

Bellas Artes 72





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



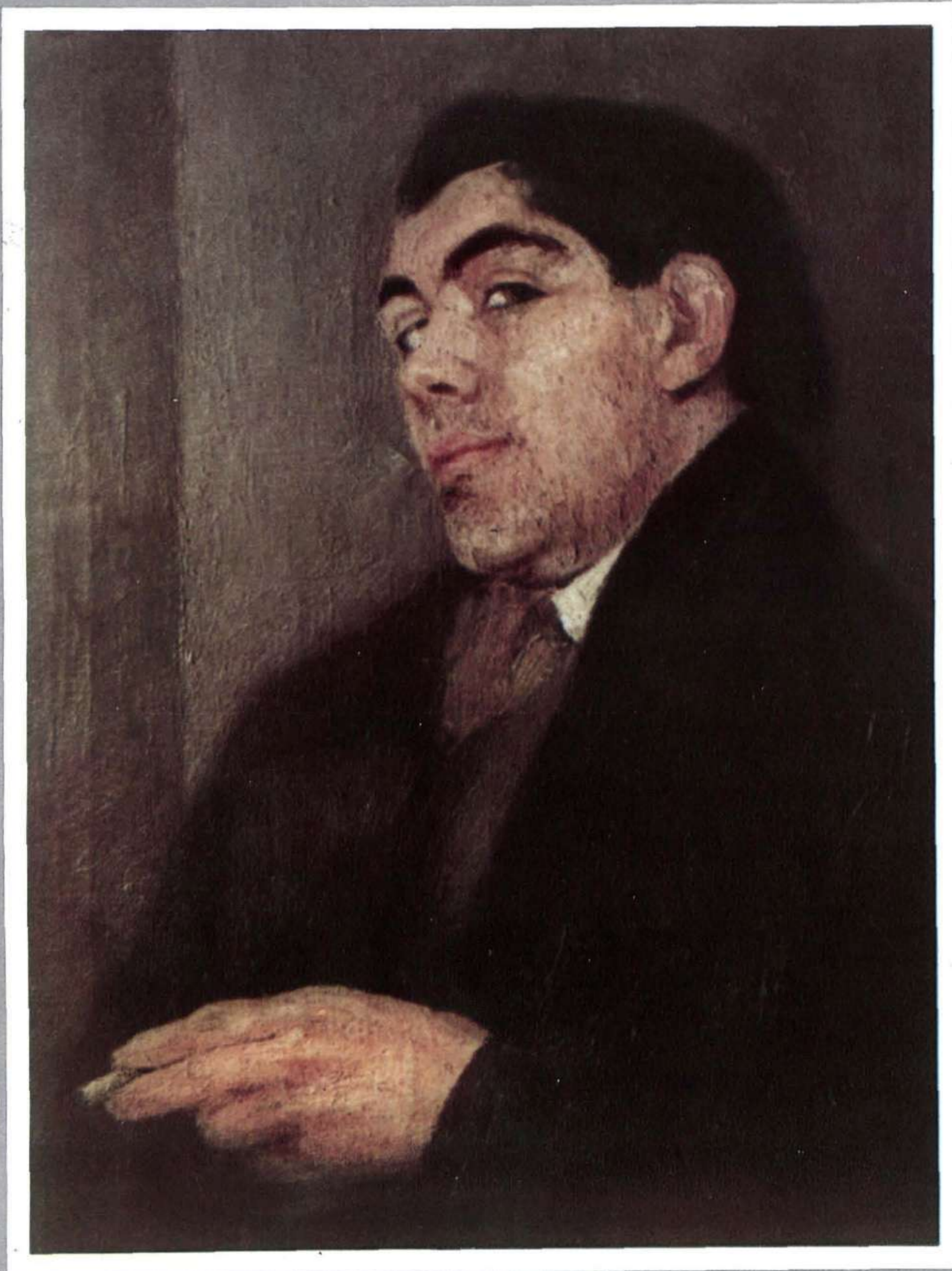


¿Qué vamos a contarle que Vd. no sepa?

CARLOS I.

SOLERA ESPECIAL DE PEDRO DOMECCO

JUAN GRIS



**DANIEL-HENRY
KAHNWEILER**

Juan Gris, Vida y Pintura, de Daniel-Henry Kahnweiler, segundo volumen de la colección **Arte de España**, es otra de las grandes figuras del arte español, probablemente el más riguroso y sutil de los maestros cubistas; su obra puede ser considerada como la quintaesencia de esta corriente artística.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo color y más de 400 páginas de texto e ilustraciones en color y negro.

El libro está dividido en tres partes. La parte I describe la vida de Juan Gris de manera tan gráfica y detallada que esta biografía seguirá siendo siempre fundamental para su conocimiento. En la parte II desarrolla Kahnweiler una teoría estética del arte tan extremadamente tenaz y sistemáticamente construida, que le permite no sólo interpretar la evolución artística de Gris, sino analizar también la totalidad del arte cubista. En estas consideraciones se incluyen también otros ámbitos culturales, como poesía, música, teatro y ballet. La III parte, con todos los escritos de Juan Gris entre 1919-1927, representa un testimonio importante del cubismo no sólo por el significado de estos textos, sino porque en aquella época ningún otro de los cubistas destacados solía expresar por escrito sus ideas estéticas. Así, este libro va más allá de la simple monografía de un artista, para ser documento de una de las revoluciones artísticas más importantes del siglo XX.

El precio de venta es de 2.000 pesetas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente, enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS. DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES. MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

Z. 389
Z-389

Bellas Artes 72

AÑO III • NUMERO 13 • ENERO-FEBRERO 1972

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

ENSAYOS

- 3 GERARDO GOMBAU: En torno a Bartok y su música
- 6 XAVIER FABREGAS: Aspectos de la investigación teatral.

NOTAS

- 13 D. B. MARTIN: La fotografía, ¿arte despreciado?
- 17 AMELIA GALLEGO DE MIGUEL: Los imprecisos límites de la rejería española.
- 20 GUADALUPE GONZALEZ-HONTORIA ALLENDESALAZAR: El arte popular español.
- 24 JULIO E. MIRANDA: Nueva plástica venezolana.

POEMA

- 28 JESUS HILARIO TUNDIDOR: Bailarina oyendo tocar el órgano en una catedral gótica, de Joan Miró.

ACTUALIDAD

- 29 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias y José María Carrascal.
- 33 JOSE MARIA FRANCO, UN MUSICO ESPAÑOL, por Antonio Iglesias.
- 36 JOAQUIN MIR, PANIDA CATALAN, por Joaquín de la Puente.
- 39 ANGEL ORCAJO Y AGUSTIN UBEDA, por Raúl Chávarri.
- 42 DOS CAMINOS EN LA INTEGRACION DE LAS ARTES, por Carlos Areán.
- 45 JULIO RAMIS, por Antonio Fernández Molina.
- 47 EL MULTIPLEX, por Cirilo Popovici.
- 48 LA BIENAL DE LA ILUSTRACION EN BRATISLAVA, por Carmen Bravo Villasante.

CRONICAS

- 50 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 53 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.

NOTICIARIO

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

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL

- 62 GERARDO GOMBAU, por Tomás Marco.
ENCARTE: Cuatro páginas de música de Gerardo Gombau.
- 65 BIBLIOGRAFIA
- 69 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES

PORTADA

Arte popular español/Dos telas de «lenguas»/Artesanía mallorquina/Sus colores más frecuentes son el blanco y el azul, aunque no falten muestras de rica policromía.
FOTOGRAFÍAS: F. Nuño/Ornoz/Mas/J. Dolcet/Salmer/Martínez Parra.

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.

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

XAVIER FÁBREGAS.—Jefe del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca y Museo del Instituto de Teatro de la Excelentísima Diputación Provincial de Barcelona.

D. B. MARTÍN.—Fotógrafo. Estudios en la London School of Printing.

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL.—Directora del Museo de Bellas Artes de Salamanca.

GUADALUPE GONZÁLEZ-HONTORIA ALLENDESALAZAR.—Doctora en Historia. Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

JULIO E. MIRANDA.—Poeta, crítico y periodista cubano.

JESUS HILARIO TUNDIDOR.—Poeta. Premio Adonais 1962.

CARMEN BRAVO VILLASANTE.—Escritora. Doctora en Filosofía y Letras. Del Comité Directivo de la International Kinder Forschung Gesellschaft. Profesora de los Cursos de Teatro del Instituto de Cultura Hispánica.

ANTONIO IGLESIAS.—Crítico musical. Subcomisario de la Música.

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

FERNANDO MON, CARLOS ANTONIO AREÁN, JULIÁN GÁLLEGO, ARCADIO DE LARREA, JORGE USCATESCU, LUIS DE PABLO, JOAQUÍN DE LA PUENTE, MIGUEL QUEROL, JORGE VEHILS, SEBASTIÁN GASCH, SERGIO MONTECINO, LUIS JIMÉNEZ MARTOS, ANTONIO FERNÁNDEZ MOLINA, DIEGO JESÚS JIMÉNEZ, PUREZA CANELO, OSWALDO LÓPEZ CHUHURRA, H. H. STUCKENSCHMIDT, NICOLÁS SCHÖFFER.

EN TORNO A BARTOK Y SU MUSICA

GERARDO GOMBAU

Dos días antes de llegarle imprevisiblemente la muerte, Gerardo Gombau nos entregaba este ensayo sobre Bela Bartok. En él resume conferencias muy recientes pronunciadas en el Ateneo madrileño, con cuya Aula de Música colaboró con frecuencia.

El maestro, cordial y abierto a toda inquietud —que ya habló para nuestros lectores en la entrevista mantenida con él por Tomás Marco y publicada en el número cinco—, nos deja aquí un impensado testamento que resume su personalidad: rigor para sí y comprensión ante los demás. Último trabajo, pues, con su voz llegada desde el silencio y la soledad que, bajo la mirada de Dios, le acunan en sus tierras salmantinas.

LA música de Bartok hoy disfruta del favor de todos los públicos no sin haber pasado por las etapas de incompreensión y clima polémico a que dan lugar las expresiones estéticas que se rebelan contra las fórmulas que la fina ironía gaditana de Manuel de Falla calificaba como «de utilidad pública».

En mi opinión hay una fecha en la que el público filarmónico madrileño se rinde sin reservas a la fascinación de la música de Bela Bartok: el año 1953.

Antes de esa fecha los melómanos más conspicuos podían haber escuchado algunas obras de Bartok que el propio compositor dio a conocer en sus giras artísticas, otras composiciones a través de orquestas y grupos de cámara foráneos o nacionales, como el apenas recordado cuarteto que formó el violinista Cecilio Görner y que, hacia 1934, hizo oír en Madrid los dos primeros cuartetos de Bartok a un público tan «minorizado» que apenas alcanzaba la media docena de auditores... El quinto cuarteto tuvo más suerte. Se conoció en Barcelona, en abril de 1936, tocado por el Nuevo Cuarteto Húngaro formando parte de una memorable programación con motivo de la XIV Reunión de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

No obstante, la música de Bartok necesitaba para su total y absoluta comprensión ser insistentemente pro-

gramada. El caso de Debussy y Ravel, incomprensidos todavía en 1915, el de Strawinsky, el del «Concerto» de Falla... el de toda música de cualquier época que choque contra la barrera de esquemas aurales y mentales prefabricados, tenía forzosamente que repetirse con la música de Bartok.

Hay que pensar en que, para la popularización de las sinfonías de Brahms, que no eran ni mucho menos desconocidas, hizo falta el «redescubrimiento» que de ellas hizo, al frente de la Orquesta Nacional, Karl Schuricht, «redescubrimiento» muy felizmente continuado por Ataúlfo Argenta. En la actual temporada los programas de la Orquesta Nacional parecen apuntar hacia la exaltación del sinfonismo de Mahler que, como había sucedido con Brahms, se había programado por las orquestas madrileñas, pero no con la obstinación necesaria para hacerlo de escucha cómoda a un auditorio masivo.

La labor que, con el asesoramiento de Fernando Ruiz Coca, lleva realizando el Aula de Música del Ateneo desde 1959, abordando ampliamente la problemática de la música contemporánea, comprobando «in vivo» en los conciertos del Aula la teórica expuesta y debatida en los sucesivos ciclos de conferencias, el acceso al laboratorio electroacústico que regenta Luis de Pablo

desde 1966, el «Tercer Programa» de Radio Nacional, los conciertos organizados por Alea, los de Juventudes Musicales, los de Zaj... son factores que han influido decisivamente en las distintas promociones de compositores que se han ido sucediendo en los últimos lustros.

De rechazo y paralelamente (y esto es lo que más importa subrayar con relación a la comprensibilidad de la música de avanzada) se ha creado un nuevo clima, una nueva actitud de escucha que en un tiempo relativamente breve ha rebasado los pronósticos más halagüeños.

En el año 1953 parecía haber sonado en Madrid la «hora Bartok». El 28 de febrero el Cuarteto Clásico tocaba el cuarteto número 2; el 6 de marzo, Jean Martinon, dirigía a la Orquesta Nacional «El mandarín maravilloso»; desde el departamento de programación de Radio Nacional de España, Enrique Franco sugería la audición de «Música para cuerdas, percusión y celesta» que Edmond Appia, entonces director de la Orquesta de Radio Ginebra, con la colaboración de un grupo de intérpretes de la Orquesta de Radio Nacional, dio a conocer, en la sala del Ateneo, el 10 de marzo; en junio del mismo año el Conservatorio, regido a la sazón por Federico Sopena, ofrecía a los oyentes madrileños las inolvidables versiones que el Cuarteto Vegh hiciera del ciclo entero, de los seis cuartetos de Bela Bartok.

La expresión dilacerante y el ímpetu agreste que palpita en las creaciones del músico húngaro habían conquistado el fervor del público filarmónico.

A las divisiones «tripartitas» que parecen obligadas al estudiar la obra total de algunos compositores (Beethoven, por ejemplo), y que también se han aplicado a la obra de Bartok, convendría añadir la consideración de una cuarta etapa, previa y sin música todavía, pero decisiva: la de la niñez. El niño Bartok, allá en Nagyszentmiklos, su villa natal, a orillas de un río de bello nombre, el Arauka, afluente del Danubio, al abrir sus ojos al panorama de la llanura húngara, el ambiente y el paisaje debieron adentrarse hasta lo más hondo de su espíritu.

Familiarizado muy tempranamente con la música escuchada a sus padres, buenos ejecutantes no obstante su «dilettantismo», su musicalidad innata debió intuir una correlación entre la naturaleza externa, la del paisaje, y un mundo de impresiones íntimas sólo expresable por la inconcreción de los sonidos.

La huella de estas sensaciones con perfiles panteístas, la de su ardiente patriotismo y su apasionado temperamento de noble intransigencia para todo aquello que pudiera atentar contra la dignidad humana y la libertad de expresión artística, está reflejado en su música.

Si Ernesto Dohnanyi, algo mayor que Bartok, pudo comunicarle su entusiasmo por las técnicas compositivas de filiación germánica, el encuentro con Koltan Kodaly reafirmó en Bartok su fe en las fuentes folklóricas; pero es el propio compositor quien más tarde nos da la pista de su evolución al declarar públicamente: «Kodaly y yo queríamos hacer una síntesis del Oriente y del Occidente». Bela Bartok menciona también con sincera admiración tres nombres: Bach, Beethoven y Debussy. La síntesis de los diferentes estilos y carac-

terísticas de estos tres creadores de música y la encrucijada oriental-occidental de su raza determinaron en Bartok una personal visión de universos sonoros inéditos.

Todo artista creador en sus comienzos sufre (o quizá disfruta) un amplio complejo de influencias. La ausencia de éstas, la resistencia total a la inevitable presión del medio supondría: anormalidad, impermeabilidad o ignorancia. En el decurso de su evolución, el artista con personalidad va convirtiéndose de influido en influyente. A veces se da el caso de similitudes entre creadores coetáneos espacialmente alejados, que, sin embargo, tienen coincidencias que pudieran ser sospechosas de no admitir (en espíritus hipersensibles) la captación de ese «algo» que flota en el ambiente y que determina puntos de partida de raíz común.

El Bartok del «Allegro bárbaro» escrito en 1911 es ya el auténtico y genial Bela Bartok que todos admiramos.

Atrás quedaban las obras de la etapa formativa: el patriótico poema «Kossuth» (1903), las influencias de Liszt, de Brahms, de Wagner, de Ricardo Strauss... Su mente poderosa iba dictando compatibilidades, fundiendo en un estilo propio estéticas impresionistas y técnicas atonales, con base en especulaciones trascendentes y, sobre todo, en módulos rítmicos influidos por la tarea de colección folklórica tan aguda, tan experta y tan importante, que esa sola faceta hubiera bastado para que, sin habernos dejado composición alguna, Bela Bartok hubiera tenido un puesto de excepción en la historia de la música.

En las «Cuatro Nenias» para piano (1910), biógrafos y comentaristas han insinuado un paralelismo con alguno de los «Preludios» de Debussy. Posiblemente Bartok no conocía los «Preludios» debussyanos cuando escribió las «Nenias». Las semejanzas pueden venir, aparte de otras motivaciones, por una identidad de estímulo creador: el teclado; pero habrá siempre una divergencia fundamental entre el concepto de Debussy respecto de la técnica pianística a emplear en sus obras y la de Bartok en las suyas. Debussy recomendaba sonoridades que hicieran olvidar que «el piano tiene martillos»; por el contrario, el piano de Bartok es esencialmente percetivo.

Se han subrayado también algunas coincidencias con los postulados de la Escuela de Viena.

En efecto, Bartok no renuncia al empleo frecuente de la totalidad de los sonidos; sus característicos temas semitonales discurren por esa vía, pero la ideación primera, el origen, es otro que el del sistema serial. En el «presto» del segundo movimiento del «Segundo concierto de piano» aprovecha la facilidad, podría decirse «topográfica», del teclado para yuxtaponer o superponer las teclas blancas y negras comprendidas dentro de la misma octava lo que, indefectiblemente, da la totalidad cromática. En el «Primer cuarteto», el violín primero expone el tema; el violín segundo presenta, en «stretto» una respuesta. En la segunda parte del tercer compás, los sonidos asignados a los dos violines han cubierto los doce de la escala cromática. De una manera semejante procede en otras obras, como en los cuartetos segundo, tercero y cuarto; en la «suite» para piano, op. 14, en el tercer movimiento de la sonata para violín solo... Hay que apuntar, sin embargo, una particularidad muy significativa: el cromatismo, o no es completo por ausencia de algún sonido (contrariamente a la seria-

lización rigurosa), o no aparece totalizado hasta el final de la frase. En todo caso, el planteamiento y los posteriores acontecimientos sonoros desmienten la intencionalidad de una sistematización. Bartok parte de escalísticas modales, con bases diferentes, que superpone, creando un *politonalismo* y un *polimodalismo* cuya resultante se apoya, según frase suya, «sobre una base tonal inequívoca».

Si el piano ha tenido una influencia decisiva en el Bartok compositor, la del violín no ha sido menor. Naturalmente conocía muy bien el tratamiento, pudiéramos decir «académico», de los instrumentos de cuerda; pero el contacto mantenido en sus búsquedas folklóricas con los instrumentistas que integraban las agrupaciones populares debieron sugerirle nuevas ideas. El violín, después del típico «cymbalon», es el instrumento por el que los húngaros, los checos, los rumanos... han demostrado más especial predilección y una asombrosa facilidad innata para tañerlo. Como en todas las manifestaciones artísticas populares, la ausencia de preocupaciones escolásticas está compensada por una espontánea intuición que encuentra insospechados recursos que Bartok no desdeña en emplear enriqueciendo la escala de matices tímbricos y expresivos de los instrumentos de cuerdas.

Se ha insistido también en la aplicación por parte de Bartok del famoso «segmento áureo» o «divina proporción» para lograr una racional arquitectura en algunas de sus obras. Sería curioso investigar con datos concretos los resultados obtenidos por los numerosos compositores que en diferentes épocas han recurrido a esa expresión matemática para alcanzar un canon de belleza idealmente perfecto. La dificultad estriba en que la proporción matemática, al cambiar del medio «plástico», espacial, donde tiene aplicaciones específicas, a un medio «sonoro», temporal, lleva consigo una necesaria adaptación a un medio que no es el suyo. Ciertamente la vinculación de los principios matemáticos a la música (y recíprocamente), es un hecho innegable, pero a mi modo de ver, el número válido para la especulación científica estricta sufre una especie de refracción al ser aplicado al proceso de las composiciones musicales.

El caso del arquitecto y compositor Yannis Xenakis es significativo. Después de efectuadas sus precisas, previas y complicadas operaciones matemáticas, no duda en rectificar, en *reajustar*, los resultados a una realización adecuada a la propia materia constitutiva sonora.

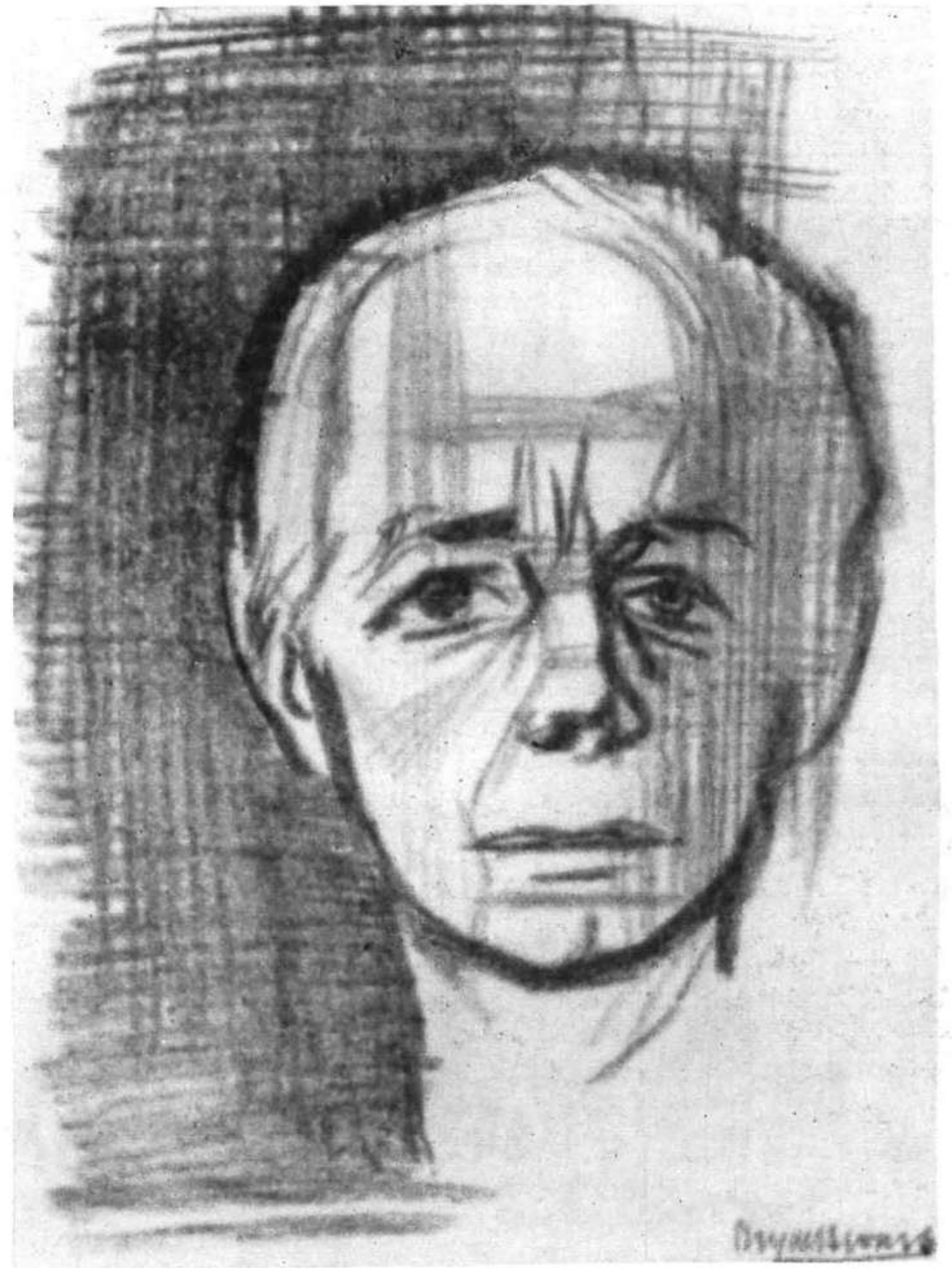
Bartok, al aplicar en su primer cuarteto de cuerdas, en «Música para cuerdas, percusión y celesta», en la «Sonata para dos pianos y percusión» y en fragmentos de otras obras... el canon aludido, el «segmento áureo», procede muy hábilmente.

La «proporción áurea» no está solamente en las grandes secciones constitutivas de cada movimiento, sino también en los pequeños rasgos escalísticos, armónicos, rítmicos, interválicos, en las dinámicas y aún en los puntos cruciales donde se producen variaciones y contrastes tímbricos.

En cuanto a la problemática formalística, Bartok la resuelve sin aparente dificultad.

Las composiciones, que por su extensión necesitan una estructuración especial al seccionarlas en distintos movimientos (cuartetos, conciertos, etc...) estos movimientos o tiempos guardan un doble equilibrio: entre

Bartók Béla



sí y al integrarse en la totalidad de la obra. Bartok respeta, a veces íntegramente, la disposición tradicional de los «tempos», como en el «Concierto de violín», en el «Divertimento»: rápido, lento, rápido; otras veces, como en «Música para cuerdas, percusión y celesta» y en la «Sonata para violín solo», cuatro movimientos en los que la sucesión es alterna: lento-rápido-lento-rápido.

Los cuartetos cuarto y quinto tienen cinco movimientos. En ambos la pieza que equilibra el conjunto es el movimiento central, el tercero, que contrasta con el anterior y posterior, siendo un *Lento* en el cuarto cuarteto y un *Scherzo* en el quinto.

Los esquemas formales, las grandes líneas, Bartok las traza con la necesaria firmeza para aguantar la pulsación discontinua característica del impulso vital, permanente en su música. Buena prueba de ello está en las dos sonatas de violín y piano recientemente interpretadas en el Ateneo por Agustín León Ara y Miguel Zanetti, en las que, no obstante las tensiones y las audacias de la escritura politonal, la música fluye espontánea, con la difícil sencillez de las obras maestras y con la impetuosidad y la nostalgia que, como constantes esenciales, caracterizan la vida y la obra de Bela Bartok.

ASPECTOS DE LA INVESTIGACION TEATRAL

XAVIER FABREGAS

HAN sido precisos muchos siglos para que el hombre se diera cuenta de que las invenciones de la fantasía, surgidas como para diversión, eran uno de los aspectos más sólidos de la cultura. El espectáculo dramático, surgido del impulso lúdico de la colectividad, es una de las claves más seguras que hoy día poseemos para penetrar en los mitos religiosos, en la estructura sociológica y en las manifestaciones de la psicología individual, que configuran un pueblo en un momento dado de su historia. Los etnólogos europeos, al estudiar la vida y la organización de los pueblos primitivos, han hallado en sus representaciones dramáticas —mitad religiosas, mitad profanas— algunos de los datos más significativos para conocer los supuestos sobre los que se asienta la comunidad. Eso es: el espectáculo dramático de los pueblos primitivos revela su hipótesis cosmogónica y, a la vez, propone al individuo la teleología que le sitúa y le orienta, dándole una explicación plausible del mundo mágico que le rodea y de las fuerzas que en él se debaten.

Si el etnólogo se sirve del espectáculo dramático para estudiar las sociedades primitivas desde la óptica de un observador externo, no po-

demos ignorar que en las sociedades desarrolladas de Occidente el teatro continúa siendo un material precioso para el investigador, y no solamente para el etnólogo, sino también para el historiador, para el sociólogo y para el economista, que pueden hallar en la vida teatral de un país los datos que confirmen una hipótesis o que la nieguen. Por tanto, en la activa ósmosis experimentada por las clases sociales en los países de Occidente desde la industrialización hasta la actualidad, el teatro puede servir para detectar el papel de una clase determinada dentro de la sociedad, la idea que de sí misma tiene esta clase, su ascensión o simplemente su proceso de liquidación. Si los textos procedentes del teatro de la aristocracia, de la burguesía, de la menestralía o del proletariado nos pueden proporcionar una cantidad enorme de información sobre los conflictos sociales y los acontecimientos históricos, atendida la adscripción social de los personajes que son sacados a escena y su papel —positivo, negativo, heroico, ridículo, etcétera— en la anécdota, no resulta menos interesante el estudio del espectáculo teatral desde el punto de vista económico: precio de las entradas en relación con el nivel de vida, situación de los locales en

la ciudad —teniendo en cuenta que cada barrio, en general, es patrimonio de un determinado estamento—, diferencias de precio entre las diversas categorías de localidades dentro de un mismo local, tabúes sociales discriminatorios —exigencia de vestidos de etiqueta en ciertos locales y en ciertas localidades, por ejemplo—, número de salas de espectáculos por habitante y, en definitiva, estado de crisis o de prosperidad de la empresa teatral.

Los temas enumerados son tan sólo un resumen de las posibilidades que el teatro puede ofrecer al investigador de diversas ramas de la ciencia. Naturalmente, para que el investigador pueda llevar a término su cometido es necesario que el material objeto de estudio se halle a su disposición en buenas condiciones de consulta. Esto es relativamente fácil por lo que respecta a los textos dramáticos, ya que las ediciones han sido numerosas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y han abundado también las colecciones especializadas destinadas al mismo consumo de las compañías o a los lectores aficionados, cuyos círculos se han ampliado notoriamente a partir del Romanticismo. En consecuencia, las principales bibliotecas cuentan con un fondo bastante rico de textos

dramáticos para permitir al investigador seguir las vicisitudes de un género, la curva ideológica de un autor, la crisis de una clase social, reflejados en los textos impresos en Europa en el curso de los últimos siglos. Si reducimos esta visión a los límites de nuestro país, comprobaremos que las circunstancias no nos son desfavorables —al menos en una medida que afecte al trabajo del investigador— y que los fondos bibliográficos de que disponemos reflejan con mucha exactitud el estado de nuestro teatro. Una situación parecida hallamos en lo referente al número y al estado de los manuscritos: poseemos al manuscrito autógrafa de muchas obras importantes, lo que nos permite conocer las correcciones introducidas por el autor a última hora, bien comparando las diferencias entre la obra manuscrita y la obra editada, bien por la lección misma que puede desprenderse del manuscrito. Y abundan también en nuestros archivos los manuscritos de obras, a menudo anónimas, que no consiguieron la difusión impresa y que pertenecen, en general, al teatro producido y consumido hasta la mitad del siglo XIX por las clases sociales económicamente débiles: artesano, menestralía urbana y baja clerecía.

Si los fondos bibliográficos pueden considerarse bastante completos, no ocurre lo mismo con otras fuentes de información muy necesarias también para quien investiga el proceso del espectáculo dramático. Así, no disponemos de los archivos de las empresas teatrales durante los siglos XVIII y XIX, por lo que hemos de contentarnos con algunos datos sueltos que, a pesar de su falta de continuidad, resultan de gran valor. Sólo a comienzos del siglo XX empiezan a ser rescatados los estados de cuentas de algunas empresas teatrales estables de Barcelona —archivos del teatro Romea durante las etapas de los empresarios Franquesa y Canals, algunas temporadas del teatro Tivoli—, que nos informan de la marcha económica de estos locales y que han de permitir al investigador establecer unos gráficos que pueden resultar reveladores. Pero incluso el material del siglo XX resulta fragmentario, ya que la mayoría de las empresas, al liquidarse, debían desprenderse de la documentación acumulada, la mayoría de las veces a precio de papel. Por lo tanto, cabe considerar como definitivamente irrecuperable la mayor parte de la documentación que podría informarnos de la parte económica de la vida teatral en Cataluña, y ayuda-

ría a explicarnos de qué manera la clientela de un teatro determinado se desentiende de un género o ayuda la aparición de otro. A falta de una documentación sistematizada, el investigador ha de esforzarse en valorar de manera justa los papeles conservados en los archivos, apoyando en unos datos insuficientes las conjeturas que le permitan abarcar un panorama más amplio.

Ahora bien, para determinar la valoración que un género o un texto dramático —y lo que este texto representa en tanto que exposición ideológica— merece por parte de sus coetáneos, disponemos de dos fuentes documentales de singular importancia: la opinión de la crítica y las disposiciones legislativas. La crítica, como labor orientadora de carácter regular y público, aparece en Cataluña a partir del segundo tercio del siglo XIX, después de la muerte de Fernando VII y la subida de los liberales al poder. No tardarán muchos años en aparecer las primeras publicaciones periódicas dedicadas exclusivamente a comentar los espectáculos teatrales representados en Barcelona, si bien predomina en ellos una visión del teatro claramente burguesa que se inclina más a la crónica de sociedad que a una valoración estricta de los textos y los montajes escénicos. Con todo, estas revistas, cuyas colecciones son muy raras en nuestros archivos —de algunas, que sepamos, existe una sola colección, no siempre completa, en el Archivo Histórico de la Ciudad—, son un documento valiosísimo que en buena parte está todavía por examinar. Citemos, entre las más interesantes y desconocidas de esta primera etapa de nuestro periodismo teatral, «El Eco del Actor» (1850-1853), «Cartas al Público» (1852), «La Comedia» (1853), «El Eco de la Escena» (1853), «El Palco Escénico» (1854-1855), «El Teatro y el Tocador» (1855), «La España Teatral» (1856), «Las Candilejas» (1856-1857), «El Teatro Barcelonés» (1857-1858), «La Violeta» (1858) y «El Teatro» (1858-1859). Habría que añadir a esta prensa especializada las secciones de la prensa de información general dedicadas al teatro, buena parte de las cuales están también por estudiar. Sin embargo, el panorama descrito se amplía notablemente a partir de 1868, con la Revolución de Septiembre, y se estabiliza, cogiendo un tono decididamente conservador a partir de la Restauración.

Como ya hemos apuntado, la otra fuente de información que el investigador no puede negligir son las disposiciones legislativas. En toda

Europa, el teatro es objeto de atención por parte de los poderes públicos, que lo consideran, a partir de la época dorada del absolutismo, un medio de prestigio y a la vez un peligro social; en suma, una expresión de la vida pública que es necesario arbitrar y controlar. La misma instauración de las normas neoclásicas en Francia, bajo la directa inspiración del cardenal Richelieu, tiene todas las características de un acto de gobierno de gran trascendencia, y esta atención de los poderes públicos se extiende incluso a los detalles más nimios del espectáculo teatral, como la disposición de las butacas y de los palcos en la sala de representaciones, los horarios, etcétera. Dentro del Estado español, las disposiciones que afectan al teatro experimentan una fundamental transformación a principios del siglo XVIII, con la instauración de la dinastía borbónica; bajo los Austrias fue la Inquisición el organismo que dictó un número mayor de disposiciones, siempre coercitivas, destinadas a regular la vida de los cómicos y a controlar las representaciones. Bajo los Borbones, la legislación se complica; la gran cantidad de papel sellado que nos ha llegado demuestra la rivalidad de diversas jurisdicciones, que se atribuyen el derecho a regular las normas que han de regir el teatro, de manera que poco a poco se perfila durante el siglo el enfrentamiento de dos grandes poderes, el civil y el eclesiástico, con la relativa victoria del primero, que acaba por erigirse en árbitro de las diversas facciones que dividen la Iglesia. En general, el teatro, en tanto que espectáculo, continúa siendo un monopolio del Estado, concepción que encaja perfectamente con la mentalidad absolutista, y hemos de esperar al 1833 para registrar un cambio sustancial al respecto. Sin embargo, a partir de 1833, las disposiciones legales no son menos numerosas, y el investigador las ha de tener en cuenta para comprender muchas de las limitaciones que padece la vida teatral, limitaciones que sería imposible explicar si aquellas fuentes de información fueran negligidas.

La ordenación de estas fuentes está en gran parte por hacer. Antes de poder llegar a una síntesis que permita al investigador adentrarse en el aspecto de su especialidad, habrá que realizar el trabajo previo de preparar inventarios y monografías y, a la vez, de llevar a cabo una búsqueda sistemática, a fin de descubrir nuevos fondos documentales que, sin duda, existen en lugares inaccesibles o ignorados.

LA PEDAGOGIA TEATRAL: ORIGENES Y DESARROLLO

Los primeros en dedicar una atención especial al espectáculo dramático, a fin de conseguir una mayor eficacia, fueron los mismos que participan en él. La primera y exclusiva escuela del actor ha sido el escenario; el ingreso en una compañía se efectuaba según una escala jerárquica muy rígida que, en la segunda mitad del siglo XVIII, encontramos establecida ya de una manera definida en Cataluña. Según las exigencias de la compañía y los méritos que el público y los colegas le otorgan, el intérprete consigue subir los peldaños jerárquicos que pueden llevarle a la categoría de primer actor. Asimismo, la posición marginada que dentro de la sociedad ocupan los cómicos, debido en gran parte a la discriminación de que son objeto según una antigua tradición de la Iglesia, que automáticamente los excomulga, aunque en ciertas circunstancias los tolere, es causa de que la profesión de actor se provea, casi de manera absoluta, con personas de extracción social humilde y, por tanto, de un nivel cultural muy bajo.

Esta situación tiene como contrapartida, durante la época del absolutismo, la actitud favorable de la aristocracia cortesana, que convierte la representación teatral en el acto de relación social por excelencia. Los poetas necesitan que los actores encargados de encarnar sus héroes, de recitar sus alejandrinos y de expresar las emociones más nobles, sean personas capaces de moverse con gentileza, de hablar con desenvoltura, de comprender el sentido del conflicto en que se hallan los personajes, casi siempre arrancados de la mitología clásica. Las primeras escuelas de declamación surgen al amparo de la Corte, única en subvencionar una compañía estable, o en los palacios de la alta aristocracia de la provincia francesa, que siente un espíritu de emulación y de mimesis hacia todo aquello que le llega de París. Anotemos que en este ambiente surgen las bases de la escenografía moderna y se desarrolla la complicada y carísima maquinaria escénica, que alcanza un grado de perfección extraordinario durante el barroco.

Aquí hay ya el germen de la investigación teatral, aunque emplear la palabra investigación sea una exageración evidente. No podemos negar, sin embargo, que al abrigo de los círculos aristocráticos del siglo XVII y del siglo XVIII se extiende por Europa lo que podemos consi-

derar ya un fundamento de pedagogía teatral, con unos preceptos e incluso una metodología que da al estilo interpretativo una unidad indiscutible. Con el triunfo de la Revolución en la segunda mitad del siglo XVIII, y el acceso de la burguesía al poder, se amplían las bases de los conocimientos dramáticos. Los enciclopedistas franceses —de entre los cuales, Diderot ocupa el lugar más destacado— se ocupan del arte dramático y establecen unos nuevos principios que pronto son aceptados. El actor es objeto de una atención especial, y la discriminación profesional cede el paso a una franca admiración hacia las grandes figuras de la escena, que son reclamadas de un país a otro y empiezan a gozar de una amplia popularidad.

Entre nosotros, el primer texto pedagógico, dirigido principalmente al actor, es el **Tratado de declamación o arte dramático**, de Joaquín Vicenc Bastús, aparecido en 1833. El libro obtuvo una buena acogida y mereció ver de nuevo la luz, ampliado, en 1848, con el título de **Curso de declamación o arte dramático**, y una tercera edición, en 1865, nos informa que «ha sido aprobado por Su Majestad la enseñanza del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid». Bastús se nos aparece como un ilustrado que adopta ante el Romanticismo una postura ecléctica, bien dispuesta a la transacción en la segunda edición del libro. Ahora bien, la pedagogía teatral se independiza en Cataluña de la obligada servidumbre de las compañías en 1837, al fundarse en Barcelona el Liceo Filodramático de Isabel II, que inaugura diversas cátedras y establece un programa de estudios coherente; bajo los auspicios del ala liberal de la burguesía catalana, el Liceo juega un papel importante en la renovación de la vida teatral barcelonesa, y construye una nueva sala que, a los pocos años, desplaza al teatro de la Santa Cruz —feudo de la aristocracia terrateniente— del lugar hegemónico que ocupaba en la vida artística de la ciudad.

En algunos medios surge pronto la conciencia de que el teatro no ha de ser dejado a la iniciativa privada, y que es necesario estructurarlo a nivel estatal tanto por lo que tiene de expresión cultural pública como por lo que se refiere a la seguridad profesional del actor. El primer y curioso proyecto de socialización del teatro se publica en un extenso trabajo sin firmar, **Proyecto para la carrera de estudios del teatro**, en «El

Eco del Actor» (diciembre de 1850, enero y febrero de 1851); el autor especifica allí el plan de estudios, el sueldo de los actores según sus méritos y años de profesión, reglamenta los deberes y los derechos de cada uno, etcétera. No parece, sin embargo, que el proyecto despertara la curiosidad de nadie, y queda hoy como una anécdota aislada en medio de una vida teatral regida por el azar y la improvisación. Hemos de esperar los primeros años del siglo XX para encontrar un hombre cuyos esfuerzos en la pedagogía teatral se encaminan a exigir, por parte de los poderes públicos, la aceptación de una responsabilidad: Adriá Gual. La fe de Adriá Gual en que sólo una institución pública podría garantizar la continuidad de un centro docente y proveer a sus necesidades, y la visión amplia que del país tenía un político como Enric Prat de la Riba, posibilitaron la creación, en 1913, de la Escola Catalana d'Art Dramatic. El tiempo ha dado la razón a Adriá Gual; a pesar de las vicisitudes políticas que el país ha atravesado durante el presente siglo, a pesar de los cambios de denominación que ha tenido que experimentar, la Escola Catalana d'Art Dramatic, bajo la denominación actual de Instituto del Teatro, dependiente de la Diputación Provincial de Barcelona, ha llegado hasta nuestros días y se ha convertido en el primer centro docente y de investigación teatral de Cataluña. Adriá Gual y, después, Joan Alavedra fueron sus directores hasta 1939. Acabada la guerra, el cargo de director recayó en Guillem Díaz-Plaja, quien lo ejerció hasta 1970. El verano de este año fue nombrado director Hermann Bonnín, quien ha infundido al centro un gran espíritu de renovación.

Con la fundación de la Escola Catalana d'Art Dramatic en 1913 podemos hablar por primera vez de la existencia en Cataluña de un centro dramático con un concepto moderno del teatro, capaz de poder ser comparado con otros centros dramáticos europeos. El trabajo pedagógico se complementa con un trabajo de investigación: se inicia la formación de una biblioteca que con los años será importante, se programan ciclos de conferencias y se empieza a llevar a término una labor editorial de gran ambición. Así surge una colección que recoge los textos dramáticos de autores catalanes y los de autores extranjeros que son todavía poco conocidos entre nosotros o no lo son en absoluto; otra colección inicia la publicación de una serie de



352

Este es mi testamento, dictado, escrito y firmado por mi
 Los bienes, créditos y acciones que podrian resultar à favor mio a lo
 tiempo de mi muerte, son los siguientes = Los muebles, adornos, re-
 pa, libros, etc. existentes en la habitacion que ocupo, y en la casa de
 S. Ponce, cerca de Burdeos. = Un crédito contra la R. Hacienda de
 España de 58.544 r. v.^{os} y 24 mrs en rason de un empreritito
 de igual cantidad en dinero efectivo, verificado en Cordoba à mi
 nombre, por mano de D. Rafael Caberas, en el año de 1809. y con
 la obligacion de reintegro = Otre crédito contra D. Juan Gras-
 sot del comercio de Barcelona, que asciende à 78.000. y mas r.
 de v.^{os} por resto de cuentas; cuya reclamacion se halla pendiente
 de ante el Consulado de aquella Ciudad = Atrasos no puga-
 dos por el Obispo de Oviedo, ni por la autoridad que durante
 algun tiempo ocupò sus rentas, de una pension de 6.600.
 r. de v.^{os} anuales que tengo sobre aquella mitra. Atiendo
 esta deuda hoy dia de la fecha, à mas de 70.000. r. v.^{os}
 Atrasos de productos del Beneficio que tengo en la Iglesia
 de San Bartolomé de la Villa de Montoro. D. Rafael Cabe-
 ras vecino de Cordoba dará noticia de las cantidades que
 resulten estar me debiendo = Los caídos que me pertenecan
 de una inscripcion sobre el 9.º p.º señalada en el núm.º 61311.
 cuyo usufructo es mio = lo que me esté debiendo D. Julian
 Aguilóno Perez del comercio de Madrid, en rason de la renta
 vitalicia de 1.300. fr. anuales que me paga por la propie-
 dad que le cedi de la mencionada inscripcion, segun la escri-
 tura que sobre esto se hizo = lo que me esté debiendo la Com-
 pagnie d'Assurances generales, por un vitalicio de 2121.
 francos que me paga anualmente = Qualquiera cantidad
 que pueda pertenecerme, segun la cuenta y finiquito que ^{perma-}
 te D. Manuel Garcia de la Prada, mi amigo, y apoderado de

ensayos y de trabajos de investigación histórica, algunos de los cuales no han sido superados hasta ahora, y a la vez se edita el texto de las conferencias más importantes que son dadas en la escuela. A partir de 1939, y una vez superado el trauma de la guerra, se reemprende la edición de monografías sobre aspectos diversos del arte dramático, bien que con un ritmo mucho más lento que antes, y se funda una revista, «Estudios Escénicos», testimonio de que prosiguen los trabajos de investigación. En edificio aparte, el palacio Güell, se inaugura el Museo de Arte Dramático, donde, a partir de 1970, queda instalada también una biblioteca que, junto con la que poseía ya el Instituto, rebasa los cien mil títulos y puede considerarse una de las primeras de Europa en su especialidad.

En la actualidad, Barcelona cuenta, además del Instituto del Teatro, con el Conservatorio del Gran Teatro del Liceo, que, funcionando ininterrumpidamente desde 1837, se ha especializado en el aspecto lírico del teatro. Y con dos centros privados que han demostrado una gran inquietud: la Escola d'Art Dramatic Adrià Gual, fundada en 1960 por Ricard Salvat y María Aurelia Capmany, que, bajo la dirección del primero, ha sido la institución más dinámica del teatro independiente, ha realizado algunos estrenos de gran importancia y ha dado lugar a la creación de la Compañía Adrià Gual, que ha representado a nuestro teatro en los principales festivales de España y del extranjero, y los Estudis Nous de Teatre, fundados en 1969 por Josep Montanyés y Albert Boadella, con una acción también actual y rigurosa de la pedagogía teatral.

EL TEATRO COMO FENOMENO LITERARIO

La investigación teatral ha concedido una atención especial, cuando no una atención exclusiva, al aspecto literario del arte dramático. Hasta bien entrado el presente siglo, escribir la historia del teatro equivalía a escribir la historia de la literatura dramática. En las Universidades, la investigación fue guiada hacia el estudio de los textos, y el teatro de una época ha sido considerado rico o pobre según hayan sido muchos o pocos, trascendentes o irrisorios, los textos que de ella nos han llegado. En líneas generales, esta referencia al testimonio escrito es no sólo correcta, sino incluso necesaria; pero, aplicada de una manera mecánica,

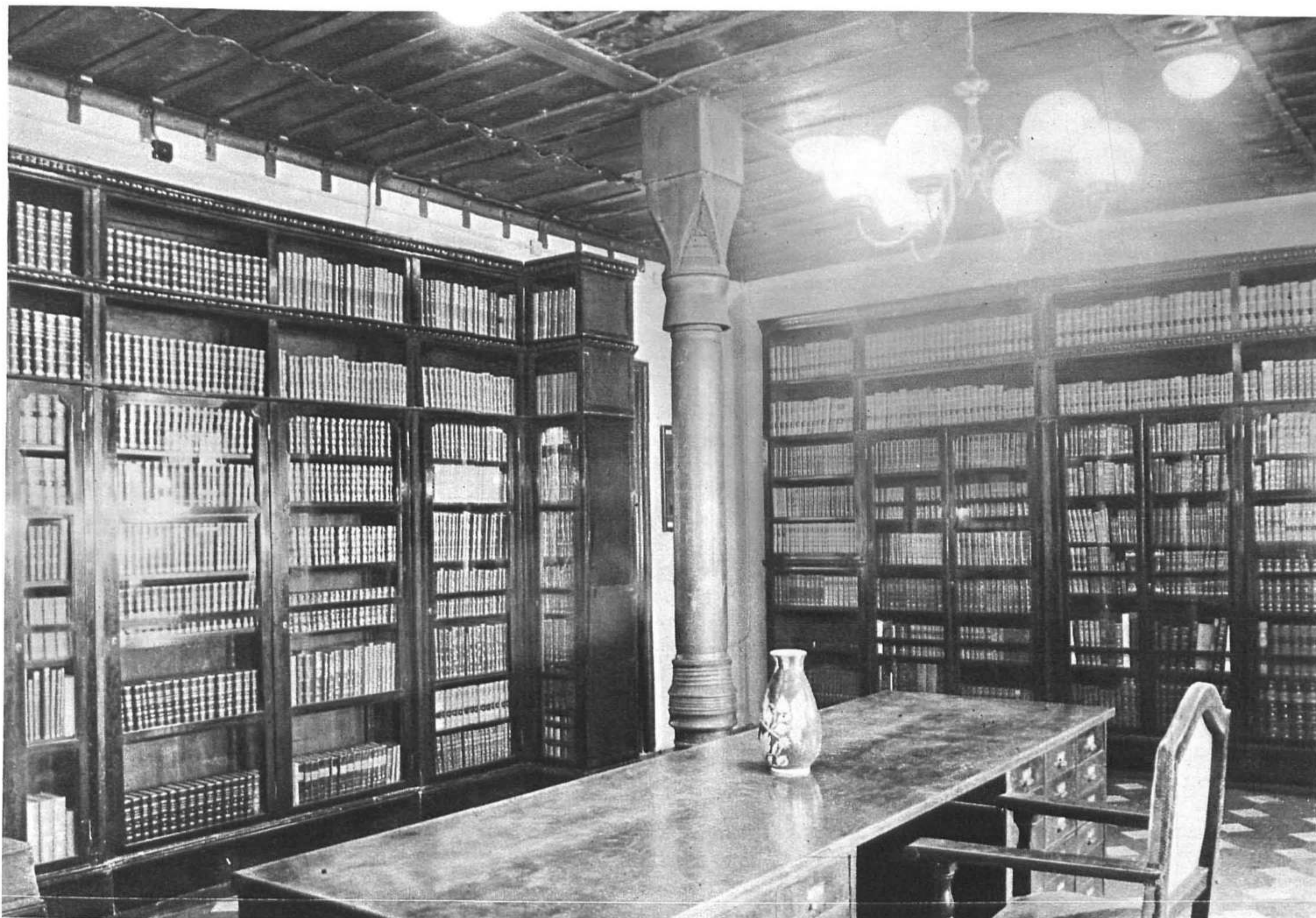
puede llevar al historiador a conclusiones engañosas. Así, pudiéramos imaginar una época en que por imperativos de la tradición o de la moda, una serie de escritores se sirviera de las formas dramáticas para producir su obra, despreocupándose, empero, de la posibilidad de la representación: en cierta manera, eso fue lo que ocurrió durante los siglos de decadencia del Imperio romano, cuando el teatro representado, patrimonio popular y ocasión de obras vulgares y groseras, fue ignorado por los intelectuales. (Séneca escribió sus tragedias para una minoría lectora, culta, conocedora, como él, de la tragedia griega.) A su vez, otras épocas pueden haber presenciado una actividad teatral densísima y haber producido un número escaso de testimonios literarios: los juglares formaron compañías ambulantes que representaban a menudo sin necesidad de texto, y la **commedia dell'arte** en Italia ha marcado uno de los momentos más brillantes de la historia del teatro, a pesar de que la letra de cada espectáculo nacía y moría con la representación. Hemos hecho alusión a unos casos extremos, es cierto, pero el investigador no puede olvidar que estas circunstancias son susceptibles de la máxima matización, y que al estudiar un período histórico determinado es necesario establecer la importancia de cada documento escrito en relación con el conjunto de la vida teatral. Aplicar un criterio estrictamente literario, pues, puede convertirse en un método que induzca a error.

Si estas reflexiones tienen alguna oportunidad es porque la investigación teatral nació el siglo pasado como una rama de la investigación literaria. En efecto, los primeros estudios sistemáticos sobre materia teatral aparecen con el positivismo y a menudo caen en el terreno de la literatura comparada. No podemos olvidar que el positivismo es contemporáneo —y no se trata de una simple coincidencia— del auge de la novela realista. Por primera vez en la historia, el teatro se ve desplazado por la novela en su calidad de género más estimado: es la novela la que señala el camino de la descripción psicológica, del estudio minucioso de la realidad, con escritores, como Balzac, que se creen en la obligación de explicitar, mediante algunas piezas dramáticas, cómo hay que aplicar al teatro las nuevas fórmulas literarias.

La situación llega al grado máximo de tipicidad con el naturalismo. Zola,

en su importante escrito **Le Naturalisme au théâtre**, teoriza sobre el teatro, considerándolo tan sólo un género literario; y al explicar que los géneros literarios evolucionan de manera paralela, llega a la conclusión de que el teatro se ha rezagado. Para Zola, la misión del escritor es la misma que la del científico, bien que cada una se desenvuelva en los terrenos que le son específicos; el análisis frío y metódico de la realidad, que no debe exponerse a error con la formulación de hipótesis interpretativas. La novela, según Zola, ha sido la primera en elevar el trabajo literario a un nivel científico, y es preciso que el teatro le siga en este camino si no quiere condenarse. La exposición teórica de Zola resulta de un gran rigor, pero está hecha desde el ángulo exclusivo del escritor; cuando habla de los problemas del dramaturgo en relación con la representación de su obra, tenemos la impresión de que se ocupa de algo que le estorba. Para Zola, la representación teatral es un acto subsidiario; el acto de creación artística ha sido consumado por el dramaturgo y el trabajo escénico se ha de limitar a reflejar, de la manera más fiel y vigorosa posible, lo que ya está contenido en su totalidad dentro del texto. El director escénico, pues, ocupa un lugar subalterno en el proceso dramático, y el mismo actor, por brillante e inspirado que sea, conseguirá tan sólo reproducir lo que el dramaturgo ya había elaborado de una manera acabada y definitiva. La actitud de la que Zola es el representante más calificado ejerció una gran influencia no solamente sobre los dramaturgos, sino también sobre los investigadores. Muchos años después, en 1912, la revista «El Teatre Català» recomendaba aún **Le Naturalisme au théâtre** como uno de los textos básicos de la teoría teatral, y parecía de acuerdo con su contenido.

Ya hemos hablado de cómo la Escola Catalana d'Art Dramatic impulsó la investigación en Cataluña; al margen de ella encontramos apenas otros focos de investigación. La Universidad, bajo la influencia de los «novecentistas», consideró el teatro como una rama impura de la literatura, obligada a hacer concesiones a un público culturalmente poco preparado y cuyos productos, por tanto, acostumbra a ser inferiores a los de la poesía e incluso a los de la novela. Antes y después de la guerra, pero sobre todo después, nuestra Universidad presta muy poca atención al teatro; cuando acoge al-



UNA DE LAS SALAS DE LA BIBLIOTECA.

gún grupo teatral lo hace al margen de cualquier veleidad investigadora y no le concede más atención que la que concedería a otra actividad considerada puro pasatiempo. Por otra parte, los trabajos de final de carrera dedicados a estudiar la obra de un dramaturgo —trabajos más bien escasos— tienden de manera exclusiva a aplicar los criterios teatrales aceptados por el naturalismo y expuestos por Zola, y eso en el mejor de los casos. Criterio insuficiente, repitámoslo, porque si el teatro es literatura, y en muchas ocasiones ésta puede constituir su sustancia primordial, hemos de convenir que si queremos penetrar el fenómeno dramático de una manera total, no nos puede servir la creencia de que sólo sea literatura.

HACIA UNA SEMIOLOGIA DEL ARTE DRAMÁTICO

La reacción contra el concepto del teatro-literatura no se hizo esperar. Así surge el concepto de teatro-espectáculo, que es patrimonio de algunos grupos que ocupan dentro de la cultura francesa una situación marginal —Alfred Jarry es su portavoz más destacado—, preocupados más por los problemas inmediatos del escenario que por una labor de investigación; los teóricos de la nueva concepción tardan todavía algunos años en aparecer. Antonin Artaud fija las bases del nuevo concepto en diversos trabajos que se hallan en las antípodas del texto de Zola; recogidos en un volumen, los trabajos de Artaud aparecen publicados con el

título genérico de **Le théâtre et son double**. Nos hallamos, ahora, ante una minusvaloración del texto, ante un desplazamiento del acto creador: ya no es el dramaturgo enfrentado a la nitidez de las cuartillas quien elabora la materia teatral, sino el director que, al plantearse el espectáculo, fija sus objetivos y se sirve del texto como de un ingrediente más, equiparable, según los casos, a las luces, a los vestidos, a la música y, sobre todo, quizá al ritmo; de este conjunto abigarrado emanarán las sensaciones puramente teatrales —y no literarias— que habrán de conmover al espectador.

Nos encontramos, pues, con que el investigador, al acercarse al espectáculo dramático, ha de considerar dos actitudes irreconciliables, y

las ha de tener en cuenta por dos motivos diferentes: primero, para comprobar cuál de estas dos actitudes, la literaria o la «espectacular», predomina en el teatro de un período determinado, en qué grado y por qué; segundo, para penetrar en la esencia dramática, extraer las características que le son propias y valorar correctamente cada uno de los datos que yacen en el fondo de su constitución. Se trata, en definitiva, de elaborar una semiología del arte dramático, capaz de expresarlo y de preservarlo en toda su integridad, de la misma manera, y si es posible con la misma precisión, que la escritura es capaz de preservar el ingrediente literario.

El análisis de la estructura del espectáculo dramático fue iniciado en las primeras décadas de este siglo por los grandes directores escénicos que se situaron lejos de las posturas extremas propugnadas por Zola y Artaud; nos referimos, por ejemplo, al francés Copeau y, sobre todo, a los rusos Stanislavski y Meyerhold. Estos directores, cada uno de ellos con una personalidad bien determinada, tienen para nosotros un valor común: sitúan su trabajo creador a continuación del trabajo creador del dramaturgo, sin subordinarse a él, como quería Zola, pero sin eliminarlo, como pretendía Artaud. A nuestro nivel, Adriá Gual constituye la réplica peninsular de esta posición.

El investigador actual, preocupado en establecer la semiología del arte dramático, puede encontrar un material abundante en los escritos de estos directores —que en general sintieron la necesidad de explicar sus propios descubrimientos y sus objetivos—, en los cuadernos de dirección que se han conservado y en los documentos gráficos y de toda índole que de sus montajes nos han llegado.

La necesidad de un intercambio regular de experiencias entre los diversos centros de investigación es una necesidad que se ha dejado sentir cada vez más, pero que hasta en fecha reciente no se ha traducido en hechos concretos; no se trata ya de un intercambio de material histo-

riográfico y bibliográfico, sino, principalmente, de una información mutua sobre las técnicas de investigación. En 1954, el Congreso de la Federación Internacional de las Asociaciones de Bibliotecarios celebrado en Zagreb inició una cooperación organizada entre los especialistas de documentación teatral de los diversos países, y creó una nueva sección, que recibió su nombre definitivo cinco años más tarde, en 1959, en el transcurso del congreso celebrado en Varsovia: Sección de Bibliotecas y Museos del Arte del Espectáculo. A la vez, en 1955, la Society for Theatre Research organizó en Londres el primer congreso internacional de historia del teatro; una de las conclusiones a que llegaron los participantes en este congreso fue que la historiografía dramática no podía existir ni progresar sin contactos permanentes con el teatro vivo. Y los primeros pasos hacia la elaboración de una semiología teatral fueron dados bajo los auspicios del Centre National de la Recherche Scientifique, de París, al organizar en 1956 los Encuentros de Arras, donde especialistas de diversos países discutieron conjuntamente sobre el tema **El montaje de las obras teatrales en el pasado**.

Seguramente ha sido el Centre National de la Recherche Scientifique el organismo que ha aplicado un mayor número de esfuerzos a estudiar el aspecto del hecho dramático que ahora nos ocupa. Los trabajos publicados por Jean Jacquot y Denis Bablet en 1970, al frente de un grupo de investigadores que ha laborado en equipo, constituyen el paso más importante dado hasta ahora en el terreno de la semiología teatral. En efecto, estos autores han estudiado el proceso de montaje llevado a término por los directores contemporáneos más importantes —Bergman, De Bosio, Brecht, Piscator, Vilar, Wekwerth, entre otros— sobre textos dramáticos de autores actuales. El estudio ha comportado las siguientes divisiones temáticas: a) La acción. b) El espacio y el tiempo. c) Los personajes. d) El lenguaje, la escritura dramática y la escenografía. Sirviéndose de este método ha-

comparado los resultados conseguidos por diferentes directores trabajando sobre un mismo texto dramático, y han reunido el material gráfico que les ha permitido verificar la yuxtaposición. Más interesante ha sido aún el estudio de trabajos de dramaturgia en que el texto ha surgido de manera paralela al montaje; más interesante, decimos, en tanto que la metodología que exige esta clase de espectáculos resulta por fuerza mucho más compleja. Jacquot y Bablet han estudiado algunos de los espectáculos del Teatro Laboratorio de Wroclaw, debidos a Jerzy Grotowski, del Odin Teatret; D'Holsterbo, del Living Theatre y del Open Theatre, de Nueva York, precisando las diferencias introducidas por el director o los directores de una a otra representación.

Una investigación de este alcance sólo puede ser emprendida por un grupo de especialistas que trabajen en equipo y cuenten con unos medios considerables a su disposición. Entre nosotros nada semejante ha podido ser llevado a término. Nos falta en primer lugar el equipo idóneo de personas que puedan emprender un trabajo de esta índole; el investigador acostumbra a ser un hombre solitario, solicitado por cuestiones diversas que por fuerza han de dispersarle y por trabajos inmediatos y elementales, pero más urgentes, que reclaman su atención. Es de esperar que los centros pedagógicos de que antes hemos hablado puedan convertirse en un futuro no lejano en las instituciones donde se formen las nuevas generaciones de investigadores. Sin embargo, es preciso que otras circunstancias evolucionen para que ello sea factible. Así, si el Instituto del Teatro ha estructurado este curso los estudios de licenciatura en ciencias teatrales, será necesario prever la salida profesional del futuro investigador a fin de que éste pueda dedicarse plenamente a su cometido. Sólo de esta manera podremos iniciar el estudio semiológico de nuestro teatro y cooperar de forma eficaz con los especialistas que han iniciado la investigación en este sentido en otros países de Europa.

LA FOTOGRAFIA, ¿ARTE DESPRECIADO?

D. B. MARTIN

NOS proponemos considerar la fotografía desde el punto de vista de su especialidad artística, su valor intrínseco y su relación con otras formas artísticas; una relación mutua que, en la mayor parte de las ocasiones, ha perjudicado sus posibilidades de desarrollo, supeditándola e incluso absorbiéndola.

Conocidos sus principios desde la Alta Edad Media, la «cámara oscura» fue uno de los secretos que sirvieron a los pintores para plasmar la realidad visual con una precisión insuperable. Propiamente hablando, la fotografía no surge antes del XIX, gracias a los perfeccionamientos introducidos por Daguerre, necesitándose tal tiempo de exposición, que debía limitarse a los retratos y paisajes. Las evidentes ventajas que ofrecía en el campo de los retratos la impusieron en él sobre la pintura, al mismo tiempo que obliga a la vanguardia pictórica a reconsiderar el objeto de la pintura.

La «reproducción de la realidad tal como se ve» que presentaba esta nueva técnica no podía ser igualada por el pintor, y en ello podremos ver una de las causas que propiciaron el abandono del «realismo» por la «búsqueda abstracta» en las diversas escuelas de principios de este siglo.

El curioso fenómeno de la inter-influencia lo hallamos en la «abstractización» de la fotografía (de un sector de ella) años más tarde.

Simple «apoyo» o «ayuda» de la pintura por un lado y «técnica mágica» propia de circos y ferias, la fotografía necesitaba teóricos que la dignificaran. Este mérito se le atribuye a Stieglitz y su «American House», en Nueva York, sala convertida por él en lugar permanente de exhibición fotográfica y de discusión de tesis pro-«fotografía como nuevo arte». Enormes esfuerzos se requerían para contrarrestar la opinión general que desesti-

maba la fotografía, incluyéndola en categorías tales como «alquimia», «artesanía» o «juego».

Estos teóricos definían su nuevo arte como «escritura mediante la luz» (significación de la palabra «fotografía» en latín), que, como todo lenguaje, posee sus propias leyes gramaticales y sintácticas. La cámara como utensilio para la expresión personal del autor, permitiéndole la ruptura de las leyes espaciales y de semejanza. La luz y la sombra como componentes esenciales. La selección no tan sólo del tema, sino también de la composición, el contraste, el significado de los elementos. El fotógrafo reivindica su derecho a «interpretar» la realidad externa, recogiendo de ella lo que le pueda servir para su intención. Se abandona la mera reproducción para conseguir una recreación. El artista, con la cámara, reclama la misma libertad de uso del material como la que poseen los demás creadores.

La exploración de las posibilidades inmanentes a la fotografía fue emprendida a fondo por la escuela alemana del «Bauhaus», quien incluyó en su plan de estudios una sección dedicada a la fotografía (1). Moholy-Nagy fue uno de los pioneros en la «abstractización» de que hablamos antes. Como era de rigor en esta escuela, se buscaba el placer estético en detrimento de la emotividad, vía que llevaba en su último análisis al puro esteticismo.

En la misma época brota el movimiento iconoclasta de los dadaístas, que en su afán de destruir todas las artes, también atacan al «realismo fotográfico», llegando a producir Ray, Ernst y Duchamp los llamados fotogramas o fotos-sin-cámara mediante la colocación de objetos sobre papel sensible al que se ilumina, registrándose las masas y contornos de los objetos, resultando extraños dibujos geométricos.



VISTA DEL CASTILLO DE PRAGA AL ATARDECER DESDE LA MARGEN OPUESTA DEL RIO VALTAVA | TODA CIUDAD O PAISAJE OFRECE ASPECTOS DISTINTOS SEGUN SEA LA POSICION DEL SOL Y EL ANGULO DE MIRA | EN ESTE CONTRALUZ APARECEN LOS EDIFICIOS LEJANOS EN SOMBRA Y LOS CERCANOS AL RIO TOTALMENTE NEGROS, REFLEJANDO SU NEGRURA EN AGUAS POCO MOVIDAS.

Fue destacable el trabajo de la escuela dadaísta de Berlín por su utilización del foto-montaje. Heartfield y Richter mezclaron collages y yuxtaposiciones de negativos diferentes con objeto de realizar la función política que para ellos era propia a la fotografía. Más tarde, los surrealistas asimilaron este proceso original para llevarlo a su máximo límite (2).

El progreso técnico en el campo fotográfico ha sido espectacular en los últimos decenios. Tanto la óptica (diferentes objetivos de gran precisión que van desde el superteleobjetivo hasta los minimicroobjetivos, pasando por el «ojo de pez» y demás gran angulares), la mecánica (velocidades de disparo que llegan a un dosmilavo de segundo, motores que permiten varios disparos por segundo), la química (rollos de gelatina ultrasensible, reveladores peculiares, papeles variados), como el abaratamiento del material gracias a su producción masiva, han generalizado la fotografía, al mismo tiempo que han facilitado su proceso de laboratorio.

Millones de aficionados se divierten en sus ratos li-

bres sacando fotos familiares, de turismo, descriptivas o artísticas, según el grado de sus conocimientos y el interés que posean.

A esta universalización no ha correspondido, como debería esperarse, la apertura de circuitos de difusión, puesto que si se exceptúan los escasos concursos fotográficos y las contadas revistas especializadas, no existen otros canales.

El cine, reconocido arte de la imagen en movimiento, atrae a su industria a los mejores fotógrafos, en competencia con la poderosa red de agencias publicitarias, que imponen temas y modos de expresión que chocan de frente contra el artista fotográfico, coaccionándole y restringiendo su independencia creadora a cambio de pagos elevadísimos. Ser fotógrafo de modas acreditado equivale a triunfar en la profesión.

Aquí hallamos una gran paradoja. En pleno auge de la «civilización de la imagen», la fotografía artística está casi totalmente marginada. Sus órganos de difusión, que podrían ser la prensa diaria y gráfica, raramente acep-

tan nada que no sea reportaje descriptivo o crónica de sucesos varios o deportivos. Las fotonovelas (herederas del tándem cine-novelita rosa) brillan por su horrible calidad, que no les impide ser consumidas en gran escala.

Las galerías de arte y museos continúan con gran prevención ante el fenómeno de la foto. Sólo unos pocos profesionales obtienen la facilidad de exponer (Avedon, Beaton, Brassai) ante un público no acostumbrado a comprar fotos ni a considerarlas al mismo nivel que los grabados o cuadros.

No fue hasta fines de 1970 que uno de los más importantes museos de Europa en organización de exposiciones artísticas, el Petit-Palais, de París, abrió sus puertas al fotógrafo francés más conocido: Cartier-Bresson, dando un paso que puede ser imitado por otros

grandes museos como consagración oficial de la fotografía.

Como conclusión diré que, a pesar de los esfuerzos de los grandes artistas y teóricos de la fotografía, no se ha podido proporcionarles el cauce de expansión que le corresponde, y que debe buscar con urgencia, a riesgo de desaparecer de la escena pública para refugiarse en los «álbumes de familia» o venderse a la publicidad.

(1) En muchas Universidades y Escuelas Técnicas europeas se enseña la fotografía junto con las Artes Gráficas.

(2) Los «posters» o pasquines, utilizando todo tipo de arte gráfico, poseen enorme fuerza propagandística por la facilidad con la que una imagen atrayente introduce un sentimiento o una idea en el inconsciente.

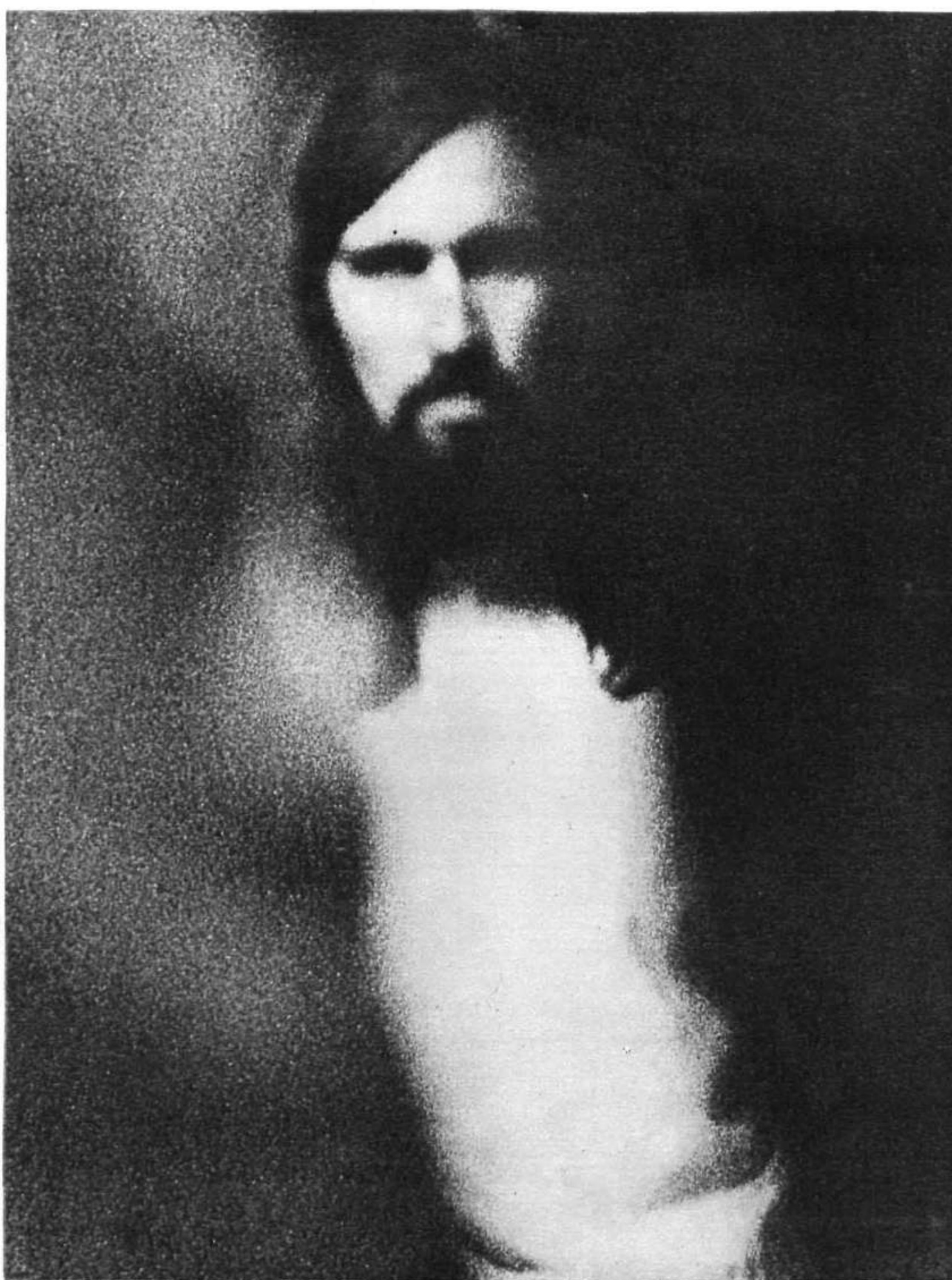
(Ilustraciones del autor)

ESTUDIANTE DE CAMBRIDGE REPASANDO SU LECCION | LA LUZ PENETRA POR LAS ARCADAS DE UN CLAUSTRO MEDIEVAL, ORIGINANDO LA COMPOSICION, PURAMENTE FOTOGRAFICA, LUZ-SOMBRA | SE HA UTILIZADO UN PAPEL DE GRAN CONTRASTE PARA ELIMINAR LOS TONOS GRISES.





SEÑORA AUSTRIACA CON UNA LLANTA DE BICICLETA | EN EL TERRENO DEL RETRATO, LA FOTOGRAFIA ES INCOMPARABLE. INTERESA EVITAR LA "POSE" DEL MODELO SI NO SE QUIERE QUE TRAICIONE A SU VERDADERO ROSTRO | HAY QUE TENER GRAN PACIENCIA Y CARIÑO POR EL MODELO PARA ANALIZAR SUS REACCIONES Y REFLEJAR A LA PERSONA EN SU FACETA MAS CARACTERISTICA.



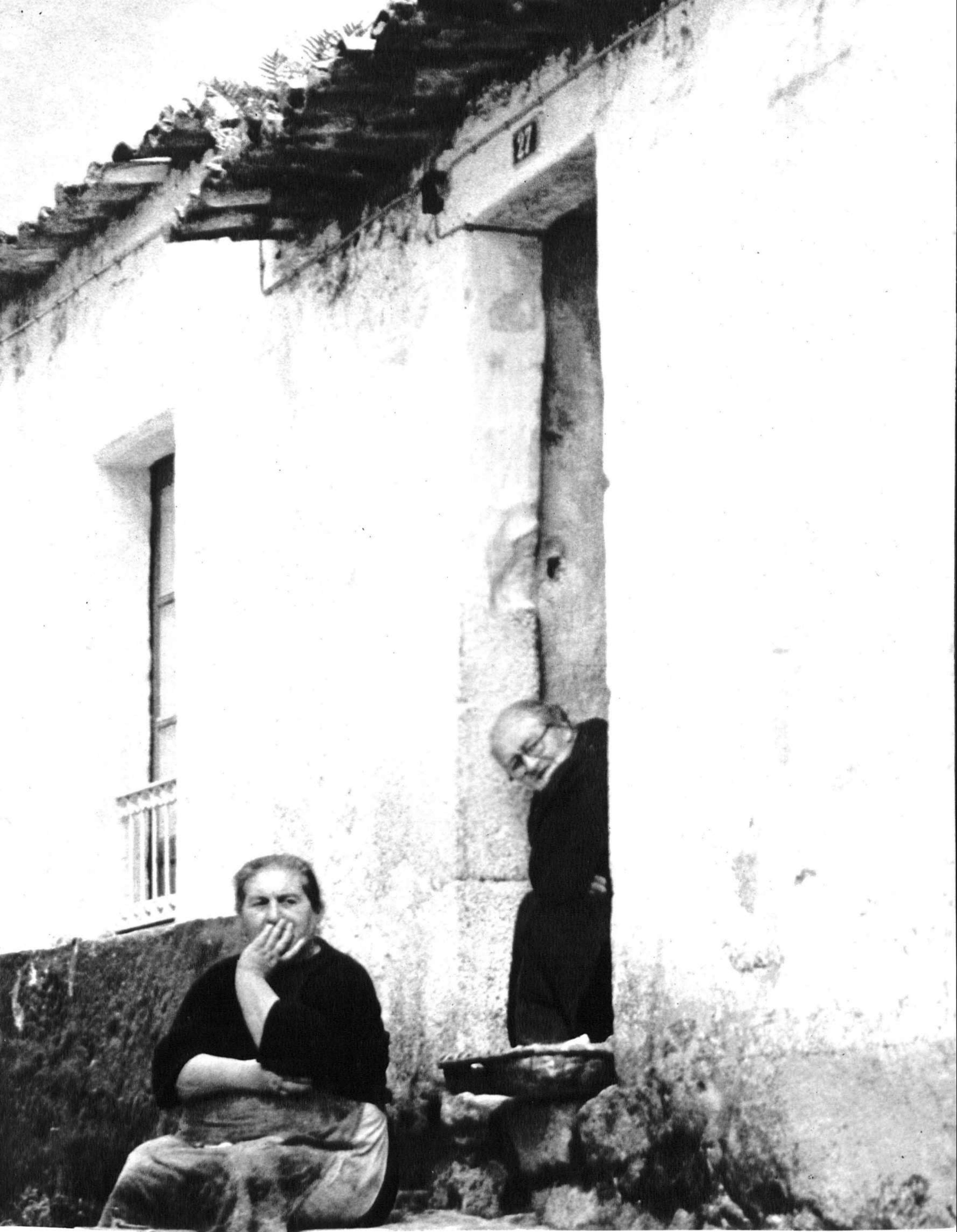
ESPECTRO VENGATIVO | UNA IMAGEN LIGERAMENTE FUERA DE FOCO DIFUMINA LOS OBJETOS, DANDOLES UNA APARIENCIA IRREAL AL REFLEJAR SOLO LOS RASGOS GENERALES.



REPRESENTACION TEATRAL AL AIRE LIBRE | CUANDO HAY ESCASA LUMINOSIDAD, COMO EN ESTE CASO, HAY QUE DAR MUCHO TIEMPO DE EXPOSICION, DURANTE EL CUAL LAS PERSONAS EJECUTAN MOVIMIENTOS | LA ACTRIZ DE ESTA FOTOGRAFIA LLEVABA UNA LINTERNA EN LA MANO, QUE ES LA QUE HA PRODUCIDO LOS TRAZOS BLANCOS.

TORRE DE UNA CATEDRAL IGLESIA | EL JUEGO ENTRE ELEMENTOS NATURALES Y ARQUITECTONICOS PUEDE PRODUCIR BELLOS RESULTADOS CUANDO RESALTA LAS TEXTURAS DIFERENTES DE CADA UNO | ES UN TIPO DE FOTOGRAFIA DEL QUE SE HA ABUSADO POR SER EL MAS SENCILLO DE REALIZAR.







LOS IMPRECISOS LIMITES DE LA GRAN REJERIA ESPAÑOLA

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL

En la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, y en el palacio de la Magdalena, con la solera que le van dando los años y el prestigio de las personalidades que, en una u otra forma, toman parte en él, se celebró en septiembre de 1971 el V Curso sobre Crítica de las Artes. Su tema fue: "Los límites del arte de nuestra época", los imprecisos límites del arte actual.

¿Dónde acaba la arquitectura, dónde comienza la escultura, por qué se ve limitada la pintura? La pintura de los impresionistas sin límites, como la palabra del profesor Camón decía en la lección de clausura.

Reiteradamente se trató también, dentro de los apasionantes temas del arte actual, de la pluralidad y de la integración de las artes, y todas estas referencias han traído

a mi recuerdo como historiadora del arte —de una de las facetas más interesantes y quizá olvidadas del arte español, el arte del hierro forjado— la personalidad polifacética del rejero del siglo XVI, cuyos límites de sus manifestaciones artísticas son también difíciles de precisar.

El maestro rejero español de la época de las grandes rejas —del siglo XV y especialmente del XVI y XVII— tiene una doble, y a veces triple y aun cuádruple personalidad.

TOLEDO | CORO DE LA CATEDRAL METROPOLITANA | REJA DE HIERRO FORJADO, OBRA DEL MAESTRO DOMINGO DE CESPEDES | 1541.





BURGOS/CAPILLA DEL CONDESTABLE, EN LA CATEDRAL/
REJA DE HIERRO FORJADO, OBRA DE CRISTOBAL DE
ANDINO|1523.

ORENSE/REJA Y PULPITO DE LA CAPILLA MAYOR, EN LA
CATEDRAL/OBRA DE JUAN BAUTISTA CELMA|1585.



Además de rejero es las más de las veces arquitecto, escultor y aun pintor, y vierte en su obra predilecta —la reja— las múltiples facetas de su actividad, creando aquellos conjuntos soberbios de las catedrales españolas en que el hierro irrumpe con personalidad vigorosa, no como un arte subsidiario de la arquitectura, sino acordándose con ella y llegando incluso a imponerle sus formas en una manifestación de arte eminentemente castizo, sin sometimiento alguno a formas venidas de fuera.

El traslado del coro a la nave central de la iglesia, que tanto redujo el valor estético del templo, permite crear al rejero el gran conjunto —rejas de la capilla mayor, del coro, entrevallas y púlpitos—, asegurando así el efecto espléndido producido por el trabajo del hierro en gran escala.

En este conjunto dibujado con verdadero sentido de la proporción y del número se desarrolla todo un programa arquitectónico.

En la reja, como en una gran fachada renaciente, sobre un basamento de piedra, se desarrollan dos o más cuerpos, separados por frisos, divididos a su vez en tres o cinco calles por esbeltas pilastras y columnas. Sobre ellas se dispone el gran coronamiento, que lleva incorporado todos los motivos del Renacimiento: escudos, candelabros, floreros, medallones, roleos, bichas afrontadas y, como remate, el conjunto formado por el Crucificado con la Virgen y San Juan a los lados.

Esta disposición da al rejero oportunidad de desarrollar todas las facetas de su múltiple personalidad. La concepción total de la reja es pura arquitectura, conclusión a la que se llega después de haber medido y dibujado con detenimiento cada una de las partes del todo.

Los balaustres, "finamente forjados y cincelados"; los frisos en labor de relieve, conseguidos con la técnica del repujado o labor de chapa de hierro recortada y calada, "todo en buena labor de limado"; las pilastras, los medallones, los escudos de la persona o cabildo a cuyo cargo se hace la reja y la figura humana (incorporada al coronamiento y aun a los mismos balaustres), son escultura.

Finalmente, es tarea de pintor el dorado y plateado de algunas de las partes de la reja, así como la policromía de otras.

¿Cómo, pues, marcar una delimitación de las artes en la mejor rejería española?

¿Qué hacía el maestro Domingo, el gran rejero toledano, cuando en 1548 forja la reja del coro de la catedral de Toledo: arquitectura, escultura, pintura?

¿Qué hace el arquitecto, escultor y rejero maestro Andino cuando en 1523 hace la reja para la capilla del Condestable en la catedral de Burgos: arquitectura, escultura, rejería?

¿No incorpora las tres artes a su reja de la capilla Dorada en la catedral nueva de Salamanca, en 1525, Esteban le Buenamadre?

La reja de la iglesia de San Benito, en Valladolid, obra de Tomás de Celma, ¿es arquitectura o escultura?

¿Hasta dónde es trabajo, además de rejero, de escultor en madera policromada —incorporada ya por él a la gran rejería en las rejas de la catedral de Orense en las postrimerías del siglo XVI—, el de su sobrino Juan Bautista Celma, el rejero-pintor-escultor-broncista-retablista, e incluso constructor de campanas, que rebasa con su obra el último tercio del siglo XVI?

Debemos reivindicar, de una manera definitiva, esta faceta de nuestro arte. El polifacético arquitecto del Renacimiento español, trasplanta su múltiple actividad en la reja, que es compendio de todas las artes con difícil delimitación de las mismas.

Este rejero, mal pagado casi siempre por los cabildos, a los que con frecuencia tiene que mendigar materialmente el coste elevadísimo de la reja, es consciente de la gran obra que está realizando y que debe acabar "en toda perfección", aun cuando ello le determine su ruina.

A este respecto viene a nuestro recuerdo una carta que el mencionado maestro Domingo dirige al cardenal-arzobispo de Toledo en estos términos:

"Yo hize la rrexa del Coro de V. S. y antes que la empezase el Yllmo. señor cardenal don Juan Tavera de loable memoria, antecesor de V. S., fue servido mandar se ygua-

SALAMANCA|REJA DE LA CAPILLA DORADA,
EN LA CATEDRAL NUEVA|OBRA DE ESTEBAN
DE BUENAMADRE|1525.



lasen con que mandó y rrogó se acabasen muy bien acabadas y que si después mereciesen más de lo ygualado la mandaría pagar y con esta palabra que su S^a dió, un yerno que yo Yllmo. señor tenía, que era muy grande oficial, propuso de esceder y escedió tanto en la obra que a mi me dexo destruido y él perdió la vida... por que umillmente pido y suplico a V. S^a Yllma. por rruego del rredentor, sea servido mandar se tase la rrexá que yo tengo hecha para que V. S. Yllma. le conste el grand agravio que e rrecibido y mande sobreello lo que más su servicio sea conforme a su católica conciencia a la cual yo me rremito”.

A estas súplicas se contestó al maestro Domingo con pequeñas limosnas y dilaciones, y no logró nunca que se llegara a tasar esta reja que tantos dolores le había costado y que, según él, había determinado su ruina.

En semejantes términos patéticos, otro maestro rejero confiesa cómo para poder terminar la obra, al faltarle el hierro, ha fundido su propia herramienta.

La obra de hierro es realmente tan preciosa, que no ya por el material en sí, sino por el trabajo —pura labor de forja conseguida por el calentamiento del hierro y los golpes de martillo—, su carestía es tal, que el importe de algunas rejas, concretamente la de la capilla Mayor de la catedral de Toledo, de Villalpando, alcanzó el millón de reales, sobrepasando al que hubieran alcanzado si hubieran sido hechas en plata fundida.

Ni el mismo “maestro en el arte de hacer rejas” hubiera podido delimitar todos los aspectos del arte que se desarrollan en la bellísima reja, avanzadilla de la arquitectura a veces, expresión de logros conseguidos ya en arquitectura y escultura y, en todo caso, espléndido exponente de una de las muestras más interesantes del arte español, que pasa inadvertida en la luz tenue de nuestras iglesias, en la semipenumbra que se produce en el primer plano de una capilla, en la que muchos ven solamente el retablo.

«SIURELLS» DE MALLORCA.



EL ARTE POPULAR ESPAÑOL

GUADALUPE GONZALEZ-HONTORIA Y ALLENDESALAZAR

España, país privilegiado en tantas cosas, austero en otras, tiene todavía hoy en nuestros días una riqueza artesana en producción realmente increíble. Pero aunque las apariencias engañen, la verdadera artesanía o arte popular español es poco menos que desconocido, no digamos en el extranjero, sino aun entre los mismos españoles.

Nuestra bellísima artesanía no está a la vista, nuestro arte popular auténtico no es fácil de encontrar. Lo que se nos muestra en todas partes carece de belleza y originalidad, está adulterado, no es lo nuestro. Un fenómeno de adulteración al compás del auge del turismo y con motivaciones comerciales de la producción. Sólo si nos adentramos en el país, si recorremos metódicamente sus ásperos y entrañables caminos volveremos a descubrir una artesanía

insólita, que ni nuestros compatriotas conocen, y, sin embargo, está enraizada en su ser histórico, geográfico y humano.

Diversidad es el primero de sus rasgos. Cuando se conoce España resulta claro que no puede hacer lo mismo un catalán que un andaluz, un gallego que un levantino. Ni puede poseer el mismo sentido de la belleza y de la técnica artesana el habitante de la orilla del mar o el hombre de la montaña, el de una región seca como la de Almería o Murcia y el que vive en las verdes montañas de Asturias. Nuestra artesanía, pues, está influida por el clima y por la geografía, pero aun quizá más por la historia. Tesoro impresionante y oculto en la sensibilidad de nuestros compatriotas, especialmente en los artistas manuales más humildes, que espontáneamente y de modo palpable si-

guen recogiendo las huellas artísticas de los iberos, de los griegos, de los cartagineses, de los árabes y los demás pueblos antecesores suyos en la paz y en la guerra.

Esta diversidad y esta riqueza se puede observar en varios ejemplos a través del mundo apasionante de la artesanía actual. Una reminiscencia muy curiosa es la representación, en la cerámica popular de hoy, del toro ibérico.

Rastreando las huellas más antiguas encontramos que el toro era un animal sagrado entre los habitantes de la España prerromana; nos lo cuenta Diodoro de Sicilia y perteneció al mismo ciclo que el buey Apis o el minotauro de Creta. Al auténtico «taurus ibericus», tótem religioso de los habitantes de nuestras tierras, lo encontramos en medio de los campos: grandes bóvidos de piedra,

sueltos o en grupos, alternando con otros animales también de piedra, incluso cerdos. Estos grandes toros o verracos de piedra vernáculos los hallamos especialmente en la región centro-occidental de la Península y es precisamente en la zona donde hoy se produce artesanalmente y se sigue reproduciendo el toro cerámico, en torno a dos centros principales: Teruel y Cuenca.

El toro ha sido elemento fundamental en el arte, en la historia e incluso en el folklore de Teruel. La tradición plástica del toro es muy antigua en esta región. Está ya representada su figura en las cuevas rupestres de la sierra de Albarracín, en escenas de caza o de lidia donde siempre, ayer como hoy, vagaban por los verdes pastos de sus alrededores grandes rebaños de toros bravos desde que despunta la primavera hasta que la nieve los desplaza en los meses más crudos del invierno.

Un toro diminuto preside sobre una fuente la plaza principal de Teruel: la «Plaza del Torico». La tradición afirma que la actual ciudad fue fundada por los soldados de Alfonso II en un monte sobre el que se les apareció un toro con una brillante estrella entre los cuernos señalándoles el lugar de su emplazamiento. Estrella y toro figuran y se recogen en el emblema de la ciudad. El Torico sigue con su aspecto totémico protegiendo la vieja Teruel.

En el folklore y en las fiestas de muchos pueblos de la región siempre se encuentra algo relacionado con el toro. En Albarracín y otros lugares de la sierra hay encierros como el de Pamplona. Y en la capital se corren por las calles y plazas toros ensogados en la fiesta llamada la «Vaquilla del Angel», un domingo del mes de julio.

En la sierra de Mora han sido famosos durante siglos los «toros de fuego». Tienen como precedente histórico los toros con bolas de fuego en los cuernos que los iberos lanzaban en sus campamentos para luchar con los cartagineses. Estas bolas de resina, pez y estopa, al prenderse, lanzan fantasmagóricas chispas y llamas que las gentes del pueblo deben evitar al mismo tiempo que las cornadas cuando el toro corre suelto por las calles, en medio de la oscuridad de la noche, en las conmemoraciones anuales.

Todo ello son recuerdos de aquellos ritos del toro ibérico que siempre estuvo unido a la idea del fuego y la de la fecundidad. Por eso emociona ver en la actual cerámica popular turolense el botijo-toro con su color parduzco característico del vidriado plumbífero, tan usado en la alfarería popular española; de forma muy curiosa, pues se trata de un toro en pie, sin patas, y la peana en que se apoya es su propio cuerpo erecto.

Completamente distinto es el toro cerámico de Cuenca. Pieza característica y muy popularizada. Su color es el vidriado melado o negro metálico, con gran cabeza, cuatro patas y cuerpo muy estilizado, muy esbelto, llega a alcanzar hasta un metro de largo. Está el animal hecho de diecisiete piezas distintas, como las de un rompecabezas. Es también un torobotijo al que podemos suponer la misma raíz del tótem ibérico.

Otra manifestación interesante de la artesanía auténtica se muestra fuera de la Península, en la España insular. En Baleares, en la «Isla Dorada», así como en Menorca e Ibiza, se entrecruzan los restos de las culturas pasadas en la artesanía actual. Una indudable influencia griega y es-

pecialmente cretense se hace patente en los llamados «siurells», pitos o silbatos cerámicos de barro no vidriado que se fabrican para las romerías y fiestas populares mallorquinas. Los compran y usan los niños e incluso las personas mayores. Representan figuras de hombres, mujeres o animales que se apoyan sobre unas peanas; unido a ellas va el silbato. Las figuras de mujeres no suelen llevar peanas, ya que reposan en sus propias y amplias faldas y usan sombreros o tiaras; algunas parecen sacerdotisas con ofrendas en las manos de tortas o panes, otras esbozan los pasos de una danza misteriosa o llevan los brazos en jarras. Los hombres están de pie, a veces apoyados en un cayado y otras sentados, tocando algún instrumento musical, o en caballos con alas o en toros de largos cuernos.

Estos «siurells» baleáricos están hechos con arcilla no vidriada, a la que se aplica una capa de yeso o de cal y encima le añaden unas pinceladas alargadas de pintura de dos colores, en rojo y verde, en amarillo y rojo y en rojo y azul; en tonos siempre muy vivos e intensos. Las narices y los ojos sólo están levemente indicados. Es hoy una artesanía familiar, casi siempre hecha por mujeres.

Aunque se ha discutido mucho sobre el origen de estos silbatos, parece que hay que ver en ellos una supervivencia del arte cretense o por lo menos del Mediterráneo oriental, ya que tienen también gran parecido con figuras chipriotas arcaicas.

En la isla de Ibiza, en cambio, las influencias que se observan en la cerámica blanca popular que representa figuras humanas, no tiene la perfección de lo griego, sino que lleva un sello inconfundiblemente fenicio o cartaginés.

CERAMICA DE TERUEL.





TORO-BOTIJO DE CUENCA, EN VIDRIADO NEGRO METALICO.



TORO-BOTIJO ERECTO DE TERUEL.

Los fenicios trajeron a España objetos de los países con los que mantenían relaciones comerciales y una vez instalados en Ibiza los colonizadores los imitaron de una manera grosera. Primero copiaron lo egipcio repitiéndolo con moldes, después lo griego arcaico y al fin lo clásico. Por eso vemos en los museos cómo copiaron las figuritas de Tanagra, también hechas con moldes; finalmente permitieron el vuelo de su imaginación y dejaron también libre su mal gusto y su extraña manera de ver el mundo que les rodeaba. El resultado fue la producción de figuras desproporcionadas de gran cabeza, rasgos abultados y exóticos cuerpos.

Es interesante el proceso que sufren las formas griegas que entran al tiempo con las imitaciones fenicias y cartaginesas, y cómo esas pequeñas esculturas cerámicas se convierten después de fenicias en púnicas en exvotos, mascarillas funerarias, en vasijas de muchas bocas y en figuras humanas y de animales.

Hoy vemos esas influencias fenicias y cartaginesas en populares figuras de barro muy blancas, de sal, en jarras decoradas con caras de hombres y mujeres grotescas en sus rasgos y facciones, pero bellas a pesar del primer impacto de su aparente fealdad.

El mundo árabe penetró en las artes populares de nuestra área mediterránea. Herencias árabes existen

también en las Baleares. Un ejemplo valioso lo ofrece el tejido llamado de «llengues» o «lenguas», que procedente de Persia llegó a Mallorca con los musulmanes. Tenemos datos que nos confirman esta afirmación, especialmente en la miniatura persa del siglo XII expuesta en el Museo Rodin, de París; las paredes y el suelo de dicha miniatura están cubiertas de un tejido y alfombra de «lenguas» en azul y blanco, colores usuales entre las mallorquinas. El método de la fabricación de estas lenguas es el del «ikat» o «atado», nombre con que se le conoce en Hispanoamérica, consistente en aislar de alguna manera unos hilos, atándolos o sujetándolos con las manos para que queden sin teñir al aplicar el color. Estos hilos, al ser tejidos, forman las lenguas verticales con tonalidad distinta a la del resto de la tela.

Hoy se siguen haciendo en Mallorca los «robes de llengues». Sus colores característicos son el blanco y el azul, mientras en otros reina una rica policromía.

La Península presenta influencias no sólo árabes, sino mudéjares, puesto que en ellas se combinan las representaciones del mundo oriental con las del occidental. Muestra importantísima es la cerámica turolense actual, fiel a sus colores de siempre: el verde y el manganoso. Estos alfares comenzaron su quehacer en el siglo XIII y desde entonces siguen

imitándose a sí mismos, con un quehacer constante de setecientos años. En el temario de su decoración continúan abundando, además de los dibujos geométricos, los de animales extraños y la representación de mujeres cortesanas en el sentido peyorativo de la palabra, tal como las representó el arte gótico, cubierta la cabeza con corona o tiara de tres picos y las manos levantadas como si fueran a lanzarse a bailar, con discos que quizá representan espejos y otras veces con dos peces a los lados. El origen de los actuales motivos decorativos está en la Edad Media, en la que para simbolizar el amor o la lujuria se sirvieron de objetos que consideran simbólicos, tales como el castillo del amor, el del árbol de la vida, que después se fue transformando en una piña con dos palomas o torquillas a los lados; su fama estribaba en ser «pájaros furibundos de amor», o cortesanas con discos o espejos, y finalmente mujeres sirenas o con dos peces a los lados en lugar de la cola.

Todavía sigue así la cerámica mudéjar de Teruel con las mismas formas, los mismos símbolos y los mismos colores. Todavía siguen fabricando allí mismo los pinces con barbas de macho cabrío y sacando la tierra del mismo barranco Punter y el óxido de manganoso del mismo cerro de San Blas, de donde se sacaba en el siglo XIII. Continúan produciendo las piezas tradicionales,



FIGURA DE NAPOLEON CORONANDO
UNA «JARRA GROTESCA»
DE ANDUJAR.

como alcuzas u olieras con boca trebolada y un ojo a cada lado del pico, almireces o morteros de cuatro costillas que recuerdan los cuellos de los jarrones de reflejo dorado de la Alhambra, catavinos, jarras de larguísimo pico o botes de farmacia.

En el Sur de España resulta increíble que recuerdos históricos de sucesos ocurridos hace más de ciento sesenta años siguen vigentes hoy en la alfarería popular. En Andújar, a orillas del Guadalquivir, en medio de los olivos del «plateado Jaén» de Machado, no muy alejado del lugar donde el ejército francés sufrió el descalabro de Bailén, junto al Rumbiar, se siguen haciendo unas piezas, llamadas «jarras grotescas», curiosísimas. En ellas casi se diviniza a los vencidos en la batalla, quizá para valorar más de esta manera a los vencedores. Son jarras de tres piezas, encajadas y montadas una sobre la otra, hasta alcanzar medio metro e incluso dos metros de altura; las decoran figuras en relieve con la técnica de la «barbotina», que representan a los soldados franceses en medio de flores y de sus cuatro asas

características. Corona estas jarras monumentales la figura de Napoleón, sentada con su sombrero triangular y unas alas en la espalda. Se trata de una cerámica en blanco y azul, a veces con más colores, un poco tosca, un poco ingenua y enormemente popular.

En pitos que silban realmente, retratan los alfareros andujareños a los vencedores de Bailén, a aquellos garrochistas con sombreros puntiagudos o picadores son sombreros de ala ancha que junto al ejército regular de Castaños fueron los artifices de la victoria contra el general Dupont. Estos pitos también de cerámica cubren el suelo de la explanada donde se celebra el último domingo de abril la romería ante el Santuario de Santa María de la Cabeza, rodeada por el monte bajo y los árboles altos de la sierra de Andújar. De ella fue el primer cronista nada menos que Miguel de Cervantes, que la describe en «Persiles y Sigismunda». Son diminutos caballeros inmortalizados así por el pueblo andaluz, que adquieren policroma corporeidad en los pitos que silban con alegre algarabía ante la Virgen de la Cabeza.

Estos ejemplos escogidos al azar entre nuestro arte popular actual nos demuestran cómo ha influido el paisaje histórico y el paisaje geográfico sobre el paisaje humano y por lo tanto sobre el alma del hombre de España, que así lo refleja en nuestra fabulosa artesanía. Pero para encontrarlos hay que adentrarse por los repliegues de nuestros valles o los escarpes de las serranías. En los pueblos, en los llanos, en las islas, donde se producen al calor del arte y de la sensibilidad del hombre sencillo, del artesano español. Son un inmenso tesoro en calidad y todavía gracias a Dios en cantidad. Desconocidos en su gran mayoría y en su verdadera autenticidad. A punto de desaparecer por ignorancia o por falseamiento.

Necesitan, en el ritmo veloz de nuestros días y en la sociedad de consumo y de turismo que nos invade, un escaparate, claro, ancho y bello como sus producciones. Para mostrarse dignamente y sin esfuerzo al nacional y al visitante. En el lugar más visible y céntrico del país. Es preciso en seguida recoger en un gran Museo de Arte Popular a esa artesanía verdadera que aún nos queda y que podemos salvar de que se pierda, se malogre o simplemente se mustie. Sería necesario exponerla en un gran museo en la capital de España como centro de una serie de museos provinciales, en plena Na-

turalidad, por ejemplo en uno de esos dos pulmones de Madrid que son el Retiro o la Casa de Campo, dotado de los medios técnicos necesarios, ambientándolo con plantas y flores, con rocas, con árboles y matorrales que debieran rodear a un arte popular como el nuestro, hecho de tradición y de espontaneidad, de habilidad y de rudeza, de perfección y de grandes imperfecciones, de cuerpo y de espíritu. Algo muy profundo y muy hondo que refleja el alma de sus gentes con sus grandes diferencias ambientales.

CERAMICA DE ANDUJAR
(JAEN).



NUUEVA PLASTICA

VENEZOLANA

JULIO E. MIRANDA

Una historia de los últimos veinte o treinta años en la plástica venezolana sería imposible de hacer en pocas páginas, a riesgo de convertirse en un amontonamiento de nombres que nada claro dirían al lector. Sin embargo, es desde luego necesario trazar, al menos a grandes rasgos, un panorama caracterizador de la actividad de ese gran grupo de pintores, escultores, grabadores, etcétera, que han saltado a la palestra internacional en algunos de sus representantes, como, por ejemplo, Jesús Soto y Carlos Cruz Díez.

UNA CADENA DE REACCIONES

A primera vista, la plástica venezolana contemporánea es un largo e ininterrumpido proceso de revueltas, polémicas, agrupamientos y disensiones, que datan ya de cuando se constituye la llamada Escuela de Caracas, en las primeras décadas del siglo XX, como reacción a la frialdad y grandilocuencia de los académicos rezagados. Pintores como Manuel Cabré, Rafael Monasterios, Luis Alfredo López Méndez, Marcos Castillo, Pedro Angel González y algunos más se retiran a los patios soleados, a los interiores umbríos, o salen a la captación de empinadas calles pueblerinas, llanuras y montañas, realizando una forma de impresionismo plácido en sus temas, intenso en sus colores, que será a su vez cuestionado por los artistas que surjan a partir de 1940. Sucesivamente, realismo social, abstracción geométrica, figuración expresionista, informalismo, etcétera, en oleadas de nuevas promociones, irán marcando esa cadena de reacciones que, con el abandono masivo de la Escuela de Artes Plásticas, con cartas y artículos en la prensa, con viajes al extranjero, van a vivir, a su vez, casi todos los plásticos venezolanos significativos. Y si las diversas tendencias estarán de acuerdo en la demolición del prestigio monopolista de la Escuela de Caracas, hasta que ella pase a ser un dato

y poco más, en la historia de la plástica del país, al interior del nuevo arte se producirán igualmente discusiones más o menos fructíferas, ya enfrentando realismo y abstracción, ya figuración y cinetismo, ya testimonio y experimentación, y envolviendo eventualmente al muralismo, al hecho de trabajar en Venezuela o en el extranjero, etcétera.

LOS CAMINOS DEL REALISMO

Dos nombres se destacan inmediatamente dentro del realismo que va a proponerse como alternativa desde los años cuarenta: César Rengifo y Héctor Poleo. El primero inaugura propiamente el realismo social, tratando en sus cuadros desharrapados campesinos y pobres habitantes de suburbio aunque la fuerza de los temas llegue con el tiempo a perderse en la fijeza de una manera y en cierto acaramelamiento de colores. El segundo viene de aprender, en México, la técnica de los muralistas, y la reducirá a la tela, logrando mantener toda su tensión. Pero los caminos del realismo serán necesariamente otros, abriéndose en los años cincuenta y sesenta en líneas que se entrecruzan según los autores: retratos intensos de Pascual Navarro, texturas de tierras de Mateo Manaure, realismo mágico de Mario Abreu, expresionismo de Jacobo Borges, Régulo Pérez, Pedro León Zapata, lirismo de Guevara Moreno, para terminar con el predominio de la nueva figuración en nuestros días. Pero las clasificaciones son siempre engañosas, y nunca darán cuenta de los itinerarios individuales, como tampoco de ese riquísimo juego de interrelaciones que se establece inevitablemente entre movimientos acaso disímiles sólo en la superficie. Tratándose de un panorama funcional como el que intentamos, cabría caracterizar hoy el realismo —y tómesela palabra en su más amplio sentido, quizá mejor sustituible por el tér-

mino figuración— en tres o cuatro líneas amplias:

— **Figuración expresionista:** La más constante y, por mucho tiempo, fructífera agruparía a un evidente discípulo de James Ensor como Jacobo Borges, pintor de multitudes vibrantemente feroces; a un pintor de temas políticos como Régulo Pérez, de obra compartida entre el dibujo y la caricatura sobre todo y autor recientemente de una sala llena de murciélagos; a Zapata, humorista incomparable, a Alirio Rodríguez, de técnica gestual.

— **Figuración lírica:** Para muchos pintores se ha tratado, sobre todo, de un período: es el caso de Pascual Navarro, de Manaure; en otros, está aliado al cultivo de texturas, como en Virgilio Trompiz; últimamente, Guevara Moreno ha desembocado aquí tras incursiones por la abstracción.

— **Realismo mágico:** Mario Abreu es su cultor principal, trayendo al cuadro supersticiones y fetiches, a veces con la presencia física de los mismos objetos; Manuel Quintana Castillo ha realizado también obra considerable aquí, así como ciertos dibujos de Hugo Baptista.

— **Nueva figuración:** Reinante entre los más jóvenes, expresada hasta ahora sobre todo en el dibujo, prolonga el expresionismo de promociones anteriores encuadrado en estructuras más complejas y con una mayor dosis de absurdo: José Campos, Angel Hurtado, Néstor Hernández y Salvador Martínez serían algunos de sus nombres clave.

Teniendo en cuenta la caligrafía de Juan Calzadilla y Mary Brandt, autores de superficies abigarradas de pequeñísimos seres apenas rasgados; las visiones urbanas de José Antonio Dávila, donde la tela se reparte por igual entre violentas texturas y trazos de figuras, coches, máquinas; la actividad marginal de caricaturistas como Abilio o dibujantes de «comics»

como Luis Brito, tendríamos esbozado ese panorama de la figuración, a la que faltaría sólo la consideración de los ingenuos. Una nota de situación sí debe hacerse: por encima de altibajos cualitativos y flujos estilísticos, la figuración ha representado en Venezuela una respuesta a la violencia general que ha agitado al país en las dos últimas décadas, violencia tanto sociopolítica como existencial, y que en el terreno concreto de la plástica ha condicionado tremendamente la actividad de los creadores. Acercarse al desgarramiento predominante de los figurativos tendría que ir acompañado de la conciencia de ese marco, con lo que no sólo se entenderían rasgos constantes como el del feísmo, la sátira política, etcétera, y desde luego la intensidad de las polémicas o la duración y frecuencia de las salidas al extranjero, sino también el ambiente crispado del desarrollo de las tendencias abstractas.

LOS INGENUOS

La existencia de artistas ingenuos es casi una tradición venezolana, pero el reconocimiento de su importancia data sobre todo de finales de la década del cincuenta y comienzo de la del sesenta. Hasta cierto punto, la obra y, desde luego, la vida del gran Armando Reverón, «el loco de Macuto», aislado en el litoral de Venezuela con monos y muñecondas de trapo, evolucionando desde el impresionismo hasta una austeridad en que la luz ha devorado casi por entero los objetos y quedan apenas trazos blancos, sería el gozne en que pintura «culta» e «ingenua» se articulan en la plástica del país. También su muerte, abandonado, solo, robado por astutos «marchands», va a prefigurar la desastrosa extinción de tantos «naïves» venezolanos. En todo caso, lo indiscutible es el impacto que cada cierto tiempo producen estos hombres, algunos de cuyos elementos plásticos se van integrando necesariamente en la obra de creadores de muy diversas tendencias. De la veintena de ingenuos más reconocidos cabría destacar el misticismo alucinante de Bárbaro Rivas y también de Esteban Mendoza y Salvador Valero, visionarios de cristos atroces, milagros, aparecidos, etcétera, aunque igualmente dados a captar escenas de la vida cotidiana, más duras en los dos primeros, más plácidas en

el último. José Antonio Fernández, llamado «el hombre del anillo», agregaría a esta misma línea plástica su obra como escultor de toscas piedras y maderas que, pintadas con vivos colores y enriquecidas con espejos, se convierten en objetos cuasi mágicos. Con Feliciano Carvallo y Vicente Millán se tendría un ingenuismo que se goza en parques, fiestas populares y selvas de animales caligráficos, llegando en el primero a una estilización que le coloca en el límite de este renglón, mientras que Isabel Ribas ha entregado dramáticos paisajes plenos de movimiento. En lo que respecta a los ingenuos venezolanos hay que señalar que, además de la peculiaridad que su no saber plástico les otorga sobre el uso del color, la perspectiva, la estructura del cuadro, etcétera; su radical pertenencia popular —en su mayoría se ha tratado de obreros manuales, vendedores en mercados, habitantes de pequeños pueblos o suburbios— les ha permitido constituirse en órgano inconsciente de zonas violentas y oscuras de la mentalidad venezolana, expresando ricamente sus mitos religiosos, su punto de vista sobre la ciudad, la cárcel, las costumbres y demás.

LA ABSTRACCION COMO AVENTURA

La abstracción recibió en Venezuela al menos dos apoyaturas importantes en la década del cincuenta, que determinaron hasta cierto punto su auge. La primera fue el agrupamiento en París de varios excelentes artistas venezolanos, que expresaron su ruptura con la plástica nacional a través de la revista **Los Disidentes**, de pocos —cinco— pero terribles números. **Los Disidentes** dijo no a los salones, a la escuela, al museo, a los pintores, a los críticos..., etcétera. Esto, en 1950, significó para ellos un prestigio difícil a corto plazo, pero fructífero a la larga, que encumbraría a creadores más jóvenes por la vía abierta desde París. El otro hecho fue el proyecto, y la realización de la Ciudad Universitaria de Caracas, que bajo la dirección del arquitecto Carlos Raúl Villanueva se convirtió en un ambicioso experimento de integración de las artes, con aportes de figuras internacionales como Calder, Lam, Jean Arp, Léger, Vasarely, etcétera, y la sanción de la crítica norteamericana y europea. Pronto se alza-

rán ciertos nombres, y dos tendencias principales: la abstracción expresionista, por una parte; la geométrica, por la otra, derivando al cabo muchos de los cultivadores de la primera a una figuración enriquecida y desembocando la segunda en el «op» y, sobre todo, en el cinetismo. Pero, desde luego, hay que reconocer a la abstracción su carácter de aventura en el ambiente provinciano de la cultura venezolana de los años cincuenta, en el que representó una punta de lanza de experimentalismo, un corte con la tradición y ofreció al realismo predominante un instrumento de diálogo sobre las formas. El posterior estancamiento de la abstracción, sus derivaciones decorativas en la ola de expansión urbana que la adoptó como una moda, sus márgenes de evasión ante la problemática del país no pueden en absoluto cegar el juicio ante su papel entonces renovador. Una caracterización funcional y actual de la abstracción venezolana, en algunas de sus figuras y tendencias, podría resumirse así:

— **Abstracción geométrica:** Etapa imprescindible para muchos, dos nombres sobre todo han destacado en ella: Alejandro Otero y Mateo Manaure, el primero con obra extensa e importante, desde las «cafeteras» cubistas hasta los «colorritmos» «op», siendo, además, uno de los teóricos del movimiento; el segundo, viniendo del lirismo, para crear luego toda una serie de diseños gráficos, murales y recientemente sus famosas «cuvisiones», cajas prismáticas.

— **Abstracción expresionista:** Contrapeso de la geométrica hacia finales de los años cincuenta, sus cultivadores por entonces más importantes pasarán casi todos a la figuración —Guevara Moreno, Borges, Régulo, etcétera—, como ocurrirá igualmente con el movimiento informalista a comienzos de los sesenta, de cuyos creadores —Alberto Brandt, Perán Erminy, Calzadilla, etcétera— quedará hoy en esa vía Francisco Hung, realizando sus «materias flotantes» con gran vigor gestual.

Desde luego, este repaso de la abstracción tendría que completarse con una referencia al diseño gráfico, donde el constructivismo ha alcanzado en Venezuela algunos de sus mejores logros, más allá de las telas y los muros: Gego, Nedo y Gerd Leufert destacan entre los inventores de signos vi-

brantes en las páginas, mientras que, por otro lado, sobresaldrían los jóvenes componentes del grupo Cobalto, con Manuel Espinosa a la cabeza y un valor tan seguro como Alvaro Sotillo, dedicados, sobre todo, al grabado. También, dentro de la abstracción expresionista habría que citar a un grabador —y pintor— como Luis Chacón.

EL CINETISMO

Jesús Soto, el nombre imprescindible del cinetismo venezolano y uno de los mayores del mundial, marchó desconocido a París en 1950, para imponer desde allí sus logros personales y las amplias posibilidades de este campo. Unido al movimiento cinético internacional, que tuvo como plataforma la galería Denise René y entre sus componentes a Vasarely, Tinguely, Agam, etcétera, Soto ha ido cada vez ensanchando el alcance de sus trabajos, hasta llegar a las gigantescas creaciones de **environments**, que le han consagrado definitivamente. A París marchó también Carlos Cruz Díez, dedicado a un cinetismo menos espectacular, pero igualmente eficaz, y monopolizador junto con Soto de la atención de la crítica, aunque por caminos paralelos se encuentran haciendo obra de casi tanto interés otros venezolanos como Francisco Salazar, Juvenal Ravelo, Rafael Martínez y algunos más. También Alejandro Otero se ha dedicado al cinetismo, con grandes esculturas metálicas, y recientemente Gego expuso en Caracas una especie de tela de araña metálica que tituló *Reticulárea*. En contrapartida, la preocupación por el cinetismo ha producido entre los jóvenes artistas venezolanos bastante obra mimética, que, en pocos casos, ha trascendido la construcción de juegos más o menos ingeniosos.

APARTE SOBRE LA ESCULTURA, LA CERAMICA Y EL «COLLAGE»

Por demasiado tiempo, un solo nombre relevante tuvo la escultura en Venezuela: Francisco Narváez, de origen y temática ligados a la Escuela de Caracas. Sin embargo, la década del sesenta ha visto producirse un sorpresivo florecimiento escultórico, en que la invención ha debido suplir la falta de tradición. Dejando aparte la producción surgida dentro del ci-

HECTOR POLEO/"LOS TRES COMISARIOS".



FRANCISCO HUNGI/"MATERIAS FLOTANTES".



netismo, Víctor Valera es el creador más destacado, en una evolución variada y siempre interesante, que aprovecha recursos de distintas tendencias para resolver problemas de ocupación e invasión del espacio. Pedro Briceño, con sus tótems en hierro o madera; Angel Ramos Giugni, con sus pequeñas esculturas móviles; Carlos Praga y Edgard Guinand, dedicados al expresionismo, y, desde luego, Marisol Escobar, venezolano-norteamericana, creadora de grandes efigies, grupos y **environments** completos, donde la deshumanización cotidiana es plasmada en múltiples aspectos, completarían esta visión de la nueva escultura venezolana. En lo que respecta a la cerámica, una figura destaca solitaria: la de Tecla Tofano, ya en sus preciosas vasijas, ya en delicadas composiciones. Por su parte, el **collage** tiene, sobre todo, dos artistas certeros: Daniel González y el también pintor Itamar, entregando fundamentalmente ilustraciones en revistas.

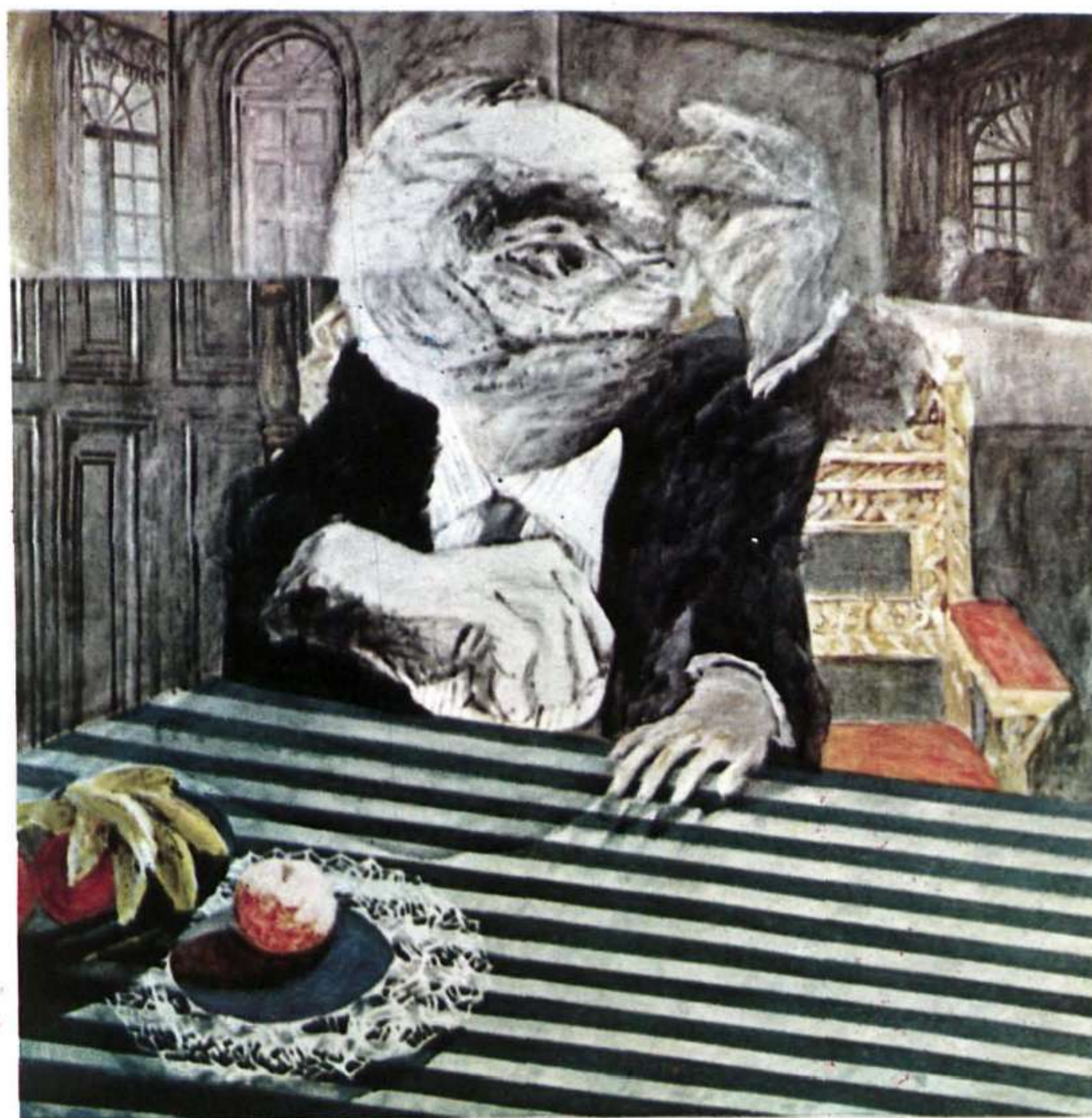
A MODO DE CONCLUSION

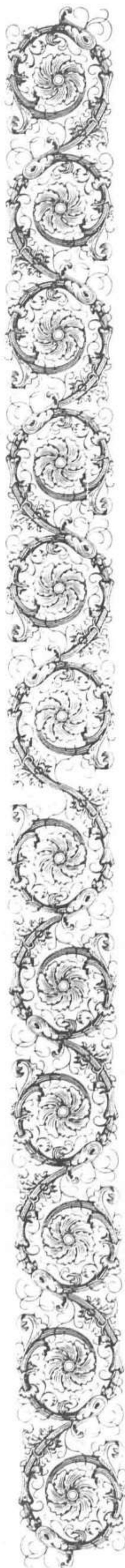
Es evidente que este repaso no ha pretendido, ni de lejos, la exhaustividad. Veinte o treinta nombres más pudieran manejarse, desde las espectaculares **action paintings** provocativas de Carlos Contramaestre al abstracto expresionista de Mercedes Pardo, por ejemplo, sin olvidar a Louisa Richters, Narciso Debourg, Freddy Pereira, Jaime Sánchez, Rubén Núñez, etcétera. Sin embargo, lo dicho puede, al menos, servir como invitación a un acercamiento más detenido a una plástica como la venezolana, según algunos considerable entre las más importantes de América Latina. Cierta estancamiento, cierta desorientación que señalan en el arte actual de Venezuela sus más exigentes críticos —y no sería justo dejar de mencionarlos, pues hombres como Perán Erminy, Juan Calzadilla, Roberto Guevara, Roberto Montero y Sergio Antillano son igualmente parte fundamental de esa plástica— son también verdad, pero una verdad que alcanzaría matización en el cuadro mundial de las artes plásticas, donde acaso esté brillando más el ingenio que el genio. Por lo demás, la plástica venezolana ha superado ya suficientes crisis en el plazo de los últimos treinta años como para, al menos, sugerir el optimismo como hipótesis.

OSWALDO
VIGAS/
"BRUJA".



JACOBO
BORGES/
"¿HA
COMIDÓ?".





**BAILARINA
OYENDO TOCAR
EL ORGANO EN UNA
CATEDRAL GOTICA,
DE JOAN MIRO**

*De pronto el viento, el aire, la humedad y la vida
en un río sin cauces, sin ribera ni álamos
caen,
¡oh!, desde el órgano.
La ternura ojival allí penetra.*

*Como palomos cuya soledad no es la muerte,
estrellas que aún perduran, remotísimas, ciegas
arquerías, toral mirada múltiple
aleteo de Dios, ¿dónde la danza, el paso
aquel nutrido desde un color remoto
que fluye?, ¿dónde
la red, el corazón que pide
un ritmo, un movimiento necesario, una
probable eternidad
cuya medida es sólo
el ámbito infinito del segmento, la curva
del contrapunto y alma y quién diría?
¿Dónde tú, poseedora
de la belleza, delgado cuello, magia
o tobillo a quien indefinidamente asiste
la realidad? ¿La realidad?
La realidad no es forma. Alguien escucha y tiembla.
Se oye un color: azul
mediterráneo, canta
el mar, un rojo limpio, blancos, ¡oh!
pura forma, vulnerado
vacío, intimidad en cuya hondura el órgano
dilata la frontera
del ser, remeje, y cálido
en su ardor allí ilumina.*

*De pronto el viento, el aire, la humedad y la vida
en un río sin cauces, sin ribera ni álamos
llegan.
Joan Miró contemplaba y ahora existen.*

Jesús Hilario Tundidor

EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

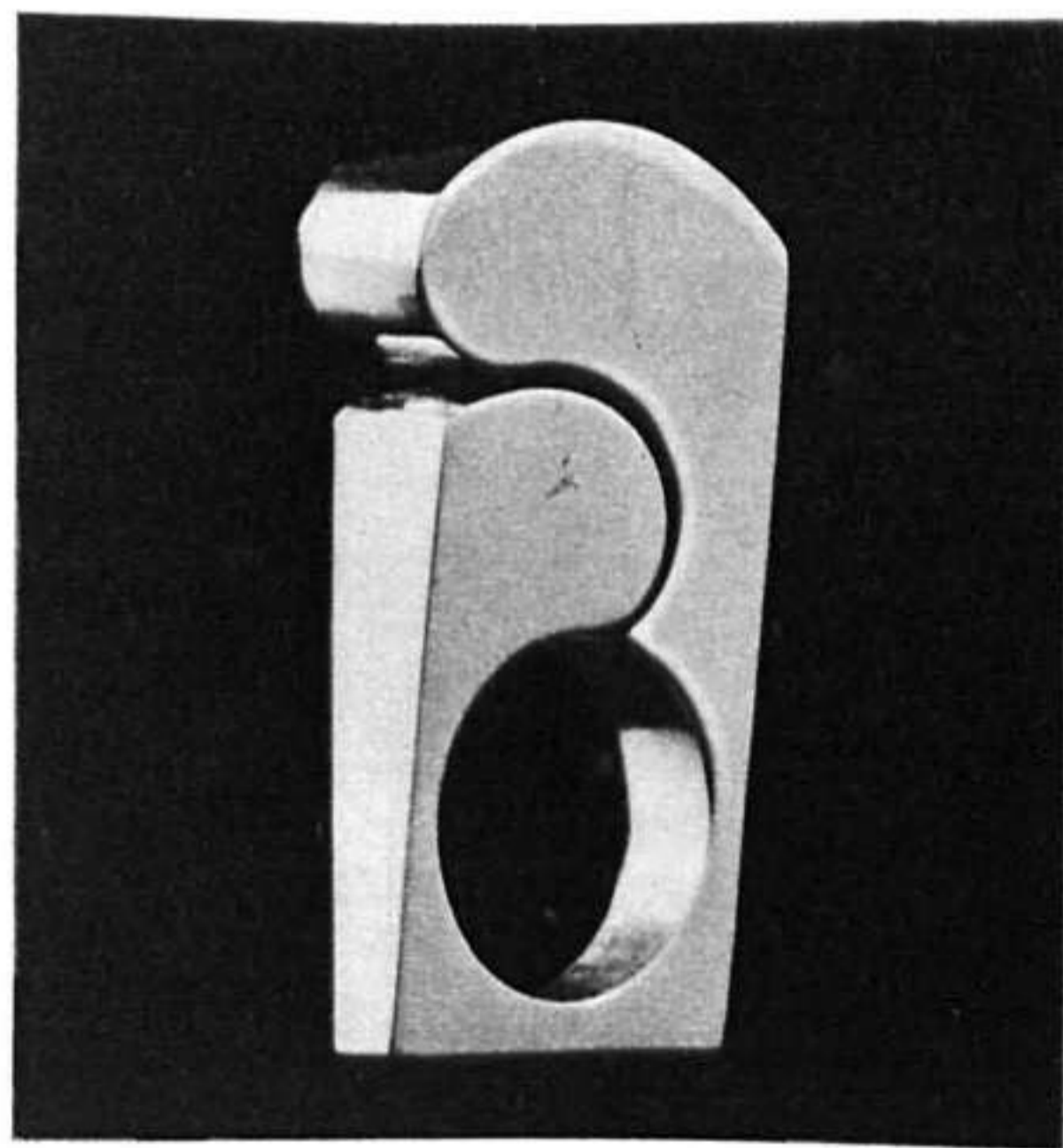
MANUEL VIOLA

Ha tenido Manuel Viola una importante participación en la renovación operada en nuestro arte de posguerra. Su participación activa en el grupo El Paso, su marcada personalidad y, en no poca medida, su pintura, de tan elevado aspecto tradicional, marcaron con huella profunda la creación pictórica española de un pasado no demasiado remoto, pues basta remontarse al final de la década de los años cincuenta y principio de los sesenta. Este sabor tradicional de la pintura de Viola ha servido para que un amplio sector de público entendiera, o creyese entender, el nuevo arte que por aquellas fechas, y con gran retraso, comenzaba a verse primeramente y a invadir poco después nuestras salas de exposiciones.

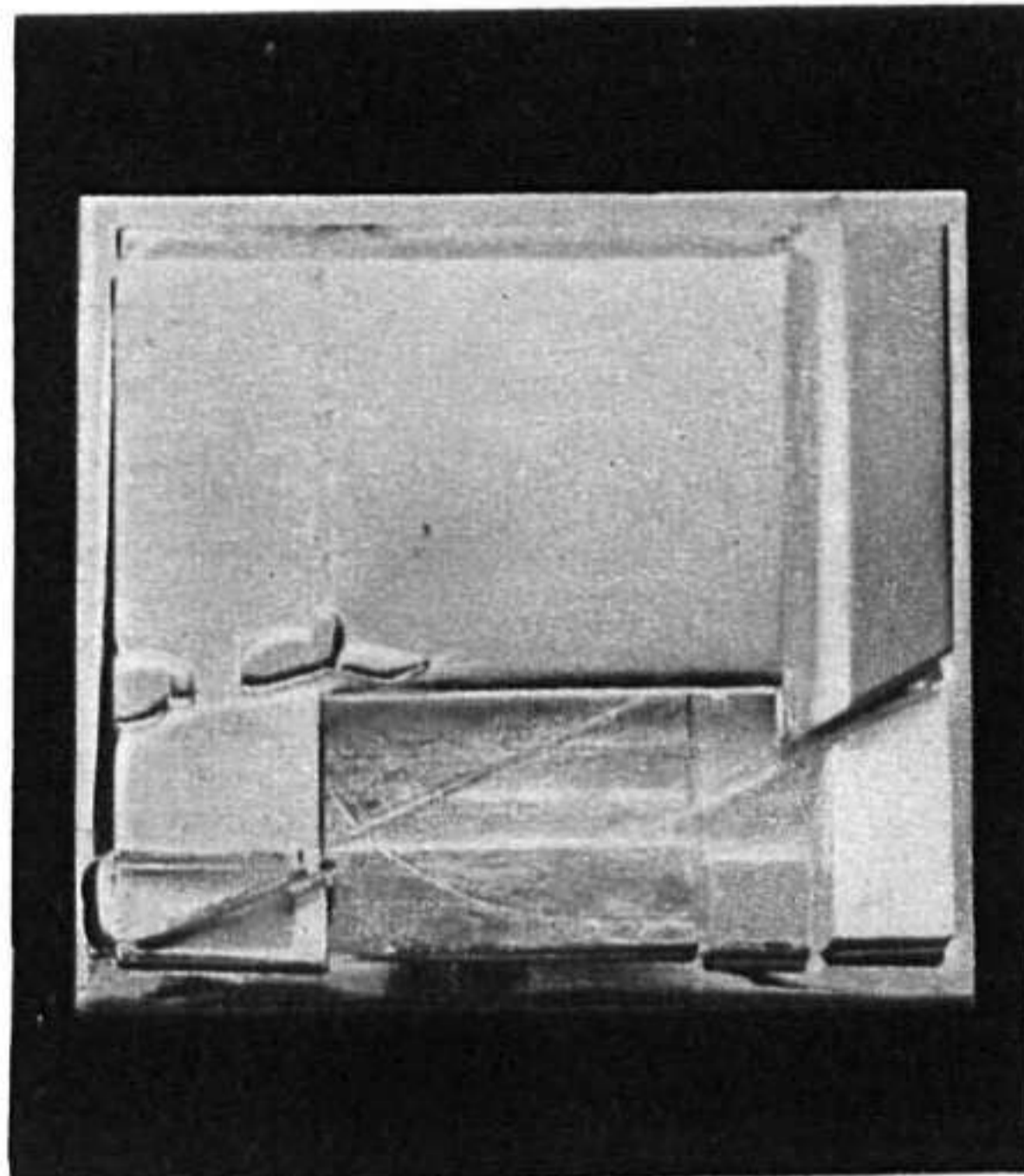
Algunas de las obras de aquel período, e incluso anteriores, figuran ahora en la muestra antológica de Viola en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Podemos admirar las características obras de Viola en blanco y negro o, por mejor decir, en blancos y negros, pues existen varias tonalidades de estos «no colores» en cada obra. Podemos contemplar su evolución, que es especialmente remarcable en el aspecto cromático, su paso a los ocres, rojos, azules y, sobre todo, en las obras de gran formato, tan abundantes en la creación de Viola, los ritmos gigantes, los círculos iniciados con radios enormes y fracturados en su encuentro con otra forma, con otra ráfaga. Juega Viola en su pintura con elementos tradicionales, la luz, el color, la composición ordenada, respetando la parte central como preeminente y con otros, o con cierta utili-

zación de los mismos, nuevos. Ante muchas de estas obras se puede hablar de pintura de acción, tal es el impulso que las preside, pero Viola domina y somete lo que de azaroso pueda surgir en cada obra. Conjuga grandes espacios y grandes superficies, no descuida las texturas y sorprende a veces con refinados detalles, logrando mediante veladuras sutiles transparencias, aprovechando incluso las gotas del chorreado, las huellas del pincel —mejor sería hablar de brocha— o de las espátulas gigantes que debe utilizar para conseguir efectos subordinados siempre al conjunto.

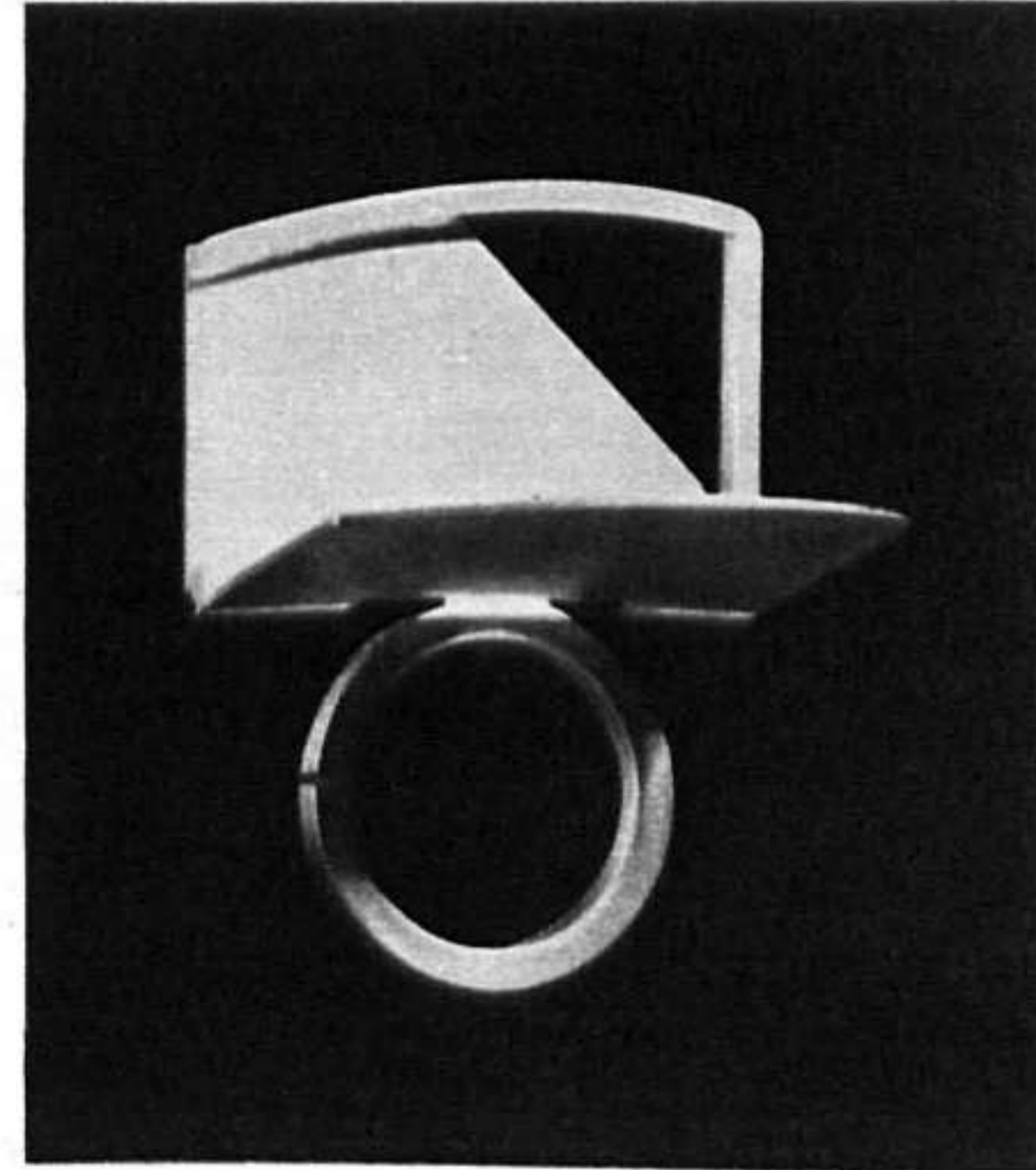
Emplea Viola para la realización de sus obras una serie de factores que nos sitúan ante un pintor que si por un lado prescinde —seguramente— de esquemas previos, por otro persigue enconadamente una obra que



MONTSERRAT GUARDIOLA | ANILLO DE PLATA.



ANA FONT | BROCHE DE PLATA.



SERGI AGUILAR | ANILLO DE PLATA.



VIOLA/PINTURA.

reconocerá en cuanto esté lograda. He hablado antes de veladuras y sutiles transparencias, de aprovechamiento de los accidentes ocurridos durante el trabajo, etcétera, pero no debemos creer en ningún caso a Viola empeñado en el logro de texturas únicamente. Persigue y consigue la creación de núcleos dinámicos de fuerte expresividad en sí mismos, de bordes casi siempre interrumpidos o imprecisos y utilizando incluso —sobre todo en obras recientes— líneas que unen diversos núcleos de ráfagas.

LA JOYA COMO DISEÑO

Las tendencias artísticas que componen ese vasto campo a que nos referimos con el nombre de «arte contemporáneo» han ido, día a día, ganando adeptos e integrándose en la vida cotidiana.

Tal vez sea esta integración la mejor prueba de su validez, no solamente estética. Separar arte y vida es más difícil de lo que a primera vista parece.

Cinco jóvenes artistas barceloneses presentan, en el Museo Español de Arte Contemporáneo, una serie de joyas alejadas de la tradicional manera de entender el diseño de anillos, broches, pulseras, etcétera.

Sergi Aguilar (Barcelona, 1946) trabaja en sus piezas contrastando superficies mates y pulidas, formas rectas oponiéndose a otras curvas. En algunos de sus objetos apela a un dibujo incidido que vitaliza cada superficie.

Joaquim María Capdevila (Barcelona, 1944) conjuga elementos tan dispares como las plumas de aves y formas geométricas, al modo de las estructuras de repetición. También algunos aspectos de las creaciones de Ana Font (Barcelona, 1945) tienen una cla-



VIOLA/PINTURA.

ra relación con el cinetismo. En sus piezas crea sencillos ritmos que, vulnerados, suponen la mayor aportación de su sensibilidad.

Montserrat Guardiola (Barcelona, 1936) posee en el diseño de sus joyas, un difícil dominio de la línea curva. Curvos son casi siempre los perfiles de sus piezas, y cuando aparece la recta es en función de enlace. La utilización del color en algunas piezas confiere gran brillantez al resultado.

Juli Guasch (Barcelona, 1942) posee, ante todo, una gran fantasía. Entre sus obras presenta un objeto de plata y ébano cuya función es solamente para tener en la mano. Su forma, ondulantemente rítmica, se adapta perfectamente a los pliegues y repliegues de la palma de la mano y distintas posiciones de los dedos. También en un sencillo anillo muestra esta faceta, al rematar con una pieza alargada que cubre todos los dedos menos el pulgar.

Posee la exposición como denominador común la perfección y limpieza de las formas. Está alejada de ese también moderno concepto de la joya de presentar el material hirsuto, del «estilo hippy» abigarrado y «psicodélico», etcétera.

JOSE MARIA IGLESIAS

VAQUERO TURCIOS

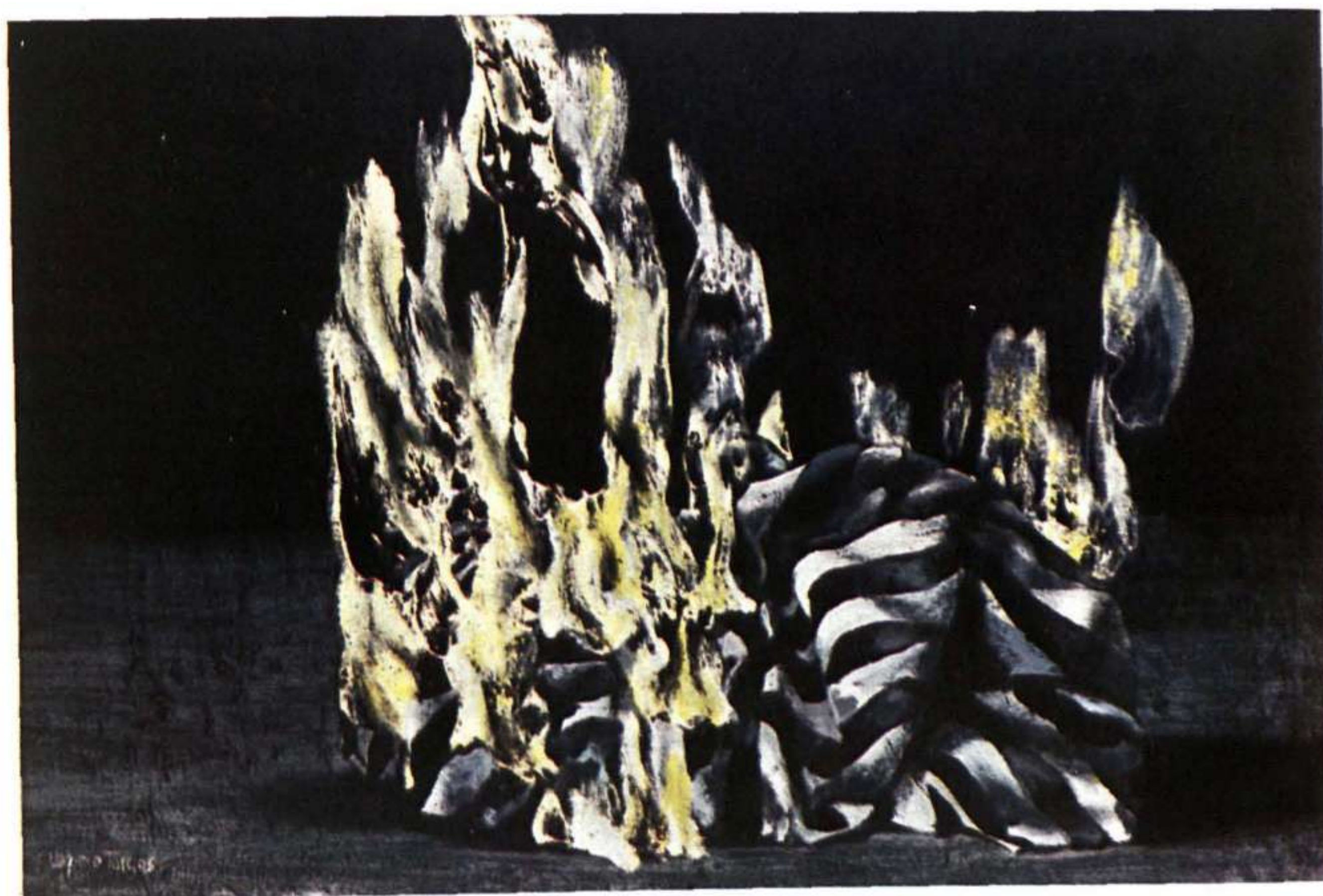
El tema del fuego es una constante en la pintura de Vaquero Turcios. Críticos como Ramón de Faraldo, poetas como Vivanco, habían presentido ya el fuego en su serie de las «estatuas», expuesta en Madrid en 1955. Ahora, en la exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo, el fuego interior se ha hecho llama visible y viva, triunfo de la gama del rojo, apoteosis de tierras volcánicas.

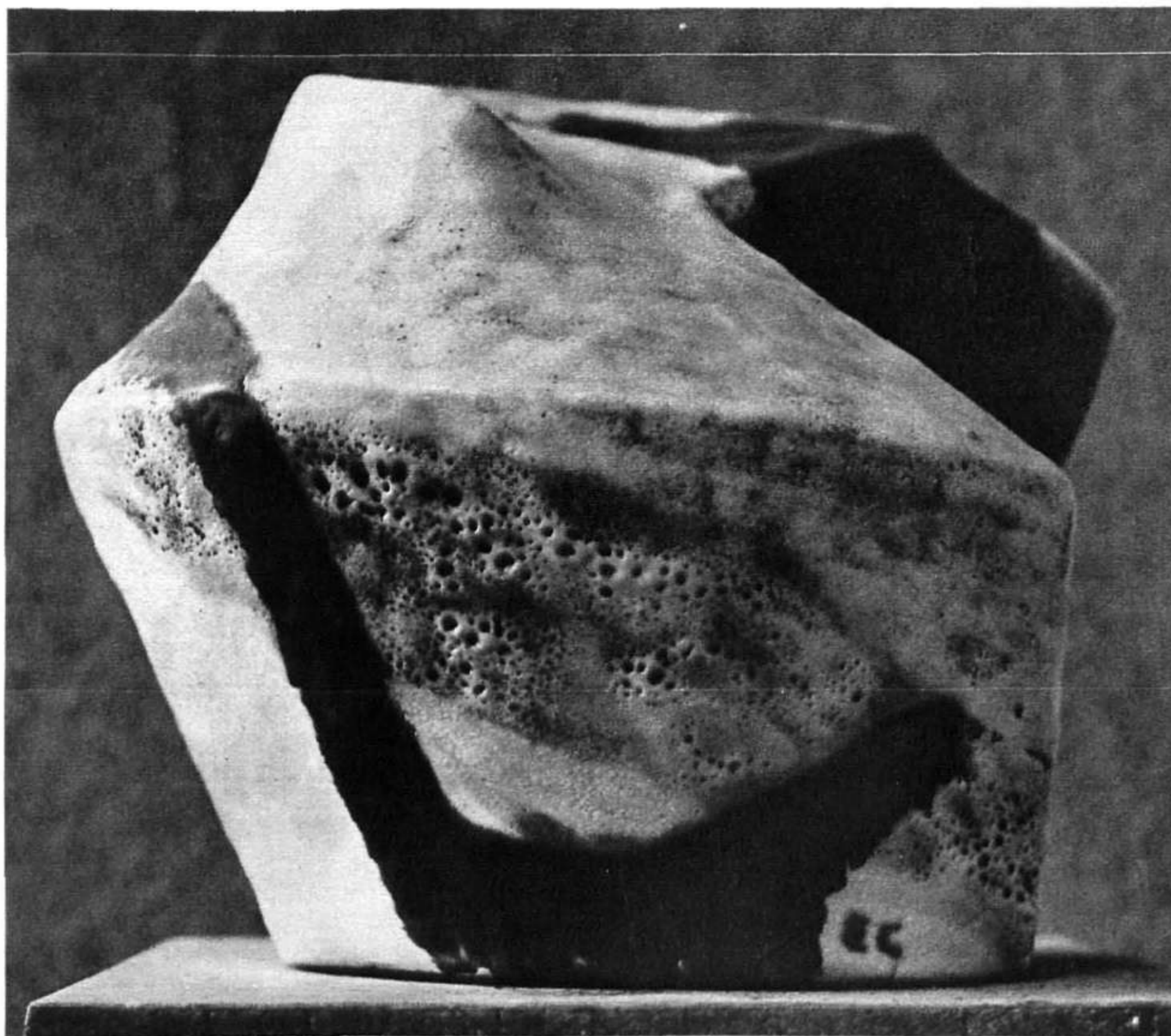
En Vaquero Turcios el protagonista es el fuego. El hombre, la bandera, son ara de sacrificio;

VAQUERO
TURCIOS/
"SAN JUAN
DE LA CRUZ".



VAQUERO
TURCIOS/
"BANDERA
ARDIENDO".





ELENA COLMEIRO/CERAMICA.

el fuego es el espíritu y la aspiración del espíritu.

Cuando la materia, densa y mate, se pega al lienzo como a un muro, el muro —el lienzo— reverbera como una solanera en agosto. El pintor parece haberse propuesto el problema de unas transparencias sin veladuras, la paradoja de un brillo opaco. Y es que su fuego nace de adentro, es un fuego interior.

El fuego de Vaquero Turcios, ya lo hemos dicho, es el espíritu. Sus carnes quemadas, sus tejidos suntuosos, los sentidos. El fuego del espíritu construye consumiendo. Una época humana está cruzando el fuego para resurgir de sus cenizas. Este es el himno que cantan sus cuadros. Himno y «símbolo de esperanza», como intuyera Luis López Anglada. Ejercicio ascético para encauzar la vital sensualidad del pintor que acaricia las tierras, aterciopela los paños, descubre los más carnales rojos musculares, atormenta los cuerpos en un paroxismo de doloroso amor.

Es necesario sumergirse en la

contemplación de los cuadros para comprender cuánta promesa de vida se esconde en esta aparente destrucción. El tema de Pentecostés, como ha señalado el mismo pintor, está presente en todo momento. Y cuando las grandes «lenguas como de fuego» hayan purificado las almas, el fuego interior podrá cantar en los ojos de los hombres con la más ardiente serenidad: como canta tras los párpados cerrados del catedralicio Santo Domingo de Guzmán; como canta en los huecos ojos, llenos de «noche oscura», del San Juan de la Cruz, mientras su cuerpo de granito flota —«llama de amor viva»— en un aire visible.

ELENA COLMEIRO

En el Museo Español de Arte Contemporáneo presenta su obra Elena Colmeiro. Su cerámica es, ante todo, la alegría del color.

Obra actualísima, nos hace pensar, sin embargo, en los exquisitos productos del Renacimiento francés o italiano y, sobre todo, por el triunfo absoluto de la materia, en la rica sinfonía de los barro de Bernard Palissy.

Para completar este retorno por caminos nuevos, la materia base es el gres, la arcilla cocida a temperaturas altísimas, dura y sonora, más refinada que la loza y más viril que la porcelana.

Juega también la ceramista con el venerable engobe, de tradición califal, empleado, unas veces como imprimación y otras por sí mismo, para dar un contrapunto mate y esponjoso a las tersas superficies esmaltadas.

Sin embargo, la diferencia esencial entre la obra de Colmeiro y los productos clásicos reside en la independencia de la materia frente a toda intención figurativa.

Los esmaltes no obedecen aquí a más leyes que a la fundamental de la armonía de los colores y a las constantes físico-químicas de temperatura y fusión. La yuxtaposición de tonos, el sabio chorrear de los óxidos fundidos, su consistencia pastosa o líquida, tienen resonancias orientales.

Soporte de esta deslumbrante sinfonía ha de ser, necesariamente, el perfil de los objetos. Aquí la artista parece un poco indecisa. Por un lado nos ofrece formas tradicionales sentidas subjetivamente, estilizaciones de vasos. Por otra parte, nos presenta lo que Carlo Zauli llama justamente derivación de «formas primarias», que son, a nuestro parecer, fragmentos de un desarrollo helicoidal básico que parece derivar directamente de la raíz etimológica de cerámica (Κέρας = cuerno, copa; Κεραμος = cerámica). Sus calidades puramente escultóricas están pidiendo fondos de césped para su contemplación; pero nos parecen simples experimentos, tanteos que tal vez cuajarán en nuevas formas, pero que probablemente retornarán al equilibrio del vaso, soporte y cima de la obra cerámica.

JOSE MARIA CARRASCAL

JOSE MARIA FRANCO, UN MUSICO ESPAÑOL

No somos justos con nuestros mayores... Una triste verdad que se repite a través de los años, contra la que luchamos en la medida de nuestras fuerzas unos cuantos, pero que resulta irremediable, penosísima realidad con ocasión de sufrir la pérdida en el transcurso de los tiempos de aquellos nombres señeros y harto significativos dentro de la parcela musical de España. Podría traer aquí numerosos ejemplos de una tal injusticia, citando nombres y más nombres... prontamente olvidados luego de casi haberlo sido también con idéntica injusticia en vida: mi maestro Conrado del Campo, Jesús Arámbarri, Jesús Guridi acuden pronto a la memoria en este desgraciado capítulo. ¿Por qué no se escuchan sus obras? ¿Es que entre todas ellas no hay ni una sola digna de figurar en los programas de tanto y tanto concierto de tan varia orientación?

El nombre de José María Franco viene ahora a añadirse a la amplia, triste lista; se añade con una interrogante que yo me planteé muchas veces y que la llevé hasta las columnas de mi periódico: ¿No le estaremos olvidando demasiado?, me decía. De toda su vasta obra, ¿no deberíamos elegir esta o aquella partitura para incluirla en esta o aquella sesión? Ha tenido que abandonarnos para que le estimásemos como merecedor de una sesión como la recientemente celebrada en el Ateneo de Madrid... ya «in memoriam»; debimos habérsela dedicado en vida para decirle de nuestra admiración, de nuestro afecto, para darle tanta alegría a un espíritu que por sumamente humilde se nos pasaba como inadvertido entre el ajetreo de esta despiadada vida actual, la de las prisas, la de la obligada egolatría que no deja mirar atrás ni alrededor... Yo bien sé la alegría que José María Franco vivió en unos felices días de preparación por su hijo José —luego, mucho más, claro, ya en la interpretación en público— de su «Semana Santa» (cinco momentos para solistas, coro y orquesta), su opus 43 obra-encargo de la radio berlinesa que luego de sucesivas transformaciones llegó a su definitiva versión en el programa de la V Semana de Música Religiosa en Cuenca, en abril de 1966, interpretada por la Orquesta de Cámara de Madrid, la Coral Santo Tomás de Aquino, de la Universidad de Madrid, con José León, Ana Higuerras, José María Higuero —el tenor extremeño prematuramente desaparecido— y Julio Catania como solistas, bajo la dirección, como queda dicho, de su hijo José Franco Gil. Pero... ¡qué pocos momentos como estos pudimos ofrecerle al maestro! ¡Jamás nos pedía nada!, teniendo méritos y autoridad sobrada para hacerlo; se contentaba con muy poco porque era auténtica, sentidamente humilde, y era feliz, aparentaba al menos ser feliz, dejando transcurrir los días, los meses y los años, aunque su vida de compositor no tuviera su más justo desarrollo con el único medio de realizarlo: con la audición de sus obras.

Y, sin embargo, su testamento compositivo nos deja una considerable obra, como puede verse: 16 páginas para piano, nueve para violín, una para dos violines, cuatro para violonchelo, una para flauta, tres para guitarra, cinco para arpa, cuatro obras de cámara, ocho sinfónicas, cuatro corales, cuatro para coro y orquesta, una zarzuela, dos óperas, dos ballets, dos obras teatrales radiofónicas y una veintena de canciones, o series

de ellas, con piano, que, en su casi totalidad, cuentan con su acompañamiento orquestal, como ocurre también con otras de sus páginas de cámara. El total grande de esta obra se extiende desde que José María Franco escribe su «Simple vals», para canto y piano, el 20 de enero de 1913 (contando, por lo tanto, dieciocho años de edad), hasta la colección de «Doce preludios para piano», su opus 66, escrita el 26 de agosto de 1969, esto es, casi en su setenta y cinco cumpleaños y a sólo dos de su muerte.

Yo conocí a José María Franco allá por 1935, primero en su aspecto de compositor, precisamente por una colección de canciones con piano que una amiga francesa, la soprano Marguerite Carleys, ensayaba sin descanso —no eran, ciertamente, muy fáciles— en la misma casa en que yo me alojé a mi llegada a Madrid. Luego le tuve muchas veces en los Tribunales examinadores del entonces Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, y creo recordar que hasta estuvo en los que me concedieron los primeros premios de Piano y de Composición. A aquel respeto inicial hacia el profesor, guardado por mí siempre, sucedió una auténtica amistad brindada con su proverbial sencillez, pronto unida al trato más cordial y afectuoso; ahora, cuando nos falta, me veo consolado en parte con saber que siempre supe corresponderle con mi respeto de alumno y con los más auténticos lazos de amigo. Luego pasé ya a conocerle como director de orquesta: por aquella misma época anterior a nuestra guerra le aplaudí como director de la Orquesta Clásica, por él heredada cuando fallece el maestro Saco del Valle; finalizada la contienda, heredero directo del legado artístico del maestro Arbós, muchos le recordamos resucitando la Orquesta Sinfónica de Madrid en su reaparición de aquellos conciertos matinales de los domingos en el Monumental Cinema, gozosa simiente que ha dado los espléndidos frutos del Real dominguero y estudiantil de nuestros días. Fue asimismo director ocasional de la Nacional cuando nace ésta en sus distintas agrupaciones A y B; de entonces, de un concierto extraordinario por él dirigido en la plaza de toros Monumental de Madrid, es el gracioso juicio crítico de Joaquín Turina: «Mereció la oreja y la vuelta al ruedo». José María Franco dirigió en Francia y llegó a ocupar el podio de la Filarmónica de Berlín y Radio berlinesa. Su batuta se extendió hasta la creación, ya en 1965, de la Orquesta Sinfónica de la Radio Televisión Española, por él edificada en sus difíciles primeros pasos hasta entregarla en manos de Igor Markevitch. No le recuerdo, en cambio, como violinista (ni a solo ni como profesor de la Orquesta Filarmónica de Madrid), y menos todavía como viola del conjunto de Stradivarius del palacio Real. Sí guardo en la memoria sus excelentes dotes de pianista acompañante, una labor que desarrollaba con unánime reconocimiento de todos los que de ella se beneficiaban —Enesco, Odnoposoff y Cassadó, entre tantos y tantos otros—, porque la dictaba el más auténtico sentido musical, la exacta comprensión de lo que es la labor «de cámara», la más sólida formación capaz de resistir y superar con holgura toda suerte de «sorpresas» en el recital inesperado; en los dos aspectos, como director y como pianista, fue justamente reconocida su colaboración, tanto al frente de la Opera de Cámara de Angeles Ottein —la que estrenó «Fantochines», de Conra-

do del Campo—, como del Ballet de Pilar López. Ya desde su tarea de pedagogo es preciso recordarle como titular de la cátedra de Conjunto Vocal e Instrumental, ganada en 1935 en el hoy Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que llega a ser subdirector; pero no olvidemos que antes todavía, en 1927, es nombrado por oposición profesor del Colegio Nacional de Ciegos, puesto que desempeña hasta sus últimos días en las cátedras de Piano, de Armonía, de Composición, de Organo, y para las que tuvo que aprender el método Braille, por él perfeccionado en su proyección pedagógica musical.

No trataré de apuntar siquiera aquí una semblanza de nuestro querido amigo; como podrá verse, sólo intento acercar los más fuertes recuerdos de una personalidad, quizá la más polifacética de la música de nuestros días. Sería muy difícil —y que ello quede para el buen libro que puede y debe escribirse acerca de la vida y obra de José María Franco— una metódica ordenación de los datos que pudieran simplemente bosquejar su figura. Así, yo no puedo olvidar su presencia y consejo, siempre oportunos y valiosos, en muchos de los Jurados que recientemente aún perfilaron muchos de nuestros concursos musicales; tampoco quiero dejar de citar aquí su solvencia absoluta como conferenciante, trayendo un ejemplo sumamente emotivo para mí: su participación en el Seminario de «La crítica musical» del I Curso Manuel de Falla del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con su auténtica lección dictada en la mañana del día 2 de julio de 1970 —conferencia que será editada por la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes—, reveladora de una valiente, juvenil inquietud ante el problema allí estudiado y de una cultura admirable. Constante inquietud de toda su vida, un estar al día permanente —dejando aparte sus firmes convicciones estéticas respecto a las corrientes imperantes en nuestros días— que le llevaría en cierta ocasión (cuando su hijo José le presenta en París, hace unos catorce o quince años, a Françoise Deslogeres, intérprete de las Ondas Martenot) a escribir, en dos meses tan sólo, su «**Concerto castellano**» para Ondas Martenot y orquesta..., obra, por supuesto, sin estrenar todavía, como ocurre con otras obras suyas.

Para reflejar, resumiéndola, lo que era su completa figura de músico, podríamos citar unos conciertos dados en Canarias, en los que fue muy aplaudido como director, como violinista, como pianista solista y como compositor, estrenando, en la misma ocasión, en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, el 7 de mayo de 1943, su ballet «**Tres hermanos marineros**», escrito en 1931. Todavía queda la referencia a sus actividades como crítico musical; lo fue del diario «Ya», de Madrid, desde su aparición en 1935 hasta su muerte, mucho tiempo decano de todos. ¿Cómo era nuestro crítico? Pues... benevolente siempre. Puedo asegurar que no han sido pocas las ocasiones de comentar un concierto juntos, no indignado, porque era incapaz de reaccionar así nunca, pero con decidido criterio adverso, y al día siguiente leer su juicio en sus columnas críticas diciendo las cosas tan embozadas en la benevolencia, que el merecido «palo» apenas se denotaba, y es que cuando se sufren las duras experiencias del escenario, resulta difícilísima la crítica esquinada, dura. Crítico de una formación sólida, capaz de redactar unas «notas al programa» realmente ejemplares: las recientes por él firmadas, abundantísimas en el detalle técnico, para el ciclo completo de «Sonatas para violín y piano», de Beethoven,

en el bicentenario de su nacimiento, cuando las tocaron en los últimos días navideños el dúo Szeryng-Tordesillas, en el teatro Real. Crítico capaz de ofrecernos las Memorias de Arbós en el bello libro de 1963, que precedido por las colaboraciones «In memoriam» de Oscar Esplá, José Iturbi y Artur Runbinstein, contiene los ordenados «Aspectos biográficos y críticos» (desde 1863 hasta 1939), por José María Franco, capaces de sujetar toda supuesta fantasía en «el cañamazo cronológico-crítico» que suponen sus capítulos, y que, por el orden que se admira, traigo aquí: «Arbós y la vida» (antecedentes y estudios), «Arbós y el violín» (concertista y profesor), «Arbós y la batuta», «Arbós y la pluma», «Arbós y los demás» y «Arbós y la muerte», con el añadido de la exhaustiva, ejemplar relación de «Obras presentadas por primera vez por el maestro Arbós, con indicación del autor por orden alfabético y año de su estreno». El orden, el espíritu más ordenado era el del escritor José María Franco; en estos días, cuando su familia me ha entregado para consultar sus apuntes, esta es la primera observación que salta a la vista: una intensísima vida de músico absolutamente ordenada, hasta tal punto, que quien desee hacer el libro que él se merece, tendrá los datos más claros relacionados puntualmente por el propio maestro desde un 24 de octubre de 1909, cuando un recorte del «ABC», bajo el título «Exposición escolar», dice así: «Hoy martes, a las cuatro de la tarde, se celebrará el cuarto concierto, en el cual el niño Pepito Franco y de Bordóns, premiado con diez sobresalientes en las clases de piano y violín de los señores Jiménez Delgado y Hierro, en el Real Conservatorio, ejecutará el siguiente programa: Primera parte (piano): 1.º «La Fileuse», Raff; 2.º «Fantasía», Mendelssohn (entendemos se trata de un cambio equivocado en los nombres de los autores); 3.º «Polonesa», Moskowski; 4.º «Allegro appassionato», Saint-Saëns. Segunda parte (violín): 1.º «Cavatina», Raff; 2.º «Aria», Bach; 3.º «Playera», Sarasate. Le acompañará al piano don José María Guervós». Pasando por la referencia a las importantes actividades del Quinteto Hispania (fundado con Telmo Vela, por Outomuro, Montano, Verkos y Franco), todas sus «tournées», tanto por España como por el extranjero, sus triunfos como compositor o director de orquesta se hallan recogidos, ordenados, por un crecido número de recortes de prensa, por listas de obras, por apuntes y cuartillas, reveladores del sistemático orden que José María Franco cuidaba, quién sabe si para en su día redactar unas Memorias que, por referidas a una personalidad como la suya, hoy nos resultarían a todos bien apreciadas...

De todas sus facetas como músico hoy nos queda el legado de sus composiciones. ¿Cómo era José María Franco, compositor? Al comienzo de este artículo se hizo alusión al oratorio «**Semana Santa**», en su versión definitiva de hace cinco años, una obra escrita con el cuidado propio de una manera compositiva muy atenta al ropaje armónico, apropiado como sencillo sostén que presenta las líneas melódicas, éstas primordialmente destinadas a poner de relieve un texto, en este caso religioso. El conocimiento evidente de la paleta orquestal que nos revela «**Semana Santa**», utilizada en todos sus recursos actuales, aunque entroncados con una tradición evolutiva, podría acercarnos bien a su manera de escribir para las voces y la orquesta, ya que «**Semana Santa**» es página elocuentísima de los dos aspectos. Conocía a la perfección los instrumentos, y así, el piano de José María Franco es un piano absolutamente realizable por normalísimo que es siempre. Lo podemos denotar así en sus series de canciones: un piano

que no por ser acompañante en este caso deja de poseer su interés y puede citarse como inseparable de la adecuación con el texto. Así, en «**Mi hermanita colorada**» —simple botón de muestra—, en los seis compases de la introducción pianística hay un rápido dibujo que será eje de la obra y que responde perfectamente a la significación del texto, un extremo a observar en la manera «liederista» de nuestro músico, que siempre equilibra a la perfección los aspectos fonéticos del lenguaje con su subrayado musical. Pese a las cortas dimensiones del fragmento, en «**Mi hermanita colorada**» podemos encontrar un ejemplo de su buen hacer, justo en las flexiones o modulaciones, justo en la pequeña forma elegida para darnos una auténtica canción de concierto. El juicio es válido para el resto de las páginas agrupadas bajo el título de «**Canciones de niños**» que forman un volumen primero, muy bien editado en 1932, aun cuando la fecha de su composición vaya de 1928 a 1930. Los poemas, muy bellos en su ternura y gracia, admirables en su factura, se deben a la esposa del compositor, Consuelo Gil Roësset, y el libro se enriquece con unos dibujos delicados de su hermana Marga. La motivación no podía ser más significativa: escribir las canciones para dedicarlas a sus hijos.

Ocho fragmentos se agrupan en una siguiente colección, titulada «**Canciones de madres**». Son de idéntica fecha —de un año antes alguno— de las «**Canciones de niños**», y también los poemas son originales de la esposa de nuestro inolvidable músico. Las mismas características compositivas observadas en las «**Canciones de niños**» son válidas para la nueva colección, aunque quizá convenga señalar la mayor ambición de las tituladas «**Caballito blanco**» o «**¡Papá, vuelve!**», pero, todas ellas responden a los mismos propósitos, simples en su estética y factura, además de constituidos como fiel reflejo de toda una época musical.

Todavía anteriores en un año, puesto que su fecha es de enero de 1927, Edition Maurice Senat, de París, publica en 1930 la Opus 24 de nuestro compositor: el cuaderno «**De España**», para voz y orquesta o piano, que comprende títulos de fuerte adscripción nacionalista, como puede desprenderse de «**En Castilla, la llama**», «**A orillas del Navia**» y «**Por tierras de María Santísima**». Los textos aparecen en su original castellano y su traducción francesa, y aquella importancia que hemos apuntado como concedida al piano acompañante, aquí aparece ejemplificada por las intervenciones a solo que al mismo concede el músico. El Cuaderno II de la colección «**De España**» dista del I veinte años, puesto que data de 1947, y es la Opus 48 de José María Franco, permaneciendo inédita todavía. Se abre con la música escrita para tres «**Cantigas de amor**», dedicadas «**A Blanca María**», que, siguiendo muy de cerca la lírica gallega —Galicia ha sido una región muy querida de nuestro músico y allí tuvo siempre grandes amigos—, resalta unos versos de directa ascendencia popular, concediendo al piano la singular importancia en él habitual. El título de la segunda, «**Tierno amor de Vasconia**», es revelador ya del entronque con la región de su nacimiento —todos lo recordamos orgulloso de su origen vasco, como nacido en Irún—, y en sus dos partes principales sigue un texto popular en vascuence, con su traducción castellana, al igual que había ocurrido con el primer número en gallego; se halla dedicado «**A Gloria Torra**». Por último, el tercer número de este cuaderno se titula «**Canta la moza**», aclarándonos su subtítulo se trata de un romance castellano; se lo dedica «**A Carmen Pérez Durías**», y viene a ser una ratificación de la manera compositiva antedicha, con distinto denominador o ascendencia temática.



Este es el muy breve comentario que nos merecen algunas de las músicas de José María Franco, algunas de sus más significativas canciones con piano. Comentario que traemos a estas columnas como sentido sencillo homenaje a un músico español recientemente desaparecido de entre nosotros, del que yo diría, con su hijo José Franco Gil, que fue, en vida, «un ilustre desconocido»; añadiría que desconocido en demasía, jamás justipreciado debidamente en lo polifacético de su figura de músico. Nos corresponde a nosotros paliar de algún modo este desconocimiento; los que le queríamos muy de corazón, así lo deseamos y así lo pretenderemos por siempre.

ANTONIO IGLESIAS

JOAQUIN MIR, PANIDA CATALAN

En junio de 1971 se celebró una amplia exposición de Joaquín Mir, cumplidamente lograda por la Dirección General de Bellas Artes con la impagable colaboración del Ayuntamiento de Barcelona. Tan verdadero acontecimiento había quedado sin el pertinente comentario en BELLAS ARTES 71; no por candidas modestias, sino por algo parecido a aquello de que «en casa del herrero el cuchillo es de palo». Sin duda, por olvido que a mí ahora se me encomienda paliar. Que por Mir paliaré del todo complaciente y complacido.

No apporto ningún dato nuevo, pero como sé de la datofagia reinante, en primer lugar intentaré pergeñar un sucinto desarrollo biográfico de quien fue infinitamente más que un simple rimero de fechas y acaeceres en el medio vital que le correspondió vivir.

Vino al mundo Mir en Barcelona, en fiesta de Reyes de 1873, en un hogar pequeño y burgués y catalán por los cuatro costados. Fue su madre Isabel Trinxet, burguesita de Villanueva y Geltrú, con adinerados parientes en la Ciudad Condal. Ignacio Mir, el padre, era mercero almacenista y representante del ramo. El ambiente familiar no propiciaba precisamente tempranas vocaciones de artista, pero aún niño, a Mir ya le gustaba pintar. Lo hace en particular en sus veraneos en Villanueva y Geltrú. La primera enseñanza la recibe en el colegio de San Miguel, de la Ronda de San Pedro, de Barcelona, donde sería discípulo de Isidro Nonell, otro llamado por el arte y también nacido en un hogar en que la voluntad había de saber domeñar una circunstancia muy ajena para quien deseara dedicarse a la creación artística.

Ignacio Mir pretendía que su hijo Joaquín le sucediera en el negocio mercero, Mir estudia Bachillerato. Después se le hace comenzar el peritaje mercantil. Lo emprende, en efecto, pero no lo concluye. Joaquín Mir se rebela a medias. En seguida tendría que alternar las tareas de representante de comercio y su decisión de pintar. Se forma no al albur, aunque tampoco con disciplina demasiado rigurosa. Sólo Dios sabe qué hubiera pasado con su arte de haber sufrido la que muchos dómimes entienden por disciplina docente, artística. Tendría la precisa. Pasó por diversos maestros: Luis Graner, Arcadio Mas y Fontdevilla. En la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, dirigida por Antonio Caba, no pararía mucho que digamos.

La fortuna no le es esquiva. En 1894, en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona, tiene un primer éxito, suficiente para afianzarse en su voluntad de pintor, aunque aún no tuviera posibilidad, ganas o reaños para tirar a la cuneta sus obligaciones de representante. La Diputación de Barcelona le adquiere el «Sol y sombra», mostrado en ese certamen. Con sus trajines de joven mercader vive sus sueños de artista. Se une de cerca a las inquietudes y anhelos renovadores de otros catalanes de su generación: el amigo Nonell, Pichot, Canals, Adriá Gual. Con ellos pinta en el extrarradio barcelonés; sobre todo, en el pasaje de Sant Martí de Provençals. Quién sabe si porque al contestatario o respondón hijo de papá siempre le entran irrimprimibles ansias de orearse en patéticos so-

cialismos suburbiales o en bucólicas y rousseauniomanas campiñas, distanciado lo más posible de los «pestilentes» logros civilizados y urbanos de sus progenitores. Todo es nuevo y viejo bajo el sol.

El joven Mir no se puede quejar de las Corporaciones públicas. En 1896, el Ayuntamiento de Barcelona le adquiere «El huerto del rector», presentado en la Exposición General de Bellas Artes de ese año y ciudad. Frecuenta la cervecería de los Quatre Gats, ya hoy muy históricamente ilustre, aunque su algarabía artística e intelectual, del todo al margen de los cotarros oficiales, sólo durará de 1897 a 1901.

Mir aspira a hacer carrera sin desdeñar codiciadas prebendas, pues lo burgués no quita a lo valiente. Por tres veces —la primera en 1897— intentaría conseguir la pensión a Roma, por donde se suele empezar «curriculum» de artista, para acabar en catedrático de Escuela de Bellas Artes y, lo que es más brillante, en académico de las mismas. La suerte no estuvo de parte de Mir en este empeño. A pesar de no faltarle en alguna ocasión el voto, verdadero espaldarazo, del gran Sorolla. Mas Mir no pierde el tiempo. Los viajes a Madrid le sirven para conocer personalidades fuera de serie, cual Baroja o Valle-Inclán. No pierde ripio. Sus estancias en la Villa y Corte de las Españas le valen para adentrarse en la asombrosa riqueza pictórica del Museo del Prado. Para copiar a su admiradísimo Velázquez.

En la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1898 obtiene no más que una tercera medalla por «La catedral de los pobres». A nosotros nos sabe a poco el galardón, pero acaso a él le parecería buen comienzo en la procura de galardones. Ciertamente, no estaba nada mal. Después de todo, entonces no tiene más de veinticinco años. Le queda mucha vida por delante, y ya al año siguiente, en la Nacional de Madrid, tampoco le haría ascos a la medalla de segunda clase que se le concede por «El huerto de la ermita», hoy estupenda gala de las nuevas salas del Museo del Prado del Casón del Buen Retiro.

Con todo, Mir no ha dejado aún su trabajo de viajante de comercio. Ello sería así, y —creo yo...— no sólo por filiales respetos a honorables voluntades paternas. Para Mir, aunque exaltado y desbordado artista, la seguridad económica debió significar tanto como para no correr ciertos riesgos. Más todavía: con escándalo de sus amigos pintores, contrata toda su producción a cambio de una soldada mensual, acordada con su tío Avelino Trinxet, poderoso y avisado negociante, al que únicamente una decisión judicial posterior le haría soltar la presa hecha en su querido y admirado sobrino.

Ilustra en «L'Esquella de la Torratxa», «Hispania» y «Elzevir Ilustrado». En Barcelona le maravilla la exposición del belga Degouves, cuya obra le lanza a tomar rumbo a Mallorca con Rusiñol. En la isla residiría de 1900 a 1906, salvo algunas escapadas a Barcelona y Madrid para mostrar lo producido. En Deiá topa con Degouves. Trabaja mucho. Se mete en líos de faldas, y huyendo de furibundos ofendidos, cae en un barranco, faltándole no más del canto de un duro para perder vida y sesera. Le hallaron hecho trizas de cuerpo y mente. Salva la piel, pero su maltrecho cerebro requiere el ingreso en el Instituto Psiquiátrico Pedro Mata, de Reus. Al fin del todo reparado se enfrenta de nuevo con la Naturaleza. Con acrecentada exaltación emocional.

En 1901 expone en la sala Parés lo pintado en Mallorca, y que era propiedad de su «protector», el «desprendido» tío Avelino. En tal año también obtiene segunda medalla (no primera, cual se expresa en el catálogo de la exposición Mir que ahora pretendo comentar) en la Exposición Nacional de Madrid por «Montañas rojas», obra que el Estado premió pero no adquirió. En 1906 vuelve a participar en la Nacional madrileña. De 1907 a 1913 vive en el pueblecito de L'Aleixar, en Tarragona. En 1909 expone en la sala Faiang Catalá. Primera medalla obtiene en la Exposición Internacional de Bruselas de 1910 por la «Montaña blanca». De 1913 a 1919 reside en Mollet del Vallés. El Estado le adquiere en 1915 «La encina y la vaca», que perteneció

LA CATEDRAL DELS POBRES/HACIA 1894.





EL JARDI/HACIA 1905.

al Museo Nacional de Arte Moderno, se depositó en 1928 en el Instituto de Jerez de la Frontera, volvió a Madrid con motivo de la exposición «Un Siglo de Arte Español» y hoy restalla con el fragor de sus rojos en las citadas nuevas salas del Museo del Prado. Por fin, en 1917, alcanza la primera medalla de las Nacionales de Bellas Artes con «Aguas de Moguda». Igual galardón se repite —concedido a «Paisaje»— cuando la Nacional estatal se celebra con carácter y nombre de Certamen Internacional, en 1929, en Barcelona. En 1930 alcanza la máxima recompensa, la Medalla de Honor, por «Fantasía del Ebro» o «Pueblo sobre el Ebro», obra que de ambas maneras suele titularse. Por esta nada fácil aunque muy trillada senda oficial ya no podía aspirar a más. Tenía Mir cincuenta y siete años. No muchos si pensamos en la edad de otros galardonados y que Solana tuvo que morir para conseguir ésa, la soberana de las medallas estatales.

De 1919 a 1922, Mir para en Caldas de Montbuy. En 1921 se le honra con la Sala de Honor de la Exposición de Barcelona y se casa en Villanueva y Geltrú con María Estalera, algo emparentada con él e hija de un comerciante. En 1922 se establecen en Villanueva y Geltrú, y la vida de Mir, cuajada de éxitos, se serena. En 1931 se traslada a Montserrat, pues quiso participar, si bien fuera de concurso, en el anunciado de «Montserrat visto por los pintores catalanes». En 1933 expone en la sala Parés, de Barcelona, y en Amsterdam. En 1934 vuelve a mostrarse en la sala Parés y exhibe obras en la de Pintura Española de Buenos Aires y en la Bienal de Venecia. En 1935 expone una vez más en la sala Parés, de Barcelona, y en 1936, en Bilbao.

En 1939 alguien le denuncia (desconozco los detalles de esta triste historia...), y para con sus huesos cinco días en la cárcel. Enfermo, viaja a Barcelona en 1940 para sufrir una intervención quirúrgica. Muere el 27 de abril de ese año.

Mir poseyó vida cuantiosamente más rica que la que todo lo anterior pueda significar. Quienes le conocieron han ido dejando retazos del vigoroso talante de su figura y personalidad. A través de su obra, a primera vista pudiera parecer *solamente* una de esas arrolladoras y primarias energías de pintor de las que se suele dar entre celtíberos y de las que hasta presumimos sin encomendarnos a dioses ni diablos. En Mir había, sí, una poderosa fuerza de pintor, mas también una humana sensibilidad dispuesta a elevarse. Mir amaba sobre manera la biblioteca del hogar que llegaría a formar en Villanueva y Geltrú. Debía saber que para ser artista de veras no le bastaba con haber nacido dotado con creces por la madre Naturaleza.

Mir quiso ir a Roma. Ya hemos visto con qué tenacidad lo intentó por tres veces. Frustrado por partida triple, luego no puso ningún empeño en gastar energías para ir a otra parte de Europa o del mundo. Vivió a sus anchas sin salir de España. Las más de sus andanzas discurrieron por

Mallorca y su Cataluña natal. Viajando cabe que hubiera aumentado la *universalidad* con que su arte cuenta, la posibilidad de valer mucho en cualquier parte del globo donde puedan o quieran conocerle. Pero todo es malditamente complicado en materia de seres humanos. ¿Y si el moverse de aquí para allá, de Roma a París, de Londres a Tegucigalpa, le hubiera impregnado de cosmopolitismo, no de universalidad? Porque todo puede suceder. «Lo universal riñe con lo cosmopolita; cuanto más de su país y más de su época sea un hombre, es más de los países y de las épocas todas», escribió don Miguel de Unamuno.

Nada tuvo Mir de cosmopolita. Si se calcula bien, se verá que le complacieron más pueblos y aldeas que la cosmopolita Barcelona donde le alumbraron en 1873. Consciente o inconscientemente sabía que su país, el catalán, estaba mucho más a cierta distancia de la rica y hermosa urbe donde tanto se catalaneaba en letras de molde, modernismos cada vez más en declive, foros políticos y toda otra especie brotada de envidiables euforias y vitalidad.

Mir fue por entero de su país y de su época. Así, día a día se le verá ser más de los países y las épocas todas. Incluso sin haber pisado el Louvre ni visto a los impresionistas franceses. Dicen que su pasión era Velázquez. Con éste compartiría la admiración por los venecianos del siglo XVI. Y por el Greco, cretense, oriental, técnica y pictóricamente veneciano, insuflado por una mística ibérica que puso a punto su genialidad, una universalidad que si sabemos se hizo en Toledo e ignoramos si hubiera sido plasmable en la cosmopolita Urbe pontificia donde merodeó éxitos por la Corte de los Farnesio.

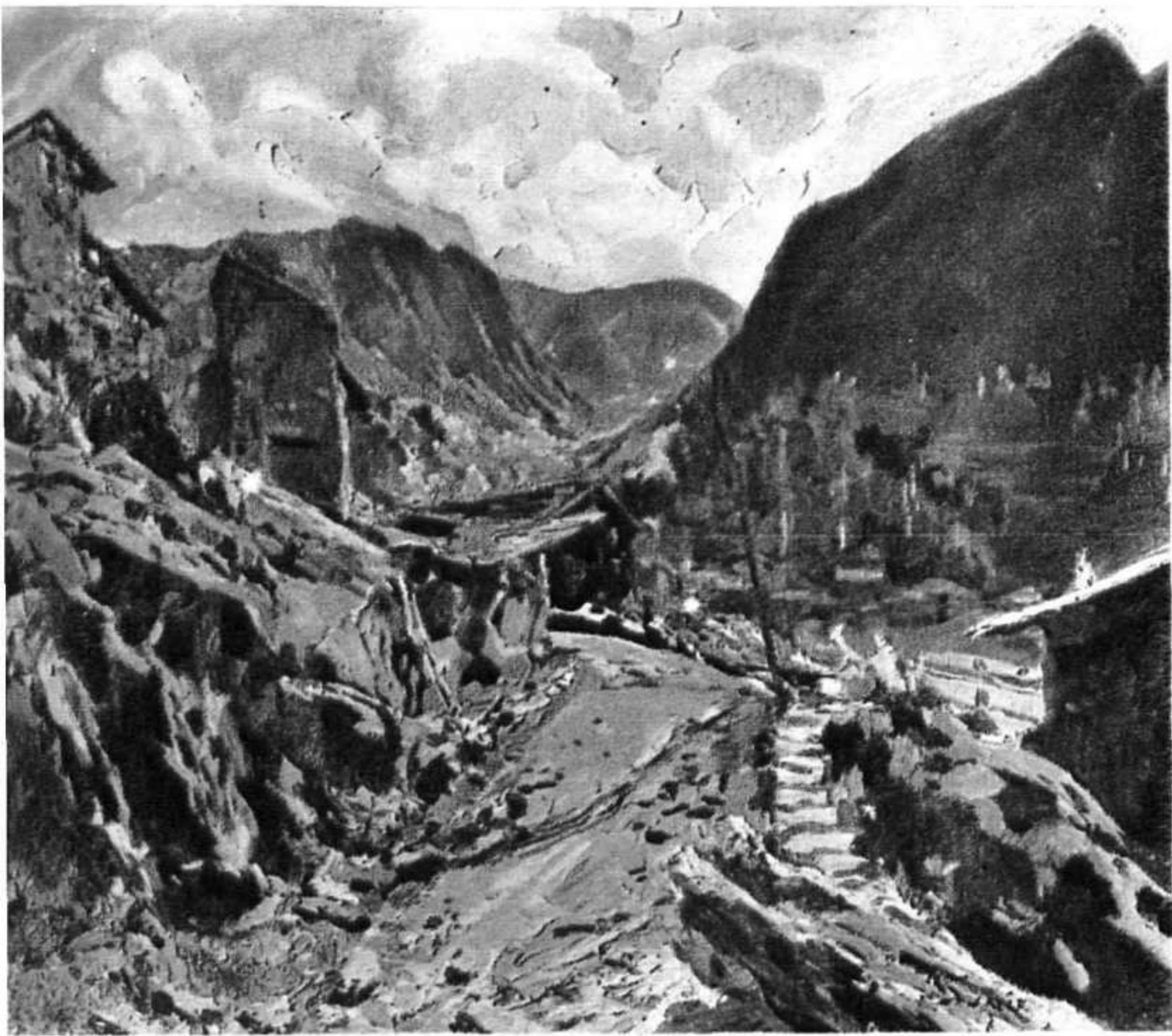
En Mir se entiende bien eso de que todos los caminos conducen a Roma. Durante tres oposiciones llegó a ella, a la universalidad, a hacerse con una solera de pintor con trastienda universal. Deambulando por las salas del Museo del Prado. Sorbiendo ávido el tuétano del arte inmenso en él hacinado. Después de eso ya podía prescindir de París, Roma, Madrid y Barcelona. Saltar a Mallorca. Estar a punto de partir de sus pagos catalanes, de este mundo, en Villanueva y Geltrú. Una afección renal fue la única razón de su muerte en la vieja, románica y gótica, nueva, moderna y modernista ciudad de antiguos condes y hermoso bastión de contemporáneos mercaderes y fabricantes. Buen maestro fabriquero de su vida y arte. Mir prefirió asenderear paisajes, rozar y vivir paisanajes.

De lo anterior no hay duda. Pero, de su tiempo, ¿qué? ¿Fue Mir de su época? A la española, por completo. Con cuarenta años de retraso, con muy intensa vigencia. Con Dios sabe cuántos de adelanto, es decir, de vívida proyección en el futuro. ¿Complicado? Claro como el agua clara.

A la española se puede estar al día con cuarenta años de retraso. Nadie se escandalice si desbarro diciendo que el Greco fue pictóricamente veneciano cuarenta años rezagado. Quien no lo crea, vaya a El Escorial, soporte la contemplación de los manieristas italianos tan «a la última», pero no al día, tal como ahora se debe entender, y después métase en comparanzas con el mal y bellamente

PORT DE TARRAGONA/HACIA 1928.





CAMI VELL D'ANDORRA/HACIA 1933.

llamado «Sueño de Felipe II». Porque las cosas fueron así, el Greco no pudo ser digerido por un monarca coleccionista de obras del anciano Tiziano y nunca contento mecenas de artistas conspicuos venidos a España desde la Patria de las Artes, con sonorísima fama. Por estar al día, y no exactamente a la última, la Humanidad necesitaría casi casi trescientos años para entender al genial cretense.

Cuarenta años después de lo debido para estar en efecto a la última, Mir fue impresionista; cuando el impresionismo era una innovación superada por otras muchas más osadamente innovadoras. Fue Mir el último de los impresionistas españoles, salvo que ahora dé en olvidar a alguien de verdadera envergadura. Y digo impresionista, porque aún me cuesta tomar en serio recientes y no tan recientes pretensiones de buscar denominaciones que diferencien los impresionismos no franceses del estricto francés, del de Monet y Sisley. Porque tales intentonas me suenan a nacionalismo trasnochado y a patriotismo acomplejado. Porque nadie ignora que el nombre de impresionismo fue en su origen un eufemismo denigrante y que hoy se usa como convención cultural, histórica y estéticamente técnica. Referencial. Porque el rigor se debe usar de otro modo. No mezclando al barullo pintores de paleta parda y factura fogosísima, sabrosa por demás, cual Domingo y Pinazo, con luministas cromáticos como Beruete, Sorolla y Mir. Porque el impresionismo estaba pugnando por brotar en el clima pictórico de la segunda mitad del siglo XIX europeo, se dio primero con coherencia generacional en Francia, pues Francia se hallaba en la cima de aquel tiempo cultural. Porque en arte, un acontecimiento así no castra nunca la personalidad y potencia de los demás que se anticipan sin terminar de dar en la diana, que llegan más o menos tarde, o que no supieron agruparse para hacer en equipo lo que difícilmente está permitido al individualismo anárquico. Con cuarenta años de retraso, el Greco...

Toda época es una realidad endiablada complicada. En el tiempo de Mir estalla todo por estallar. Como impresionista, Mir nace tarde: sólo tres años antes de la aparición pública del impresionismo parisiense. En eso de nacer, Matisse se le anticipa cuatro años. Picasso tiene ocho menos que él y, sin ningún ibérico «retraso», gana por la mano hasta al mismísimo lucero del alba ya en 1907. Epocas como la decimonónica y la novecentista son selvas

de estructuras, de tensiones, acciones, anhelos y logros. Sobre todo, la novecentista. Hay que saber desojarse para ver como «actual» a Mir junto a Picasso, Matisse, Kandinsky —nacido en 1866!—, Klee —venido al mundo en 1879 y muerto el mismo año que Mir—, Denis —tres años mayor que Mir y fallecido tres después que él—, Ensor —¡1860-1949!—, etcétera, etcétera. Y digo «desojarse», pues no vale aceptar las cosas sin reflexiones, sin una convicción meditada. Sin mirar en profundidad.

Para el siglo XX, tan enmarañado como dislocante, los valores deben establecerse atendiendo a la potencia de la calidad artística. Por sólidas razones históricas, el siglo XX ha permitido la coexistencia —no importa que poco pacífica— de posiciones abundantemente diversas y hasta antagónicas. Querer que nuestro siglo sólo sea el de las extremas vanguardias es hacer historia de avestruz. Es querer ocultarse su dinamicidad. Su vitalidad y desazón. Su enrevesada tesitura.

Por supuesto, el impresionismo de Mir difiere del de los Monet, Sisley y Pissarro. Mir requiere lienzos de tamaños considerables, si se comparan con los más de los impresionistas franceses. Su pincelada no tiene nada de pequeña, de minúsculamente fragmentada. Es amplia, fogosa, impulsiva. Desaforada incluso en las fases últimas de creciente exaltación, donde el fragor de las gruesas brochas, succulentas pastas y colores virulentos pudiera inclinarnos a suponerle «fauve», aunque su fiereza sea no más que la de nuestra habitual «veta brava» y en nada participe de los comunes denominadores del fauvismo novecentista.

Su primera madurez se adscribe al naturalismo olotiano («Alrededores de Olot», de por 1893; «Paisaje del Vallés», de 1894), pero con una consistencia que no es difícil ver preñada de una energía a desbordarse de inmediato. En efecto, el salto a una dicción verdaderamente más libre se debió de dar al año siguiente («Día de campo», 1895). «La huerta del rector» es de 1896, y quizá del mismo año el sabio y magistral «Huerto de la ermita», antes citado como premiado por las Nacionales de Bellas Artes y hoy en las nuevas salas del Museo del Prado, en el Casón del Buen Retiro.

En los comienzos de siglo entra Mir en un momento de efectivo interés, pero que a mí personalmente no me parece el más —¡todo es relativo!...— afortunado. Se trata del de la sugestión ejercida en él por el belga Degouves. El impresionismo ya antes logrado y tonificado por la franqueza verista de nuestros realismos se entrevera con sofisticados decorativismos coloristas propios del modernismo entonces todavía con vigencia. A este grupo se adscriben, por ejemplo: «La cueva verde» (1903), «Mallorca» (1904), «El jardín» (de por 1905), «Pastoral» (1905), «Pueblo escalonado» (1907), «Atardecer» (1909). Obras de esta visión las hay de 1910, pero en este año volvió Mir por los fueros de su segunda fase, sólo que enriquecido con la experiencia anterior y cada vez más potente. Creaciones maestras serían: «La cinia de l'onclet» (de por 1917) y «Aguas de Moguda» (1917), respectivamente, del Museo de Barcelona y del Prado (Casón) de Madrid.

Mir admiraba profundamente a Velázquez, su antípoda temperamental, el primer paisajista moderno de la historia del arte universal que señoreaba la prontitud de su pincel imponiéndose férreas medidas, pulquérrima contención. Cerca del señoril sosiego velazqueño estuvo Mir en la hermosura de equilibradísimos acentos románticos lograda en la que muy provisionalmente he llamado fase olotiana. Después, y para siempre, se le agota la contención. La retina de Mir, que sí era velazqueña por lo feliz y certera, se vale de una dicción acalorada para expresar, sin panteísmo de ninguna clase, su ardor sensorial frente al viviente espectáculo de la Naturaleza. Para plasmar su condición de alucinado pánida sensual con exactos recursos de pintor ajeno a cualquier injerencia literaria. Con verbalismo generoso y levantino, catalán, que para otros de su casta ha sido nefasto ejemplo.

Ante Mir se percibe, con paradigmática certidumbre, cómo la difícil facilidad poco tiene que ver con ciertas demasías y verborreas pictóricas, facilonas y hasta circenses. Dadas sobre todo, no únicamente, en el Este de la Península.

JOAQUIN DE LA PUENTE

ANGEL ORCAJO Y AGUSTIN UBEDA

Después de sus últimas apariciones a nivel nacional e internacional, la obra de Angel Orcajo convocaba para esta exposición una expectación que no ha defraudado en absoluto, ya que la muestra ha venido a rematar, de una manera total, una trayectoria artística y establecer una serie de aproximaciones a lo que será su futuro despliegue.

Desde 1956, la trayectoria de Angel Orcajo constituye una de las experiencias más claras y congruentes, de entre las que vienen realizando los jóvenes artistas de vanguardia, su camino empieza por un paisaje urbano deliberadamente despojado en la técnica de todo tipo de afectación impresionista, y en lo emocional, de toda posible vertiente poética, que representa como una especie de crónica del «hábitat» humano. Más adelante, el artista busca interpretar la realidad desde una perspectiva diferente, por un lado estableciendo una serie de indicios y precisiones, que denuncian el interés que su pintura va tomando por un diagnóstico del entorno, al mismo tiempo que su óptica se va aproximando cada vez más al objeto que atrae el interés de su paisajística.

En 1961, el artista va directamente a la reproducción, un tanto fantasmagórica, de un mundo industrial y tecnológico; ya no son sus objetivos tejas y chimeneas, sino algunas de esas gigantescas estructuras que deshumanizan nuestras ciudades, tratadas desde una concepción premeditadamente confusa, y como si el artista quisiera sustraerse, mediante la distancia, de la presencia enajenadora que presentan.

El tratamiento de la premeditada deshumanización del paisaje hace que Orcajo, en 1963, reproduzca en sus cuadros grandes estructuras, viarias, gigantescos puentes sobre autopistas e imágenes de grandes desolaciones industriales, que bien pueden ser pistas de aeropuerto o explanadas de factorías. Continuada esta temática algunas veces con resultados impresionantes, por su calidad estética y por

su fuerza testimonial, en 1968 el artista comienza un nuevo tipo de explotación mediante la utilización de unas pinturas que le permiten nuevos hallazgos de imagen y de expresión, pasando del tratamiento real de la sugerencia tecnológica a un planteamiento simbólico y a una profunda investigación de significado. En 1970, esta doble operación le lleva a un postular de nuevas dimensiones en el cuadro, presentando en la exposición «Testimonio 70» unos cuadros de superficie irregular, que ya no obedecen a los tratamientos estructurales tradicionales, sino que, por el contrario, se integran en una yuxtaposición de formas, e incluso salen al encuentro del espectador. En esta última época, el artista descubre y denuncia temáticamente la existencia de una «tecnología de la agresión» de un mundo amenazante, que apunta hacia la existencia humana desde las bocas de los cañones, de armas de fuego, desde las chimeneas productoras de polución o de los tubos de escape de los vehículos, igualmente mortíferos y peligrosos. En esta trayectoria, y en el cultivo de esta experiencia narrativa, parece como si Orcajo hubiera llevado las posibilidades de aproximación del arte al objeto técnico hasta límites inverosímiles, como si hubiera realizado el «más difícil todavía» en la prospección de la amenaza técnica por la pintura.

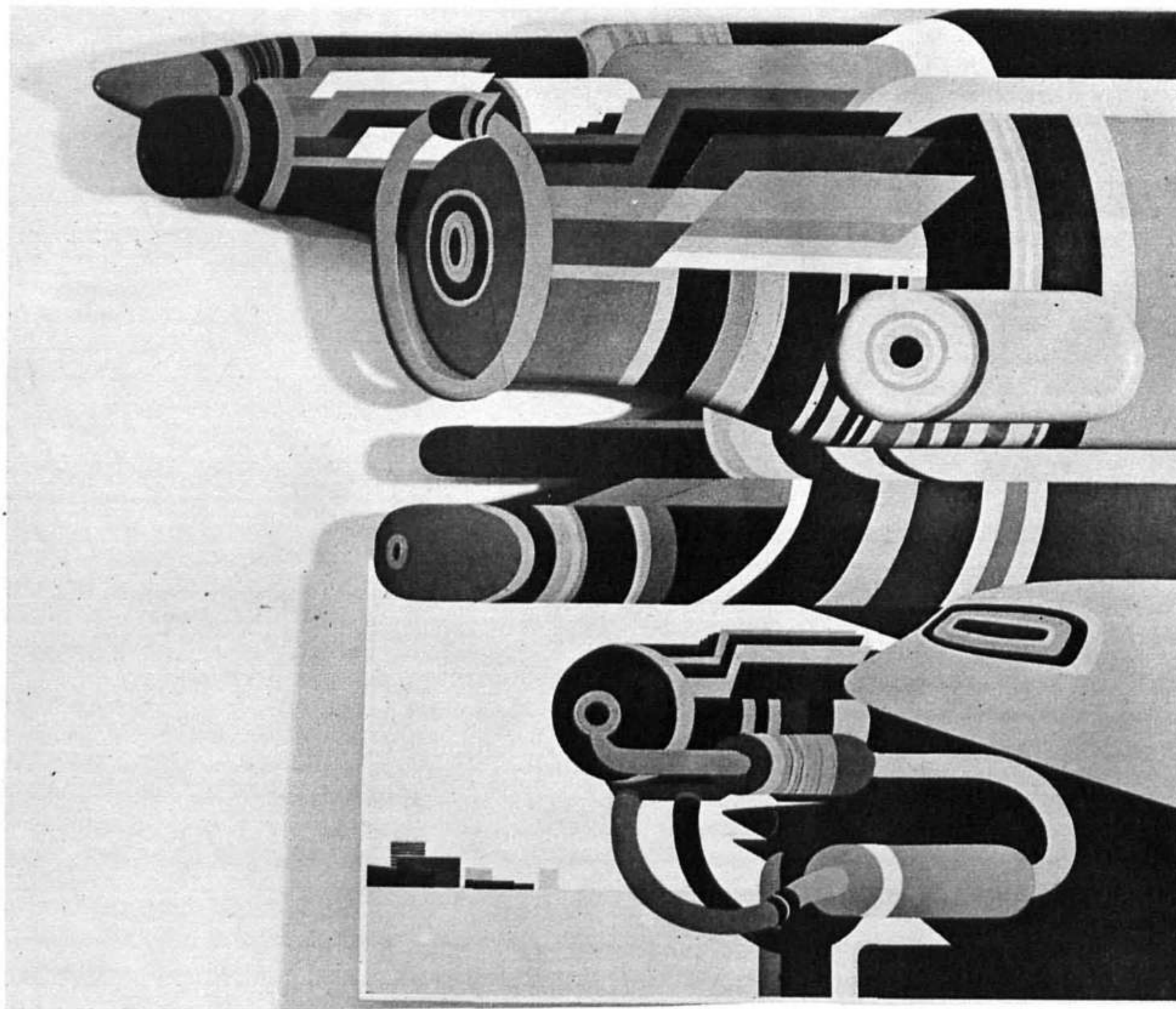
Y estos son, en general, los objetivos que Orcajo descubre en su última exposición en Skira, aproximándose a los objetos técnicos, buscando el camino de testimoniar y denunciar su latente amenaza, evidenciando estos objetos y superobjetos que nos agreden e incluso nos condicionan, el artista llena con la recia caligrafía de sus imágenes una página de las más importantes en las relaciones del arte con la técnica; unas veces reduciendo una estructura de transporte o un soporte de puente a la idealización de un fragmento ofrecido de forma inexorable; en otras, idealizando las armas, sin quitarles nada de su potencial amenaza

destrucciona, y, por último, aproximándose a esos intérpretes de nuestra vida cotidiana que son los automóviles, para ofrecer de ellos una imagen-símbolo llena de agresiva dureza.

En estas trayectorias, en su intento de instaurar un urbanismo del miedo, y la extinción del hombre en su empleo de colores y formas, y en su aparentemente desenfadada técnica de evadirse a las convenciones tradicionales, en cuanto a la estructura y superficie del cuadro, Orcajo se nos evidencia en su contemporaneidad, en su carácter de ser un artista congruente con el tiempo en que vive, consciente de que la responsabilidad del arte es hacer habitable un mundo, en el que el hombre está siendo desalojado por las técnicas, y en este difícil punto, en una experiencia de problemático dominio y en un arte que rechaza cada vez más los magisterios, Orcajo nos demuestra que si es todavía posible ser maestro en la pintura, él lo es.

El punto fundamental de la tarea que Orcajo se plantea es la búsqueda de unos elementos de claro abo-lengo constructivo, en los que está planteado, por una parte, el símbolo guerrero del cañón, con su obsesiva propuesta trágica, y por otra, y llevando la analogía hasta extremos inconcebibles, el símbolo igualmente tecnológico y destructivo de los tubos de escape de un vehículo. Unos y otros elementos se entremezclan y yuxtaponen como la escenografía de una intensa tragedia, ofreciendo, a veces, estructuras arquitectónicas de torres, plantas industriales o partes de un moderno navío, exacerbando otras su aspecto de armas o incluso llegando a tener una remota apariencia humana más amenazante todavía, como si transmitiera el testimonio de una horripilante ergomanía.

Estas pinturas realizan frente al espectador tres tipos de oferta: una de color, otra de forma y una tercera de expresión; el color en Orcajo adquiere insospechados grados de espectacularidad a fuerza



ANGEL ORCAJO "CAÑONES".

de rehuir deliberadamente cualquier tipo de elaboración tradicional, planteándose, por el contrario, en la búsqueda de un cromatismo lleno, a la vez, de expresión y de violencia, basado en un empleo tan elemental de los colores que su presencia ante la experiencia de los sentidos se hace violenta e incluso insoslayable.

La forma en la obra de Angel Orcajo es una culminación del proceso de objetivación de la pintura y de superación crítica de sus contradicciones tradicionales. Hay en ella una poderosa decisión de superar las limitaciones tradicionales desde las que actúa el cuadro de caballete, buscando un replanteamiento expresivo intenso y extenso de las posibilidades que puede ofrecer un cuadro que se articula en función de su contenido expresivo y que subordina su aspecto general a la integración de los elementos que lo constituyen. En estas condiciones, el cuadro supera ya sus tradicionales lineamientos de altura y anchura, y se integra, de una manera clara y decisiva, en un orden mucho más amplio y acentuadamente más significativo. En un momento en que la arquitec-

tura está dando nuevo sentido y significado a nuestros entornos y a nuestras paredes, estos cuadros, de estructura aparentemente caprichosa, pero que en realidad obedecen a imperativos visuales y de integración no planteados anteriormente, vienen a representar para el espectador la sugerencia de un nuevo, más amplio y profundo sistema de imágenes, el planteamiento de un lenguaje de formas que, buscando lo que de más firme puede haber en nuestras actuales coyunturas plásticas, pretende integrar no sólo el material, sino una posibilidad de definición de su propio entorno. Con ello, estos cuadros ambiciosos, que discuten sus propias fronteras, representan una de las páginas más definidamente humanistas de nuestra pintura contemporánea.

Por último, hay que considerar el valor expresivo en una obra como ésta, que, en cierto modo, niega la expresión, quizá con objeto de ensayar alguno de los posibles caminos de superarla. Si, por una parte, Orcajo, quemando etapas, se había separado del concepto tradicional y convencional del cuadro, por otra viene a divorciarse de la idea

esencial de expresión como fenómeno mental, por el que la plástica ofrece una presencia de algo que en realidad no está. En este segundo aspecto, la temática de Orcajo se define por la presencia, por la existencia en el cuadro de algo, que es todo lo contrario de una interpretación mental de los objetos y de sus relaciones; por el contrario, como si estuviera dotado de un instrumental óptico, provisto de una especial sensibilidad, Orcajo busca la síntesis de un elemento y el rastro de un aspecto que, en el conjunto general del proceso tecnológico, puede algunas veces pasar inadvertido, lo sintetiza y extrae de él toda su contradicción, toda su capacidad trágica, la total descripción de una existencia que es, en la mayoría de las ocasiones, amenazante convocatoria.

Con ello nos encontramos ante una manera de hacer que viene a enriquecer el marco pródigo de nuestra pintura de vanguardia, con Yturralde e Iglesias, Orcajo entra en la mejor línea de un constructivismo en avanzada y exigente evolución, capaz para ofrecernos nuevas realizaciones y nuevos objetivos de reflexión.



AGUSTIN UBEDA "ECO DE GUITARRA".

Agustín Ubeda ha ofrecido una muestra de sus pinturas en la galería Kreisler, de Madrid, obras de una meditada ingenuidad, en las que campea una intención de unir misteriosas raíces populares con todo un complejo mundo de sueños, esperanzas y frustraciones. Sus figuras son testigos de dilatadas esperas, unas y otras aguardan el canto ilusionado del pájaro, la virtualización del proyecto, el movimiento que acuda a una gesta guerrera especie de tablado de maese Pedro. Son nuestros contemporáneos, aunque algunas veces haya en su forma, en su traza, en su título, algo de Velázquez o de Cervantes. Lo son porque, como nosotros, esperan.

De unas ocultas raíces oníricas, de un sosegado e integrado surrealismo, Ubeda extrae unos temas de hiriente proximidad, sus cuadros son ciertos, son cercanos, porque están ocurriendo en ese mundo de los sueños en el que, como dijo Leopoldo Panero, «todo es verdad, porque alguien lo ha soñado», por ello, la cama y la noche, como alacenas y escenarios de sueños, son temas fundamentales en esta pintura de Ubeda, pero un lecho de personas despiertas, que recuerdan

imágenes de seducción y de sexo, estampas más placenteras de ilusionados y perdidos amores, recuerdos arlequinescos de carnaval y de encuentro, viejas oportunidades de romper la soledad, que se convierte en el presente en soledades más agudas.

Con estos elementos, Ubeda realiza un retablo, o quizá mejor, «Un legendario» de nuestra época, su proximidad y su contemporaneidad son tan absolutos, que entran a dañarnos, nos producen el dolor de la identificación, el desasosiego de que alguien nos descubra mirando a los personajes del cuadro y advierta que en ellos encontramos un espejo.

Es ésta una pintura que se vuelve sabia a fuerza de decantada vejez, porque las raíces de este joven Ubeda están en un arte que todavía no lo era, en la artesanía, en el monigote popular, en el pito cantarín o en la tosca cerámica transformada de color. Por ello, aparentemente intelectualizado, utilizando signos que lo disfrazan de hermético, Ubeda es claro, directo y popular, dice lo que tiene que decir, realiza una particular mitología de un país como el nuestro, seco y áspero, lleno de contradic-

ciones y desesperanzas, pero en el que siempre puede uno tenderse un instante a soñar con los ojos abiertos algo que nos ocurrió o algo que desesperadamente quisimos que nos ocurriera.

En la exposición está también el paisaje, un paisaje propio para un cuento de duras e ibéricas hadas, más propicias para sustituir la varita mágica por un cayado que para otorgar favores y mercedes. Este paisaje se personaliza y se aproxima algunas veces, saliendo de su entorno real para identificarse con algo más próximo que conocemos por haberlo ilusionado o por haberlo vivido, es, en este momento, cuando la pintura de Ubeda alcanza mayores y más claras dimensiones, cuando el trazo y el color acuden mejor a cumplir una singladura de expresión y una sugerencia de sentimientos.

Por todo y con todo esto, la exposición de Ubeda es una fiesta, pero una fiesta que ha pasado ya, que nos ha dejado su mezcla de alegría y de tristeza, su sensación de lo que hicimos y no alcanzamos a hacer, y su evidencia de que no volverá nunca.

RAUL CHAVARRI

DOS CAMINOS EN LA INTEGRACION DE LAS ARTES

La generación de 1963, la que llegó a la vida de creación alrededor de dicha fecha y con ansias de tomar rápidamente el relevo de la que, centrada por Chillida, realizó la gran renovación plástica nacional en los años inmediatamente posteriores a 1948, se preocupa con toda seriedad por el problema de la integración de las artes. En alguna otra ocasión he llamado al decenio de los 60, en el que esta última generación inició su vigencia, el de «las formas en lucha». Indudablemente es más rico, desde el punto de vista de la variedad, el mundo que preocupa a estos jóvenes que el de cualquier otro conjunto de artistas españoles de nuestro siglo. La generación del 48 cultivaba exclusivamente la figuración tradicional, la abstracción y la nueva figuración, aunque no quepa olvidar sus grandes realizaciones unitarias de integración en la arquitectura, en el paisaje y en el urbanismo, en las que tan espléndidos logros consiguieron un Chillida, un Millares o un Tharrats. A la nueva generación le siguen interesando, aunque no de manera primordial, las tres modalidades recién citadas, pero también el «pop» y el «op» y la crónica de la realidad y el neodadaísmo y la desmitificación y la crítica y el nuevo constructivismo, e incluso el arte psicodélico y el realizado con la ayuda de computadoras.

Dentro de este extensísimo haz de solicitudes le interesa también a esta generación del 63 la integración de las artes, y llega a ella con un auténtico espíritu de servicio y con una fundamentación ideológica lo suficientemente sistematizada. Sabido es que hay dos tipos posibles de integración: la integración en el espectáculo y la integración en el habitáculo. La primera tuvo su máximo pontífice en Ricardo Wagner, el gran músico alemán, que la creía posible por medio de la ópera. Nuestro siglo considera más viable realizarla en el teatro o en el cine, y cabe señalar en este último aspecto los ensayos espléndidos de José Val del Omar. De todos modos, y por muy importante que sea ese tipo de integración que sirva para enriquecer nuestro esparcimiento o nuestro reposo, no puede ser todavía la que concentre los más importantes esfuerzos. La que de verdad nos interesa hoy, en cuanto seres humanos que vivimos en ciudades agobiadas por el tráfico y entenebrecidas por el monóxido de carbono, es la otra, la integración en el habitáculo, que puede permitirnos llegar a disfrutar de unos hogares más confortables y armoniosos de los que actualmente padece la mayor parte de la Humanidad, y de unas ciudades más transitables y vivibles. No comprendo, por tanto, cómo puede haber artistas de la calidad de Tapiés que consideren un problema artificial ese de la integración y que llamen «estafa cultural» al hecho de defender que el arte del futuro tendrá que ser en gran parte ingeniería, urbanismo y arquitectura. Reconozco, no obstante, que la literatura que se ha desarrollado en torno a la integración ha sido a veces confusa, pero el problema en sí mismo es de una sencillez meridiana. En un gran ámbito interno, ya se trate de una catedral gótica o de un edificio utilitario actual, de lo que se

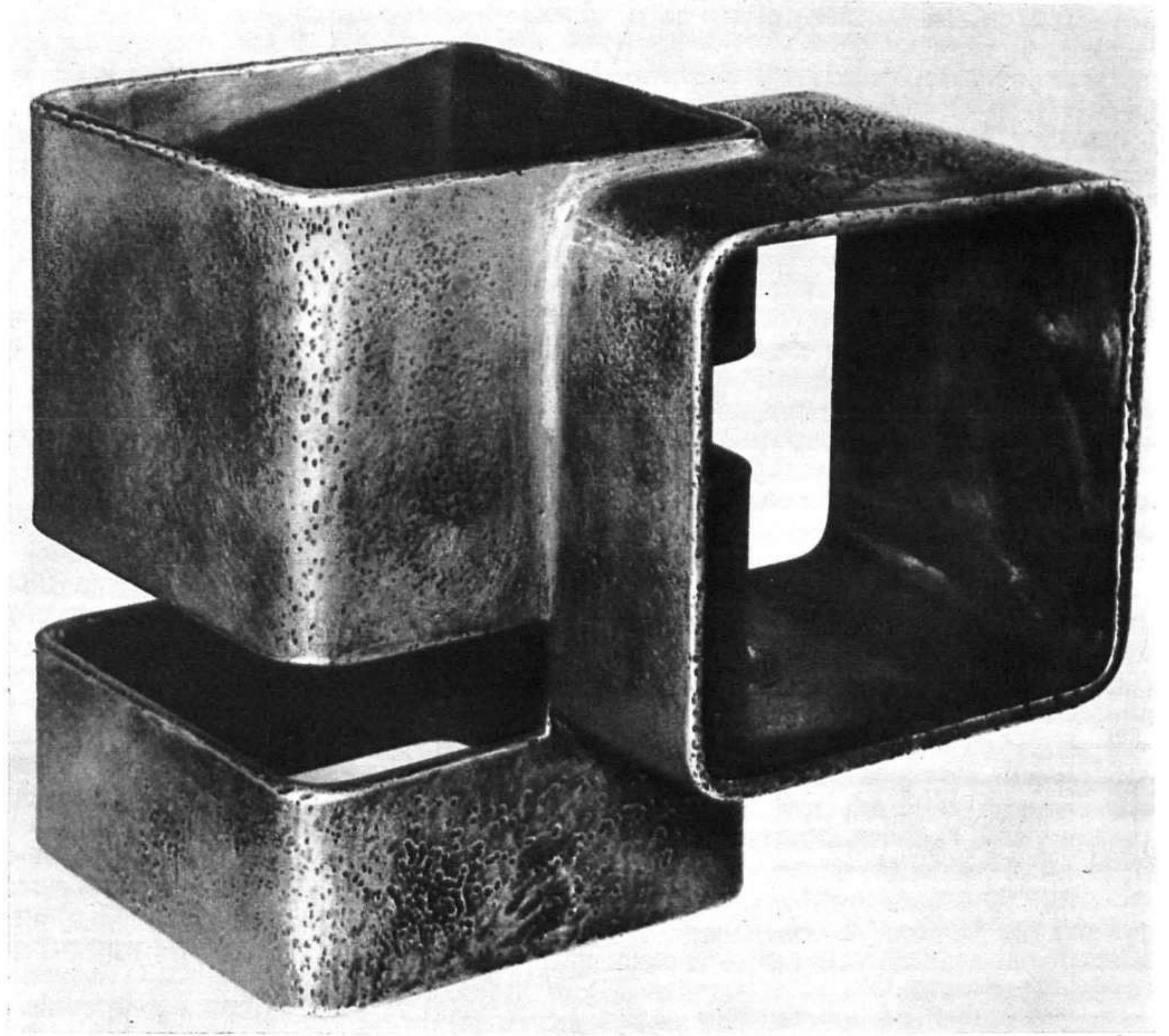
trata es de crear, según la clásica definición de Fisac, «un pedazo de aire humanizado» en el que el hombre pueda sentirse a gusto y con un juego de proporciones que no le agobie y que le permita pasar sin bruscas rupturas del ritmo desde unas zonas a otras. En ese ámbito interno puede suceder en la catedral gótica que una parte del cierre no sea de piedra, sino de cristal. Ese cristal es luz y color, pintura y arquitectura, y esa es pura y simplemente la integración. Si algún artista actual se atreve a negarla, puede deberse a que no ha visto nunca con debida detención una catedral gótica, o a que cree en su infinita vanidad que su obra de caballete o sus estatuillas son más importantes que las más grandes creaciones de la Edad Media.

Pueden multiplicarse los ejemplos y cabe recordar una vez más que en el románico el capitel es simultáneamente elemento arquitectónico de enlace entre los sustentantes y los sustentados y escultura bellísima, y que el mural es en ese mismo estilo complemento del cierre arquitectónico del ámbito espacial interno y pintura monumental. De ahí que aun conservando toda su inefable belleza pictórica, ábsides como los de San Clemente y Santa María de Tahull, cuyas pinturas han tenido que ser trasladadas al Museo de Arte de Cataluña para impedir así su destrucción inminente, se hayan quedado como desamparados al disociarse esa unidad arquitectura-pintura, que es una de las posibles en toda auténtica integración de las artes.

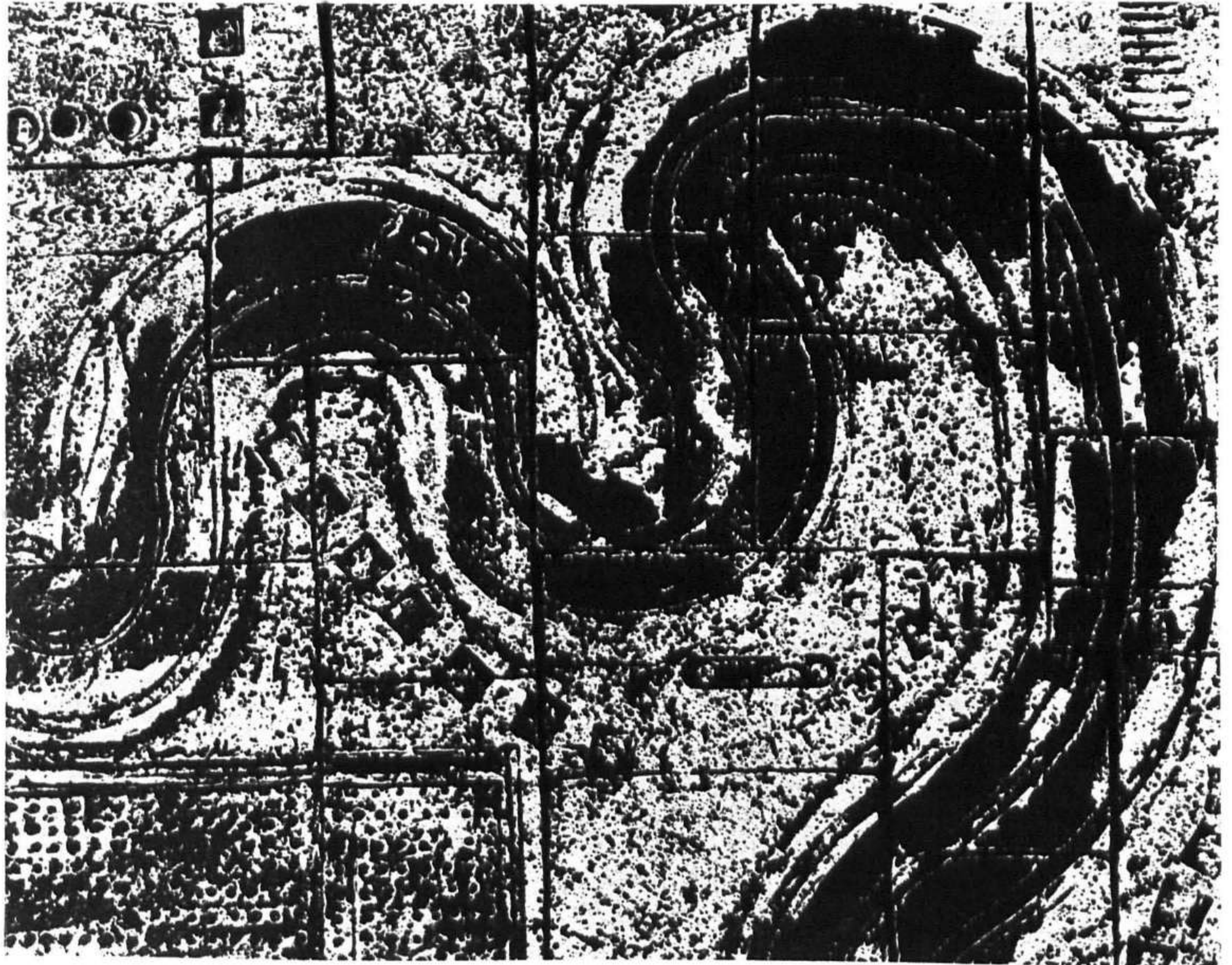
La generación del 63 sigue luchando por conseguir esta integración en el habitáculo dentro del molde ordenador de la arquitectura, pero quiere llevarla también al conjunto de la ciudad y al paisaje. Son muchos los artistas jóvenes que están trabajando sin descanso en ese camino y quiero recordar, a manera de ejemplo, a dos de los más rigurosos y auténticos: al escultor donostiarra Ricardo de Ugarte, domiciliado en su ciudad natal, y al ceramista-pintor de Arcos de la Frontera Andrés Galdeano, residente en Zaragoza.

La provincia de Guipúzcoa es la que puede enorgullecerse de poseer hoy una más rica nómina de auténticos escultores de España. No sólo es la que posee los más destacados, sino que algunos, como Chillida, son ya valores universales no igualados posiblemente en el año 1971, en que escribo estas líneas, en ningún otro país. A su lado está Irún, en donde suele residir el precursor Oteiza, cuya revisión del constructivismo espera todavía una utilización arquitectónica que ha empezado ya de manera tímida, pero que debería ser mucho más intensa entre nosotros. Guipuzcoano es asimismo Mendiburu, otra especie de «aizkolari» recio, y casi guipuzcoano el francés Ipoustegui, igualmente veraz y bronco.

En esa provincia, que marcha hoy a la cabeza de la escultura mundial, inició en 1963 sus investigaciones Ricardo de Ugarte. Pesaba sobre él la sombra aleccionadora de Chillida y también el deseo de que su arte se hallase al servicio de la ciudad. Como auténtico artista hizo lo mismo que Chillida había hecho:



*RICARDO DE UGARTE/ "NORAY" /
HIERRO Y BRONCE.*



*ANDRES GALDEANO /
"MEANDROS".*

no imitar ni tan siquiera al maestro, pero aprender su lección de realizar siempre la propia obra y no la de los grandes antepasados. Su material de expresión eran el hierro y el bronce, hecho lógico en esa tierra de forjadores especialmente apta para convertir en realidad los últimos sueños de Julio González.

Ricardo de Ugarte no tenía prisa por exponer, pero un grupo de amigos le convenció de que en 1968 enviase tres estructuras erguidas a la Primera Bienal de Escultura de San Sebastián. Así lo hizo y resultó, tal vez sin esperarlo, vencedor absoluto. La obra premiada se alza hoy en una de las plazas de la ciudad. Su importancia no radica tan sólo en ella misma, sino en que ordena todas las perspectivas. Los edificios contiguos adquieren una nueva dimensión al ser contemplados a través de la retícula constructivista del gran monumento de cuatro metros de alto en hierro y acero. Cabe felicitar al artista, pero también al Ayuntamiento de la ciudad y a su alcalde, Felipe de Ugarte (quien, a pesar de la identidad de apellido, no se halla unido por ningún lazo de parentesco con el artista premiado), por haber situado una obra tan actual, recia, rigurosa y difícil, en una de las plazas recién remodeladas en su hermosa ciudad.

Ricardo de Ugarte sigue investigando. Sus últimas construcciones responden a módulos flexibles matemáticamente descubiertos. Unas veces es el cuadrado de hierro el que se dobla en ángulos rectos hasta crear simultáneamente una tensión y un hueco, un movimiento ascendente y una densidad de la forma que en su control la hace vacilar entre el envolvimiento sobre ella misma y la ascensión anhelante. Otras veces es la chapa de acero ordenada en cubos huecos de aristas matadas. En ambos casos, la forma interior es tan importante como la exterior y en ambos también el martillo, sabiamente manejado, «termina» a la superficie con una textura que me atrevería a llamar pictórica y en la que la luz juega en las levísimas huellas de los golpes y en las zonas ennegrecidas hasta obtener las más inefables matizaciones. Estas grandes construcciones recientes están pensadas también en función del ámbito urbano, incluida no sólo la calle y la plaza, sino también el parque y el propio mar. Al igual que acaece con «El peine del viento», de Eduardo Chillida, estas estructuras parecen haber sido ideadas para peinar al aire y a la luz, pero también a la mirada de quienes las contemplen y descubran a través de ellas árboles y olas, edificios y perspectivas urbanas. Ricardo de Ugarte se nos muestra así, a pesar de su juventud, como uno de los escultores más rigurosos y auténticos de nuestro momento histórico, digno continuador de esa gloriosa tradición vascongada de los Mogrovejo, los Chillida y los Oteiza.

Ugarte nos ofrece la posibilidad de una remodelación del ámbito urbano. A pesar de ello, el hombre no sólo vive en la ciudad como escenario, sino más todavía en el interior de su hogar. De ahí que otros artistas consideren más urgente, de momento, atender a la integración en la propia casa en que uno vive, y ya no tan siquiera en la gran iglesia o en el gran teatro. A este segundo objetivo, igualmente ambicioso, tienden los murales cerámicos de Andrés Galdeano, otro joven artista de la generación del 63 que inició su creación plástica en los mismos años que Ugarte.

Galdeano sabe que el crecimiento demográfico exige que España duplique en los próximos treinta años el número de sus hogares. Ante esta situación apremiante sigue siendo lícito construir obras individuales, una para cada hogar, pero es preciso asimismo una

construcción en serie que ofrezca a los arquitectos los elementos prefabricados con los que enriquecer las paredes de sus construcciones. Ello llevó a Galdeano a ensayar la arriesgada aventura de montar en 1967 una fábrica de cerámica industrial en Zaragoza. Lo que allí fabrica son azulejos, diversos tipos normalizados que cualquier arquitecto puede incorporar a sus obras. Lo importante de estos azulejos es que responden en su cromatismo y en la estructura de sus formas a la misma ordenación y a la misma voluntad de intensificación expresiva de la textura que los murales a los que aludiremos a continuación. Muchos de estos ladrillos son una mezcla de fabricación industrial y trabajo artesano directo del propio artista. Elaborados como piezas individuales no son, en este caso, nunca exactamente iguales los realizados a partir de un mismo modelo. Galdeano juega, además, con la luz incluso en la obra industrial, y hace que sus pequeñas estrías la rompan o maten con una exquisita movilidad.

La investigación anterior pertenece a lo que Galdeano considera como su deber de servicio a la sociedad. A pesar de ello, y en su calidad de gran pintor y de gran ceramista, no podía renunciar a realizar murales extensos no seriados. Al fin y al cabo, donde puede quedar perfectamente grabada la huella de su concepción de la forma es en sus murales gigantes, en algunos de los cuales el hierro se alía íntimamente con la cerámica, y entre los que destaca el que acaba de ser inaugurado en la nueva estación ferroviaria de Zaragoza. En todas estas nuevas obras nos deslumbran por igual el ritmo, el color y la textura. Cada una de las piezas que constituyen el mural tiene un formato diferente, con lo cual se intensifica la movilidad del mismo. Diferentes son también las alturas sobre el soporte. La forma salta, en cambio, desde unos elementos a otros en amplias curvas sinuosas de doble o de triple inflexión, que crean un ritmo de movimiento estudiado en función de las proporciones del edificio al que el mural sirve de pared. Los colores fundidos en la masa, evanescentes y llenos de resonancias intensamente ardientes o contrastantemente frías según las ocasiones, parecen formar parte de la textura que unas veces se descascarilla y otras aparece como arañada o frotada. Si queremos hallar un parangón a esta manera de hacer cantar a la materia, tendríamos que acudir a los más grandiosos logros texturales de los grandes maestros preocupados por esa búsqueda en la generación anterior, tales como Feito, Mier o Tapiés. La emoción de la evanescencia cromática ratifica el ritmo de las sinuosas. Construye así Galdeano paredes que se hallan esperando el momento en que los arquitectos las utilicen en bloque en sus obras, de igual manera que las esculturas de Ugarte han sido concebidas para que los urbanistas las sigan convirtiendo en centros ordenadores de perspectivas y ambientes. Ambas modalidades de integración nos prueban el rigor con que los más responsables artistas de la generación del 63 se están encarando con los problemas que su época les plantea. Han aceptado el reto de la superpoblación y están respondiendo al mismo de una manera original y adecuada a los objetivos que ineludiblemente es necesario conquistar. De ahí la grandeza de estas creaciones y de ahí también su actualidad insobornable, preñada del futuro, pero fiel al mismo tiempo a las mejores lecciones del pasado, entre las que figura como la más digna de todas la de no copiarlo, sino obligarlo a evolucionar desde dentro de sus propios supuestos.

CARLOS AREAN

JULIO RAMIS

Durante los meses de octubre y noviembre de 1971 han concurrido dos importantes exposiciones de Julio Ramis que se complementan entre sí y que le han dado a conocer cumplidamente entre sus paisanos mallorquines.

Si Julio Ramis, por haber vivido casi siempre fuera de España y por su prolongada estancia en Tánger, es menos conocido que lo que le corresponde por la realidad y calidad de su obra, otro tanto sucedía en Mallorca, donde era, con las excepciones de rigor, prácticamente ignorado. Las exposiciones a que me refiero le han mostrado ampliamente al público mallorquín. La primera es la que se le dedicó en el Museo de Sóller, su pueblo natal, y que posee algunas de sus más importantes obras de su primera época. Abierta el 16 de octubre siguió durante noviembre. En ella se reunieron obras de entre los años 1923-1938, ocupando cuatro salas con un total de 83 lienzos, más otra cuarentena de obras entre estudios, dibujos, acuarelas y guaches.

Cuando se habla de los primeros años de Julio Ramis y de su formación se señala la influencia de su tío, el sensible pintor Cristóbal Pizá, y de su conocimiento de Rusiñol, Anglada Camarasa y Junyer. Pero si estos pintores han jugado un papel en su obra, la influencia inicial más decisiva en su pintura fue la que recibió cuando conoció a Wols hacia el año 1927, cuando este genial creador trataba de encontrarse a sí mismo y andaba por Ibiza y Mallorca. Wols vivía en una casa en el campo, no muy lejos de Sóller, con un perro, y en ocasiones bajaba al pueblo a hacer compras. Su aspecto impresionó a Ramis, que se decidió a hablarle. Wols le enseñó algunas de sus cosas, y, lo que es sobre todo importante, le descubrió el mundo del arte moderno. En 1928, Ramis viaja a París y se pone en contacto con los grandes maestros del momento, y todas estas influencias hacen que su pintura en seguida posea, con el esencial acento mallorquín de los mejores paisajes del momento, un tono evidente de pintura universal, localizada en el tiempo pero no en el espacio, que es lo que principalmente la viene caracterizando.

En la exposición de Sóller, reunida principalmente con las obras prestadas por coleccionistas de Pal-

ma de Mallorca y de Sóller, se exhibían desde el primer lienzo de 1923 pintado por Julio Ramis, cuando, si podemos rastrear unas facultades y una evidente vocación, aún no son visibles el rastro de las influencias, hasta otros óleos, ya de muy sólida factura, que si pregonan la influencia de Matisse, Picasso, Chirico o Derain recogen, sobre todo, el ambiente de una época a la que él pertenecía como elemento de su generación benjamín. Desde el primer momento destacan dos cosas en la pintura de Ramis: una es su dominio del dibujo, que resalta de especial manera en algunos de los realizados al lápiz de carbón. Su factura académica está atemperada con la agilidad del trazo y la desenvoltura de la composición; otra es la sutileza en el color, que hace de él, por encima de tanto tópico plástico como se ha fabricado a propósito del paisaje mallorquín, un maestro de este género, concretamente en la época que ha ofrecido la exposición del Museo de Sóller. La sensibilidad de Ramis viene decantada por la experiencia, y su obra evoluciona con el paso del tiempo y sin tener saltos bruscos ni retrocesos. Eso se puede comprobar, a propósito del paisaje, comparando los del período mallorquín con los que se han exhibido en la sala Pelaires, que abrió su exposición tres días después, en la que se muestran, entre otras obras, unos cuantos paisajes inspirados en África. El desierto y el paisaje africano, por razón de su estancia prolongada en Tánger, han penetrado en él profundamente, y ofrece una versión distinta en un sentido de la del paisaje mallorquín, pero la misma en esencia, porque es, ante todo, sí una versión fiel, libre y personal.

Entre una y otra exposición hay, con una continuidad, una evidente distancia, y si es justo decir que el pintor con el paso del tiempo ha ganado en maestría y sutileza, no es menos cierto que también ha logrado mayor espontaneidad, lo que se nota especialmente cuando Ramis trata temas en los que, como si hiciera una pausa en su evolución, de alguna manera volviera sobre los de sus primeras épocas, representadas en la exposición del Museo de Sóller. En esa exposición quedó visible su facilidad para asimilar lo que había en el ambiente plástico del momento y que, a su



paso por París, pero también por Barcelona y Madrid, asimiló y contribuyó a poner de manifiesto. Su pintura de esa época se puede situar entre las postreras consecuencias del cubismo, lo que, sobre todo, se advierte en algunos de sus dibujos, y también reminiscencias del fauvismo, presentes en las figuras y el paisaje. Otras motivaciones no son preceptibles en ella.

Pero muy pronto seguiría una evolución que le llevaría por el camino del informalismo. Poco después de estos momentos, Ramis inició una serie de experiencias y realizó sus primeros cuadros, introduciendo arena como elemento de la pintura. Ello hace de él uno de nuestros pioneros del informalismo.

Así como las obras realistas que se exhibieron en la sala Pelaires, con su indudable maestría y sensibilidad, no dejan de transmitir la sensación de que son un paréntesis mientras se prosigue la obra más seria, más arriesgada y sutil, su pintura abstracta posee una personalidad, un rigor y una poesía que hacen de Julio Ramis un poeta de la abstracción. Si a este pintor no han de pedírsele complicados planteamientos ni arriesgadas soluciones siempre podremos admirar en él la sutileza y sensibilidad que pone en su obra y la justeza de su realización. Contemplar sus cuadros es situarse ante un oasis de serenidad. Es colocarse, nada más y nada menos, que ante lo que es la pintura

sobre todo, algo que nos afecta por sus valores plásticos; después, las consecuencias que de ello se derivan y que el pintor ha planteado sobre la superficie del cuadro, surgen por sí solas, pero sólo como consecuencia de algo sentido instintivamente y no planteado de manera preconcebida.

Si la pintura de Ramis no se excede ni se aventura tratando de forzar sus propios límites, lo que sí hace es incidir en aquellos territorios que ha ido conquistando la vanguardia, y no como rémora suya, sino como afirmación necesaria, con su labor y la de algunos otros que siguen de cerca a los grandes maestros, de lo que descubren los más audaces y creadores. Ramis es un buen artista, un sensible artesano, un agudo divulgador de mundos, un pintor que pertenece a su época y que la vive día a día sin preocuparse por los dictados de la moda, pero sin que en ella haya parcelas que no pertenezcan y contribuyan al devenir de nuestro tiempo.

El hecho de que su obra no sea suficientemente conocida es precisamente, aparte de su habitual alejamiento de los escenarios españoles y su escaso interés por aquello que significa huera propaganda, precisamente por su mesura, que no detona, que en nada choca y que se integra perfectamente en el ambiente.

Pero al mismo tiempo sus experimentaciones, si no espectaculares,

son continuadas y sensibles, exhibidas con absoluto pudor. Ramis trabaja en soledad y no enseña una obra hasta que no considera que está terminada. No se muestra durante el trabajo ni exhibe ni habla de sus procedimientos. Pero, eso sí, vive pendiente de su obra y todo en él se mueve en torno a ella.

El puesto que le corresponde a Ramis en nuestra pintura es el de un artista que tiene ganado con ella un primer lugar en la historia de nuestra pintura contemporánea, y por el hecho de vivir día a día la evolución del arte, con las antenas bien despiertas, sobre todo un destacado lugar en la formación y en la evolución del informalismo.

Sus cuadros abstractos, seguramente lo más personal de su obra, realizados sobre diversos soportes como papel secante, cartón, madera, papel de periódico y a los que incorpora materiales heterogéneos, como caparazones de moluscos, siempre con una encomiable mesura, pues en lo que es especialmente sabio es en no traspasar las posibilidades de su personalidad, estos cuadros le acreditan como un refinado artista que de algún modo está relacionado con las delicadezas del arte oriental. Y en toda su obra, la de entonces y la de ahora, se respira y se hace perfectamente reconocible un hálito que captamos como inconfundiblemente perteneciente al período de entreguerras.

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA

EL MULTIPLEX

El llamado multiplex, que es la serialización de un objeto estético, supone uno de los más drásticos impactos sociológicos sobre el arte. Dicho más exactamente, se trata de un impacto sobre la conciencia del artista actual, que se plantea el problema de cómo hacer llegar el arte hasta las grandes masas para quien la obra de arte suelta es inasequible, debido a su elevado costo. Por cierto, aquí hay un sustrato, no sólo ético, sino también estético, pues se ha dicho que la misma obra de arte —exactamente la misma— si puede ser confeccionada en diversos ejemplares, ello no le quita en absoluto su valor artístico, pues la unicidad del ejemplar no es más que un prejuicio. De acuerdo con esta teoría, la Venus de Milo o la Gioconda (pongo adrede ejemplos de máxima celebridad) hubiesen representado el mismo valor aunque fuesen «tiradas» en miles de ejemplares. Como se ve, se trata aquí de considerar la obra de arte en su puro formalismo estético. De ese modo, la Venus o la Gioconda (o también el «Guernica» de Picasso) se podrían distribuir a precios asequibles para que la gran masa de los aficionados al arte pudieran gozar con su contemplación.

Sin embargo, surge aquí una duda. Es que para esta misma contemplación, que con palabras más apropiadas se llama la percepción estética, no es absolutamente indiferente el elemento —por cierto extrínseco a la obra— que constituye, precisamente, su unicidad, su «ejemplaridad». Sabido es que la estructura de esta clase de percepciones es un hecho muy complejo, en el cual entran, al mismo tiempo, tanto los elementos formales de la obra (forma, materia, color, etcétera) como elementos que pertenecen a la personalidad propia del contemplador, y también no pocos de los que suponen la «circunstancia» en que se produce la percepción, o sea, todo un arsenal de asociaciones de tipo histórico (por ejemplo, la antigüedad de la obra, la historia del personaje o del respectivo artista, el previo conocimiento del paisaje natural que luego se contempla pintado, etcétera). No en balde se ha dicho que no

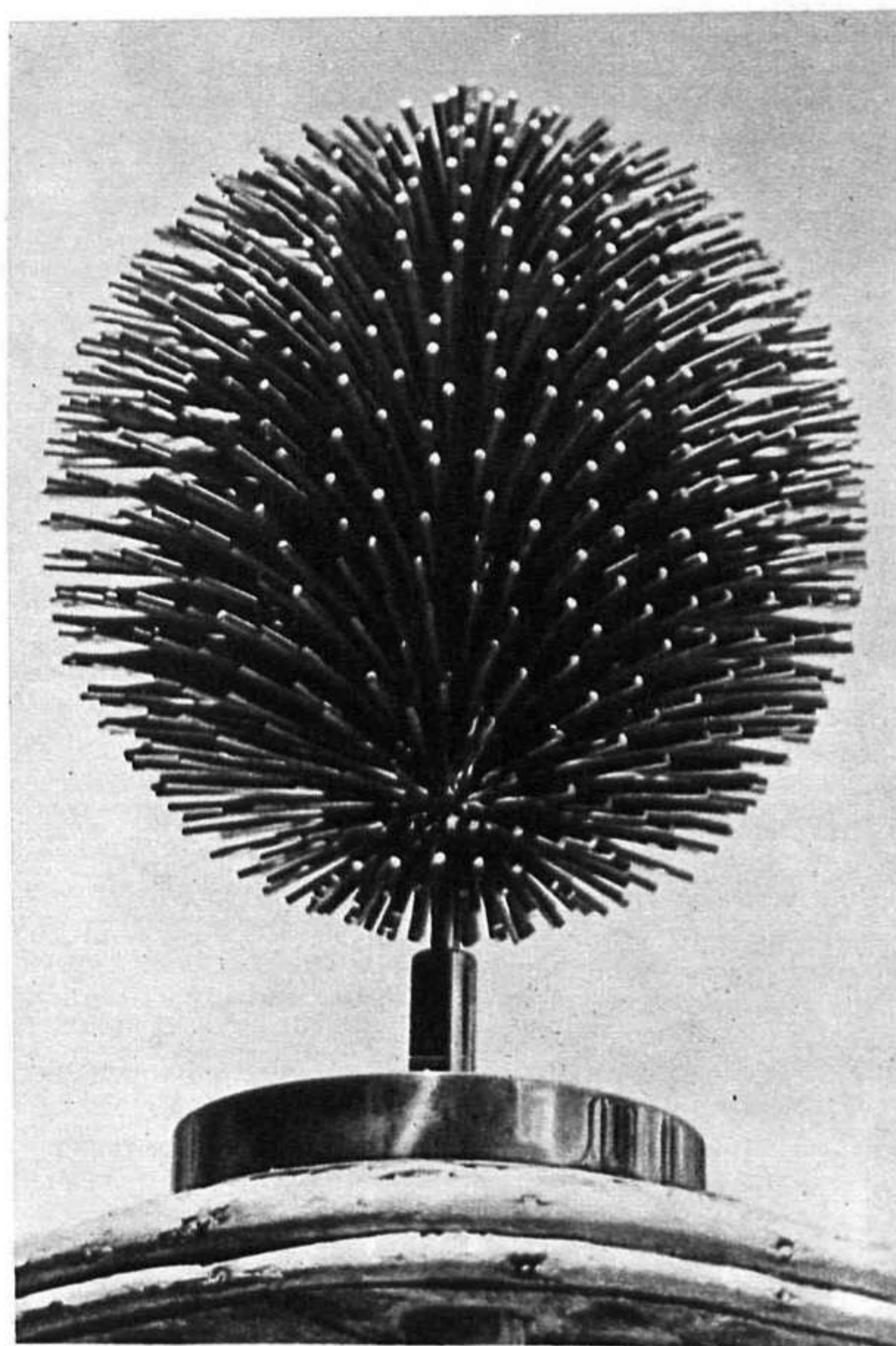
existe una percepción pura, sobre todo en materia estética, tan lábil por naturaleza.

Aparte de ello, se aduce otra objeción: la de que el hecho de que la obra se encuentre por todas partes hace que ésta pierda su impacto, pues, como se sabe, la repetición «lima» las sensaciones: cuanto más veo una cosa, tanto menos me impresiona, hasta llegar al hastío. Nadie podría ni siquiera soportar la vista diaria de un cuadro, a no ser que éste ya no se perciba sino como un objeto de mera ambientación (como si fuese una butaca). Lo mismo sucede con la música clásica, que por su difusión de masa pierde todo su interés y acaba por no ser «oída» más. Todo ello conduce a la masificación del arte, que es muy distinto de un arte para las masas.

El multiplex viene a sustituir, en parte, tales inconvenientes de

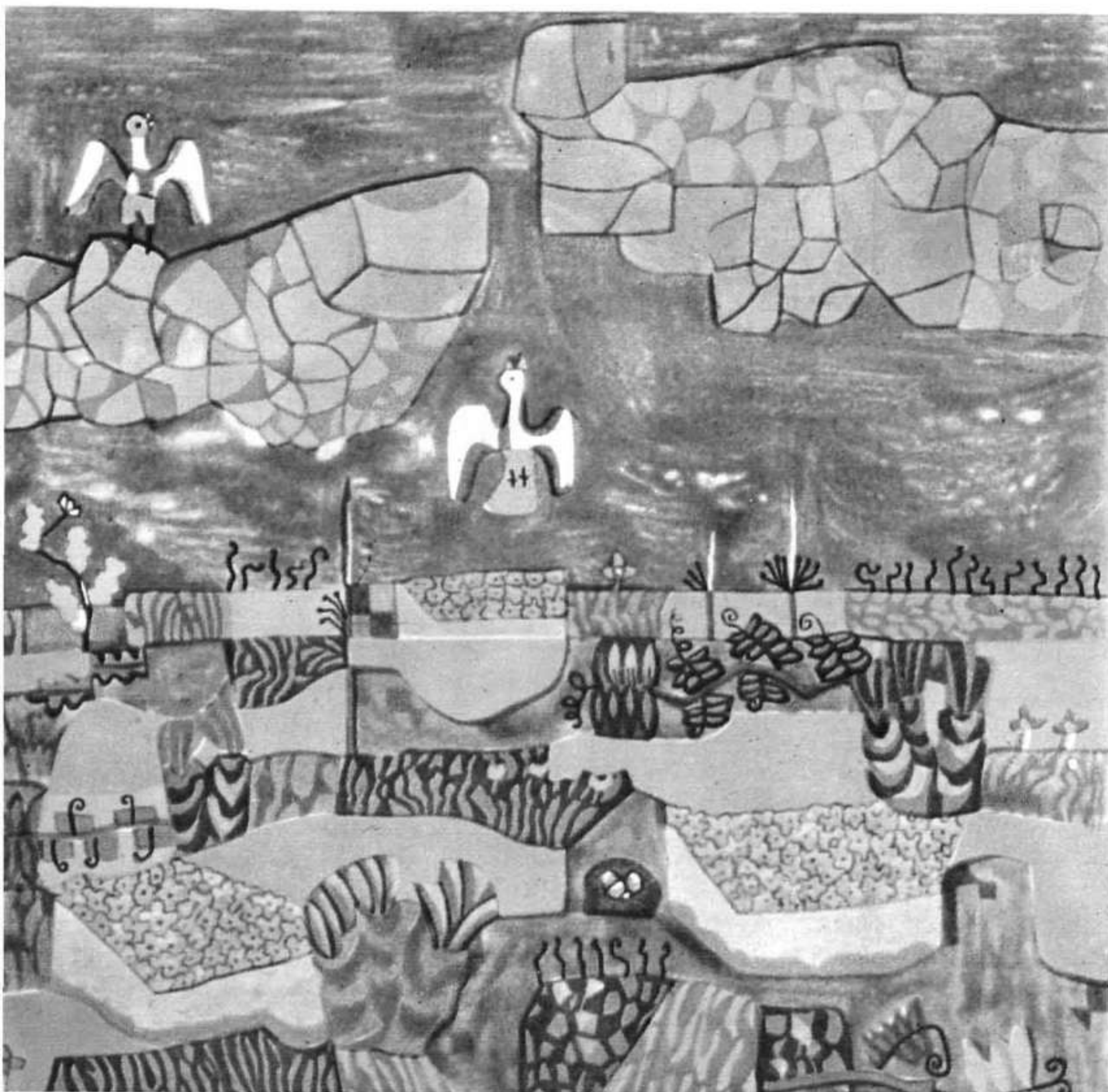
«distribución» e información artística. Digo sólo en parte, pues el multiplex no representa, ni debe representar, el «estado plenario» del arte, y prueba de ello es que los artistas que lo practican no dejan de realizar otras obras de ejemplar único. Ello no quiere decir que el multiplex no ostente su «dignidad artística», o sea, su belleza propia y típica, pues éste se rige según otra estética que es la que gobierna el arte tal como lo conocemos hasta hoy. Se trata, en breves términos, de una belleza industrial, producida a escala industrial y a un costo mínimo. Otra ventaja es que, una vez «usado», o sea, una vez que nos oburrimos de él, el multiplex se tira a la basura y otro viene a sustituirlo. De este modo, el multiplex puede estar siempre en la vanguardia del arte, por muy paradójico que ello parezca. Que ello parezca ahora.

CIRILO POPOVICI



MARIA DROC.

LA BIENAL INTERNACIONAL DE



BIRUTE ZILYTE | URSS.



FRISO HENSTRA | HUNGRIA.



YASNO SEGAWA | JAPON | GRAN PREMIO 1957.

El Centro Checoslovaco de la Cultura del Libro ha organizado por tercera vez la Exposición Internacional de Ilustración del Libro Infantil. La primera exposición tuvo lugar en el año 1967. De acuerdo con los fines e intenciones de la UNESCO, la B.I.B. tiene por objetivo realizar estas exposiciones bienales para contribuir a la mayor calidad artística de los libros infantiles y juveniles.

Alguien ha llegado a decir que el arte de la ilustración en nuestros días encontraba el mejor reducto en la ilustración de los libros infantiles, lo que es verdad, porque excepto los libros dedicados propiamente al arte, la literatura de nuestros días carece de expresión ilustrativa. Ya no se editan aquellos hermosos libros ilustrados del período romántico, resulta demasiado costoso, y hoy, la novela, la poesía y otros géneros literarios ven la luz sin ilustración de ninguna clase, a excepción de las escasas ediciones costosísimas de bibliófilos, que no se resignan a la desaparición del libro ilustrado.

Después de una cuidadosa preparación, con la colaboración de eminentes críticos y artistas de todo el mundo, se ha celebrado la III Bienal, que supera en cantidad y calidad a la I y II Bienales.

Tomaron parte 268 ilustradores de 39 países de los cinco continentes, con más de 2.300 originales.



CELEDONIO PERELLON | ESPAÑA.

ILUSTRACION EN BRATISLAVA

Que nadie piense que esta exposición tiene algo que ver con una exposición de material didáctico; aquí el artista es libre y ninguna consigna pedagógica determina su libre fantasía creadora. El ilustrador ha leído un bello texto literario, que ha dado pie a su inspiración, y el resultado es una obra de arte, que disfrutan los niños, los jóvenes y los adultos, porque la obra de arte siempre es para todos. Muy lejos del mundo subartístico de la literatura y la ilustración de quiosco, las ilustraciones que se exponen en la Bienal de Bratislava, y los libros a los que pertenecen, entran en el dominio del arte verdadero.

El Jurado Internacional ha estado compuesto por doce miembros que representaban diversas áreas geográficas bajo la presidencia del artista Albin Brunovsky (Checoslovaquia): Carmen Bravo-Villasante (España, Italia, Francia y Bélgica), Michal Bylina (Polonia), Carlota Carvallo de Núñez (Perú y América del Sur), Margery Fischer (Gran Bretaña), Vitalij, Nilolajevic Gorjajev (URSS), Hans Halbey (Alemania Federal), Bettina Hürlimann (Suiza), Horst Kunze (Alemania Oriental), Qui Nyström (Suecia y Noruega), Firooz Shirvanloo (Irán) y Seiza Tashima (Japón).

El Gran Premio de la B. I. B. fue otorgado casi por



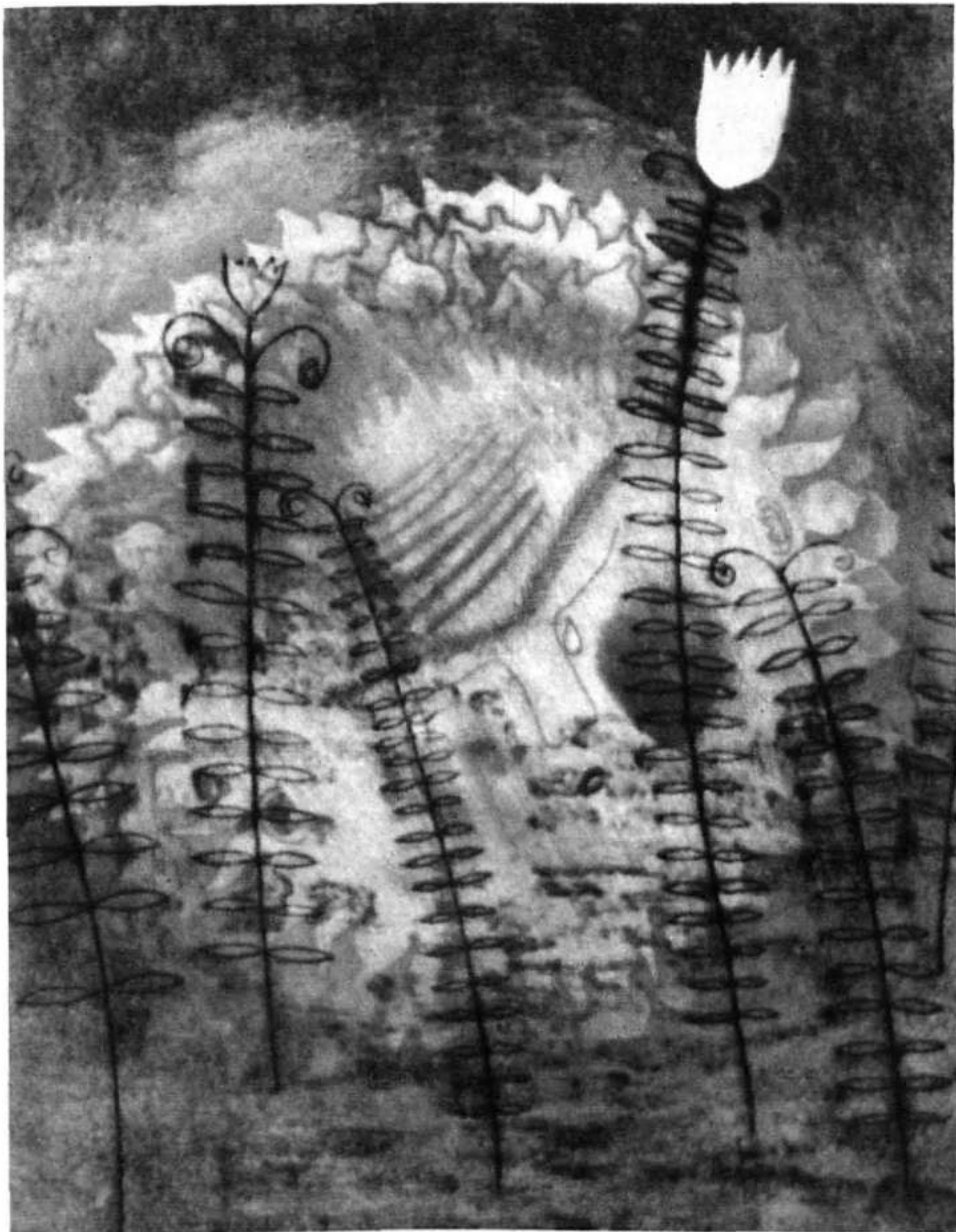
HUGO FONTANA/ITALIA.

unanimidad al ilustrador polaco Andrej Strumillo por las ilustraciones de su libro «Narzeczone Z Morza», editado en Varsovia en 1971, y los restantes premios recayeron sobre: Karl Heinz Appelman (Alemania), Toshi Maruki (Japón), Nooredin Zarrinkelk (Irán), Vladimir Golozubov (URSS), Helga Aichinger (Austria), Ruth Hürlimann (Suiza), Jan Kudlacek (Checoslovaquia), Charo N. de Patrucco (Perú), Miguel Angel Pacheco (España), Marlenka Stupica (Yugoslavia), Max Velthuys (Holanda), Adam Würtz (Hungría), Binette Schroeder (Alemania) y Ondrej Zimka (Checoslovaquia).

En 1967 fue premiado Celedonio Perellón.

La Bienal, como las dos anteriores, ha sido un éxito. Representa un esfuerzo enorme, y el hecho de haber podido reunir tan maravillosos ilustradores de casi todo el mundo en tres enormes salas de los dos pisos de la bella y grandiosa casa de arte de Bratislava, significa que es la mejor exposición mundial de gran envergadura acerca de este tema. Las notables exposiciones locales que han tenido lugar en Inglaterra, en Munich, en Leipzig y en la Feria Anual de Bolonia, se ven ahora superadas por la universalidad del propósito y por la cantidad y calidad de las ilustraciones presentadas. Para el gozador de arte ha sido un placer la B. I. B., y para el investigador e historiador, una fuente de extraordinario valor, así como la ocasión de ver reunidos y contrastados a los mejores artistas del mundo.

Los encuentros y conversaciones, el simposio sobre arte y literatura ha dado ocasión a que los «grandes» de la literatura infantil y los artistas trabajen en común. La organización ha sido excelente gracias a la actividad y competencia del secretario general de la B. I. B., Dusan Roll, y al director de la Galería Nacional Ing. Arch., Ján Hrasko.



EVA BEDNAROVA/CHECOSLOVAQUIA.

CARMEN BRAVO-VILLASANTE

EXPOSICIONES EN MADRID

Los dos últimos meses del año que dejamos atrás fueron interesantes en el panorama artístico. La selección de las exposiciones presentadas por las galerías madrileñas es necesaria a la hora de dar forma a esta crónica. Nos encontramos en uno de los momentos más interesantes de la expresión artística. La búsqueda,

ALVARO DELGADO/"CAMPELINO DE LA OLMEDA".



la investigación, la inquietud por lo nuevo, por ensanchar fronteras en el campo de la plástica, va más allá de la pintura o la escultura y da paso a obras que entrelazan ambas artes. Este momento artístico se caracteriza por la riqueza de expresiones plásticas.

Hemos visto últimamente una exposición de dibujos de Alvaro Delgado presentada en la galería Frontera. Después de la muestra antológica que presentara hace meses el Museo Español de Arte Contemporáneo, parece que esta exposición de dibujos no viene a decir más de lo que dijo el museo. No obstante, en estos dibujos, quizá por verlos solos, podemos apreciar mejor ese valor que tiene el trazo en la producción de Alvaro Delgado. Un trazo en zigzag, insistente, aparentemente caprichoso, que va buscando determinadas direcciones y formando la estructura del dibujo, completado luego con unas certeras manchas que definen los cuerpos y las formas. En estos dibujos, Alvaro Delgado es cronista de unos instantes y de unos personajes. Las series «los desastres de la guerra» y «crónica de la Olmeda» son testimonios gráficos de hechos y de expresiones.

Dentro de una figuración rica en calidades cromáticas, merece atención la muestra que presentó en Círculo 2 el pintor Juan Montesinos. El artista, preocupado por el colorido de sus paisajes, personales paisajes de amplios celajes, en donde se volcaban luces y nubes en íntimo cromatismo con montañas y suelos, hizo pensar en tiempos a la crítica que el pintor se hallaba cerca de la abstracción. Yo más bien creí que Montesinos se valía de experiencias abstractas para conseguir e incorporar calidades a sus cuadros de temática figurativa. Ahora, Montesinos dice que esta intuición mía era realidad. Lo dice en esos cuadros, en donde el paisaje no es el único tema tratado por el pintor. Abunda la figura y el grupo de figuras componiendo escenas costumbristas; personajes con expresión en actitudes de conversación o atención prestada al tertulio. Figuras realizadas con manchas y toques de color con desenfadada ejecución que nos hace pensar en Goya. Montesinos consigue estas calidades, estas mezclas, presentes ahora en zonas de reducidas proporciones y no en esos amplios cielos, como ocurría en



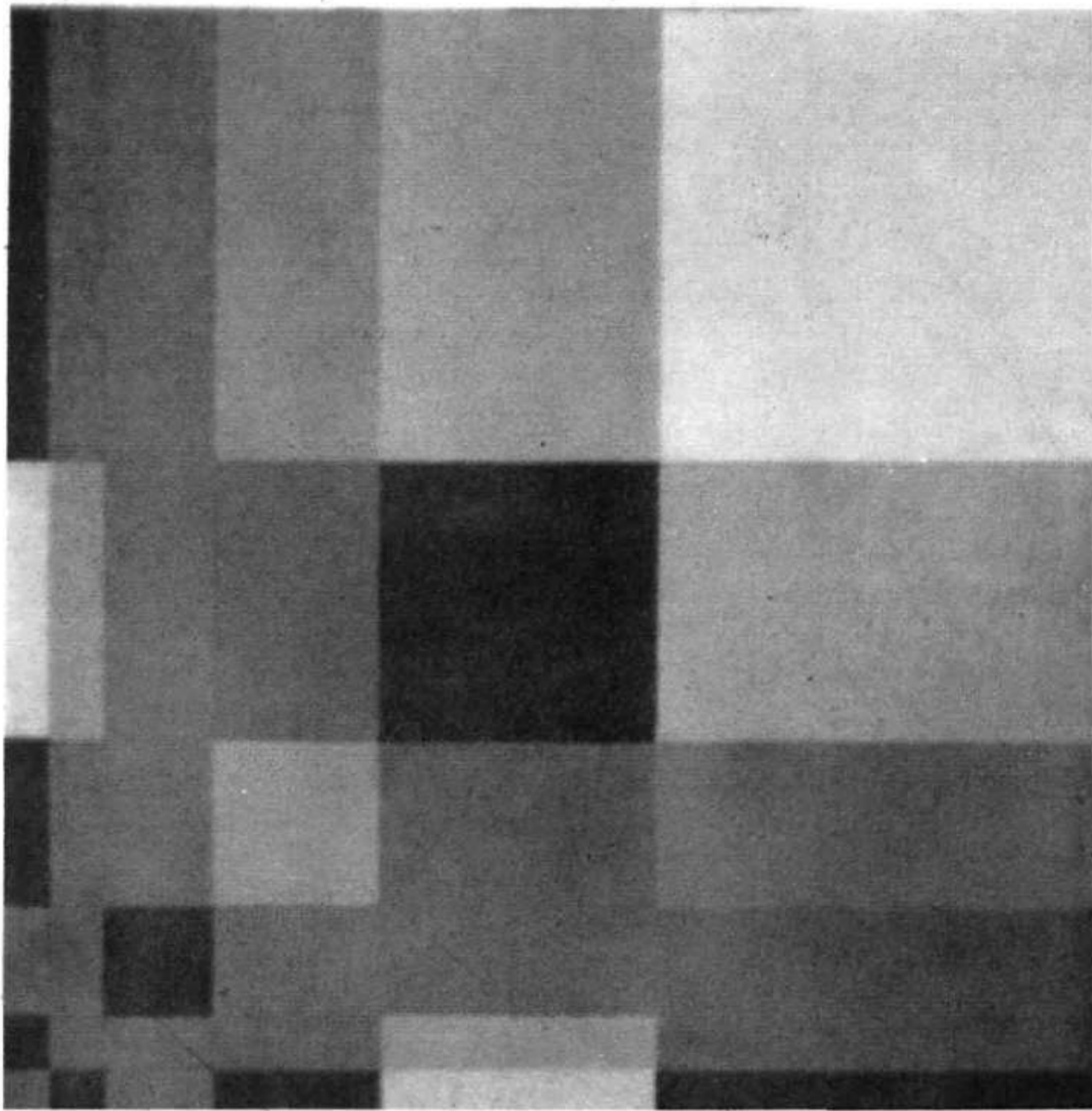
ALBERTO DUCE.

los paisajes, después de haber jugado mucho con la materia, después de haber fusionado colores en la paleta con la idea de observar, de investigar, de reconocer el lenguaje y el comportamiento de los colores y de su amplio mundo de tonalidades.

Isabel Guerra, una joven pintora que acaba de pasar por ese período de formación con exigentes imposiciones, ha estado también en el panorama de exposiciones en la sala Eureka. Isabel Guerra, desde muy pronto se enfrentó con el gran formato, a costa muchas veces de no conseguir unas metas y una calidad aceptable. Sin embargo, desde la época de formación hay que ser arriesgado, e Isabel Guerra supo revestirse de esa valentía. El fruto lo advertimos ahora ante unos cuadros fieles a las realidades urbanas, campesinas, marineras... Isabel Guerra, que dibuja mucho y muy bien, perfila los cuerpos y los dota de luces y contraluces cegadoras. Hay una preocupación por la fidelidad de los detalles, que en muchas ocasiones hacen pensar al espectador si tal o cual tejido del vestuario de uno

de los personajes está pintado o incorporado al cuadro, a esa zona del cuadro, con un trozo real de paño. Quizá en estas experiencias esté el futuro de la producción artística de Isabel Guerra, que en pocos años ha conseguido interesante calidad como pintora.

Junto al joven valor que promete, que empieza a ofrecer sus promesas, una pintura personal y definida de otra mujer, una pintora también: Amparo Palacios, que expuso en la galería Aurelia, una nueva galería de arte que se suma a los ya numerosos locales destinados a exhibir las producciones artísticas del momento. Amparo Palacios tiene una forma de pintar muy suya, construye con el propio color; de ahí que se haya dicho de ella que ofrece auténtica pintura. Los cuadros de Amparo Palacios, sus óleos y monogramados, tienen ambiente. La artista recoge con sencillez lo que los escenarios tienen. Esta ambientación encuentra mayor razón en esas obras murales, simbólicas, en que la ambientación es pura alegoría.



EQUIPO G-4| "HOMENAJE A FIBONACCI NUM. 2''.

Alberto Duce expuso en la galería Richelieu una obra segura y personal, cuya personalidad alcanzó el artista hace años. La línea continua encierra el espacio y crea las formas, dotadas siempre del sentido del movimiento, de la posición de descanso en grupos de niños, de ancianos, de bailarinas. Lo que más interesa en estas composiciones de Alberto Duce es la expresión que a veces transmite a las figuras. Los dibujos de Duce tienen mucho de descriptivos, por lo que los encontramos muy aptos para la ilustración. Podríamos ver en los dibujos de este artista un sentido del espacio y de sus medidas considerado como lo consideran los escultores.

La escultura no es frecuente en las exposiciones, quizá porque la escultura es difícil de transportarse, quizá porque la escultura está presente en la calle, en el diseño de muchos útiles, en el urbanismo, en la arquitectura. Una exposición de esculturas que hemos tenido ocasión de ver en el Ateneo corresponde a Badia, a Francisco Badia, valenciano de nacimiento, con más de sesenta años y afincado en París desde hace más de tres décadas. Hemos visto una escultura reposada y rítmica, equilibrada pese a esa constante de abultamientos, cavidades y perforaciones. La escultura de Badia es como si un cuerpo se hubiese corroído, como si el artista hubiese previsto la estructura de un cuerpo a la que se ha ido sumando masa de materia, cargándose demasiado en unas zonas, privándose a otras de esa materia, de manera que quedan demasiado delgadas, inverosímilmente delgadas. Sin embargo, pese a esta desproporción en la distribución de la masa de la materia, la escultura está en pie, descansa sobre la base con una serenidad que es como una réplica a esas superficies desgarradas, rugosas, de la escultura.

También en el Ateneo expuso Equipo G 4, integrado únicamente por dos artistas: Domingo Sanz y Rafael Padilla. Un grupo nacido a principios de 1971, según reza en el catálogo, con dos artistas que, por separado, llevan trabajando muchos años. No se trata, sin embargo, de una agrupación con fines de apoyaturas propagandísticas. Fijémonos que no se trata de un grupo, de una agrupación, sino de un equipo, algo muy importante de destacarse, porque ese y no otro es su fin: trabajar en equipo y estudiar en equipo «la aplicación de las redes y ritmos espaciales en el campo de las bellas artes, dominando, por consiguiente, todas las formas de expresión de que la estética dispone: abatimiento de las redes espaciales sobre el plano (pintura) y aplicación al extenso campo geométrico del volumen, con la consiguiente forma de representación espacial (escultura)».

Los fines de este arte son trabajar con módulos y hacer posible la industrialización de la obra de arte, una tendencia del arte en nuestros días impuesta en parte por el afán de posesión y de consumo, pero de una tremenda fuerza difusora que, sin duda, dará sus frutos.

La galería Amadís, que viene ofreciendo unas exposiciones muy acertadas dentro de ese campo experimental que busca el vanguardismo y que en cierto modo lo constituye, presentó en diciembre pasado una colección de cuadros de Joaquín Capel Amat, un joven pintor como muchos pintores jóvenes, según algunas de sus obras colgadas. Donde Capel se muestra ya encaminado y con rasgos que le definen es en esas composiciones donde el artista se enfrenta con materiales que adiciona tal y como son a sus composiciones. Me refiero tanto a esas superficies metálicas arañadas al modo de relieves, con su color y brillo propios del material, como a esa serie de tejidos y gasas de entramados más o menos tupidos con los que el artista juega para componer y mostrar calidades y marcar distancias en los escenarios que representa. Capel está en buena línea de investigación.

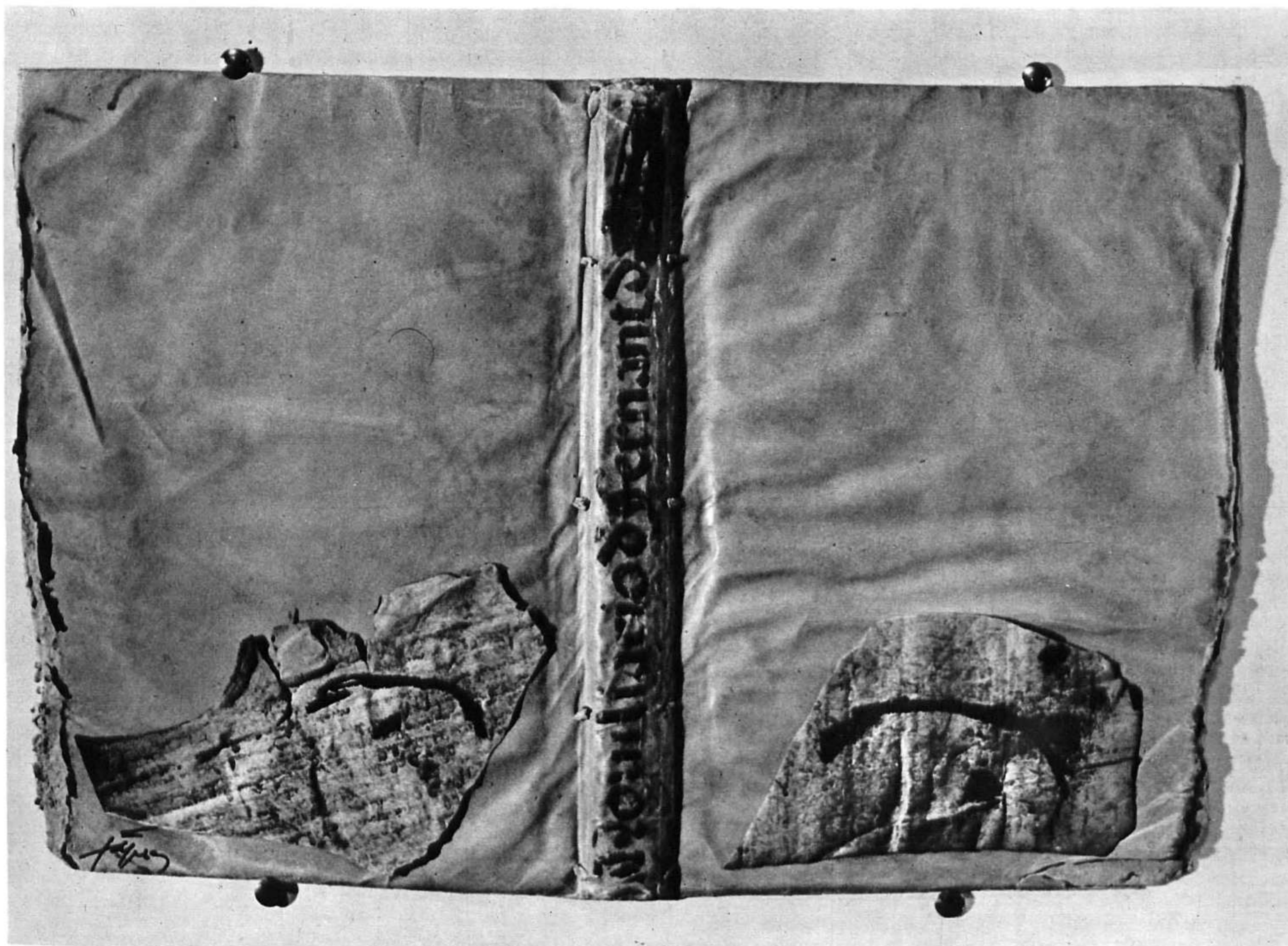
No queremos cerrar esta crónica sin referirnos a otra muestra: la presentada en la galería Edaf, con los últimos cuadros de Genaro Lahuerta, en donde hemos notado un afán de simplificación. Un signo muy característico de hoy, marcado por las prisas, que sólo puede permitírsele a un conocedor de la técnica colorista, del dibujo y del género del paisaje, como es Genaro Lahuerta. La consideración de los grandes espacios de tierras sin pararse en determinar detalles, el esbozo colorista de un escenario, el aspecto de lo inacabado, son signos presentes en las obras de muchos pintores que merecieron un puesto y un renombre precisamente por todo lo contrario: por el trabajo, por lo acabado, por el cuidado del detalle. ¿Constituye esto una amenaza para la obra de arte? No lo creo, sinceramente, aunque los hechos parecen decir lo contrario. Creo que cuando hay valía en un pintor, esa valía continúa, aun en las experiencias aparentemente más disparatadas. Donde las prisas y el esbozo son destructivos es en aquellos casos donde la valía no existe, al menos en grado considerable. El caso de Genaro Lahuerta es el primero.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

EXPOSICIONES EN BARCELONA

La aparición, cada dos meses, de nuestra revista le pone a cubierto —en gran medida— de apasionados y momentáneos arrebatos. Mas también le impide levantar el acta de cada día. Así se explica el pequeño desfase, mejor que retraso, con que publicamos esta crónica de nuestro habitual colaborador Cesáreo Rodríguez-Aguilera en la que se reflejan gozosas noticias: la inauguración de tres salas de exposiciones, la panorámica del arte que han ofrecido a sus clientes unos grandes almacenes barceloneses, las extraordinarias muestras de Picasso, Tapies y Vasarely, más otras exposiciones que se han celebrado en la Ciudad Condal.

TAPIES|DIBUJO SOBRE PERGAMINO.



Entre las exposiciones celebradas, durante el último trimestre del año, en Barcelona, destacan, por su especial significación, las dedicadas como homenaje a Picasso, con motivo de cumplir noventa años el 25 de octubre. Además del obligado deber de difusión de una obra cultural tan significativa, Barcelona tendrá siempre hacia Picasso un deber de gratitud por las importantísimas donaciones que, esencialmente, han dado lugar a la creación del Museo Picasso. El Ayuntamiento de Barcelona, en colaboración con el Real Círculo Artístico, realizó uno de los escasos homenajes oficiales que en España se han tributado a nuestro gran artista. El día 25 de octubre se descubría una placa conmemorativa en el número 5 de la calle de la Plata, en donde Picasso tuvo su primer estudio. En fechas posteriores se pronunciaron diversas conferencias en el salón de la entidad, en torno a la persona y la obra de Picasso. En el museo se expuso al público la colección Hugué, constituida por tres excelentes dibujos, numerosos grabados dedicados, libros con dedicatorias, textos personales, cerámicas, cartas y aspectos íntimos reveladores de la cariñosa relación de Picasso con la familia Hugué. Aparte la excepcional calidad de los dibujos, uno de ellos retrato de Totote, viuda de Manolo, y otro retrato de su hija Rosita, el conjunto reflejaba la vitalidad, la euforia y la alegría picassiana, en su más pura expresión amistosa. Otra muestra del homenaje a Picasso, ésta con carácter estrictamente particular, lo constituyó la exposición celebrada en galería Aquitania, en la que se entregó a diversos artistas una xerigrafía en gris, con un retrato de Picasso, sobre el que cada uno de los artistas incorporaba sus formas y sus signos como homenaje de admiración al maestro. Pero de todos los actos realizados con este motivo, el de mayor trascendencia fue la exposición inaugurada, el mismo día 25 de octubre, en la sala Gaspar, compuesta de medio centenar aproximado de obras, de ellas cuatro óleos y numerosos dibujos. Algunos de éstos realizados en el mismo año de 1971. En general, toda la obra expuesta responde a la temática propia de la obra picassiana en sus últimos años: rostros de personajes antiguos, escenas del pintor y la modelo, desnudos femeninos. Pero lo importante es advertir la pasión, la fe y el entusiasmo que emana de toda esta obra, al margen por completo de cualquier debilidad (que pudiera parecer propia de la edad del autor) en la firmeza de trazado, la audacia y el sentido de los rasgos deformantes en unos casos, la ternura y la sensibilidad, en otros. Como dolorosa contrapartida a estos actos de homenaje, también en Barcelona se han producido dos actos indignos e incomprensibles contra la obra picassiana: el incendio de la sala de exposiciones Taller Picasso y el de la librería Cinco de Oros. Aquélla como ataque al nombre; esta última por exhibir obras de Picasso. Como desagravio son muchos los particulares y las entidades oficiales que en estos días se dirigen al Ayuntamiento, en solicitud de que la ciudad de Barcelona realice un acto de desagravio, por el gran español que se formó en Barcelona y es hoy reconocido y admirado unánimemente en el mundo, a quien Barcelona debe la donación, de valor incalculable, que constituye la base de su museo. No creemos que pueda darse una circunstancia de mayor merecimiento para este solicitado homenaje.

Otra exposición de destacada importancia ha sido la de tapices y guachas de Tapiés, en la sala Gaspar. Toda exposición de Tapiés es de un especial interés, en cuanto nos permite observar la marcha incesante de su desarrollo. En esta ocasión, la incorporación de

sus formas y de sus signos al tapiz constituye una curiosa expresión que, en cierto sentido, podría calificarse del antitapiz, como su pintura lo fue, en un momento dado, a modo de antipintura o arte otro. El tapiz ornamental, con escenas anecdóticas o históricas, de precisión y exactitud en la realización y en la forma, es la máxima oposición al tapiz de Tapiés. En la serie de tapices, realizados por Royo, aparecen incorporados cuerdas, objetos y trozos de otros tejidos independientes. La diversidad de las formas y la disposición de algunas de éstas después de realizado el tejido, en el que (no hace falta decirlo, tratándose de una obra tapijana) no existe la menor referencia anecdótica, supone la creación de objetos nuevos a través de la técnica del tapiz y de la materia del tejido. Así como el antiguo tapiz tenía como principal objeto la ostentación, los tapices de Tapiés son la expresión de la pobreza y de la humildad, la pobreza y la humildad mismas. En cuanto a las guachas hay como una depuración en su estilo, de su modo de ser o actitud. Como con frecuencia ocurre en la obra de Tapiés, se evocan viejos muros, signos y esgrafiados. Pero hay también en esta ocasión materia ancestral hábilmente aprovechada: las cubiertas de pergamino de viejos libros, deterioradas y destruidas en parte por el tiempo, que en sí mismas parecen ya obra tapijana, a las que el artista ha incorporado su caligrafía y sus signos, para darnos el clima tosco, áspero, duro y, al mismo tiempo, profundo y emotivo que caracteriza lo mejor de su obra.

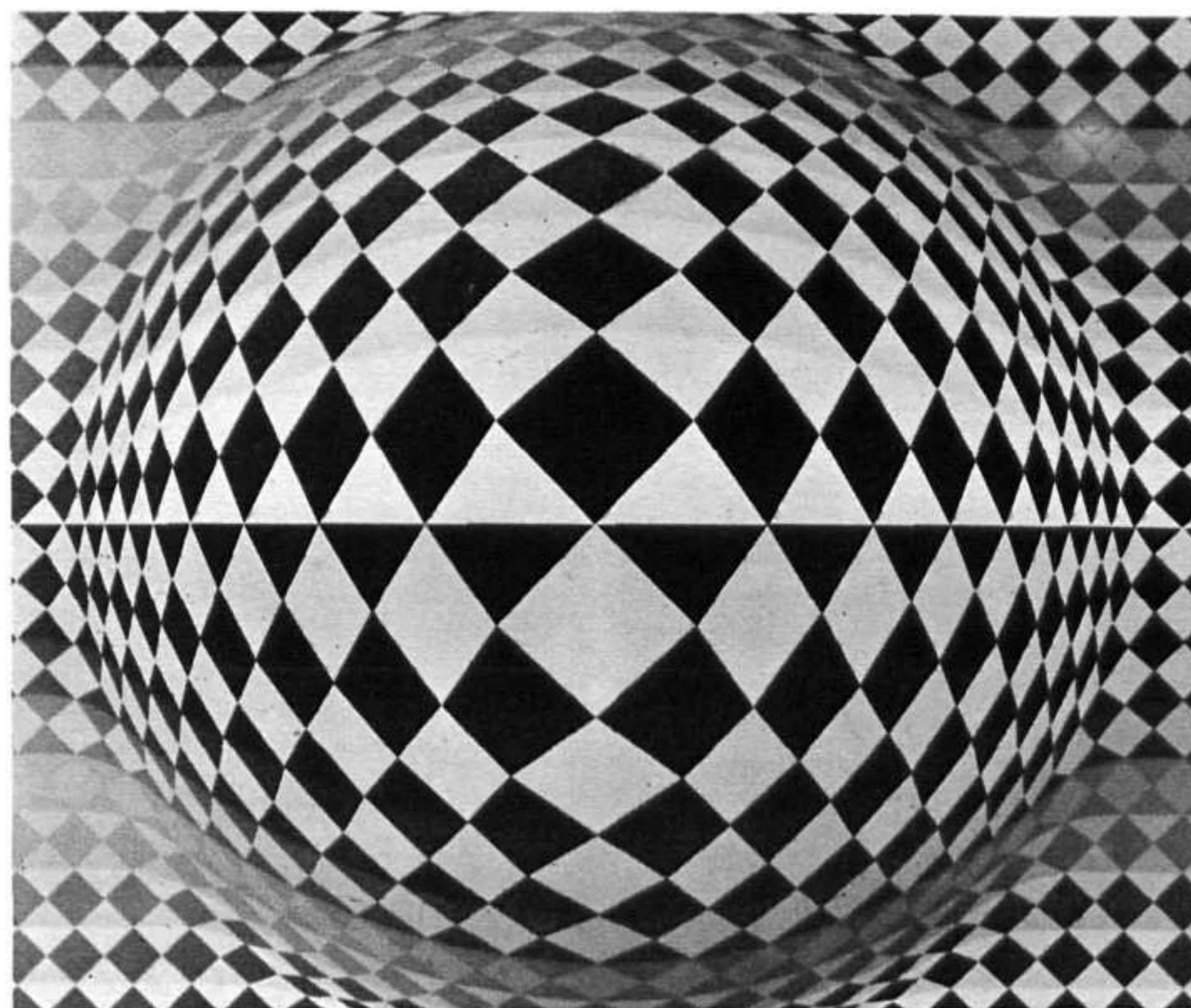
La exposición de Vasarely, en René Metrás, constituye, en relación con las de Picasso y Tapiés, una tercera posición opuesta a las anteriores, bien significativa también, como es sabido, en el mundo de las artes plásticas de nuestro tiempo. Esta reiteración de formas geométricas coloreadas, con tintas planas, esta rigurosa precisión lineal, puramente racionalista, contrasta con la representación deformante o distorsionada de Picasso, o con el objeto humilde, directamente creado, como la Naturaleza misma, de Tapiés. En la obra de Vasarely predomina, por encima de toda otra consideración, la impresión óptica inmediata, la multiplicación reiterada de la forma geométrica, aunque en esta ocasión se exhiban algunas muestras en las que el rombo, el cuadrado o el círculo, se encogen o contraen, en determinadas fases o momentos de repetición, para dar una imagen de la convexidad o tercera dimensión. El ejercicio geométrico resulta perfecto, aunque la cosa no pase de ahí, ni pretenda otra finalidad. Esta técnica «op», de «cinetismo visual», adquiere una especial derivación en el joven artista Novellón, quien utiliza —en su exposición de galería As— formas geométricas de las que caracterizan el sistema, mediante piezas de madera uniformemente coloreadas, susceptibles de distintas composiciones, muy hábilmente realizadas, cuyo valor decorativo resulta innegable.

El Equipo Crónica valenciano ha realizado una nueva exposición en Barcelona, en el Colegio de Arquitectos. Conocida es la técnica y la actitud del grupo. Nacido en un momento de amplia difusión del «pop-art», adoptaron la técnica de la pintura plástica y de la tinta plana, valiéndose de la crítica o la ironía, a través de la reiteración o deformación de las formas del anuncio o de figuras clásicas. En esta ocasión han llevado su actitud a las últimas consecuencias, en una amplia serie de cuadros cuya base se apoya en algunas obras de carácter histórico, a las que incorporan rostros, formas, figuras o aspectos parciales de otros cuadros de nuestros artistas contemporáneos,

produciendo así una contradicción reveladora tal vez de ese poder asimilativo del monstruo del consumismo que nuestra sociedad supone. En ocasiones han realizado algunos de estos personajes en esculturas de cartón, incorporándolas también elementos contradictorios, válidos para provocar cualquier tipo de desmitificación y para reflejar diversas formas de ironía.

Rosario de Velasco, una pintora que llegó al mundo de la pintura por los años treinta, con entrada de caballo siciliano y no de cebra circense, como afirmó Eugenio d'Ors, ha presentado, en galería Syra, una importante muestra de su obra más reciente. En ella, las formas y escenas cotidianas, el interior de un bodega, el plácido y sombrío rincón de un jardín, la escena campesina, parecen realizados con una sencillez intemporal. Rosario de Velasco se recrea en la elaboración de una rica materia plástica, que sirve de fondo al cuadro, de la que emanan o en la que quedan fundidos, en toda su riqueza o valor, estos elementos formales que constituyen la referencia, la delimitación formal o el pretexto temático de cada uno de sus cuadros. Ausente, durante largas temporadas, de las salas de exposiciones, Rosario de Velasco nos acredita, con esta obra suya reciente, que su capacidad de creación no ha perdido, sino que ha madurado con el tiempo. Otra mujer, Gloria Morera, en la misma sala de exposiciones, ha reflejado el vigor y la fuerza de su impulso juvenil no tan sólo a través de su conocida pintura expresionista (en esta ocasión principalmente referida a retratos familiares), sino en una serie de esculturas que por primera vez expone, en las que se expresa con igual ímpetu y con igual pasión que en los momentos culminantes de su pintura.

La galería Adriá ha presentado, durante estos meses, tres exposiciones bien diversas e igualmente interesantes. En primer lugar, la del primitivo Muncunill, pintor de abundante temática, de gran entusiasmo y de vigoroso expresionismo. Su obra se presentó ya en Madrid, y de ella Campoy afirma que, de igual modo que se complace cada domingo en volver a ver los maestros del Prado, se complace también en ver ahora estos sencillos cuadros de Muncunill que son, cabalmente, el otro extremo. Entre los dos, entre el *naïf* y los maestros del Prado, hay una gran pintura, es cierto, pero hay, sobre todo, manierismo. La manera sola, es decir, la sabiduría artesana, aburre muchísimo más que la humilde ingenuidad, y tanto como admiramos a Velázquez nos aburren sus falsos seguidores. La pintura, esté en el Prado o donde esté, siempre es una fiesta solemne para el espíritu. Muncunill es una alegre fiesta para el alma. Efectivamente, la pintura de Muncunill, presentada en galería Adriá, es un reflejo apasionado de la Naturaleza, en la que su espontaneidad no pone límites, ni a la modificación, cuando resulta necesaria, de las formas, ni a las audacias cromáticas, cuando aparecen propias para una retina con un libre sentido del color. La exposición siguiente de galería Adriá fue la de Abel Vallmitjana, catalán residente en el extranjero desde hace más de treinta años, bien conocido en buen número de países de Sudamérica, así como en Francia e Inglaterra. El asombro de la exposición lo producía la diversidad de técnicas empleadas, en las que Vallmitjana aparece tan excelente pintor como escultor, dibujante y grabador. A través de este perfecto conocimiento de las diversas técnicas, Vallmitjana llega a realizar múltiples ensayos, en actitudes diversas, que hacen que su obra presente una gran diversidad y variedad, circunstancia, por otra parte, característica de algunos de los maestros del arte de nuestro tiempo. En el



VASARELY/COMPOSICION.

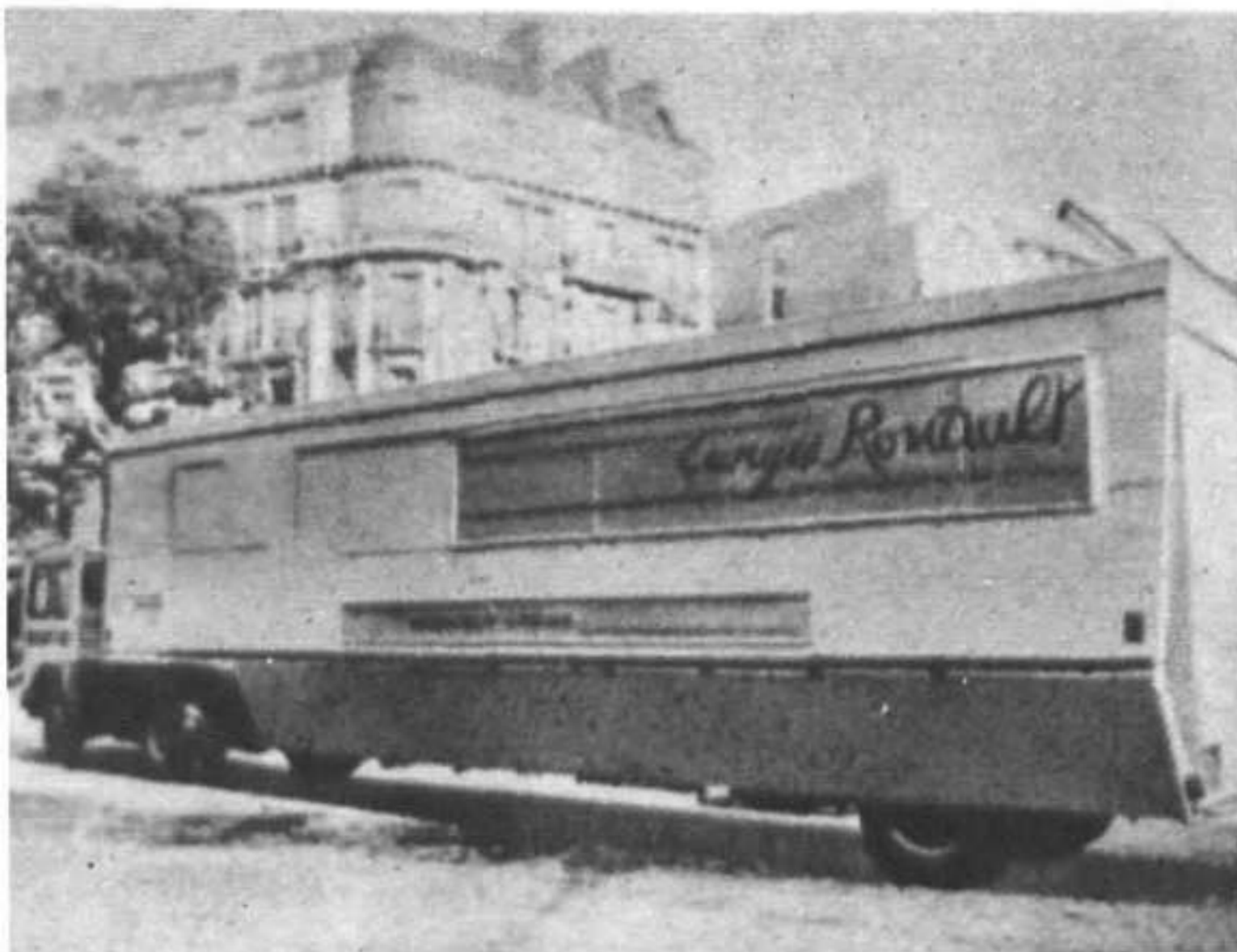
catálogo de presentación destacaban los textos de Madariaga, Pablo Neruda y Rafael Alberti. Este último no sólo con un análisis crítico de la obra de Vallmitjana, sino con un bello poema de exaltación. La tercera exposición de galería Adriá ha tenido un signo muy particular. En vísperas de las fiestas navideñas, los tres excelentes dibujantes Cesc, Chumy Chúmez y Perich han llevado a miles de personas a contemplar los incisivos y agudos dibujos de sus caricaturas, en las que destaca su intención aguda y penetrante, y una ingeniosa crítica político-social.

El premio Ynglada Guillot de Dibujo de este año ha dado lugar, como en ocasiones anteriores desde su fundación, a una sugestiva muestra del dibujo contemporáneo. El premio ha recaído, por su excepcional calidad, en una obra de Cardona Torrandell. Dibujante innato, constituye toda su obra una exaltación de la técnica dibujística, lo que supone uno de los objetivos del premio. Como finalista quedó la obra de Cruz de Castro, en cierto modo una antítesis a la de Cardona Torrandell, por la sobriedad y sencillez formales, pero, sin duda también, de una excepcional calidad. El conjunto de la exposición, salvo siempre sugestivas innovaciones, constituye una muestra de la firmeza con que se mantiene esa probidad de la pintura, como del dibujo se ha dicho.

Por último, un fenómeno muy significativo, para la vida artística barcelonesa, lo constituye el hecho de que en este corto período de tiempo se han inaugurado tres nuevas galerías: la galería Da Barra, la galería Nova y la galería Sarrió, de las que poco puede decirse todavía, respecto a su orientación y significado, ya que se encuentran en las primeras exposiciones. Acontecimiento de especial interés ha sido la exposición titulada Arte en Europa, celebrada en los importantes almacenes Jorba-Preciados. Se ha buscado la máxima publicidad y difusión, el más fácil conocimiento de un público multitudinario. Al parecer, el éxito ha acompañado a la empresa, y las obras, grabados y múltiples de nuestros más significados artistas actuales, desde Picasso a Vasarely, han llamado la atención del gran público y han merecido una especial consideración.

CESAREO RODRIGUEZ-AGUILERA

NOTICIARIO INTERNACIONAL



LA NOVEDAD DEL «MUSEOBUS»

Se espera que cause una verdadera revolución para la nueva educativa del arte, destinada a cambiar muchos de los modos expositivos y museísticos tradicionales, la novedad designada de momento con el nombre de «Museobus»: un vehículo semirremolque de once metros de longitud por dos y medio de anchura que, mediante paneles telescópicos, se transforma en una sala de exposiciones de sesenta metros cuadrados.

El acontecimiento tiene cierta relación con las bibliotecas circulantes sobre automóviles, familiares en nuestro país y, como ellas, su función es eminentemente educativa, extremadamente práctica y, sobre todo, fácil de cumplir en sus propósitos. La noticia francesa que informa de este «Museobus» señala que la idea ha partido de la Asociación de Conservadores de las Colecciones Públicas de Francia, que ha presentado su novedad museal al Consejo Internacional de Museos, al parecer con extraordinario éxito. El «Museobus» tiene todas las posibilidades itinerantes, no sólo ya dentro de París —en donde fue primeramente presentado con una exposición de Fernand Léger y Georges Rouault—, sino por todos los lugares franceses; su capacidad de movimientos lo hace ideal para dar a conocer al público las más urgentes nuevas del arte expositivo y museal, las más importantes tendencias artísticas, los más originales métodos educativos en su relación con las artes: exposiciones, conferencias, proyecciones, conciertos...

La idea del «Museobus», por su simplicidad, está destinada a causar, como ya apuntamos, una revolución en la organización de la cultura artística, no sólo en las grandes ciudades, donde mejor o peor la información de arte llega con una cierta regularidad, sino en aquellos lugares en donde el arte expositivo y museal ha estado hasta hoy marginado de las prácticas culturales cotidianas. El acontecimiento habrá de marcar nuevos rumbos en el cam-

po didáctico, tanto francés como en el de aquellos países en donde el «Museobus» entre en acción, no sólo para atender a las exigencias de cultura que señala la educación museal o expositiva, sino también, sin salir de los propósitos del arte, para cumplir otras atenciones educacionales: la práctica técnica de taller —desde el grabado a la cerámica, desde la pintura o la escultura al textil—, la enseñanza audiovisual, la comunicación artista-obra-espectador, en escuelas y atenciones viajeras de urgencia, hasta hoy desconocidas o apenas practicadas.

La «caravana» artística, el tren-exposición, la biblioteca rodante, el «Museobus» son figuras de un mismo pensamiento de cultura, más eficaces en su simplicidad de método y acción, cuya vigencia y necesidad artística no es necesario subrayar.

HALLAZGO EN SAN JUAN DE LETRAN

Un conjunto termal del siglo II después de Cristo ha sido descubierto bajo el más famoso baptisterio del mundo, el de San Juan de Letrán, de Roma, en donde, según la tradición, el Papa Silvestre bautizó al Emperador Constantino después de su conversión al cristianismo. En el mismo lugar se ha descubierto también una bella sala de la época romana, de cuya existencia no se tenía noticia. Los estudios y excavaciones arqueológicas que llevaron a tan importante descubrimiento se iniciaron hace nueve años y concluyeron en estas semanas. Los elementos descubiertos por los arqueólogos bajo el actual baptisterio autorizan a suponer que la construcción del mismo no nació como lugar de culto, sino que es anterior a su destino cristiano; parece, en efecto, que el edificio fue construido por primera vez en forma circular y no octogonal, como es actualmente.

Esta sala redonda, que formaba parte de un fastuoso palacio edificado sobre construcciones anteriores, seguramente termal, y cuya construcción se inició entre fines del primer siglo y principios del segundo (la época de Trajano y de Antonino Pío), fue después usada para los ritos del bautismo mediante inmersión por los primeros Papas que habitaron en Letrán, quizá al inicio del cuarto siglo, es decir, después del Edicto de Constantino del año 313, que dio la libertad a los cristianos. Según la tradición, fue el mismo Emperador quien donó el bellissimo edificio al Papa. Hacia la mitad del siglo IV, el baptisterio fue reedificado en forma octogonal.

Ahora se puede visitar, sólo en parte, bajo el baptisterio restaurado, también el conjunto termal romano, donde se aprecian sus antiguos sistemas de calentamiento. Asimismo se puede visitar una vasta sala rectangular romana descubierta debajo de la antigua capilla bizantina de San Venancio, situada entre el baptisterio y la basílica de Letrán. El descubrimiento de esta sala romana es una verdadera novedad, cuya existencia se ignoraba. Sus dimensiones —24 metros por 11— provocaron la sorpresa de los arqueólogos. Tiene un

pavimento de mosaicos blancos y negros, según la costumbre romana de los primeros siglos, y es inferior sólo a la amplísima aula del Senado romano, situada a pocos pasos del Foro, que es la más grande de la época clásica.

La sala descubierta cerca de San Juan de Letrán formaba parte, probablemente, de un conjunto monumental construido en distintos períodos del siglo IV, que se extendía en gran parte bajo la actual plaza de San Juan de Letrán hasta donde está situado el obelisco. Se cree asimismo que se trata de los vestigios de la antigua «Domus Faustae», que, de acuerdo con los antiguos escritos, fue donada por Constantino a los primeros Papas. Según la tradición, y de acuerdo con el «Liber Pontificalis», el primer Papa que la habitó fue Melchiade, un africano que ocupó la cátedra de San Pedro entre los años 311 y 314 antes que el Papa Silvestre.

BIENAL DE VENECIA

Cuando redactamos esta información, veintinueve de los veintisiete países que disponen de pabellón en la Bienal de Venecia han aceptado ya oficialmente participar en la XXXVI Exposición de Arte programada para el próximo mes de junio. Los países aceptantes han sido Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslovaquia, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Alemania, Japón, Gran Bretaña, Grecia, Israel, Yugoslavia, Noruega, Holanda, Polonia, Rumania, Hungría y Uruguay. Por otra parte, también han solicitado participar en la próxima edición veneciana los países miembros del Acuerdo Cartagena de Indias: Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador y Perú.

El examen y la definición del programa de actividades del certamen ha tenido lugar hace unas semanas en la capital veneciana, en una reunión conjunta de comisarios de los países participantes, bajo la presidencia del comisario extraordinario de la Bienal, Filipp Longo.

ARTE ESPAÑOL EN AMÉRICA

Se han celebrado dos exposiciones de arte español en América, en México y en los Estados Unidos, de particular interés histórico y sentimental. La primera de ellas hace recordación de la exposición, en la galería Kennedy de Nueva York, de la obra del veterano escultor español José de Creft, de ochenta y siete años de edad, insuficientemente conocido en su Patria, pero considerado en los Estados Unidos como uno de sus primeros plásticos en talla directa. De Creft se exhibió, en dicha exposición, una colección de dibujos neofigurativos realizados con diversos medios. La característica de su obra, como la de otros artistas de su época, en contraste con otros más jóvenes, según la crítica neoyorquina, refleja calor humano, serenidad y optimismo.

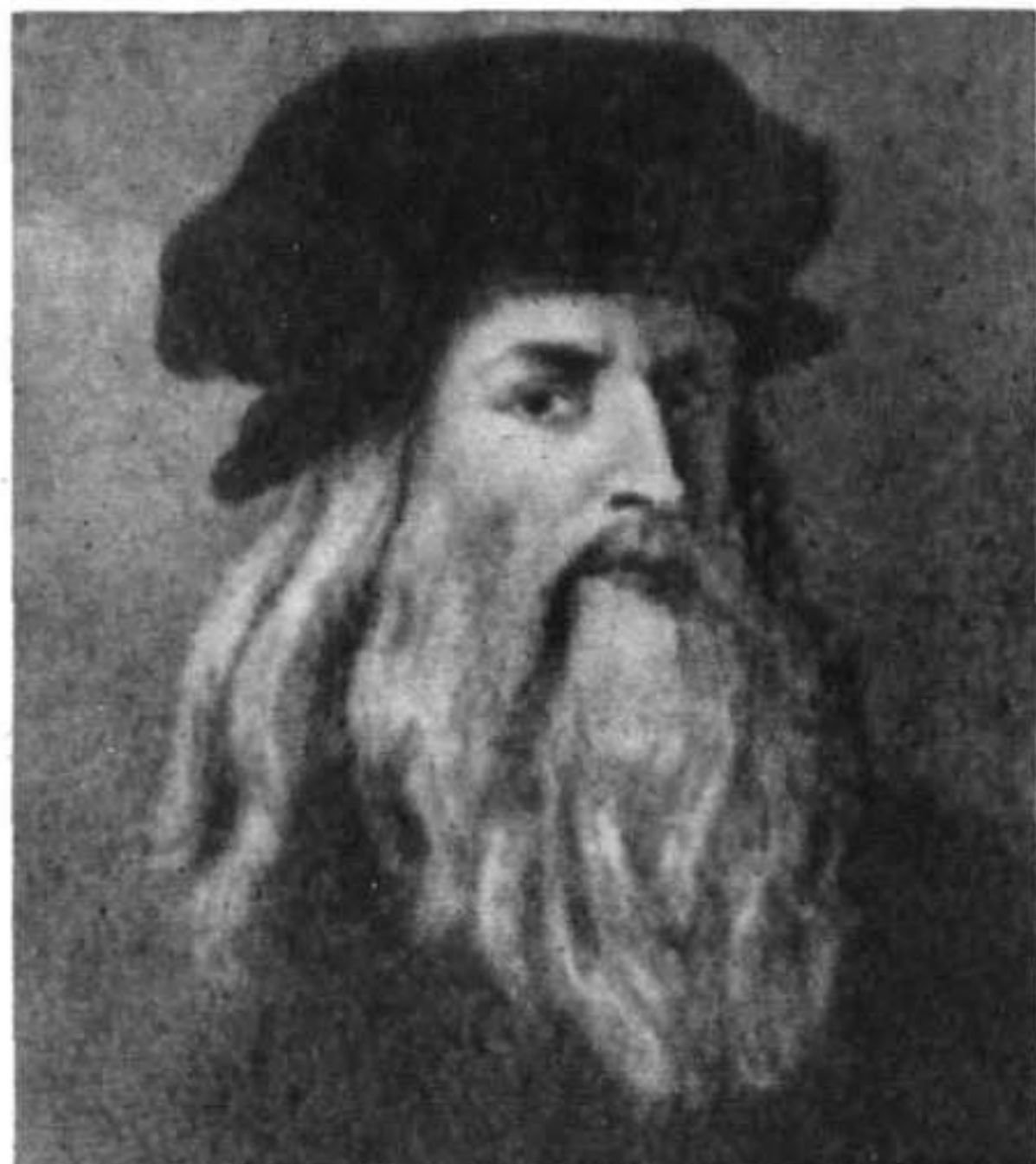
La segunda exposición se celebró en la capital mexicana y en ella se mostró un conjunto de ocho pinturas sobre la conquis-

ta de México, de autor español anónimo. Las pinturas reproducen distintos episodios de la conquista de Cortés, inspiradas, sin duda, en el libro famoso de Bernal Díaz del Castillo, «Historia verdadera de la conquista de Nueva España», en la que estuvo presente como soldado. El artista anónimo que realizó estas pinturas jamás estuvo en tierras americanas, y su obra, eminentemente imaginativa, de gran fantasía y colorido, lleva una explicación en español antiguo sobre la acción y los personajes que representa.

Las pinturas, realizadas ochenta años después de la conquista de México, se encontraban a bordo de una embarcación española que se dirigía al Nuevo Mundo y fueron robadas por un barco pirata inglés que las llevó a Gran Bretaña, donde fueron vendidas y trasladadas, desde allí, a América.

EL CINE Y LEONARDO

El actor francés Philippe Leroy será Leonardo da Vinci en una gran producción cinematográfica realizada por Renato Castellani, después de más de un año de rodaje en los estudios italianos. Esta producción será emitida próximamente por Televisión Española como uno de los máximos acontecimientos televisivos.



Castellani, con un presupuesto fabuloso, ha vuelto a la luz la época de Leonardo da Vinci (1452-1519), situando las cámaras en los mismos lugares en que vivió el maestro y reconstruyendo fielmente algunos escenarios de los pasajes claves del pintor. Esta producción tiene una duración total de cuatro horas y se divide en otros tantos episodios, que abarcan desde el nacimiento de Leonardo hasta su muerte, e incluye la infancia, su estancia en Milán, donde pintó la «Cena» de Santa María della Grazie y asistió a la ocupación de la ciudad por las tropas de Luis XII de Francia; la huida del artista hacia Venecia y su posterior residencia en Florencia y, por supuesto, el episodio de la Gioconda.

Otro actor muy conocido en Italia, Giulio Bosetti, será el encargado de hacer de guía para el espectador, conduciéndoles de una etapa a otra para subrayar los aspectos más destacables de la vida del genial florentino.

FERIAS DE BASILEA

Los acontecimientos expositivos feriales de Basilea comenzaron del 3 al 12 de febrero con el III Salón Nacional de la Ali-

mentación, seguido por la XIII Feria Suiza de Arte y Antigüedades, que se celebrará del 9 al 19 de marzo, y que en años anteriores tuvo lugar en Berna. La LVI Feria Suiza de Muestras, centro y acontecimiento principal del año ferial balés, se celebrará del 15 al 25 de abril. El II Salón Internacional del Embalaje y Envasado «Swisspack», tendrá lugar del 6 al 10 de junio. El III Salón Internacional de Arte del siglo XX, «Art 3'72», se realizará del 22 al 26 de junio.

Del 3 al 5 de septiembre se mostrará la «Interferex», VII Exposición Internacional de Ferrería, Maquinaria y Artículos del Hogar, que iniciará la temporada de ferias otoñales. El III Salón Internacional para el tratamiento de superficies, «Surface», se celebrará del 6 al 12 de septiembre y vendrá acompañado por el muy importante congreso «Interfinish». Bajo la denominación de «Hitfair» seguirá, del 23 de septiembre al 1 de octubre, la II Feria de Información y de Venta para los Jóvenes.

Con una feria de reciente creación, la Monográfica Suiza del Mueble, que se celebrará del 16 al 20 de noviembre, se cerrará el año expositivo balés en esta clase de actividades feriales tan íntimamente relacionadas con lo artístico.

PREMIOS INTERNACIONALES DE PINTURA

● El pintor Antonio Tapies, figura de mayor rango en la creativa de la pintura española de nuestro tiempo, acaba de alcanzar un nuevo galardón al serle concedido en Siegen (Alemania Federal) el Premio Rubens, dotado con 10.000 marcos y que anualmente concede el Ayuntamiento de la citada capital alemana.

● Por otra parte, el pintor José Luis Verdes ha conseguido el Gran Premio de Pintura en la IX Bienal Internacional de Alejandría, dedicada al arte del Mediterráneo, que por séptima vez es otorgado a un artista español. José Luis Verdes es, a la vez que pintor, ingeniero técnico agrónomo. En dos ocasiones mostró su obra en Madrid, en la sala del Prado del Ateneo y, más tarde, en la galería Da Vinci.

● Otro de los representantes españoles, José Irazo, «Anzo», obtuvo el Premio del Comité de Turismo de Alejandría. El grupo de artistas de España en la Bienal estuvo constituido, con los dos artistas citados, por Emilio Prieto, Echaurri, Matamoros, Ruiz Aguilera, Custodio Marco, César Arias, María Antonia Escalona, Cillero y Palomo.

LA «NUEVA» CUPULA DE LA CATEDRAL FLORENTINA

La cúpula de la catedral de Florencia —Santa María de las Flores—, obra genial del arquitecto Brunelleschi, ha entrado en la órbita de los sucesos estimados como «nuevos» en la relación del arte contemporáneo. La cúpula, al parecer, presenta una forma elíptica, un eje inclinado y notables discontinuidades en la superficie de la bóveda, según los descubrimientos realizados tras las investigaciones de los científicos de la Universidad florentina en colaboración con las Oficinas Galileo y el centro científico IBM de Pisa.

Los resultados de los trabajos presentados recientemente al Instituto Geográfico Militar por el director del estudio, profesor Mario Fondelli, permitieron obtener las características estructurales y geométricas de la cúpula mediante el empleo, por pri-

JOSE L. VERDES / "EXODO" / GRAN PREMIO EN PINTURA EN LA BIENAL DE ALEJANDRIA.





glo XVIII con motivo de la instalación sobre la cúpula de una meridiana.

La catedral de Santa María de las Flores fue comenzada en el año 1296 por Arnolfo del Cambio. La enorme y magnífica cúpula de Filippo Brunelleschi, que tiene 106 metros de altura, exigió catorce años de trabajo y no la vio terminada su proyectista; constituye una de las piezas más significativas de la arquitectura de todos los tiempos. Las páginas que a esta extraordinaria aventura constructiva dedica Jorge Vasari en sus «Vidas» son, sin duda, uno de los documentos más preciosos para el conocimiento de los métodos de vida y aplicaciones técnicas a la arquitectura que nos ha legado la información renacentista.

REUNION DEL CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS

En el castillo de Fontainebleau, y bajo la presidencia del profesor Pietro Gazzola, superintendente de los monumentos de Verona, se ha reunido el Consejo Internacional de Monumentos y Lugares, con asistencia de numerosos expertos. Las sesiones de trabajo giraron en torno a las diversas soluciones que es posible dar al mantenimiento y valorización del ambiente natural de los monumentos. La importancia que concedían los grandes constructores del pasado a la presencia y ordenación de patios y jardines era, en realidad, algo que había que tener en cuenta.

Los conservadores de dichos ambientes deben hacer lo posible —se apuntó en estas sesiones— para mantener la armonía que existía antiguamente entre la piedra y la Naturaleza y, a veces incluso, reconstituirla totalmente utilizando la misma especie de árboles que tenía en su origen. La protección de los lugares amenazados por la construcción de autopistas, carreteras o puentes, fue igualmente motivo de estudio de los expertos de Fontainebleau, procedentes de Alemania, Francia, España, Bélgica, Italia, Gran Bretaña, Japón, Suecia, Holanda, Hungría y la URSS.

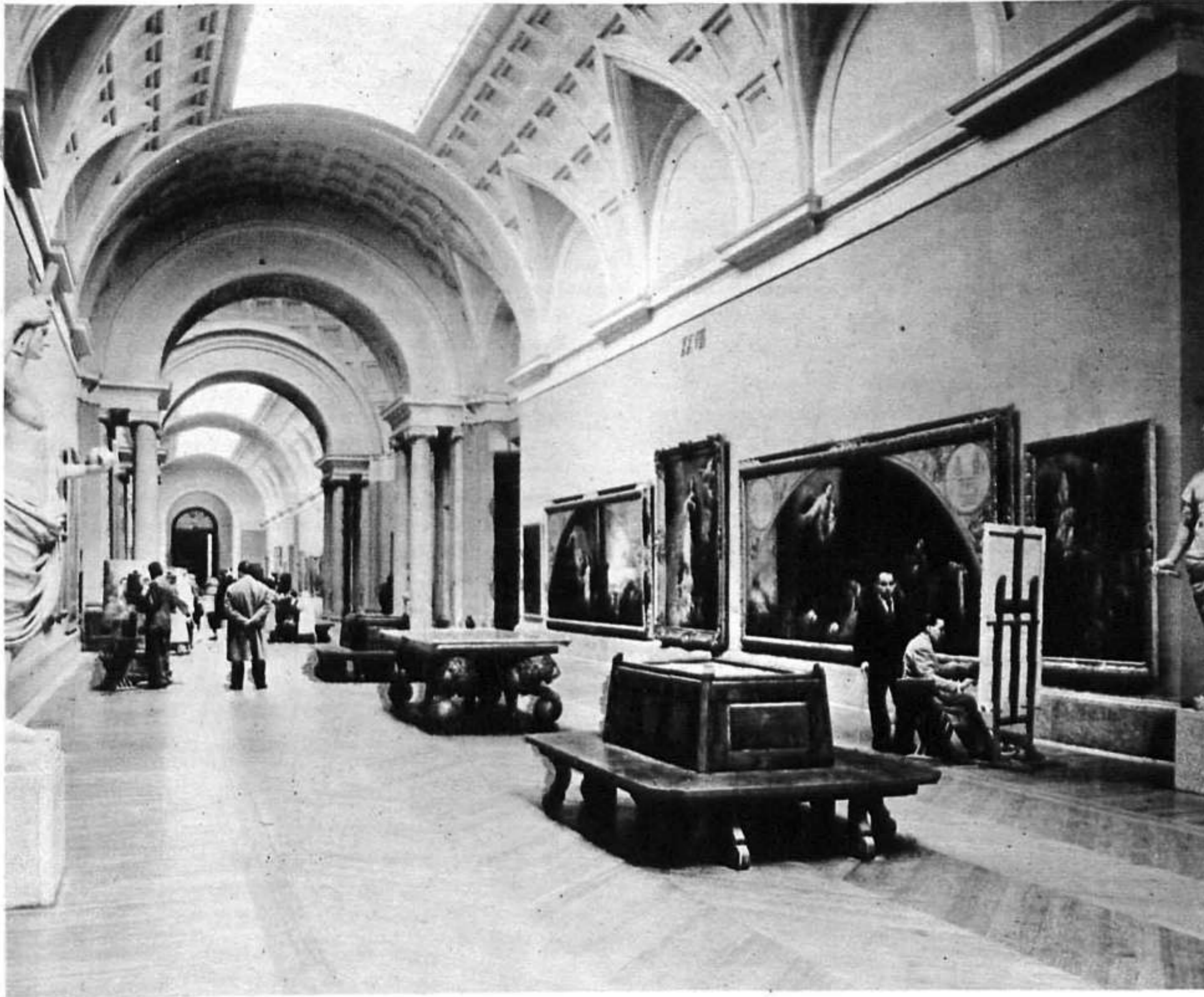
mera vez, de avanzadas técnicas fotogramétricas y del cálculo electrónico. Utilizando copias de fotogramas y enfocado el monumento desde dos puntos diferentes, unos aparatos especiales permitieron directamente la reconstrucción tridimensional de la cúpula, diseñando automáticamente las secciones y los frentes relativos. Los datos numéricos obtenidos a través de estas técnicas fotogramétricas fueron después utilizados por los cerebros electrónicos del Centro Nacional Universitario de Cálculo Electrónico de Pisa. Los trabajos pusieron en evidencia que la base octogonal de la cúpula presenta una forma irregular, que los perfiles internos y externos de los ocho costados son de tipo elíptico, que el eje del monumento se encuentra ligeramente inclinado y que la superficie interna de la bóveda presenta discontinuidades recurrentes de altura.

Estos resultados permiten comprobar, además, el estado actual del monumento, poniendo de manifiesto las viejas grietas de la estructura mural interna y los más recientes revoques de la bóveda con frescos, así como de abrir nuevas perspectivas a su interpretación histórico-arquitectural. Principalmente, la forma elíptica de los costados desmiente precedentes estudios, subrayando la novedad de la concepción arquitectónica de Brunelleschi, tomada luego por Miguel Angel para la cúpula de la iglesia de San Pedro de Roma.

También el descubrimiento de la discontinuidad a intervalos regulares sobre la superficie interna de la bóveda sugiere la interpretación de la curvatura hallada como consecuencia de una técnica constructiva particular, para eliminar el armazón usado durante los trabajos de construcción, sustituyéndolo por uniones abovedadas entre un espolón y otro.

La inclinación del monumento respecto a su eje parece aumentada con el tiempo y, sobre todo, con respecto a la verificación y estabilidad y a las determinaciones astronómicas efectuadas por Ximénez en el si-





PROTECCION DEL MUSEO DEL PRADO

En atención a la propuesta del Patronato del Museo del Prado, hecha suya por la Dirección General de Bellas Artes, el ministro de Educación y Ciencia ha firmado dos Ordenes ministeriales por las que se constituye una comisión técnica encargada de estudiar y proponer las medidas urgentes para la protección de las colecciones artísticas expuestas en la primera pinacoteca nacional.

La indicada comisión queda encargada de preparar, con urgencia, un informe oficial sobre modernización del Museo del Prado, que comprenderá la nueva ordenación e instalación de las colecciones, remodelación de los edificios del museo y procedimientos técnicos más convenientes para lograr unas condiciones uniformes de temperatura, humedad y demás, necesarias para la más adecuada conservación de las obras de arte que constituyen sus fondos, así como para dotarle de los necesarios servicios de seguridad, alarma y depuración del ambiente.

La segunda Orden ministerial dispone que

la referida comisión quede constituida del modo siguiente: presidente, don Florentino Pérez-Embido, director general de Bellas Artes; vicepresidente, don Xavier de Salas, director del Museo del Prado; vocales, don Juan Agustín González Navarrete, asesor nacional de museos; don Iñigo Álvarez de Toledo, consejero provincial de Bellas Artes de Madrid; don Diego Angulo Iñiguez y don Enrique Lafuente Ferrari, historiadores del arte propuestos por el Museo del Prado; don José María Cabrera y don Lorenzo Plaza, especialistas en los problemas químicos de acondicionamiento del aire y de la luz; don Fernando Chueca Goitia, don Rafael Manzano Martos y don Jaime Lafuente Niño, arquitectos especialistas en los aspectos museísticos y de probado conocimiento de las características arquitectónicas del edificio del museo. Como secretario ha sido designado don Rodolfo Rodulfo Boeta, subdirector gerente del Museo del Prado.

Esta comisión presentará, en el plazo máximo de tres meses a partir de la publicación de las dos citadas Ordenes, un informe pormenorizado de todas las medidas a adoptar,

para su inmediata financiación y ejecución por el Ministerio de Educación y Ciencia.

La reunión del Patronato del Museo del Prado, que motivó las Ordenes ministeriales apuntadas, dedicó principal atención a las medidas a adoptar para proteger los tesoros que se guardan en dicho museo de los peligros derivados de la contaminación del aire de Madrid. El Patronato consideró las dos facetas principales de este problema: la falta actual de un adecuado sistema técnico de depuración del aire del edificio que el museo ocupa, construido en el siglo XVIII por el gran arquitecto Juan de Villanueva, y también la falta de espacio que, según las actuales técnicas museísticas, se derivan de la pequeñez de las salas que constituyen el museo, en relación con el enorme número de cuadros de primerísima categoría que hacen del Museo del Prado la primera pinacoteca del mundo. El director general de Bellas Artes informó al Patronato de las posibilidades que el III Plan de Desarrollo ofrece para resolver la actual situación del museo, que con toda propiedad, en el plano cultural, puede considerarse de dramática.

NUEVO MONUMENTO HISTORICO-ARTISTICO

El Palacio de la Música de Barcelona acaba de ser declarado monumento histórico-artístico. El «Palau» fue construido según proyecto y dirección del que fue famoso arquitecto Luis Domenech y Muntaner y está considerado como la pieza mayormente representativa del modernismo catalán. Este modernismo no está implicado en determinados sectores o detalles ornamentales del Palacio de la Música, sino que toda la arquitectura responde a una concepción y utilización casi exhaustiva de los elementos artesanos que constituyen la base del estilo modernista en Cataluña.

Son de destacar, entre dichos elementos, los mosaicos del hemicíclo, obra de Luis Bru; los motivos florales y alegóricos de la música; la claraboya central de la sala de conciertos, auténtica joya de artesanía; el busto de Beethoven; la alegoría de la «Cabalga de las walkirias» y la representación de Clavé, obras todas ellas del escultor Pablo Gargallo. Y con estas obras, la alegoría de la canción popular catalana del chafalán exterior del edificio, obra de Miguel Blay. Recientemente ha sido instalada de nuevo, en el vestíbulo principal del palacio, la pintura de Miguel Massot, de un estilo verdaderamente representativo de la época modernista.

Junto al arquitecto Domenech trabajó, en el Palacio de la Música, su colaborador Francisco Guardia, y en las obras escultóricas, Arnáu y Modolell y, principalmente, los artesanos Rigaut y Granell, en las vidrieras y cristales, y Cosme en toda la cerámica. El deseo de entroncar el futuro con el pasado medieval llevó a Domenech a un virtuosismo de artesanía y decoración, en el que se identifican totalmente artista y artesano. El

palacio fue construido a expensas de los socios del Orfeo Catalá, que es aún hoy propietario del inmueble. Las obras de construcción se iniciaron el 13 de abril de 1905, y tres años después, el 9 de febrero de 1909, fue inaugurado.

EL PROFESOR SANCHEZ-CANTON

Ha fallecido en Pontevedra, su ciudad natal, el director de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, don Francisco Javier Sánchez-Cantón. El doctor Sánchez-Cantón fue, durante casi toda su vida profesional, al margen de su cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes de la Universidad de Granada, subdirector del Museo del Prado, ocupando la dirección en los últimos años de su vida activa. Fue también, durante muchos años, catedrático, decano de Filosofía y vicerrector de la Universidad de Madrid. Sus publicaciones fueron numerosas e importantes, destacando entre ellas, las «Fuentes literarias del arte español», «Los pintores de cámara de los Reyes de España», «Retratos del Museo del Prado», «La librería de Velázquez», etcétera. Además de las Academias españolas de San Fernando, Historia y de la Lengua, era miembro de la Academia de Bellas Artes de Lisboa y Arqueológica de Bruselas y doctor «honoris causa» por la Universidad sueca de Lund. Pontevedra le había distinguido con el título de hijo predilecto. Había nacido en esta ciudad en 1891, estudiando Filosofía en la Central, en donde se doctoró en 1913. En 1922, el mismo año en que obtuvo la cátedra granadina, fue nombrado subdirector del Prado, en donde trabajaba ya como catalogador desde nueve años atrás. Era académico de San Fernando desde 1925, ocupando la dirección de la institución en 1956. Con

el profesor Sánchez-Cantón desapareció una de las figuras capitales de la investigación histórica del arte español.

VENUS DE GUADIX

Los servicios de la Dirección General de Bellas Artes de Granada han facilitado a los medios informativos una nota sobre el hallazgo de la estatuilla llamada la Venus de Guadix, encontrada recientemente en los alrededores de esta localidad. Según dicha nota, se trata de una escultura femenina de mármol, de espejuelo medio, con pátina amarillenta, de medio metro de altura, a la que le faltan cabeza, brazos y pie derecho, así como cualquier clase de atributos; el tratamiento plástico de la túnica presenta notable contraste con el estilo pictórico de claroscuro de los gruesos y movidos pliegues del manto. Este contraste —sigue diciendo la nota oficial— nos hace pensar en la posibilidad de una copia, en la que quizá se hayan tenido presentes diferentes modelos. Parece ser que se trata de una obra de finales del siglo II o incluso del siglo III. La comisión de servicios de la Dirección de Bellas Artes ha hecho gestiones para realizar, con urgencia, excavaciones arqueológicas en el lugar donde apareció la estatua, ya que se considera, a juzgar por dicha escultura y los restos de columnas y cerámica descubiertos, que en el sector existen enterrados edificios romanos de alguna importancia.

MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Preguntado recientemente el alcalde de Madrid, señor Arias Navarro, sobre el cierre del Museo Municipal, impuesto desde años atrás por las deficientes condiciones del inmueble, en el que también, desde su cierre, se vienen realizando obras de consolidación y reforma, sin que hasta la fecha se sepa cuándo va a ser nuevamente abierto al público, el alcalde de la capital española contestó que el Museo Municipal, verdadera joya arquitectónica, obra de Pedro de Ribera, a colmar en su interior de piezas artísticas extraordinarias, constituye una preocupación para el Ayuntamiento de Madrid, pero el elevado coste de las obras —más de cincuenta millones de pesetas— condicionaba la realización de los trabajos con una lentitud no deseada, aunque de momento impuesta por las circunstancias, esto es, la existencia de otras muchas necesidades municipales de carácter urgente y muy costosas, que impiden la inversión de esos cincuenta millones en el museo.

SEMINARIO DE DEPORTES Y ESPARCIMIENTO

Han sido dadas a conocer las conclusiones del reciente III Seminario de Deportes y Esparcimiento celebrado en Madrid con asistencia de amplias representaciones de arquitectos españoles y extranjeros, y en el que la arquitectura, la ingeniería, con sus integraciones correspondientes de pintura, escultura, vidriería, cerámica y demás se presentan con tan lucidos modos. El III Seminario fue organizado, como en anteriores ediciones, por la sección española de la UIA —Unión Internacional de Arquitectos—, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España y la Delegación Nacional

de Educación Física y Deportes. Estas fueron las conclusiones:

- De todas las discusiones se desprende el problema vital de reservar y crear espacios útiles para las actividades culturales, físicas y de esparcimiento necesarias al hombre de hoy, recordando a cada país la necesidad de aplicar urgentemente, mediante una legislación adecuada, una ordenación del territorio apropiado al medio urbano y rural.

- Las viviendas responden únicamente a las necesidades de descanso pasivo, de alimentación, de higiene y de vida familiar, pero no pueden satisfacer las de esparcimiento y deporte.

- Las nuevas realizaciones deben orientarse hacia complejos evolutivos funcionales, teniendo en cuenta las normas ya existentes para zonas verdes, centros de enseñanza, centros culturales e instalaciones deportivas. Asimismo es necesario multiplicar las pequeñas instalaciones asociadas a los espacios verdes en la proximidad de las viviendas, con el fin de satisfacer al hombre moderno en su necesidad de este tipo de actividad, sobre todo en la diaria, después en la semanal y en sus vacaciones anuales. Debe concederse una prioridad especial a las instalaciones de carácter social, así como a las que eliminen las barreras arquitectónicas, facilitando el uso de ellas a los minusválidos.

- El estudio de estas instalaciones exige la participación de diversos especialistas y técnicos, que deben colaborar e integrarse en equipos de trabajo. Por su formación humanista y polivalente, pensamos que el arquitecto debe trabajar con esos equipos, con el fin de coordinar la totalidad de sus trabajos. En el mismo orden de ideas, el Grupo de Trabajo, Deporte y Esparcimiento de la UIA debe colaborar en estrecha unión con los organizadores internacionales que se ocupan de los mismos problemas, como la UNESCO, etcétera.

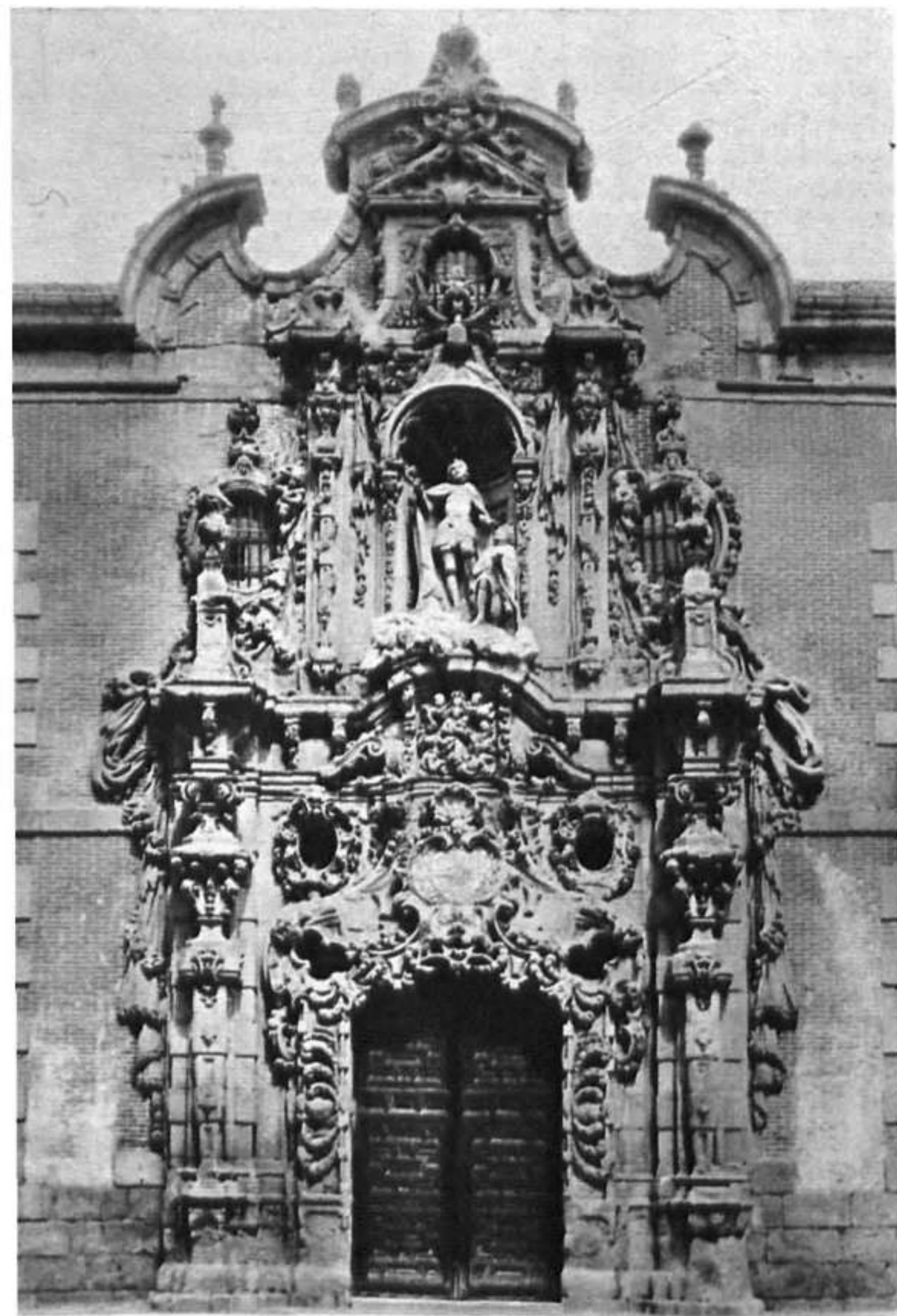
- La tendencia actual es actuar con la máxima rapidez, ya que las condiciones de la vida humana están ahora amenazadas en la mayoría de los campos. Debido a esto, la situación de hoy amenaza con provocar trastornos irremediables.

El Grupo de Trabajo, Deportes y Esparcimiento remite a la UIA la totalidad de los estudios de este III Seminario, con el fin de darlos a conocer y difundirlos, por su mediación, a los organismos internacionales y a los diferentes países del mundo.

PALACIO DE LOS CALIFAS CORDOBESES

Ha sido hallado el palacio de los califas de Córdoba, eje político y cultural de la España musulmana en su momento de mayor esplendor. El hallazgo lo ha hecho público el arquitecto conservador de la mezquita, don Félix Hernández, que calificó la noticia como de interés arqueológico mundial.

Los restos del palacio árabe fueron encontrados con motivo de la cimentación del nuevo colegio de San Rafael, en terrenos del palacio episcopal. Según las excavaciones realizadas hasta el momento, los restos arqueológicos que se conservan bajo el palacio episcopal alcanzan una altura suficiente como para que sea difícil formar una idea clara de la organización general del palacio de los califas. Bastantes partes del muro se conservan en buen estado, con estucos y zócalos, y las estancias conser-



van generalmente todo el pavimento de estuco rojo.

Otro descubrimiento importante es el del lienzo norte de la muralla del palacio, que alcanza cinco metros de altura y que separaba el edificio del resto de la ciudad. Al parecer, existe una puerta en la muralla norte. Este importante monumento cubría, al parecer, entre jardines y edificaciones, más de dos hectáreas y media de terreno.

EL ARTE EN EL III PLAN DE DESARROLLO

En unas recientes declaraciones sevillanas del director general de Bellas Artes, profesor Pérez-Embú, sobre el programa a realizar en el cuatrienio del III Plan de Desarrollo en torno a las artes, manifestó, entre otras cuestiones, las siguientes:

- En el III Plan hay previstos, para la sección de Bellas Artes, cuatro grandes programas de carácter nacional. Son los que aparecen en el texto del Plan con los títulos de «Protección del patrimonio artístico», «Modernización de museos», «Tesoro arqueológico nacional» y «Protección de la música y del arte contemporáneo».

- En la obra museal, la atención «número uno» será para el Prado. Se atenderá, asimismo, a los museos catalanes y se completará la red de museos de las capitales de provincia que carezcan de ellos, como Huelva, Ibiza, Palma de Mallorca, Canarias, Alicante... En colaboración con las autoridades eclesiásticas, se montarán museos diocesanos y catedralicios, siguiendo la labor ya comenzada en Toledo.

- Las inversiones para investigación y valoración del tesoro arqueológico nacional se dedicarán gradualmente a la adquisición de terrenos en los que existan yacimientos arqueológicos o cuevas prehistóricas. Los puntos principales programados son Mérida, Bolonya y Cateya, en Cádiz; Cástulo, en Jaén; Segóbriga, en Cuenca; las cuevas del levante español y de la zona cantábrica; Itálica, Numancia, Sagunto y Ampurias.

- En lo que se refiere a la música, el primer problema nacional es el gran teatro de la ópera. El segundo, la restauración de los grandes órganos de los templos españoles. El tercero, las jornadas musicales universitarias, las decenas y semanas de música y el Festival Internacional de Granada.

- Respecto al arte contemporáneo, están previstas algunas exposiciones en el exterior: en 1972, la del Greco en París; en 1973, la de pintura del siglo XIX, en los Estados Unidos...

- Sobre la rentabilidad de esta política artística se puede decir que no se trata de una financiación a fondo perdido, ni de unas inversiones de lujo. En España se ha dicho que es el turismo la primera industria nacional, y hay que pensar que existe un turismo de sol y un turismo de arte. Mantener en pie nuestro patrimonio histórico-artístico es, en primer término, una contribución de primera fila a la educación de las futuras generaciones. Luego un estímulo directo al turismo. Y siempre un deber de justicia para una riqueza que es patrimonio colectivo del pueblo español.

NUEVO MUSEO DE PEDRALBES

Desde el palacio barcelonés de Montjuich va a ser trasladado, al monasterio de Pe-



dralbes, el Museo de Arte de Cataluña. A las declaraciones hechas por el delegado de Cultura del Ayuntamiento de la Ciudad Condal sobre dicho traslado, corresponden los siguientes textos:

- Es el cumplimiento de un destino histórico por parte del municipio, que en 1357, a los diez años de fundado el monasterio, lo tomó bajo su protección. En el siglo XVI, el municipio y los consellers costearon el gran techo de madera del dormitorio y, además, les correspondía el privilegio de designar a una hija de la ciudad para entrar en el convento. Hoy, después de varios siglos, vuelve otra vez a tomar bajo su cargo esta tutela, con la obligación de que si el convenio que, en principio, ha tomado el pleno municipal se aprueba, se obliga al mantenimiento, restauración y conservación del monasterio. Todo este proceso de tutela se apuntó en conversaciones hace aproximadamente dos años y medio.

- Las circunstancias que han motivado este traslado, además del contenido histórico y monumental del monasterio, vienen fijadas por las condiciones inmejorables en aquella zona de la ciudad, con su clima seco, muy digno de estimarse cuando se trata de conservación de obras de arte. Esta circunstancia se tuvo mucho en cuenta en los tiempos fundacionales, y ahora cuenta también la pureza de la atmósfera, hoy precisamente que tanto hablamos de polución.

- Las condiciones estipuladas entre el Ayuntamiento y la comunidad son las siguientes: primera, el Ayuntamiento se obliga a construir un nuevo edificio residencia para la comunidad dentro del propio recinto del monasterio de Pedralbes, aunque más que de un nuevo edificio, podría hablarse de ampliación y adecuación de zonas ya edificadas del monasterio, habilitando nuevas salas en la parte norte. Segunda, cesión en propiedad de lo que se llama el «Hort gran», que limita con el recinto del monasterio. Es un

desnivel donde se construirá un pabellón para albergar las colecciones románicas del Museo de Arte de Cataluña. Tercera, la comunidad cede a largo plazo el arrendamiento del «Hort petit», gran parte del claustro, sala capitular, refectorio y otras dependencias, donde se instalarán las colecciones góticas, que embellecerán así el propio ambiente monástico. La iglesia continuará destinada al culto, pero podrá ser visitada. Y dentro de ella se instalarán las grandes pinturas góticas.

El Ayuntamiento se obliga también a la restauración del monasterio actual, hoy en situación muy precaria, y al mantenimiento de los edificios en estado normal de conservación. Se trata, de una parte, de salvar las colecciones museales, cuya instalación era deficiente en el Palacio Nacional (puesto que cuando se construyó el museo, en 1929, no se tuvo en cuenta la peligrosidad del lugar y quedaron las colecciones demasiado expuestas a una destrucción más o menos aplazada); de otra parte, de hacer partícipe a la ciudad en forma permanente de las bellezas del monasterio.

- La comunidad entendió, desde un principio, que la propiedad del monasterio y de los tesoros artísticos encerrados en él constituirán un acervo cultural de la ciudad, y que esta propiedad debe servir como función social a los intereses de la cultura de Barcelona, a la que dicha comunidad ha estado siempre tan ligada.

- Están aún por hacer los proyectos definitivos del museo que, dada su proximidad a la zona escolar —el campus universitario—, la belleza del paisaje, las amplias posibilidades de aparcamiento en aquellos lugares, harán que sea más visitado que en Montjuich. El Ayuntamiento ofrecerá aquí sus colecciones artísticas y el monasterio lo hará, a su vez, con sus fondos documentales e históricos, casi desconocidos hasta hoy.

GERARDO GOMBAU

ENTRE los compositores españoles de nuestra época, pocas personalidades tan atractivas como la de Gerardo Gombau, cuyo reciente fallecimiento ha dejado un gran vacío difícil de sustituir. Gombau destacó con brillantez en el terreno de la pedagogía —catedrático de acompañamiento del Conservatorio de Madrid— y en el de la interpretación —pianista y director de orquesta—, pero es esencialmente en el terreno de la composición donde su labor se evidencia como fundamental. Gombau nació en Salamanca el 3 de agosto de 1906, y en su formación integral de músico figuran como nombres principales los de Tragó para el piano y Conrado del Campo en la composición. En su carrera, la música lo será todo, y lo será en los más variados aspectos, ya que Gombau igual dirigía un estreno de vanguardia o acompañaba a un divo que realizaba labores de músico práctico en una grabación cinematográfica, en un quinteto de teatro o como director de los ballets de Pilar López y María Rosa. Fundó la Orquesta Sinfónica de Salamanca, en un intento por contribuir a levantar la postración musical de las provincias españolas; fue Premio Nacional de Música en 1945, por su «Don Quijote velando las armas»; realizó una inmensa labor en el Conservatorio formando músicos íntegros, a los que deseó siempre imbuir un insobornable amor a la música y una curiosidad perpetua por todo. Pero sobre todo fue un excelente compositor que se inicia en un posnacionalismo que se va estilizando desde el «Ballet charro» a la «Sonata para orquesta» y «Siete claves de Aragón», para acabar por desembocar en la vanguardia, en una vanguardia en la que él supo desarrollarse con voz personal y en la que no cedió un ápice de riesgo a los más jóvenes.

En esta entrevista póstuma, Gerardo Gombau nos habla de sus últimas obras. El material está sacado de otras entrevistas realizadas con Gombau con el autor de ésta y publicadas en revistas como «SP», «Imagen y Sonido», BELLAS ARTES 70 (número 5), así como ante los micrófonos de Radio Nacional de España.

Gerardo Gombau nos habla sobre sus primeros contactos con las formas de vanguardia, y el porqué es prácticamente el único de su generación que supo evolucionar en tal sentido.

—Las razones de este hecho son complejas. Hay que comprender que cuando un compositor llega a un «modus vivendi» estilístico piensa que es para toda la vida y le es difícil cambiar. Se necesita mucha humildad para reconocer que, al aparecer un nuevo modo de pensar la música, sea bueno o no; la verdad es que

no sabemos nada de eso, y hay que ponerse a aprenderlo quizá de otros más jóvenes. Esto no es fácil para un consagrado, pero hay que comprender que en el mundo todo cambia muy de prisa. Cuando yo nací no existía el avión, y luego, en cambio, se ha desarrollado. Es más práctico usar el avión y aprender a usarlo que negar su utilidad «a priori». Pero esto ha ocurrido y ocurrirá siempre, y a los que hoy son vanguardia también les pasará. Por eso creo que si hay que mirar atrás ha de ser marchando hacia adelante.

Los primeros intentos de un nuevo lenguaje los realiza en «Dos villancicos de Alberti».

—Se trata de una composición que realicé hacia mil novecientos cincuenta y siete sobre dos poemas de «El alba del alhelí», de Rafael Alberti, y que fueron grabados en disco por Angeles Chamorro y Enrique Franco junto a otros del mismo ciclo de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter y Antón García Abril. Aquí intentaba dominar un lenguaje nuevo para mí y que en cierto modo había aprendido del ejemplo de los más jóvenes y de estudios sobre partituras. Mi preocupación era buscar un material melódico y armónico fuera de la tonalidad. El intento creo que era modesto, pero para mí muy importante. También era modesta la continuación en las «Tres piezas de la "Belle Epoque"», que escribí para Narciso Yepes. Eran tres piezas en las que el atonalismo, tratado con cierta inexperiencia, daba un aire melancólico muy cercano al título.

Gerardo Gombau peca de modesto al enjuiciar estas obras. Las «Tres piezas de la "Belle Epoque"» se me antojan muy importantes no sólo por la utilización de un nuevo lenguaje, sino por la maestría con que éste se adapta a la guitarra y por las implicaciones estéticas que arrastra consigo, ya que Gombau nunca practicó una técnica por sí misma. Por otra parte, si la voz le sirvió en los villancicos para su cambio personal, éste seguirá afianzándose a través de obras vocales. Ejemplo pueden ser el «Scherzo» y «Música para voces e instrumentos».

—El «Scherzo» fue compuesto en mil novecientos sesenta para el Aula de Música del Ateneo de Madrid y sobre un poema de José Hierro. Es una obra que me sirvió de mucho, pero de la que no estoy plenamente satisfecho. Creo sinceramente que es mejor «Música para voces e instrumentos», escrita en mil novecientos sesenta y uno, pero no estrenada hasta mil novecientos sesenta y ocho. Aquí las voces, en forma de coro, están tratadas de forma abstracta, sin texto, y ello me ayudó mucho. No porque trate la voz como un instrumento más —tengo siempre en cuenta sus recursos específi-

cos—, sino porque quería hacer una obra en la que probar mis facultades en el terreno de una música estructural estricta. Lástima que la única vez que se ha interpretado no lo fuera completa ni en muy buenas condiciones. La experiencia me fue útil, porque después de ella la música vocal, aun con texto, ha sido tratada por mí de manera muy diferente. Por ejemplo, en la obra que escribí para el centenario de Góngora.

Se refiere, sin duda, a «No son todos ruseñores», escrita en 1962 y estrenada en el Ateneo de Madrid. El problema de la estructura es el principal que se presenta Gombau al adoptar un nuevo lenguaje, porque percibe muy claramente que no basta adoptar un material sonoro nuevo, sino que debe responder a él también la forma de la música. Gombau salvó magistralmente el principal escollo de un compositor que sufre una transformación radical: insertar un material nuevo en formas viejas. Gombau busca una lógica formal a su nuevo material, y de ahí la preocupación por las texturas e interrelaciones sonoras e instrumentales de las que nacerá una obra importante: «Texturas y estructuras».

—Es un quinteto de viento escrito en 1964 y que se ha tocado mucho por parte de varios quintetos. Últimamente lo ha tocado muchas veces el Quinteto Koan, que son unos chicos muy simpáticos y que tocan estupendamente. Se lo agradezco mucho, pero creo que la obra no es para tanto; incluso tengo intención de escribirles otro quinteto.

Gerardo Gombau no pudo cumplir este deseo; sin embargo, «Texturas y estructuras» es una obra de gran calidad, uno de los mejores ejemplos de quinteto de viento español de todos los tiempos. A partir de él, Gombau, una vez dominados los problemas de lenguaje y estructura, se preocupa por la acción sobre los instrumentos, por extraer nuevas posibilidades instrumentales. Nacen así «Sonorización heptáfona», «Dedicatoria», «Música para ocho instrumentistas».

—«Sonorización heptáfona» es una pieza para arpa escrita para María Rosa Calvo Manzano. Creo que en ella consigo algunos buenos efectos inéditos, quizá el único valor de la pieza. Igual ocurre con «Dedicatoria», para violín y piano. En cuanto a la «Música para ocho instrumentistas», que fue compuesta como homenaje póstumo al infante José Eugenio de Baviera, es una obra que se basa en el acorde cambiante de «Wozzeck» y que no tiene mayor mérito.

Sin embargo se trata de una hermosísima obra de cámara de una delicadeza y una maestría difíciles de imitar.



—Sí; la obra gusta, y no digo que esté mal hecha, pero el autor siempre espera más de la próxima obra.

La próxima obra es el cuarteto de cuerda «Tres más uno», una auténtica obra maestra donde Gombau investiga a fondo sobre las posibilidades del cuarteto y nos brinda una obra importante tanto en lo experimental como en lo conseguido.

—«Tres más uno» es un encargo de Radio Nacional de España, y está dedicado a Enrique Franco. De esta obra sí estoy muy contento. Creo que he descubierto

algunas cosas insólitas en el cuarteto y que ellas se insertan con naturalidad en la antigua forma del «ri-pieno», que es la que aquí utilizo en sentido amplio.

La acción sobre los instrumentos llevará a Gerardo Gombau a interesarse en la música electrónica. En el estudio de Alea, en su casa, en todas las ocasiones que puede, investiga, sin conformarse con los resultados «standard» de la técnica, buscando siempre nuevos caminos empíricos que él comprueba personalmente y que comenta críticamente. En su siguiente obra utilizará una parte electrónica. Se trata de la «Cantata para la inauguración de una losa de ensayo sin juntas de dilatación».

—Yo le llamo familiarmente «La losa», que es más corto. Fue un encargo del Instituto Eduardo Torroja para inaugurar una nueva losa de ensayo de resistencia de materiales. Colaboré con el ingeniero Aguirre, que es el autor del texto, y utilicé solistas vocales, instrumentos, una cinta electrónica y también la iluminación de la losa y una película sobre la misma. Es, pues, un espectáculo. Yo me divertí mucho haciéndolo, y la parte electrónica son unos ruidos concretos que hacen referencia al asunto. Lo que más me interesaba era el contacto con el mundo de la técnica y la ingeniería, que siempre me han apasionado.

La música electrónica vuelve a aparecer en «Alea 70».

—Se trata de un encargo de Alea estrenado en mil novecientos setenta, para instrumentos y cinta. No estoy muy seguro de haber conseguido todo lo que quería, pero en todo caso la obra es un trabajo serio.

Quizá la mejor obra de Gombau con utilización de música electrónica sea «Los invisibles átomos del aire», una excelente composición para voz y cinta que figura entre lo mejor de su producción y entre las mejores obras contemporáneas en el terreno vocal.

—Esta obra la escribí para el centenario de Bécquer con destino a Esperanza Abad, que la hace muy bien.

La rima becqueriana encuentra en este tratamiento de Gombau un camino para actualizarse sin perder sus valores. Gombau es, posiblemente, el único compositor contemporáneo que se ha acercado al texto de Bécquer, realizando una obra actual sin atomizar la palabra. Otra realización importante en 1970 de Gombau fue la «Fanfarria sobre temas de Beethoven».

—Esta obra es una breve composición para instrumentos de metal y percusión tomando como base temas beethovenianos. Tanto el conjunto instrumental como la temática son un pie forzado del encargo de la

Orquesta Nacional, y en este sentido me he esforzado en no perder de vista ni el motivo del encargo ni el público al que va dirigido. La obra la planteo dentro de una tonalidad ensanchada, utilizando temas beethovenianos en breves intervenciones, salvo una más elaborada del trío del «Scherzo» de la «Sinfonía Heroica». La percusión emplea dos juegos de timbales, y no quiere ser expresiva —tipo Berlioz—, sino como una conquista de forma espacial. La forma es casi la de una sinfonía en cinco minutos», ya que pueden apreciarse pasajes que van desde el primer tiempo bitemático al adagio, scherzo o finale, todo ello en un solo aliento, por supuesto. Mi intención ha sido no traicionar a Beethoven, pero tampoco traicionar a Gombau.

La preocupación por la motivación y el destinatario de la obra, presente en los últimos tiempos de Gombau, llega también a su última obra: «Pascha Nostrum».

—Es un encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Uso coro, orquesta y una intervención electrónica que, por cierto, me ha causado bastante problema. Dada la longitud exigida por el encargo y el coro que ha de cantarlo, he procurado escribir fácil y me he fabricado un sistema de estructuras, según el cual puedo utilizar una misma forma a lo largo de toda la obra. Quizá la obra sea un poco pastiche; no sé; tiene cosas que me gustan y otras no.

Nuevamente Gombau vuelve a juzgar con severidad su propia obra, severidad excesiva, ya que «Pascha Nostrum» es una gran obra y ha sido refrendada ya por un gran éxito. Pero Gombau deja aún una composición inestrenada: «Grupos tímbricos», obra encargada por la RTV Española, que procederá en breve a su estreno.

—Aquí he compuesto más libremente, sin renunciar a nada, nuevo o viejo, con tal que cuajara en la idea de la obra. Es una composición muy cuidada en su tímbrica y dinámica y también en otros aspectos. Se iba a llamar «Improvisación», pero su esmerada elaboración no correspondería al título. He procurado que su escritura sea asequible para la orquesta y el director sin necesidad de renunciar a mi propia expresión. La obra es un homenaje a Guillaume de Machault, cuyos conceptos de isorritmia e isomelia glosó de alguna manera.

Con esta obra inestrenada, de la que podemos dar fe por la partitura de su vital importancia, Gombau cerró, junto a «Pascha Nostrum», el ciclo de sus composiciones. Ahora, el compositor nos ha dejado definitivamente, pero sus obras quedan con nosotros.

TOMAS MARCO

EL MUNDO DE GOYA. D. B. WYNDHAM LEWIS.

256 PAGINAS, 42 LAMINAS EN COLOR, TRADUCTOR: CONSTANTINO AZNAR DE ACEVEDO. EDIT. AGUILAR, S. A. 1971.

Goya es una referencia que continúa sirviendo —últimamente en el Japón—, para dar de golpe una idea muy plástica de algo que, metido en la entraña española, no había asomado con tanta fuerza hasta que la mostró este hombre de Fuendetodos nacido en 1746. Se trata de una especial visión de la muerte y el tenebroso sortilegio que la rodea. Por ello, entre otros motivos, resulta estremecedor que este libro comience así:

En una mañana de noviembre de 1888, en el cementerio de la gran cartuja de Burdeos, el cónsul español residente en aquella opulenta ciudad sufrió la mayor impresión de su vida. Corrió al telégrafo más cercano y envió a Madrid este telegrama: ESQUELETO GOYA SIN CABEZA.

De haberse encontrado menos agitado, y en situación de recordar el fantástico grabado del maestro, de un cadáver sentado que empuja la tapa de una tumba con la inscripción de una sola palabra, Nada, el cónsul podría, con razón, haber empezado su telegrama: TIPICA SITUACION GOYESCA. Sin embargo, al cabo de una hora, aproximadamente, llegó la respuesta oficial: DESPACHE GOYA CON CABEZA O SIN ELLA.

Típica situación goyesca es la que ha escogido Wyndham Lewis para iniciar la biografía sobre el autor de los **Caprichos**. Hablando en términos de cinema, su procedimiento es como tomar un primer plano —aceleración rapidísima de la cámara—, para recoger la visión tétrica, y en seguida ofrecernos un contraplano de humor en la respuesta oficial y contundente. Y fijémonos en que Lewis prefiere aludir a una obra del protagonista del suceso para clarificarlo expresivamente.

Esta vez le tocó a un extranjero sentirse atrapado por el poder de Goya. D. B. Wyndham Lewis, no hace mucho desaparecido, nació en 1891. Su ingenio le hizo componer toda una antología dedicada a los malos versos. Estuvo primordialmente dedicado a los estudios históricos y biográficos: **François Villon** (1928), **Emperor of the West** (Carlos V) (1932), **Rabelais** (1957), **Molière: The Comic Mask** (1959), etcétera.

Lo primero que se propone el autor es aclarar el enigma de esa cabeza cortada.

En 1849, un joven artista navarro, Dionisio Fierros, pintó lo que supone ser un estudio del cráneo de Goya; de ese cuadro se escuchó hablar en 1928, al adquirirlo el Museo Provincial zaragozano y pasar luego al Ateneo de Madrid, en el que aún permanece. Se sabe la trayectoria seguida por el lienzo, pero sigue discutiéndose su autenticidad y, por tanto, continúan las conjeturas sobre él. Recuerda Lewis, a este propósito, que la muerte es el santo patrón de España y que los restos de la mayoría de los grandes escritores y algunos pintores de la Edad de Oro no han sido hallados. La perdida cabeza de Goya se hila así a una desafortunada y repetida circunstancia.

Pero lo que importa aquí es la vida. Desde las primeras páginas se percibe que estamos ante una biografía en la que han de utilizarse, a la vez, distintos ángulos y elementos: el cronológico, el artístico, el social. Esta triple perspectiva es mantenida hasta el fin del libro. Lewis aclara que no quiere penetrar en los dominios del crítico profesional; en efecto, lo que hace, sobre todo, es apoyarse de continuo en una relación entre vida y arte de Goya para escribir un relato en profundidad.

De la infancia del pintor se sabe poco; su mejor amigo y confidente, Martín Zapater, le considera un joven inquieto y turbulento, siempre en primera fila de las peleas.

El conde de Fuentes le lleva a Zaragoza, lugar del primer aprendizaje. En 1763 está Goya en Madrid. Fracasa en sus intentos de estudios académicos. Encorajinado, marcha a Roma; posiblemente vivió en el barrio de Trastevere. De allí volvió a Zaragoza, llamado por Francisco Bayeu; decora la capilla del Pilar; se casa con Josefa, hermana de su maestro. Retorna a Madrid, en 1776, para trabajar en la fábrica de tapices y, poco después, empieza a perfilarse el Goya que se acerca a la aristocracia, entre la que hay curiosos del pueblo. Don Ramón de la Cruz le conduce directamente por ese mundo de duquesas bravías y hombres ilustrados —Carlos III al frente—, en que se frustraría una de las grandes posibilidades españolas de sociedad equilibrada.

El biógrafo ha de encararse a uno de los misterios goyescos: la relación entre las majas de sus cuadros y la duquesa de Alba. ¿Cómo lo enfila? Sin permitirse sensacionalismos. En breves trazos aparece la España de fines del siglo XVIII: la de Carlos IV, la Reina María Luisa, las duquesas de Osuna y Alba, Floridablanca, Godoy... Goya está a la altura de pintor real, sordo, parece que a consecuencia de un enfriamiento cogido cuando hubo de reparar en Sierra Morena una diligencia asaltada, yendo camino de Sanlúcar con la de Alba. A este período de exaltación vital sucede otro, ya definitivo, en que domina el humor al compás del acentuamiento de la sordera (según algunos debida, como los vértigos, a una enfermedad venérea mal curada). El alma bifronte de Goya va perfilándose. La guerra contra Napoleón le desencadenará el dualismo: por un lado, retratos oficiales; por otro, horrores de lucha. Aparecen las brujas. Lewis observa que el sentido del humor de Goya puede ser más o menos definido. **Es cruel y sardónico; a veces, con algo de sadismo, que recuerda las máscaras tibetanas de la danza del diablo que decoran el establecimiento de Kim, en la novela de Kipling.** Se ignora si la aristocracia amiga del de Fuendetodos fue sorprendida por los **Caprichos**; es seguro que algunos grabados se interpretarían como sátira contra la duquesa de Alba y sus adoradores.

El título **Bajo dos banderas** acoge una difícil época goyesca: la del retiro a orillas del Manzanares, la de las pinturas de San Antonio de la Florida, la de algunos dibujos que, por reflejar la vida íntima, revelan el grado de ella que hubo con la duquesa Cayetana.

Goya, primer pintor de la corona española, ¿cómo se comportó durante la lucha por la independencia? Se le acusa de haber pasado una guerra muy buena, con encargos de retratos por ambas partes. **Puesto que incluso el genio puede estar atormentado por su conciencia, es posible, como ya se ha observado, que durante los cinco años del martirio del pueblo español, don Francisco de Goya pasara algunos malos momentos de soledad en su casa de la calle del Desengaño.** Y, naturalmente, fuera de ella. **Los desastres de la guerra**, en que no hay ninguna escena bélica, ¿pudo ser el purgatorio del artista por sus debilidades?

Y con el recuerdo de la guerra, el de la guerra circular: la del toro contra el torero, y viceversa, que hacia 1815 hace que el pintor considere la corrida como una obra de arte. Su **Tauromaquia** es un estudio de la psicología de las masas, el despliegue de la pasión goyesca, toda llena de ojos agudos (como después será la de Pablo Picasso).

Pero el fin de ese dinamismo vital de don Francisco se halla próximo, y las **pinturas negras** significan el último esfuerzo de una suerte de agitada catarsis. Es el momento en que Leocadia de Weis entra en la vida del pintor. Hora es de ocaso. Salen de los pinceles goyescos algunos cuadros de tema religioso. Burdeos será un voluntario destierro interrumpido por algunas visitas a Madrid, un modo de quedarse al margen del encono de los ultras, y de otros que no lo son tanto. Weis nos describe la atmósfera de los exaltados liberales, en las reuniones del café Poch, donde

Goya es un símbolo que, a pesar de hallarse declinante, mantiene su significado.

Todo un capítulo con el membrete **Aún aprendo...** relata los últimos días de Goya. Se transcribe íntegramente el testamento del pintor, que acarrearía tantas discusiones. Deja la herencia (Goya fue rico) a su hijo Francisco Xavier, habido del matrimonio con Josefa Bayeu. Olvida a Leocadia Weis y a la hija —¿de los dos?—, lo que no es bien visto por Lewis ni por otros biógrafos del genial baturro, porque fue bueno en general el comportamiento de la mujer con la que estuvo desde los años linderos a la vejez.

Goya rompió, sin duda— hay que recordar a Hogarth y a **El Bosco**—, la frontera pictórica española establecida por Velázquez no sólo en cuanto a calidad, sino también en cuanto a actitud. Fue pintor cortesano sin merma de su humor, incluso a costa de las personas reales; apasionado del pueblo, sin merma de su convivir entre aristócratas. Rompió también la frontera de algunas incomprensiones de cara al extranjero. Baudelaire le saludaría como a **généie sombre et fantastique** y también como a un **melancólico, escéptico Cervantes, convertido en volteriano**. Chabrun afirmó que en Goya había, por lo menos, veinte artistas, todos distintos y claramente definidos (de nuevo se impone hacer el paralelo con Picasso).

Goya, anticipando el romanticismo, es el artista en quien la propia vida sale al lienzo. Ortega y Gasset hablaría de paradoja vital, ¿pero cuándo no la hay? Wyndham Lewis cierra su libro con estas palabras: **Pocos artistas en la historia podían contemplar, en su pasado, igual resplandor de gloria. Había conseguido una larga y provechosa superioridad en tres o cuatro técnicas, por lo menos, y su política no afectó a su productividad ni a su fama.**

Una abundante ilustración va siguiendo el *fluir* biográfico e interpretativo de **El mundo de Goya**, sirviendo así la intención integradora de su autor.

JIMENEZ MARTOS

JOSE LLORENS ARTIGAS. JOSE CORREDOR MATHEOS. CERAMICA POPULAR ESPAÑOLA ACTUAL. SPANISH FOLK CERAMICS OF TODAY.

FOTOGRAFÍAS DE FRANCISCO CATALA ROCA. EDITORIAL BLUME. BARCELONA, 1970. TRADUCCIÓN INGLESA DE MARTHA TENNENT. DIBUJOS DE LLORENS ARTIGAS.

En un hermoso libro de amplio formato casi cuadrado, 241 páginas de texto y varios centenares de excelentes fotografías, muchas de ellas en color, realizan Lloréns Artigas y Corredor Matheos un exhaustivo análisis de lo que todavía queda de la vieja cerámica popular. En las páginas 235-236 cierran su documentado estudio con un índice de nuestros centros cerámicos, catalogados por regiones y con un mapa de los mismos. Subsisten exactamente en España 148 de los citados centros, de los que corresponden 140 a la Península, cuatro a las islas Baleares y cuatro a las Canarias. Las regiones de mayor densidad cerámica son Valencia, con 21 centros; Cataluña y Andalucía, con 20 cada una, y Castilla, con 19. La totalidad de estos 148 centros han sido estudiados en su libro —que contiene igualmente tantos capítulos como regiones—, y que para facilitar el manejo indica en el aludido índice la página del texto en que figura cada uno de ellos. La obra resulta así de consulta cómoda y es tan clara en su ordenación como en su exposición.

Las 21 primeras páginas del libro, dedicadas a la «Introducción» y a «La técnica», constituyen un enjundioso estudio de conjunto sobre la situación actual de nuestra cerámica y sobre los medios, elementos, procedimientos y técnicas habituales para fabricarla. Figuran en esta sección muy concisos estudios, en los que ni sobra ni falta una sola palabra sobre «La arcilla», «El torno» y «La cocción», que constituyen los tres elementos básicos de toda alfarería y de toda cerámica. En la página 23 empiezan los estudios regionales, encabezados por el de Aragón, y cerrados por el de las islas Canarias. Como puede verse por la antecedente descripción, se trata de un libro completísimo, pero mucho más importante que su valor de catálogo

o de archivo definitivo de un arte conmovedor que se halla en vías de desaparición son la personalidad de sus autores y su conocimiento perfecto de la materia de su estudio, así como la ternura con que han escrito su libro y la hondura de su llamada angustiada, de su afán por salvar los restos de algo en lo que España ha sido durante siglos privilegiada y de lo que muy pronto no quedará nada, nada, absolutamente nada, salvo algunas que otras piezas fabricadas en serie y con ínfima calidad para turistas económicamente débiles. Todas estas condiciones —tristes las más de ellas—, que hacen insustituible este hermoso libro, requieren su comentario y lo haremos, por tanto, en breves palabras, comenzando por la personalidad reciamente ibérica de sus autores.

José Lloréns Artigas es, en la proximidad de sus ochenta años, el más grande ceramista español de todos los tiempos. Sus piezas son modelos de sencillez y de distinción y se caracterizan por la melodía de su forma, por la suave matización de su textura y por la evanescencia de su color matizado en suavísimas degradaciones. Maestro en el hallazgo de nuevas estructuras antiespectaculares, lo es también en su dominio de los procedimientos técnicos, en su sabiduría de oficio y en su conocimiento de toda la historia de nuestra cerámica en todas sus ramas. Hombre afable, cordial, sencillo, desea por encima de todo servir a su prójimo, realizar con ponderación y sin discursos una obra bien hecha y salvar cuanto sea todavía salvable en una tradición que ha entrado, lógicamente, en conflicto con las nuevas maneras que impone (con total necesidad y coherencia histórica) la civilización industrial.

José Corredor Matheos es cuatro decenios más joven que Lloréns Artigas. Muchos de sus lectores lo conocen, ante todo, como crítico de arte de amplia cultura humanística, en tanto otros lo prefieren en cuanto poeta de lenguaje conciso, imágenes severas y notables preocupaciones sociales que son en él la consecuencia del planteamiento de un problema de decisión moral que lo compromete en cuanto ser humano en la totalidad de sus implicaciones y no tan sólo en cuanto profesional de una u otra arte. Salvar nuestra artesanía o llamar al menos la atención sobre la desaparición inminente de nuestra cerámica popular es una de las opciones condicionadas por su decisión moral antes aludida. Sirve con ella al hombre de carne y hueso, tanto al artesano que construye la pieza y ya no puede venderla a un precio remunerador, como a la madre de familia que en vez de seguir utilizando un objeto bello tendrá que servirse de otro sin «ángel».

Corredor y Lloréns estaban hechos para comprenderse y nada tiene de extraño, por tanto, que una vez que se encontraron se comprendiesen. Estaban hechos también para colaborar en empresas palpables de una importancia social práctica y no en declamaciones teóricas sobre principios generales relacionables con el (¡tan hermoso, ay, desde el punto de vista de la inteligencia pura y autosuficiente!) idealismo alemán o con el igualmente hermoso materialismo dialéctico que le dio la vuelta como si se tratase de un guante demasiado pulido.

Estaban hechos —repito— para un trabajo práctico, sencillo y humilde y para recorrer en una peregrinación de estudio y amor todos los centros alfareros de nuestra piel de toro. Lo hicieron en dos viajes sucesivos, separados entre sí por poco más de dos años y tuvieron el dolor de comprobar que entre uno y otro se habían cerrado en algunas localidades más de la mitad de los hornos que todavía subsistían en el primero. Con un lenguaje escueto de notarios que redactan el acta de un acontecimiento catastrófico, pero con ternura y nostalgia que no son incompatibles con la imparcialidad de la exposición, nos comunican su sencillo y «dolorido sentir»:

«No hay que hacerse ilusiones: la cerámica popular es fruto de una sociedad que ya no es la nuestra. Como tal arte tradicional ha llegado ya a su término. Ha desaparecido el fin inmediato: la utilidad, por haber sido sustituido este tipo de vasijas por otras susceptibles de fabricarse con la gran industria».

Tampoco nosotros nos hacemos ilusiones. Si incluso en países subdesarrollados como Marruecos ha desaparecido la vieja cerámica del Rif, cuyas hermosas formas y finísima ornamentación geométrica se habían manteni-

do inalteradas desde la Prehistoria hasta 1960, ¿cómo no va a desaparecer la cerámica en un país semiindustrializado como España? Los rifeños prefieren ahora fabricar y ornamentar también ellos en serie, ofreciéndonos un desecho histórico de ínfima calidad o importar las vasijas metálicas que les llegan desde los Estados Unidos o Alemania, aureoladas por el prestigio de la gran civilización industrial. En España preferimos que nuestra industria incipiente fabrique nuestras propias vasijas, las cuales —hay que reconocerlo y no empeñarse en la inútil tarea de pretender darle marcha atrás a la Historia—, aunque sean menos bellas, resultan más prácticas que nuestras entrañables piezas de tradición milenaria. El último consuelo que nos queda es, sin duda, un pequeño consuelo, pero nos permite al menos esperar que no todo se perderá enteramente. Nos lo ofrecen los propios autores del libro en el párrafo que sigue inmediatamente al arriba reproducido. Dice así:

«El arte —y no sólo éste— pierde su contenido palpable. Lógicamente, el artista avanzado estará en mejor disposición que otros para apreciar un cántaro, precisamente por las equivalencias modernas que le sugerirá para su entendimiento del arte. Queremos decir con esto que la cerámica popular podrá seguir existiendo en la medida que se consiga interesar por lo que este arte tan antiguo tiene de vivo, de actual, y las personas que mejor se darán cuenta son aquellas, artistas o no, que estén interesadas por el presente: y, por lo tanto, por el futuro. En nuestra sociedad, la cerámica popular podrá encontrar un sitio, aunque no será, hoy por hoy, entre el pueblo, porque ella, la cerámica, era para otro pueblo distinto».

Esto —¡tan poco!— es, de momento, lo único que cabe esperar. A que al menos se pueda salvar esta última y pequeña esperanza tiende este documento, ameno y veraz libro de José Lloréns Artigas y José Corredor Matheos. Nos ofrece el inventario inteligente y enternecido de un hoy que es ya casi un ayer, pero nos permite aspirar a que en un mañana irreversiblemente —y debemos congratularnos de esa irreversibilidad— tecnificado y con muchos más altos niveles de vida la vieja cerámica siga satisfaciendo a los nuevos artistas y legue algo de su espíritu o de la autenticidad de sus formas a algunos de los objetos industriales con los que obligatoria e ineludiblemente habremos de convivir día tras día. Es, por tanto, éste un libro utilísimo —y bellísimamente editado, por añadidura— que todos los españoles interesados en estas cuestiones —arte y sociedad, civilización posindustrial, etcétera— harían bien en leer y en meditar.

C. A.

JULIAN GALLEGO. PINTURA CONTEMPORANEA.

BIBLIOTECA GENERAL SALVAT, NUMERO 8, SALVAT EDITORES, S. A. y ALIANZA EDITORIAL, S. A. MADRID, 1971.

En la maravillosa Praga gótica y barroca, la ciudad más hermosa y refinada del mundo en la melodía interminable de sus sinuosas líneas en fuga, conocí hace unos cuantos años al historiador y crítico de arte español Julián Gállego. Residía entonces en París y, aunque hablamos mucho de arte, «se olvidó» de contarme que un poco antes —en 1963 y al cuidado de la Editorial Garriga de Barcelona— había publicado un excelente libro sobre «La pintura española». En Praga, lo que especialmente nos interesaba era el puente Carlos y «el hermoso estilo» y las vírgenes todavía más armoniosas que las francesas y los recuerdos gloriosos de la Casa de Austria, tan austríaca o checoslovaca como nuestra, y tan entrañablemente recordada en la Bohemia socialista como en España.

Hace poco descubrí ese libro del que Gállego no me habló en Praga y lamento que hoy, pasados ya ocho años desde la fecha de su publicación, no resulte de actualidad hacer su exégesis, porque me habría gustado comentarlo, dada su originalidad y ponderación, igual que si se tratase de una obra editada ayer. Por fortuna para el cronista, Gállego ha publicado otro libro en 1971 y, aunque la pintura estudiada no sea ahora la española de siempre, sino

la europea de los últimos cien años, hay bastantes cosas que decir sobre él y sobre la clarividencia de sus puntos de vista.

Debo comenzar por indicar que esta obra de Gállego tiene exactamente ciento una páginas, por lo cual si descontamos las de títulos e índices, el texto propiamente dicho queda reducido exactamente a noventa y una, once de las cuales pertenecen a un prólogo muy enjundioso y el resto a unas descripciones telegráficas de los diversos artistas y tendencias. Constituye una auténtica proeza, un reto a la dificultad, el poder explicar con enorme claridad y en tan breves dimensiones no sólo lo esencial de todo el arte europeo posterior a la disolución del impresionismo —desde Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Munch, Klimt y Ensor hasta nuestros días—, sino expresar también puntos de vista propios sobre la manera como cada tendencia nació necesariamente de acuerdo con la evolución previa y sobre sus posibilidades de futuro. Ya en el prefacio hay una aproximación entre Wagner y Manet, que me parece clarividente, porque sin desconocer cuán diferentes son, descubre lo que les enlaza. «Hoy parece absurdo —afirma Gállego— equiparar Wagner a Manet; no caben dos posiciones estéticas más opuestas que la de quien quiere un arte simbólico y hasta filosófico y la de quien sólo trata de captar la realidad del reflejo fugaz de la luz en los objetos. Pero en 1875 ambos eran semejantes en su descortesía hacia las convenciones artísticas aceptadas por la sociedad».

En el capítulo primero hace Gállego el análisis de las revoluciones artísticas, que no suelen coincidir con las políticas. Buena prueba de ello la constituyen la francesa y la rusa, defensoras del arte más académico y reaccionario que jamás haya tenido vigencia oficial. La revolución cubana, tal como Gállego reconoce, constituye una consoladora excepción, pero la tenemos aún demasiado cerca en el tiempo para predecir sus orientaciones futuras. Me parece muy interesante, y más todavía en un libro tan breve, el que al citar el ineludible y nunca olvidado precedente de los «prerrafaelistas» ingleses, no se olvide tampoco de aludir al mucho menos citado de los «Macchiaioli» italianos y de afirmar que «abren paso a una serie de artistas (españoles, en particular) falsamente calificados de impresionistas, como Sorolla, Mir o Gimeno». Este breve recuerdo es doblemente importante no sólo porque repara el injusto olvido en que se tiene a los «Macchiaioli», sino porque indica con claridad que sólo si lo empleamos a manera de imagen podemos considerar en efecto impresionistas a un Sorolla o un Mir. En autores en quienes predomina la mancha —o incluso la pasta densa, como en Gimeno—, no puede haber ni toque dividido ni ninguna de las características programáticas del impresionismo.

Entra luego Gállego en un interesante análisis de los diversos artistas con capítulos tan reveladores como el de «El idioma del color: nabis, fauves, expresionistas» o el de «El cubismo y sus consecuencias», con una visión muy clara del fenómeno Picasso. Más importante aún me parece dentro de sus brevísimas dimensiones —ocho páginas— el titulado «Dadá y surrealismo». De manera asombrosa, y en tan escasas líneas, recuerda Gállego lo que significaron Tristan Tzara y el manifiesto de monsieur Antipirine y el tan traído Cabaret Voltaire y el gran Marcel Duchamp, en su época heroica, y Man Ray y nuestro cubano-español Picabia. Llega Gállego a hacer incluso una incipiente catalogación de procedimientos («Collage, frottage y calcomanía»), de métodos (el de la «inmediatité» y el del «depayement réfléchi») y de tendencias (la inquietante y revolucionaria y la lúdica y optimista).

Igualmente interesantes son los capítulos finales sobre figuración expresiva, expresionismo abstracto y abstracción geométrica. Sobre todos ellos flota —incluido el capítulo en que se alude a Mondrian— la sombra inmensa de Kandinsky, anteriormente estudiado con tanto cariño como clara visión. Se trata, en suma, de una excelente obra de introducción al arte actual que recomiendo, de manera especial, a los que sin llegar a comprenderlo todavía se acerquen a él y deseen sinceramente conocer sus supuestos últimos, tan legítimos y coherentemente estructurados como los de cualquier otra época.

C. A. A.

DISCOGRAFIA

CANCIONERO DE UPSALA O DEL DUQUE DE CALABRIA.

CUARTETO MADRIGALISTAS DE MADRID. HISPAVOX. COLECCION DE MUSICA ANTIGUA ESPAÑOLA, VOLUMEN 15. UN DISCO DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 R.P.M. EN ALBUM DE 15 PAGINAS HHS 11-ESTEREO.

Un nuevo volumen en esta colección de música antigua española, una de las más importantes realizaciones del disco en nuestro país. Esta vez se trata del bellissimo «Cancionero de Upsala», cuyo único ejemplar conocido, en edición veneciana, descubrió el musicólogo Rafael Mitjana en la Biblioteca de la Universidad de esa ciudad sueca. El «Cancionero de Upsala» o «Del duque de Calabria», constituye uno de los grandes tesoros de nuestra poesía y nuestra música en el siglo XVI. No es muy extenso, pero su selección se debió hacer por alguien de gran sensibilidad, pues abunda en pequeñas obras maestras, algunas de las cuales han llegado a hacerse casi populares, como los villancicos «No la debemos dormir», «Dadme albricias» o «Riu, riu, chiu». Villancicos en el sentido tradicional de la palabra o en el actual, esto es, canciones de Navidad, temas de otra significación, se reúnen en un breve puñado de joyas poético-musicales. Los nombres de poetas y músicos como Cristóbal de Morales, Juan del Enzina, Nicolás Gombert, fray Ambrosio Montesino y Mateo Flecha, figuran claramente. Otras páginas, aunque anónimas, son atribuíbles a algunos de ellos.

Como de costumbre en la colección, Roberto Pla firma un estudio interesantísimo y completo sobre el contenido del disco. Puede asegurarse que este trabajo constituye algo realmente definitivo para el conocimiento del cancionero. Es admirable la sistematización y el método que presiden el texto.

Estamos bastante acostumbrados a oír las páginas del «Cancionero de Upsala» en versión de coros más o menos nutridos. Yo creo que adquieren su verdadero y entrañable valor en la de grupos como el Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, que dirige Lola Rodríguez Aragón. A este cuarteto vocal, formado por Carmen Rodríguez Aragón, María Aragón, Tomás Cabrera y Manuel Pérez Bermúdez, se dedican unas palabras breves de monseñor Federico Sopeña, comisario general de la Música. En otras ocasiones, desde estas mismas páginas, he tenido espacio para elogiar las actuaciones directas del Cuarteto de Madrigalistas, en las que siempre figuran algunas de las páginas grabadas en este disco. He hecho notar la excelente escuela vocal en primer lugar, y en segundo, la musicalidad, el gusto auténtico, sin exageraciones. Todo esto se debe, naturalmente, no sólo a las cualidades de estos cuatro jóvenes cantantes, sino también a la dirección de Lola Rodríguez Aragón, maestra de figuras ya ilustres, y cuyos métodos han dado siempre los mejores resultados. Segu-

ramente no pueden encontrarse, para la interpretación completa del «Cancionero de Upsala», voces más adecuadas y educadas que las del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid. La grabación es excelente y recoge, en su ambiente adecuado, estas músicas que tan alto lugar ocupan en la historia del arte sonoro español.

C. G. A.

HOMENAJE A JOSE CUBILES.

RECITAL ALBENIZ. RCA. UN DISCO DE 30 CENTIMETROS Y 33 1/3 R.P.M. LSC-16354. ESTEREO.

Nadie puede ser optimista en lo que se refiere a la presencia de la música y los músicos españoles en los catálogos de nuestras editoras de discos. A pesar de los esfuerzos hechos por algunas de ellas, la verdad es que falta la grabación de obras no ya de músicos injustamente postergados, sino de otros de fama tan reconocida como Joaquín Turina. Hay que reconocer, sin embargo, que este es un trabajo de escasos resultados comerciales, y aquí vendría bien la mano generosa del Estado, como sucede en algunos otros países. La inversión no sería estéril, pues la música es seguramente la mejor embajadora de un país ante todos los demás, y es muy posible que en algún rincón del mundo donde casi no se conocen nuestras grandes producciones literarias o pictóricas se escuchen los compases de Albéniz o de Falla. En lo que respecta a los intérpretes españoles, el panorama es igualmente desolador. Ahora se va haciendo algo más, contra viento y marea, por ciertos sellos discográficos que merecen nuestro mayor aplauso. Pero causa verdadera vergüenza que nombres como el de José Cubiles, a quien le hemos oído tocar algunos fragmentos de música española con una inigualable sagacidad, pianista que estrenó las «Noches en los jardines de España» y otras producciones importantes, no hubiese figurado en el mercado del disco más que con una grabación, ya seguramente descatalogada. Después de la muerte del maestro, Radio Nacional de España, que conservaba algunos registros de Cubiles, colabora con ellos en la edición de este homenaje que ahora comento. Con el título de «La última lección», figuran en la carpeta unos atinados comentarios de Enrique Franco, cuyo interés personal ha sido fundamental en esta realización. Así podemos escuchar al inolvidable Cubiles en una selección de obras albenizianas: el «Tango», tres números de la «Suite española» («Granada», «Córdoba» y «Castilla») y otros tres de «Iberia» («Evocación», «El puerto» y «Almería»). Este disco es un documento de gran importancia. Ya que las grabaciones no fueron realizadas para ser presentadas de esta forma, no sería oportuno hacer ninguna observación sobre su calidad.

C. G. A.

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

GALVE, Luis (pianista).

Nació en Zaragoza el 10 de marzo de 1908. Su actividad artística comenzó a los cinco años, cuando dio el primer concierto público en su ciudad natal. Allí inició sus estudios musicales con Guadalupe Martínez. Por consejo de Arturo Rubinstein se trasladó a Madrid para continuarlos en el Real Conservatorio, donde terminó la carrera a los doce años. Cuatro años después se trasladó a París, para perfeccionar su arte con el famoso Isidor Philipp, que le presentó poco después, con enorme éxito, en la sala Erard. A partir de ese momento comenzó su verdadera carrera internacional, durante la que recorrió 52 países de Europa, América y África. En 1944 ganó el Premio Nacional de Piano. En 1947 marchó a América y, después de su presentación en Nueva York, realizó ininterrumpidas giras por el continente, durante once años. Al volver a Europa se instaló en París, donde reside actualmente. Su constante actividad artística en los principales centros musicales del mundo no le impide mantener un permanente contacto con el ambiente musical español. Su colaboración con todas las sociedades de conciertos y las mejores orquestas de nuestro país le han proporcionado un auténtico prestigio de artista internacional, pero fundamentalmente ibérico. Ha tocado bajo la dirección de maestros españoles como Pérez Casas, Arbós, Argenta, Jordá e Iturbi, y Pierre Monteux, Hoesslin, Barbirolli y Von Benda entre los extranjeros.

La crítica ha señalado unánimemente a Galve como un artista del máximo interés, cuya singularidad es un producto de su espíritu racial y su estricta formación europea, que ha asimilado elementos de las distintas corrientes y escuelas pianísticas en una perfecta síntesis.

Ha sido condecorado por el Gobierno español con la Orden de Alfonso X el Sabio.

Discos: *Suite española*, de Albéniz. *Danzas españolas*, de Granados, integral. Obras de Albéniz, Granados y Falla. Obras de Falla. E. Halffter, Nin, Rodrigo, Usandizaga e Infante. Dos sonatas de Mozart (K. 321 y K. 322) y dos de Haydn (números 6 y 7). Sonatas de Scarlatti. *Sonatas antiguas españolas*, de Soler. M. Albéniz, Cantallos, Ferrer, Casanovas, Freixanet y Gallés (Columbia).

I-72.

SIXTO (Sixto MARCO MARCO) (pintor).

Nace en Elche, Alicante, el 25 de enero de 1916. Autodidacta. Ha viajado por numerosos países europeos, estudiando el arte de cada nación. Miembro fundador del Grup D'Elx y miembro del Grupo Arte Actual, de Valencia.

Ha sido recompensado con los siguientes galardones: Palma de Plata de Pintura en los concursos del Sureste de Elche el año 1963; Premio Especial de Pintura en el VII Centenario del Misterio de Elche, 1965; Premio-adquisición en el Concurso del Instituto de Estudios Alicantinos los años 1969 y 1970.

Exposiciones individuales: 1956, Alicante (sala de la C. A. S. E.); 1957, París (galería Les Quatre Vents); 1958, Sevilla (club La Rábida); 1959, Elche (peña madridista); 1960, Madrid (sala Eureka); 1961, Elche (peña madridista); 1962, Elche (peña madridista); 1963, Elche (peña madridista); 1964, Elche (café Marfil); 1965, Elche (hotel Cartagena), Barcelona (sala del Ateneo) y Alicante (sala de la C. A. S. E.); 1966, Murcia (sala de la C. A. S. E.); 1967, Valencia (sala del Ateneo Mercantil); 1968, Barcelona (sala Rovira).

En España ha intervenido en las siguientes colectivas: Pintores del Sureste en Elche, 1964 y 1965; Salón de Mayo de Barcelona, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968 y 1969; Salón Nacional de Pintura de Alicante y Murcia, 1966 y 1967; Salón Nacional de Tarrasa, 1966; Exposición Homenaje a Vázquez Díaz en Monóvar, 1967; Joven Pintura Alicantina en Alicante y Elche, 1968; Exposición Homenaje a Rafael Zabaleta en Monóvar, 1968; Salón de Marzo de Valencia, 1968, 1970 y 1971; Salón de Otoño de Valencia, 1970; Arte Actual Español en Bilbao, 1970; I y II Exposición Colectiva de la sala Puntal de Santander, 1970 y 1971, y su participación en doce exposiciones del Grup D'Elx. En el extranjero toma parte en la Exposición de Arte Catalán de Colliure (Francia), 1967; Seleccionado por la Guía Europea de Bellas Artes en la Exhibition of Contemporary European Painter in USA y II Bienal Internacional de Merignac (Francia), 1969 (esta última en unión del Grup D'Elx).

ALCARAZ GONZALEZ, Francisco (pintor y restaurador).

En Almería nace este artista el día 5 de febrero de 1926. Comienza su formación en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal bajo la dirección de Jesús de Perceval, que luego amplía en Madrid, al ser becado por la Diputación de Almería en 1946, y en París, con otra beca del Ministerio español de Trabajo el año 1948. Dos años más tarde obtiene una nueva beca, esta vez del Gobierno francés, para continuar sus estudios en París. Sus estudios de restauración han sido dirigidos por José María Torres García en España y por el profesor Paul Coremans en Bruselas. Fue miembro del Grupo Indaliano.

Ha sido recompensado con el Premio a la Pintura Extranjera de la Escuela de Bellas Artes de París, en 1950; Premio concedido por el embajador de España en Francia, en 1953, y Medalla de la Ciudad de París, en 1956.

Expone individualmente desde el año 1948, en que realiza la primera en la Biblioteca Villaespesa, de Almería; a ésta han seguido: Madrid (Museo de Arte Moderno), en el mismo año; Madrid (Escuela Social de Trabajo), en 1950; Salamanca y Zamora, en 1963; Madrid (Macarrón), en 1964; Madrid (Quixote), en 1966; La Coruña (Artes), en 1967; Soria (S. A. A. S.) y Madrid (I. N. S. A.), en 1968; Almería (Casa de Cultura), en 1969; Madrid (Richelieu), en 1970, y Madrid (Círculo de Bellas Artes-Sala Goya), en 1971, por lo que respecta a España. Fuera de ella ha realizado exposiciones en París (Vidal) y Saint-Etienne (Ayuntamiento), en 1953; París (L'Art Pictural), en 1954; París (galería R. G.), en 1955, y París (Vidal), en 1957.

Toma parte en la I Exposición Indaliana del Museo de Arte Moderno de Madrid, en 1947; en el VI Salón de los Once de la galería Biosca, de Madrid, en 1948; en la II y III Bienal Hispanoamericana de 1954 y 1955; en la II Exposición Indaliana en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1967; en la exposición El marco en el Arte, en la misma sala que la anterior, en 1968; en la exposición home-

SANZ FRAILE, Eduardo (pintor).

Nace en Santander el 6 de julio de 1928. Su formación artística tuvo lugar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En la actualidad es miembro de los Grupos Antes del Arte, de Madrid y Centro de Arte Integral, de París.

Premiado en distintas ocasiones con el Premio Estanislao Abarca, en 1955 y 1957; Primer Premio de la Exposición Nacional de Estudiantes de Madrid, 1957; Premio suizo a la Pintura Abstracta de Lausana, 1962, y Premio en la I Exposición Nacional de Alicante, 1965.

Individualmente ha mostrado su obra en: Santander (galería Dintel), 1956; Jaén (Salón Economía), 1958; Santander (galería Sur), 1960; Santander (galería Sur) y Bilbao (galería Illescas), 1961; Madrid (galería San Jorge), 1962; Santander (galería Sur), 1963; Bilbao (galería Illescas), Santander (galería Sur), Madrid (Ateneo-Sala del Prado) y Salamanca (Escuela de Bellas Artes de San Eloy), 1964; Bilbao (galería Grises), 1965; Madrid (galería Iolas-Velasco), 1968; Burgos (galería Mainel), 1969, y Segovia (La Casa del Siglo XV), 1970, por lo que se refiere a España. Fuera de ella ha expuesto en: Milán (galería II Milone), 1963; Cremona, 1964; París (Suzanne de Croninck), 1968; París (galería de Beaune), 1969; Nueva York (galería Kreisler), 1970, y Caracas (galería Antañona), 1971.

Interviene en la II Bienal de París, 1961; Trienal de Helsinki del mismo año; XXXI Bienal de Venecia y Bienal Internacional del Grabado de Tokio, 1962; VII Bienal de Sao Paulo, 1963; IV Bienal de Tokio y VIII Bienal de Sao Paulo, 1965; XXXIII Bienal de Venecia, 1966; Bienal de Merignac, 1969, y en otras muchas exposiciones y concursos celebrados en Bruselas, Travemünde (Alemania), Wolfram-Eschenbach (Alemania), Bonn, Munich, Madrid, Torremolinos, Wuppertal (Alemania), Lausana, Barcelona, Ljubljana (Yugoslavia), Viena, Toulouse, Bordeaux, Buffalo (USA), Rochester (USA), Norwich (USA), Stanford (USA), Ginebra, Alicante, París, Sevilla, Bilbao, Santander, Segovia y Gante.

naje a don Eugenio d'Ors del Club Urbis de Madrid, en 1971... En el extranjero ha intervenido en numerosas colectivas de arte español y francés contemporáneo.

Su obra se encuentra en numerosas colecciones españolas y extranjeras.

I-72

Su obra está representada en los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Barcelona, Arte Abstracto de Cuenca, Municipal de Santander, Redondo de Santander, San Eloy de Salamanca, de la Stampa de Milán, S'Farcesco de Milán, Arte de Rochester y Arte Contemporáneo de Villafamés.

I-72

En los Museos de Bellas Artes de Valencia, Histórico Municipal de la misma ciudad, del Misterio de Elche, Ilicitano de Arte Actual, también en Elche, y en bastantes colecciones españolas, podemos hallar obras de este pintor.

I-72

LEON ARA, Agustín (violinista).

Nació en Santa Cruz de Tenerife el 30 de junio de 1936. Comenzó sus estudios de violín en el Conservatorio de su ciudad natal, con León Villaverde. Los continuó en el Royal College of Music de Londres con Albert Sammons y en el Real Conservatorio de Bruselas con André Gertler. Trabajó la música de cámara con Phillips y Aronowitz, en Londres, y con Poulet, en Bruselas. En la Capilla Musical Reina Isabel, de Bélgica, ha trabajado el violín con Gertler (con el que colaboró en el Conservatorio desde 1962), la música de cámara con Franz André, la armonía y el contrapunto con Víctor Legley y la fuga con Jean Absil.

Primer Premio Extraordinario en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife. Primeros Premios Samuel Dove y Howard y Primer Premio Cobbett de música de cámara en el Royal College of Music de Londres. Primer Premio en el Real Conservatorio de Bruselas. Graduado de la Capilla Musical Reina Isabel. Primer Premio Orense, 1959. Medalla de la Fundación Eugène Ysaye, de Bruselas. Medalla Harriet Cohen, de Londres. Primer Premio del Concurso Internacional de Música Contemporánea de Darmstadt, 1957. Premio en el Concurso Internacional Henri Wieniawski, de Polonia, 1957. Premio en el Concurso Internacional Reina Isabel, de Bruselas, 1959.

Profesor en el Primer Curso Internacional de Granada, 1970, y el mismo año en el Curso de Música en Compostela. Desde esa fecha es también profesor de violín en el Real Conservatorio de Bruselas.

Ha actuado como solista y con orquesta en Europa, Hispanoamérica y África, siendo reconocido en todos sitios como un auténtico valor en el campo de la interpretación actual. Su repertorio es muy amplio, incluyendo habitualmente obras contemporáneas y, desde luego, lo mejor de la música española para violín. Técnica y musicalidad se unen en su arte. Los compositores Grazyna Bacewicz y Joaquín Rodrigo han escrito obras para él.

SACRAMENTO, Antonio (pintor y escultor).

El 3 de junio de 1915 nace en Valencia este artista autodidacta que comenzó su labor artístico con la acuarela, lo continuó con el cartel, el dibujo y la pintura, para terminar dedicándose casi por completo a la escultura.

Medalla de oro en la II Bienal de Arte de Zaragoza, 1963; medalla de plata en el V Salón de Marzo de Valencia, 1964; tercera medalla en la Exposición Nacional de 1964; Gran Targa d'Oro en la Exposición Internacional de Turín, 1966; medalla de oro en el VIII Salón de Marzo de Valencia, 1967; Premio Ciudad de Cartagena, 1968; Premio Julio Antonio, 1968; Primer Premio de Pintura en el Salón de Otoño de Valencia, 1968; medalla de honor en la II Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Madrid, 1969, etcétera.

Ha expuesto en 1942, Valencia (sala Matéu: acuarelas y gouaches); 1962, Madrid (sala Amadís: escultura); 1964, Barcelona (galería René Metras: escultura); 1965, Valencia (sala Matéu: escultura) y Altea (Festivales de España: escultura); 1966, Madrid (Ateneo: escultura); 1967, Valencia (sala Matéu: dibujos).

De sus numerosas intervenciones en exposiciones colectivas merecen ser destacadas su participación en: Concurso Nacional de Pintura de Alicante, 1952; IV, V, VI, VII, VIII y XII Salón de Marzo de Valencia, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967 y 1971; II y IV Bienal de Arte de Zaragoza, 1963 y 1967; Concurso Nacional de 1963; Exposiciones Nacionales de 1964 y 1968; Salón de Mayo de Barcelona de 1965, 1966 y 1967; Concurso Internacional de Dibujo Joan Miró de Barcelona, 1967; Salones de Otoño de Sevilla y Valencia, 1968; I Bienal de Escultura de San Sebastián, 1969; II Bienal del Deporte en las Bellas Artes, 1969; Exposición Internacional del Pequeño Bronce de Madrid, 1970; Exposición Nacional (fase regional) de Valencia y Bilbao, 1970 y MAN 71, en Barcelona, 1971. Fuera de España ha participado en varias exposiciones de arte español contemporáneo celebradas en Nueva York, Turín, Santo Espirito (Brasil) y en la IX Bienal de Sao Paulo de 1967.

PEREZ AGUILERA, Miguel (pintor).

Nace el 11 de febrero de 1915 en Linares, provincia de Jaén. La Escuela de Artes y Oficios de Granada y la Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, son los dos centros en donde comienza y se desarrolla su formación, teniendo como maestros a Vázquez Díaz, Adsuara y Valverde. En el momento actual es catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y profesor de Colorido en la Escuela de Artes Aplicadas, ambas en Sevilla.

Tercera y segunda medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1954 y 1957; Premio de Mosaico en los Concursos Nacionales de 1960; Premios en las Nacionales de 1960 y 1962, y Primer Premio de Dibujo en la Exposición Nacional —Fase Regional— de Sevilla en 1970.

Ha mostrado su obra en Barcelona (sala Artes), 1943; Madrid (sala Buchholz), 1946; Sevilla (sala Velázquez), 1947; París (Pabellón Español de la Ciudad Universitaria), 1948; Granada (Centro Artístico) y Sevilla (club La Rábida), 1954; Burgos (sala Municipal), 1955; Sevilla (Atenco), 1958; Madrid (Ateneo-sala Prado), 1960; Pontevedra (Ateneo) y Madrid (Ateneo-sala Prado), 1965; Sevilla (club La Rábida) y Madrid (sala de la Dirección General de Bellas Artes), 1968; Palma de Mallorca (Rincón del Artista), 1969; Córdoba (Círculo de la Amistad), 1970, y Madrid (Kreisler), 1971.

Interviene en las colectivas españolas más importantes, como: Exposiciones Nacionales de 1943, 1948, 1954, 1957, 1960, 1962 y 1966; Concursos Nacionales de 1959, 1960 y 1969; Salones de Otoño de Madrid en 1942 y 1945; II y III Bienal del Deporte en las Bellas Artes, 1969 y 1971; II Bienal Hispanoamericana, 1954; Bienal de Alejandría...

Obras suyas se encuentran en los Museos Carlos V de la Alhambra de Granada, Provincial de Badajoz, Arte Abstracto de Cuenca, Español de Arte Contemporáneo de Madrid y en numerosas colecciones españolas y mejicanas.

I-72

COLL, Antoni (Antonio COLL LOPEZ-PINTO) (pintor).

Nace el 25 de julio de 1942 en Sineu, Mallorca. Realiza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En la actualidad es profesor de Dibujo en el Instituto Técnico de Enseñanza Media de Elche. Miembro fundador del Grup D'Elx.

Recompensado numerosas veces con premios y galardones: Premio de Dibujo de la Dirección General de Bellas Artes en el Concurso celebrado en la Escuela de San Carlos; Premio Nacional de Pintura en el VII Centenario del Misterio de Elche; Mención de Honor en [el VIII Salón de Marzo] de Valencia; Medalla Ribalta en el X Salón de Marzo de Valencia y dos Premios-adquisición en la III Bienal Internacional de Pintura de Alcoy y en el Concurso del Instituto de Estudios Alicantinos.

En 1964 expone individualmente, por primera vez, en Elche (peña madridista), a la que han seguido las siguientes exposiciones: 1965, Valencia (sala del Ateneo Mercantil); 1966, Palma de Mallorca (galería Ariel); 1967, Valencia (sala del Ateneo Mercantil); 1968, Soria (sala de la SAAS), y 1969, Barcelona (Cercle de Sant Lluc).

Interviene en numerosas colectivas: Exposición de Arte Español Actual, muestra itinerante; Salón de Marzo de Valencia, los años 1967 y 1970; Salón de Mayo de Barcelona en 1968, al igual que los de Otoño de Valencia y Sevilla del mismo año; Exposición de Joven Pintura Alicantina, llevada a cabo en Alicante y Elche el año 1968; Exposición Verano 69 en la Sala de la SAAS de Soria, 1969; I y II Certamen Provincial de Artes Plásticas de Alicante, 1969 y 1970; Arte Español Actual en Bilbao, 1970; más las exposiciones del Grup D'Elx, doce en total, y la participación con el mismo grupo en la II Bienal Internacional de Merignac (Francia), el año 1969.

Los Museos de Arte Contemporáneo de Barcelona, del Misterio de Elche, Illicitano de Arte Actual de Elche y varias colecciones particulares españolas cuentan con obras de este artista.

I-72

Discos: *Recital de música española* (Decca). *Recital de música española* (Tempo). Sonatas de Huybrechts, Rodrigo y Turina (DNB).

I-72.

Los Museos Español de Arte Contemporáneo de Madrid, Arte Contemporáneo de Barcelona, Ibiza, Villafamés de Castellón, Provincial de Bellas Artes de Valencia y el de Tarragona, así como numerosas colecciones españolas poseen obras de este autor.

También es de su mano la Cruz de Término de la Autopista Valencia-Alicante (inaugurada en 1965) y el monumento «Victoria de Valencia» en esta ciudad, que fue colocado el año 1969.

I-72

Un sobresaliente por hablar en clase.

Seguro que usted le daría un sobresaliente, precisamente por hablar durante la clase.

Le diremos por qué:

Todo ha sido estudiado para conseguir que la preparación y manejo del Proyector Sonoro Ektagraphic super 8 sea lo más sencilla y directa posible.

Los diversos mandos están codificados con colores para más clara identificación. Los diagramas y las instrucciones de funcionamiento están integradas en el mismo proyector.

Reproduce el sonido registrado en películas con banda magnética, ya que tiene un amplificador transistorizado que reproduce el sonido instantáneamente, caracterizándose por su calidad, bajo nivel de ruido y larga duración. Las pistas sonoras no pueden ser borradas accidentalmente.

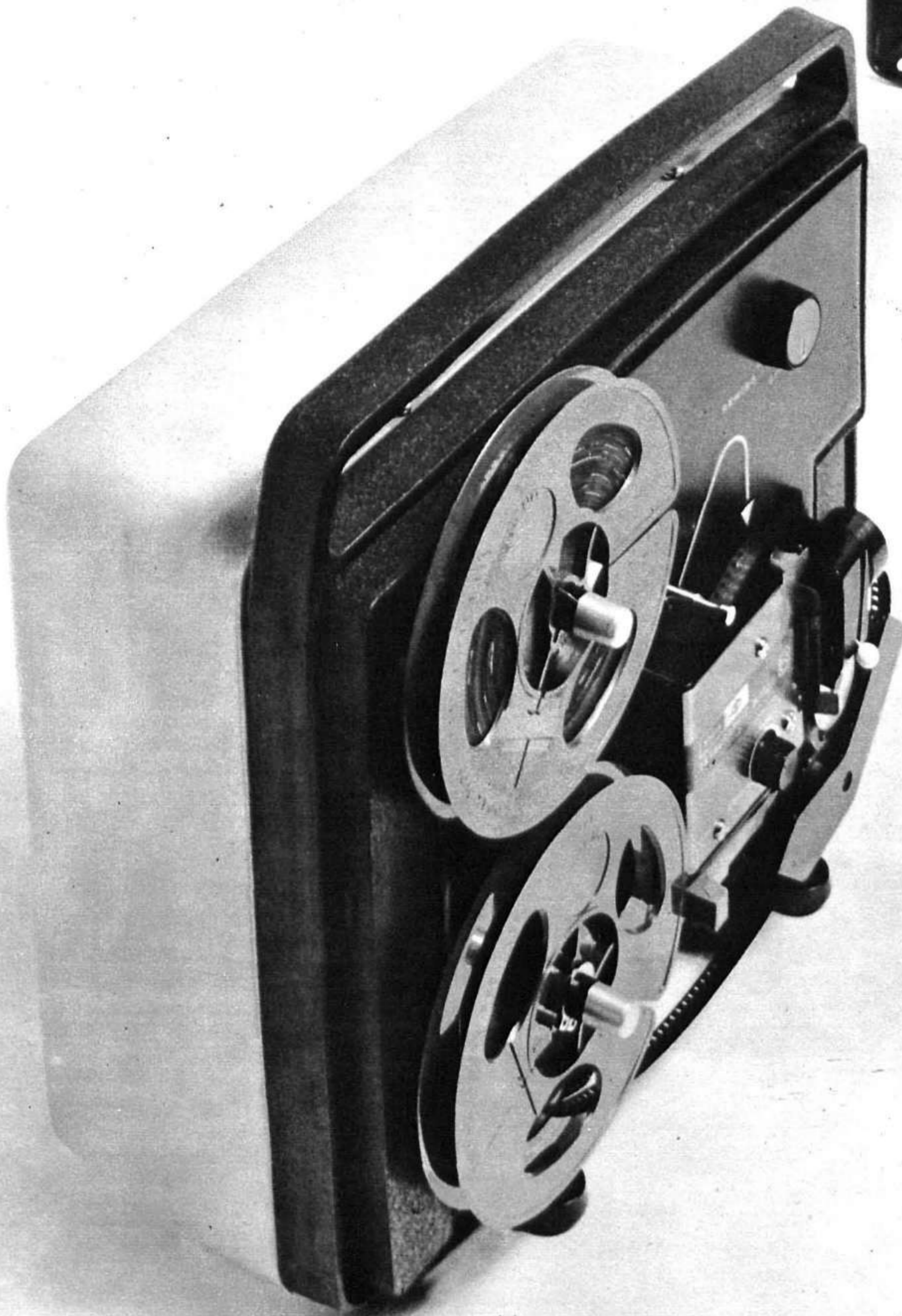
Puede conectarse un altavoz externo.

Para evitar manipulaciones erróneas, el número de mandos o controles va reducido al mínimo.

El sistema óptico y los mecanismos de arrastre de la película producen unas imágenes en pantalla luminosas y estables, con una excelente nitidez y uniformidad de iluminación en toda la pantalla.

Un mínimo de partes movibles y una lubricación permanente se traducen en una gran duración y un funcionamiento muy silencioso del proyector.

¿No cree que se merece un sobresaliente?



Para ampliar su información o recibir la visita de un técnico de Kodak,
dirijase a:

Irún, 15 - MADRID-8 - Plaza Tetuán, 26 - BARCELONA-10

Nombre

Empresa

Cargo

Dirección

Población

Provincia

**PRIMER
VOLUMEN
DE LA
COLECCION
ARTE EN
ESPAÑA**

VAZQUEZ DIAZ

ANGEL BENTO

Vázquez Díaz vida y pintura



Vázquez Díaz
vertien
mación
contem
al peric
ca de s
sa a pa
Anges
Abogac
las Uni
graduó
Periodi
en las
mación
Univer
tro Int
del Pe
trasbur
Ha
versos
en «Es
Escuela
de Sevi
Madrid
mensus
desde
recido
conteni
Premio
en 196
ectura
drid. J
dedicac
estétic

◀ *Era. v.
Madri
Conten
sa de
figura*



**PUBLICACION
DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS.
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.
MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA**

VAZQUEZ DIAZ, VIDA Y PINTURA, de Angel Benito Jaén, encabeza por derecho propio la colección **ARTE DE ESPAÑA**, nueva serie de volúmenes con los que la Dirección General de Bellas Artes desea contribuir a presentar dignamente los grandes temas del arte español, en especial los de nuestro tiempo.

Se trata de un volumen de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernado, con sobrecubierta a todo

color, con un total de 552 páginas, en papel especialmente fabricado por Fournier para esta edición y más de 225 ilustraciones en color y negro. Varios apéndices (Exposiciones, Discípulos y Fuentes Consultadas) completan esta magnífica obra.

El precio de venta es de 2.000 ptas. Puede adquirirla en su librero habitual o directamente enviándonos la tarjeta correspondiente encartada al comienzo de esta revista.

trabía por una sencilla pensión en la calle de Rodríguez San Pedro. Allí estuvieron tres meses, hasta que el pintor puso su primer estudio madrileño en el piso bajo de Lagasca número 119. Había querido alquilar uno mejor en la calle de Prim, que en 1903 había pertenecido al pintor mejicano Juan Téllez, pero no le fue posible¹⁰.

Vázquez Díaz trató de presentarse, inmediatamente al público de Madrid y ya en junio de aquel mismo año 1918 celebró su primera exposición monográfica, que estuvo abierta en el Salón Lacoste, entre los días 8 y 22 del citado mes. Colgó en la improvisada galería de la Carrera de San Jerónimo veinticinco pinturas y veintinueve dibujos¹¹. *D. Silvestre, Rafaelito*, una larga serie de sus primeros *Instantes del País Vasco*, el cuadro *Maternidad* y los dibujos, entre los que se contaban algunos de sus retratos de París, junto a los aguafuertes de las *Ciudades mártires*, provocaron una reacción en el público y en la crítica de Madrid, de una violencia y apasionamiento desconocidos hasta entonces. Se iniciaba así un duro período de lucha ante la incompreensión del arte oficial que duraría hasta 1930.

«Entonces, de 1918 a 1930 —recordaba el maestro—, sólo estaban conmigo Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Azorín, D'Ors, Juan de la Encina, Manuel Abril, Solana, Machado, Maeztu, José María Junoy, Clará, Francisco Alcántara, Mourlané Michelena, Sánchez Mazas, Moreno Villa, García Lorca, Rusiñol, Rafael Benet, Sunyer, Correa Calderón y algunos más. Muy pocos»¹².

Pero en esta lista de nombres ilustres de las Letras y de las Artes del momento, renovadores en su mayoría —mucho más importante de lo que entonces calibraba él mismo— no se encontraba toda la crítica de Madrid. Precisamente el día 8 de junio, coincidiendo con la apertura de la exposición, y el 22, día de la clausura, se publicaron dos críticas adversas en la prensa diaria, sintomáticas de la reacción ante la «pintura nueva» del maestro de Huelva. J. Blanco Coris escribía en «Heraldo de Madrid»:

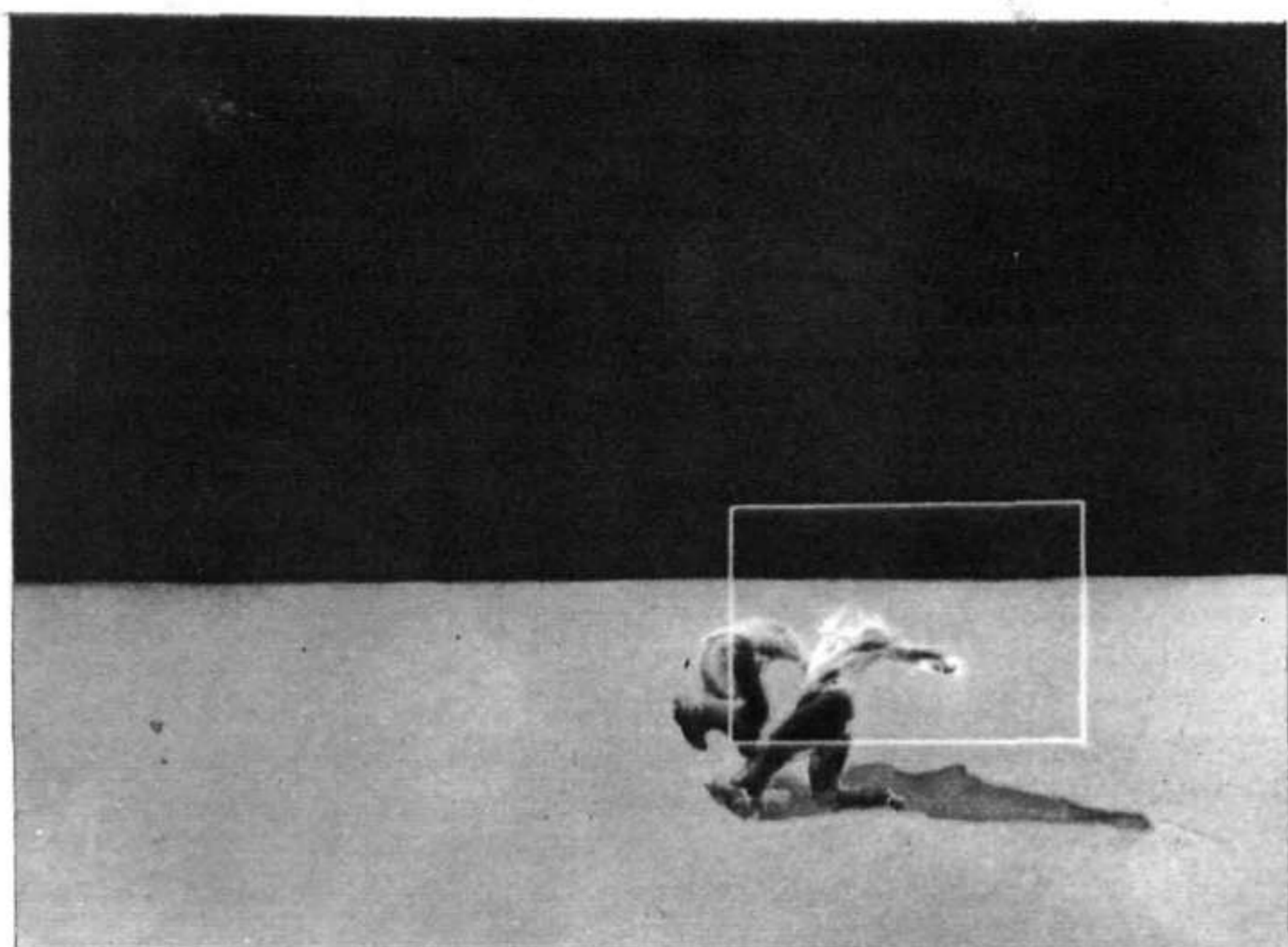
«Vázquez Díaz se nos presenta esta vez francamente modernista; pero en la fase del modernismo que denominamos en el argot pictórico inocente...

Desde el retrato del cura don Silvestre hasta la vista del canal al atardecer va degradándose el artista, para no ver en la última obra sino una impresión infantil del natural, algo de eso que realizan todos aquellos principiantes que comienzan a hacer pinitos con la paleta... Esperamos que el artista, que lleva dentro el espíritu de un dibujante colosal y de un colorista castizo, se arrepentirá muy pronto de haber emprendido la ruta del modernismo exótico y volverá a ofrecernos su personalidad artística, poniendo en sus futuras obras toda la fogosidad y calidades de su temperamento meridional»¹³.

El mismo día que se cerraba la exposición, Ballesteros de Martos decía en el diario «La Mañana», después de puntualizar que el exotis-

El pintor, uno de sus paisajes de Fuenterrabía y su *Maternidad del barreño*. Madrid 1962

PINTURA ESPAÑOLA ACTUAL



Lucha. EMILIO PRIETO

Alejandro MIERES

Antonio BALLESTER RUIZ D'ANTONI

Ceferino MORENO

José Luis PAJUELO

Miguel PEREZ AGUILERA

Enrique BRINKMANN

Julián MARTIN DE VIDALES

Francisco RUIZ DE CASTRO

Emilio PRIETO

Andrés CILLERO

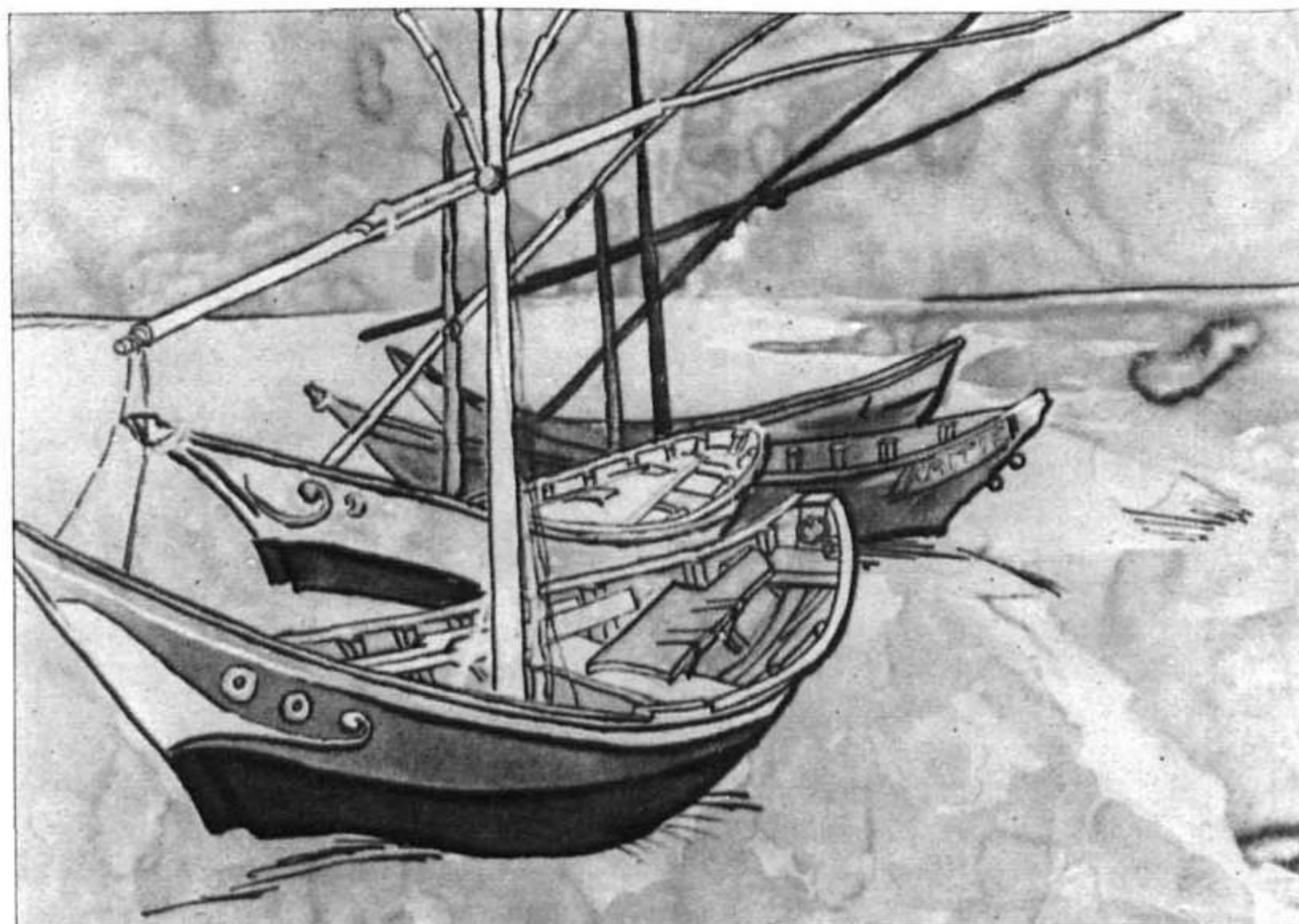
Andrés BARAJAS

Gustavo CARBO-BERTHOLS

Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos

SANTA CRUZ DE LA PALMA: 10 al 20 de marzo

SANTA CRUZ DE TENERIFE: 10 al 20 de abril



Barcas. VAN GOGH

ACUARELAS DE GRANDES MAESTROS (REPRODUCCIONES)

XILOGRAFIAS DE ARTISTAS DE ORIENTE

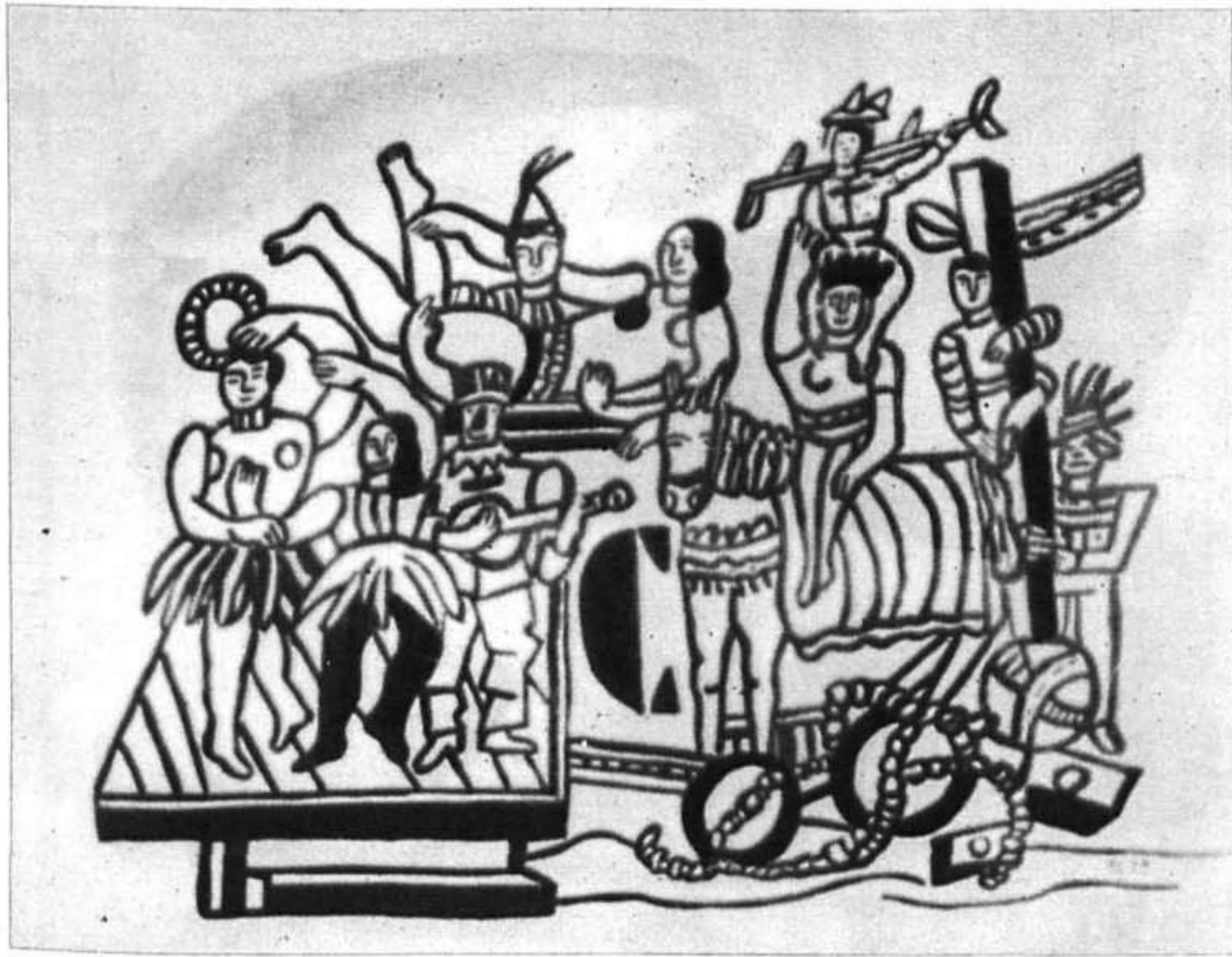


Tres chicas. POTE SANGAWONGSE

Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos

PALENCIA: 10 al 20 de marzo

SORIA: 5 al 15 de abril



Artistas del circo - FERNAND LEGER

Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos

SANTIAGO: 10 al 20 de marzo

SALAMANCA: 5 al 15 de abril

GALERIA THEO

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



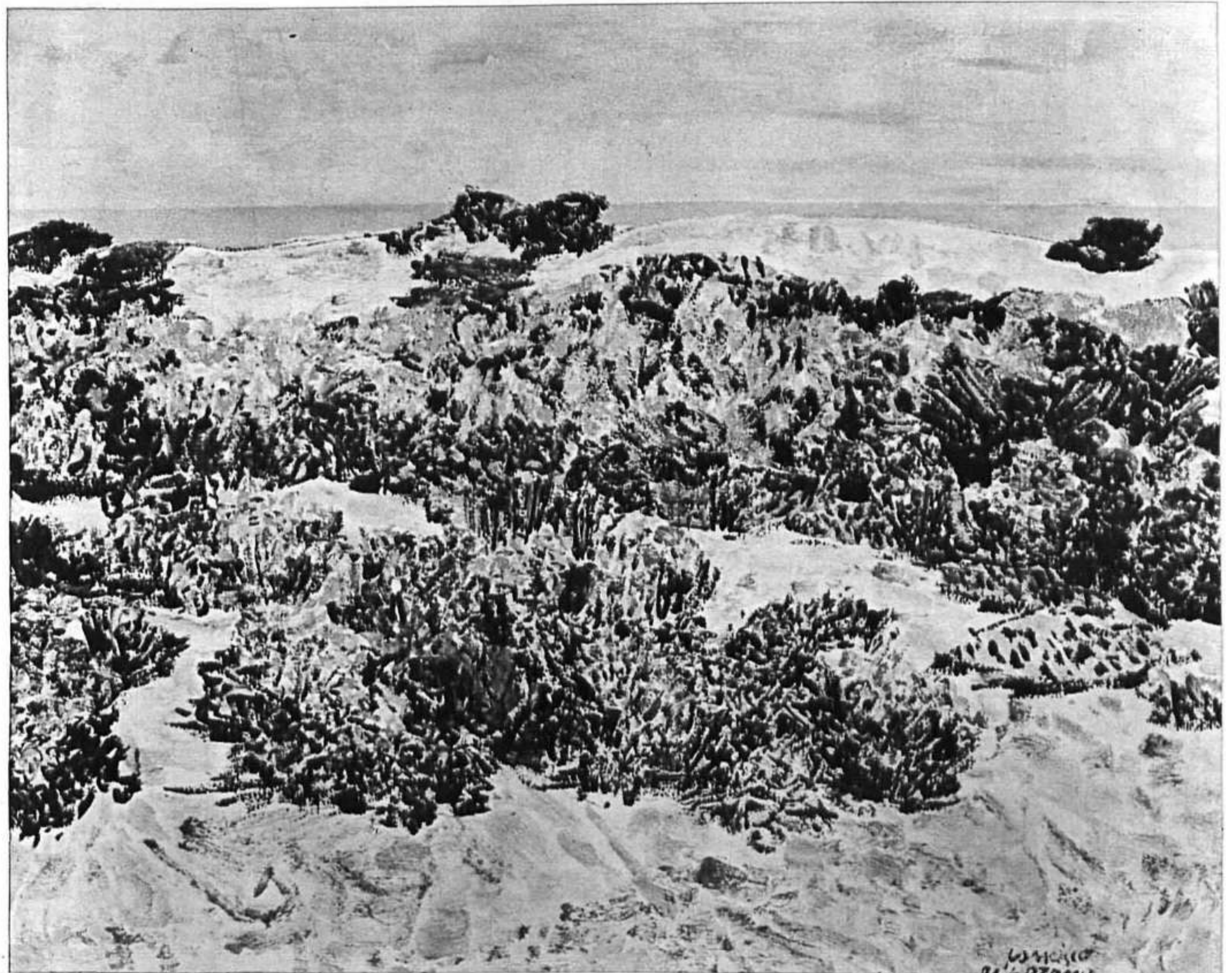
RODIN FIGURA VOLANTE

MARZO-ABRIL

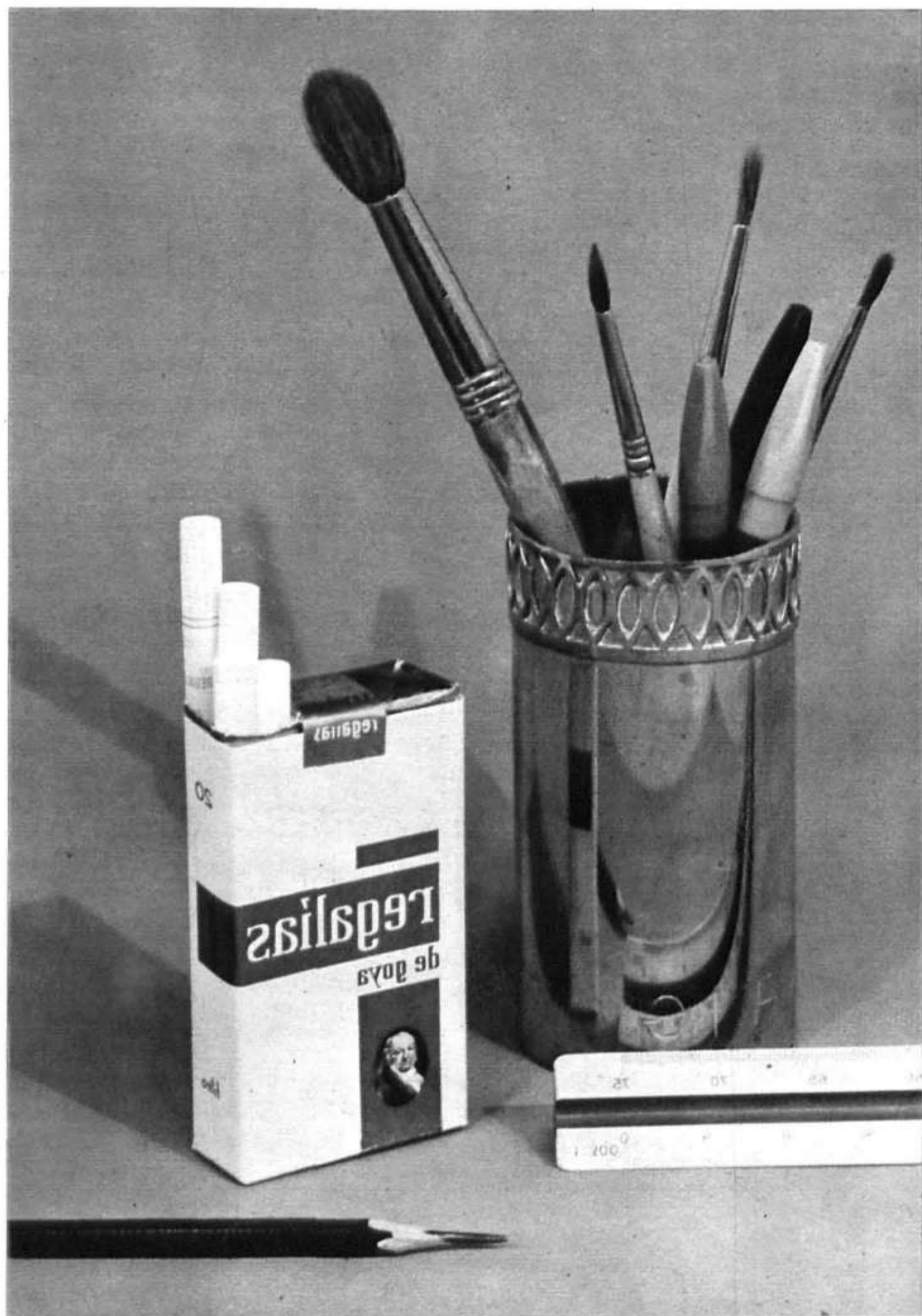
biosca

GENOVA, 11
MADRID - 4

HASTA EL 25 DE MARZO



FRANCISCO LOZANO



KITAGAWA UTAMARO
GRABADOS JAPONESES EN MADERA

ESCUELAS DE ARTES APLICADAS
 Y OFICIOS ARTISTICOS

GRANADA: 25 febrero al 10 de marzo.
 GUADIX: 5 al 15 de abril.

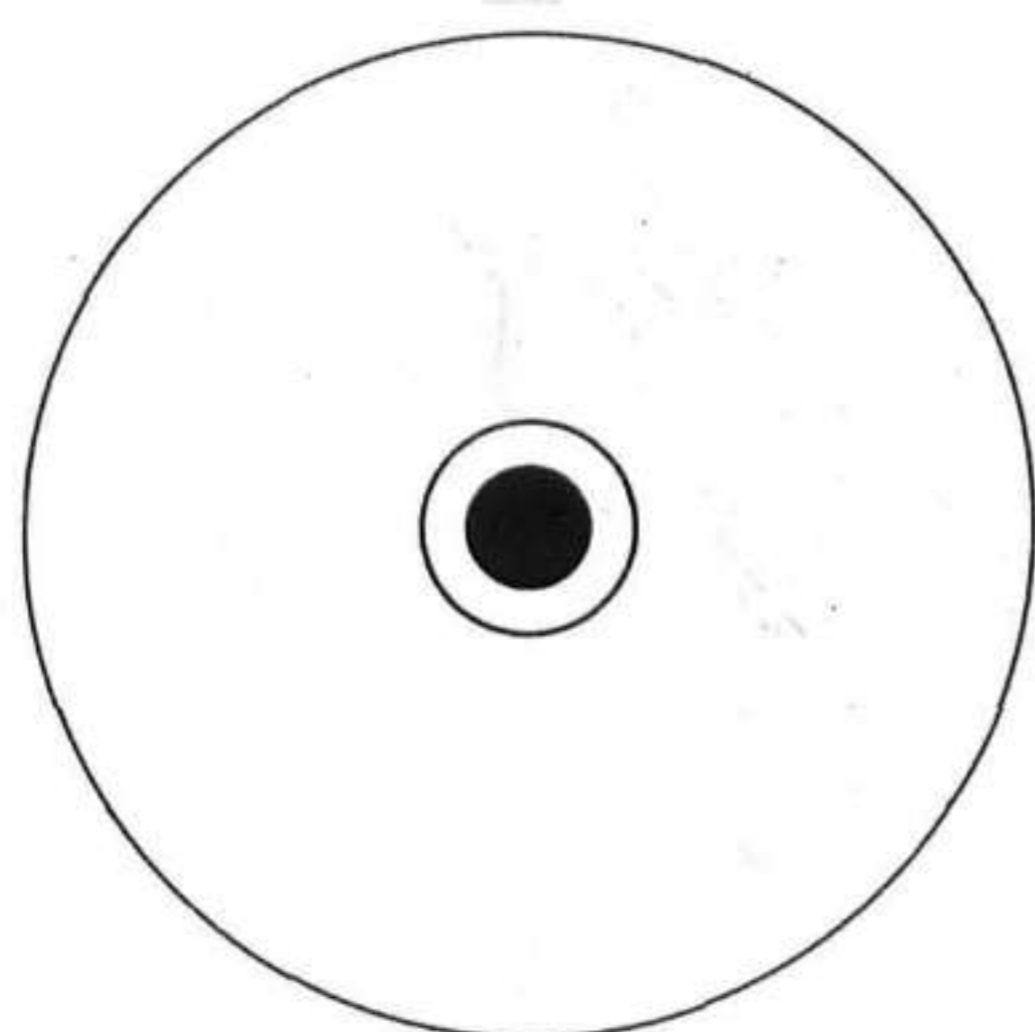


MACARRON S.A

PINTURA-DIBUJO-GRABADO-ES-
 CULTURA-DIBUJO TECNICO-RE-
 PUJADO-MARCOS-EMBALAJE Y
 ENVIO DE OBRAS DE ARTE-MON-
 TAJE DE EXPOSICIONES-EXPO-
 SICION Y VENTA DE CUADROS

INAUGURACION
en
VALENCIA

GALERIA DE ARTE
PUNTO



con

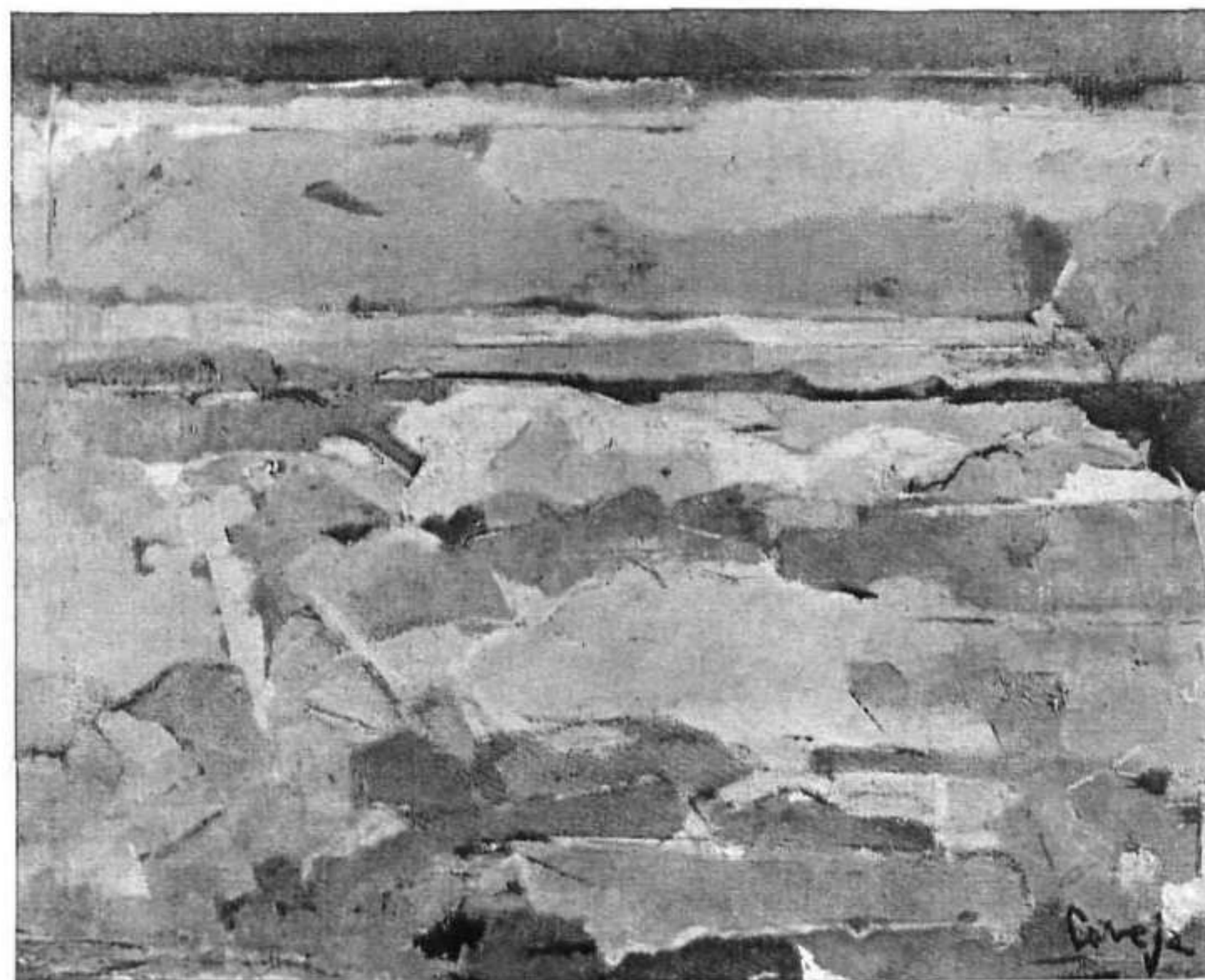
Viola

del 4 al 25 de marzo de 1972

● Avda. Barón de Cárcer, 37 (entresuelo)
Teléfono 21 46 23

GALERIA THEO

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



Paisaje - J. M. CANEJA

CANEJA

Febrero - Marzo

galería kreisler

madrid - marbella

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO



VILLASEÑOR

CARRILERO

del 7 de marzo al 3 de abril

VILLASEÑOR

desde el 4 de abril

SERRANO, 19. TEL. 226 05 43. MADRID-I



para vd.
es importante
conservar el comprobante de su compra
SI NO QUEDA SATISFECHO
LE DEVOLVEREMOS
SU DINERO

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

El Corte Inglés

para vd.

para vd.
es importante
conservar el comprobante de su compra
SI NO QUEDA SATISFECHO
LE DEVOLVEREMOS
SU DINERO

El Corte Inglés

El Corte Inglés

¡qué gran compra!

No lo pensamos dos veces



Kyoto Imperial

Cada año pasaba lo mismo. Ella decía ¿"No sería maravilloso visitar el Japón"? Y yo decía: "De acuerdo, pero tú te encargas de todas las reservas en todos los sitios". Y ya no volvía a hablarse del asunto. Porque saber arreglar cada pequeña cosa para que todo salga bien en todas partes es algo esencial, si se quiere aprovechar al máximo el tiempo y el dinero gozando de un lejano y exótico país.

Pero también arreglar todo esto resulta tremendamente complicado, a menos que alguien lo haga por nosotros. Como Sabena. Sin ella, nunca nos habríamos decidido. Sabena nos organizó un maravilloso tour de 21 días -todo incluido- por Japón y Extremo Oriente.

Aparte del impecable servicio a bordo de sus jets, Sabena nos ofrecía magníficos hoteles, y guías experimentados que nos mostrarían los lugares más interesantes.

No lo pensamos dos veces.

...Y llegamos a Tokyo. Ese mismo día hicimos la visita de la ciudad: Los Jardines Imperiales, el Centro Asakusa, la Exposición Kinonos...

En Nikko admiramos su famoso santuario Toshogu. Después llegaríamos al lago Chuzenji y a las cataratas de Klegon. Más tarde, Kamamura, Hacone, Hatami... La estatua gigante del Buda, en Daibutsu, y la romántica travesía del lago Hakone siguen vivas en nuestra mente.

Luego, aquel tren de Nagoya (el más rápido del mundo), auténtica flecha cortando el aire. La visita a los criaderos de ostras perliíferas. El ambiente imperial de Kioto, y los ritos sagrados de los templos y santuarios de Nara. El encantador pueblo pesquero de Hong-Kong. Jardines llenos de vida y color, contrastando con la visión grave y dramática de un cementerio de la segunda guerra mundial cerca del río Kwai... En Bangkok veríamos un típico combate de boxeo tailandés...

Regresamos vía Bruselas. Habíamos gozado de unos días maravillosos. Habíamos gozado de Sabena.



Bangkok.- Típico desfile tailandés.



Bangkok.- Aspecto de uno de sus templos.



Travesía del Lago Hakone.

Tour sólo Japón
14 días
desde 67.150 Ptas.
(Tarifa de Grupo)
I. T. E. no incluido

Solicite los programas "Inclusive Tour" de Sabena en su Agencia de Viajes o en las oficinas de Sabena.

INCLUSIVE TOURS SABENA

He aquí por qué los Sres. de Torres han escogido el Tour a Japón y Extremo Oriente organizado por Sabena, Líneas Aéreas Internacionales de Bélgica.



Consulte a su Agencia de Viajes o a las oficinas de Sabena:

MADRID 241 89 05 - BARCELONA 215 47 32 - PALMA 22 68 46 - TORREMOLINOS 38 05 45 - LAS PALMAS 26 13 62 - ALICANTE 21 66 97



Vanypeco/Impact Ibérica

Sedas, tules, cerámicas... Tratar con un comerciante oriental tiene siempre un sabor novelesco.



Las ondas irregulares de oro de la pulsera descansan en la esfera rectangular. Un cristal de zafiro alto protege la esfera azul-noche marcada con tres líneas horarias.

También lo hay en oro amarillo de 18 quilates.

Un nuevo título de realeza relojera: Los Omega Queen-size

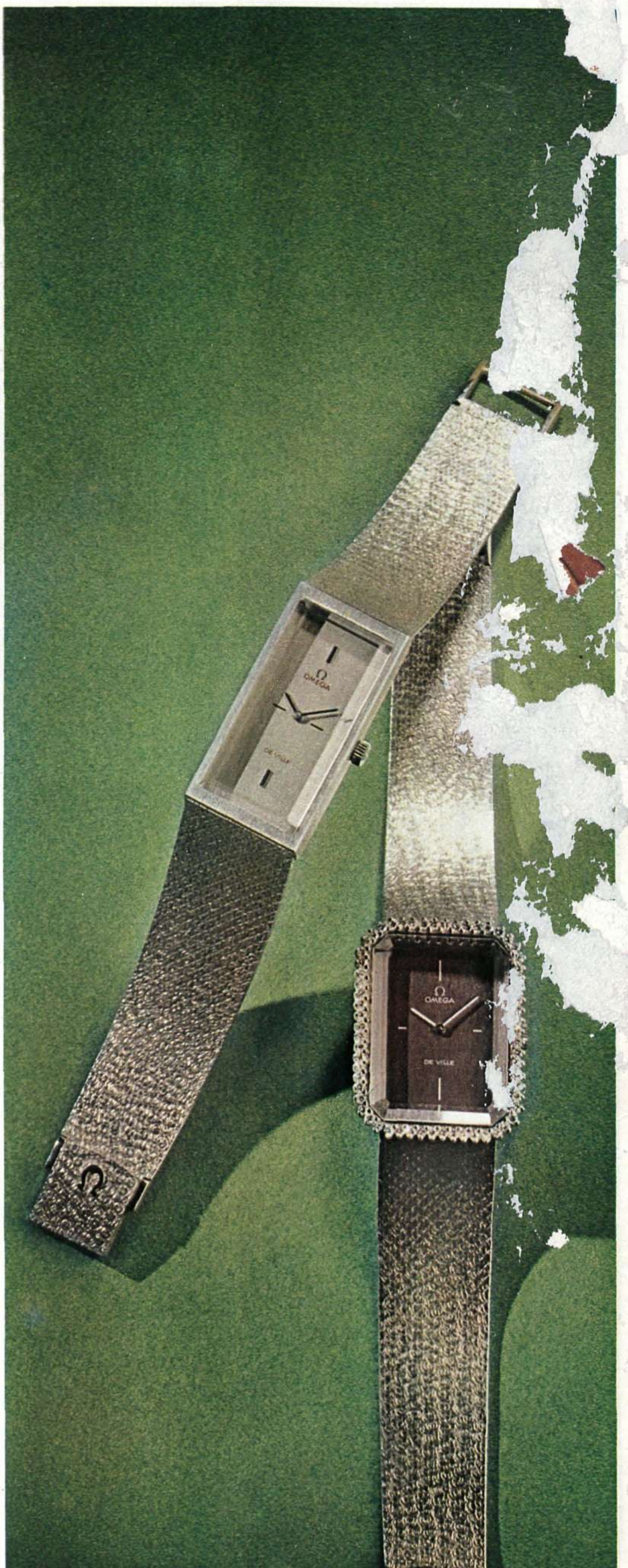


Omega creó su nueva colección Esmeralda de relojes joya con un objetivo: ¿por qué tener poco de una cosa buena cuando puede tenerse mucho? En consecuencia, estas tentadoras máquinas del tiempo son mayores que las corrientes y admirablemente adaptadas para hacer aún más esbelta a una esbelta muñeca.

Inspirados por Andrew Grima, joyero de la realeza, los nuevos relojes están coronados por cristales especiales, alguno cortado entero de piedras preciosas, cuarzo, amatista, citrina, están insertados en cajas ultraplanas y se combinan delicadamente con las pulseras.

Dentro de este esplendor se esconden movimientos de exactitud rítmica, de tic-tac reposado con la legendaria precisión Omega.

Y ésta es una colección completa. No unos cuantos relojes nuevos sino una completa y bella familia. Todos tienen la misma soberbia combinación de clasicismo y vanguardismo.



Arriba. - Las líneas puras y sobrias de moda duradera; un reloj de tranquila armonía expresada por la fina pulsera de oro gris satinada. Esfera plateada mate, cristal de zafiro alto.

Abajo. - Líneas bien trazadas y ángulos limpios dan a este reloj personalidad indiscutible. Lleva esfera negra satinada, orlada de brillantes, cristal de zafiro alto, pulsera de oro en fino dibujo.

Este modelo tiene la misma distinción en oro amarillo.

Ω OMEGA

ANTOLOGIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA ACTUAL GERARDO GOMBAU

GRUPOS TIMBRICOS

← COMPÁS 54 →

Musical score for Percussion Groups (Grupos Timbricos) by Gerardo Gombau. The score is for a 5/4 time signature and consists of 54 measures.

FLAUTAS (Flutes): I^a and II^a parts. Includes a box for a trill with notes: *PPP (veloce)*, *(simile)*, *PP (molto vibrato)*, and *PP*. Includes a *:FRULL:* (trill) marking.

CLARINETE BAJO (Bass Clarinet): Part with dynamics *PPP*, *mP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*.

TROMPAS (Trumpets): I^a and III^a parts. Includes *:SORD:* (mute) markings and *(SORD) GLISS.* (glissando with mute).

TROMPETAS (Trumpets): I^a and II^a parts. Includes *SORDINA WA-WA* (wah-wah mute), *SORDINA METALICA* (metallic mute), and *(BAQUETA)* (stick) markings.

TIMBAL (Timpani): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*.

VIBRAFONO (Vibraphone): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *CON PEDAL: SIN MOTOR* (with pedal, no motor) and *DEDOS: CON DEDILES DE METAL (QUITAR DEDILES)* (fingers with metal fingerings, remove fingerings).

PLATO (Cymbal): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *(CON VARILLA)* (with mallet) and *CON HIERRO EN EL BORDE (PERCUTIENDO CON MAZA)* (with iron on the edge, striking with mallet).

ARPA (Harp): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *GLISS. RAPIDO (CON LA CHIAVE) (SOBRE BORDÓN)* (fast glissando with key on strings), *GLISS. LENTO (SIMILE)* (slow glissando), and *SUONI FLUIDI* (fluid sounds).

PIANO (Piano): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *"PIZZ (POR DENTRO)"* (pizzicato inside), *Ped. Ped. Ped. Ped.* (pedal), *Ped. x (simile)*, and *(ENTENDIENDO POR "REGISTRO GRAVE" A PARTIR DE LAS CUERDAS NO ENTORCHADAS)* (understanding as "grave register" from strings not choked).

VIOLINES I^{es} (Violins I): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *:LENGO TRATTO:* (legno tratto) and *:PIZZ: LO MÁS BATIDO POSIBLE* (pizzicato, hit as hard as possible).

VIOLINES II^{es} (Violins II): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *:LENGO TRATTO:* (legno tratto) and *:PIZZ: LO MÁS BATIDO POSIBLE* (pizzicato, hit as hard as possible).

VIOLAS (Violas): Part with dynamics *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*, *PPP*, *PP*. Includes *ARMONICO. GLISS. III^a CDA.* (harmonic glissando, 3rd string) and *ARMONICO. GLISS. IV^a CDA.* (harmonic glissando, 4th string).

TRES MAS UNO

65

17

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, and *pp*. There are also some performance instructions like *Pizz* and *Tutu*. The system is marked with a large bracket on the left and a vertical line on the right.

1
4

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves. This system is heavily annotated with performance instructions and dynamic markings. Annotations include *arco-pontic*, *arco normal*, *legno strisciato (fasto)*, *pizz vibrato*, *subito*, and *legno striscia (fasto)*. Dynamic markings range from *pp* to *ff*. The system is marked with a large bracket on the left and a vertical line on the right.

Handwritten musical score for the third system, featuring five staves. This system includes tempo markings such as *d. = 52* and *d. = 72*. It also contains performance instructions like *arco (pontic)*, *arco (normal)*, and *Pontic*. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *ff*. The system is marked with a large bracket on the left and a vertical line on the right.

4
4

LOS INVISIBLES ATOMOS DEL AIRE

Cinta

VOZ

pa - sa!

Es, el a - mor!

3" 4" 4 1/2

Volcanes (5") las oscuras

ptc

ITP (transition)

mp

(ritenuto)

(Pte)

VOZ

par - pa - dos se cie - rran

4 1/2

En tu boca sus nubes a colgar 3"

VOZ Tacet 3 1/2

Ru -

VOZ

-mor de be - sos

4"

(Cinta) "Rumor de alas bratis Nuevos"

VOZ Tacet 4"

(Sottovoice)

oi - go (quasi-parlato)!

flo -

VOZ

- tan - do en o - ras de ar - mo - ni - a

3"

(Cinta) "Rumor de alas"

VOZ Tacet 3"

Fin Pte)

(Tacet cinta)

Demi-brisa

VOZ

La tie - rra se es - tre - me - ce - bo - so - zada;

3"

EE 4"

(Cinta)

(gliss)

(Tacet)

(Cinta)

(Cinta)

Declarando)

(Pte)

Declarando sobre la cuerda

TEXTURAS Y ESTRUCTURAS

pianissimo o legatissimo sempre

(1) siempre muy piano y muy ligado. Las notas acentuadas (↑) ligeramente acentuadas sobre el fondo muy piano.