos cromáticos, la fuerza expresiva. Su mundo singular nos enriquece y atrae de manera casi obsesiva.

Una pintura de formas irreales, sorprendentes por su contundencia, atractivas por su disposición y por la cálida atmósfera de sus colores, es la que nos ofrece Bea. Una obra en la que resulta inevitable pensar en la profundidad del mundo subconsciente del autor, no por la referencia fantasmagórica de seres al uso del viejo surrealismo, sino por el significado de sus formas inconcretas cuya realización tiene lugar a través de una precisión y una calidad excepcionales.

El caso de Argimón —otro de los pintores cuya obra hemos podido contemplar últimamente— resulta singular. Tras un largo e intenso período informalista comienza una etapa en la que la incorporación de objetos, con formas de clara evocación modernista, da a su obra un perfil original enriquecido por la minuciosidad de la elaboración. Tras una estancia en Nueva York, su pintura ha prescindido de las riquezas materiales de realización, se ha adelgazado, por decirlo así; ha simplificado las formas, ha contrastado más violentamente los colores y ha introducido signos más directos e intencionales. Su nueva pintura es bien diferente de la anterior, aunque las formas sigan evocando la libertad de su neomodernismo.

Roser Bru es una pintora catalana residente en Chile que periódicamente ofrece su obra en Barcelona. Ahora lo hace a través de una serie de dibujos y grabados que revelan su profunda y certera forma-



ción cultural, por la intención de su temática y por el agudo señalamiento de ciertos aspectos de la vida moderna, reflejando al mismo tiempo su gran dominio en la técnica del grabado. Una obra altamente significativa, reflejo de la cultura y de la inquietud de una artista catalana que, aunque residente a muchos kilómetros de su tierra natal, no pierde el contacto ni las vivencias psicológicas.

El castellanense Luis Prades, después de un largo período sin exponer en Barcelona, lo hace ahora con un reducido número de obras, si bien a través de ellas puede advertirse que el transcurso de este tiempo sólo ha servido para afianzar los valores en que su pintura se apoyaba. La audacia de las formas cromáticas derivadas del fauvismo, dissociadas, en cierto modo, del perfil del objeto, unidas a una cuidada y minuciosa realización, comportan volúmenes esenciales y rotundos reflejos de gran intensidad expresiva, sin perjuicio del equilibrio y de la serenidad luminosa propia de su pintura mediterránea.

Por último, entre las muestras que han podido contemplarse estos días, cabe señalar la de dos pintores calificados de ingenuistas o «naïf»: Evaristo Guerra y Tomás Meca. El análisis de su obra nos indica que va bastante más allá de lo que con estos adjetivos pudiéramos significar. Hay en la obra de ambos artistas una indudable sencillez y naturalidad en la representación, un modo tosco en la captación de las formas. Pero es indudable que también se advierte en ellas la cultura propia del museo imaginario que todo el que hoy está inmerso en el mundo del arte lleva consigo. Por escasa que sea la formación técnica de ambos artistas, por muy pura que mantengan su sensibilidad y su lenguaje, en estas obras se advierte la presencia de muchas de las que el arte contemporáneo puede ofrecernos. Lo que pasa es que como este arte contemporáneo se produce en libertad, no ha destruido ni aniquilado la pureza y el popularismo de nuestros pintores, que nos dan así una obra lírica y pura, aunque naturalmente enriquecida por múltiples asistencias.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

## BIENAL DE SAO PAULO

Treinta países han confirmado ya su presencia en la XI Bienal de São Paulo, esperándose la asistencia, por lo menos, de veinticinco más. Entre aquellos cuya presencia se ha hecho firme están Alemania, Argentina, África del Sur, Austria, Bolivia, Colombia, Corea, Costa Rica, Chile, Chipre, España, Filipinas, Francia, Gran Bretaña, Grecia, India, Israel, Italia, Japón, Líbano, Luxemburgo, Nueva Zelanda, Panamá, Portugal, República Dominicana, Rumania, Suiza, Tahití, Checoslovaquia, Turquía, Uruguay, Venezuela...

La XI Bienal presentará este año grandes innovaciones, de acuerdo con las sugerencias de la mesa redonda de críticos de arte de veintidós países y que tuvo lugar en los días que siguieron a la X Bienal. Habrá varias manifestaciones temáticas en el campo de las tendencias y búsquedas, destacando:

- Exposición de arte conceptual, con participación de artistas de los Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia y países latinoamericanos.
- Exposición de arte cibernético, con participación japonesa, británica, norteamericana, francesa, yugoslava, española y países latinoamericanos.
- Exposición de arte de sistemas.
- Exposición de integración del color, que está en fase de organización por el crítico de arte alemán Dietrich Mahlow.
- Propuestas-búsquedas de contenido interdisciplinar básicamente nacional.

Otras exposiciones, retrospectivas, didácticas, etcétera, están siendo examinadas por la propia Bienal y los países participantes. Una de ellas será en homenaje a los próximos noventa años de Pablo Picasso.

La idea de reformulación, en vista de la actualización constante de la Bienal, que empezó a surgir como resultado de la primera mesa redonda, tomó impulso aún mayor con relación a la XI Bienal y será intensificada en el futuro. Está en el pensamiento de la comisión directiva de la bienal paulina destacar con más amplitud la parte temática, con el propósito de asegurar que los temas sean elegidos y establecidos con suficiente anticipación. Este asunto será uno de los puntos básicos de la II Mesa Redonda de Críticos de Arte, que se reunirá durante la inauguración de la XI Bienal el próximo mes de septiembre.

Una vez establecidos los temas, serán propuestos los nombres de los artistas de varios países para la organización de la muestra, que, en general, será internacional y realizada con el asesoramiento de una comisión de críticos, que asegurarán una visión panorámica de los estudios, búsquedas y realizaciones en el campo que será enfocado. Para la II Mesa Redonda de Críticos de Arte será elaborado oportunamente el temario definitivo, basándose en consultas a los críticos de arte brasileños y extranjeros.

## CONCURSO LATINOAMERICANO DE ARQUITECTURA

Coincidiendo con la Bienal de São Paulo, de septiembre a noviembre, se celebrará un concurso latinoamericano de escuelas de Arquitectura destinado al alumnado y bajo el tema «Proyecto para solucionar el problema del paisaje que el hombre construye en la era industrial», no pudiendo presentarse más que un proyecto por escuela.

## LITOGRAFIAS DE PICASSO

Un libro que agrupa todas las reproducciones de las litografías de Pablo Picasso, cuyo título es «Picasso, litógrafo» (reco-

## RETORNO A LO FIGURATIVO

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Francia ha organizado en Saint-Etienne una exposición circulante, presentada por vez primera en la Casa de la Cultura de la citada localidad y titulada «La imagen en discusión». La muestra celebra el retorno a lo figurativo, que desde hace algún tiempo parece ser una de las más vivas inclinaciones de la pintura actual.

La influencia del «pop-art», el impacto creciente de la prensa, de la televisión, del cine han hecho de la imagen el «soporte» tipo de nuestro tiempo; directamente accesible, sin que sea necesario traducirla, se ha convertido en el modo de comunicación corriente de nuestra época. La expansión de la publicidad lo atestigua. En la exposi-



gido por André Saurte, y que ya había ido publicando toda esta obra por períodos), acaba de ser editado en París. Reúne alrededor de 400 grabados y litografías, realizados desde 1949 a 1969, y constituye un panorama completo de la obra litográfica del maestro español, al que precede un estudio de la escritora Helene Parmelin, en el que se evoca la personalidad de Picasso en su aspecto familiar excepcional.

ción se ha seleccionado para ilustrar esta tendencia a seis artistas de orígenes y formación diferentes.

— Leonard Cremonini, que ofrece en sus obras una visión, con colores fantásticos, del mundo habitual.

— Alain Jacquet se ha entregado a la «desmitificación de la realidad. La utilización de las técnicas contemporáneas de fotografía, impresión, etcétera, le han permiti-

tido llegar a poner en discusión la imagen visual.

— Bernard Moninot, que juega sobre la ilusión de la realidad y la posibilidad de ir más allá de la imagen sola. «Lo que me interesa —dice— es captar a los espectadores sobre el plano psíquico».

— Jacques Monory, que denuncia la fragilidad de la visión objetiva.

— Peter Stämpfli, que ha escogido describir la realidad, sin juzgarla ni quererla superar, con una frialdad y una imparcialidad que llevan insensiblemente a la meditación.

— Harold Stevenson, que busca, magnificando las impresiones visuales que le inspira el hombre, volver a tener confianza en la realidad.

Todas estas tentativas, más allá de las solicitudes que las han motivado, tienen como finalidad profunda la reconciliación del hombre con una realidad que se ha convertido en hostil.

### «DER BLAUE REITER»

Acaba de ser inaugurada en Turín la exposición «Der blaue Reiter» —«El jinete azul»—, organizada por la Asociación de Amigos Turineses del Arte Contemporáneo en colaboración con el Museo de Turín. La generosa ayuda de la señora Nina Kandinsky, de algunos otros coleccionistas y museos, entre los que figuran la Narodni Galería, de Praga; el Petit Palais, de París; el Museo de Berna, etcétera, han contribuido al esplendor de la muestra. En su primera parte, la exhibición reconstruye la iconografía del almanaque «El jinete azul», publicado bajo los cuidados de Kandinsky y Franz Marc en la primavera de 1912, así como un número considerable de obras que estos artistas seleccionaron del contexto histórico-artístico, desde los etruscos al aduanero Rousseau, como elementos probatorios de la validez de sus propias búsquedas.

Para la exposición, el Petit Palais parisien se ha cedido una de las «Estaciones», de Cézanne, y la Narodni Galería la «Mujer de la mandolina», de Picasso, que figura en las páginas de «El jinete azul». La muestra presenta a la vez dos centenares de obras, en las que se da particular relieve a los trabajos de Kandinsky entre 1909 y 1914, cuando «El jinete azul» representó una aportación ciertamente revolucionaria al arte moderno.

### HALLAZGO PICTORICO

Una colección de pinturas de los siglos XVI y XVII ha sido hallada en los muros de la catedral lituana de Kaunas. El hallazgo se hizo durante unos trabajos de restauración. Las treinta y nueve pinturas encontradas fueron ocultadas, al parecer, entre 1943 y 1944, para que no las confiscaran los nazis. Entre las obras figura una pintura de Rubens, «Crucifixión», ejecutada al óleo sobre tabla de roble, estimándose que corresponde ella a los tiempos primeros del gran artista flamenco. Las obras habían sido adquiridas por el Museo Nacional lituano antes de la segunda guerra mundial. Presentan algunos desperfectos a causa de la humedad, pero parece ser que serán fácilmente restaurados.

### SUBASTA DE GOYA

Un cuadro de Goya, el retrato de su discípulo Julio Asensio, acaba de ser vendido en Londres en 170.000 libras esterlinas, equivalentes a unos 28 millones de pesetas. Es esta la cifra máxima pagada por un Goya en Gran Bretaña y supera en 30.000 libras —unos cinco millones de pese-

tas— al precio pagado por el retrato del duque de Wellington, vendido hace diez años en la capital inglesa.

Las ofertas de los postores no alcanzaron en esta nueva subasta de la famosa sala Setheby cifras exorbitantes como hace varios meses, con motivo de la venta —también en pública subasta— de uno de los mejores retratos de Velázquez: el de su criado y discípulo Juan de Pareja, comprado por una galería neoyorquina y cuya venta levantó en Gran Bretaña verdaderas oleadas de protesta. En esta oportunidad, al menos en apariencia, el cuadro de Goya no saldrá del país, aunque se teme que tras la sombra de un postor modesto de las islas se esconda un coleccionista norteamericano. Aunque el temor no tenga fundamentos legales, demuestra, al menos, un hecho real: el dominio que ejercen actualmente los Estados Unidos sobre el mercado internacional del arte.

### MUSEO BALZAC DE PARIS

La casa donde vivió Balzac, en París, en el barrio de Passy, ha sido transformada en museo. Hasta ahora se conservaban en ella numerosos testimonios de la vida del escritor, pero a este fondo se han añadido las colecciones de Louis y Emily Faure-Dujarric, que acaba de adquirir el Ayuntamiento de París. Se trata de 193 volúmenes de las ediciones originales de «La comedia humana» y de las primeras novelas escritas por Balzac con diferentes seudónimos. La



biblioteca del museo posee actualmente más de 3.000 volúmenes —obras biográficas, bibliografía, artículos de revistas, estudios generales— públicamente dispuestos para su lectura.

Además se dedica una parte del nuevo museo a la exposición iconográfica de Honorato de Balzac, tal como lo representaron sus contemporáneos: 124 retratos, entre los que hay que recordar, como mayormente destacables, el busto que le hizo David d'Angers, los croquis de Balzac en su lecho de muerte, por Giraud o Pinelli; las caricaturas de Gavarny y de Nadar, etcéte-

ra. Esta sucesión de imágenes, objetivas o voluntariamente exageradas, son otros tantos testimonios de la realidad del fantástico personaje que fue el gran novelista.

## BIENAL DE NUREMBERG

Durante los meses de mayo, junio y julio estará abierta al público, en su segunda edición expositiva, la Bienal de la ciudad alemana de Nuremberg. Así como en 1969 la Bienal fue dedicada al arte constructivista, la de este año lo es al pensamiento y método de trabajo artístico —«Artistas-teoría-obras»— en el período que se podría designar de «Clásico-moderno» de los siglos XIX y XX. La exposición no es ordenada cronológicamente, sino con arreglo al siguiente temario: «Cuerpo y espacio», «Color y forma», «Coreografía y gesto expresivo», «Homo faber-homo ludens», «Color, luz, movimiento en el espacio», «Sintaxis y gramática», «Fisonomía del acontecimiento», «Asociación y magia de la materia», «Manipulación de nuestro ambiente artístico», «Medida de lo real», «Estación terminal», «Comparación entre arte y teoría».

Se exhibirán en la muestra de Nuremberg obras comprendidas entre el romanticismo y el cubismo, del constructivismo ruso y neoplasticismo holandés al Grupo Zero y del expresionismo a la creación «pop», «Conceptual art» y creativa del computador electrónico.

## ARTE Y COMPUTADORAS

En el palacio genovés de la Academia se ha celebrado la exposición de la muestra «Arte y computadoras», patrocinada por distintos organismos culturales —entre ellos, el Gothe Institut y la Academia Lingüística—. El propósito de la exposición se explica en el texto de su presentación: «Si se comprende el arte como un proceso en desarrollo vivo, tal desarrollo puede manifestarse en cualquier objeto mediante la contribución de las nuevas técnicas. Contrariamente a la máquina clásica que transformaba la energía, el computador transforma la información. Es un medio para concebir órdenes estructurales, y se ofrece, aunque sea como medio auxiliar, para obtener órdenes estéticas». La exposición documentó, a la vez que en su porción histórica, los resultados obtenidos ya en torno al arte gráfico, a la música y al cine.

## DESCUBRIMIENTO DE PETROGLIFOS

Un importante hallazgo arqueológico se produjo en la localidad chilena de Talca, en la cordillera próxima a la frontera con la República Argentina, al recogerse algunos datos aportados por lugareños que indicaban la existencia de campos de petroglifos. El descubrimiento fue confirmado por miembros de la Sociedad de Arqueología de Talca, que comprobaron la existencia de uno de los campos más importantes de signos en piedra del país. Las extrañas figuras están situadas a una altura superior a los 2.000 metros sobre el nivel del mar y se extienden unos 70 metros, en gran concentración de figuras talladas en las rocas, que, de acuerdo con los primeros estudios realizados, corresponden a una cultura indígena desconocida hasta hoy. En las cercanías del lugar se descubrió también,

hace unos veinte años, gran cantidad de material lítico —tazas, puntas de flechas, cuchillos y otros utensilios tallados en piedra— cuyo origen tampoco ha podido, de momento, determinarse con exactitud.

## PICASSO, A LA ACADEMIA FRANCESA

Como noticia no confirmada y sobre la que no se ha vuelto a insistir desde su aparición en la prensa francesa y española, se ha anunciado la posibilidad de que Pablo Picasso sea nombrado miembro numerario de la Academia francesa. Para que tal nombramiento pudiese hacerse efectivo, y a causa de no querer renunciar Picasso a la nacionalidad española, sería necesario un decreto especial que concediese al pintor la nacionalidad francesa, condición necesaria para ocupar el sillón académico, refrendado dicho decreto por la Asamblea Nacional.

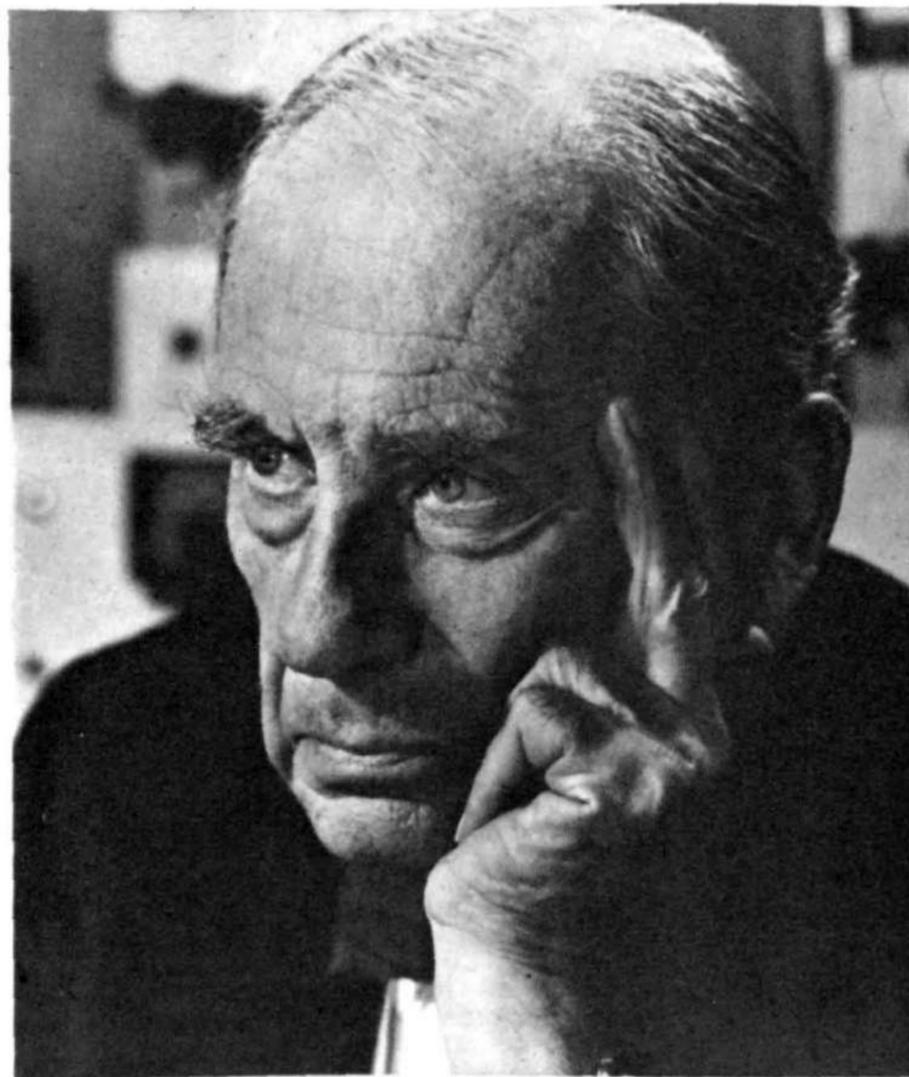
## ARCHIVOS DEL BAUHAUS

La que fue famosa escuela alemana del Bauhaus, dedicada a la enseñanza del diseño en su amplia diversidad del teatro, del cine, de la publicidad, de la arquitectura, etcétera, a la que elevó a su máximo rango el gran arquitecto Walter Gropius, que fue, a la vez, su más eficiente —y también discutido— director, y que cerró sus puertas en 1933, siendo director de la misma el arquitecto Mies van der Rohe, vuelve a la actualidad internacional a propósito de la definitiva catalogación de sus archivos de Berlín, bajo la dirección de H. M. Winger. La obra arquitectónica del edificio en que serán instalados estos archivos, pro-

yectada por Gropius, se espera concluir la dentro de tres años.

## «TESOROS DE ARTE DE VENECIA»

La próxima Bienal veneciana de arte antiguo será dedicada al problema de la conservación de las obras de arte: obra conservada en los museos, en parte expuesta y en parte no exhibida por razones diversas y desconocidas para el no profesional, así como la también conservada en las iglesias, sólo parcialmente visible y no siempre en condiciones idóneas. La próxima reseña ofrecerá así los «Tesoros de arte de Venecia», en una magnífica selección, que dará preferencia a las obras últimamente restauradas. A diferencia de la precedente edición, la muestra próxima tendrá carácter antológico, presentando, junto con pinturas, esculturas, piezas maestras de orfebrería, tejidos, encajes, libros miniados, en un vasto período temporal que alcanza desde la Alta Edad Media a todo el setecientos. La selección tendrá, en cuanto se refiere a pintura, un material «recobrado» por recientes restauraciones, de las que se verán muestras, como la de los frescos del Pordenone, en el claustro de San Estéfano; la de Tiziano, sobre la fachada del «Fontego dei Tedeschi»; la de Veronés, en la iglesia de San Sebastián; la de Tiépolo, sobre el destruido techo de los «Scalzi». Se ofrecerán, a la vez, pinturas sobre tela y tabla de Paolo Veneziano a Giovanni Bellini, de Vivarini a Vincenzo Catena y Cima, de Tiziano a Tintoretto, Sebastián Ricci, Pellegrini, Piazzetta y Tiépolo. De escultura se presentarán obras de Donatello, Tullio Lombardo, Riccio, Sansovino, Vittoria, hasta Brustolon y Gian María Mortalter.



WALTER GROPIUS.

## CONCURSOS NACIONALES

Han sido convocados los Concursos Nacionales de Pintura, Escultura, Arquitectura, Dibujo, Grabado, Literatura, Música y Fotografía, correspondientes al año 1971, con el fin de alentar la aparición de nuevos valores entre los jóvenes artistas. Los premios son los siguientes: Pintura —tema libre—, 100.000 pesetas; Escultura —tema libre—, 100.000 pesetas; Arquitectura —Proyecto de Centro de Educación General Básica—, 200.000 pesetas; Dibujo —tema libre—, 30.000 pesetas; Literatura —crítica, en radio, prensa, televisión, sobre las exposiciones organizadas por la Dirección General de Bellas Artes durante los años 1970 y 1971—, 30.000 pesetas; Música —tema libre—, 100.000 pesetas; Fotografía —tema libre—, 20.000 pesetas.

También la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, del Ministerio de Información y Turismo, ha convocado un concurso para artistas jóvenes españoles, al que podrán concurrir con una sola obra de pintura, escultura o grabado, sin determinación de técnicas ni procedimientos. Se concederá un premio de 50.000 pesetas, que será indivisible. Por otra parte, el Jurado podrá señalar qué artistas son, en su opinión, merecedores de inclusión en el calendario de exposiciones de la sala del Prado del Ateneo de Madrid, en la temporada 1971-1972, o en otras exhibiciones que se organicen por iniciativa de la expresada Dirección General.

Se convocó la V Bienal de Arte Premio Zaragoza de Pintura y Escultura, a la que se podrán presentar artistas de cualquier nacionalidad, de tema libre y con libertad de técnicas, pudiendo enviarse el número de obras que se desee. Se concederán dos premios en cada una de las especialidades, de 150.000 y 50.000 pesetas, con medallas de oro y bronce, y dos premios de 100.000 pesetas de pintura y escultura, con medalla de plata, para artistas aragoneses o con diez años de residencia en la región.

## PATRONATOS

Ha sido hecha pública la composición del Patronato de la Alhambra y Generalife de Granada. Dicho patronato estará presidido por el director general de Bellas Artes e integrado por un vicepresidente, un gerente, un administrador, un secretario y diez vocales de libre designación ministerial. Asimismo, y en razón de su cargo, formarán parte del Patronato el gobernador civil, alcalde de la ciudad, rector de la Universidad, arquitecto conservador de la Alhambra, director del Museo de la Alhambra, director del Museo Nacional de Arte Hispano-Musulmán y el interventor delegado de Hacienda en el Patronato.

El Patronato del famoso monasterio me-

dieval catalán de San Cugat del Vallés, recientemente remozado por la Dirección General de Bellas Artes, ha sido constituido por las siguientes personalidades: presidente, don Alberto Folch y Rusimol; vocales, don Federico Udina Martorell, decano de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona; don José Barnils y Sola, alcalde de San Cugat; don Julio Nájera, cura párroco de San Cugat; el director del Archivo de la Corona de Aragón; don José María Berini Jiménez, diputado de Educación de la Diputación Provincial de Barcelona; don Miguel Farré Albages, de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge; don Luis Monreal y Tejada, de la Real Academia de Buenas Letras; don Camilo Pallás Arisa, arquitecto-jefe del Servicio de Monumentos de la Diputación Provincial de Barcelona; don Eduardo Ripoll y Perelló, consejero provincial de Bellas Artes; don Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona; don Esteban Rabada Tornero, don José María Boixader Plana, don Javier Calicó Rebullo, don José Busquets y Farrás, don Antonio Navarro Sedó y don José Barull Solá.

## TALLER DE GRABADO U. S. A. EN MADRID

La Casa Americana de Madrid, que ha cambiado recientemente de domicilio, ha montado, en colaboración con la Institución Smithsonian, un taller de grabado bajo la dirección del artista norteamericano Michael Ponce de León, y que funcionará durante dos meses y medio. Se trata del mismo tipo de taller que la Smithsonian montó en la última Bienal de Venecia. Tanto es así que todas las prensas y materiales utilizados en el taller de Venecia han sido enviadas a Madrid. También han enviado desde la India una prensa «Intaglio», que formó parte de un taller semejante, que Ponce de León dirigió el pasado año.

Michael Ponce de León, descendiente del famoso conquistador, disfruta de gran prestigio internacional como grabador; ha enseñado en el Centro de Artes Gráficas Pratt, en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York y en la Universidad de Berkeley (California). Con este de la Casa Americana son ya varios los talleres de grabado que



MICHAEL PONCE DE LEÓN, FAMOSO POR SUS GRABADOS EN RELIEVE, DIRECTOR DEL NUEVO TALLER INSTALADO EN MADRID.

funcionan en la capital española, testimonio del auge alcanzado últimamente por esta modalidad artística y su jerarquía en las atenciones públicas contemporáneas. La inclinación coleccionista en torno al grabado español hace que, sin duda, sea este el momento de mayor esplendor vivido hasta hoy en toda la historia del grabado nacional.

## **NUEVA EXPOSICION NACIONAL**

Ha sido aprobado el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Arquitectura, Diseño y Artes Aplicadas, según Orden del Ministerio de Educación y Ciencia. Estas Exposiciones se celebrarán cada dos años, alternando con las Nacionales de Arte contemporáneo, y a ellas podrán concurrir todos los profesionales de la arquitectura, el urbanismo y el diseño en sus distintas especialidades, tanto españoles como hispanoamericanos y filipinos que gocen de doble nacionalidad. Se concederán tres grandes premios, dotados cada uno de ellos con 500.000 pesetas.

## **MIRO, EN EL AEROPUERTO DEL PRAT**

Oficialmente acaba de ser inaugurado el gran mural cerámico que, en colaboración con José Lloréns Artigas, se muestra en la fachada del aeropuerto barcelonés del Prat, encargado a un artista de notoriedad universal, «como constancia de este deseo de mantener contacto con todos los países —señaló en el acto inaugural el alcalde de la ciudad— y como expresión de nuestra más íntima personalidad».

La nueva obra del aeropuerto barcelonés señala en superficie la más importante colaboración cerámica-Miró-Lloréns, que, comenzada mucho tiempo atrás, a través de piezas de Lloréns decoradas por Miró, cristalizó en el gran mural ornamental del jardín de la Unesco, de París. Este del Prat responde a formulaciones decorativas clásicas ya en la inventiva mironiana, y con esta obra, así como la que Picasso realizó para la fachada del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona cuenta en su haber ornamental con dos de los monumentos murales de máxima novedad en la obra del arte moderno. El boceto de esta obra del Prat ha sido regalado por Joan Miró a Barcelona, su ciudad natal.

## **EXCAVACIONES EN LA JOYA**

Se han reanudado en Huelva los trabajos de excavación de la necrópolis de La Joya por un equipo formado por miembros del Seminario de Prehistoria de la Universidad de Madrid y del Museo Arqueológico Provincial, corriendo a cargo de la Comisión General de Excavaciones Arqueológicas de la Dirección General de Bellas Artes la subvención de los trabajos. Las excavaciones permitirán exhumar totalmente el conjunto de esculturas que aún permanecen ocultas y que con las ya excavadas forman un conjunto que ha conseguido la atención de gran parte de los estudiosos y especialistas.

## **NUEVO MONUMENTO HISTORICO ARTISTICO**

El Coliseo España, de Sevilla, ha sido declarado monumento histórico artístico de interés local por el Ministerio de Educación y Ciencia. Esta declaración oficial permitirá

la conservación de este bello edificio, construido cuando la Exposición Iberoamericana, y sobre cuya integridad se suscitó una viva polémica a raíz de la adquisición del inmueble por una entidad bancaria. El alcalde de Sevilla, al comunicar la noticia, ha informado también que próximamente se publicará un catálogo de edificaciones histórico-artísticas de la ciudad, editado por la Comisión Provincial de Bellas Artes, y en el que se incluirán una serie de normas para garantizar la buena conservación de tales edificios hispalenses.

## **NUEVO MUSEO CANARIO**

Un nuevo museo provincial de Bellas Artes ha sido proyectado en Las Palmas de Gran Canaria, cuya instalación se efectuará en el edificio del antiguo seminario diocesano de Canarias, y al que irán a parar las obras del patrimonio religioso isleño, restaurado últimamente, así como legados y colecciones mostradas actualmente en la Casa de Colón.

A la vez ha sido ya encargado el proyecto de consolidación de la Casa de los Coroneles, de la isla de Fuerteventura, única en su estilo y significación isleña; la conservación del conjunto urbano de la villa de Tegüise, en Lanzarote, quizá hoy el más puro en el conjunto arquitectónico de las Canarias, y el rescate de la famosa cueva pintada de Gáldar, monumento indígena de gran trascendencia histórico-arqueológica y uno de los pocos núcleos de interés pictográfico de Gran Canaria, junto al de las inscripciones neolíticas del Barranco de Balos.

## **PINTURAS PREHISTORICAS**

En Llonin, lugar del municipio asturiano de Peñamellera Alta, un grupo de jóvenes espeleólogos ha descubierto una cueva con pinturas que, muy posiblemente, pertenecen al tiempo prehistórico y en las que no se reproducen figuras humanas, sino adornos florales y otros de muy parecida especie. La zona en donde se ha realizado este descubrimiento —todavía no estudiado por los expertos de Bellas Artes— es propicia a los yacimientos prehistóricos: en lugares próximos se hallan la Cueva de La Loja y la ya famosa de Tito Bustillo.

## **NUEVO COMISARIO GENERAL DE LA MUSICA**

El ministro de Educación y Ciencia ha nombrado Comisario General de la Música, de la Dirección General de Bellas Artes, a monseñor Federico Sopeña, secretario perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y antiguo director del Conservatorio de Madrid. Monseñor Sopeña es autoridad musical de reconocido prestigio en todo el país; durante años desempeñó la crítica de la especialidad en el diario «ABC», habiendo publicado distintos estudios musicales, muy recientemente una biografía del maestro Rodrigo en la colección «Artistas españoles contemporáneos».

## **PINTURAS DE OJO GUAREÑA**

Ha dado fin la primera fase de la expedición espeleológica «Cincuenta kilómetros bajo tierra» en la famosa sima burgalesa de Ojo Guareña. En ella han intervenido veintiocho espeleólogos y científicos de Barcelona, Madrid y Burgos. Entre las nuevas pinturas descubiertas figuran signos mágicos de gran originalidad y que, según



ELISENDA SALA.

los primeros informes, no tienen paralelo con el resto del arte rupestre conocido hasta ahora.

## ARQUEOLOGIA TARRACONENSE

Según informaciones recientemente publicadas por el «Diario Español», de Tarragona, restos arqueológicos griegos, de una antigüedad que se remonta al siglo IV antes de Cristo, han sido demolidos en Salou para construir sobre el mismo suelo algunos apartamentos turísticos. Al parecer, y siempre en opinión del mismo informe periodístico, en las inmediaciones de Salou, en el lugar conocido por La Pineda, existió la ciudad griega de Callipolis, lo que ha causado que en la construcción de alguno de tales apartamentos se emplearan restos pétreos de unas ruinas arqueológicas helénicas, que, posiblemente, serían las más antiguas de la costa tarraconense. Allí mismo fueron ya encontradas, en las inmediaciones del cabo Salou, y en la que fue acrópolis griega, restos de cerámica ática y monedas. Los restos arqueológicos pertenecían a las viviendas y murallas de la acrópolis-santuario de Sal-Auras —«Mansión de las aguas saladas»— por su situación elevada sobre el nivel del mar, contigua a la vecina factoría griega de Sal-Auris, con versión etimológica la sal —arena y auris-dorada— de cuyo nombre proviene la actual Salou.

Al aparecer han desaparecido ruinas griegas, muros, paredes y cisternas todavía conservados y que pudieron salvarse, los que debidamente acondicionados en zonas verdes, ajardinadas entre pinos, constituirían una riqueza artístico-histórica e imprimirían mayor belleza y atractivo a Salou.

\* \* \*

También por uno de sus informes públicos, el «Diario Español» ha denunciado que una canalización de origen romano, que procede del acueducto tarraconense, está siendo destruida por exigencia de una obra de urbanización en el ensanche de Tarragona, lo que viene a unirse a la probable destrucción de unas bóvedas romanas para instalar

una sala de espectáculos que, al parecer, no fue autorizada por el Ayuntamiento. El arqueólogo don José Sánchez Real ha precisado que, poco a poco, los restos romanos van siendo destruidos en Tarragona y, por lo que se refiere al acueducto, en los últimos treinta años han desaparecido muchos de los testimonios que hasta ahora se habían conservado en áreas tarraconenses.

## RETABLO CERAMICO

También referida a Barcelona y a la cerámica es la noticia que recoge el montaje y consagración en el convento de las Madres Misioneras Carmelitas de Gracia, de un gran retablo cerámico de trescientas piezas de gres fino y gres refractario, cocidas a gran fuego, obra de Elisenda Sala, que al parecer abre la marcha en esta clase de obras en España. El retablo tiene diez metros y medio de largo por tres de ancho, y ha sido trabajado en relieve y con improntas. Elisenda Sala, que es profesora de la Escuela Massana, de Barcelona, ha realizado hace algún tiempo una exposición de sus obras en la sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid, en donde hizo demostración de sus extraordinarias condiciones artísticas con una muestra cerámica del mayor interés.

## EXCAVACIONES ARQUEOLOGICAS

En la recientemente descubierta Cueva del Niño (Ayna, Albacete), y durante los trabajos de estudio llevados a cabo desde su descubrimiento por científicos de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, se ha localizado un grupo de figuras encuadradas dentro del ciclo del arte rupestre levantino.

Este sensacional hallazgo tiene el mayor interés para el estudio del arte rupestre paleolítico y particularmente para el de la provincia del arte rupestre levantino de la Península Ibérica.

Dentro del interés que representan hallazgos de este tipo en nuestras cuevas, pues es en ellas donde se encuentran las más antiguas manifestaciones de nuestro

arte, y dado el máximo valor científico y cultural que poseen, la Dirección General de Bellas Artes, a través de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, está llevando a cabo el cierre de todas las cuevas y abrigos que poseen en su interior pinturas rupestres, para de este modo lograr su perfecta conservación y suficiente estudio. Prácticamente, todas las cuevas de arte paleolítico están quedando protegidas adecuadamente y en estos momentos se realizan las gestiones y obras de acondicionamiento en las aún no preservadas.

Asimismo, la Comisión Nacional de Cuevas, de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, posee en estudio un informe sobre las condiciones climatológicas dentro de la cueva de la Peña de Candamo, San Román de Candamo (Asturias), para lograr su estabilidad, neutralizando de este modo la enfermedad que empezaba a atacar sus pinturas y grabados.

## EXPOSICIONES ITINERANTES

Las Exposiciones Itinerantes se realizan primordialmente con carácter didáctico. Se utilizan los fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo, en unos casos, estructurando exposiciones temáticas. En otros se utilizan reproducciones de gran calidad, que sirven para dar una acabada idea del arte y la época a que se refieren. Se pretende con estas muestras abarcar amplios sectores y zonas que frecuentemente quedan alejadas de los grandes acontecimientos artísticos y culturales que tienen lugar en la capital y principales ciudades españolas.

Durante el mes de abril se han celebrado las siguientes manifestaciones artísticas: **Alicante**, El retrato; **Baracaldo (Vizcaya)**, Acuarelas de Grandes Maestros; **Barbastro (Huesca)**, Reproducciones de Picasso y Acuarelas de Grandes Maestros; **Bilbao**, El paisaje; **Córdoba**, Ingeniería Española del Siglo XX; **León**, La figura; **Lérida**, Reproducciones de Picasso; **Málaga**, La Naturaleza Muerta; **Palencia**, La figura; **San Sebastián**, El paisaje; **Sevilla**, Grabados japoneses en madera; **Santa Cruz de Tenerife**, Dibujos románticos; **Valencia**, Dibujos y grabados de Fortuny.

## CARMELO BERNAOLA

*Proseguimos en estas páginas, dedicadas a la música y a los compositores de nuestros días, la tarea de divulgación e información. Agustín González fue protagonista de nuestra primera entrega, en el número anterior. Aparecerán todos los maestros de hoy con un ejemplo breve de su hacer musical, que, para mayor comodidad de nuestros lectores, damos en separatas coleccionables. Aclaremos que estas separatas son simplemente ilustrativas. Cuando sea necesario se dará la explicación de los signos empleados.*

**C**ARMELO A. Bernaola es uno de los principales compositores españoles del momento actual y uno de los más brillantes representantes de la generación del cincuenta y uno. Nacido en Ochandiano en 1929, estudió en Madrid con Blanco, Massó, Galés y Julio Gómez, logrando varios premios, como el Mozart, y menciones en el Samuel Ros. En 1959 obtiene el Gran Premio de Roma y sigue los consejos de Petrassi, habiendo también estudiado con Tansman, Jolivet y Celibidache. En 1962 fue Premio Nacional de Música y en 1967 recibió el Premio de Juventudes Musicales de Madrid. Su obra se ha escuchado en los principales centros musicales del mundo, y ahora su nombre salta a la actualidad con sus próximos estrenos encargados por el Festival de Granada y la Radiotelevisión Española. Carmelo Bernaola nos habla de su obra:

—Aunque no he renunciado a mi producción anterior, creo que mi obra, en la línea que actualmente sigue, parte de mil novecientos cincuenta y nueve con el «Piccolo concerto» para violín y orquesta de cuerda. En esta pieza doy por primera vez un paso importante hacia el lenguaje moderno. Debo advertir que, sin embargo, se trató de un paso muy meditado, ya que estuve casi un año sin componer, reflexionando, estudiando la dodecafonía, analizando partituras. Por entonces había ganado el Premio de Roma y mi experiencia italiana me fue útil. En esta obra uso la técnica serial, pero el fundamento discursivo, el sentido formal es tradicional e influido por el concierto barroco italiano. El serialismo es incipiente, pero la obra es totalmente atonal.

Bernaola prefiere hacerse progresivamente con todos los resortes de la música moderna, su siguiente paso es ya más firme.

—«Constantes», para voz e instrumentos, fue compuesta en mil novecientos sesenta, sobre texto de Unamuno. La obra es ya totalmente serial, si bien de un serialismo «sui generis», ya que la serie no se traspone,

sino que, una vez expuesta con sus variantes, se repite. Hay aquí, sin embargo, una mayor racionalización del espacio dodecafónico y del comportamiento de los intervalos musicales actualizados. Utilizo valores irregulares y superposición de métricas diferentes, si bien los elementos métricos son siempre constantes, de donde le viene el título a la obra.

En 1961, Bernaola estrena en Barcelona su «Sinfonietta progresiva», para cuerda, una obra que llevará adelante sus búsquedas.

—El tratamiento serial está aquí dividido en partes, primero con una serie de cinco sonidos de interválica relativamente tradicional, luego con una serie de siete con empleo de intervalos menos tradicionales, como el tritono o la séptima disminuida, y, finalmente, con una serie de diez sonidos que posee todos los intervalos posibles para una serie de ese tipo. La superposición de métricas irracionales, es decir, no densurables exactamente, es más acusada. La obra es muy estructural, muy objeto sonoro, quizá por ello sea algo seca, pero me era necesario llegar a este ascetismo formal antes de transitar por caminos más libres.

En 1961 el concurso de la sección italiana de la SIMC arroja como finalista la obra «Superficie núm. 1», de Carmelo Bernaola, que éste había compuesto en París el año anterior.

—Confieso que la distinción italiana me dio mucha satisfacción por el nuevo camino que había emprendido en esta obra y que era esbozar una música de tipo flexible o aleatorio. En cierto modo esta obra, como todas las mías, es un resumen de las anteriores y un paso hacia adelante. La planificación sonora en vez de ser dodecafónica o serial se acerca a una mayor libertad expresiva. La base de la forma es una rigurosa estructura interválico-melódica que, por el juego producido por las diversas partes del conjunto, acaba por producir otros intervalos.

El camino de la libertad formal será, sin embargo, ampliado en otras obras inmediatamente posteriores. Bernaola lo ensaya primero con instrumentos a solo y luego con pequeños conjuntos.

—Al escribir, en mil novecientos sesenta y dos, «Superficie número dos», para violoncello solo, me acerqué mucho más a una música de elementos flexibles o aleatorios. Preferí ensayarlo con instrumentos solos para dominar mejor la materia. Así pude intentar una grafía especial no compaseada y dar ciertas libertades al intérprete, si bien la estructura formal es plenamente tradicional y obediente al esquema conocido de ABA. Este planteamiento aleatorio lo desarrollé más libremente en mil novecientos sesenta y tres en «Superficie número tres», para cuatro instrumentos, una obra que

considero de lo mejor de mi producción. Los principios son los mismos que en la obra anterior, pero más libre y brillantemente expuestos. Un resumen de las superficies dos y tres podría ser «Permutado», obra compuesta en mil novecientos sesenta y tres, para violín y guitarra, dedicada a mi hija, Lili, y con una aleatoriedad infraestructural casi ilimitada, permitiendo un juego creativo a los intérpretes y estallando en mil posibilidades de realización.

La experiencia adquirida con estas obras de cámara lleva a Bornaola a abordar por primera vez, dentro de su lenguaje moderno, la gran orquesta. Esto se realizará con «Espacios variados», en 1962, consiguiendo una obra fundamental en su producción y una de las obras claves de la música orquestal de la generación del cincuenta y uno.

—«Espacios variados» es un resumen de las experiencias camerísticas y añade cosas nuevas, como la música combinatoria. El planteamiento interválico es único para toda la obra y la escritura oscila entre notación convencional, dentro de un compás tradicional de cuatro por cuatro, y una escritura libre sin compás, como la de «Superficie número dos». En la escritura convencional sin compás el material sonoro siempre es el mismo, pero presentado siempre de distinta manera, de donde le viene el título a la obra. El aspecto aleatorio existe ya en la escritura instrumental, cambiando en cada versión de la obra. En las cuatro partes de la pieza aparece el orden de la primera parte. Esta se compone de ocho espacios. Los espacios uno, tres, cinco y siete aparecen en las cuatro partes en el mismo orden, los dos, cuatro, seis y ocho se van intercam-



biando a lo largo de las cuatro partes. Además van cambiando en su morfología sonora. El tratamiento tímbrico intenta superar el concepto de orquestación tradicional y el empleo de las registraciones de los instrumentos. Todos estos aspectos de esta pieza para gran orquesta se reflejan en una pieza pianística de mil novecientos sesenta y tres, «Morfología sonora», que aún no se ha estrenado.

Las preocupaciones por una conquista del lenguaje y de una estructuración musical de la materia sonora no impide a Bornaola preocuparse por los problemas de lenguaje comunes con otras artes. Surge así «Mixturas», en 1964. Obra para orquesta de cámara.

—Esta es una obra dedicada al pintor Lucio Muñoz, en la que intento comparar ciertos elementos estructurales de su pintura con los míos musicales. Es una relación muy personal que no tiene nada que ver con el descriptivismo y que tampoco es importante que se note al escuchar la obra, sino que me sirve a mí como hipótesis de trabajo. El aspecto formal es muy libre, ya que es una obra surgida libremente de un impulso, pero equilibrada formalmente. Me sirvió como experiencia para componer música a partir de motivos extramusicales.

Bornaola tiene una actitud crítica para con su obra y señala también en ella los defectos que cree ver. Así se pronuncia con respecto a «Episodio».

—Esta obra, escrita en mil novecientos sesenta y cuatro, para bajo, trompeta y cuerda, me parece un poco fuera del tiempo, como un paso atrás con su escritura serrada y su métrica, que si no es tradicional, tampoco es de vanguardia. Es una obra circunstanciada por un encargo y creo que no obedece a su momento.

Aunque el autor opine que «Episodio» es un paso atrás, ello no le impide continuar hacia adelante y producir una nueva obra para gran orquesta, «Heterofonías», escrita en 1965-66 y retocada en 1967.

—Aquí intento una nueva manera de tratar la orquesta, como ampliación de un núcleo sonoro. Es como una gran obra de música de cámara compuesta por varios grupos camerísticos. Los grupos instrumentales son masas individualizadas que están al propio tiempo en función de las demás. Investigo también en el terreno de las mezclas de timbres instrumentales.

El problema del timbre y de la libertad temporal es quizá lo que lleva a Bornaola a plantearse la composición de una obra para conjunto de percusión, lo que realizará con «Traza», en 1966.

—El conjunto aquí es muy flexible y la estructura muy libre, y ello pese al compaseamiento de la música que en el interior del compás es aleatoria. No existe una conducción hacia un punto culminante, ello ya ocurría en «Heterofonías», pero allí había todavía la ilusión de parecer escucharlo. En «Traza» la materia es más fluctuante, los elementos tienen entre sí tal función formal que no hay punto culminante, pero la unidad interna de la obra hace pasar esto imperceptible. Naturalmente este razonamiento que me hago «a posteriori» y que no estaba presente conscientemente en el momento de iniciar la obra.

Después de «Traza», Bornaola produce una nueva obra para conjunto camerístico, «Músicas de cámara», escrita en 1967 y dedicada a Juan Huarte.

—En «Músicas de cámara» existen elementos que son a la vez una mezcla y una consecuencia de «Heterofonías» y «Traza», con una nueva preocupación: las meixturas sonoras tímbricas como contraste con la escritura que podríamos llamar barroca que me caracterizaba hasta entonces. Aquí hay una preocupación por integrar grupos instrumentales variables, y de esta manera los instrumentistas van cambiando de posición e integrándose en diversos grupos, lo que no sólo tiene una función estereofónica o de ritual visual, sino también, y fundamentalmente, una razón estructural. La obra podría describirse también como una descripción de la integración social e individual de los músicos del conjunto.

Tras esta obra Bernaola produce «Dos canciones», sobre textos de Salinas, que no han sido aún estrenadas. La siguiente obra producida es «Continuo», para piano, en 1967-68.

—«Continuo» podría describirse como un múltiple contrapunto doble en sentido tradicional, aunque a la vez, y apresurémonos a aclararlo, no tiene nada que ver con eso. Las soluciones son de longitud métrica, ya que las utilizo diferentes para la mano izquierda que para la derecha. El cálculo de las posibilidades de coincidencia está calculado hasta cierto punto y otros resultados no calculados están, en cambio, previstos. La escritura es libre, no tradicional, y el instrumentista tiene libertades en cuanto a dinámica y velocidad. Cada vez que se toca puede ser una pieza distinta.

Vuelve Bernaola en obras sucesivas a resumir su labor anterior y ampliar su problemática al mismo tiempo. Llega en 1968-69 «Superficie número 4», un cuarteto de cuerda que es la segunda obra que escribe para esta combinación instrumental, aunque la primera de la etapa que describe.

—Resumo aquí las experiencias de «Músicas de cámara», «Continuo» y «Heterofonías» en cuanto a la escritura e intensifico las búsquedas del color por el color mismo a base de mezclas. Como aportaciones nuevas dentro de mi producción se pueden señalar un nuevo aire discursivo y la libertad y facultades interpretativas en orden al tiempo; la escritura instrumental se enriquece por el empleo masivo de técnicas de ejecución bastante insólitas, especialmente en lo que a mí respecta.

Conquistado este estadio de su producción musical, el compositor quiere acentuar y ampliar sus logros en una obra posterior, «Polifonías», escrita en 1969.

—Aquí hay una escritura parecida a la de «Superficie cuatro». En «Polifonías» es como si hubiera dos obras diferentes, una escrita para instrumentos de madera y otra para quinteto de cuerda. Los dos grupos instrumentales se ponen en funcionamiento para crear una nueva obra de entidad superior. El comportamiento de cada grupo está relacionado con el del otro, pero de manera libre, aunque la escritura sí es similar para posibilitar la combinación de ambos, pero, por su naturaleza, esta escritura permite a los instrumentistas una libertad casi ilimitada de ejecución. Por esta característica, el director, que tiene por misión la coordinación de ambos grupos, puede verse dirigido por el comportamiento formal de los instrumentistas que crean la música.

Esta interacción entre director y conjunto se explota

con respecto a solistas y conjunto en la obra «Oda für Marisa», escrita para clarinete, trompa y orquesta de cámara.

—En el transcurso de este trabajo se van constituyendo diversos grupos de instrumentos, los solistas mantienen la línea discursiva de la obra. Los solistas, además de tocar su parte, van eligiendo los grupos ya mencionados, según los que les parezcan más idóneos en el momento, en cada momento tiene cuatro posibilidades de elección, de las que eligen una. En el momento en que eligen los solistas se ven dirigidos por el comportamiento del grupo sonoro escogido. Intento agotar las estructuras en combinación con otras por una constante rotación de las mismas. Estas estructuras son libres, ya que desde «Heterofonías» abandoné las estructuras seriales e intenté agotar el total pan-cromático, como diría Román Vlad.

«Oda für Marisa» es la última obra estrenada de Bernaola; sin embargo, el compositor tiene en casi completa gestación dos obras: «Impulsos» y «Que comenten».

—«Impulsos», para gran orquesta, responde a un encargo de la Radiotelevisión Española y está dedicada a Antonio Iglesias. Parte de muchos supuestos de «Heterofonías» y «Polifonías». Hay elementos de color, de aleatoriedad, aparte del problema formal está el de escritura, compaseando libremente bloques en rotación. La obra está prácticamente terminada. En cuanto a «Que comenten» es una obra de cámara, escrita por encargo del Festival de Granada. El título responde a las posibilidades de comentario musical que doy a los instrumentistas y a que se trata de una obra dedicada a la memoria de Ataúlfo Argenta, quien decía siempre esa frase, con mucha simpatía, después de sus interpretaciones. Al conjunto opongo aquí también solistas. En este caso los solistas son un conjunto de viento, pero a diferencia de la «Oda» no dirigen, sino que existe un director.

Bernaola nos habla también de un proyecto en curso de composición: «Numancia».

—Se trata también de un encargo de la Radiotelevisión Española, y utiliza la «Numancia» de Cervantes. Será una cantata escenificable, también con versión de concierto, y llevará recitadores, cantantes, coro y orquesta, con un pequeño coro adicionado a la orquesta con función instrumental.

Tras sus palabras sobre sus composiciones, el autor aclara algunos aspectos de su pensamiento musical.

—La música es para mí una cosa viva que responde, fundamentalmente, a las necesidades del hombre de hoy, pero fundamentalmente a las del compositor, ya que, a pesar de la circunstancia orteguiana, el hombre, y especialmente el artista, tiene que enfrentarse de algún modo a la circunstancia para no ser totalmente condicionado. No escribo para mí, sino para el público; pero si la música no le gusta no puedo hacer nada por servirles tópicos. Si tuviera que tener en cuenta el gusto absoluto del público tendría que rendirme al tópico, a lo que él ya conoce, y por ello aprueba, y ya no sería mi patrimonio artístico, sino el del público que no es más que el patrimonio universal ya conocido.

Agradecemos a Carmelo Bernaola sus palabras sobre su obra y pensamiento musical.

TOMAS MARCO

LUIS BOROBIO

LUIS BOROBIO. *MI ARBOL*.

EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, 1970.

«Sabíamos, dice Saint-Exupéry en *Citadelle*, que hace falta contemplar largamente el árbol para que nazca en nosotros». Luis Borobio afirma: «Clavado en cualquier paisaje del mundo y de los siglos, está esperando siempre el aliento de mis ojos».

El árbol tiene una presencia inagotable: enraizado en el Génesis, sus ramas cubren la literatura universal y se prestan a tercerías entre la luz y la sombra a través de toda la pintura. Símbolo primario, sólo equiparable a la mar en capacidad de evocaciones vitales, nos habla en los versos de Machado como en los grabados de Dürero.

En este libro es, al mismo tiempo, pretexto y objeto: soporte para una lección de dibujo y protagonista de un canto. Borobio elige un árbol, «un árbol cualquiera», y lo dibuja medio centenar de veces. Es el mismo árbol. Y es, cada vez, distinto. En las páginas impares del libro hay siempre un dibujo; en las páginas pares, hay siempre un comentario. Dibujo y comentario se complementan.

El árbol del camino, «el árbol desconocido», se hace árbol movimiento, árbol vida, árbol interior, árbol rítmico, árbol onírico, árbol musical, árbol simbólico. Paralelamente, cambia el procedimiento: lápiz, carbón, tinta, pincel, aguada, grabado, rapidógrafo. Y la concepción artística evoluciona del realismo a la abstracción, del impresionismo al cubismo.

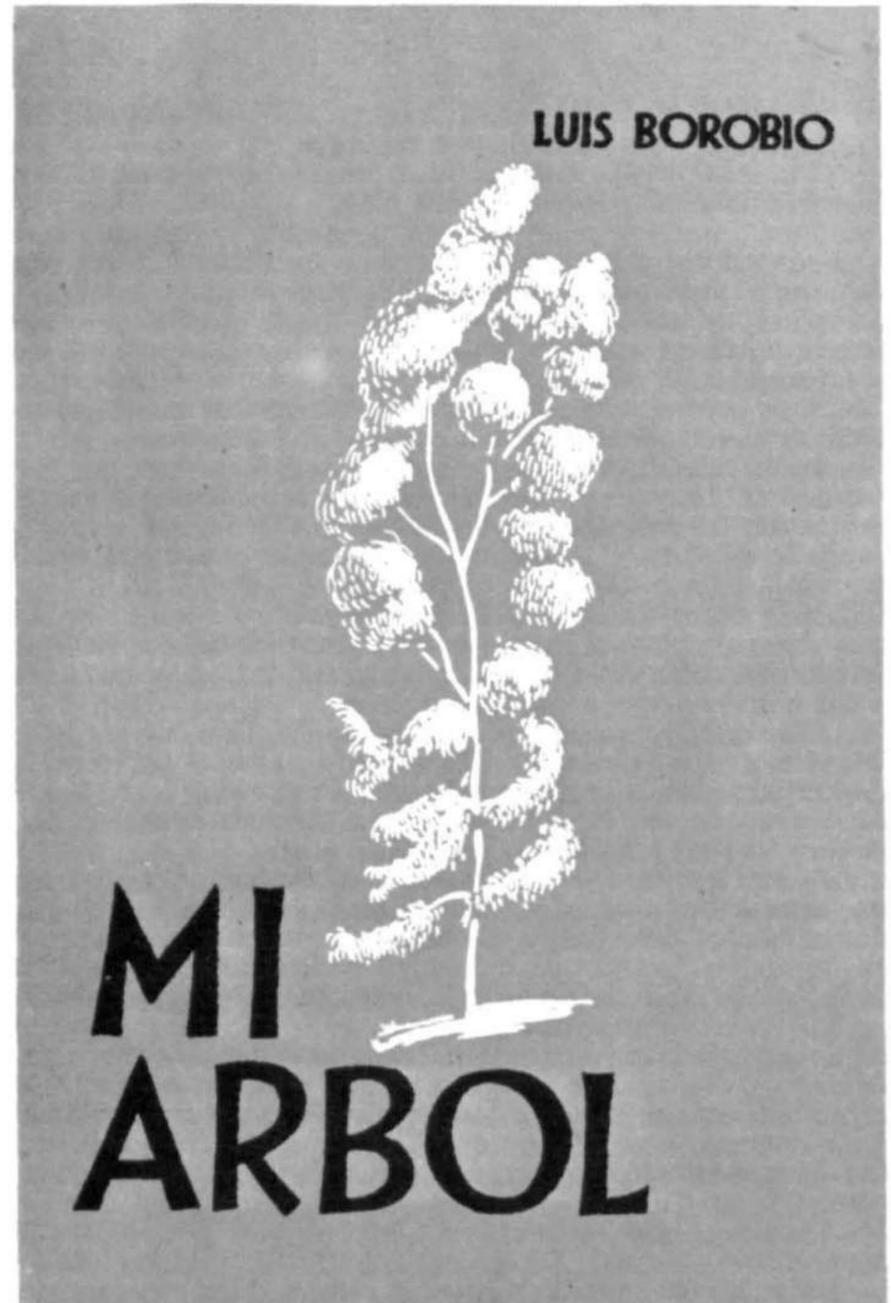
El lector —lector estudioso o lector contemplativo— se deja llevar por las metamorfosis de este árbol a través de todo el arte. Arte vivo cuyas etapas son visión del mundo, no anecdota.

Luis Borobio nos regala en *Mi árbol* una inolvidable enseñanza práctica de adecuación entre concepto, estilo y técnica; de asimilación de estímulos externos —así las citas poéticas en que se apoyan varios dibujos— y de interpretación plástica de resonancias subjetivas.

De este libro salimos enriquecidos con una mayor capacidad para comprender la obra de arte, con una recreación interior de las formas. Después de su lectura ya no podremos mirar un árbol —o una roca, o una pared de adobe— sin tratar de desentrañar su movimiento, su volumen, su ritmo. Ni podremos mirar una obra de arte, sin que procuremos situarnos en la actitud existencial de su creador.

Al lector de *Mi árbol* aconsejaríamos dos cosas: La primera, que intente reelaborar por sí mismo cada capítulo; la segunda, que al terminar la lectura no cierre, sin más, el libro: que tome el bloque de sus hojas entre el pulgar y el índice y las haga pasar, rápidamente, en un movimiento de abanico. Los cincuenta árboles crearán uno solo en su retina: un árbol distinto. Será un árbol de luz, su árbol, el árbol; porque, volviendo a Saint-Exupéry, «como el hombre debe bañarse en aire, como la carpa debe bañarse en agua, el árbol debe bañarse en claridad. Pues plantado en la tierra por sus raíces, plantado en los astros por su ramaje, es el camino para el intercambio entre las estrellas y nosotros».

JOSE MARIA CARRASCAL



## ALEXANDRE CIRICI: *L'ART CATALA CONTEMPORANI*.

EDITIONS 62. BARCELONA, 1970.

Este amplio y bien ilustrado libro de Cirici Pellicer nos da en sus cuatrocientas largas páginas un panorama muy completo de todo el arte catalán, desde los tiempos de Gaudí hasta la más reciente vanguardia que se está estructurando en estos mismos días ante nuestros ojos. Cirici es un hombre de ideas muy afincadas, que no evoluciona nunca en lo esencial, pero que enriquece día a día su personalidad y sus conocimientos en todo lo instrumental. Las líneas directrices de este libro de hoy son, por tanto, las mismas que las de los dos pequeños estudios sobre la pintura y la escultura catalanas que dio a conocer Raixa hace ahora una docena de años. Para Cirici, Cataluña no es única y exclusivamente esa región española que tiene su centro en Barcelona, sino que considera que forman también parte de ella Valencia, las islas Baleares y las tierras irredentas que en la otra ladera oriental de los Pirineos nos fueron arrebatadas por Francia en 1659. Desde el punto de vista histórico, esta extensión del término Cataluña se halla suficientemente justificada. La Corona de Aragón era en realidad, tal como demuestra Soldevilla, la Corona de Cataluña-Aragón, cuya gran expansión conquistadora y ultramarina fue realizada en su más alto porcentaje por hombres de idioma catalán. De ahí que dos dialectos del catalán se hablen todavía en Baleares y en la región valenciana, e incluso en un pedacito de Cerdeña, que Cirici hubiera, con perfecto derecho histórico, podido incluir en su libro. Lo que no sé, en cambio, es si desde un punto de vista actual resulta adecuado no especificar en el título la integración que Cirici hace entre lo catalán, lo valenciano y lo balear. Tal vez, aun reconociendo que Valencia, tras el efímero episodio de la conquista del Cid, se constituyó como reino por obra y gracia de Cataluña, era al fin y al cabo uno más dentro de la Corona de Aragón, y tal vez debiera nombrársela por separado en el título.

Aunque Cirici no insista en ello, una de las cosas que se deducen de la atenta lectura de su libro es que existe, en efecto, una constante de catalanidad, de ponderación, de buen sentido y de sana sabiduría de oficio en todo el arte que se realiza en las regiones historiadas en su libro. Las notas distintivas de esa escuela, más variada de color que la castellana y más pausada y equilibrada asimismo, se desprenden claramente de los estudios particulares que hace Cirici de los diversos artistas, y más todavía de las caracterizaciones generales, muy concisas siempre y acertadamente incorporadas a los capítulos correspondientes, sin romper así la continuidad orgánica de la exposición, pero sin dogmatizar tampoco previamente sobre unas líneas evolutivas, que sólo en los análisis particulares podrían ser comprobadas.

El libro de Cirici no es un libro de propaganda, pero es un libro de un escritor español de lengua catalana que puede legítimamente ponderar lo que haya de valioso en los artistas estudiados, sin necesidad de discutir posibles influencias ultrapirenaicas en algunos de los más notables. Eso lo hemos hecho, al fin y al cabo, casi todos los críticos españoles, y de ahí que nuestros libros puedan producir a veces la impresión de que se nos habían olvidado los pasos de Fautrier y Rauschenberg a través de la nueva plástica. En las valoraciones de Cirici no quiero entrar, dado que las mías pueden ser tan discutibles como las suyas. De todos modos creo que en casos como el de Tharrats se debía haber insistido más en el hecho de que

las actividades artísticas de Dau-al-Set y todas, absolutamente todas, las que en aquellos años críticos se realizaron con un carácter auténticamente renovador en Barcelona, estuvieron de una o de otra manera condicionadas en mayor o menor medida por el polifacético artista gerundense. En ese aspecto, creo que todos somos injustos, pero más todavía los propios pintores, a los que Tharrats lanzó escribiendo en alguna ocasión el primer libro sobre alguno de ellos.

A Cirici no sólo le interesa la historia del arte, sino también la sociología, la política y la Historia a secas, la gran Historia, con mayúscula y sin renuncias de ningún género. Es importante precisar a causa de ello que por muchas implicaciones de todo tipo que existan en su libro, Cirici coincide con Cirlot en ser uno de esos escritores que no confunden la ciencia del arte con la ciencia de la política. Sabe perfectamente que ésta influye en aquél, pero ello no evita que al arte lo juzgue como arte, aunque saque luego todas las consecuencias con que el artista haya querido legítimamente implicarlo. Más importante aún que esta captación de las implicaciones expresadas es la de las necesarias. Todo pintor o escultor puede proponerse comunicarnos algo en su obra, y debemos tener en cuenta qué es eso que se ha propuesto. Puede suceder también, y ello es todavía más significativo y frecuente, que no se haya propuesto conscientemente comunicarnos una serie de hechos o situaciones que se palpan en el aire, pero a pesar de ello, si su obra es auténtica y responde de verdad al espíritu de su época, todo eso dejará una huella en su obra. Cirici lo sabe y procura rastrear esa huella de fidelidad al espíritu de una cultura concreta y al de un también concreto ámbito geográfico en un momento intransferible de su evolución histórica. A causa de ello, cuando más sagaz se nos muestra Cirici como historiador es en los casos en que esas implicaciones son comunales, traducción de una sensibilidad colectiva personalizada en algún escultor o pintor, pero no de manera programática, sino como fruto de su propio carácter y evolución personal. En dicho aspecto, la manera que tiene Cirici de encararse con obras como las de Sempere, Hernández Mompó o Subirachs es un buen ejemplo de sabiduría de oficio, de la sabiduría de un crítico que domina su propio instrumental expresivo y que lo emplea de la manera adecuada para traducirnos lo que pueda ser abstruso en el lenguaje de las obras, pero no para etiquetarlas él por cuenta propia ni para «hacerlas decir» algo diferente de lo que sus propios condicionamientos históricos habían hecho que éstas tuviesen que expresar de acuerdo con su dinámica histórica.

C. A. A.

## TOMAS MARCO. *LA MUSICA DE LA ESPAÑA CONTEMPORANEA*.

TEMAS ESPAÑOLES, NUM. 508. PUBLICACIONES ESPAÑOLAS. MADRID, 1970.

En este nuevo y breve libro, Tomás Marco demuestra, además de la justeza de su visión general, un raro poder de síntesis. Esta España contemporánea se refiere a la de los tiempos posteriores a la guerra civil. Por lo tanto, los maestros citados al principio de la obra están en cuanto han seguido su producción en estos años y también en su aspecto de impulsores o de conductores de las nuevas generaciones. Puede decirse que no falta ningún nombre importante, aunque sea discutible en algún caso su inclu-

sión en ciertos apartados. Luego de una ceñida introducción nos encontramos con «La generación de maestros», «La generación del 27», «La generación neocasticista», «Los primeros renovadores», «La generación del 51» y las «Últimas promociones». Hay también un capítulo dedicado a los compositores españoles fuera de España, otro que nos habla de las instituciones que de alguna manera influyen o actúan en la vida musical española, y por último, un interesante apartado: «El público, la educación y la promoción».

Tomás Marco alaba algunas cosas y señala los fallos de otras. Es siempre justo y no deja de apuntar caminos que podrían ser seguidos con cierta facilidad, sólo con una organización adecuada. Por ejemplo, la edición de partituras y de discos que, dado el retraimiento de los particulares, debe ser apoyado, si no emprendido, por los organismos estatales. El autor termina su breve obra diciendo que hoy se puede «hablar de algo importante cuando nos referimos al panorama musical de la España contemporánea». Tiene razón. Es cierto que quedan muchas cosas por hacer, pero basta leer este libro para darse cuenta de que nuestra vida musical ha sufrido un gran cambio en los últimos tiempos, y hoy, en algunos aspectos, es francamente rica. Uno de los grandes méritos de la obra es que, como hemos dicho, empieza con los maestros como Falla, Turina o Conrado del Campo, pero, sin dejar en el tintero a nadie de los que tienen verdadera significación, termina con los más jóvenes, con esas figuras incipientes que todavía, prácticamente no han sido presentadas a un público normal de concierto, sino sólo en sesiones de minorías. El libro de Marco, en sus reducidas dimensiones, constituye un magnífico resumen en el que no faltan las apreciaciones personales, y habrá de ser consultado por todo el que quiera conocer el movimiento real de la música en la España de nuestro tiempo.

CARLOS GOMEZ AMAT

## VARIOS AUTORES. RICERCA E PROGETTAZIONE

EDICION DE LA XXXV BIENAL DE VENECIA.  
VENECIA, 1970.

Dirigido por Umbro Apollonio, Luciano Caramel y Dietrich Mahlow, este volumen de 296 páginas ilustra, con diversos ensayos y numerosas reproducciones, el sector que la última Bienal dedicó a la sistematización (con criterio histórico que alcanzaba la más rigurosa actualidad) de aquellas corrientes contemporáneas que han comportado una actitud investigativa y un proyecto intencionalmente destinado a insertarse en los procesos sociales. De otra parte, la estructura de la muestra recogía la problemática que hoy plantean las exposiciones de tipo didáctico, en cuanto propuesta experimental que, a través de una serie de ejemplos, ofrecen alternativas susceptibles de iluminar estados de conciencia.

Como el libro está articulado siguiendo paralelamente las líneas de la exposición, pudiera pensarse que se trata de un catálogo ampliado. Sin embargo, no es así. Estamos ante un documento que, al lado de una importante información gráfica, incluye textos correctamente seleccionados que sitúan en un plano de cultura artística contemporánea las obras elegidas a título de ejemplo.

Como indica Dorfles, nos hallamos ante algunas experiencias fundamentales relacionadas con las direcciones

que en nuestros días se han orientado hacia investigaciones basadas en factores técnicos, científicos y matemáticos, un arte programado y en la línea neoconstructivista, que utiliza métodos de la teoría de la información y de la cibernética. Pero, al mismo tiempo, estamos también ante otras tendencias opuestas que buscan, en la vinculación con los fenómenos naturales, en la revaloración de lo atmosférico y en el puro juego situacional, algo de lo que antaño originó determinada tradición figurativa o «natural» del Extremo Oriente: los «ikebana» y los «jardines de arena». Así, con breves y certeras palabras, Dorfles señala un tránsito que va de lo modular a lo territorial, de lo museológico a lo ecológico, destacando la búsqueda de un elemento conceptual capaz de compensar la escasa eficacia y el limitado alcance de los objetos estéticos, de las llamadas «obras de arte».

El conjunto ha sido sistematizado en varios grupos: el de la relación «arte y sociedad» (siguiendo los testimonios históricos de Tatlin, Malevich, El Lissitzky, Rodchenko y Moholy-Nagy), el de la «producción» (donde se plantean las relaciones entre la nación de diseño y un mundo regido por la idea del beneficio, desde el cinetismo al arte cibernético, el arte pobre y el arte conceptual), los «análisis de la visión» (creatividad, productividad, percepción) y «situaciones de juego y de reposo» (el juego como arte y el arte como juego).

Entre los ensayos que ilustran críticamente el esquema, destacan el de Hans-Peter Riese, que abre la sección «arte y sociedad», con un excelente estudio sobre la problemática de las vanguardias rusas, y el de Luciano Caramel sobre la expansión del arte. Encabezando el apartado referente a la «producción», el de Giulio Carlo Argan sobre «los circuitos integrados y las ciencias humanas», donde analiza agudamente el papel de la cibernética en la investigación estética, en cuanto típico instrumento proyectivo de la metodología propia de la edad tecnológica y como máquinas programadas que sirven para programar, abriendo perspectivas al futuro de un mundo cuyas actividades habrán de ser necesariamente programadas, un mundo en el que difícilmente podrá sobrevivir la investigación estética enraizada en la cultura histórica humanística, como únicas actividades no estructuradas en un sistema cultural que habrá unificado las diversas y, acaso, discrepantes metodologías de cada disciplina. Dentro del mismo apartado, también ofrecen interés los ensayos de Max Bense («elucidación cartesiana sobre el arte») y de René Berger (sobre «la información balística: de la palabra a la imagen acelerada»). En la misma sección, registremos la nota sobre «earthworks» de Diane Waldman. Los problemas relativos al análisis de la visión, son abordados por un estudio muy bien ejemplificado y documentado de Paolo Bonaiuto («creatividad, productividad, percepción»). Ernesto L. Francalanci y Loredana Perissinotto abordan los temas del arte y el juego, así como la experiencia de un espacio activo para la acción didáctica.

Cada ejemplo está complementado por textos escogidos de los propios artistas. De ese modo, el aspecto crítico se suma al informativo y al testimonial para redondear el indudable interés de este volumen, destinado a ser un documento de consulta indispensable. La Bienal de Venecia —y en particular Apollonio, Caramel y Mahlow— han realizado una meritoria labor, que aporta un considerable esfuerzo en la búsqueda de nuevas fórmulas para situar los rasgos fundamentales del arte contemporáneo y encontrar sus eventuales justificaciones ante el momento de global revisión y crisis que estamos viviendo.

V. A. C.



## SCHUBERT, FRANZ.

GRABACION INTEGRAL DE LAS SINFONIAS. ORQUESTAS MENUHIN Y DEL FESTIVAL DE BATH. DIRECTOR: YEHUDI MENUHIN. LA VOZ DE SU AMO-EMI. CINCO DISCOS POR SEPARADO. 30 CENTIMETROS. 33 1/3 REVOLUCIONES POR MINUTO. ESTEREO. J-063-00389/350/1856/1859/1860.

La música de Franz Schubert es sustancialmente joven por la poderosa razón de que su producción abundosa fue compuesta en la plena juventud que fue su vida. Murió a los treinta y un años, y sus primeras seis sinfonías las escribió entre los dieciséis y los veintiún años de edad. Pero hay, también, otro motivo para el aire juvenil de estas partituras: el momento auroral del romanticismo en que fueron concebidas.

Nacido Schubert en 1797 —Beethoven tenía entonces veintisiete años—, se inserta, quizá sin tener plena conciencia de ello, en el renovador movimiento romántico entonces naciente y que contaba con el implícito apoyo de la pequeña burguesía vienesa. Schubert, en la sociedad en

que vivía, fue desde el comienzo enormemente popular gracias a su principal actividad creadora, los «lieder», de los que compuso un número asombroso en una doble línea: la que seguía la tradición de la canción de concierto y la popularista, en la que crea un verdadero folklore ciudadano. Toda la obra schubertiana hay que contemplarla desde ese punto de vista, eje de su estética. Sus canciones eran algo de todos. Su alegre tristeza, la tierna melancolía, la total falta de énfasis, encontraron su cauce ideal en un juego de formas espontáneo, natural y que respondía al deseo que estaba en el aire de una «proyección sentimental». Estos «lieder» son como una confesión personal colectiva; como el diario íntimo de toda una ciudad. Beethoven —al que nuestro autor veneraba desde lejos como a un semidiós y que, probablemente, tuvo de él una comprensión profunda— dijo de uno de ellos que «verdaderamente hay aquí algo divino». En cambio, Goethe, sobre cuyos poemas compuso Schubert multitud de canciones, mal aconsejado por el seco dómine, Zelter, no le prestó nunca la menor atención. Realmente, hablaban lenguajes distintos.

Las ocho sinfonías que se conservan del músico vienesí reflejan todo esto. El proceso de disolución de las formas que inicia el romanticismo desvían el interés de Schubert, desde las estructuras neoclásicas heredadas a la posibilidad de la expresión directa, propia de la canción. Estas primaverales sinfonías resultan ser, así, como un largo, a veces divagante, pero siempre delicioso «lied». La acusación de falta de técnica es frecuente en los musicólogos. El mismo Schubert, poco antes de morir, se proponía tomar lecciones de contrapunto. Pero cabe preguntarse si este fallo ante la formalística no supuso en él la necesidad de imponer, de inventarse su propia «voluntad de forma». ¿Qué sentido puede tener el echar de menos en las sinfonías un rigor técnico que podría haberlas hecho más perfectas desde el siempre sospechoso criterio escolástico, pero que, indudablemente, las hubiera hecho ser menos schubertianas? Pienso, por esto y porque creo que la Providencia es insospechadamente justa, que Schubert murió a los treinta y un años, porque era «su» edad, para no tener que dejar de ser él mismo.

La serie íntegra de las sinfonías ha sido grabada, en un registro excelente, bajo la dirección de un talento tan sensible como el de Yehudi Menuhin, con la orquesta de que es titular y la del Festival de Bath, y ante la que depone sus habituales tareas de violinista para dar paso a las de director. Es como un tesoro escondido, como el limpiísimo, tierno y vario paisaje de un alma adolescente. Dejemos a los eruditos con sus lupas y sus racionales objeciones para dejar que nos conmueva, simple y directamente, esta música tan hermosa que puede permitirse el extraño lujo de ser imperfecta.

FERNANDO RUIZ COCA

# ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

## GARCIA-OCHOA IBÁÑEZ, Luis (pintor y grabador).

En San Sebastián nace el día 18 de marzo de 1920. Discípulo del pintor Benjamín Palencia, que anteriormente asistió al Círculo de Bellas Artes de Madrid. En 1949 es becado por el Instituto Francés de París, tres años más tarde, en Italia y en 1954, en Inglaterra.

Entre sus innumerables premios destacan los siguientes: Premio del Ayuntamiento de San Sebastián, 1954; Gran Premio en la II Bial de Alejandría, 1956; Medalla de Oro en el Certamen de Córdoba, 1959; Medalla de Plata en el de Valdepeñas, 1960; Premio Loewe en el Concurso Biosca, 1961; Segunda Medalla en la Nacional de 1964; Molino de Oro en el Certamen de Valdepeñas, 1964; Premio de la Dirección General de Bellas Artes en el XIV Salón del Grabado, 1964; Gran Premio de Pintura Vasca, 1966; Segunda Medalla de Grabado en la Nacional de 1966; Primera Medalla de la Asociación de Grabadores, 1967; Premio «Repesa» de Madrid, 1967; Pámpano de Oro en Valdepeñas, 1967; Segundo Premio en la Bial de Zaragoza, 1967, etcétera.

Exposiciones individuales en 1948, Madrid (Estilo); 1949, Madrid (Buchholz); 1950, Madrid (Museo de Arte Contemporáneo), Barcelona (Layetanas), Bilbao (Estudio), Santander (Proel); 1951, Madrid (Estilo), Zaragoza (Libros), Santander (Proel); 1952, Nápoles y Roma; 1953, Milán (La Colonna), Santander (Proel); 1954, Zaragoza (Libros); 1956, Santander (Dintel), Zaragoza (Libros); 1958, Salamanca (Miranda); 1959, Gijón (Altamira); 1960, Madrid (Meyer), Valladolid (Caja de Ahorros), Salamanca (Caja de Ahorros), Madrid (Prisma); 1964, Santander (Sur), Madrid (Biosca); 1965, Zaragoza (Libros); 1968, Madrid (Biosca); 1969, Santander (Sur); 1970, Barcelona (Camarote Granados), Zaragoza (Libros), Bilbao (Illescas).

Interviene en las Exposiciones Nacionales desde 1943, en los Concursos Nacionales, en las Bienales Hispanoamericanas, en las de Venecia, São Paulo y Alejandría y en numerosas colectivas nacionales y extranjeras.

Sus obras se encuentran en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Museo de Bellas Artes de San Sebastián, en el de Bilbao y en numerosas colecciones particulares. IV-71.

## REMACHA, Fernando (compositor).

Nació en Tudela (Navarra) el mes de diciembre de 1898. Estudió violín y armonía en Madrid con José del Hierro y Conrado del Campo, respectivamente. Durante su residencia en Italia, trabajó en la Composición con Gian-Francesco Malipiero. Premio Nacional de Música en 1934 y 1937. Premio Eduardo Ocón de Málaga, en 1959. Premio de las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, en 1964. Mención honorífica del Premio Oscar Esplá en 1956.

Fue considerado como uno de los compositores más representativos de la llamada «Generación del 27». Por motivos diversos, su producción es escasa, pues ha dedicado su atención a otras actividades. Desde 1957 es importantísima su labor docente, al frente del Conservatorio Pablo Sarasate, de Pamplona, al que ha convertido en un centro de enseñanza que puede servir como modelo en muchos aspectos. Sus obras producidas después de la guerra civil, que se han ido dando a conocer poco a poco, pueden contarse entre lo más importante del panorama musical español en los últimos tiempos. Remacha realiza a través de ellas una música cada vez más honda y esencial, casi de sentido ascético. Aunque en muchos aspectos es un compositor nacionalista, ese nacionalismo ha huido siempre de los enfoques fácilmente pintorescos para adentrarse en un lenguaje de gran pureza. Bien informado de las modernas líneas musicales, este compositor sólo toma de ellas lo que le conviene para la expresión de su propia personalidad.

Obras principales: *Cuarteto con piano* (1933), *Cuarteto de cuerda* (1937), *Cartel de fiestas*, suite para orquesta (1947), *Vísperas de San Fermín*, oratorio (1949), *Rapsodia de Estella*, piano y orquesta (1957), *Baile de la era*, ballet (1952), *Concierto para guitarra y orquesta* (1956), *Jesucristo en la Cruz*, cantata (1964). Numerosas obras breves para coro mixto.

IV-71.

## CLAVÉ SANMARTÍ, Antonio (pintor y grabador).

Barcelona es la ciudad en que nace este artista el día 5 de abril de 1913. En 1926 sigue los cursos nocturnos en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1939 llega a Francia, donde realiza sus primeros ensayos en el arte de la litografía, conociendo a Pablo Picasso en 1944, que influirá en toda su obra posterior. Más tarde realiza numerosos viajes de estudio, entre los que sobresalen los de Checoslovaquia y Estados Unidos. Reside en París.

Entre las numerosas recompensas recibidas se encuentran el Premio David Britgt en la XXVII Bial de Venecia de 1954, el Premio Matarasso en la IV Bial de São Paulo de 1957 y Premio en la Bial Internacional del Grabado en Tokio de 1957.

Ha expuesto individualmente en 1939, Perpiñán (Vivant); 1940, París (Au Sans Pareil); 1942, París (Castelcho); 1944, París (Henry Joly); 1946, París (Delpierre); 1947, Londres (Anglo-French Art Center); 1948, Orán (Colline); 1949, Malmoe (Metropolbiografens Foyer); 1950, Gotemburgo (Godkonst); 1951, Buenos Aires (Witcomb), Roma (L'Obelisco); 1953, París (Drouant David); 1954, Roma (L'Obelisco), Milán (Del Sole); 1955, Londres (Tooth); 1956, Barcelona (Gaspar); 1957, Bilbao (Museo de Arte Moderno), Basilea (Beyeler), Los Angeles (Stephen Silagy); 1958, París (Creuzevault); 1959, Ljubljana (Mala Galerija); 1960, Barcelona (Gaspar), París (Creuzevault), Antibes (Museo Grimaldi); 1963, Bilbao (Museo de Arte Moderno); 1964, París (Creuzevault); 1965, Barcelona (Gaspar), Madrid (Biosca); 1968, Antibes; 1970, Barcelona (Gaspar), Tokio.

Ha intervenido en los Salones de Otoño de París, de 1943 a 1950; en los Salones de las «Tuileries» de París, de 1948 y 1949; en los Salones de Mayo de París, de 1948 a 1964; en las exposiciones «Ecole» de París, de la Galería Charpentier, de 1952 a 1960; III y IV Bial Internacional de Litografía Contemporánea en Color del Cincinnati Art Museum, 1954 y 1955; XXVII Bial de Venecia, 1954; IV Bial de São Paulo, 1957; Bial Internacional del Grabado en Tokio, 1957, y en otras muchas colectivas celebradas en diversas ciudades españolas y extranjeras.

## ZOBEL DE AYALA Y MONTOJO, Fernando (pintor).

En 1924 nace en Manila, cursando sus primeros estudios en España, Filipinas y Suiza. Realiza la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard (1946-1949) y comienza a pintar en 1946, animado por los pintores Reed Pfeufer y Hyman Bloom.

De 1949 a 1960 trabaja en la Universidad de Harvard como investigador bibliográfico, ocupa la cátedra de Bellas Artes de la Universidad del Ateneo de Manila y más tarde es nombrado director del Museo de Bellas Artes de la misma Universidad. En 1961 regresa a España y dos años más tarde funda, con otros artistas, el Museo de Arte Abstracto en las Casas Colgadas de Cuenca. Está en posesión de las Encomiendas de las Ordenes de Alfonso X el Sabio y de Isabel la Católica.

Expone por primera vez en Boston, 1951, y continúa haciéndolo individualmente en 1953, Manila (Philippine Art. G.); 1954, Manila (Contemporary Arts G.) y Boston (Swetsoff G.); 1955, Providence (Museum of Art); 1956, 1957 y 1958, Manila (Philippine Art G.); 1959, Madrid (Biosca); 1961, Manila (Luz G.) y Madrid (Neblí); 1963, Madrid (Fortuny); 1964, Manila (Luz G.) y Madrid (J. Mordó); 1965, Nueva York (Bertha Schaefer) y Santander (Sur); 1966, Manila (Luz G.), Madrid (J. Mordó) y Sevilla (La Pasarela); 1967, Cuenca (Casa de la Cultura) y Bilbao (Grises); 1968, Nueva York (Bertha Schaefer); 1970, Manila (Luz G.).

Interviene en numerosas exposiciones colectivas: II y III Bial Hispanoamericanas; XXXI Bial de Venecia; Bial de Tokio de 1965; Exposition Internationale de la Gravure, Ljubljana, 1965; XI Exposition Internationale di Bianco e Nero, Lugano, 1966, y en otras muchas celebradas en Boston, Manila, Nueva Delhi, Calcuta, Bombay, Caracas, Bogotá, Michigan, Massachusetts, Madrid, Basel, Munich, Oslo, Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Compostela, Santillana, Nueva York, Hamburgo, Londres, Liverpool, Sevilla, Barcelona, Nápoles, Spoleto, etcétera.

Obras suyas en los siguientes museos y colecciones: Universidad del Ateneo de Manila, Forgg Art de

Muy importante ha sido su labor de ilustración y decorador teatral, sin dejar del todo sus trabajos en la consecución de una nueva forma del tapiz contemporáneo. Sus creaciones en la ilustración se desarrollan, principalmente, entre los años 1943 a 1958, siendo, quizá, su mejor obra el *Gargantúa* de Rabelais. Como decorador ha realizado varias escenografías para «ballets», óperas, obras de teatro y en cinematografía de los años 1946 a 1955.

Sus obras se conservan en numerosos museos de Francia, Italia, Inglaterra, Suiza, Checoslovaquia, España, Estados Unidos, Brasil, Japón, etc., así como en innumerables colecciones particulares del mundo entero.

VI-71.

la Universidad de Harvard, Arte Abstracto de Cuenca, Bellas Artes de Bilbao, Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Nacional de Filipinas de Manila, Public Library de Nueva York, Walker Art Gallery de Liverpool, Wesleyan University de Connecticut, Joslyn Art de Omaha, Memorial Art Gallery de Rochester, Brooklyn de Nueva York, Achenbach Foundation for Graphic Arts de San Francisco, Vassar College Art, Biblioteca Nacional de Madrid y Göteborgs Konstmuseum de Suecia.

IV-71.

#### ZARCO FORTES, Antonio (pintor).

Nace en Madrid el 5 de noviembre de 1930 y en 1947 asiste a la Escuela de Artes y Oficios y al C. I. C. de Madrid, hasta que ingresa, año 1952, en la Escuela Superior de San Fernando, en la que obtiene el título de profesor de Dibujo cinco años más tarde. En 1960 obtiene el Gran Premio de Roma, donde reside cuatro años, uno de ellos viajando por Austria, Alemania, Holanda, Francia, Inglaterra, Bélgica y Suiza, regresando en 1965 a España. En la actualidad es encargado de cátedra en la Escuela Superior de San Fernando y profesor de Término en la de Artes y Oficios.

Entre sus numerosos premios y distinciones merecen destacarse: Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1957; Premio de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1958; Premio de la Diputación de Córdoba en la Exposición Nacional de 1960; Beca de la Fundación March para estudios, en Venecia, con Bruno Saetti, 1960; Primer Premio Internacional Gubbio, 1964; Medalla de Oro del Salón del Grabado de Madrid, 1964; Gran Premio de Grabado en la VII Bienal de Alejandría, 1966; Primer Premio y Medalla de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1969, etcétera.

Individualmente expone en Madrid (abril), 1958; Madrid (Toison y C. I. C.), 1960; Zaragoza (Albiac) 1964; Valladolid (Caja de Ahorros), Soria (Casa de la Cultura), San Sebastián (Ayuntamiento), Pamplona (Caja de Ahorros), Orense (Casa de la Cultura) y Madrid (Ateneo), 1965; Madrid (Kreisler), 1966; Sevilla (Ateneo), 1967; Córdoba (Caja de Ahorros), Valladolid (Castilla) y Gijón (Altamira), 1968; Segovia (Casa Siglo XV) y Córdoba (Caja de Ahorros), 1969; Zaragoza (Libros) y Madrid (Kreisler), 1970.

Interviene colectivamente en las Exposiciones Nacionales de 1957, 1960, 1962 y 1968; VII Bienal de Sao Paulo; V y VI Bienal de Alejandría, 1964 y 1966; Exposición Internacional del Grabado en Ljubiana, 1961; XIV, XV y XVI Salón del Grabado, 1964, 1966 y 1967, y en otras muchas realizadas en Madrid, Barcelona, Ancona, México, Roma, Mérida, Badajoz, Salamanca, Lisboa, Cáceres, Marrakex, Rabat, Fez, Tetuán, Palermo, Spoleto, Granada, Agrigento, Los Angeles, Oviedo, Pretoria, Cracovia, Córdoba, Murcia, etcétera.

#### FUENTE ALONSO, María Victoria de la (pintora).

Nace el 9 de marzo de 1929, en Vigo, provincia de Pontevedra. Asiste como alumna libre a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y al Círculo de Bellas Artes, ambos centros en Madrid. Realiza a continuación viajes de estudio por Francia, Bélgica y Holanda. En 1964 se le concedió una Beca de la Fundación March.

Recompensada en numerosas ocasiones, cuenta en su haber con Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1959; Premio de la Crítica en las Exposiciones del Ateneo de Madrid del año 1963; Premio Familia Española, 1963; Premio Abril de 1964; Medalla de Oro en Puertollano el año 1965; Tercera y Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1966 y 1968, respectivamente.

Individualmente sólo ha expuesto en dos ocasiones: 1962, Madrid (Ateneo) y 1970, Madrid (galería Biosca).

Participa en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1960, en los Concursos Nacionales, en la XXXII Bienal de Venecia de 1964, en el Salón Femenino de París en 1964 y en numerosas colectivas celebradas en Bilbao, Madrid, Austria, Italia, Méjico, San Diego de California, San Luis de California, Missouri y otras ciudades españolas como Sevilla, Barcelona, etcétera.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid y el de Ayllón, en la provincia de Segovia, tienen obras de esta pintora.

IV-71.

#### MESTRES QUADRENY, José María (compositor).

Nació en Manresa en 1929. Estudios musicales con Taltabull. Licenciado en Ciencias. Autodidacta en las modernas técnicas de composición. En 1957 compuso su primera obra serial, pero evolucionó en seguida hacia procedimientos gráficos de variación continua y utilizó luego elementos aleatorios. Siempre interesado por las demás artes, colaboró en 1961 con Miró, Tapies, Vilellia y Brossa, en la creación de un objeto artístico que integra la música con la pintura, la escultura y la poesía. Ha escrito teatro musical y ha vuelto a relacionar su música con la escultura, utilizando de forma personal un material común. En 1965 emplea la electrónica, y llega en sus últimas obras a procedimientos estadísticos en la composición, para lo que se vale de un ordenador IBM.

Mestres Quadreny es uno de los músicos más inquietos e interesantes de su generación. Su arte se ha caracterizado por una continua búsqueda de una nueva expresión, gracias a la cual ha llegado a muy notables hallazgos.

Obras: *El Ganxo*, ópera de cámara (1959), *Música de cámara I* (1960), *Música de cámara II* (1961), *Tres movimientos* (1961), *Invenções móviles* (1961), *Tramesa a Tapies* (1961), *Quartet de catroc* (1962), *Roba i ossos* (1961), *Petit diumenge* (1962), *Vegetació Submergida*, *Divertiment "La Ricarda"* (1962), *Dúo para Manolo* (1964), *Concert per a representar* (1964), *Digodal* (1964), *Antíodes* (1964), *Conversa* (1965), *Tres canons en homenatge a Galileu* (1965), *Suite bufa* (1966), *Triptic carnavalesc* (1966), *Engidus* (1967), *Música per a Anna* (1967), *Perludi* (1968), *Trio* (1968), *Quadre* (1969), *Ibemia* (1969), *Frigoli-Frigoldá* (1969), *Poemma* (1970), *Variacions essencials* (1970), *Doble concert* (1970). En estas páginas el autor utiliza los más variados procedimientos sonoros.

Discos: *Tres cançons de bressol* (Belter), *Música de cámara I* (RCA), *Tres canons en Homenatge a Galileu* (Edigsa), *Música per a Anna* (Edigsa).

IV-71.

#### CARDENAS Y SANCHEZ-GOMEZ, Juan Ignacio de (pintor).

Nace en Madrid el día 7 de julio de 1928. Autodidacta, aunque trabajó algunos años con Angel Ferrant en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Expone individualmente en 1959, Madrid (Ateneo), Santander (galería Dintel); 1961, Madrid (galería Biosca); 1962, Zaragoza (sala Libros), Madrid (galería Fortuny); 1963, Madrid (galería Biosca); 1964, Palma de Mallorca (galería Alvarez), Madrid (galería Fortuny); 1969, Madrid (Dirección General de Bellas Artes).

Ha participado en varias colectivas celebradas en 1953, Madrid (sala Turner); 1954, Exposición Nacional de Bellas Artes; 1955, Barcelona (III Bienal Hispanoamericana), Madrid (Buchholz y Ateneo); 1960, Madrid (Nebli); 1961, París (Maison de la Pensee Française); 1962, Oslo (Pintura Joven Española), Bilbao (Cultura Hispánica); 1967, Barcelona (Saladrich); 1969, Cádiz (Museo Provincial de Bellas Artes).

En los últimos años ha estado experimentando en cerámica, vidriera y mosaico, realizando algunos relieves geométricos en hormigón o piedra artificial, como el de la Policlínica del Ministerio del Aire de Madrid. Es autor de numerosos múltiples en madera y espejos.

Numerosas colecciones particulares españolas, norteamericanas y francesas se enriquecen con obras de este artista.

IV-71.

Ha pronunciado numerosas conferencias, dirige la sección de arte de la revista «El Juguete» y ha ilustrado varios libros para la Editorial Afrodisio Aguado.

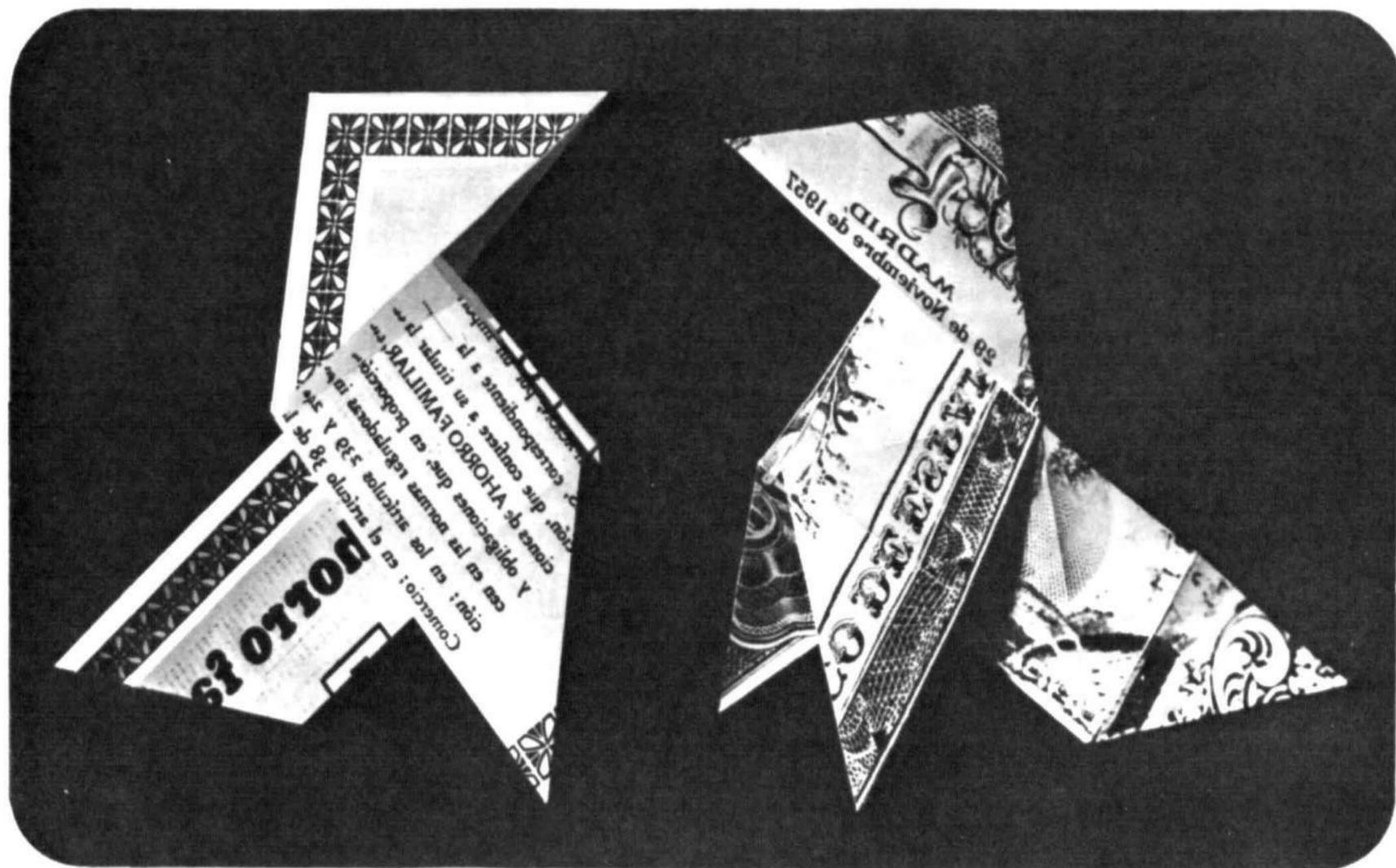
Los Museos Español de Arte Contemporáneo, Municipal de Barcelona, de Córdoba, Nacional de Arte Moderno de El Cairo, así como numerosas colecciones de España, Italia, América del Norte, Colombia y Suecia, poseen obras suyas.

IV-71.

# ésta será una feliz unión

porque su dinero ha escogido la mejor compañía:

# ahorro familiar



La colocación de su dinero es trascendental, Vd. lo sabe. Por eso, a la hora de invertir, le interesa conocer cómo y dónde. Nosotros podemos decirle cómo, pero es Vd., quien ha de decir dónde.

- Cerciórese de que el dinero sea movido por competentes especialistas (lograrán mayor rentabilidad).
- Que sea invertido en BIENES INMUEBLES de revalorización constante (conseguirá mayor plusvalía).
- Que Vd. participe directa y proporcionalmente en la renta percibida y en la plusvalía del inmueble.
- Que la inversión no tenga que ser necesariamente fuerte.
- Que una sólida economía respalde su capital.

En síntesis, estas son las circunstancias que Vd. debe tener en cuenta al invertir. Y precisamente estas garantías son las que le ofrece AHORRO FAMILIAR. De ahí que adquiriendo participaciones de 20.000 ptas. su dinero tendrá con AHORRO FAMILIAR una feliz unión.

Conozca más ampliamente sus ventajas, enviando el cupón adjunto.

La presente fase se cerrará el 30 de junio de 1971.

Para mayor información corte este cupon y envíelo a:  
AHORRO FAMILIAR

Lagasca, 90 - Madrid-6

Deseo que sin compromiso alguno por mi parte me envíen información más amplia sobre ahorro familiar.

Nombre \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Población \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_



**ahorro familiar**, s.a.

Domicilio provisional c/ Lagasca, 90  
Tlf. 275 92 45 Madrid-6.



## LAS MODAS PASAN. EL ESTILO PERMANECE.

Unos gustos sustituyen a otros. Como todas las cosas, las modas se alteran con el paso del tiempo. Algo permanece, sin embargo. El estilo.

EL CORTE INGLES ha creado un estilo. Su equipo de especialistas lo ha construido y consolidado a lo largo de los años. Aportando su afán de búsqueda, su capacidad de innovación.

Un estilo de carácter a una organización de Centros Comerciales. Se refleja en su forma de ser y estar en una ciudad, en sus atenciones, en su experiencia, en su servicio, en su moda...

**El Corte Inglés**

**Un estilo que permanece al pasar las modas**

**MADRID - BARCELONA - SEVILLA - BILBAO - VALENCIA**



*biosca*

GENOVA, 11

**EDUARDO VICENTE**

HASTA EL 31 DE MAYO

**Galería Kreisler**

MADRID - MARBELLA

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



RAMON LAPAYESE: «EL COCHE AMARILLO»

**RAMON LAPAYESE**

HASTA EL 31 DE MAYO

**MARTIN SAEZ**

DESDE EL 1 DE JUNIO

SERRANO, 19 - TELEFONO 226 05 43 - MADRID-1



RODIN

**”de RODIN**

**a nuestros  
días”**

ALBERTO • BEAUDIN • BOURDELLE

GARGALLO • GIACOMETTI

JULIO GONZALEZ • LAURENS • LOBO

MAILLOL • CRISTINO MALLO • MANOLO

HENRY MOORE • PICASSO • RODIN

MES DE MAYO

**GALERIA THEO**

GENERAL CASTAÑOS, 15 - TEL. 419 27 97 - MADRID-4



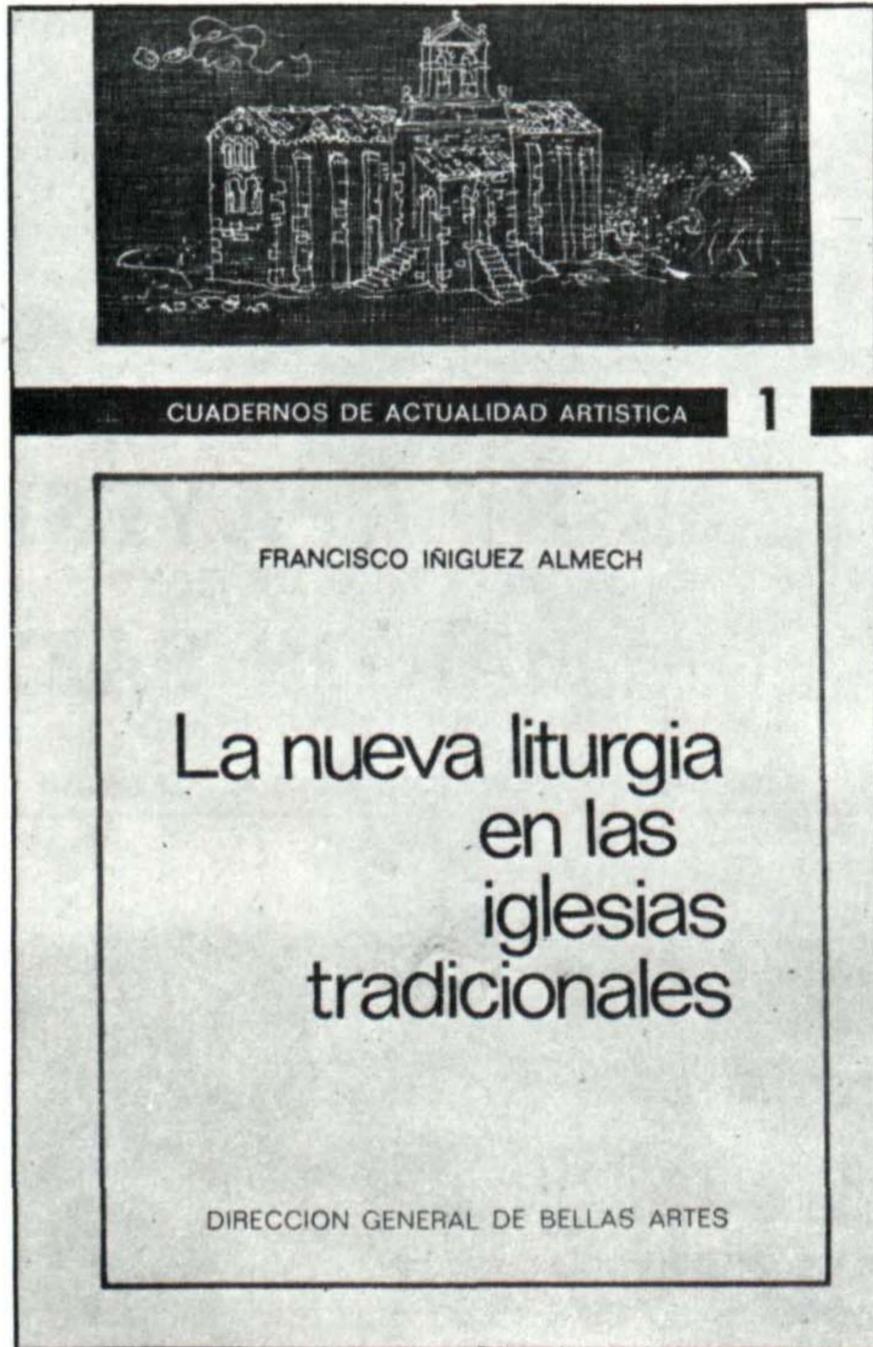
GIACOMETTI

# UNA NUEVA COLECCION

DE LA

# DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

## CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA



### TITULOS PUBLICADOS:

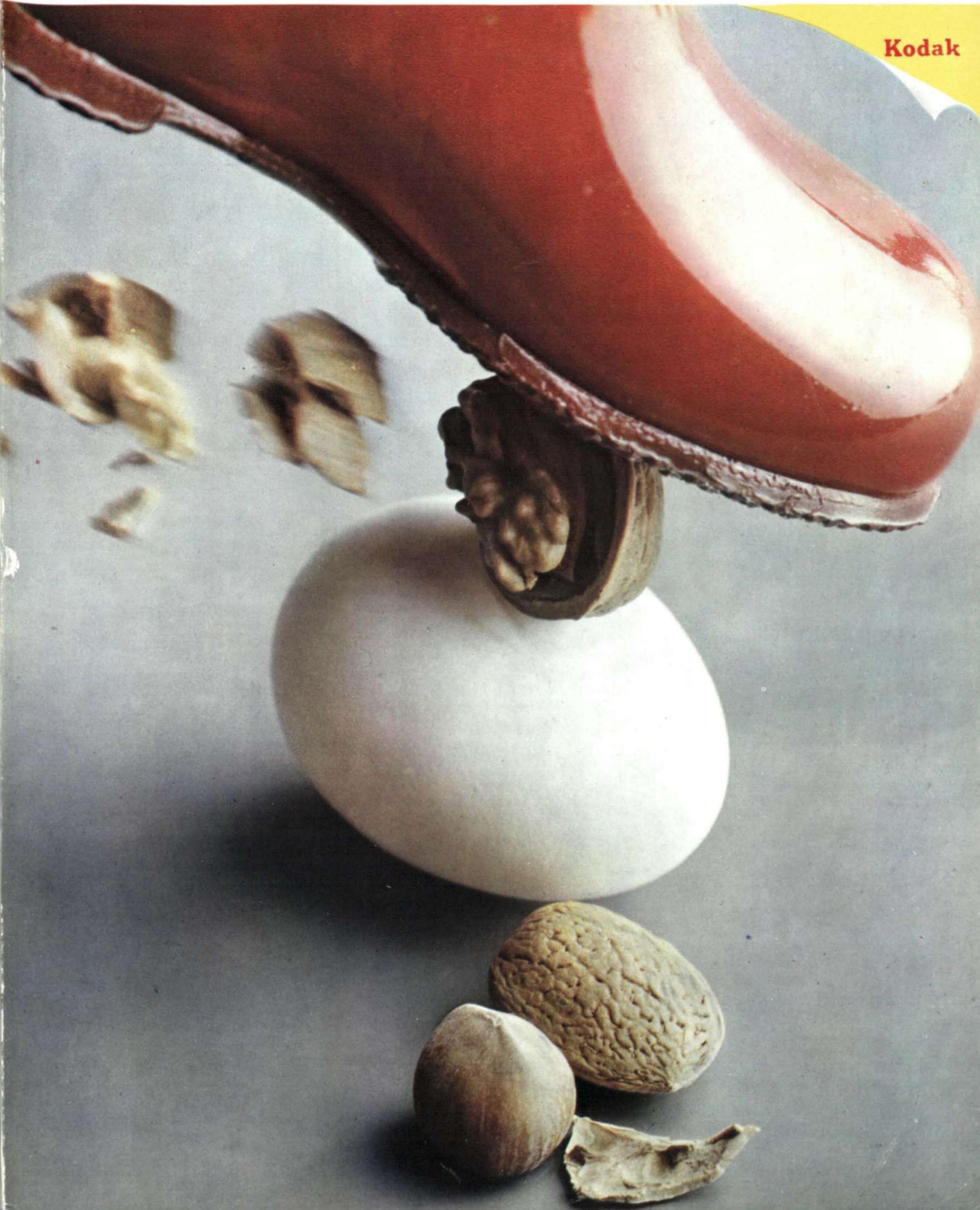
1. **LA NUEVA LITURGIA EN LAS IGLESIAS TRADICIONALES**  
Por Francisco IÑIGUEZ ALMECH
2. **DEFENSA DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL DE EUROPA**  
Conferencia Internacional de Bruselas
3. **LA EDUCACION MUSICAL EN LA ENSEÑANZA**  
Comisaría General de la Música
4. **UNESCO. CONFERENCIA SOBRE POLITICAS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

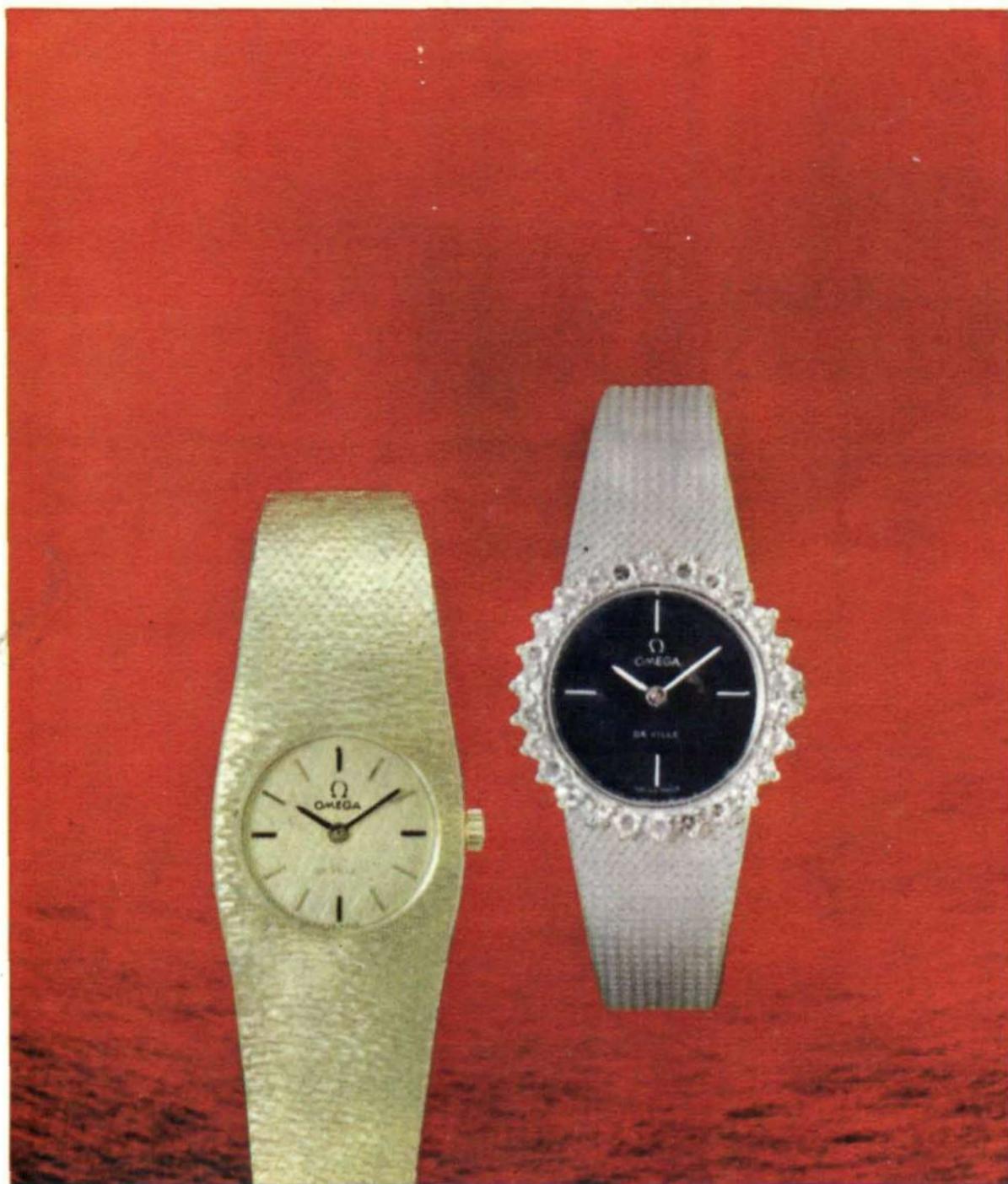
PRECIO: 25 pesetas

# Kodachrome II

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

**Kodak**





# 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**