

Bellas Artes 74

Z. 389





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



Artistas Españoles

Contemporáneos

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

Colección dirigida por Amalio García-Arias González



TITULOS PUBLICADOS:

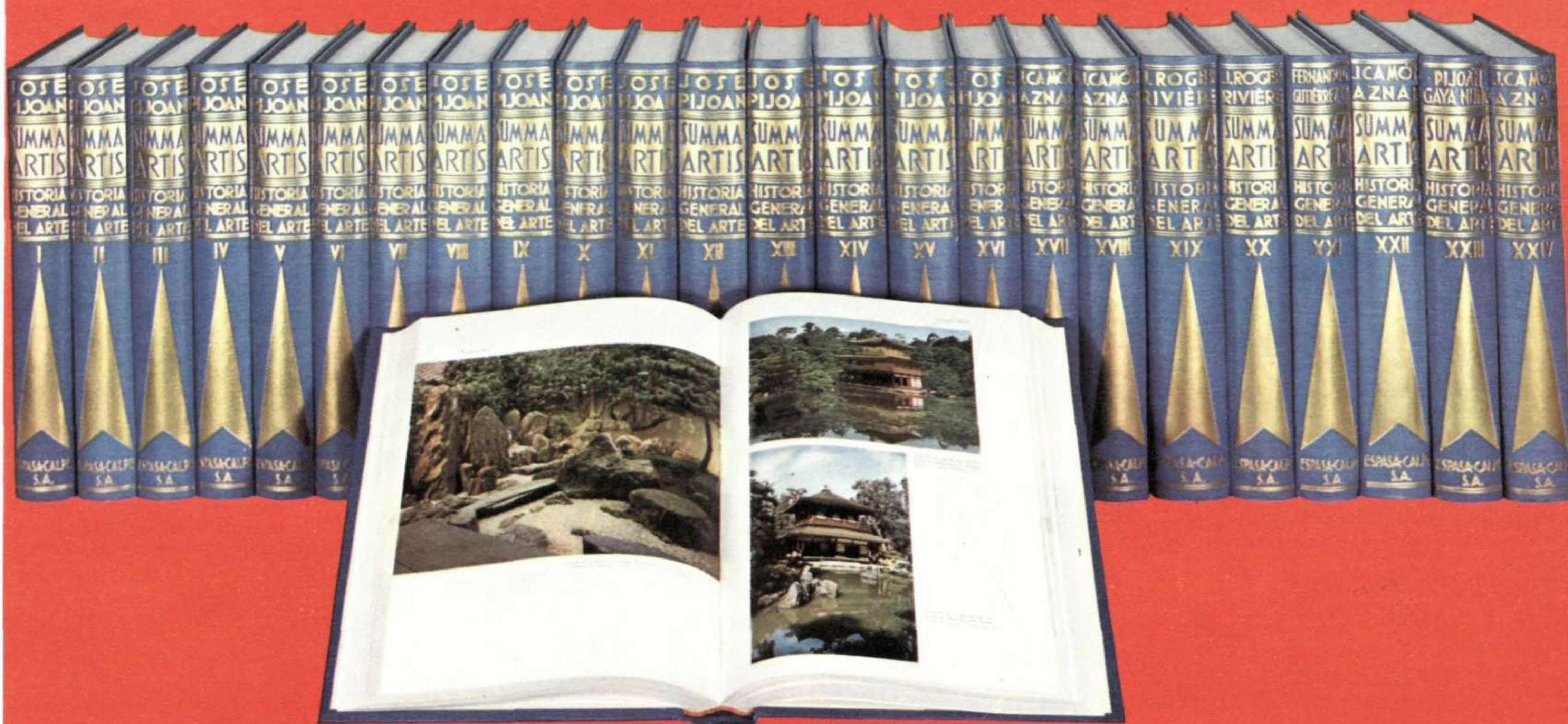
1. Joaquin Rodrigo, por Federico Sopena.
2. Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
3. José Lloréns, por Salvador Aldana.
4. Argenta, por Antonio Fernández Cid.
5. Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
6. Luis de Pablo, por Tomás Marco.
7. Victorino Macho, por Fernando Mon.
8. Pablo Serrano, por Julián Gallego.
9. Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
10. Guinovart, por Cesáreo Rodríguez Aguilera.
11. Villaseñor, por Fernando Ponce.
12. Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
13. Barjola, por Joaquin de la Puente.
14. Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
15. Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
16. Tharrats, por Carlos Areán.
17. Oscar Dominguez, por Eduardo Westerdahl.
18. Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. Failde, por Luis Trabazo.
20. Miró, por José Corredor Matheos.
21. Chirino, por Manuel Conde.
22. Dali, por Antonio Fernández Molina.
23. Gaudí, por Juan Bergós Massó.
24. Tapes, por Sebastián Gasch.
25. Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
26. Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
27. Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
28. Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
29. Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
30. Antoni Cumella, por Román Vallés.
31. Millares, por Carlos Areán.
32. Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
33. Carlos Maside, por Fernando Mon.
34. Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
35. Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
36. Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
37. José María de Labra, por Raúl Chávarri.
38. Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
39. Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
40. Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
41. Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
42. Joaquin Vaquero, por Ramón Solís.
43. Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
44. Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
45. Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
46. Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
47. Solana, por Rafael Flórez.
48. Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
49. Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
50. Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
51. Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.
52. Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
53. Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
54. Pedro González, por Lázaro Santana.
55. José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
56. Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
57. Fernando Delapiente, por José Luis Vázquez-Dodero.
58. Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
59. Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. Zacarias González, por Luis Sastre.
61. Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
62. Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
64. Ferrant, por José Romero Escassi.
65. Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. Isabel Villar, por Josep Meliá.
67. Amador, por José María Iglesias Rubio.
68. María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
69. Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
70. Canogar, por Antonio García-Tizón.
71. Piñole, por José Baretini.
72. Juan Ponç, por José Corredor Matheos.

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

Ciudad Universitaria. Madrid-4. - Tel. 449 77 00

SUMMA ARTIS

HISTORIA GENERAL DEL ARTE



VOLÚMENES PUBLICADOS

- | | |
|--|--|
| I. JOSÉ PIJOÁN: Arte de los pueblos aborígenes. 800 ptas. | XII. JOSÉ PIJOÁN: Arte islámico. 800 ptas. |
| II. JOSÉ PIJOÁN: Arte del Asia occidental. Sumeria. Babilonia. Asiria. Hititia. Fenicia. Persia. Partia. Sasanía. Escitia. 800 ptas. | XIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte del período humanístico. Trecento y Cuatrocento. 800 ptas. |
| III. JOSÉ PIJOÁN: El arte egipcio. Hasta la conquista romana. 800 ptas. | XIV. JOSÉ PIJOÁN: Renacimiento romano y veneciano. Siglo XVI. 800 ptas. |
| IV. JOSÉ PIJOÁN: El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 a. de J. C.). . . . 800 ptas. | XV. JOSÉ PIJOÁN: El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa. 800 ptas. |
| V. JOSÉ PIJOÁN: El arte romano. Hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto. 800 ptas. | XVI. JOSÉ PIJOÁN: Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII. 800 ptas. |
| VI. JOSÉ PIJOÁN: El arte prehistórico europeo. . . . 800 ptas. | XVII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. 800 ptas. |
| VII. JOSÉ PIJOÁN: Arte cristiano primitivo. Arte bizantino. Hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204. 800 ptas. | XVIII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La escultura y la rejería españolas del siglo XVI. 800 ptas. |
| VIII. JOSÉ PIJOÁN: Arte bárbaro y prerrománico. Desde el siglo IV hasta el año 1000. 800 ptas. | XIX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la India. . . 800 ptas. |
| IX. JOSÉ PIJOÁN: El arte románico. Siglos XI y XII. 800 ptas. | XX. JEAN ROGER RIVIÈRE: El arte de la China. . . 800 ptas. |
| X. JOSÉ PIJOÁN: Arte precolombiano, mexicano y maya. 800 ptas. | XXI. FERNANDO G. GUTIÉRREZ, S. I.: El arte del Japón. 800 ptas. |
| XI. JOSÉ PIJOÁN: Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV. 800 ptas. | XXII. JOSÉ CAMÓN AZNAR: Pintura medieval española. 800 ptas. |
| | XXIII. JOSÉ PIJOÁN y JUAN ANTONIO GAYA NUÑO: Arte europeo de los siglos XIX y XX. . . . 800 ptas. |
| | XXIV. JOSÉ CAMÓN AZNAR: La pintura española del siglo XVI. 800 ptas. |

Lujosos volúmenes de 21 x 28 cm., encuadernados en tela estampada en oro, con unas 650 páginas, cientos de grabados y láminas a todo color cada uno

ESPASA-CALPE, S. A.

Dirección, oficinas y talleres: Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid - 34

Librerías: «Casa del Libro», Avda. de José Antonio, 29. Madrid - 13. + «Material de Enseñanza», Barquillo, 23. Madrid - 4

Delegaciones: Espasa-Calpe, S. A., Diputación, 251. Barcelona - 7. + Espasa-Calpe, S. A., Prim, 41. Bilbao - 6

Bellas Artes 74

AÑO V • NUMERO 34 • JUNIO 1974

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

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE DIRECCION: JOAQUIN PEREZ VILLANUEVA, Director General de Bellas Artes.

CONSEJEROS: RAMON FALCON, Subdirector General de Bellas Artes.
JUAN MALUQUER DE MOTES, Comisario General de Excavaciones Arqueológicas.
JUAN GONZALEZ NAVARRETE, Asesor Nacional de Museos.
JOSE ROMERO ESCASSI, Comisario General de Exposiciones de Bellas Artes.
GASPAR GOMEZ DE LA SERNA SCARDOVI, Comisario General del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.
FERNANDO CHUECA GOITIA, Jefe del Servicio de Monumentos.
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: Paseo de Calvo Sotelo, 20 Teléfono 468 17 59 - Madrid - 1

ENSAYOS

- 3 SALVADOR ALDANA FERNANDEZ: El barroco español en Austria.
- 8 ARTURO DEL VILLAR: Manuel Machado y la pintura.

NOTAS

- 11 JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ: Pepe Antonio Márquez: del alfar a la escultura.
- 14 ANTONIO MARTINEZ CERESO: Las dotes dibujísticas de Molina Sánchez.
- 17 GONZALO PERALES SORIANO: Restauración del retablo de Arroyo de la Luz (Cáceres).

POEMA

- 18 CARLOS AREAN: Arpillera.

ACTUALIDAD

- 19 EL RETRATO DE JOVELLANOS PINTADO POR GOYA, por Joaquín de la Puente.
- 21 EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES, por José María Iglesias.
- 25 MILLARES, por Francisco Prados de la Plaza y Adolfo Castaño.
- 29 EL ESTRENO DE «SELENE», por Carlos Gómez Amat.
- 30 FRANCISCO RODRIGUEZ, por Raúl Chávarri.
- 31 VENANCIO BLANCO, por Elena Florez.
- 33 LOS DIBUJOS DE PEPI SANCHEZ, por Josep Meliá.
- 35 JUAN GRIS EN L'ORANGERIE, por María Fortunata Prieto Barral.
- 39 PANORAMICA MUSICAL BARCELONESA, por Juan Guinjoán.
- 41 VILLASEÑOR, por Rosa Martínez de Lahidalga.
- 43 CRISTOBAL TORAL Y EL HIPERREALISMO, por M. García-Viño.
- 45 MAROLA, por Rafael Flórez.

CONVERSACIONES DE ARTE

- 47 JOSE HIERRO, por Luis Núñez Ladeveze.

PRIMERA EXPOSICION

- 51 VICENTE MARCO Y MARTOS, por Carlos Marrero.

CRONICAS

- 52 EXPOSICIONES EN MADRID, por Francisco Prados de la Plaza.
- 55 EXPOSICIONES EN BARCELONA, por Antonio Fernández Molina.
- 59 VIDA MUSICAL, por Carlos Gómez Amat.
- 62 ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS, por José María Carrascal.

NOTICIARIOS

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

69 BIBLIOGRAFIA Y DISCOGRAFIA.

73 FICHERO DE ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.

PLASTICOS, por Florencio de Santa-Ana y Alvarez Ossorio.

MUSICOS, por Carlos Gómez Amat.

PORTADA: Retrato de Jovellanos pintado por Goya.

FOTOGRAFIAS: Manso. Oronoz. R. Bonache. Benito. Kovács. A. Serrano. A. Rico. Alain Mangin. Cañadas.



El precio, en España, de cada número será de 125 pesetas. La suscripción anual, que comprende los diez números, importará 900 pesetas.

En otros países: 2 \$ USA número suelto y 17 \$ USA la suscripción anual.

Administración, suscripciones y publicidad: Amor de Dios, 2. Madrid-14.

COLABORADORES DE ESTE NUMERO

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ.—Catedrático de la Universidad de Valencia. Académico de número de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

ARTURO DEL VILLAR.—Poeta y crítico literario.

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO.—Escritor. Crítico de Arte.

GONZALO PERALES SORIANO.—Director técnico del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

JOAQUÍN DE LA PUENTE.—Crítico de Arte. Subdirector del Museo del Prado.

JOSÉ MARÍA IGLESIAS.—Pintor y escritor. Colaborador de la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.

ELENA FLÓREZ.—Crítico de Arte del diario «El Alcázar». Miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte.

JOSEP MELIÀ.—Escritor y periodista. Jefe del Gabinete Técnico del Ministerio de la Vivienda.

MARÍA FORTUNATA PRIETO BARRAL.—Periodista. Crítico de Arte.

JUAN GUINJOÁN.—Compositor. Crítico musical del «Diario de Barcelona».

EN PROXIMOS NUMEROS, COLABORACIONES DE:

ANTONIO MARTÍNEZ CEREZO, ALFONSO ALVAREZ VILLAR, J. M. BLÁZQUEZ, M.^a DEL PILAR CORELLA SUÁREZ, JAIME BONEU, ROBERTO PADRÓN, BASILIO SABA Y RUIZ DE ERECHÚN, CARMELO SOLÍS RODRÍGUEZ, ROSA MARÍA LÓPEZ-BARRIS, NIEVES VALENTÍN RODRIGO, JESÚS DEL MAZO MARTÍNEZ, LUIS BOROBIO, RAFAEL FLÓREZ, VINTILA HORIA, JORGE USCATESCU, CIRILO POPOVICI, RAMÓN BARCE, EMILIO CASARES REDICIO, CLARA JANÉS, GABINO ALEJANDRO CARRIEDO, SANTIAGO AMÓN, JOSÉ CORREDOR MATHEOS, SATURNINO ALVAREZ TURIENZO, MARÍA JESÚS LOSADA GÓMEZ, ARCADIO ORTEGA MUÑOZ, JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA, MANUEL CONDE, ISIDORO GUEDE, etc.

Esta revista no es responsable de las opiniones expuestas, en sus páginas, por sus colaboradores.

EL BARROCO ESPAÑOL EN AUSTRIA

SALVADOR ALDANA FERNANDEZ

UNA de las menos conocidas y, sin duda, más interesantes trayectorias del arte español es la que enlaza éste con los territorios que también pertenecieron a la Casa Imperial de los Habsburgos en Europa Central, concretamente con los que, disuelto el Imperio Austro-Húngaro, constituyen hoy la nación austríaca.

Sin embargo, el análisis de esa trayectoria puede deparrarnos hallazgos fecundos porque fecunda fue la unión, desde el siglo XVI, entre todas las tierras de la Casa de Austria.

En realidad, la unión en la persona física de todos los territorios sólo fue un hecho bajo el emperador Carlos V. La abdicación y reparto de los Estados patrimoniales entre su hijo Felipe y su hermano Fernando lleva a este último a ceñir la corona imperial. Nunca más volverán a reunirse en una sola mano todas las posesiones de los Habsburgos, pues en la corte de Madrid reinarán los descendientes de Felipe II y en la corte de Viena los de Fernando. A éste le suceden Maximiliano II, Rodolfo II, Matías, Fernando II y Fernando III. Durante el reinado del último Fernando tiene lugar la firma de los tratados de Westfalia, en 1648, que tan hondamente iban a repercutir sobre el concepto político de ordenación europea que Fernando de Aragón, el Rey Católico, había trazado y la Casa de Austria hecho suyo.

Parece ser que en 1648 se produce una quiebra en el hispanismo de los soberanos austríacos; es como un ligero hiato en las relaciones entre los miembros de la misma Casa; crisis que hace su aparición durante los reinados de Leopoldo II y José I, especialmente.

Un nuevo y último brillo de lo hispánico en Austria tiene lugar bajo el emperador Carlos VI, que, por algún tiempo, se consideró heredero de Carlos II de España.

Hay que hacer notar, no obstante, que el peso considerable de las influencias artísticas alemana e italiana —se ha llegado a denominar, interesadamente, el arte barroco austríaco del siglo XVII con el apelativo de «Barroco austro-italiano», lo cual es de una impropiedad manifiesta— sepultan, a veces, las huellas artísticas hispánicas en Austria.

FACTORES DE LA PERMANENCIA

Ciertamente que para el desarrollo y posterior permanencia de lo hispánico en Austria existen una serie de factores positivos —entre ellos, el fundamental de la relación estrecha de parentesco, ya citada, de los monarcas de la misma Casa—, así como algunos factores negativos. Un dato fundamental de este tipo vendrá dado por la proximidad de los países alemán e italiano, con amplia frontera común con Austria, y con un trasvase, por tanto, continuo de hombres y de ideas. Lógicamente, la lejanía de España, a pesar de que las tierras del norte de la península italiana seguían sirviendo como puente para la penetración hispánica en la Europa del Danubio, y de que el papel preponderante que jugaba España en dicho país se mantenía, influyó en el debilitamiento de los contactos.

No obstante, la presencia de españoles es constante en Austria. Atestigua la anterior afirmación la serie de apellidos hispánicos que, todavía hoy, encontramos en Austria. Recordemos también, a este respecto, las nutridas representaciones diplomáticas de la época residentes en Viena y cómo la de la corte de Madrid no era de las más reducidas. También habría que mencionar las campañas militares que al mando de oficialidad hispánica, formadas en su mayoría por soldados peninsulares, intervenían en la política europea al servicio de los soberanos de Viena, con autorización de los Austrias españoles. No hay que olvidar tampoco el influjo del protocolo y ceremonial hispánicos, aceptados íntegramente en la corte de Viena.

Sin ánimo de profundizar en etapa cultural diferente a la barroca, objeto de estas reflexiones, hay que mencionar también que los vínculos entre ambas ramas de la Casa de Austria arrancan de época más remota.

A los lazos humanos, parte de los cuales se han analizado ya y cuya pormenorización nos llevaría demasiado lejos, existen otros literarios y, por supuesto, religiosos.

Aunque sólo sea de pasada, no debemos dejar de mencionar, en el campo poético, las figuras de Garcilaso de la Vega, desterrado por el emperador Carlos V a una isla de ese «divino Danubio», y de Cristóbal de Castillejo, que



MONASTERIO DE SAN FLORIAN.

en la Viena de los años 1528-1530 vivió su idilio amoroso con Ana de Schaumburg, a quien inmortalizó en conocido poema. En el campo meramente bibliográfico conviene recordar el hecho de que en 1675 Leopoldo I, a pesar de todo, compra la biblioteca completa del marqués de Cabrera, y que en 1724 Carlos VI adquiere los cuatro mil volúmenes de la biblioteca del arzobispo Folch de Cardona, compra que redondeó con las bibliotecas del noble Hohendorff y del príncipe Eugenio.

No quedan al margen de todos estos vínculos los religiosos. Pensemos que España se presentaba como portavoz de la Reforma Católica, considerándose en la obligación de defender a todos los miembros reinantes de la Casa de Austria de los ataques protestantes. Así la Reforma Católica, gracias a la ayuda de los monarcas hispanos, retuvo para Roma los territorios austríacos que, de no haber mediado esa circunstancia, hubieran corrido la suerte de muchos Estados alemanes.

Pero los Austrias de Madrid y Viena se unen, fuertemente, por encima de los avatares políticos, culturales, religiosos —o a causa de todos ellos—, porque se trata de miembros de una misma familia. Son casi doscientos años de enlaces matrimoniales entre personajes de la Casa, personajes que nos aparecerán ante nuestro hoy manifestándose por medio del retrato.

Entra aquí en juego, por supuesto, la costumbre de la época de remitir, antes de los esponsales, algún o algunos retratos de los contrayentes. Esta costumbre social nos ha permitido conocer en Viena obras de Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Velázquez, Mazo y Carreño.

Estos retratos engrosan la Colección Imperial. La serie de retratos, entre otros lienzos de diversos temas y autores, se sistematiza con Leopoldo I. El emperador Leopoldo, casado con la infanta Margarita Teresa, hija de Felipe IV, va a reunir en Viena una colección de pintura extraordinaria. Por un lado recoge los cuadros que su padre, Fernando III, poseía en el palacio real de Praga, parte de

cuyos fondos habían pertenecido a la colección subastada en 1648, del duque de Buckingham.

Por otro, añade a la colección los que su tío, el archiduque Leopoldo Guillermo, adquiriera durante su mandato como gobernador de los Países Bajos, de 1647 hasta 1656. Son cerca de 1.400 cuadros, la mayor parte procedentes de la colección del patricio veneciano Bartolomeo della Nave, y más tarde de Carlos I de Inglaterra.

Finalmente, el tercer gran aporte a la colección de Leopoldo proviene de los fondos que la rama de los Habsburgos del Tirol había ido recogiendo en su castillo de Ambras, en Innsbruck.

Pero quien sistematiza toda la colección de Leopoldo, instalada en el ala del palacio imperial de Viena llamada Stallburg, en donde, por cierto, se halla todavía hoy la famosa «Escuela Española de Equitación», fundada en 1580 por el archiduque Carlos, hijo del emperador Fernando I, siguiendo modelos de la escuela de equitación de la corte de Madrid, es el emperador Carlos VI. Este manda hacer un inventario de las colecciones reales al pintor Storffer.

INVENTARIO DE LAS COLECCIONES

En el citado inventario, la rica muestra de obras de arte aparece minuciosamente reseñada, y, lo que es más importante, para que podamos captar desde un ángulo nuevo el espíritu de quien lo mandó realizar, refleja en el esquema ordenativo y estructuración de obras, tal y como había querido Carlos VI, el poder y la grandeza del emperador.

Como ya hemos dicho, la colección española del emperador Carlos VI se compone de lienzos de Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Velázquez, Mazo y Carreño, entre otros. La relación de obras es bastante extensa. Hay que abrirla con los retratos del infante don Carlos y los de las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria, todos de Sánchez Coello.

Pantoja de la Cruz está representado por tres retratos de Felipe III cuando era, todavía, infante.

La mayor aportación es, naturalmente, la de Velázquez, sea en obras originales o de taller. En primer lugar hay que mencionar los retratos de Felipe IV y de la reina Isabel. Les sigue en importancia el del infante Baltasar Carlos, retrato que fue enviado a Viena a raíz del enlace proyectado entre dicho infante y la archiduquesa Mariana, hija de Fernando III.

Nuevos retratos llegaron en otra ocasión a Viena. Son los de Felipe IV y de la infanta María Teresa, con motivo de los esponsales entre la infanta y el archiduque Leopoldo Guillermo, gobernador de Holanda.

Un grupo de obras, por demás interesante, es el constituido por los retratos de la infanta María Teresa, el del infante Felipe Próspero y el de la infanta Margarita, todavía niña. Si añadimos, además, a los anteriores dos retratos de taller de la reina Mariana, comprobaremos cómo es absolutamente cierta la afirmación de que, para estudiar totalmente la pintura de Velázquez, después de conocer el Museo del Prado es imprescindible prestar atención a los fondos del Museo de Bellas Artes de Viena.

De Carreño se conservan en Viena los retratos de Carlos II y de su madre la reina Mariana, con los cuales se completa la serie de soberanos, príncipes e infantes de la colección real. Hay que hacer notar cómo todas estas obras constituían un conjunto privado. Disfrutadas exclusivamente por la corte imperial, sólo en tiempos posteriores, concretamente en el siglo XIX, pueden ser admi-

radas por un círculo más amplio de público. Factor también decisivo en el gusto por lo hispánico fue el mecenazgo del archiduque Leopoldo Guillermo, que, educado en la corte de Madrid, trasplantó a Viena su devoción por el Barroco peninsular.

Otro núcleo importantísimo de pintura barroca hispánica en Viena lo constituye la colección del conde Harrach, quien durante sus años de embajador en la corte de Carlos II fue adquiriendo en España cuadros de Ribera, Alfaro, Carreño y Miranda, entre otros, pintores barrocos. De regreso a su patria los llevó consigo a su palacio vienes, convertido hoy en Museo Harrach.

Hay que hacer notar, sin embargo, que el impacto que todas estas obras de pintura española pudieron haber causado sobre los artistas austríacos contemporáneos, fue bastante reducido. No así en épocas posteriores, donde la pintura de Velázquez, por ejemplo, marca honda huella en los pintores de la escuela de Viena.

Tendremos que referirnos ahora a otros dos campos artísticos: la escultura y la arquitectura. En ellos encontraremos influjos también profundos del arte hispánico sobre el austríaco.

En primer lugar, la escultura religiosa tenía de su parte, para una más fácil difusión, el no estar adscrita a un círculo cortesano, y en otro orden de cosas era sencillo su transporte de Madrid a Viena, hecho que no ocurría con los lienzos, siempre de difícil embalaje y necesitados de cuidados más exquisitos.

Uno, pues, de los fundamentos de la difusión de la escultura fue su raíz popular. A esta difusión ayudaron, con todo su prestigio, las diversas Ordenes religiosas, de vieja raigambre hispánica, como Dominicos, Escolapios, Trinitarios y Jesuitas. Los Trinitarios eran conocidos como «españoles blancos» para distinguirlos de los Benedictinos de Montserrat, o «españoles negros», dueños de una hermosa iglesia barroca en Viena, levantada en 1633, que terminó por dar nombre a la calle en que se hallaba y que todavía se sigue denominando así en el nomenclátor vienes.

Ese fenómeno de la difusión de la escultura hispánica no es privativo de la ciudad de Viena, ya que se extendió por las diversas ciudades que formaban el Imperio. Es una producción todavía no suficientemente catalogada, ya que numerosas imágenes llegadas de España siguen atribuyéndose a escultores italianos. Existen, también, réplicas de obras hispánicas realizadas por escultores austríacos, aunque la fuente de las mismas casi nunca se atribuya a inspiración española.

De todas maneras, entre las esculturas, ciertamente hispánicas, más hermosas existentes en Viena habrá que citar el célebre «Crucifijo» de la iglesia de San Pedro, el «Busto» de la Virgen, soberbia obra de Pedro de Mena para la iglesia de los Minoritas, y el fantástico «Crucifijo» de marfil, hoy en el Hofburg.

OBRAS ESPAÑOLAS FUERA DE VIENA

Fuera de la capital y como más notables hay que mencionar la imagen de María, en Breitenseer, y el «Cristo» de Kirschlag. Es posible ver, igualmente, en la decoración de algunos altares austríacos, el sistema hispánico del viejo retablo transformado por el gusto barroco. Enormes fábricas de madera dorada con ordenaciones rítmicas y planteamientos rigurosamente barrocos que, unidos a los túmulos funerarios elevados en las ceremonias fúnebres, venían a representar a orillas del Danubio el mismo esquema simbólico que en Madrid, siendo exponentes, am-

bos, de una misma cultura gestual que se alimentaba de idénticas fuentes.

Labor personal de los escultores barrocos austríacos fue dar forma a imágenes de santos tan hispánicos como San Vicente Ferrer, San Pedro Mártir y Santiago, entre otros. No sabemos, en este caso, si existen modelos previos llevados desde la Península. Más bien parece deba hablarse de inspiración local, aun cuando no haya que desechar el papel que las estampas y los grabados pudieron haber representado en la formación de la escultura barroca austríaca.

Supera en importancia a la labor escultórica la arquitectónica. En ella, el peso de la arquitectura hispánica se deja sentir fuertemente. Con una sola obra, por cierto. Nos estamos refiriendo al Monasterio de El Escorial.

Tomando como esquema el monasterio español se irán levantando, por diversos lugares de Austria, importantes recintos monásticos de nueva planta o, en su caso, se renovarán los ya construidos tan a fondo que puede hablarse de edificios nuevos. Toda la gran transformación tiene lugar a partir de la proclamación como emperador de Austria de Carlos VI, el archiduque Carlos de los españoles, cuya bandera siguieron con tanta devoción los naturales de los distintos Reinos que formaban la Corona de Aragón.

Se puede asegurar que el hispanismo de Carlos VI se puso a prueba en el campo arquitectónico. Planificó a escala tan monumental que supone, desde un punto de vista de la historia del estilo, la transferencia a un orden gigantesco, de corte helenístico, de cánones y módulos pensados para resolver otros problemas espaciales.

Desde un punto de vista religioso, se trata de alcanzar la fusión entre los elementos que constituyen el esquema escorialense: panteón, iglesia, monasterio y vivienda real.

Tanto en las reformas como en los edificios de nueva planta se abandona pronto la idea del panteón real, quizá

MONASTERIO DE KREMSMÜNSTER.



porque los monarcas austríacos contaban ya de antiguo con enterramientos reales.

Subsisten los dos elementos restantes. También hay que hacer notar una sensible diferencia entre el canon austero que usó Felipe II en El Escorial para decorar las salas de palacio y el introducido por Carlos VI en las residencias imperiales situadas en distintos monasterios. Se trata, es evidente, de subrayar la grandeza del monarca constructor, cuya morada, tantas veces ocasional—consta que las estancias de los monarcas austríacos en sus monasterios nunca fueron muy dilatadas—, queda equiparada a la morada divina.

Los adornos, a base de mármoles, bronce, esculturas y hasta espejos, además de toda la restante y rica decoración, no establecen diferencias entre los aposentos reales, suntuosos y magníficos, y los espacios sagrados.

Recordemos a este respecto las residencias imperiales de los monasterios de Göttweig, Klosterneuburg y Altenburg, sobrepasadas en cuanto a magnificencia por las de Kremsmünster, San Florián y Melk.

La abadía benedictina de Kremsmünster, fundada el año 777 por el duque Tassilo de Baviera, fue reconstruida durante los siglos XVII y XVIII en el más puro estilo barroco austríaco. En cuanto al plan edificatorio, se puede observar un cierto intento de simetría en el que, tomando como eje el patio llamado exterior, situado al traspasar el cuerpo en el que se inserta la puerta principal, ofrece a derecha e izquierda dos cuerpos simétricos que albergan sendos patios rectangulares. Vendrán a ser, salvo ciertas diferencias, el esquema del Patio de los Reyes en El Escorial y sus dos cuerpos adyacentes.

Después se repite el mismo sistema escurialense de la entrada, jugando esta vez un gran papel los patios rectangulares.

La iglesia, ésta es la gran diferencia, no ocupa el eje de simetría como en el patio de entrada. A continuación aparece el llamado «Patio de los Prelados»; es curioso observar que el eje de simetría se encuentra en uno de los lados mayores de ese rectángulo del patio últimamente citado.

La residencia imperial sí ocupa, como en El Escorial, la zona retirada del edificio. No constituye cuerpo aparte, pero se halla situada muy cerca de la iglesia.

Lo que más llama la atención de los aposentos imperiales es la grandiosidad y el lujo con que se han proyectado. Basta fijarse en el detalle de que la gran sala de recepciones tiene 26 metros de largo por casi 10 de alto y 14 de ancho.

Un elemento nuevo será la aparición en esta Abadía, formando parte del conjunto monástico, de un teatro, con lo cual el monasterio podía convertirse, a voluntad de los huéspedes imperiales, en una pequeña corte.

En San Florián, la gran abadía de la Orden de San Agustín, se conserva el sentido espacial de los patios escurialenses rodeados de cuerpos de edificios. Aquí todo parece gravitar alrededor del gran patio central o patio de la fuente, al cual se abren las habitaciones imperiales. En San Florián se alcanza un grado de magnificencia sólo superado por la abadía de Melk, que después tendremos ocasión de analizar. Todo se orienta hacia la residencia imperial, a la cual se accede por medio de la escalera de doble cuerpo más hermosa del arte barroco. Es, además, ejemplar singular por cuanto su estructura y disposición, entre enormes pilastras, puede contemplarse íntegramente desde el patio principal.

Las salas imperiales se unen, en este monasterio que comentamos, con las llamadas salas papales, por haber

residido en ellas Pío VI, y con la imponente y majestuosa sala de audiencias, digna de la grandeza imperial, con una pintura mural en el techo representando la «Visión de Damasco y los cuatro Imperios Universales».

La abadía benedictina de Melk representa, en lo arquitectónico, la culminación del barroco austríaco y a la vez la transformación del esquema rigurosamente cartesiano de El Escorial para convertirlo en un esquema lineal. Conserva el sentido de los cuerpos de edificio, horadados por ventanas regularmente dispuestas, actuando como muros de cierre de patios de dimensiones colosales.

La abadía de Melk es fundación benedictina desde el siglo XI, pero, destruida por un incendio, se volvió a construir en 1702 por el arquitecto Jakob Prandtauer y sucesores. La gran iglesia de Melk está, como en El Escorial, al fondo de un patio, a uno de cuyos lados menores se abre la terraza, cuyo pórtico enlaza los dos grandes cuerpos de la biblioteca y la sala de mármol, prolongación de las habitaciones imperiales.

La fachada meridional de la abadía, que reúne esos dos últimos espacios, con sus 240 metros de longitud, se recoge, graciosamente, en el citado pórtico, desde cuyas arcadas se ve, cercano, correr el Danubio camino de Viena.

De no ser por la riqueza con que Melk fue concebida y realizada en su interior y que, por lo tanto, la aleja radicalmente de su modelo castellano, es posible encontrar, si nos fijamos solamente en la solución dada al problema de espacios y volúmenes, puntos de contacto y, por consiguiente, afinidades entre El Escorial y la abadía austríaca de Melk.

También es preciso hacer notar cómo en los monasterios de Göttweig y Klosterneuburg se sigue el módulo escurialense, si bien en sus aspectos formales priven las fórmulas barrocas austríacas, en estos casos teñidas fuertemente de italianismo. Se sabe que el propio emperador Carlos VI hizo rectificar el plan inicial de Klosterneuburg para acomodarlo al esquema del monasterio español.

Por último, la influencia de lo escurialense aparece en diversos monumentos civiles austríacos, por ejemplo, en los patios de los Ayuntamientos de Linz y Graz, de tan bellas resonancias hispánicas, y en algunos palacios privados como el de Hellbrunn, en Salzburg, construido para el arzobispo Markus Sittikus von Hohenems, hijo de Jakob Hannibal, conde de Hohenems, Grande de España y gobernador y representante imperial en Vorarlberg.

Al citado palacio de Hellbrunn habría que añadir el de Eggenberg, en Graz, quizá el de más rica filiación escurialense de toda Austria, construido para el conde Hans Ulrich von Eggenberg, que vino a España, donde residió largo tiempo, en el séquito de la princesa Margarita de Austria, cuyo matrimonio con Felipe III se celebró en la catedral de Valencia.

Estas son, a grandes rasgos, algunas de las notas que caracterizan y dan vida propia a las relaciones entre dos países, en un tiempo unidos en el tronco común de la misma monarquía.

Conviene también observar cómo es posible añadir, a las ya clásicas trayectorias del arte hispánico, una nueva. Quizá hoy, cuando casi todas las investigaciones están todavía por hacer, pueda parecer modesta. Sin embargo, cuanto más ahondamos en el estudio de las relaciones entre el arte español y el austríaco, más fecundas nos aparecen y más se agiganta el campo de trabajo. Es comprensible; una comunidad de intereses de tan dilatada duración no pudo quedar reducida a unos trazos episódicos. El futuro tiene la palabra.



VELAZQUEZ. INFANTA MARGARITA. MUSEO HISTORICO. VIENA.

MANUEL MACHADO Y LA PINTURA

ARTURO DEL VILLAR

Ante el centenario de Manuel Machado (1) debemos reconsiderar su obra poética. No es que pensemos que por la simple causa de un aniversario vaya a darse nuevo rumbo a la consideración parcial de que goza su poesía. Aunque suele decirse que la sombra de su hermano Antonio le ha eclipsado (2), puede creerse también lo contrario: que sin la veneración producida por el nombre de Antonio no pasaría de ser Manuel uno de tantos modernistas que entonaron el coro común de las galanterías presuntamente aristocráticas, o un discreto folclorista andaluz. El mismo quería que sus coplas las cantase el pueblo, aun cuando nadie supiera el nombre de su autor, y se ha cumplido su máxima aspiración. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española se autodefinió como «poeta menor», y lo dejó claro en otras ocasiones.

No parece conveniente, pues, intentar ahora concederle una gloria efímera con motivo de su centenario. Es mucho más sencillo recordarle en la valoración que le ha sido otorgada por poetas y críticos, que no concederle de pronto una vigencia de la que carece. Hoy leemos sus versos con el distanciamiento propio de una estética lejana en el tiempo y en el gusto, como sucede en el caso de tantos otros poetas de épocas anteriores. Pero los comprendemos, situados en su circunstancia vital y estética.

Manuel Machado tenía una facilidad peligrosa para la consonancia fácil. Supeditó a la rima graciosa otros valores internos del poema, en el lado opuesto al de Antonio. «Un vago afán de arte tuve... Ya lo he perdido», confiesa en el primer poema de su primer libro (olvidamos, como él también lo hizo, las dos obras que publicó en colaboración con Enrique Paradas). Digamos, de paso, que en este poema, «Adelfos», se halla asombrosamente descrito su ideal sin ideal ante la vida, y su biografía demuestra que al escribirlo no hacía sólo literatura. Aficionado al autorretrato, confiesa en el pórtico de *El mal poema*: «Mi elegancia es buscada, re-

buscada. Prefiero / a lo helénico y puro lo *chic* y lo torero» (3); a nadie se debe exigir más de lo que puede o quiere dar, y siempre será preferible a la postura rebuscada para ir a tono con la moda.

De creer sus confesiones líricas —y no hay razón que nos lo impida—, Manuel Machado estuvo un poco en la línea de Miguel de Mañara: llegó al ascetismo religioso tras una juventud donjuanesca. Por supuesto, quedan a salvo las distancias, porque no consideramos *Horario* un tratado de ascética. De los amoríos galantes llegó el amor conyugal, y en su propia vida apenas encontró motivos inspiradores para escribir. Por ello, buscó temas ajenos, de donde resulta su poesía descriptiva, objetivista; incluso en los momentos en que se refiere a sus amores, por ejemplo, los saca de su intimidad, los hace literarios. Exceptuamos de esta regla los autorretratos. Por todo ello, se le ha podido considerar poeta parnasiano y se le ha acusado de frío. Su paisano Cernuda, tan gran poeta como crítico severo, le llama «insustancial y afectado» (4), pero no debemos olvidar que los modernistas entendían la vida y el arte de un modo peculiar, y lo que para nosotros parece afectado no lo era quizá para ellos.

POEMAS PICTÓRICOS

Como muestra de la influencia parnasiana francesa en Manuel Machado suele citarse su libro *Apolo (Teatro pictórico)*, una colección de sonetos modernistas o «sonites» (5) inspirados por cuadros famosos. Vamos a repasarlos con algún detenimiento, porque de esa visión particular es fácil pasar a la comprensión general de su obra. La edición original de *Apolo* apareció en 1911, ilustrada con reproducciones de los cuadros glosados.

El interés por la pintura, sin embargo, era antiguo en el poeta. En su primer libro, *Alma* (sin fecha, pero él mismo dio la de 1900, que es discutida por algunos de sus co-

mentaristas), hay una sección titulada «Museo», y en ella dos composiciones inspiradas por otros tantos cuadros: «Felipe IV» y «Oliveretto de Fermo». La primera de ellas es muy famosa, y no importa que el poeta se confundiera de lienzo: como ha recordado Dámaso Alonso con su pulcritud habitual, el personaje descrito por Machado según el cuadro de Velázquez no es Felipe IV, sino el infante don Carlos, con su «guante de ante» en «la blanca mano de azuladas venas» (6). En cuanto a Oliveretto de Fermo, fue pintado «gladiando desnudo» por Tintoretto. En otro poema del libro, «Figulinas», canta a «la princesa pequeña / de los cuadros de Watteau», pintor muy de moda para los modernistas por su repertorio galante.

En 1907 dio a la imprenta *Alma, Museo, Los Cantares*, consignando ya en el título la importancia del tema museístico, que antes fuera una sección. Sin embargo, en este particular museo agrupa retratos de personajes históricos o supuestos junto a descripciones de lugares con valor nostálgico, sin que encontremos más que una referencia de pasada al pintor Ribera, en un «sonite» alejandrino titulado «Madrid viejo», y un «sonite» endecasílabo dedicado a «Las Concepciones de Murillo»: en él razona su preferencia por la morena, que no se basa en motivos estéticos, sino en las cualidades maternas que adivina en su expresión, y la señala como «la pintada a caricias ideales», matiz ajeno a las consideraciones estrictamente plásticas.

Siguen los temas andaluces: en *Canciones y dedicatorias* (1915) leemos el «sonite» titulado «Granada, por Rusiñol», otro de los nombres queridos por los poetas modernistas, y con plena razón, como organizador que fue de las «Fiestas modernistas» de Sitges en los últimos años del siglo anterior. Y continúa la serie: en *Sevilla y otros poemas* (1918) aparece un «sonite» —obsérvese la preferencia casi total por esta forma cuando se refiere a pinturas— escrito para «Las mujeres

de Romero de Torres»: es un simple poema galante, con un verso final que no debemos entender como si se tratase de un juicio crítico, sino más bien como un piropo y, por eso, exagerado: «Os fijó para siempre el pincel inmortal / de nuestro inenarrable Leonardo cordobés». Claro que cuando elija una obra de Leonardo da Vinci, en *Apolo*, para dedicarle sus alabanzas, se fijará precisamente en el retrato de la Gioconda.

Aún hemos de reseñar otro soneto, esta vez clásico, a un cuadro: es el titulado «Las lanzas», de Velázquez, en *Horas de oro* (1938). Es una descripción del conocido lienzo, aprovechada para resaltar la gloria militar de España, la caballeridad del vencedor y la posibilidad de entendimiento «por encima del odio y de la muerte». No podía ser más oportuno el tema en aquellos instantes de guerra en España.

Como queda dicho, es en *Apolo* (*Teatro pictórico*) donde Manuel Machado presenta su pinacoteca particular: son veinticinco cuadros los seleccionados, uno de ellos anónimo. Uniendo esta exposición con los ejemplos ya señalados, tenemos en su obra lírica referencias de 23 pintores y de un cuadro de la escuela francesa. Salvo en el caso de Ribera, sólo citado en un verso, a cada uno dedica una o varias composiciones; Tintoretto es asimismo citado en un verso, pero en realidad el poema alude a su cuadro por entero, de modo que no es el mismo caso. Otro tanto cabe decir de la primera alusión a Watteau. En total, la pintura queda en la lírica de Manuel Machado en un lugar notable, pero sin ser el principal, por supuesto.

He aquí la lista de pintores cantados por el poeta: Velázquez (le consagra cuatro poemas), Watteau (tres poemas), Goya (tres poemas), Murillo (dos poemas), Tiziano (dos poemas), Tintoretto, Ribera, Romero de Torres, Rusiñol, Beato Angélico, Van Laethem, Botticelli, Leonardo da Vinci, Veronés, Rubens, Rembrandt, Zurbarán, El Greco, Van Dyck, Teniers, Gavarni, Manet y Sergent. Además, el cuadro de la escuela francesa del XVIII.

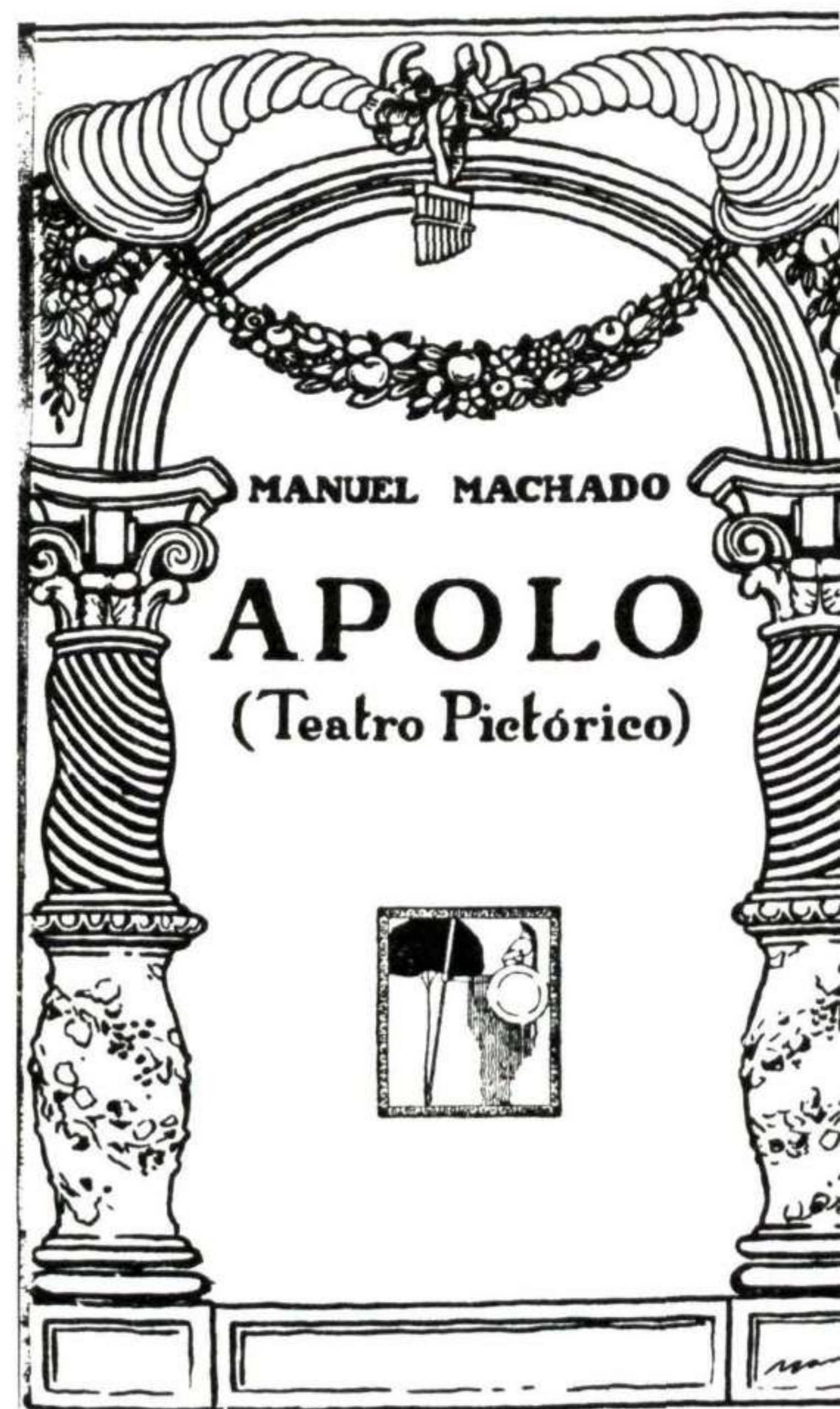
Leídos los poemas, resulta que sólo hay uno que pueda ser considerado como interpretativo del quehacer pictórico el dedicado a Rembrandt. Los restantes pueden ser clasificados así: doce son descriptivos de la pintura motivadora del poema; nueve presentan lo que llamaríamos temas galantes, recreando la escena plástica sin describir-

la; seis se limitan a narrar los hechos históricos reflejados en el cuadro, de modo que en realidad se relacionan con el asunto anterior, ya que la única diferencia está en el tema pintado, no en el comentario del poeta; también vemos idéntico procedimiento en cuatro poemas que narran una anécdota a partir del lienzo. En total, 32 piezas poéticas.

El «sonite» a Rembrandt nos interesa de manera especial, pues. Eligió el poeta «La lección de anatomía», cuadro muy reproducido, que antes solía estar presente en todas las salas de espera de los consultorios médicos. Machado alaba la maestría del pintor, «vencedor de luz y sombra», y explica en sus catorce versos cómo están dispuestos colores, luces y sombras en el cuadro. No hay más que una alusión al tema inspirador del cuadro, falta la descripción lírica frecuente en las demás piezas de *Apolo*. Y repárese en que si este cuadro es superconocido, no lo son menos otros del libro: valga como ejemplo, por sólo citar uno, «Los fusilamientos de la Moncloa». No, en el «sonite» a Rembrandt el poeta quiso dejar constancia de su admiración por el arte del hijo del molinero de Leiden. La adjetivación es tremendista, si se nos permite la expresión: antepuesta a los sustantivos, lleva los acentos dominantes de los versos, y para que resulte más la intención aprovecha palabras esdrújulas; así, véase cómo dice «en tremendas y fúlgidas visiones / de atroz verdad y resplandor de hoguera. / Lumíneos ocres, cálidos carmines, / ebúrneas y rosadas morbideces»...

BLANCO Y NEGRO. LUZ Y SOMBRA

Esto nos lleva a tratar ahora, aunque sólo sea por encima, la coloración de los poemas de Manuel Machado. Sus versos están llenos de color, con una clara predilección por el blanco y el negro, la luz y la sombra, como él mismo decía al hablar de Rembrandt. En sus versos aparecen todos los colores del arco iris y sus varias combinaciones, además de otros colores sugeridos por comparación con las flores, por ejemplo. Especifica igualmente las tonalidades de cada color, de modo que en ocasiones no sólo dirá azul, sino que advertirá que es un azul celeste o un azul turquí. La gama de sus colores es limitada, y en ese aspecto no hay pintor que se le equipare.



Vamos a presentar una parte de la paleta del poeta. Compararemos los colores de sus dos primeros libros, *Alma* y *Caprichosa*, con los de su obra dedicada a la pintura, *Apolo*, para observar sus variaciones en un período de diez años, aproximadamente:

Además de incluir ese último color, que el poeta dejó a la imaginación del lector suponer, hemos señalado tanto todos los sustantivos como los adjetivos con tal que reflejasen colores. Ciertamente, en varios casos era posible encuadrar bajo una misma denominación a colores que se confunden, tal el oro y el rubio; sin embargo, en la expresión de Manuel Machado existe un matiz diferenciador: el color oro aplicado a los cabellos denota que son rubios, pero ofrece un valor connotativo peculiar, ya que alude a la realeza de su poseedor. Por eso no resulta igual a rubio en sentido estricto. No es cosa de alargar los ejemplos; baste con el citado.

En resumen: el blanco es el color predilecto de Manuel Machado como poeta. Si le unimos otros colores que señalan blancura, como el plata, el pálido y el nácar, halla-

	<i>Alma</i>	<i>Caprichos</i>	<i>Apolo</i>
Blanco	11	12	16
Negro	9	6	4
Oro (áureo, dorado) ...	6	7	5
Rojo	2	9	2
Azul	3	7	1
Rubio	1	3	1
Moreno	1	1	2
Pálido	1	4	—
Oscuro	—	1	2
Claro	—	1	—
Cárdeno	3	—	1
Grana	1	4	—
Purpúreo	—	1	1
Morado	—	1	—
Violeta	—	2	—
Rosado	—	1	4
Verde	1	2	—
Gris	1	—	1
Plata	1	—	1
Pardo	—	1	—
Nácar	—	2	—
Ebano	—	1	—
Lirio	2	—	—
Pierna de ninfa emocionada	—	—	1

mos trece referencias al blanco en *Alma*, dieciocho en *Caprichos* y diecisiete en *Apolo*, como cifras totales. Añadamos ahora al negro el moreno, el oscuro y el ébano; en *Alma* está presente diez veces la os-

curidad, nueve en *Caprichos* y ocho en *Apolo*. Asimismo, nótese la importancia del azul, el color de Rubén Darío, precisamente en esos años en que Picasso andaba metido de lleno en el azul también, y prefería como modelos a los arlequines.

Manuel Machado nos parece hoy un poeta anticuado, y lo es por haberse puesto muy por entero al servicio de una estética pasajera. Por escribir en torno a temas del momento, ajenos a su intimidad poética, se aprecia en seguida el paso del tiempo sobre sus versos. En la primera década del siglo estuvo a la moda, y las modas sucumben ante un nuevo empuje generacional. No nos sorprende que en su época fuera apreciado por muchos —no todos— escritores y críticos al mismo tiempo que por los lectores anónimos: al parecer, el mismo día de ponerse a la venta *Cante hondo* se vendieron en Madrid mil ejemplares (7). Sus aciertos y sus errores tienen la misma causa, se equilibran. «Que las olas me traigan y las olas me lleven, / y que jamás me obliguen el camino a elegir», anunciaba en «Adelfos», el poema que inaugura todas sus antologías o poesías completas.

Receptivo, aceptó las modas de su tiempo. Fue amigo de Juan Gris, que ilustró la portada de *Alma*. Museo. *Los Cantares* (1907), y también de los actores en boga, de los toreros, de los poetas franceses y españoles, de las bailaoras... «Medio gitano y medio parisién —dice el vul-

go—, / con Montmartre y con la Macarena comulgo... / Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiere sido ser un buen banderillero», afirmó en un «Retrato». Podemos creer que había heredado los genes folklóricos de su padre, el profesor Machado Alvarez, y que sus estudios en la Institución Libre de Enseñanza le formaron culturalmente de cara a Europa; así se combinaron lo gitano y lo parisien- se. Uno de sus maestros fue Manuel Bartolomé Cossío, de quien aprendería a admirar al Greco: el «sonite» inspirado por «El caballero de la mano al pecho» (así se titula en *Apolo*, a la francesa) apareció dedicado a Cossío (aunque en la edición que manejo se han suprimido las dedicatorias, quizá debido a las circunstancias). Curiosas mezclas se dieron en su formación y se reflejan en su poesía; por eso no debemos pedir al poeta más de lo que él mismo quiso dar.

MANUEL MACHADO

ALMA

(POESÍAS)

MADRID

IMPRENTA DE A. MARZO
POZAS, 12

1. Manuel Machado y Ruiz nació en Sevilla, el 29 de agosto de 1874. Estudió en la Institución Libre de Enseñanza, en Madrid, y se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla. Trabajó en París, como traductor, en la casa Garnier, conociendo entonces a los poetas parnasianos y simbolistas, así como a Rubén Darío. Su primer libro, *Alma*, parece que se editó en 1900; siguieron otros, hasta *Ars moriendi* (1921), con el que quiso clausurar su obra lírica. Sin embargo, se animó a publicar otros poemarios. Murió en Madrid, el 19 de enero de 1949.

2. Cfr. el análisis de este eclipse que hace Miguel d'Ors en su artículo «Reivindicación de Manuel Machado», publicado en el número 234 de «Nuestro tiempo», Pamplona, diciembre de 1973.

3. La edición que manejo es *Poesía (Opera omnia lyrica)*, con prólogos en prosa y verso de varios escritores; editado por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F. E. T. y de las J. O. N. S., Barcelona, 1940, 451 págs. Esta edición fue repetida, con el mismo título, en 1942, por la Editora Nacional, añadiendo algún poema nuevo.

4. «Otro poeta del 98 a quien no hemos aludido en estas páginas, entre otras razones, por lo insustancial y afectado de su obra: me refiero a Manuel Machado, hermano del grave Antonio»: Luis Cernuda, en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Colección Guadarrama, Madrid, 1957, pág. 155.

5. Sólo el dedicado a Zurbarán es un soneto clásico de rimas abrazadas en los cuartetos; los 24 restantes son «sonites», denominación no aceptada aún en las preceptivas y que por eso mismo nombramos entre comillas, pero de uso corriente. Parece ser que el término lo acuñó el propio Manuel Machado, según cuenta uno de los personajes de *Niebla*, la tan comentada «nivola» de Miguel de Unamuno: «Pues le he oído contar a Manuel Machado, el poeta, el hermano de Antonio, que una vez le llevó a don Eduardo Benot, para leérselo, un soneto que estaba en alejandrinos o en no sé qué otra forma heterodoxa. Se lo leyó y don Eduardo le dijo: 'Pero ¡eso no es soneto!'... 'No, señor —le contestó Machado—, no es soneto, es sonite'» (cito por la decimotercera edición de *Niebla* en la col. Austral, de Espasa-Calpe, Madrid, 1971, pág. 92).

6. Dámaso Alonso: *Poetas españoles contemporáneos*, Biblioteca románica hispánica, ed. Gredos, Madrid, 1965; 3.ª ed., págs. 49 y ss.

7. Lo cuenta Miguel Pérez Ferrero en su *Vida de Antonio Machado y Manuel*, col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, 3.ª ed., página 103.

PEPE ANTONIO MARQUEZ

del alfar a la escultura

JOSE MARIA CARRASCAL MUÑOZ

A principios del pasado verano, en la Bienal del Deporte en las Artes Plásticas, llamó nuestra atención una escultura. Su título, *Olimpiada*. De un impresionante bloque de cemento, casi tres metros de longitud, emergían no menos de veinte figuras, ordenadas en una composición libre y rigurosa al mismo tiempo, que representaban los diferentes deportes olímpicos. Era sorprendente la feliz utilización de una materia tan fría y tan árida al servicio de una idea figurativa y con vida real. Los estudios anatómicos y de caracterización, la variedad de retratos, la riqueza desbordante del movimiento, eran la

NIÑAS. ESCULTURA EN BRONCE.



revelación de un escultor con oficio; de un escultor en posesión de una técnica actual y con caminos abiertos para el futuro. Pero resultaba evidente que el artista conocía y dominaba también el trabajo, más minucioso e íntimo, del barista.

Por aquellos días tuvimos ocasión de hablar con él. Pepe Antonio Márquez, ceramista de Aracena, había emprendido un seguro camino desde el horno del alfar al fuego de la fundición. Caso infrecuente, pero lógico, que repite a escala individual la gran aventura de la creación artística; desde que un hombre modeló en el barro la primera curva de una forma cerámica hasta que obtuvo, de un bloque de mármol, la escultura perfecta.

Y, sin embargo, como acabamos de apuntar, este ciclo evolutivo no suele cumplirse en una sola persona. Quizá porque el arte del ceramista ha quedado reducido, desde el fin del Renacimiento, a un nivel artesano y quizá también porque cerámica y escultura —tan emparentadas— responden, en el fondo, a dos sensibilidades distintas: a la narrativa y a la épica, a la recreación y a la creación. Pero si el artista ensancha sus horizontes y, superando la pura forma, es capaz de ofrecernos en el barro su mundo interior, el paso estará dado y la débil frontera entre artesanía y arte habrá quedado borrada. De esta forma, son *escultura*, con expresión cerámica, los fondos delicadísimos de los Della Robbia como vuelven a serlo, tres siglos más tarde, las pequeñas figuras de porcelana modeladas por Joham Joachim Kändler para la manufactura de Meissen o por Federico Bustelli para la de Nynphemburg. El ejemplo quedará más claro, para una mente hispánica, con la cita de las esculturas en barro del barroco granadino —los hermanos García, Alonso Cano, Pedro de Mena, José Risueño— y de la escuela sevillana del siglo XV —Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán—, cuyas obras, recubiertas de un hermoso vidriado verde, o policromadas, superaban ya, desde la misma concepción del artista, cualquier finalidad decorativa para integrarse en la pura creación. Por cierto que, en Aracena, se conserva aún uno de los más gloriosos exponentes de este arte en la soberana estatua yacente del prior Pero Vázquez, ejemplo perfecto de la primacía del Arte sobre la materia.

Sobre todo esto, sobre su actividad pasada y sobre sus propósitos, tuvimos ocasión de hablar largamente con Pepe Antonio Márquez. Ahora, casi al cabo de un año, cuando volvemos a encontrarlo en Madrid, ocupado en la preparación de una exposición de bronce que promete ser importante y unitaria, nos parece que referirnos a su obra

tiene un interés que supera la anécdota individual para elevarse al plano representativo de la evolución de un artista.

La tradición ceramista del Reino de Sevilla, en cuya órbita cultural y económica se movió siempre Aracena, alcanzó en el siglo XVI su más alta expresión. La llegada de Niculoso Pisano, que traía las técnicas renacentistas italianas, cristalizó en el Altar de los Reyes Católicos, de los Reales Alcázares, en los tondos y paneles policromados que convierten en un retablo de luz la fachada de Santa Paula, e influyó durante mucho tiempo en los alfares talaveranos hasta que encontraron éstos su voz independiente y personalísima. A fines del siglo, sin embargo, la industria se había popularizado, aunque seguía, creativa y poderosa, a la sombra de la Cartuja. Un poco más y los humildes cacharros, que copió Zurbarán amorosamente, serán sólo un eco de la loza de Talavera.

A partir de este momento, las cerámicas sevillanas repetirán incansablemente los mismos temas decorativos, azules o policromados, con mayor dulzura cromática que los cercanos barros de Fajalauza. Parece que en la sierra, y concretamente en Aracena, la tradición se interrumpe para mantenerse sólo una cerámica industrializada y utilitaria, en barro rojo, vidriada sin decoración.

En los últimos años del siglo XIX, o tal vez antes, coincidiendo acaso con el interés del romanticismo por las tradiciones populares, la familia de Pepe Antonio Márquez abrió sus hornos en Aracena para surtir a la comarca de la misma cerámica roja, decorada ahora con engobes blancos que forman motivos geométricos, cenefas punteadas, espirales, botones que recuerdan vagamente la roseta de una flor. Estas labores se han mantenido hasta hoy prácticamente invariables. Es difícil poder establecer, sin interrumpir en el peligroso campo de la adivinación, los orígenes de esta modalidad decorativa. Como si la oscura pero lúcida conciencia del pueblo recordara las formas

EL PAYASO. CERAMICA POLICROMADA.



OBJETOS EN CERAMICA ESMALTADA.

primitivas, muchos de estos temas se repiten desde las cerámicas micénicas, pasando por los vidrios esmaltados de Venecia, de Cataluña y de Bohemia.

En un momento dado, hace unos treinta años, el proceso ininterrumpido se quiebra. Ocurre, exactamente, en mayor o menor escala, lo que aconteció en los alfares de Urbino cuando puso en el barro sus manos de artista Lucca Della Robbia. Pepe Antonio Márquez nos ha contado que no podría decir cuándo empezó a modelar porque ya a los cuatro años jugaba con el barro. Suponemos que, muy pronto, se incorporaría como aprendiz al taller familiar y que no podrá determinar tampoco cuando surgió de entre sus manos la primera figurilla. Sucedería, sin duda, cuando necesitara por primera vez expresar un sueño o una idea y rompiera el movimiento circular y eterno del torno con la línea recta de la creación artística.

A partir de ese momento —él mismo nos lo ha confesado— toda su vida ha sido una constante búsqueda de la escultura. Y de la perfección. Estudió cerámica en Madrid y fue alumno luego de la Escuela Superior de Bellas Artes, de Sevilla. Se mantuvo, durante algunos años, en esa frontera indefinible que separa del Arte las artes decorativas. De este tiempo son una serie de vasijas zoomórficas —habría que estudiar despacio algún día la fauna cerámica de Márquez— que revisten la apariencia de animales domésticos sentidos con gran ternura y con una economía de medios realmente prodigiosa. En ellos, en esos burritos casi humanizados, en esos gallos que son la síntesis de una curva, se alían de manera perfecta el oficio del ceramista y el empuje creador del escultor. Detener la contemplación en lo estrictamente representativo sería una injusticia para el dominio absoluto de la técnica. El vidriado perfecto, sedoso, sin burbujas ni vacíos, con un espesor uniforme; los óxidos chorreantes que producen esmaltes luminosos, de colores puros, revelan a cualquier experto unas fórmulas equilibradas y una maestría insuperable en la dosificación de tiempos y temperaturas. Conviene recordar que ambos son críticos para la cerámica y que, con enorme facilidad, se producen alabeos, desproporciones, esmaltes mal vitrificados o colores pasados que nunca pueden descubrirse en la obra de Pepe Antonio Márquez.

Un poco, sólo un poco más, y estaremos ya metidos de lleno en la escultura. El payaso que reproducimos, sentido de dentro a fuera, verdadero estudio psicológico de gestos y de expresiones, tiene vida propia y justifica con suficiencia la alusión a Kändler y a Bustelli que hicimos en los primeros párrafos de este comentario. Resulta curioso, por cierto, que uno de los grupos cerámicos más divulgados de Pepe Antonio Márquez sea, precisamente, un conjunto de músicos, paralelo, aunque con distinta sensibilidad, a aquel de la *Affenkapelle* que modeló Kändler para la Corte de Augusto el Fuerte, de Sajonia.

Un paso más en esta apresurada revisión de la obra de Márquez sería la utilización simultánea de dos procedimientos de iluminación: el esmaltado y el policromado. Como los colores cerámicos, especialmente en la paleta de gran fuego, son muy limitados, el escultor recurre a la policromía mediante óleos. Obtiene de esta manera una riqueza infinita de matices. Paso éste que resulta familiar en la escultura andaluza y que puede servir de línea divisoria entre el ceramista y el escultor. No en balde Alonso Cano policromaba sus barros de igual forma que sus tallas en madera y, antes, Pacheco había roto con la policromía en brillo alegando, precisamente, que «parecían platos vidriados».

A partir de este momento, sin olvidar su labor de ceramista, Pepe Antonio Márquez se introduce con paso seguro por el camino de la escultura. Consideramos como un punto de transición, muy lógico en un proceso evolutivo coherente, los grandes paneles de cerámica y los bajorrelieves en cemento que se integran ya a la arquitectura de varios edificios públicos. Aquí resulta inevitable el recuerdo de Artigas con sus murales que interpretan diseños de Miró. Por cierto: Márquez considera que Artigas es uno de los mejores ceramistas del mundo y subraya como sus más grandes aciertos la pureza casi ingrúvida de la forma y la delicadeza del colorido, ambas con claras resonancias orientales.

MURAL EN CEMENTO POLICROMADO.



LOS MUSICOS. CERAMICA ESMALTADA.

En la nueva senda de Pepe Antonio Márquez, que aspira a ser simplemente escultor, cuenta mucho, según declaración propia, la perennidad de la materia. Por eso, su máxima aspiración es el bronce. Por eso y porque interpreta con fidelidad las más íntimas vivencias del artista. El barro cocido, nos ha dicho, además de su fragilidad, sufre durante la cochura una merma del 6 al 8 por ciento y esta reducción de la materia traiciona, a veces, a la forma. Como la fundición no es siempre asequible, por razón de su precio, a un escultor joven, ha encontrado una forma económica provisional de expresión mediante el vaciado en cemento.

Pepe Antonio Márquez ha sido ya varias veces premiado en certámenes regionales y ha expuesto en Madrid. Una de sus obras ha merecido la atención de la crítica en la Nacional de Bellas Artes que acaba de celebrarse. Otras, en el Parque de María Luisa y en plazas públicas, ven cómo los pájaros y los niños revolotean a su alrededor bajo el cielo incandescente de Sevilla. Su próxima exposición, *Tipos de mi pueblo*, se mostrará, fundida en bronce, el próximo otoño. Es posible que diga en ella, el escultor, su palabra definitiva.

LAS DOTES DIBUJISTICAS DE MOLINA SANCHEZ

ANTONIO MARTINEZ CEREZO

Nos pilla un tanto a contrapié la astrología para deducir de sus enseñanzas la influencia dominante de los astros sobre la variedad temática en las Artes. Habría que inventar un código que permitiera, partiendo del estudio analítico de la obra, conocer la motivación que impulsa al hombre a elegir, entre mil y uno, el uno, haciéndose artista, y, dentro del arte, escoger el espinoso peregrinaje de la pintura para, ya en ésta, decidirse por un determinado medio o tema concreto y no por otro. Tal *tematología* nos daría luz sobre el tenebroso porqué de la elección de un camino entre muchos, del impulso que despierta en las entretelas de la sensibilidad de unos el deseo de pintar demonios imbuidos de negro pesimismo, y, en otros, el igualmente frenético impulso de sembrar angélicos optimistas. Librenos el cielo de osar franquear el valladar de tan loca aventura para justificar la recurrencia del motivo angélico en la obra de Molina Sánchez cuando más práctico sería tomarnos la molestia de preguntar al padre de las aladas criaturas, aunque no por ello más positivo, pues de su respuesta sólo sacaríamos en claro la confirmación de su más supina ignorancia sobre el origen de tal inclinación junto a la incógnita no despejada de una posible razón de simple preferencia temática o quizás de tipo espiritual. Remitámonos, pues, a la hipotética circunstancia orte-guiana.

Nacido en la murcianísima calle de San Nicolás, bebió Molina Sánchez en los aires del ambiente, primero en su infancia, y luego en su mocedad, la salcillesca presencia de los ángeles y el barroquismo murciano de los tejados coronados por cúpulas de iglesias, campana-

rios jadeantes y altivas palmeras. Calles angostas de la vieja Murcia: San Nicolás, Arrixaca..., San Agustín, plaza abierta. Allí vio, una temprana mañana al rayar el alba —cuando las primeras luces del rayo solar despiden a la noche—, asomar por el dintel de la iglesia la figura del Ángel de la Guarda sosteniendo con su mano izquierda la cabeza casi exánime del Maestro y la derecha señalando al cáliz flotando en la palmera. Siguió el camino señalado y, desde entonces, hay presente en su quehacer un regusto por la temática angélica que, indudablemente, ha de estar influenciado en sus raíces por aquellas impresiones primeras de su vida. Visiones a modo de prolegómeno de lo que después sería obra, recuerdos plásticos anidados en la mente, vivencias que dejaron huella en el intelecto. Aquello fue su parvulario, después el pretérito niño se metamorfoseó en la realidad del hombre presente, llevando a costas la carga de su vocación irrenunciable, sus inquietudes, sueños, luchas y desvelos. Comenzó así la exquisitez del dibujo, la riqueza de la mancha, el bien hacer del oficio, la realidad del logro reñido con el hallazgo y los sinceros renunciamentos.

Convengamos que hay un Molina Sánchez-pintor y un Molina Sánchez-dibujante, igualmente diestros. Ser buen pintor y dibujante a un tiempo, como lo es él, no es don natural que esté reservado a todo artista. En realidad, sólo unos cuantos virtuosos pueden vanagloriarse de dominar plenamente ambas técnicas con similar habilidad. Los hay que simplemente dibujan o pintan; son los acomodaticios especializados en el estilo que más se adapta a su idiosincrasia y forma de sentir. Otra gran mayoría pretende hacer ambas co-

sas, cuando en realidad dibujan provisionalmente pensando en el color o colorean sobre la base de lo dibujado. Al no aislar en compartimento estanco cada procedimiento, sino que actúan en uno condicionado por el otro, el resultado es una amalgama técnica carente de entidad y por ende, no pocas veces, indefinible. Pocos, en honor a la verdad, muy pocos, hacen abstracción de una técnica al ejecutar la otra. A éstos les está reservado el saber ver diferenciado las peculiaridades propias de cada procedimiento. El éxito puede venirles por vía única o más difícilmente por partida doble; pero ese ya es *otro cantar*, toda vez que tal dualidad en el triunfo únicamente es alcanzada por aquellos escogidos que con idéntica maestría pueden, como Molina Sánchez, plasmar realidades valiéndose de ambos medios de expresión: la signografía monocroma del dibujo y la plasticidad policroma de la pintura.

Molina Sánchez, a quien cualquier técnica o medio le es igualmente propicio, como se ha podido comprobar en su reciente exposición celebrada en la Galería Foro, de Madrid, es a la vez, un artista esquemático y barroco, lo que dicho así pueda acaso parecer contradictorio si no ampliamos el concepto al hecho de ser artista que utiliza en sus dibujos tanto la línea virginal como la mancha. Podría entenderse este aserto como que asociamos el esquematismo con la línea y el barroquismo con la mancha, cuando en realidad tal apreciación dependerá del resultado, pues, si insistente, la línea puede ser tan barroca como la mancha y ésta tan escueta como aquella si se aplica con mesurado estilismo. La razón de nuestra toma posicional es que de tal modo aparece una y otra vez —acaso



FIGURA.



CON FLORES.

espontáneamente emparejada— en las obras de Molina Sánchez, lo que, siquiera sea por aquello de dividir para vencer, hace aconsejable disgregar para diferenciar.

Sabido es que cada artista tiene una especie de código personal que, instintivamente, aplica en el momento oportuno guiado por los más extraños dictados sensitivos. Molina Sánchez no podía ser la excepción que confirmase la regla. Con un conjunto de líneas escuetas reducidas a su mínima expresión gusta de reunir extractadamente toda la visión de un complejo mundo de formas, de aquí la apariencia abocetada que las caracteriza. Conocedor de la irrealidad e inexistencia de líneas en la vida real, sabe-

dor de que en el ámbito de las formas sólo hay volúmenes con un contorno que no es línea sino sencilla y llanamente contorno y que las líneas son antojos o creación de nuestra visión esforzada en tratar por medio de su lenguaje de interpretar la realidad de los volúmenes, su retina escrutadora percibe el variopinto colorido y la modulación lumínica de las cosas reales, las pasa por el tamiz selectivo de su sensibilidad, selecciona, memoriza, idealiza y permuta finalmente la realidad de los contornos por el idealismo gráfico del lenguaje lineal aparente. Molina Sánchez es hombre sensible que sabe ver deduciendo— rara virtud— y más que copiar interpreta. Así su mano se vuelve

alada a la hora de buscar la grafía precisa de una forma renunciando a todo lo que él considera, por accesorio, superfluo para apresar la realidad de lo visto en la cárcel del trazo vigoroso al tiempo que delicado y rítmico.

¡Qué sapiencia buscar en la verticalidad de la línea la idea aparente de elevación sublime en que los ángeles hechos a imagen y semejanza del hombre pierden peso, se hacen alígeros e incorpóreos, flotan en el aire y parecen alzarse a invadir el infinito con la celestial melodía de sus aleteos! No extrañe, pues, que sus figuras aparezcan siempre hieráticas como agujas clavadas verticalmente en la superficie geométrica del soporte, adoptando rara vez, si tal

ocurre, horizontalidad en la composición. ¿Por qué este buscar instintivamente el camino que desde la tierra se eleva al cielo? ¿Es acaso recuerdo primario u observación de esas palmeras de su Murcia natal de las que él sabe tanto? Porque Molina Sánchez —que lleva dentro dormida la vocación de agricultor— conoce el mundo por una observación cartesiana de las cosas que le permite conocer y distinguir la palmera macho de la hembra y habla del polen fecundador que transmitido por los vientos dota a ésta con el milagro futuro del dátil. Para él, un ángel tiene por fuerza que ser vertical, pues si horizontal, sería como un pájaro con alas cortadas al vuelo, como algo privado de viento, cansado, aletargado y vencido, antítesis del ángel dinámico y movedido que preconiza.

Mas no por componer en vertical la figura renuncia a la horizontalidad, que reserva para lograr el equilibrio en calma, ¡reflejo externo de paz interna! Un trazo horizontal equivale a

MUJER.



un aleteo de palomas en vuelo y lo que quiso ser horizonte le lleva de la mano a un juego de alas o a unas manos cuajadas de flores. Y aparece entonces la gracia e ímpetu del curvo arabesco y junto a lo que quiso ser austero contorno surge inadvertidamente la explosión barroca que entorna de sombras la forma. He aquí el Molina Sánchez acaso por murciano barroco, pues sabido es que Murcia no es tierra que admita las medias tintas y él —aun siendo universal— es murciano por los cuatro costados. ¿De nuevo la hipotética circunstancia del entorno nos trae de la mano la respuesta dubitativa? Murcia, sangría



EL ESPEJO.

vegetal donde el barroquismo de lo natural se funde con el de lo creado. Así, en su obra resulta igualmente difícil trazar una divisoria que separe el esquematismo lineal de rostro y manos del barroquismo sombreado del entorno, ¡tan fundidos andan ambos!

La temática angélica, aunque frecuente, no es exclusiva. ¿Ángeles? Como los de Salcillo, no tienen sus ángeles edad ni sexo, ni hablan ni callan, ni sonríen ni están tristes, son simples, inocentes y candorosos sencillamente porque son criaturas sobrehumanas, embajadores del cielo en la tierra, representantes de Dios ante los hombres, seres irreales fruto de la imaginación



GUERRERO.

del hombre ante el umbral inmortal del arte. Los contornos delicados, precisos y de exquisito trazo, modelan siluetas idealizadas en actitudes ensimismadas. Por el contrario, sus figuras humanas tienen a veces los ojos cansados de mirar al cielo tacaño en aguas, otras acristalados y tristes por las inesperadas heladas o acaso de alegría desbordante ante el milagro verde que origina el agua en su matrimonio con la tierra. Las manos repletas de ramilletes de flores con las que cuajan los huertanos la fachada catedralicia en las fiestas primaverales y septembrinas. Flores obsequiantes tributo huertano a La Fuensanta o flores de duelo novembrino en mano temblorosa: corolas caducas de crisantemos, mimosas, rosas, clavellinas, amarantos de aterciopelados carmines... lluvia de pétalos sobre el mármol frío del sepulcro.

RESTAURACION DEL RETABLO DE ARROYO DE LA LUZ (Cáceres)

GONZALEZ PERALES SORIANO

Corresponde este retablo a la época floreciente del pintor extremeño Luis de Morales (1552-1563), quien lo pintó para la iglesia de la Anunciación. Se compone de dieciséis pinturas sobre tabla y cuatro medallones, en los que se representa el tema del Calvario, enmarcados en una ornamentación de estilo plateresco realizada por el entallador Alonso Hipólito.

La obra es de gran calidad artística y una de las mejor documentadas de Morales. En el año 1732 se restauró el dorado del retablo, según una inscripción colocada en lo alto del mismo, y en 1950 se hizo necesario un tratamiento de urgencia «in situ» que fue realizado por un restaurador de la Junta de Conservación de Obras de Arte, sobre todo en las tablas de las dos filas inferiores del retablo. A pesar de ello, a los pocos años, todas las obras presentaban señales alarmantes que denunciaban la necesidad de un tratamiento urgente y a fondo de conservación que debería empezar con un adecuado tratamiento del soporte. Se hacía imprescindible también el levantamiento de los barnices aplicados en las últimas restauraciones, que habían tomado un tono amarillento muy fuerte, debido, sin duda, a la mala calidad de los materiales empleados.

El estado de conservación del resto del retablo era muy deficiente a causa de la desviación de las columnas de su estructura arquitectónica, en parte por haberse desprendido la parte izquierda de la pared a la que se encontraba sujeto.

Los cambios bruscos de temperatura, la humedad relativa elevada que favorece la acción de los parásitos de la madera, el polvo acumulado en la superficie pictórica, el humo de las velas, los barnices oxidados y, en general, la acción del tiempo, habían alterado notablemente

tanto las tablas como las esculturas. En las pinturas sobre todo se hacía necesario un tratamiento urgente para su conservación futura.

En síntesis, las operaciones realizadas han sido completas, abarcando la desinfectación de la madera, tratamiento de los soportes para cerrar las grietas producidas en las uniones de las tablas, supresión de los alabeos y consolidación de las fibras debilitadas por los parásitos. Las capas de color, a punto de desprenderse, han sido fijadas con cola acética, con ayuda de rayos infrarrojos para favorecer la penetración en la profundidad de los estratos de la capa pictórica. Eran abundantes los repintes antiguos, tal vez realizados en 1723, que han debido ser levantados. Limpiezas defectuosas realizadas con anterioridad habían ocasionado abundantes «barridos», algunos colores, tales como los rojos, azules y verdes, se encontraban notablemente oscurecidos debidos a las capas de barnices antiguos, profundamente alterados. La reintegración de las lagunas ha sido realizada con base de colores a la acuarela y posteriormente con veladuras al barniz.

La primera serie de tablas fue restaurada en el Instituto hace siete años. Su buena conservación y su falta de alteraciones pone de manifiesto la evidencia de que el tratamiento de conservación y restauración de estas obras ha sido acertado.

En las esculturas de Alonso Hipólito, igualmente alteradas por el paso del tiempo y torpes manipulaciones, se ha realizado un tratamiento ligero consistente en levantado de repintes, limpieza y fijación del color para que cumplan en el retablo la función iconográfica y ornamental para la que fueron creadas.

LA ANUNCIACION ANTES, DURANTE Y DESPUES DE TERMINADA SU RESTAURACION.



POEMA



ARPILLERA

(A la memoria de Manolo Millares, el gran escultopintor español que nos demostró con su obra que «el arte deviene testimonio de realidad».)

*Puñal-color, reja-textura, espacio,
hombre en silencio, elástica materia,
escombro, muro, lobreguez, miseria,
impulso en cumbre, sentimiento lacio.*

*El sí y el no, la herrumbre y el topacio,
la caravana en cejijunta feria,
el sarcasmo en arista, la voz seria,
Dios y la nada cuando en Dios me sacio.*

*Oh sí, milagro, grito de la escoria,
desecho mineral, betún rasgado,
al filo del sarcasmo y de la gloria.*

*No es soberbia ser hombre, no pecado,
surco de insomnio en arpillera-euforia,
amor, soñada forma, amor hallado.*

Carlos Areán



EL RETRATO DE JOVELLANOS PINTADO POR GOYA

De gran acontecimiento puede calificarse el reciente ingreso del retrato del eximio don Gaspar Melchor de Jovellanos en el patrimonio artístico dependiente de la Dirección General de Bellas Artes; obra conocida y estimadísima de la mano de Goya. La prensa ha dado amplia noticia de ello, aunque incurriendo en algún que otro error que quizá ahora haya que deshacer, por aquello de que algún curioso de aquí o de allá, de hoy o mañana, carente de documentación más fidedigna, pueda dar crédito a tales noticias.

En primer lugar, tan valioso lienzo no ha sido adquirido en más precio que el en principio pedido —55.000.000 de pesetas— por sus propietarios. Gracias a la buena voluntad de éstos y al tesón de la Junta de Calificación, tal cifra se redujo a cuarenta millones y medio. En segundo término, no son tres, sino dos, los retratos conocidos de Jovellanos por Goya. Cierta diario de gran circulación dio un equivocado tercero que es, desde luego, obra de Goya, pero efigie de Francisco de Saavedra, de 1798, y del Courtauld Institute de Londres; de composición que sólo se asemeja al que ahora nos importa en el hecho de que también se pinta de cuerpo entero y está sentado junto a una mesa. Por lo demás, las variantes compositivas son bastantes, distinto el talente psíquicomoral del personaje, así como diferente la fisonomía. Está firmado «Saavedra por Goya».

Es sabido: Jovellanos (1744-1811) y Goya (1746-1828) fueron sin duda los dos más preclaros miembros de la Ilustración española. Pertenecieron rigurosamente a la misma generación. Fueron amigos. El uno probó equilibradísimo y multiforme talento con la pluma. El otro, se desbordó con genialidad insólita aun comparado con quienes en eso del genio creador escalaron muy contadas como señeras cimas. Jovellanos brilló por su contención y mesura. Goya asombró cual atronadora catarata de la que nacían gigantes caudales y no menos poderosos torrentes soterraños. Ambos fueron españoles hasta la médula. Los dos, con los demás ilustrados, acabarían entre dos temibles fuegos: el de los que convertían en arma arrojada la tradición que, aquí y ahora, no sé si debiera **entrecomillar** y el de los que, venidos después, creerían único remedio la violencia revolucionaria. Jovellanos perteneció a estirpe hidalga, nieto del marqués de San Esteban del Puerto; bachiller y licenciado en leyes y cánones por las Universidades de Avila y Osma, amén de sustituto en cátedras de la de Alcalá. Hombre de pueblo e hijo de artesano, las aulas de Goya sólo serían la del ejercicio de un oficio —el de pintor— preparador de videntes y la de la vida cuyo pulso escuchó siempre atento y, más todavía, cuando quedara sordo. Tan notorias desigualdades de origen y formación no impidieron mutuas admiraciones y respetos. No malograron su unísona integración vital en la historia que les correspondió vivir.

De veras desaparejos, Jovellanos y Goya se ensamblan

a la perfección. No es que se completen o complementen. Es que se imbrican por las muescas configuradas en ellos por la realidad española tan de cerca vista por el ecuánime polígrafo, así como miradero de lo humano universal para el pánida, dionisiaco, exquisito y tremebundo aragonés. Y así pueden ir y van de la mano Jovellanos y Goya en la Historia de España, en un siglo venido a las luces con la sangre de la contienda civil que llamamos Guerra de Sucesión, regenerándose a marchas forzadas y a golpes de viril autocrítica y, al cabo, dado al traste en una crisis de secuelas largas y tristes. Por no decir endémicas.

Jovellanos estimó muy mucho a Goya. Venido desde Sevilla a Madrid, en 1779, Jovellanos ocupa en la Corte puesto envidiable. En 1780 ingresa en la Real Academia de San Fernando. En 1781, en la Española. En la de Cánones, en 1782. Y en 1785, en la de Derecho. En 1784 ó 1785 Goya le retrata (colección Valls Taberner, de Barcelona) con aire que cuadra perfectamente con la descripción que de él hiciera Ceán Bermúdez: «de estatura proporcionada, más alto que bajo, cuerpo airoso, cabeza erguida, blanco y rojo, ojos vivos, piernas y brazos bien hechos, pies y manos como de dama, y pisaba firme y decorosamente por naturaleza, aunque algunos creían que por afectación».

En 1784, y gracias a Jovellanos, Goya ejecuta para el Colegio de Calatrava, de Salamanca, los desaparecidos San Bernardo, San Raimundo, San Benito y la Inmaculada Concepción, que debieron ser obras de tránsito hacia las sí conservadas del Convento de Santa Ana, de Valladolid, tres años posteriores.

Goya escala firme por entonces la ardua altura del prestigio cortesano. Aunque se nos ponga premonitorio de venideras negruras en los bocetos y cuadros de San Francisco de Borja en la Catedral de Valencia. Goya medra **in crescendo** mientras el amigo Jovellanos, puesto a reformar, metido a redentor, ha de salir en 1790 camino del destierro, a su Asturias natal.

Y así pasan siete años. Así, de la caída en política desgracia, pasará a Ministro de Gracia y Justicia, por poco tiempo: de noviembre de 1797 a agosto de 1798. Y siendo Ministro, repleta su áurea mesa de papeles y gruesos legajos, con simbólico bronce de Minerva en penumbra, Goya pinta de nuevo a su amigo en lienzo de 2,05 x 1,33 por 6.000 reales, en Aranjuez, quizá en la Cuaresma de 1798, año en que además recibiría del propio Jovellanos la gran ocasión de desvelar futuros entonces inimaginables, al encargarle nada más y nada menos que la decoración de San Antonio de la Florida. De la felicidad de Goya al pintar a su encumbrado, admirado y respetado amigo dan cuenta las palabras escritas a Zapater: «El ministro se ha excedido en obsequiarme llevándome consigo a paseo en su coche, haciéndome las mayores expresiones de amistad que se pueden hacer, me consentía comer con capote porque hacía mucho

frío, aprendió a hablar por la mano, dejaba de comer por hablarme, quería que me estuviera hasta la Pascua.»

Goya está entonces no ya en la plenitud de sus facultades, sino abriendo de par en par las puertas de la contemporaneidad creadora. Anticipándola a marchas forzadas. Pero, no nos confundamos, Goya sabe hacer las cosas a su debido tiempo. Deja los exabruptos para los mordientes aguafuertes de los Caprichos. Da rienda suelta a bravísima factura en las altas bóvedas de San Antonio. Y, si de retratos se trata, aún anda galano como el que más; ejerce maestría impar en los «de salón», no importa si con elegancias plenas de española e íntima llaneza, menos inglesas de cuanto se dice, y, sin duda, repudiando cualesquier maneras de las que por el mundo imponía la vecina y prepotente Francia. Sólo adobaría con **pose** retórica, francesa, a individuos como el embajador Guillemardet (Louvre, también de 1798), peripuesto maniquí humano repleto de entorchados, bandas y escarapelas. La que, cuando enfermo de muerte, dijeron «mala cabeza» de Goya, fue testa solidísima incapaz de errar por sendas de arte.

El retrato de Jovellanos es un dechado de sencillez de toda índole pictórica o psicológica. Sencilla en barajar y jugar con consumada destreza muy varios recursos: fondo oscuro profundo que, visto a fuerte luz, resulta ser verde; cortinón de ascendencia barroca de oros quebrados allí donde se ilumina; suntuosos ocres dorados en la silla y en la mesa; justeza de modelado y dibujo en el pensativo rostro; finezas extremadas en el gris carminoso en la casaca; atmosféricos blancos en la pechera; brío en la exquisitez; fragor de la pincelada donde procede, mas sin perder el control necesario para lograr un todo excelsamente armónico. Y es curioso, a ello han de añadirse unas piernas de medias blancogriseas, torneadas con mimo más propio de pintor neoclásico gustoso de lo estatuario y apenas nada de las pintura-pintura. Piernas así, quizá por aquello ya citado de Ceán, de que entre lo «bien hecho» de su cuerpo estaban sus extremidades inferiores. La que no es «como de dama» es la **gran** mano en que se apoya el rostro. Y ni tan siquiera la más proporcionada diestra con papel donde leer: **Jovellanos por Goya**. Para quienes gusten de comparanzas podría decirse que es como un depurado Velázquez del todo impregnado en las alquitaradas galanuras del más pulcro **esprit** del **éclairé** siglo XVIII. Aunque, ya en el secreto nosotros, sepamos que lo que en verdad Goya hace en esas mismas imponderables bellezas es amordazar las fauces de la bestial irracionalidad. Por aquello tan bien dicho de que el sueño de la razón produce monstruos.

A su amigo Arias Saavedra legó en testamento Jovellanos este su retrato de 1708. El Conde de la Viñaza lo sitúa en 1887 en manos del anticuario de Bilbao Mariano Santamera. Después para en la colección del Duque de las Torres. Hasta que, antes de llegar a ser propiedad de sus últimos numerosos —más de quince— propietarios, perteneció a la Vizcondesa de Iruerte. Dicho sea de paso, en 1928, Tomás G. Larraya lo citaba como de la Marquesa de Villamejor.

Pero sigamos con Jovellanos, pues aún importa respecto a Goya y más importaría si hubiera espacio para extenderse en el tema y no se tratara aquí de otra cosa que de subrayar la ya difundida noticia de la adquisición de tan portentoso como —por otros— bien estudiado retrato.

Hay un trecho de la biografía de Goya en que hasta quienes sólo quieren asirse a las fuentes documentales han caído en la tentación de las conjeturas. En 1799 y 1800 es cuando Goya trata más de cerca a los reyes, pintándoles sus más importantes retratos: Carlos IV, ya

cazador, ya con uniforme de Coronel de los Guardias de Corps; María Luisa, con mantilla, o con traje de Corte; ambos a caballo; y, por fin, el gran cuadro de la Familia. Después cesa en esta tarea que, lógicamente, había de contentarle. La hipótesis predominante sobre este «cese» profesional —que no en los cargos y prebendas logrados— es la de que, pincel en ristre, Goya había zaherido a Sus Majestades y parientes. Nada menos verosímil. Goya no era tan insensato como para jugarse a carta tan grande y aparatosa toda una brillante carrera ganada a fuerza de tanto talento como tesón aragonés. Goya sabía que lo cortés no quita a lo valiente. Puede que me equivoque. No sé —perdónese mi ignorancia— que nadie haya probado que el nada pequeño lienzo de la Familia de Carlos IV fuera arrinconado en un desván o cosa por el estilo. La Familia tuvo que gustar porque Goya, sin valerse de bajas adulaciones, puso todos sus recursos de pintor cortesano para **honestamente** complacer a sus regios clientes y señores. Convirtió la obra en la más maravillosa fiesta pictórica imaginable. Y estoy absolutamente seguro de que los reyes y demás comparsa se sintieron muy «propios» (el pueblo sabe lo que se dice: con **decoro**); esto es, favorecidos; mayestáticos en su **sacralizador** estatismo, es decir, envarados. A la gente se la engaña con la verdad. Sin decir mentira. Basta para ello que el inteligente adobo esté a punto. Si esto que digo no fuera cierto, el ejercicio de la profesión de retratista hubiera sido imposible. Peligrosísimo.

Goya dijo verdades de a puño en la Familia de Carlos IV, pero las sazonó sin perder estúpidamente la cabeza. Somos nosotros, historizados e historicistas de pe a pa, quienes leemos y **queremos** leer de corrido en ese cuadro cuanto sabemos de antemano. Goya dejaba para la intimidad la sátira sangrienta de los todopoderosos de su patria. Tal ocurre en El Tiempo, acaso versión aún más franca y osada que la del capricho 55 —Hasta la muerte—, óleo del Museo de Lille, donde una grotesca y repulsiva María Luisa de Parma luce en el cabello una joya que la regalara en 1800 aquel corpulento trepador que fuera Godoy.

No se enfadaron los reyes con el cuadro de la Familia. Como tampoco se enfadó el Conde Duque de Olivares por el retrato ecuestre que le hizo Velázquez y del que se ha dicho que es buena imagen para ejemplarizar el mote popular de que disfrutaba: «el fanfarrón».

Debió de ocurrir algo distinto. Jovellanos cae de su ministerio reemplazándole Urquijo, aunque bajo la prepotencia de Caballero. Caballero persigue inmediatamente a los ilustrados y, en 1800, cuando Goya se afana en la pintura de la Familia, consigue al fin echar a pique y desterrar a Urquijo. En 13 de marzo de 1801, mientras Goya sigue —en su taller— con la ejecución de la Familia, Jovellanos es detenido en su casa de Gijón y se le destierra a Mallorca. Todos sus intentos de protesta escrita ante Carlos IV se frustran por el perfecto cerco a que somete Caballero a su rey. Y uno se pregunta si Goya no se hubiera prestado a ser emisario de su perseguido amigo, de dejarse pintar de cerca a aquel a quien su padre dijo en cierta ocasión, hablándole de infidelidades femeninas: «¡Ay, Carlos, qué tonto eres!»

Esto fue lo ocurrido. Jovellanos fue encarcelado sin explicaciones ni juicio alguno. A Goya se le debió de cerrar el acceso al rey, por si era portador de peligrosas misivas de quien, habiendo querido servir a España, estaba prisionero e incomunicado en el castillo de Bellver. Y Jovellanos siguió siéndole fiel a la Monarquía. A la Patria. Lo mismo que Goya a España, aunque a solas desahogara a coces su asco en el feroz cuadro de Lille que antes no hubo más remedio que citar.

JOAQUIN DE LA PUENTE

EXPOSICIONES EN LAS SALAS DE BELLAS ARTES

ANTOLOGIA DE JOAQUIN SUNYER

Coincidiendo con el centenario del nacimiento de Joaquín Sunyer, la Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes presenta esta exposición antológica, de cerca de un centenar de obras entre pinturas y dibujos, además de una cabeza en bronce, única escultura realizada por el pintor catalán. Obras que en el tiempo abarcan desde 1893 hasta el año mismo de su muerte, 1956.

Toda exposición de las características de ésta puede ser objeto de lo que se pudiera denominar diversas «lecturas». Así, por ejemplo, atendiendo solamente a la cualidad y calidad plástica de la obra. Otra teniendo en cuenta la fecha de su realización y su inserción en el arte del momento en que fue realizada; también la posible resonancia de esta pintura en este momento, etc.

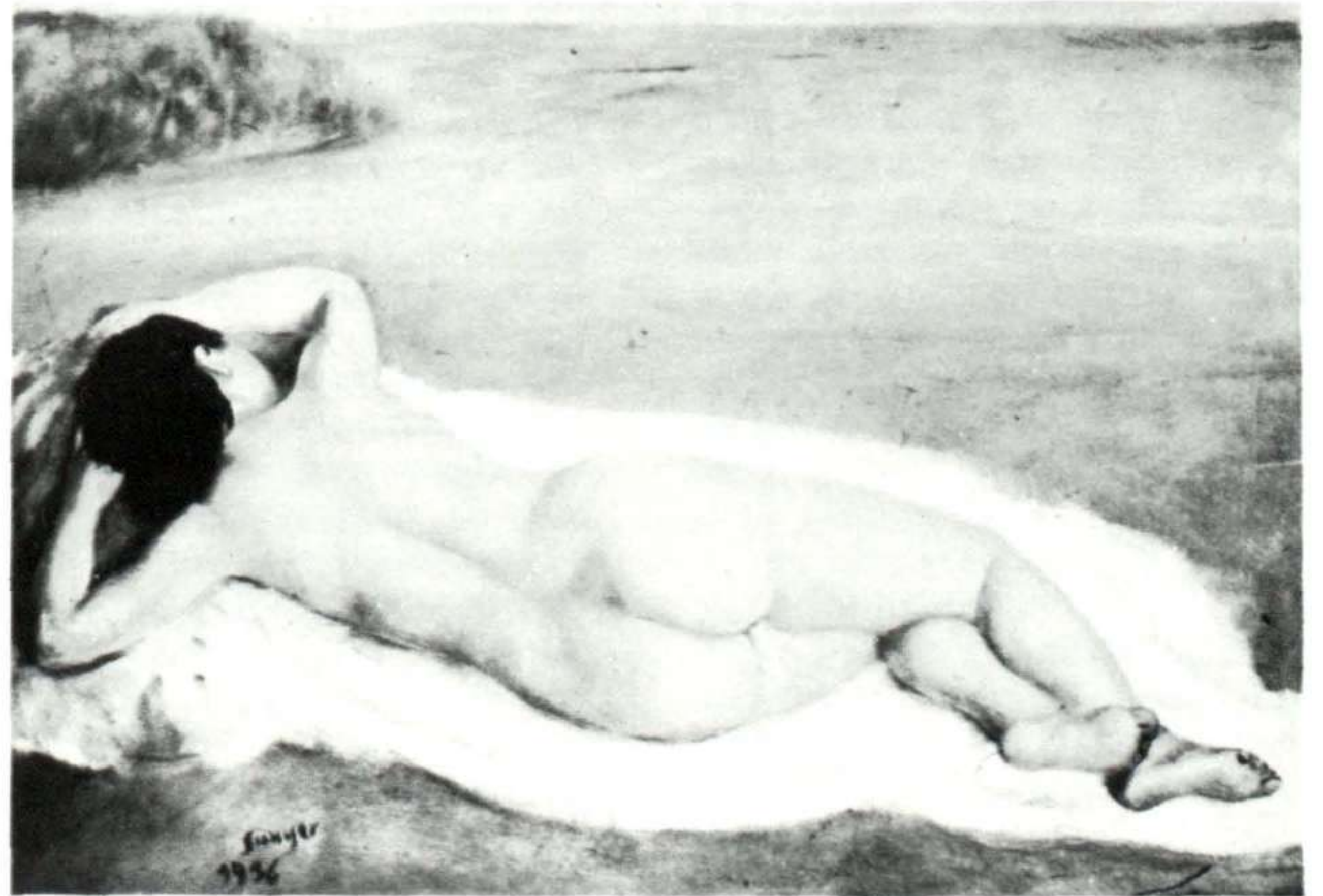
Tengamos en cuenta que Sunyer marchó a París en 1896, permaneciendo hasta 1905. Época crucial para el arte contemporáneo que dejará huella en la pintura del maestro catalán. Volverá y residirá durante largas etapas en la capital francesa. Hasta el principio de la primera guerra viaja por diversos lugares de Europa, realizando exposiciones en Lieja, Munich..., estancia en Ceret en 1912, viaje a Italia en 1913 (Génova, Orvieto, Roma,

Florenza, Pisa, Asís, Bolonia, Venecia). Si enumero tan prolijamente, tomándolos de la síntesis biográfica del catálogo, los viajes y fechas de los mismos es para tener una idea más precisa de las obras y artistas que pudo ver y conocer en esos años, importantes en su formación. Podemos apreciar en sus obras de esa época el influjo, un tanto indiferenciado, del impresionismo, del simbolismo, de Toulouse-Lautrec, Gauguin y, sobre todo, y a mi juicio, el más beneficioso para la obra toda de Sunyer, el de Cézanne. En esta exposición hay dos o tres obras en las que la influencia del gran maestro de Aix es muy evidente. Por esta devoción a Cézanne, sus contactos en Ceret con el cubismo y su mun-

do, nada hubiese tenido de extraño una época cubista en Sunyer. Pero no fue así. Tampoco su atención al modo simbolista, y su inevitable carga literaria, le hará incurrir en surrealismos. Para los años de la explosión surrealista habrá encontrado Sunyer su manera definitiva. De 1926 es el retrato de su hijo Jaime, que recuerda los que por aquellos años realizó Picasso a su hijo Pablo. No fue Sunyer un pintor de la estirpe de su condiscípulo en la Escuela de Bellas Artes, Joaquín Torres García. Hay en Sunyer demasiada mesura, demasiado buen sentido, y ello le resta aliento para las grandes locuras instauradoras.

Seguramente la lección de Italia, el gran pasado, le puede en

DESNUDO EN LA PLAYA. 1936.





JAIME. 1926.

él al hervidero de París, de Munich, donde los Picasso, Braque, Klee, Kandinsky, Mondrian... andan sueltos.

Pero Sunyer se entregará a la pintura, a su pintura, a su mundo. El concepto de mediterraneísmo es demasiado amplio y tópicico; pero resulta bastante preciso y le cuadra bien a la obra de este pintor catalán. Su color es de gran transparencia, su materia delgada, de gran levedad. El dibujo es casi siempre firme y, por ello, cada obra es de sólida construcción. Las maternidades, los retratos de niños están tratados con un especial amor y ternura, aunque no debemos deducir blandura de ello. Hay también en casi toda su obra un toque de ingenuismo, de sabio ingenuismo, que refuerza la nota lírica de su pintura. Una pintura, obra de un pintor que siguió su camino, que depuró su obra de espaldas a los que alguien ha denominado «autores de empaques y artificios» (1). Para bien o para mal así fue.

He hablado al principio de las posibles «lecturas» que me suge-

ría esta exposición. Para unos —entre los que me cuento—, Sunyer pudo por la cronología de su vida y las circunstancias de la misma sumar su nombre a los de Picasso, Juan Gris, Miró...; para otros, supo mantenerse incontaminado, «sin la menor intención de prostituir su pintura con mimetismos realistas o disfraces decorativistas...» (2). Creo que ambas cosas son ciertas. Podemos aplicar el pirandelliano: «Así es, si así os parece.»

TAPICES HUNGAROS

La Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, en colaboración con la Representación Consular y Comercial de Hungría, presenta en sus salas de exposiciones esta muestra, que nos permite vislumbrar el auge de la tapicería y en muchos de los artistas participantes la síntesis entre formas populares tradicionales y tendencias recientes en las vanguardias estéticas.

El arte del tapiz goza hoy de una pujanza extraordinaria en casi todo el mundo. Los artistas que practican estas técnicas, complejas y nada fáciles, han prescindido de la colaboración, más bien servidumbre, al «cartón» tradicional y se han entregado a la exploración experimental y al aprovechamiento de las posibilidades que su material les ofrece. El resultado ha sido el auge de las técnicas textiles y el nacimiento de bienales (¡cómo no!), y eventos dedicados exclusivamente a la tapicería. Hungría, sus artistas textiles, han logrado buen número de premios y distinciones, y los quince artistas presentes en esta exposición nos muestran en sus obras, de características tan diferentes, un panorama de gran calidad.

Irén Balazs trabaja con yute bordado, en alto relieve. Prescin-

de de las formas tradicionales en lo referente a la configuración externa de la obra, y partiendo de motivos populares: festejos, niña con flor..., aprovecha el rico colorido de la vestimenta para en torno a la figura central crear un ambiente en donde quedan insertas las figuras, esculturas cromáticas, que se destacan del fondo por su grosor, pero que constituyen un todo con aire de festejo popular.

Las tres obras de Irén Body, de gran formato (340×160 cm.), poseen idéntica temática. «Paraíso azul» es su título. La tela blanca ha sido recubierta de tonos azules, dejando en blanco lo que compone el dibujo. Parece que la técnica es antiquísima y que es de las que los artistas actuales han rescatado del semiolvido. Adán y Eva, la serpiente tentadora, abundante flora y fauna, estrellas y otros elementos representados de forma eficazmente elemental, aparecen en estos cuadros que aúnan en su aparente simplicidad e ingenuidad un profundo dominio de la técnica, empleada con una gran sabiduría compositiva y una mezcla de abigarramiento y reducción a lo elemental en los seres que pueblan estas obras.

Klara Csagoly ha activado una gran superficie de lana (320×219 cm.) blanca y mediante relieves de mayor o menor altitud, de trama más o menos densas, equilibrando y desequilibrando núcleos y ordenaciones ortogonales, construye una obra no ajena a ciertos constructivismos ni a las búsquedas de superficie/soporte.

Jolán Fett es el artista representado con mayor número de obras. Ocho en total componen su «Iconografía» femenina. Ros-tros de mujer, realizados en lana, nos presentan diversos aspectos de la vida cotidiana. De índole marcadamente expresionista, la totalidad de cada obra posee una cierta tendencia a la entonación

en un color casi uniforme o, por el contrario, se explicita en fuertes contrastes cromáticos. Jawlesky o ciertos aspectos de Kirchner nos pueden servir de referencia a la hora de señalar, aunque lejanamente, influencias que puedan servir de guía al lector.

Para Zsuzsa Gulás, el verano es rojo y el invierno blanco. «Verano» e «Invierno» son los títulos de sus dos obras, telas pintadas a mano, de índole neofigurativa y de fuerte tendencia evocativa. Las obras poseen exactamente el doble de altura que de ancho (280×140 cm.) y el juego compositivo, especialmente en la titulada «Invierno», opera muy en función de esta característica. Mientras en la parte superior predomina el círculo, la inferior se somete al cuadrado. En «Verano», la composición es casi simétrica, y sobre el fondo rojo se ordenan ritmos blancos, negros y ocres, casi a la manera de un vitral.

BODY IREN. PARAISO.



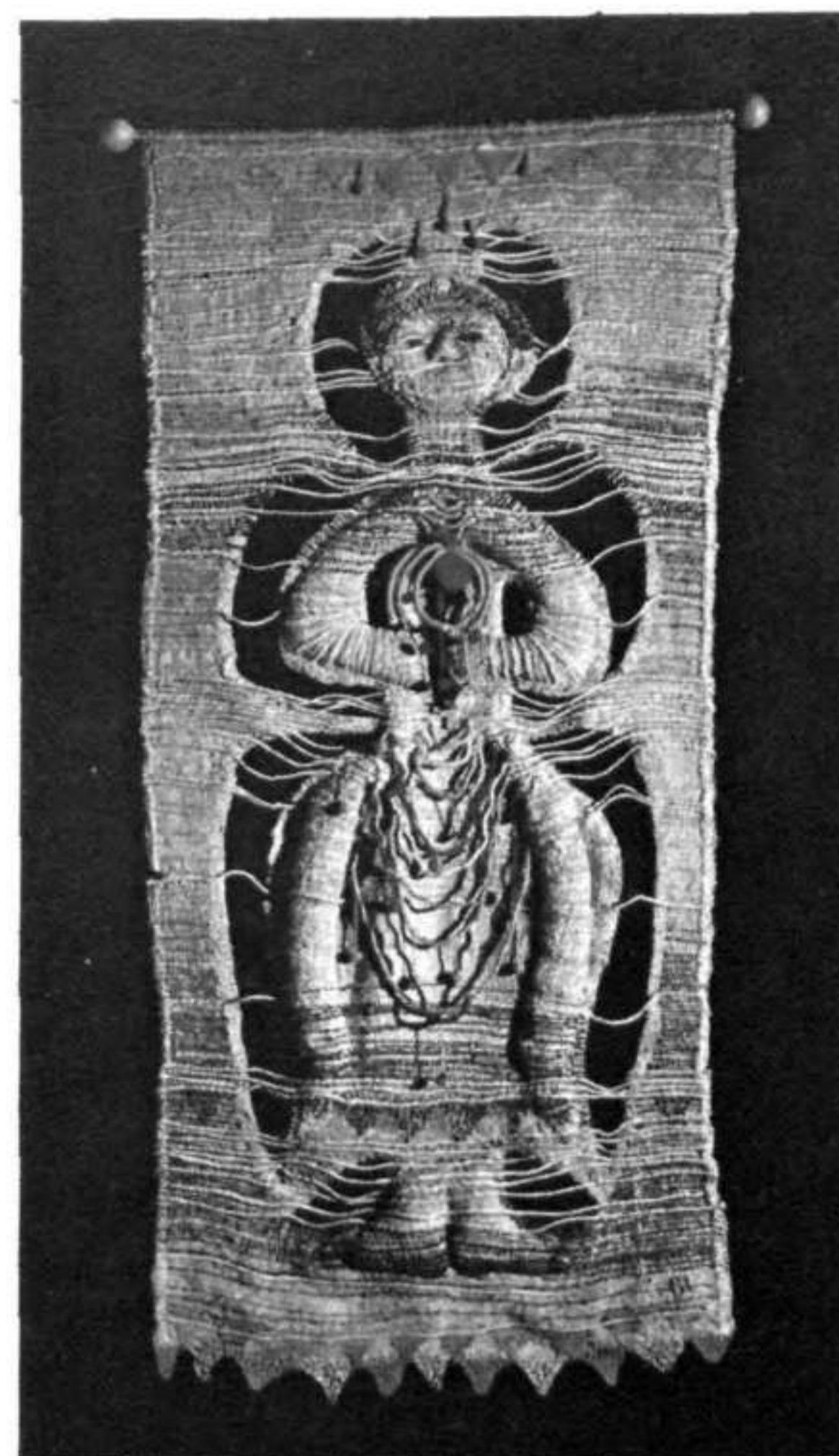
Similares en algunos aspectos son las obras de Aranka Hübner. Pintadas a mano sobre seda, líricamente evocativas, la sola mención de sus títulos nos sitúan ante la problemática y la intención del artista. «Gota» y «Conchas» no poseen nada en común, fuera de la técnica, libre y tenue; dejando que materia y soporte se conjuguen, en la primera, y abigarrada y rítmica, aludiendo a la textura de las conchas marinas, en la segunda.

Eszter Marik juega con el anverso y el reverso de su material. Cuenta también con la luz ambiental y sus obras pueden ser dispuestas indiferentemente de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. Son obras de gran simplicidad y belleza, de composición austera, pero de gran sensualidad y en las que la ambivalencia entre fondos y formas que sobre ellos se ordenan nos llevan a algunas de las más acertadas propuestas de arte óptico.

Eva Nemeth ha recreado un mundo personal donde tienen cabida elementos muy directamente tomados de la tradición popular y otros —esquematismos, ordenación espacial— pertenecientes a los lenguajes del arte contemporáneo. La entonación cromática y un cierto hábito misterioso nos llevan a pensar en las atmósferas surrealistas.

László Pecsí compone con lana y diversas técnicas unas obras complejas. Sobre fondos lisos amontona ordenadamente gruesos cordones, redes, entrecruzamientos que se interrumpen para reaparecer posteriormente, etc., en los que combina acertadamente planteamientos muy diversos donde no son ajenos los componentes informales, los juegos espaciales y un cierto sabor popular que nos hace pensar en aspectos del arte «pop».

La cualidad emblemática de las obras de Idikó Pipa es la nota que primeramente se nos

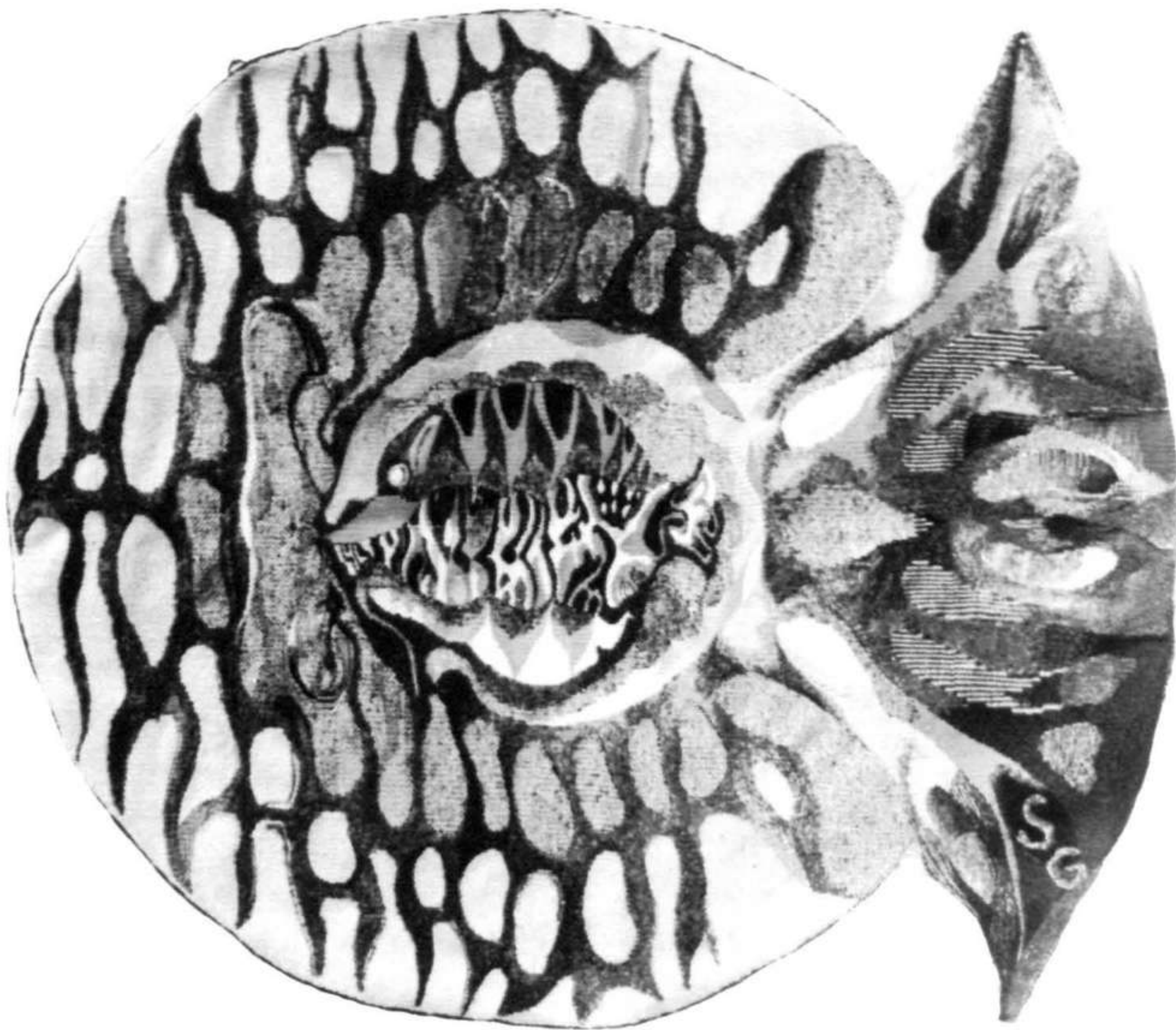


BALAZS IREN. NIÑO CON FLOR.

impone a su contemplación. Los campos esquematizados, el geometrismo que rige el todo, las cruces, los círculos, los ritmos, junto al color intenso, los flecos colgantes y los gruesos relieves de lana, configuran unas de las obras más sugestivas de toda la exposición. Concebidas un poco al modo de estandartes, su aplicación es doble: mural y exenta. El reverso, más plano, posee también una composición y signología válidas.

Gizella Solti trabaja por evocación de temas. Sus formas aluden, incitan, pero no nombran de manera diáfana. El pez o el bosque están presentes en lo que tienen de esencial para su identificación. De manera genérica están ante nosotros, pero no hay lianas o escamas inmediatas, sino una versión libre y azuladamente opulenta, recortada en el espacio.

Eva Szabó está presente con dos composiciones diferentes, pero en las que muestra, junto al gran dominio de las técnicas,



GRIZELLE SOLTÍ. PEZ.

un gran poder compositivo. En una de ellas juega con ritmos lineales, entre cuya maraña inserta el color, concitando así un juego espacial sugestivo e interactivo sobre el fondo. En la otra obra opera con un núcleo de materia en relieve, multicolor, sobre el que convergen franjas irregularmente diagonales. Así dividida la composición, el conjunto posee un gran magnetismo espacial que hace destacar poderosamente el juego cromático y los contrastes matéricos empleados.

Mariann Szabó realiza más que tapices auténticas esculturas textiles. En «Cuento», la superficie lisa, rosada, aparece rajada en el centro, verticalmente y en toda su extensión, y por la abertura aparece una extraña figura femenina, cargada de flores y pájaros, de largas trenzas y vestimenta abigarrada; todo ello del mismo color y tejido del fondo. El contraste de la figura, dulce y enso-

ñada y los desgarros, y costurones empleados en su realización, poseen un gran interés y expresividad.

Zsuzsa Szenes integra a sus cuadros murales pequeños espejos que sirven para multiplicar los colores, las imágenes e, incluso, para dar efímero testimonio de la presencia del espectador. Es el suyo un mundo eminentemente popular, de directa simbología, a veces anecdótico («Posada»), a veces trascendente («Arbol de la vida»). A modo de resumen, su «Friso» (80 x 280 cm.) recoge, junto a los ritmos curvos de los componentes vegetales, frecuentes en sus obras, la composición en expansión y la utilización de los espejos, desprovistos aquí de las connotaciones inmediatas de «Posada».

Irén Szuppán posee una extraordinaria habilidad compositiva. Tejiendo en diversas técnicas, adelgaza los entramados hasta

alcanzar la transparencia, equilibra hasta rozar la simetría, y en sus obras cada hilo posee una función importante.

Estamos lejos del tapiz tradicional. Si el arte contemporáneo ha sabido absorber elementos dispares, procedentes de campos tan distintos como el arte negro, el arte popular, o las creaciones infantiles y dementes, podemos encontrar en el substrato popular de muchas de estas creaciones la influencia del arte contemporáneo y sus tendencias. No olvidemos que Hungría es la patria de artistas tan notables e influyentes en el arte de nuestro siglo, como Moholy-Nagy y Vasarely.

El tapiz húngaro contemporáneo, tan frecuentemente objeto de premios y distinciones internacionales, en esta exposición pone ante nuestros ojos la variedad y calidad de algunos de sus más destacados artífices.

JOSE MARIA IGLESIAS

(1) Juan Antonio Gaya Nuño: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico Europea de Ediciones. Madrid. (Por cierto, que en este libro se da como fecha del nacimiento de Sunyer el 22 de diciembre de 1875, mientras que en el catálogo de la exposición objeto de este comentario se dice 20 de diciembre de 1874. Tampoco hay acuerdo en lo relativo a las fechas y lugar de la muerte de Sunyer. Mientras el libro de Gaya Nuño señala 1 de noviembre de 1958, en Barcelona; Alberto del Castillo, autor del estudio del citado catálogo, escribe: «Otoño 1956: En octubre le llevan de La Garriga a Barcelona y el 27 del mismo mes le trasladan en una ambulancia a Sitges, donde fallece el 1 de noviembre.»)

(2) Alberto del Castillo: Catálogo de la exposición antológica que se comenta.

MILLARES

EL GOZO Y EL TERROR

Ahora que el pintor Millares, que el hombre Millares, ha cerrado su ciclo vital y artístico, puedo hablar de él, una vez más, con la admiración que siempre le he profesado, sin tener que justificar —desde el punto de vista crítico— su actitud creadora, la validez de su trabajo materializado en unos objetos, que queramos o no, pertenecen por entero al mundo del arte.

Millares, autodidacta, alcanzó su estilo hacia el año 1960. Desde entonces hasta su muerte —14 de agosto de 1972— su forma de hacer fue progresando en profundidad, con precisión y laboriosidad; nada fue un azar en su camino, cada etapa la cubrió con un esfuerzo de trasmutación consciente, y si en algún momento pudo parecer que descansaba —momento que coincidió con la reactivación del figurativismo— y se limitaba a sí mismo, sin salir de su síntesis, esta sensación se debió, en primer lugar, a su indiferencia por la moda, por la actualidad que dictan las revistas de arte o el mercado internacional; en segundo lugar, a la coherencia que se había establecido, gracias a su esfuerzo personal, entre su trabajo plástico, su imagen del mundo y él mismo.

Luego de la inicial etapa de tanteo o de toma de conciencia, que se cerró para él en el año 1948, el escalón inmediato de la evolución de Millares fueron las pictografías canarias.

En las pictografías canarias Millares se preocupaba ante todo por la materia. Esta materia, móvil, de color y textura no continuos, soportaba o incluía signos fantásticos, realizados en tonos casi puros.

La disposición de estos signos en el espacio bidimensional del cuadro, las alusiones a la arqueología canaria, daban un talante alegre —un punto folklórico— al deseo de configurar un mundo a la

medida del hombre que Millares era en aquel momento. Y en el que, ciertamente, existían elementos preexistentes, pues Millares nunca se alejó del fluir, del cauce de la historia.

Pero se produce una ruptura. Millares es hombre de su tiempo. La pintura de caballete limita su ambición. Los materiales tradicionales cercenan sus posibilidades expresivas. El óleo no es buen vehículo para comunicar el desgarramiento personal que experimenta el hombre.

Su necesidad coincide con el momento del «todo vale». Millares empieza a trabajar directamente sobre el lino, el soporte tradicional de la pintura.

Sus arpilleras se rompen, se agujerean, se hienden. El reconstruye los fragmentos preparados previamente, dándoles un sentido que, naciendo de la materia misma, pretende abarcar con su significación

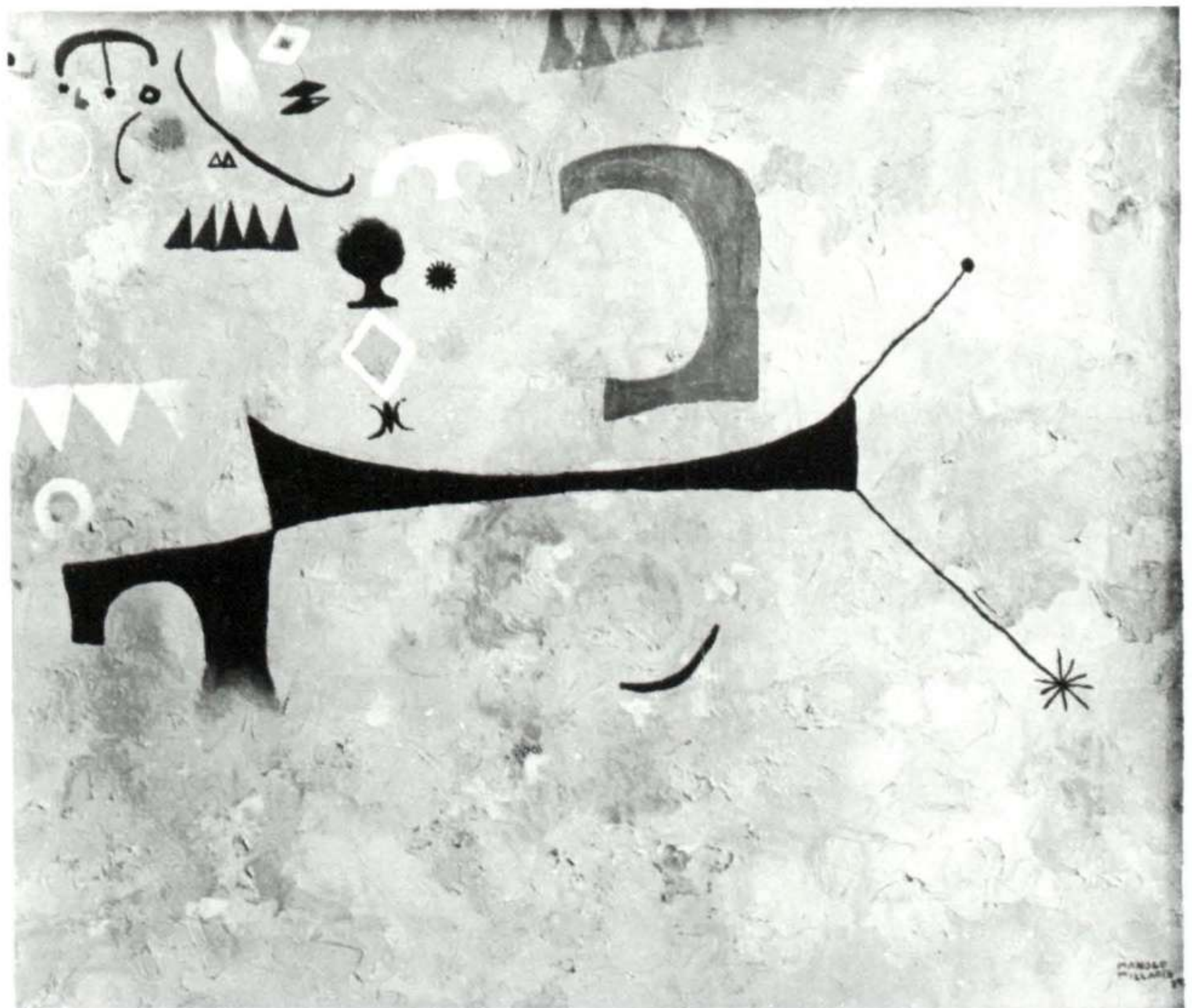
el conjunto de los hechos que conforman su vida.

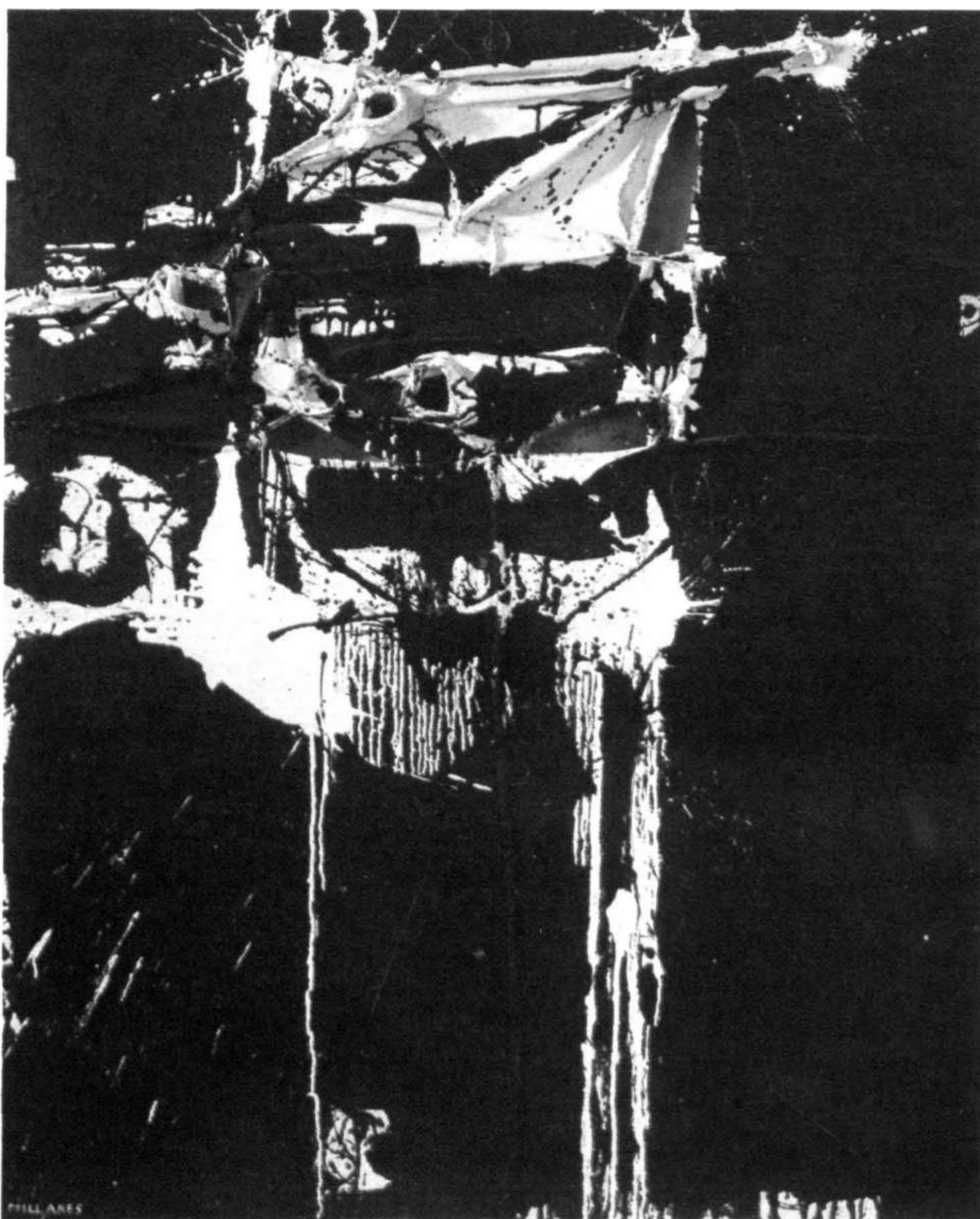
Es un auténtico tomar conciencia del puesto del hombre en el mundo; un sincero percibir la constante oposición entre apariencia y realidad; un nacimiento de una crisis que se irá realizando visual y tangiblemente, matizándose constantemente sin llegar nunca al anticlímax.

De hecho, el progresivo empobrecimiento voluntario del arte de Millares se enfrenta al progreso técnico; a la civilización de la despreocupación se opone un sentido trágico que, aparentemente, se enfrenta con el habitual concepto de belleza.

Existe un mínimo tinte romántico en esta actitud de Millares. Para los románticos, la Belleza (así con mayúscula) iba aparejada con otros sentimientos: el gozo y el terror. ¿Y no hay rastros de todo ello en la obra de Millares?

PICTOGRAFIA CANARIA. 1952.





CUADRO 80. 1959.

Es curioso comprobar que el esquema de las pictografías coincide en muchos puntos con el de las arpilleras. Si se examinan y se contrastan dos obras, una de cada período, se advierte que la intención signíca de las pictografías no se ha agotado, y que muchos de los signos perviven, más esquematizados, menos precisos, en esta nueva etapa.

El color ha sufrido una ascesis. El fondo tensionado de las pictografías, tratado a espátula, deja paso a la trama de la tela. El blanco se hace una apariencia más que una realidad; con frecuencia, el soporte se finge blanco. El negro se va adensando, se va corporeizando, haciéndose, definitivamente, bituminoso.

En 1960 Millares se convulsiona totalmente. Su arte se vuelve agre-

sivo. Abandona las dos dimensiones, sale del concepto de cuadro y se enfrenta con el espectador.

Las arpilleras se arrebuja. Millares las recoge dándolas el ser, la existencia convulsa que a él mismo se le impone, que él mismo padece. Sus pinturas pasan a ser otra cosa que pintura. Millares grita, ya no habla.

Sus homúnculos son o gentes en potencia o gentes destruidas por el tiempo. Una estética de lo informe, de lo cadavérico, nace en este momento entre las manos de Millares.

Los signos sobre los que se apoyaba antes su pintura se convierten en pintura total, y si alguna vez aparecen, actúan como tangentes de salida, como indicadores de rumbos o resoluciones misteriosas, que pueden desembocar en la nada.

El color se vuelve totalmente

adicto al blanco y al negro. A veces se desliza un ocre-teja, pero se insinúa y desaparece.

Entre 1960 y 1972, la pintura de Millares va perfeccionando su evolución, se vuelve obstinadamente personal, se separa por completo de la moda, ignora sus cambios, la variación financiera del gusto.

El proceso de profundización, de interiorización, se realiza lentamente, sin aceleración y sin descanso.

Millares no es rápido y, desde luego, nunca fue mimético.

No existen suficientes razones para que su proceso se configure de otro modo. El medio ambiente que le produjo la reacción, que actuó de catalizador en su síntesis pictórica, el mundo técnico, no sólo no ha cambiado, sino que se ha agudizado.

La tensión entre el pintor y el medio sigue siendo, sigue revistiendo, los caracteres de una fricción dolorosa.

La agresividad de Millares denuncia vida, vida que nace al contacto con la muerte, con la destrucción del hombre, con la inercia, con la pasividad que se apoderan de él.

Quiero señalar aquí una coincidencia tempo-espacial, que juzgo muy importante, entre el pintor canario y un pintor sevillano del siglo XVII: Valdés Leal.

La semejanza entre ambos es una semejanza de concepto, por supuesto, no de realización. Pero los dos pintores están dominados por un sentimiento de la muerte y de la destrucción muy afín.

La muerte campea en las «Postimerías» de Valdés Leal sobre los residuos de los vivos. Es una lección moral, con una evidente intención religiosa, la que nos presenta, figurativamente, el sevillano.

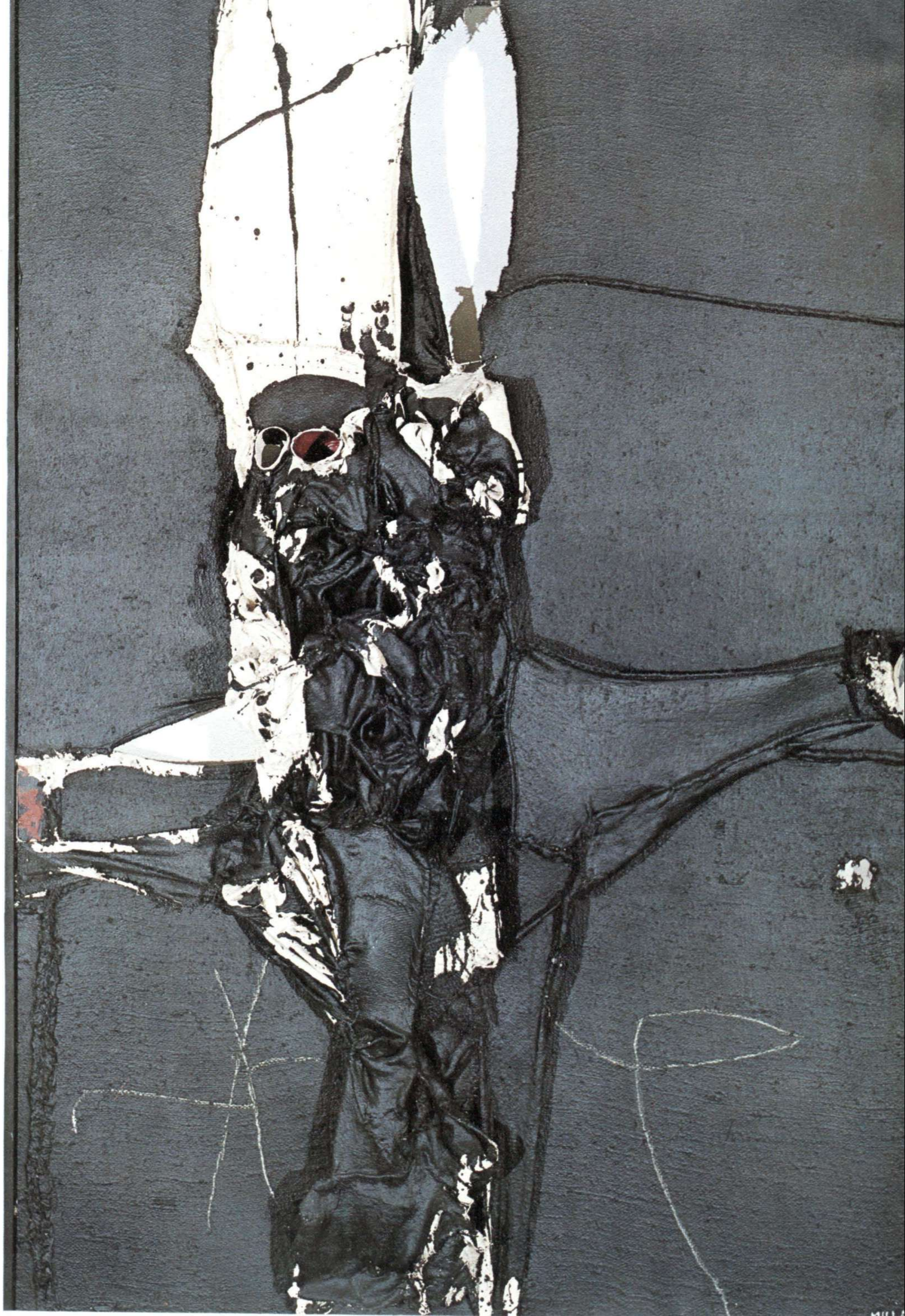
Millares no alecciona, muestra solamente. No intenta trascender de plano, se limita a la tierra. Y desde ella nos golpea para que sintamos, no ya la ruina que vendrá, sino nuestra ruina presente.

No es únicamente esta coincidencia la que une a Millares y Valdés Leal. Hasta la disposición espacial en uno y otro artista viene a ser semejante.

Lógicamente, Valdés Leal describe muertos, residuos amontonados de lo que fueron hombres gloriosos. Y su postura es yacente, como corresponde a lo que se destruye sobre la tierra.

Millares utiliza abundantemente esta misma disposición horizontal, flácida, colgante.

Semejante coincidencia no es buscada. El contacto hay que ras-



trearlo en el fondo común, en una actitud de base: un sentido dramático, de impotencia, frente a un hecho constante: el acabamiento del hombre.

Pero lo curioso es que en ambos casos se traduce en un barroquismo, en un expresionismo, a través del que los dos pintores muestran, uno de manera tópica, el otro de manera crítica, su concepto de una situación habitual.

Millares es ya un clásico, un clásico que nos inquieta, que nunca nos dejará indiferentes.

Su pintura no ha creado escuela. Ha sido un artista aislado, voluntariamente solo. Un artista difícil con una insobornable actitud rebelde, que tuvo un éxito sin eclipse.

ADOLFO CASTAÑO

LA ESPERANZA

La obra de Manolo Millares fue siempre un modelo de convicción y coherencia. Apreciarlo ahora, cuando su quehacer terminó a causa de su temprana muerte, es algo carente de mérito. El mérito mayor está en el propio Millares, que supo enfrentarse con la realidad que le circundaba en sus años mozos y con esa otra dramática realidad nacida de su mismo ser, de su interior, nacida del propio sentimiento.

Millares sintió, creo que desde siempre, desde niño incluso, el drama que incide sobre el hombre, sus pesares, sus presiones y opresiones y mil cosas más que el resto de los hombres pasamos por alto un tanto insensibilizados por tanta naturalidad con que los casos concretos se nos presentan. Millares era un hombre que no pactaba con esa naturalidad ficticia del número o la frecuencia. Para Millares una muerte o muchas muertes significaban dramas íntimos que incidían sobre el ser o los seres muertos y traspasaba el drama a la humanidad, a la condición íntegra del hombre, que debe ser feliz, libre, dichoso y fiel a sí mismo. No hay derecho, no hay derecho, no hay derecho..., dice siempre la pintura de Millares. Lo dice sin rencor, pero con entereza, con voz fuerte a través de su abstracción, a través de su magicismo, a través de esas incisiones de la obra grabada o de esas prominencias de la materia que se sale del plano del soporte para llegar más allá, más cerca del espectador, del contemplador, para no ser voz que clama en el desierto de la indiferen-

cia. Y, ciertamente, al paso de los años, tras las insistencias, tras el enriquecimiento plástico, tras la simbología de las formas, de las cosas incorporadas a sus cuadros, de los colores, la obra de Millares ha ido hablando a los hombres de su tiempo, ha ido progresivamente despertando las conciencias y la capacidad de entendimiento de su lenguaje. Todo ello lo consiguió sin conceder lo más mínimo a los convencionalismos o a las anécdotas. Lo consiguió por el camino difícil de la insistencia y de la entereza de criterios.

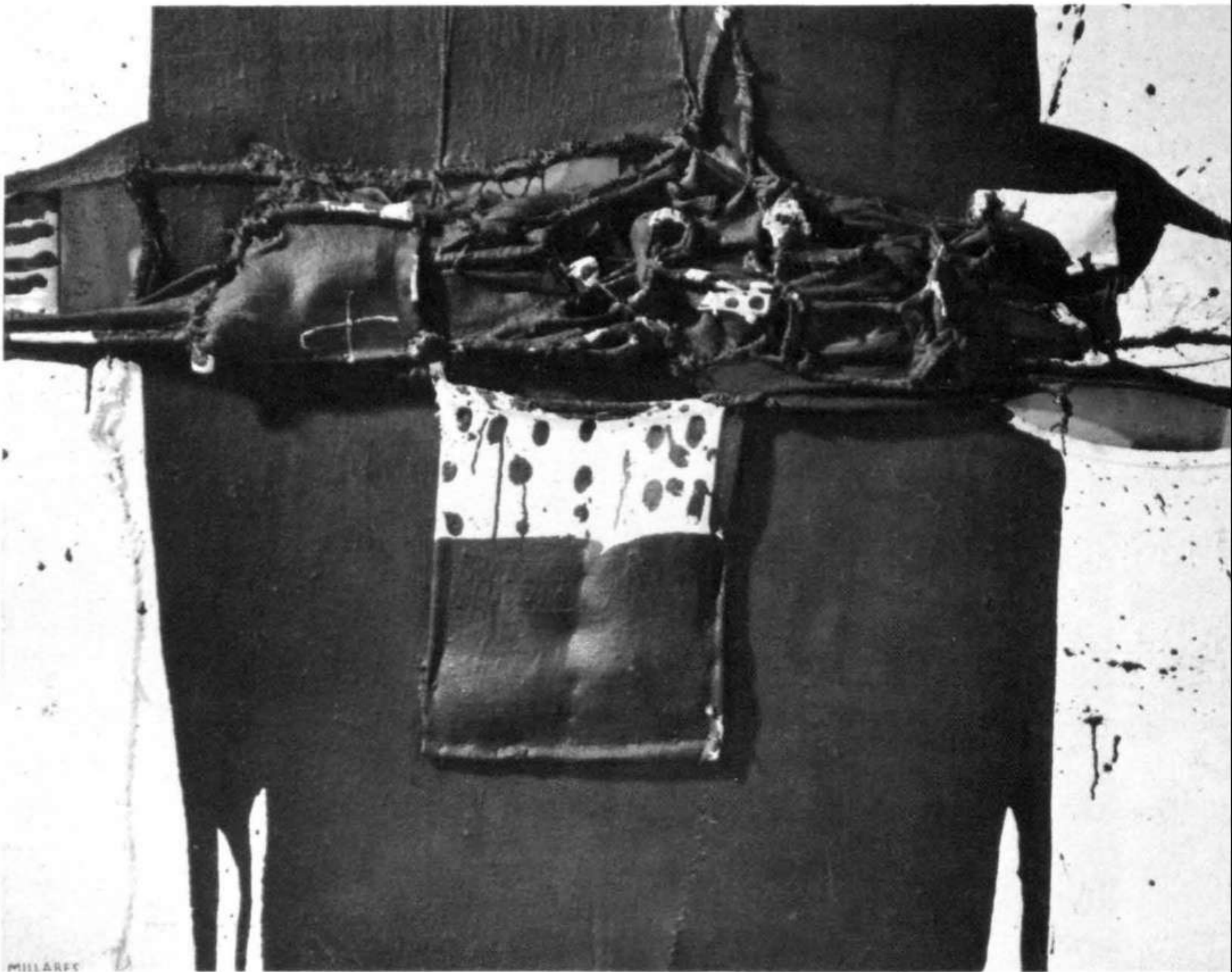
Millares, con el uso de trapos, arpilleras recosidas, violentas manchas de color, provoca una reacción en el espectador menos interesado. Aun en el espectador que no entiende el lenguaje plástico de Millares y en el que no quiere entenderlo, sino que lo rechaza antes de considerarlo. Hay una llamada oculta, algo que se impone e inquieta. Es como una fuerza oculta que se transmite. Pero esta provocación no es la principal meta de Millares, ni siquiera podemos considerarla como algo fundamental al lado de los valores simbólicos tanto cromáticos como de formas, como de materia y tratamiento en general.

No hay un enfrentamiento cromático que no tenga su por qué en el

mundo que observa el artista y le daña, en el mundo del que Millares se duele y se lamenta. El rojo y el negro, dos colores, evidentemente, llamativos y opuestos en sus tonalidades, adquieren en la obra de Manolo Millares un valor simbólico de tragedia. El rojo se hace sangre; el negro, tinieblas e inseguro porvenir. Ambos simbolizan la muerte, la destrucción. Entre ambos colores, el blanco potencia la idea. El blanco puro se ve manchado, ultrajado, salpicado. Sobre lo que representa el blanco indican los trazos, el grafismo de unas palabras sin pretender decir nada concreto y, al mismo tiempo, descubriéndolo todo. Las formas dibujadas y desdibujadas, fragmentos corporales más o menos identificables, pregonan la presencia de una idea, de un pensamiento que el artista no puede ocultar.

En las formas, Millares se vale de objetos usados con la presencia del tiempo pasado sobre la materia, con la huella de la vejez. Objetos dados de baja, olvidados, que el artista vuelve a lo activo como un testimonio de valoración. Recosidos, arrugas en los tejidos impregnados de materia pigmentosa que al secarse los endurece. Pertenecen estos ejemplos a una obra mitad pintura, mitad escultura, o, mejor dicho, pintura y

CUADRO 169. 1961.



escultura íntegras, fusionadas, que dan lugar a una obra nueva: a la escultopintura. Es algo así como si Millares hubiera sentido la necesidad de hacer sobresalir del plano del soporte sus composiciones. Prominencias que reclaman una mayor atención al mensaje, un reclamo de conciencia ante los hechos denunciados.

No falta el taladro del soporte sobre fondo negro, recuerdo de un impacto. No está presente el anecdotario de la guerra, de los tiros, ni los cuerpos de los soldados destrozados y yacentes. No es preciso. La huella del proyectil que abrió un taladro dice más, deja la trama dramática para que cada cual, cada contemplador de la obra de Millares le dé una dimensión y un entorno, una circunstancia y una determinación, la actualice y la identifique.

Otro ejemplo de esa presencia impregnada de sensaciones la encontra-

mos en la decoración de unos grandes almacenes en Madrid, allá por el año 1963. Millares se enfrentó entonces con el mundo del consumo. Tenía que reclamar la atención del viandante, posible adquirente de los mil productos que se vendían en el establecimiento. No hizo referencia alguna a esos artículos ni al consumo. Al menos no hizo una referencia directa como estamos acostumbrados a ver. Su postura fue la misma: captar el tema en su dimensión más alta. Tan alta que sorprendió a muchos, que no entendieron nada. Presentó el escaparate lleno de bidones derechos y caídos, vertical y horizontalmente distribuidos. Bidones abollados, usados. El significado del contenido de los bidones conduce al mundo energético, que mueve todo el tinglado de la producción, comercialización y consumo.

En la obra de Manolo Millares hay

una doble, o triple, o múltiple consideración de los temas. El artista enfocó siempre la vida desde varios planos, desde varios puntos de vista, atendiendo al color, a la significación de las formas, a las calidades de la materia. Siempre habló en su obra el símbolo en un plano intelectual, en un plano estético de altura.

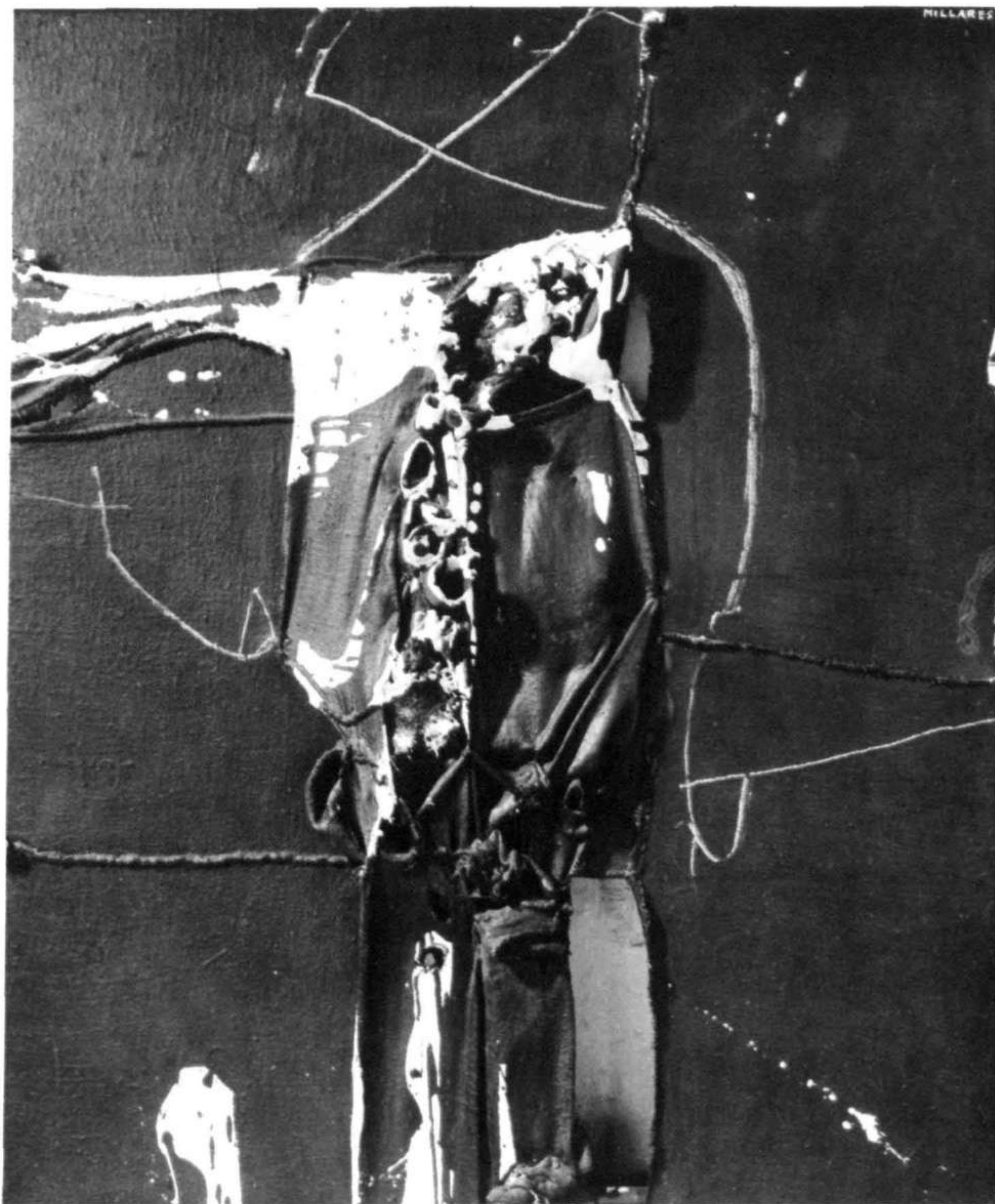
La abstracción de Manolo Millares fue abstracción en cuanto a esa huida de la anécdota y en cuanto a ese enfoque elevado de los temas. Sin embargo, su mundo estético, en general, está siempre presidido por un sentido muy humano, está siempre envuelto en la naturaleza. Las fibras vegetales, las cañas, maderas, las cuerdas, que unen dos zonas del cuadro distantes, como lianas, incorporan a las composiciones un espacio, el que queda bajo el dominio de esa cuerda que se dirige tensa a enmarañar el tejido.

No hace mucho, en el campo, en una zona donde se efectuaban trabajos de movimientos de tierras, tuve ocasión de ver un escenario de Millares. Era un corte de montaña que dejó al descubierto una superficie negruzca, con piedras y estratos de variada calidad. Algunas raíces de unos árboles que sobresalían en la superficie de la montaña habían quedado al descubierto, libres, sueltas y sobresalían del plano del corte terroso. Era el mundo natural de Manolo Millares, al que de pronto habían producido, por razones varias, un trastoque en su serena vivencia. Las raíces en el aire pregonaban, clamaban, su derecho a la tierra, a tomar de ella el alimento transmisor de vida que garantiza la continuidad del fruto. En muchos cuadros de Manolo Millares resuena esa misma voz, esa misma protesta ante hechos lamentables que atacan al hombre, que amenazan su existencia, su felicidad, su tranquilidad, sus propios derechos dados por el Creador.

No hay soluciones ni indicación alguna de unas vías por las que evitar tales errores y desvíos, tales alteraciones y ataques. Lo cual no quiere decir tampoco que en Manolo Millares no existiera una esperanza de orden y arreglo. Más bien se acertará indicando que Millares no apuntó posibles soluciones a la problemática en la que centró su obra porque creyó que tales soluciones están en muchos sitios y es labor común de todos. Por eso insistió tanto, con tal firmeza y con tal profundidad. Para que cada cual interpretara y viera con claridad cuál es su vía, su aportación, su respeto, su comportamiento.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

HOMUNCULO LAUREADO. 1962.



EL ESTRENO DE "SELENE"

La presentación de «Selene» en el Teatro de la Zarzuela ha significado quizá el más serio intento de un nuevo teatro musical realizado en nuestros escenarios. Aunque el mismo Tomás Marco había ya iniciado caminos muy interesantes, en esta ocasión aborda el género que, para entendernos, llamaremos «ópera», pero que, en realidad, tiene poco que ver con lo que se entiende por ese término, ya que éste, como las palabras «sinfonía» o «concierto», lleva una carga tradicional de la que es difícil liberarlo.

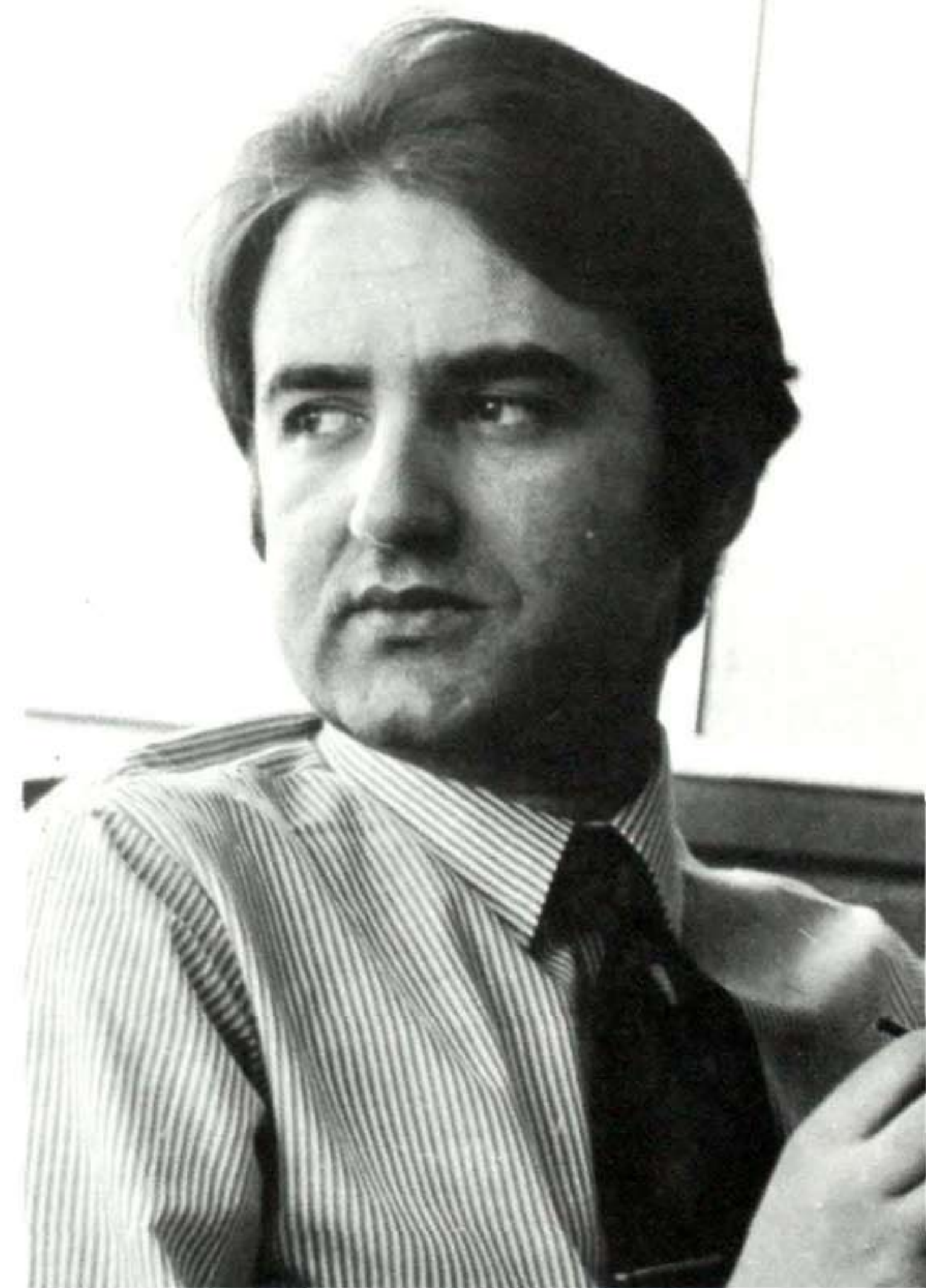
Comenzada en 1967, terminada en el 1972 y revisada en el 1973, «Selene» se funda en un texto del autor que no tiene nada de abstracto, pero en el que tampoco hay un «argumento» definido en el sentido clásico. Lo que sí se define perfectamente son las ideas que han movido a Tomás Marco, cuya intención fue realizar una especie de alegoría sobre lo que significó para la humanidad la conquista de la Luna en 1969, relacionando tal esfuerzo con toda la historia de los descubrimientos, exploraciones, avances científicos y técnicos y conocimientos astronómicos.

Al tratar de «Selene» como obra de arte se deben separar cuidadosamente el aspecto de la idea plasmada en espectáculo y el de la arquitectura musical. Este último da solución personal a un viejo problema: el del dominio de las palabras o de la música. Los grandes que se han ocupado del tema a través de la historia —Gluck, Wagner, Debussy...— expresaron sus particulares ideas sobre ese tema. El gran Monteverdi ya lo había hecho mucho antes; y si nos salimos del campo teatral, la cuestión alcanza momentos tan apasionantes como es el de la oposición del coral luterano, con su letra en idioma vulgar y puesta sobre una armonía sencilla para que no se pierda ni una sílaba, a la complicada polifonía católica, donde las palabras latinas fueron a veces mero pretexto para el juego contrapuntístico. Ricardo Strauss dedicó su última ópera, «Capriccio», con texto de Clemens Krauss —el famoso director de orquesta—, a ese asunto, realizando una especie de «ópera sobre la ópera». Tomás Marco considera que existe una especial división entre la palabra y el canto.

De ahí que separe la comprensibilidad de las palabras y el material musical. Texto y música son interdependientes, pero no van unidos. Los actores hablan y los cantantes vocalizan. Además de profundos motivos estéticos, como el de utilizar el texto sin sentirse obligado a una determinada línea vocal, proporciona este sistema de escritura una ventaja práctica: la facilidad de la traducción a otro idioma sin la simple peligrosa adaptación de las sílabas a las notas.

En un principio, la obra fue una especie de derivación de otra anterior, «Jabberwocky», en el sentido de ampliar una idea de teatro musical. También se utilizaba un texto de Lewis Carroll, que, por fin, fue abandonado por no estar muy de acuerdo con nuestra cultura y resultar, por tanto, difícilmente comprensible. Cuando Marco escribió y revisó su obra definitiva estaba preocupado por la inteligibilidad de la expresión hablada y por diversos temas en el campo de la comunicación. Creo que ésa es la causa de que cayese en algunos aspectos al lado contrario: se ha limitado demasiado a la narración directa, la cita de momentos o frases sin ahondar en su valor simbólico, y el uso de la ironía, en la que es maestro, con una especie de timidez. No es que yo crea —según se cuenta de Eugenio d'Ors— que se debe oscurecer lo que está claro, y tampoco olvido las reglas de sencillez que sobre el lenguaje poético nos da el machadiano Juan de Mairena. Pero sí estoy convencido de que una obra de arte fundada en la palabra tiene que llevar un fondo de poesía y hasta de metafísica si las ambiciones son altas. Como es natural, el autor puede hacer lo que guste con su propia obra; pero, a mi parecer, «Selene» ganaría con una revisión del texto, que el talento literario de Tomás Marco hace perfectamente factible.

Responde «Selene», en su aspecto musical y en gran parte de lo escénico, a la fantasía y la libre imaginación que han caracterizado siempre a Tomás Marco. La orquesta reducida, el coro, logran acertados efectos tímbricos. Las voces que recitan se mezclan a veces con grabaciones auténticas de la gran hazaña astronáutica. Las vocalizaciones de los dos personajes feme-



nos, Selene y Gea, añaden un ambiente sonoro de profundo interés.

Tenemos, pues, una atrayente obra que se funda en dos temas principales: la llegada a la Luna como hecho crucial y el fracaso de ese indefinido progreso técnico del que nuestros abuelos esperaban un paraíso. Aunque la representación fue buena —no es ésta la ocasión de la crítica, que ya se hizo en su momento—, si se hubieran seguido las indicaciones de la partitura, el resultado hubiera sido aún mejor. Las diapositivas se usaron, en general, con criterio demasiado realista. Había posibilidades de un órgano de colores o paneles autoexcitables que hubieran añadido sensaciones visuales. Los olores también están previstos. Al realizar todo según Tomás Marco lo imaginó se hubiera logrado presentar una «obra de arte completa» en el sentido en que ha sido soñada por tantos artistas. El camino que aquí se ha señalado Tomás Marco puede conducirle a grandes empresas plenamente logradas en la totalidad de sus aspectos.

CARLOS GOMEZ AMAT

FRANCISCO RODRIGUEZ

Hace tiempo que Francisco Rodríguez es una presencia en las salas de exposiciones españolas, tanto en su Salamanca natal como en Valladolid, Bilbao, Gijón, Oviedo y Madrid, y en cuantos salones se abren a exposiciones colectivas de ambición y mérito, el artista sabe realizar una obra ajustada, rigurosa y exacta. Su concepto del paisaje, su sentido de la naturaleza muerta y su profundo concepto del claroscuro y del contraste entre la luz y la sombra que comporta han sido, a lo largo de estos diez años últimos, el campo de despliegue de su talento y también el escenario de una constante y nunca abandonada lucha.

Ahora, con la madurez que dan muchas horas delante del lienzo, con la base que presta no sólo la vocación, sino unas condiciones plásticas poco comunes, Francisco Rodríguez ha mostrado en Madrid su concepto de la pintura como disciplina en perenne fluctuación, ofreciendo unas obras en las que la forma busca mayor libertad, un más amplio despliegue y una mayor fuerza expresiva. Por todo ello, esta pintura se nos muestra profundamente vinculada a la tradición pictórica española; sus pardos, sus ocre, sus estallidos a veces mode-

rados de fuego, sus insinuaciones de agua, sus capturas del aire, tienen detrás de sí a toda la larga tradición del pintar español y se vuelcan en una paleta que no deja el color a lo accidental, sino que al componerse recuerda lecciones que la historia ha dejado en los museos.

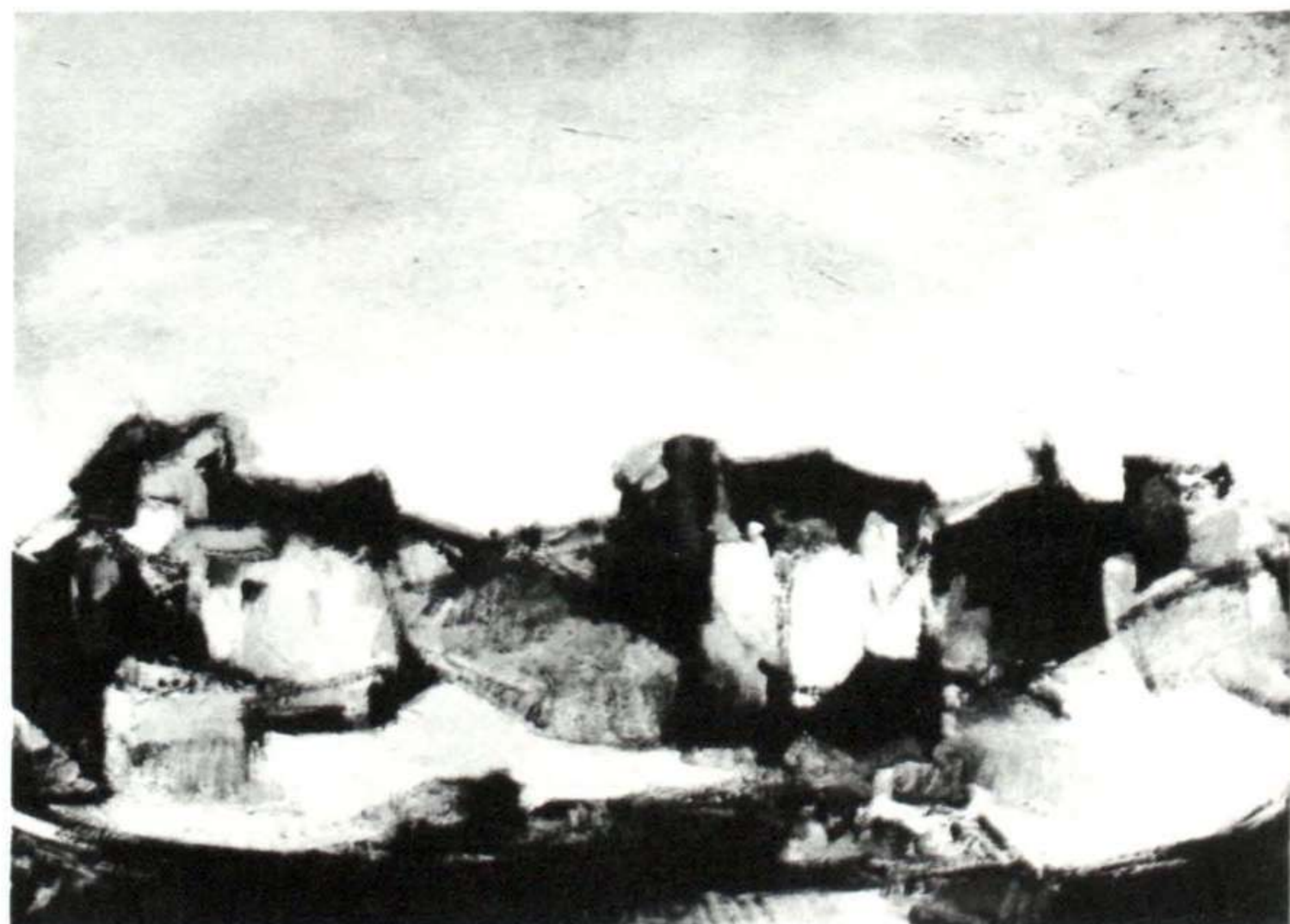
No se puede hablar de neofiguración, porque no existe en Francisco Rodríguez ni el corrosivo sarcasmo ni el sentido de apocalíptica destrucción que caracteriza a los neofigurativos, desde Bacón hasta Quirós y Barjola. Por el contrario, las formas y las figuras, que están plenamente vivas en esta pintura, parecen agruparse, reorganizarse, prepararse nuevamente para volver a ser, para evidenciar con toda su potencia y energía su voluntad de existir. En estos cuadros las formas no vuelan ni se posan, simplemente «son», constituyen un intento total de buscar un concepto de la pintura como vivencia, rehuyendo al mismo tiempo todo lo que pueda ser gesto y degenerar en aspaviento, todo cuanto pueda ser accidental y devenir confuso.

Prácticamente, la trayectoria del artista en los últimos años queda de manifiesto en esta exposición, y así vemos desplegarse un paisaje que

camina del realismo a lo fantasmagórico, una naturaleza muerta que paradójicamente al desmembrarse gana y conquista su más vital expresividad. Poco a poco, ante los ojos del espectador, el artista en el mejor cumplimiento de la consigna picassiana no busca sino que encuentra, realiza hallazgos y no se deja deslumbrar por ellos, no consiente tampoco que los sueños le sometan y, por el contrario, los convierte en evidencias de inspiración.

En su prólogo a la exposición, Luis Sastre señala la necesidad cada vez más insoslayable, y que Rodríguez evidencia, de pintar con pasión; quizá el gran atractivo de esta exposición sea el de desplegar, junto a gamas de color y contrastes de luz y de sombra, modalidades de pasión; no es sólo una enseñanza de pintar, es también un testimonio de hacerlo apasionada y vitalmente, con sinceridad, con inagotable vehemencia, desde una búsqueda constante de las razones del corazón y también sometiendo a juicio de residencia esas pasiones de la inteligencia que el corazón no alcanza a comprender.

RAUL CHAVARRI



VENANCIO BLANCO

En la valoración de los escultores cubistas ocupa el plano el lugar referencial de las formas mórbidas, y empiezan a desprenderse de la figura humana y del objeto sus articulaciones naturales. En el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, de Umberto Boccioni, publicado en Milán el 11 de abril de 1912, dice el artista teórico, entre otras razones: «Un muslo, un brazo o un objeto cualquiera, no teniendo más importancia que la de un elemento del ritmo plástico, pueden con soltura ser abolidos en la escultura futurista, no para imitar un fragmento griego o romano, sino para obedecer a la armonía que el escultor quiere crear. Un conjunto escultórico, así como un cuadro, no se ha de parecer más que a sí mismo, ya que la figura humana y los objetos deben vivir en arte más allá y a despecho de toda lógica fisionómica» (1).

Unos párrafos antes dice también Boccioni: «Hay que abrir la figura como una ventana y encerrar en ella el medio en que vive».

La selección de piezas plásticas de Venancio Blanco expuestas en Galería Columela pueden entroncarse con algunas metas de los escultores del cubismo y el futurismo: sobre todo en la última cita del artista de Reggio-Calabria.

Pues, efectivamente, el escultor salmantino Blanco aleja de sus expresiones plásticas del arte de torear, de sus versiones musicales y de otros asuntos que figuran en la muestra, todo lo que estorba en el volumen compacto de la materia, para dar paso a los elementos que desde principios de siglo constituyen compromisos de estudio en la escultura contemporánea: el espacio y la luz.

Quiebra el escultor la figura en los ángulos del hombro; despeja la forma de bulto para convertirla en convexidad donde se instalen las sombras; el aire y el espacio puede ser ocupado por la mirada de la memoria, sustituyendo *lo que estuvo por lo que es*.

Lo compacto existe, en estas esculturas de Blanco, en el grosor de la materia trabajada en concurrencia de planos rectilíneos y curvos. Se enrosca un cilindro medio abierto —como en la figura del «Tamborilero»— para sintetizar un instrumento al mismo tiempo que éste se convierte en otra escultura sumada al personaje que la lleva. Este último concepto preside, en general, sus composiciones plásticas.

Las figuras se articulan en sucesión de cuerpos geométricos distintos, pero se enlazan en lo que llamaríamos vitalidad de ritmos sincopados. Se unen las aristas de triángulos para representar un hombro, un brazo, la capa del torero, una espalda. Se abre en dos mitades la frente en el retrato del «Maestro Gomban», para detenerse la escisión en el punto crucial de la mitad del rostro. Y los pómulos son oquedad donde se refugia la sombra de un ojo que nos ve, y la luz resbala sobre la mejilla para insistir en la mandíbula de poderosa inteligencia. En este retrato, al igual que el perteneciente al boceto para un monumento a Belmonte, encontramos el genio precursor de un Pablo Gargallo—sin influencias del modernismo—, por ejemplo, en su cabeza de «El Profeta».

El artista castellano, al despojar a la figura de sus partes visibles naturales, no la reduce al esquema por desapego a la forma clásica, sino sustituye lo eliminado por aquellas cosas que definan la singularidad de una actitud, una profesión o la esencia de un acontecer. Así, y en pri-



TAMBORILERO.



RETRATO DEL MAESTRO GOMBAU.

mer lugar, tenemos la representación de la figura «Cante», realizada a base de placas curvas en la silla, y torso del hombre con brazos de ciclópea envergadura, y las flexiones de los miembros inferiores concebidas en ángulos, estableciendo curioso contraste con las rectas del asiento: difícil empeño de contraponer ritmos, fuerzas, anatomía y arquitectura (pues algo de volumen de esa suerte existe en el conjunto de esta pieza plástica).

Respecto de lo que apuntamos como profesión y su circunstancia, los asuntos del toreo tienen presencia en esta exposición con dieciséis esculturas. La amplitud del peliagudo tema de la Fiesta hace ausentes a los artistas españoles por el peligro del cartel o la figura convencional.

En Venancio Blanco, la silenciosa tragedia que se esconde en ese duelo hombre-fiera es punto de arranque y meditación que roza lo religioso. El sacrificio de ese combate entre inteligencias distintas cual es el fondo de una corrida de toros, se plasma aquí como rito y destino. Es la postura del hombre predispuesta a cumplir con ello. Además de su compromiso en solitario.

Deja el artista al lidiador en pura esencia de cómo debe componer su figura para el cometido. Desaparece el músculo innecesario —para un mayor sentido expresionista como debe ser pensada la tremenda circunstancia— de una espalda cortada en ángulos con planos abiertos y escalonados, según la escultura número 12 —en nuestra opinión la mejor de la muestra—. El astado se descarna, también, mostrando una suerte de esqueleto anatómico y se enlazan en el espacio los movimientos de sus

acometidas, formadas por la sucesión de trozos de materia en difícil ejecución, por cuanto no existe más soporte que las una, que los vértices de los planos.

Del expresionismo hemos hablado. Se encuentra en la cualidad del material definitivo: el bronce. Rugoso, *descompuesto* hasta el trance de parecer arrugado, nervoso, cambiante de tonos y espesor, hiriente y herido por la función que debe desempeñar en su obligada trayectoria de planchas cóncavas y convexas y por el trabajo final a que le somete el artista. Del rigor constructivo en que ha sido utilizado como soporte esencial se convierte, después, en epidermis de sufrimiento. Pero no hay en este expresionismo de Blanco una cuestión adjetiva de la plástica, sino un planteamiento existencial. Es el hombre y su materia los que agonizan por ser *existidos*: es el problema de contestar a los volúmenes de la naturaleza con distintas formas del raro arte de la escultura.

Esencial en su idea de representación de esos cuerpos añadidos por la inteligencia y voluntad del hombre artista, Venancio Blanco recompone otros cuerpos biológicos simbolizando fisiologías en el número de las proporciones. Desgaja masas musculosas y las convierte en línea; sintetiza osamentas y construye ligazones numéricas: convierte la armonía musical en una suerte de instrumento plástico donde se encuentran recogidas en singular conjunción las características del órgano, de las cuerdas, del viento y la percusión: hablamos de la escultura «Homenaje a la música».

Dos piezas distintas y en concepto ritmos en espiral, de enroscamiento de líneas, de masas que se aglomeran en núcleo central son los «Cisnes». Aquí sigue la tradición del tallado barroco el artista salmantino. Ahí es quitar al bloque de la materia el secreto que guarda y hacerla hablar, como en Miguel Ángel, por ella misma. Es bronce el elemento escogido, pero su artesanía inicial —la gubia— pertenece, creemos, al boceto. Son dos obras raras y distintas de las otras esculturas que se presentan en la exposición. (Estas sí que podrían figurar por derecho de estilo propio en un museo de escultura al aire libre: más acorde que el raquitismo —dicho sea de paso— que predomina en tantos empeños frustrados.)

El quehacer de Venancio Blanco no suele mostrarse con asiduidad en las galerías madrileñas. Es, por tanto, esta exposición un reencuentro en la trayectoria de su obra, pues de ella sólo hemos visto en nuestras colectivas o en algún concurso —como en el Nacional de Escultura, de Valladolid— alguna pieza. Quizás por ello tengamos mejor perspectiva para valorar la serenidad de su talento, la calidad de su trabajo y, lo que es importante, la actualidad continuada de su estilo, resultado éste de una revitalización de los recursos del cubismo y sus sucesores futuristas, que en Blanco logran nuevos y profundos hallazgos.

De entre ellos destacamos, por constituir la base conceptual de su personalidad como artista —en el sentido pleno de la definición—, esa flexibilidad dramática, convulsiva, de la línea geométrica, que marca nuevos rumbos en el entendimiento psicológico del arte actual.

ELENA FLOREZ

1. La escultura moderna y contemporánea. Alexander Heilmeyer y Rafael Benet. La escultura posterior a Rodin, según textos de Rafael Benet, pág. 368, Editorial Labor, 2.ª edición, Madrid, 1949.

LOS DIBUJOS DE PEPI SANCHEZ

Cada vez va quedando más claro que el dibujo es una técnica de representación autónoma, ajena a un orden escalafonario o a un protocolo de subordinación. La jerarquía de los elementos físicos de un cuadro entra a formar parte de las categorías extra-artísticas de la simbología social. El lienzo y el óleo han sido procedimientos de ostentación, formas de exhibición «cum nobilitate».

Ahora, en cambio, cada vez es más patente el snobismo del retorno a la estética desnuda del arte de dibujar. Digo snobismo con pleno rigor semántico, sin el menor afán peyorativo. El dibujo ya no es un cuadro para familias menos pudientes, la mercancía de consolación con la que se conforma la frustración de los enamorados impotentes.

Hay artistas en los que esta diversificación representativa es extraordinariamente patente. El caso de Pepi Sánchez es tan significativo que pienso puede valer la pena dejar sus óleos de lado —otros se encargarán de comentarlos— y dedicar un análisis aproximativo a sus dibujos sobre papel.

¿Por qué? En primer lugar por la adecuación de medio a fin. Pepi Sánchez ha levantado el santoral del recuerdo. El ovillo de la madeja, por tanto, se enreda mejor en la remembranza cuanto más humilde, y familiar, sea el soporte utilizado. (He ahí, por ejemplo, la fuerza revulsiva de sus piedras pintadas, su entronque con la tradición y la nostalgia). El dibujo, por consiguiente, se aviene a esta recreación «de la infancia eterna» —tal y como ha dicho Vintila Horia— a través de una vulgarización de los elementos «caseros» de la representación religiosa.

No anda lejos del mundo de Pepi Sánchez, en efecto, la huella de las viejas estampas, el breviario de las antiguas devociones. Su dibujo, en el que la distancia se hace puntillismo y el recuerdo arabesco, plantea así la voluntad deliberada de la rotura de líneas como forma

de ejercicio de la intemporalidad. Las figuras difuminadas, desvaídas, tienen la nitidez precisa para no ser confundidas con un puro ejercicio de pincel, con una simple prueba de habilidad en el tratamiento de las veladuras.

Ante estos dibujos un nombre



ANGELES APAGANDO UN FUEGO.



BRUJITA
DE CENIZAS
Y HOJAS SECAS.

me viene a la memoria: Simone Weil, por aquel libro que se llamaba «La pesanteur et la grâce». Porque gracia y gravedad, peso y ligereza alada, están quietas en este remanso del tiempo recreativo, en esta «recherche» por los espacios proustianos. En la gravidez contenida de las figuras y las formas no representativas, se recortan los rostros del recuerdo, se abren los canales de la ósmosis de la vida, se seccionan los intestinos de la soledad. Es todo un mundo de imaginaria y la ensoñación lo que recobra las alas de la victoria, lo que encarama sobre el trípode de la mística de la ternura.

Si no se me trabucaran los términos —y alguien pudiera pensar que el juicio es negativo— yo me atrevería a subrayar la lírica maternal que fluye del corazón de estos dibujos. Estamos hechos a las declaracio-

nes broncas, a las definiciones extremosas y airadas, y quizá suena a facilidad esta transparencia suave de la paz, esta constante reiteración de una pictórica imbuida de religiosidad y alegría. Pero en los dibujos de Pepi Sánchez hay un sentido religioso con ecos de Miguel Ángel, pero con una Capilla Sixtina «familiar size». Y en la que, como lógica consecuencia, la grandiosidad no es producto del conjunto, resultado de una obra acabada y encerrada en su monumentalidad, sino producto de una rica elaboración de los detalles, de una fragmentación de las gamas y los matices.

Pepi Sánchez nos adentra en la poética de las pequeñas cosas, en la estética de la humildad. Es un rastreo sistemático por el paraíso perdido de la propia infancia, una investigación seria y responsable de las ho-

ras de duermevela, de la madeja de los sueños que surgen cuando la memoria no duerme y la fuente de la vida borbotea con su inspiración inacabable.

Hay una dibujante consumada en Pepi Sánchez. Nunca podré olvidar la impresión que me produjeron los «Mambrús» de su exposición en la galería Foro. Un año después, en la muestra de la galería Rayuela, la artista ha insistido en la utilización del dibujo como expresión de su universo personal. En ambos casos, existe un intento expreso de degradación del color, de quitarle calor y vibración autónoma y relegarlo a una función utilitaria, semántica. El color, empobrecido por este artilugio, se muestra así perfectamente entroncado con las técnicas artesanales y con las tonalidades de los espacios familiares. Y quizá es ahí, como contrapunto a la luminosidad de los óleos, donde el dibujo asume su mayor corporeidad autónoma, su desnudez conceptual, su esencialidad comunicativa.

Los dibujos de Pepi Sánchez suponen una larga excursión a través de las montañas de la nostalgia y por los valles de la ensoñación. Son como un solo de violoncello, una tocata a través de los remolinos del cerebro, una gasa que flota en una brisa crepuscular, infinitamente azul, de transparencias insondables.

Obra limpia, desnuda de compromisos y de voluntades de actualidad, los dibujos de Pepi Sánchez despiertan la fragancia de los rincones olvidados en cada biografía personal. Para mí, por razones que serían largo de explicar, tienen un aroma de sábado por la tarde, en un invierno helado, junto a una mesa camilla... Y un libro, con estampas del paraíso nunca encontrado, con dioses de carne y hueso, próximos, paternos, mirando con benevolencia mis juguetes... (En fin, no quería hablar de mis propios recuerdos.)

JOSEP MELIA

JUAN GRIS EN L'ORANGERIE

«Ante el ímpetu dionisiaco de Picasso, el fervor de Braque, la franqueza monumental de Léger, Juan Gris aporta su nobleza apolínea y la alta tensión del lirismo español.» Esta definición de Jean Leymarie (Conservador del Museo de Arte Moderno de París y organizador de la gran retrospectiva que comento, en L'Orangerie, resume bien lo que significó el pintor madrileño, aquel de quien opinaba Daniel-Henry Kahnweiler que «la grandeza estética no se concibe, en su caso, sin la grandeza ética», porque «nadie fue puro como él, incapaz de cualquier compromiso». Sabida es la profunda amistad, hecha de afecto, de respeto y de admiración, que unió al artista y al marchante-coleccionista, ese hombre de gusto y de buenos sentimientos a quien se debe el descubrimiento de tantos talentos y la ferviente ayuda al interesante grupo concentrado en Montmartre entre los años 10-20 del siglo, del que Picasso y Juan Gris fueron sus dos ídolos, que le correspondieron con admirable fidelidad hasta la muerte, a través de todas las circunstancias y a pesar de posteriores ocasiones tentadoras.

Refiriéndose a Gris y Kahnweiler, puede hablarse de verdadero *enamoramiento*, apasionado cuanto lú-

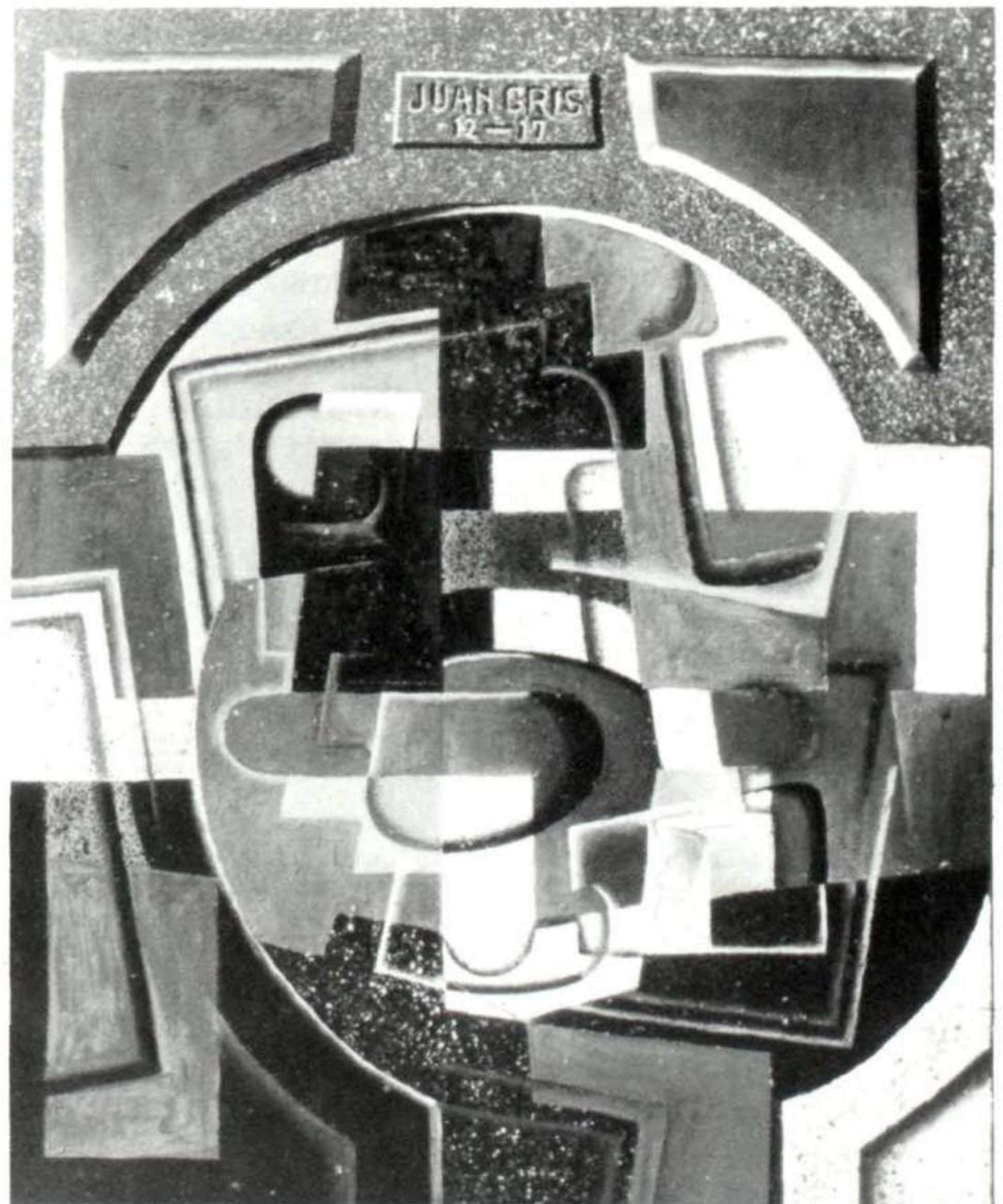
cido, sin que esto entrañe el menor sentido equívoco, naturalmente. Estimo que puede darse el «flechazo» entre personas del mismo sexo, un «deslumbramiento» mutuo que sobrepasa la normal amistad, hasta el punto de entrañar cierta voluntaria sumisión y atadura, lo mismo que en el amor, que puede ser tanto enriquecedora como alienante. Numerosísimas son las cartas que Juan Gris le dirigió a su amigo y protector, siempre en un tono de deferente gratitud, a través de un cariño sincero; constantemente necesitó encomendarse a él, contar con su opinión, recabar su aprobación. Sus apuros económicos, sus preocupaciones profesionales, las inquietudes por su mala salud, las pobres satisfacciones y las zozobras de una vida corta y casi siempre difícil, todo iba quedando vertido en una correspondencia regular, escrita en un francés correcto y fluido que denota la completa asimilación del espíritu lógico y ordenado de la idiosincrasia francesa por aquel español aficionado a las ciencias exactas y acostumbrado a un pulcro trabajo de grafista, antes de entregarse de lleno a la pintura.

José Victoriano González no hubiera probablemente llegado a ser Juan Gris sin la coincidencia de

AUTORRETRATO. 1920-21.



BODEGON CON PLACA. 1917.





MANTEL AZUL. 1925

Francia, de Kahnweiler y del Cubismo. El genio inventor de Picasso le dio el empujón estimulante; los otros factores le proporcionaron la adecuación necesaria. De un natural sencillo, de unos sentimientos puros, simpático y afectuoso en su trato, serio y pundonoroso, hombre de fidelidades y de convencimientos, estaba más dotado para la labor reflexiva y honradamente realizada, en un ambiente ordenado y limpio, que para las elucubraciones brillantes de la bohemia pintoresca. Hasta su seudónimo —el nombre más típicamente popular de España, el color más apagado como curioso apellido— parece denotar una voluntad de modestia. Cuando en 1906, a los diecinueve años, se instaló en París, en uno de los talleres del famoso «Bateau Lavoir», estaba incubándose la explosión revolucionaria del Cubismo y muy pronto todo el enjambre internacional que zumbaba entonces en la «Butte Montmartre» empezaría a emborracharse libando, más o menos furtivamente, en la nueva estética. Sin embargo, cuatro años tardó Juan Gris en mostrar sus primeras pinturas, equilibradas, maduras ya, anunciadoras de un repertorio de formas que poco cambiaría en lo sucesivo y una paleta de espléndida sobriedad que se refrescaría y enriquecería en otras etapas. Durante ese tiempo, había meditado profundamente la sabia lección de Picasso y de Braque y había sacado su consecuencia personal que dio al Cubismo su más bella culminación lírica.

Juan Gris ha sido el único cubista integral; los diecisiete años que pintó hasta su prematura muerte en 1927 permaneció fiel al nuevo estilo y sólo algunos retratos a lápiz de trazo neto y limpio, aparecen simultáneamente como ejercicio de clasicismo, a lo largo de una sólida unidad apenas evolutiva. No cuento —no cuentan, creo— la serie de payasos, arlequines y figuras de blandas formas ondu-

lantes y color desvaído fechadas en los últimos tiempos: son el penoso esfuerzo sin fuerzas de un hombre enfermo o el decepcionante epílogo que traduce un deseo no logrado de evolución; probablemente ambas cosas, de cualquier manera, un canto de cisne muy inferior a la soberbia sinfonía cubista. *Estilo* he dicho más arriba y es inexacto: Juan Gris, que sabía analizar sus teorías y no rehusaba explicar sus convicciones, puntualizaba precisando que «hay que hablar de *espíritu* cubista y no de *estilo* cubista», una manera de sentir y de pensar, de ver y de expresar que se manifestó en todas las formas de la creatividad, transmitida por ósmosis con sintomática avidez, o más bien surgida simultáneamente en los distintos medios intelectuales.

Así como Picasso, gracias a Picasso, fue el Cubismo ruptura irreversible, para Juan Gris fue la consecución absoluta. Todo lo que había sido antes revolución proclamada con sacudidas y estridencias, se ordena con él en una suerte de clasicismo que resume todas las transformaciones anteriores. «Otros artistas —decía— han creído llegar a lo poético con bellos modelos o bellos motivos. Nosotros creemos alcanzarlos más bien con bellos *elementos*, pues los del espíritu son ciertamente los más hermosos.» En otro comentario suyo leemos esta definitiva aclaración: «Rebato la opinión de que 'no se hace un clavo con otro clavo, sino con hierro', pues creo que es justamente lo contrario. Se hace un clavo con un clavo; si la idea de la posibilidad de clavo no

BODEGON CON PERIODICO. 1916.





BODEGON: BOTELLAS Y CUCHILLOS. 1912.

existiera ya de antemano, con la materia empleada se podría fabricar un martillo o una tenacilla de rizar.» Y explicando sus formulaciones estéticas: «Considero que la parte arquitectural de la pintura es la matemática, el aspecto abstracto; yo pretendo humanizarlo. Cézanne hace de una botella un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, del cilindro hago una botella, una botella determinada. Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella... Si *en el sistema* me alejo de todo arte idealista y naturalista, en lo que es el método no quiero evadirme del Louvre, el mío es el método de siempre, el que han empleado los maestros; esos son los *medios constantes*.»

Difícil es imaginar cómo hubiera sido la posible evolución de Juan Gris de no haber muerto a los cuarenta años. No se hace la historia hacia atrás, naturalmente. Pero es casi inevitable pensar que diecisiete años de vida activa es poco para un artista, hay que considerar que, lógicamente, debería ser sólo una etapa. Y ¿cómo hubieran sido las siguientes? ¿Cuál hubiera sido la actitud de ese extraordinario colorista y arquitecto insuperable de ritmos y formas? ¿No hubiera aportado su clara mente reflexiva una positiva dimensión ordenadora a algunos de los convulsivos planteamientos nuevos? De las primeras «abstracciones» de Kandisky y Mondrian ya sabemos que opinaba «que no eran cuadros terminados», sin llegar, no obstante, a declararse tan acérrimo detractor como su amigo Kahnweiler que consideraba la pintura abstracta como

una *descendencia ilegítima* de Juan Gris, «tentativa tanto más artificial cuanto que no tiene *ningún* fundamento. No parte de la emoción vivida —como la pintura—, pero no es tampoco —como el verdadero ornamento— o bien estilización, o bien emblema estático, carente de todo sentido». También es verdad que Braque pasó sin conmoverse —al menos sin contagiarse— junto al surrealismo, por ejemplo; pareció ignorar las aportaciones de un Klee, un Duchamp, un Dubuffet y, aunque renegara luego, en cierto modo, de su período cubista, es cierto que toda su obra está marcada por el Cubismo, sin ruptura aparente en su armónica trayectoria.

La gran retrospectiva en L'Orangerie (unos 150 cuadros, una veintena de dibujos a lápiz, algunos figurines para los ballets de Diaghilew y libros ilustrados) es una muestra espléndida y, ciertamente, demostrativa de la gran talla de Juan Gris que no siempre se le reconoció en vida, seguramente porque «hizo menos ruido que los demás» y también porque su salud precaria le obligaba a pasar temporadas retirado, fuera de París y de los cotarros activos. En alguna ocasión se dolía Juan Gris de que se le diera un poco de lado: «No tenía envidia de la gloria de Picasso, del éxito de Braque y de Léger, pero le extrañaba que a él se le olvidara» (sigo citando a Kahnweiler); y aquel hombre bueno, que ante la injusticia se asombraba sin ofenderse, concluía que «al fin y al cabo, todos esos sinsabores no tienen gran importancia, porque si yo estoy contento de mi trabajo, nada puede abatirme, y si estoy descontento, entonces ningún elogio me consolaría».

Hay que ver despacio cada cuadro y observar la justeza de valores, la perfecta estructuración de ritmos, el soberbio colorido, ¡tan español!, con sus tonalidades terrosas y argentadas, sus gamas sordas puntuadas de blancos inimitables y encendida de vez en cuando con granas suntuosos, azules refinados y verdes ácidos. Y la impresión del total es algo muy serio, que viene a reivindicar una categoría no debidamente reconocida hasta ahora. La idea

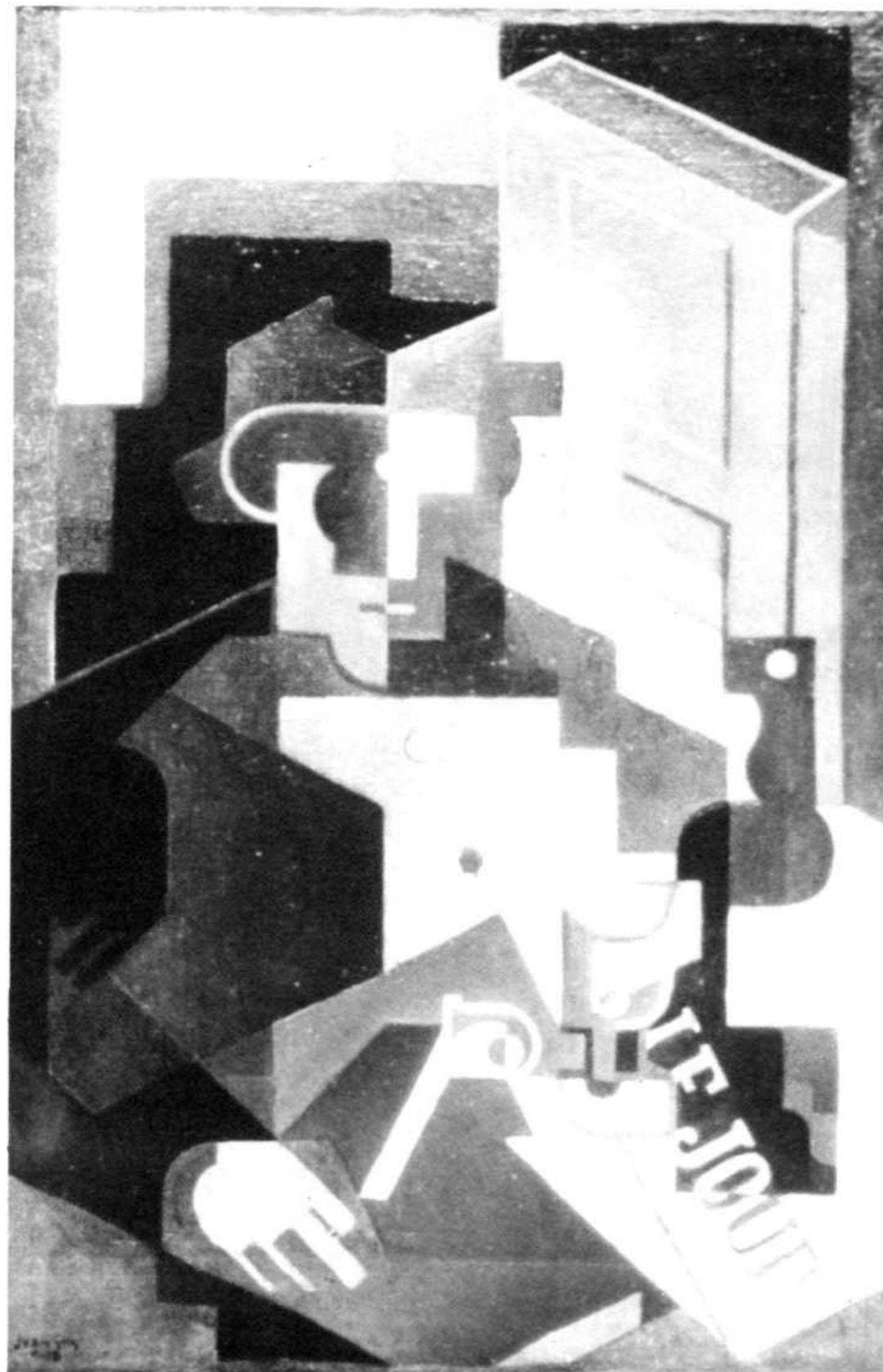
VISTA DE LA BAHIA. 1921.



general que se suele tener de Juan Gris es inexacta, sin duda en un plano más superficial y decorativo que la sensación producida ahora por este conjunto magnífico. Pero es que raras han sido las ocasiones de ver al natural la pintura suya, las reproducciones difundidas en el mercado son escasas y no pueden transmitir fielmente tan sutiles cualidades, y, por otra parte, es pasmoso comprobar la exigua bibliografía existente: de los artículos de la época, no son muy numerosos los que se le consagraron individualmente, y en cuanto a libros, salvo el voluminoso estudio de Kahnweiler, que contiene datos de la vida y la obra, correspondencia y escritos del pintor, y descontando unas cuantas monografías de cortas páginas, me parece que todo lo demás se reduce a la obligada inclusión en los ensayos sobre el cubismo y las menciones en libros enciclopédicos dedicados al arte moderno. Nunca se ha publicado el catálogo exhaustivo y razonado, que ya, por fin, está en preparación y no tardará en ser editado, como oportuna prolongación al impacto que causa esta retrospectiva.

Es un poco fácil atribuir el rigor casi matemático y la calidad de la ejecución de Juan Gris a sus antecedentes. Si, de muchacho, pensó en hacerse ingeniero y se preparó con una afición que nunca perdería del todo, y si trabajó como dibujante publicitario e ilustrador, su vocación de pintor fue clara y temprana y su obra de artista sentida, pensada y

RETRATO DE MADAME LASCAUX. 1921.



"LE TOURANGEAU". 1918.

resuelta en términos de pintura pura. Se ha comprobado, es cierto, que algunos de sus cuadros corresponden exactamente a la regla de oro y en París participó en las actividades del grupo «Section d'Or», cuyos principales miembros —Gleizes y Metzinger— no ocultaban lo que debían al magisterio de Gris; pero deducir de ello peregrinas motivaciones sería tomar la consecuencia por el origen. ¿Qué obra maestra no obedece a una proporción áurea ideal? La armonía y la relación se establecen instintivamente mucho más por sensibilidad que por cálculo, que bien decía monsieur Voltaire: «hay una geometría escondida en todas las artes de la mano». La mejor regla de oro sería, en definitiva, el perfecto equilibrio del instinto, de la capacidad emotiva y de la mente. Paréceme que aquí se dan plenamente, y la conclusión que se impone es aquella tan citada apreciación de Picasso cuando vio los primeros cuadros de Juan Gris: «¡Qué gusto da encontrarse con un pintor que sabe lo que se hace!»

MARIA-FORTUNATA PRIETO BARRAL

1. Exposición inaugurada en marzo, al cumplir Kahnweiler los noventa años, y prevista hasta primeros de julio.

PANORAMICA MUSICAL BARCELONESA

Sin temor a exagerar, la vida musical barcelonesa actual es tan intensa y variada que en su conjunto podríamos considerarla como una especie de síntesis y reflejo de la realidad musical internacional en el más amplio sentido de la palabra. Efectivamente, bien puede decirse que durante el curso habitual de conciertos iniciado anualmente con el Festival Internacional de Música durante el mes de septiembre hasta mayo, para proseguir durante el verano con el ciclo «Serenatas en el Barrio Gótico», todas las manifestaciones posibles tienen lugar en la Ciudad Condal, incluyendo la música contemporánea, así como las tendencias de última hora (teatro musical, música electrónica, arte conceptual, etcétera).

Empezando por los concursos que hoy en día constituyen no tan sólo un estímulo, sino también un punto de partida para los futuros valores de la interpretación, existen los Concursos Internacionales «María Canals» y «Francisco Viñas», que han adquirido un nivel parecido al de otras prestigiosas competiciones internacionales. El género lírico (concretamente la ópera) y el ballet, están representados anualmente por las habituales temporadas del Gran Teatro del Liceo, gracias a subvenciones privadas, reanudándose además desde hace tres años los tradicionales conciertos de cuaresma liceístas mediante un acuerdo entre el Patronato Pro Música y la Empresa de nuestro primer coliseo. En la rama de composición musical se convoca anualmente el Premio Ciudad de Barcelona para distinguir a la mejor obra sinfónica presentada y ser estrenada luego en el ciclo de audiciones de la Orquesta de la Ciudad. En cuanto a la música de nuestro siglo y sobre todo de nuestros compositores, existen varias manifestaciones que tienen como soporte la Semana de Nueva Música que, organizada por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Comisaría General de la Música, ha quedado definitivamente integrada a la vida musical barcelonesa. Dentro de esta misma línea, cabe señalar muy particularmente la labor que viene realizando desde su fundación el Festival Internacional de Música, los seminarios anuales organizados por el Instituto Alemán de Cultura y dedicados al estudio de la problemática de la música actual, así como algunos conciertos esporádicos.

INICIACION MUSICAL PARA ESCOLARES

Uno de los aspectos más positivos del ambiente musical barcelonés y que forzosamente debe repercutir en la sólida formación de un futuro público musical, es el Ciclo de Iniciación Musical para Escolares, organizado por Juventudes Musicales en el Palau de la Música Catalana, al que acuden miles de alumnos. Dentro de este campo, las sesiones de Iniciación Musical, realizadas en las escuelas del municipio, adquieren extraordinario desarrollo, celebrándose en cada escuela y a través de los clubs musicales infantiles audiciones discográficas y en directo eminentemente pedagógicas. Dichas sesiones han adquirido este año especial relieve

mediante el acuerdo entre el alcalde de Barcelona, señor Masó, y el empresario del Gran Teatro del Liceo, señor Pamiás, que por vez primera ha permitido asistir a los escolares a representaciones líricas tan importantes como las de «El Barbero de Sevilla» y «La novia vendida», celebradas en el Liceo. Ante los positivos resultados de estas representaciones y de la labor encauzada hacia la sensibilización del oído musical del niño, tendrá lugar un importante acto de clausura, patrocinado por la Delegación de Servicios de Cultura del Ayuntamiento y organizado por el Instituto Municipal de Educación, en el que se representará la inmortal obra de Stravinsky «Historia del soldado».

Con respecto a los conciertos, la visita de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, presentada por Fórum Musical; los ciclos de la Orquesta Ciudad de Barcelona actualmente funcionan admirablemente, contando con una nutrida asistencia de público; las audiciones de la Asociación de Cultura Musical y otras múltiples manifestaciones, ofrecen hoy en día una perspectiva tan estimulante como optimista para el futuro musical barcelonés; sin embargo, la verdadera entidad protagonista dentro del tipo de conciertos «standard», es el Patronato Pro Música, compuesto por un grupo de mecenas que desinteresadamente subvencionan audiciones de primerísima categoría internacional.

LOS CONCIERTOS DEL PATRONATO

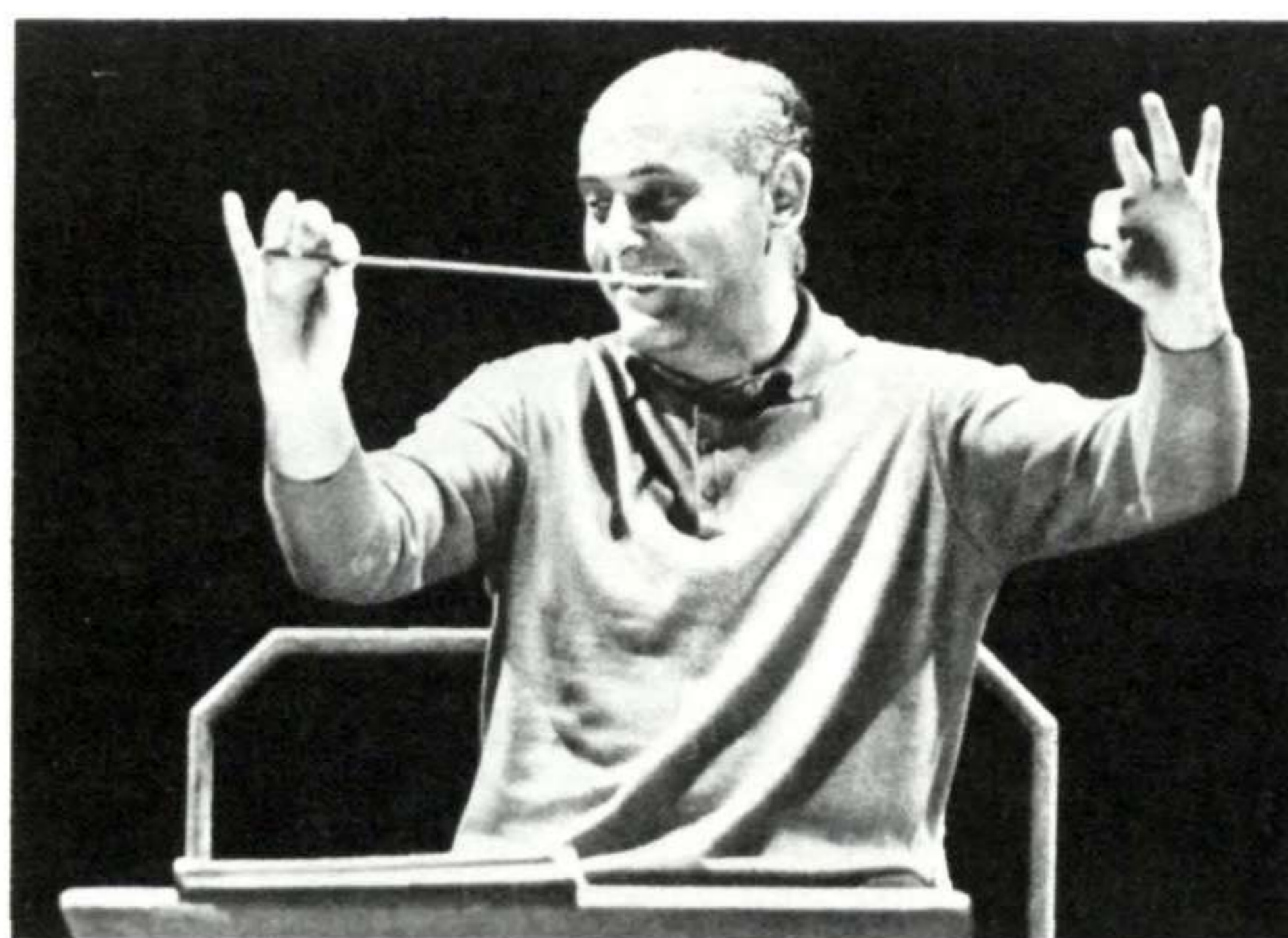
Una fugaz visión de la presente temporada que, a nuestro juicio ha alcanzado uno de los puntos culminantes en la breve, pero brillantísima trayectoria realizada por el mencionado Patronato Pro Música, aparte un fallo considerable que era de prever. Nos referimos al concierto dedicado exclusivamente a Richard

EL ORGANISTA KARL RICHTER.





LA FILARMONICA DE NUEVA YORK.



EL MAESTRO GEORG SOLTI.

Wagner, cuyo único aliciente fue la presencia de la fabulosa soprano de color Jessye Normann que interpretó con inimitable arte vocal las «Cinco canciones a Matilde Wesendonck». Si las múltiples deficiencias de esta audición fueron debidas en parte a la falta de ensayos y a ciertas sustituciones de algunos solistas de la Orquesta de la Ciudad, el principal responsable fue sin lugar a dudas Charles Vanderzand, director que en esta ocasión no hizo el más mínimo esfuerzo para salvar situaciones precarias (afinación, desequilibrio de conjunto, etc.) ni tampoco para proporcionar al auditorio un mínimo de interés musical. En todo caso, quedó bien claro en este reputado maestro de la lírica que no es lo mismo dirigir una ópera desde el foso, donde el factor visual y sobre todo el «vedettismo» distrae la atención del espectador, que hacerlo en el estrado rindiendo culto estrictamente a la música.

En el campo pianístico, tres grandes figuras del teclado exhibieron su respectivo arte perteneciente a tres generaciones de virtuosos que encarnan lo mejor de la escuela de cada época, empezando por un joven pianista octogenario, Arturo Rubinstein. El «caso Rubinstein», único en la larga historia de la interpretación, presenta un tema lo suficientemente atractivo como para dedicarle un análisis aparte, imposible de realizar en esta especie de resumen. Nos limitaremos en afirmar una vez más, que el ilustre artista posee una fuerza magnética tal que su simple aparición en la escena ya cautiva al auditorio. Naturalmente, si analizamos objetivamente los resultados de las versiones, los defectos de ejecución reflejan la avanzada edad del maestro, pero incluso al producirse «lapsus» de memoria, Rubinstein sabe aportar «algo» al oyente. Cada una de sus actuaciones ha dejado recuerdos imborrables y en su último recital, el milagro se produjo en un «Nocturno», de Chopin, que fue un verdadero prodigio de dicción y expresividad.

Claudio Arrau fue otro de los «grandes» que nos visitó. Este pianista, considerado como uno de los pioneros de la escuela actual, hizo una vez más gala de esta admirable técnica, caracterizada por una riquísima gama de calidades tímbricas puestas siempre al servicio del factor interpretativo. Una portentosa e inolvidable versión de la «Sonata en fa mayor», de Brahms, constituyó el más vivo testimonio de su gran estilo.

Por último, con la presencia del famoso Emil Guilels pudimos apreciar la extraordinaria trayectoria evolutiva del piano, cuya técnica ha cristalizado en una verdadera ciencia, si bien como artista Guilels no acabó de convencernos. Es evidente que este pianista ha llegado a profundizar todos los secretos del piano y en su ejecución cada fragmento se halla bajo un control mental absoluto, siendo resuelto con la mayor facilidad, pero cuando alguien como él dispone de unas condiciones técnicas y sonoras tan portentosas, se hace indispensable una alta dosis de imaginación para aplicar cada sonido al concepto de la frase, fragmento o partitura, cosa que no siempre logró Guilels. En su segunda actuación con la Orquesta de la Ciudad, perfectamente conducida por su director titular, el maestro Ros Marbá, la versión del «Concierto núm. 2, para piano y orquesta», de Brahms, fue más ampulosa que consistente y profunda, quedando un tanto distante y produciéndose algunos fallos difíciles de concebir en un pianista de la talla de Guilels. En realidad, fue a través de su primer recital donde apreciamos las múltiples posibilidades del pianista virtuoso, quien nos brindó una gran lección de los diversos tipos de «touché».

En esta enumeración, podemos catalogar de antología los conciertos que nos propusieron el maestro Solti con la Orquesta de París, y Lorín Maazel al frente de la Filarmónica de Londres. Estas audiciones nos permitieron calibrar a dos eminentes maestros de la dirección totalmente distintos en lo que respecta a concepción interpretativa, así como la excepcional calidad instrumental de sus respectivas masas sinfónicas. Siguiendo la misma línea, en el género de cámara desfilaron por Pro Música el Cuarteto Guarneri, el Trío «Beaux Arts» y la Academia de «St. Martin in the Fields»; en el recital, cabe señalar la fabulosa actuación de Teresa Berganza y Félix Lavilla, la del imponente organista Karl Richter y un recital de «Lied» de la famosa soprano catalana Montserrat Caballé, acompañada al piano por Miguel Zanetti. En resumen, aunque todavía no ha terminado el curso, Pro Música ha cumplido una vez más su objetivo, que siempre ha consistido en presentar conjuntos y solistas de máximo relieve internacional, constituyendo cada una de estas actividades unos acontecimientos artísticos trascendentales, que dan especial realce a nuestra vida musical.

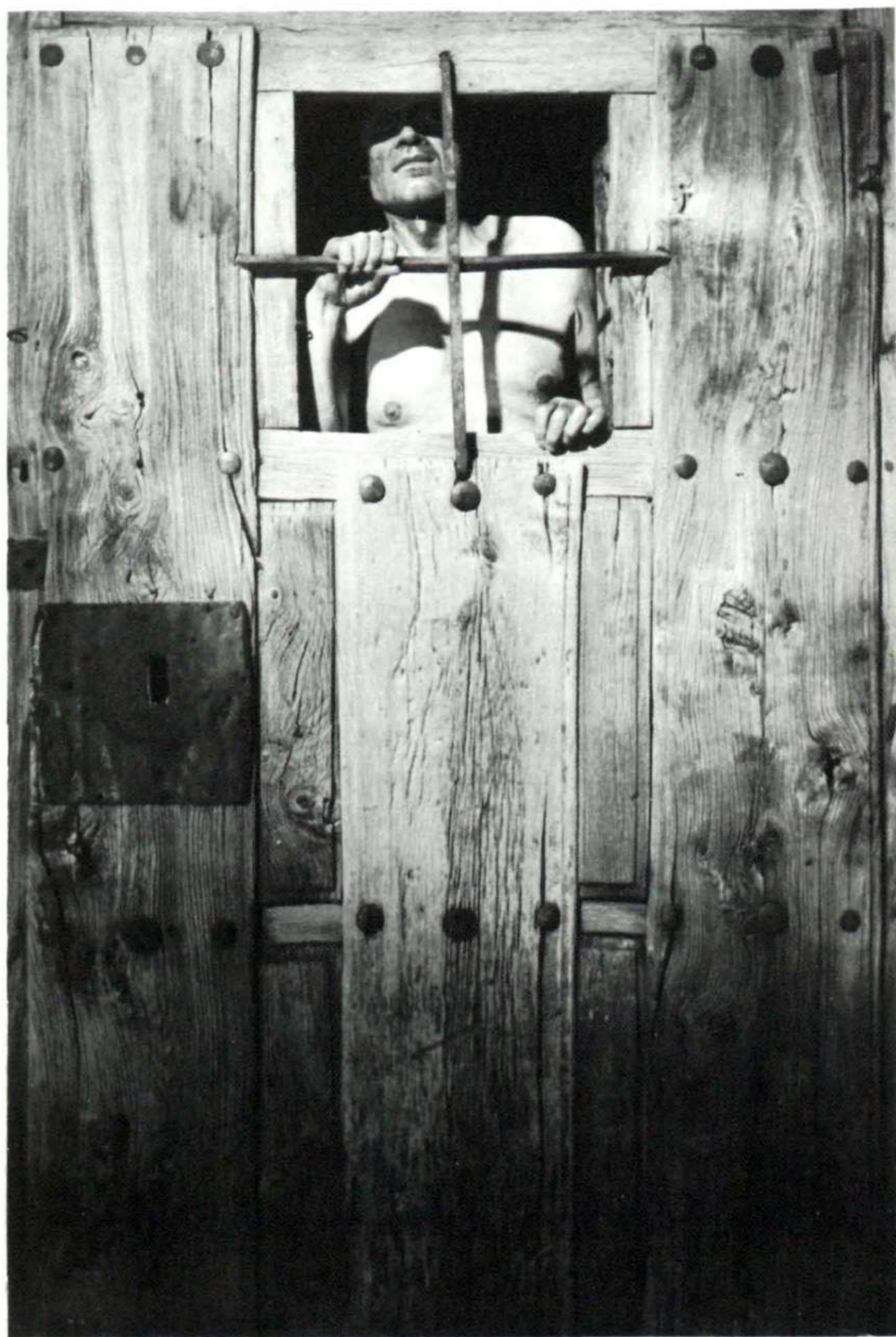
JUAN GUINJOAN

VILLASEÑOR

Decía Nietzsche que el placer es más profundo que el sufrimiento. En contraposición a su afirmación, para León Bloy lo que caracteriza al placer es que se abre siempre en el orden natural, mientras que el dolor aparece como un mensaje del orden sobrenatural, como una insinuación de lo divino. Sin situarme de lleno en ninguno de ambos extremos, admito que el mensaje del dolor va acompañado de un enriquecimiento, en cuanto conduce al hombre a una percepción más profunda de su propia intimidad.

Manuel Villaseñor, en su reciente exposición en la Galería Kreisler Dos, de Madrid, recrea la situación del hombre de hoy, mediatizado, convertido en cárcel de sí mismo, protagonista de adversas realidades a las que le ha conducido un entorno que, aunque sea obra suya, se halla ya parcialmente objetivado en una dirección deshumanizadora. Es el hombre cercado por las circunstancias, acorralado en su soledad y en su dolor el que recorre las calles de piedra y asfalto, en tanto su impotencia para ordenar el mundo a la medida de sus deseos, lo conduce a la resignación o a la revuelta. Estos hombres de Villaseñor, que se cruzan en las calles camino de una inexorable existencia, o esos otros que cercan al herido, o se dicen adiós en anónimas estaciones, conocen el sufrimiento y, sin embargo, sus rostros no trascienden ese mensaje del orden sobrenatural al que aludía León Bloy. El dramatismo que expresan las figuras, tan hermético como el escenario en que discurren, no deja entrever esa luz salvadora, quizá porque el pintor que intuye las circunstancias de sus protagonistas no se enrola por distinción en la búsqueda de un lenguaje que manifieste una repulsa o una entrega fatalista a la sucesión de los acontecimientos.

Villaseñor es un artista de nuestro tiempo, cuyo dominio de los procedimientos pictóricos y escultóricos





le permite ceñirse del modo más preciso a aquello que cree que todavía puede ser comunicado. Su sensible humanidad le hace dejar constancia a través de la obra de su misión de hombre servida por su condición de artista extraordinario. Plasma esa realidad que es y está ahí, ante nosotros y lo hace con la serenidad y sentimiento medido de quien ha penetrado la senda y sabe la imposibilidad de una apertura al extremo de la misma. A pesar de ello, y sin dejarse acorralar por la desesperación, esgrime las más remotas posibilidades, denunciando así la necesidad de encontrar una nueva senda. Su pintura, dominio no sólo del dibujo y el color, sino de la propia expresividad de la materia, conglomerado de materias seleccionadas y trabajadas con exquisita morosidad, establece los cánones de un purismo expresivo que pertenece única y exclusivamente al propio artista. Su mundo plástico, ordenado, donde se afirman los muros y el trazado cortante y riguroso, aunque resquebrajado y decrepito, plantea una realidad atormentada, producida por el hombre mismo y desde la cual es difícil hacer más respirable el panorama de las actuales estructuras conformadas.

Como señala Schopenhauer, el arte es una liberación. Y como es capaz de liberar el deseo, libera igualmente el dolor. Villaseñor ha trascendido su propio sentimiento con afán más comunicativo que liberador. El eficaz mensaje aspira a dejar comprometido al espectador ante la obra. Los personajes extraídos del entorno, se hallan inmersos allí donde el hombre no técnico no puede acer-

carse ni siquiera a cuestiones aparentemente pequeñas y sencillas. Se produce así su marginación y su aislamiento.

Para el pintor, el arte es expresión, participación y coparticipación. «No puedo concebir el verdadero arte sin comunicación», ha señalado en numerosas ocasiones. En su obra hay una veta pura de misticismo, diluido en formas de contornos definidos, y en construcciones inquietantes por su erosionado relieve. Sobrerrealismo y abstracción pierden aquí los límites catalogables para traer a la luz una percepción nítida de la realidad de hoy con la amenaza que se cierne sobre el hombre y que afecta a su capacidad para elegir y para valorar.

Grisés humo y negros, cobres, blancos sucios y azules nacen de su paleta laboriosa, que perfila el trazado arquitectónico o la nítida figura. La luz, cuando aparece, no lo hace directamente, sino tamizada desde un trasfondo nebuloso, desprovisto de su habitual pureza. Se trata de una luz artificial, eco lejano de la que ha sido al hombre en su estado natural

Al hablar de la obra de este artista, no basta exaltar su originalidad expresiva, por descontado acreditada, ni su mundo propio. Pocas veces un pintor se halla tan inmerso en la propia obra, hasta el punto de hacer de ella trasunto de su más íntima dimensión humana.

Villaseñor podría pintar mundos amenos, más en consonancia con las exigencias de un determinado público. No obstante, su obra, donde la técnica no utiliza subterfugios de fácil arribo, llega con la incisiva expresividad de un mundo inquietante que el artista plasma para hacer, con su arte, más intensa la llamada.

Junto a la obra pictórica, una sola escultura torna agresivo con su presencia el silencioso mundo de sus cuadros. La figura del hombre con el torso desnudo, aparece aferrado a las rejas de una puerta de madera claveteada. Su mirada de animal embrutecido y acorralado, es muda y lacerante acusación. ¿Quién ha puesto la reja ante sus ojos, y ha hecho inútil la puerta?

El arte más estremecedor ha sido siempre una interrogación. Desde las más remotas manifestaciones hasta las más recientes convulsiones de Rauschenberg hay siempre una respuesta que espera, y que el hombre —lector, espectador o transeúnte— debe esforzarse por descubrir. Villaseñor presenta la situación y pregunta desde su soledad.

La interrogación lacerante que nos comunican sus cuadros, es una inquietante llamada. La respuesta, la nuestra, la de todos los hombres, se halla, tal vez, escondida en nosotros mismos.

ROSA MARTINEZ DE LAHIDALGA

CRISTOBAL TORAL

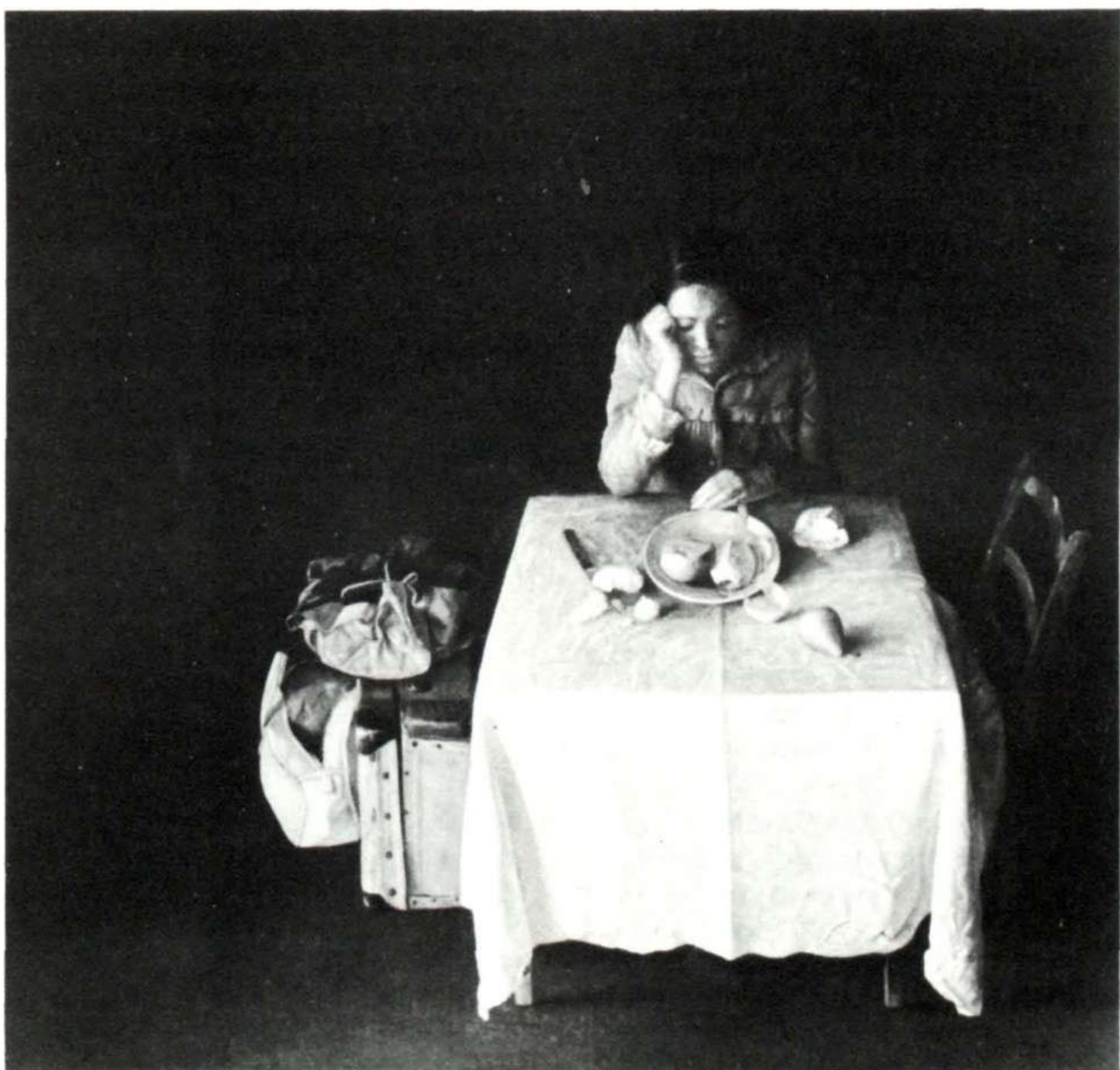
Y EL HIPERREALISMO

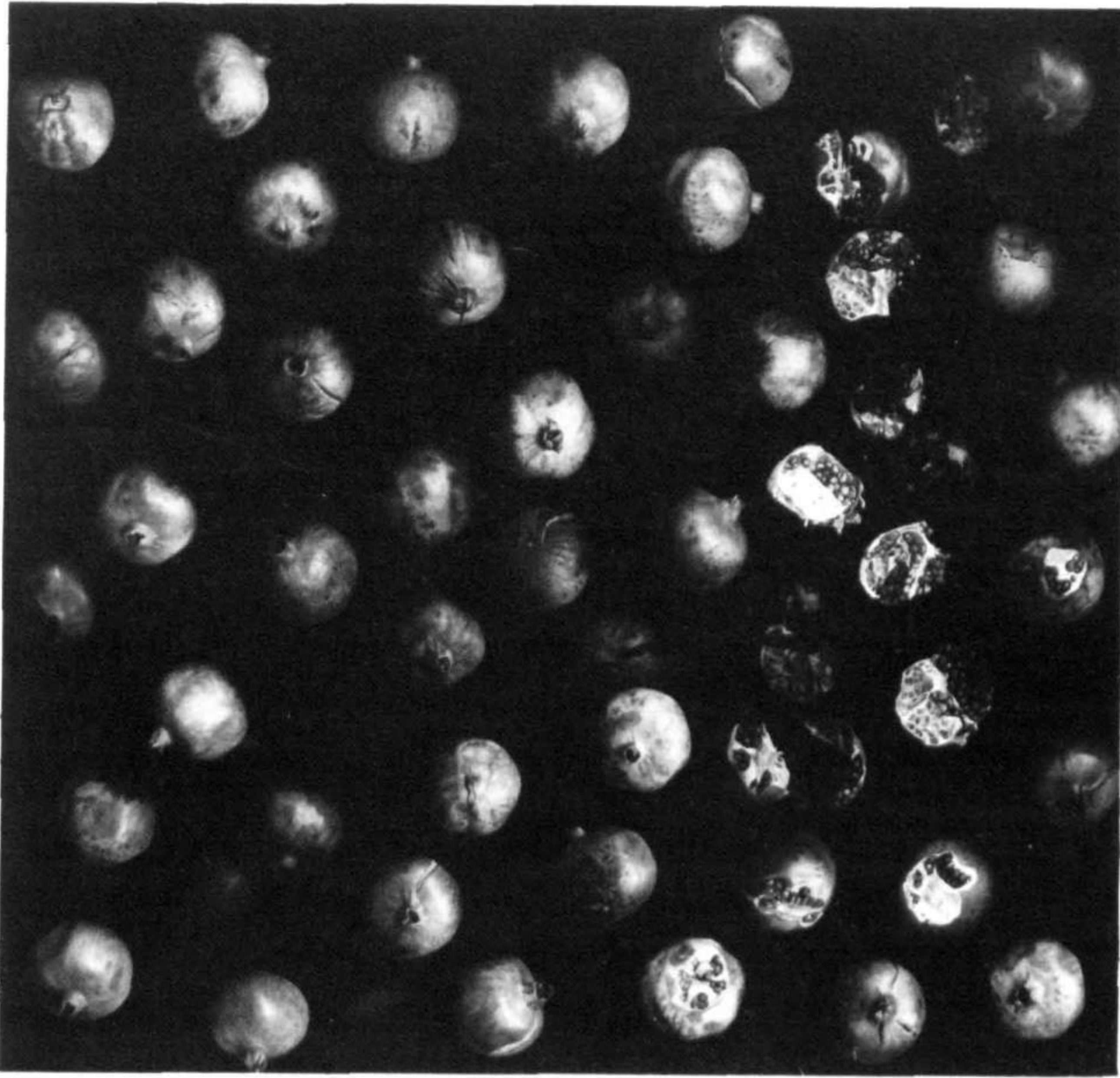
En el ensayo con que he contribuido a un libro, de reciente aparición, en torno al arte y sus relaciones con la sociedad contemporánea (1), he intentado señalar las diversas fuerzas que hoy día inciden sobre el arte, o sobre lo que como tal se presenta, dando al traste con toda posibilidad normal de desarrollo de las valoraciones, las aptitudes y, consiguientemente, las libertades. En el mismo trabajo, me refería a la misión del crítico como espectador especializado y concluía que, yendo ella dirigida a los espectadores y no a los artistas, consistía en ayudar a aquéllos a ver lo que por sí mismos no fuesen capaces de ver, tanto mostrándoles los valores auténticos como haciéndoles descubrir los falsos. Ciertamente que en ambos aspectos de la misión crítica puede interferirse una dosis nada desdeñable de subjetividad, pero, ¿en qué actividad humana no ocurre así? Personalmente, experimento auténtica zozobra cuando mis gustos personales me llevan por caminos absolutamente a contracorriente del que siguen los demás; cuando descubro valores donde los demás no los ven o no consigo descubrirlos donde los demás los ven. La consecuencia suele ser una necesidad irreprimita de expresión.

La exposición realizada no hace mucho por Cristóbal Toral en la Galería Biosca me ha llamado enormemente la atención por dos razones, ambas en relación con los temas aludidos. En primer lugar, por el juicio que me ha merecido, tan diferente al expresado por otros colegas —la mayoría de ellos— cuya competencia tengo fuera de toda duda; en segundo, por el aparato comercial, fastuoso y casi coactivo, de que se ha

presentado rodeada. Y aquello y esto me ha llevado a recordar una singular intervención del pintor en el coloquio que siguió a una conferencia de Enrique Azcoaga en los Cursos de Arte de Santander, hace dos veranos. Dijo Toral, poco más o menos, que el hecho de que la crítica de arte no cumpliera su deber de marcar las valoraciones con el énfasis suficiente como para que quedasen establecidos los deseables escalafones, hacía que los propios pintores tuviesen que acudir a procurarse reportajes y entrevistas, a escribir artículos, y a otras maneras de publicidad más

o menos solapada. Y se reconoció a sí mismo como ejemplo notorio, razón ésta, según dijo, de su intervención. La cosa no me resultó tan chocante por lo que implicaba de quitar autoridad a los críticos en favor de los pintores en materia de pintura, cuanto por lo que suponía de otorgarse a sí mismo el derecho a valorar la propia obra. Si la monotonía valorativa de la crítica —que es lo que Toral denunciaba— exige acudir a otros medios para destacar lo que merezca ser destacado sobre la generalidad, me parece evidente que, en todo caso, estos medios





hay que buscarlos a través de criterios menos tentados de parcialidad que los del propio artista de cuya obra se trate o de la galería que se ocupe de su comercialización.

En el ambiente artístico español actual, zarandeado por todo tipo de fuerzas extrañas, que están a punto de arrastrar al más desolador de los naufragios una de nuestras más brillantes épocas pictóricas, señalar este problema me parece de acuciante necesidad. No es éste el lugar ni la ocasión de tratarlo, sin embargo. Bastante con lo dicho y con remitir al lector interesado al citado tomo sobre El arte en la sociedad contemporánea, donde diversos autores, desde diversos puntos de vista, se pronuncian sobre él.

* * *

La exposición de Cristóbal Toral que promueve estos comentarios es la tercera que veo de él. Y lo primero que se me ocurre anotar es que se me aparece como producto de una concepción de la pintura distinta a la que inspiró las otras dos, que a su vez tam-

bién diferían, a este respecto, radicalmente entre sí. Ello nos puede llevar a una de estas dos conclusiones, o a las dos a la vez: o el pintor se encuentra aún en una etapa de inmadurez que no le ha permitido el descubrimiento de un estilo propio, o bien anda a la caza, en cada momento, de la moda pictórica de más segura aceptación.

Una de las maneras pictóricas que más triunfalmente han venido a colmar las apetencias, nunca del todo adormecidas, de unos compradores cansados de no reconocer formas familiares en los cuadros abstractos y tachistas, es el hiperrealismo. Pero hiperrealismo, en un sentido estético, sólo es aquel que se logra contemplando la realidad con una mirada excepcionalmente lúcida y penetrante, más lúcida y penetrante que la del común de los mortales, y plasmándola, tal cual esa mirada la ve, por procedimientos puramente plásticos, sin trucos. Lo que hace Antonio López García, por poner un ejemplo. Lo otro no es hiperrealismo, es virtuosismo, cuando lo

es, o algo más triste, cuando ni siquiera es virtuosismo: la transcripción de la realidad simplemente, sin pasar por el tamiz de la propia contemplación aprehensora y, en consecuencia, transfiguradora. Y es claro que la transfiguración no se logra por la simple elección de un punto de vista inusual ni a base de claroscuros más o menos efectistas, sino reelaborando las imágenes en la cámara oscura del sentimiento —que, o es auténtico, o no funciona— y plasmando el efecto de esa reelaboración.

Simplificando, podríamos decir que son tres los vehiculos a través de los cuales puede un pintor, manejando no importa qué tema, plasmar los valores puramente estéticos: la combinación de los colores, la composición de las masas y la calidad de la textura. De ellos, el primero es el más susceptible de ser acuñado en fórmulas que incluso pueden pedirse prestadas a obras de calidad ya reconocida por el general consenso. Es el único de los tres que se puede encontrar en los cuadros de Toral. Los problemas de composición los elude totalmente o bien llenando todo el espacio del cuadro o bien haciendo flotar una forma aislada y casi simétrica en un vacío total. En cuanto a la textura —elemento que más requiere del toque personal, que fluye del corazón por el brazo hacia los pinceles, siendo por lo mismo el más difícil de importar y el de mayor valor grafológico—, es ostentadamente pobre, si cabe decirlo, en los cuadros de este pintor, tan grandes de tamaño como rebuscadamente efectistas, y en los que resulta difícil hallar un solo trozo de auténtica pintura. Para mí, es evidente el distanciamiento, la falta de relación cordial entre el pintor y los temas y problemas que pretende plantear. Temas y problemas, por ende, más de estirpe literaria que plástica, lo que de por sí contribuye también a realzar aquella impresión.

M. GARCIA VIÑO

1. El arte en la sociedad contemporánea, por varios autores, prólogo de Vicente Aguilera Cerní, Fernando Torres, editor, Valencia, 1974.

MAROLA

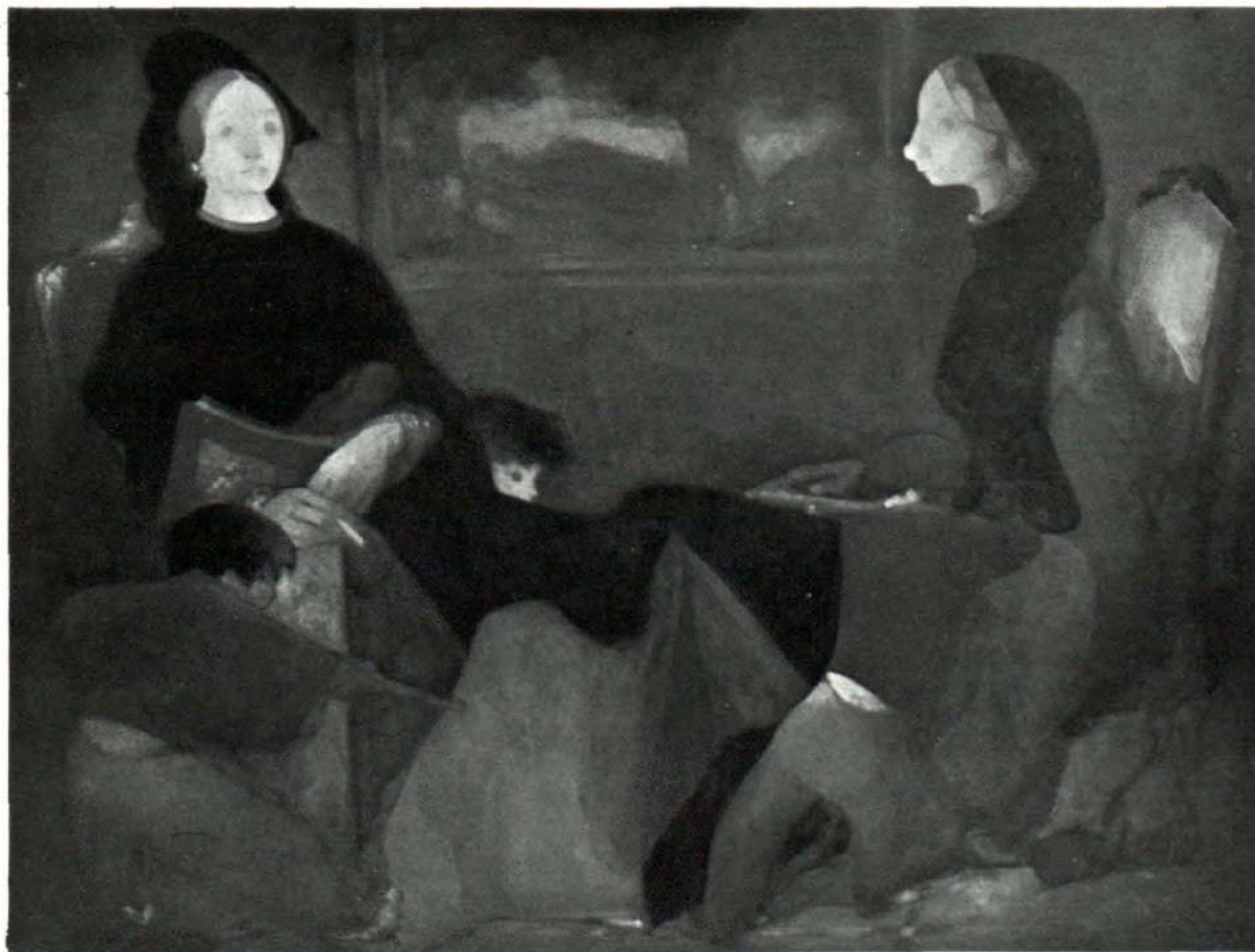
La Galería De Luis, en Madrid, a espaldas de la gran sombra del Museo del Prado, exhibió la muestra de un pintor cuajado en la plenitud de su arte: Marola. Tardío en la consumación de su definitiva entrega, pues nace en 1905 —en Gijón—, toma de niño el primer contacto con el mundo de los colores en el taller de un pintor de brocha gorda; llega a Madrid con dieciocho años, intimidándole la Corte y sus milagros, y regresa a su ciudad, en la que se hace dibujante, viñetista, desde el diario La Prensa, y escenógrafo con la Compañía de Teatro Asturiano. Habrían de ser sus amigos de Gijón los que, tras porfiadas persistencias, consiguen conven-

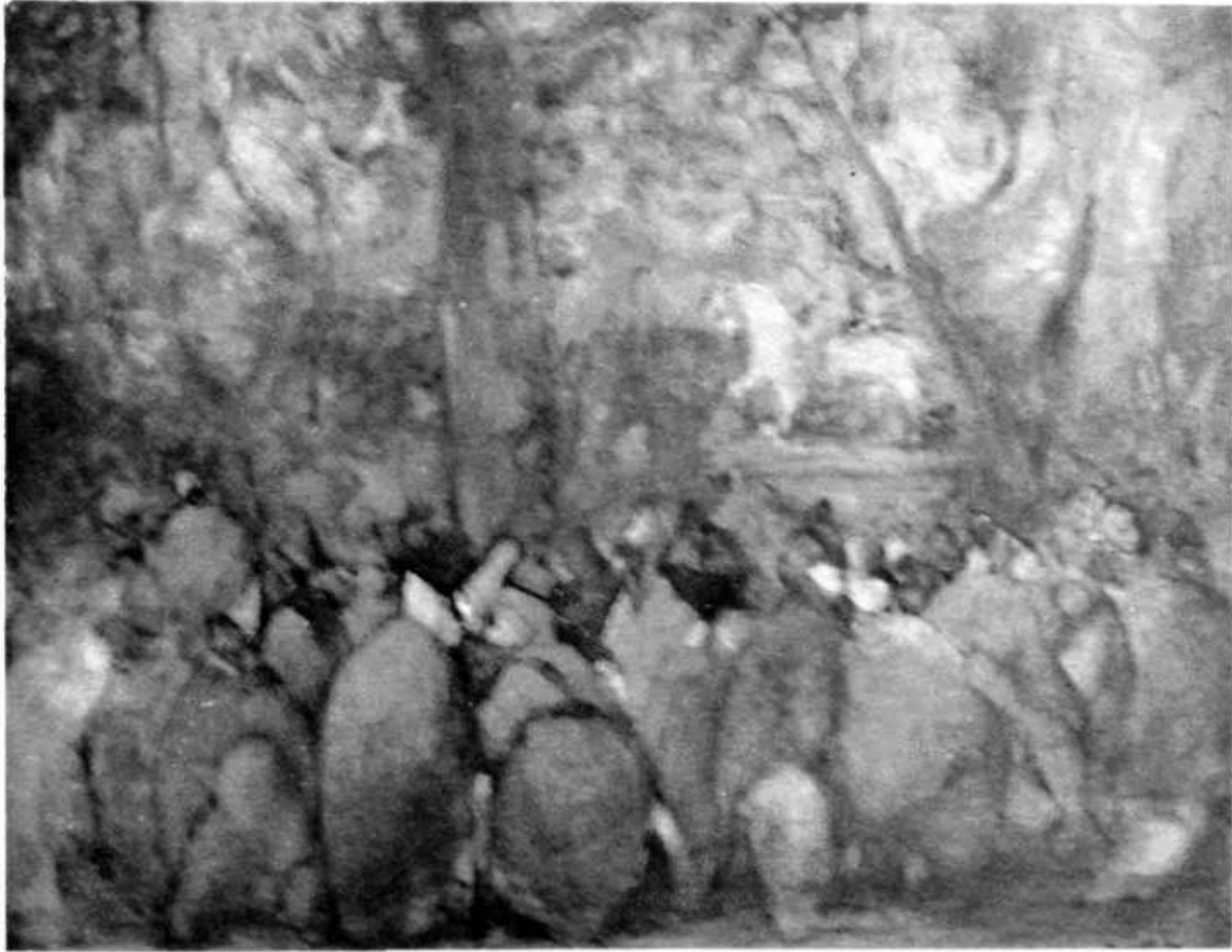
cerle para su concluyente camino, y la sala de exposiciones del Ateneo gijonés resulta ser el primer escaparate, la catapulta de su neoimpresionismo más evidente. Al año de aquel primer muestrario exhibe su obra en Oviedo y después en Madrid. Pero no esta última ocasión de la Galería De Luis, sino antes. No obstante, Marola sigue necesitando de la insistencia amistosa para sus salidas pictóricas en cualquier punto.

Hemos dicho tardía consumación y, sin embargo, ello siendo cierto, no resulta como análisis peyorativo, ya que no encontramos reminiscencias caducas ni lo que D'Ors llamaría «más anacrónico que una bas-

tonería», como está sucediendo en otros y más jóvenes pintores que se nos aparecen de vuelta de intentonas más o menos felices de vanguardismos sólo entendidos por la moda, impotentes de seguir por los sinceros caminos de lo nuevo. Marola arranca —más vale tarde que nunca, aunque en él no es tarde todavía— con personalidad propia, cimentada por los largos años de vocación y de timidez hasta artística, personalidad encuadrada instintivamente en un neoimpresionismo que le da credencial epigonal de gran pintor intimista, auténticamente vigoroso y de dibujo mágico, cuya sutilidad completa una estructura sobria.

El hacer la crítica de su obra partiendo de su vida nos define plenamente su sinceridad total. Si el artista —como se ha dicho tan solventemente hace tiempo— «hace lo que puede», reproduce como puede lo que ha visto como podía, y adelanta lentamente, muy lentamente, hacia la depuración de su arte, hacia la mejora del oficio de su mano y acrecentamiento de su potencia en el ver (camino de aprendizaje se le llama a esto), por él avanzó toda su vida Marola. Como Paul Cézanne. Con idéntica honestidad. Con su recogimiento. Y con aquella contenida pasión. Heroico en la pureza, que también puede convertirse todo ello a nuestros ojos, y según la luz a que se le mire, en





un arquetipo moral eterno o en una caricatura más o menos enternecedora.

La temática, pues, de Marola hay que abordarla críticamente desde un punto de vista amplio y con más profundidad —a la vez— que ciertos críticos lo han hecho hasta ahora. Sobre todo si hemos escuchado el canto de sirena del paisaje, ya que dista —guardando los debidos respetos— del también gijonés Nicenor Piñole y de lo que un maestro como Lafuente Ferrari dice del no menos asturiano Evaristo Valle: «Sería rebajar la estimación de su arte decir que era un pintor regional; pero sí es cierto que la mejor obra está impregnada entrañablemente de Asturias». En Marola es una conjunción. Y sus tabernas y demás ambientes urbanos podrían haber surgido en Madrid, por ejemplo, en una línea de la misma captación castiza de Eduardo Vicente. Y en el inicial rasgo de sus paisajes. Y en sus monotipos. Los años de Marola en Madrid (en un Madrid popular finiquitante, no éste de su exposición en la Galería De Luis) dejaron su huella barojiana. Aunque en Marola siempre apercibi-

remos ese olor húmedo de los verdes logrados de su Asturias patria querida, inconfundibles verdes, pues su paleta toma más crudeza —la cantábrica—, esa crudeza que tanto influyó en Solana y muy concretamente al pensar ahora en sus cuadros de marineros, en Santander, matizando de su obra de tierra adentro.

Por eso, del expresionismo de Solana al neoimpresionismo de Marola está la legua suficiente que los separa en escenas carnavalescas, procesionales, portuarias, de taberna o de tugurio. Escenas, paisajes, tipos elevados de la primigenia categoría del dibujo colorista de humor —la feliz caricatura tan dignificada por Europa, pero desconsiderada en España hasta en su parte de arte menor— y que vemos en Marola cúspide arriba porque el artista ha sabido colocarlo así.

¿Podríamos, aquí, seguir hacia una tentativa de clasificación de la producción de Marola, como se ha hecho de Cézanne, distribuyendo motivos o temas fundamentales? Conociendo con detenimiento su obra, como la conocemos, cada uno de ellos vie-

ne a constituir como una obra única, dispersada luego más que «en proyecto», de la cual son aproximaciones, ensayos, versiones, las diversas obras materialmente separadas que se refieren al motivo esencial.

Queda emplazado el artista, en suma, a unas mayores dimensiones en cuanto a esa medida que acabamos de perfilar, pues nos gustaría que el tamaño de su producción tuviese unas proporciones mayores, porque potencialidad hay —y muy de sobra— para avanzar en pos de la aventura (que no es aventurada) de mostrarnos su culminante capacidad artística más allá del pequeño y mediano formato. Marola está ahí —últimamente en la madrileña Galería De Luis— pisando fuerte después de duro y largo aprendizaje. Sí, aunque Eugenio d'Ors dijese que el arte contemporáneo es o un aprendizaje o una farsa. Y que de haber conocido a tiempo la obra de Marola no hubiese dudado en llamarle príncipe de los aprendices, al considerar su obra la más fecunda. No caben medias tintas a la hora de ser sincero.

RAFAEL FLOREZ

JOSE HIERRO

Hace muchos años que José Hierro está dedicado a la crítica de arte. Es un rastreador de exposiciones, un curioso «voyeur» en el sentido más típico de la acepción. Mira los cuadros, no toma nota y confía sus impresiones al archivo de su memoria para luego volverlas a revivir en el momento de redactar el comentario. Poeta, como es sabido, sin que necesite de presentaciones, José Hierro hace un tipo de crítica artística que no está muy lejos del ejercicio de la poesía.

L. Núñez: ¿Cómo definirías al crítico de arte? ¿Es un intelectual o un poeta? ¿Qué aspecto prevalece más, los conocimientos detallados y minuciosos o su sensibilidad?

J. Hierro: No sé hasta qué punto es acertado distinguir una cosa de la otra. A primera vista, parece que es muy fácil separarla, pero luego en la práctica, a la hora de hacer crítica, es muy difícil distinguir las. No creo que pueda haber un crítico sin sensibilidad, ni tampoco un crítico que carezca de conocimientos de la historia del arte, de sus etapas y de las escuelas. Un profesor, por muy erudito que sea, puede no ser un crítico de arte; pero un crítico de arte, por mucha sensibilidad que tenga, no puede despreciar los conocimientos que la historia del arte le proporciona. Por tanto, un crítico ideal debería haberse formado en muchas direcciones a la vez. Tiene que conocer la historia, porque el arte del presente no es resultado del azar, sino que procede por evolución del arte de épocas pasadas. Pero, además, para poder interpretar una obra concreta debe poseer conocimientos sociológicos que permitan situar al artista en su tiempo para poder juzgarle o interpretarle en relación a las motivaciones que le inspiran; si no, no sería posible compren-

derle. Pero, además, es necesario que el crítico sea a su vez también un poco artista, pues sólo el conocimiento de las técnicas que usan los artistas y de las dificultades que entraña su manejo le va a permitir un juicio razonable y coherente. Y tendría que ser también poeta, en el sentido de poseer esa sensibilidad que le permite llegar a lo hondo de las expresiones sin detenerse en las superficies. En fin, creo que el crítico debe sintetizar una serie de conocimientos con una sensibilidad.

L. N.—¿Es necesariamente un intelectual?

J. H.—Sí, claro, en el sentido de que un intelectual es aquel tipo de persona que traduce sus apreciaciones y sus emociones en ideas. Eso lo hace el crítico. También tiene que ordenar sus ideas, clasificarlas y relacionarlas entre sí. Todo ello me parece que es propio de una mentalidad intelectual. Ahora bien, no sólo un intelectual ni necesariamente un teórico. Tampoco creo que haya una correspondencia rigurosa entre la inteligencia y el arte. Pero la labor del crítico es intelectual y además, también, debe ser un artista. Ha de mantener un doble contacto con las obras cuando trata de apreciarlas; no basta con estudiarlas, sino que tiene también que, cómo lo diría, convivir con ellas.

L. N.—Es una especie de intermediario entre el artista y el público.

J. H.—No sé si la palabra intermediario es la más adecuada, aunque a lo mejor puede servir. Pero lo que me parece más interesante es que aquello que percibe debe expresarlo luego por unos medios que son también artísticos a la vez que intelectuales; son ideas, pero han de llegar al espectador,

han de tocar sus fibras sensibles; la crítica es literatura, no es ciencia, ni meros conocimientos.

L. N.—¿A qué le das más importancia, entonces, a la sensibilidad del crítico o a sus ideas?

J. H.—Lo que trato de explicar es que no se puede separar una cosa de la otra. Este tipo de discusiones me recuerda a aquellas que trataban de distinguir entre el fondo y la forma del arte, o entre su contenido y su expresión. No es posible hacer estas separaciones. Siempre son una y la misma cosa. Pues en el crítico ocurre lo mismo: sus conocimientos y su sensibilidad son una y la misma cosa; aunque luego haya críticos en los que parece que un aspecto domina al otro. Pero aun en los casos más extremos, las dos cosas influyen. No hay sensibilidad sin estudio previo, ni hay estudio sin un conocimiento directo del arte, de las obras, sin ejercitar la apreciación, sin una práctica, es decir, sin convivencia con el arte.

L. N.—¿Con esto quieres decir que el arte es algo artificial y que es necesario estudiarlo y además educar la sensibilidad?

J. H.—Siempre ha sido un artificio. El arte es un producto, no es algo natural. Yo no sé si la naturaleza siempre supera al arte o el arte a la naturaleza; lo que sé es que son diferentes. Por poner un ejemplo límite, un salvaje que se extasiara ante una puesta de sol, podría pasar de largo ante el mejor cuadro de Velázquez.

L. N.—Suponiendo que el hecho de extasiarse no sea también algo artificial. Quién sabe si un salvaje puro se extasiaría...

J. H.—Vamos a suponerlo, que es algo natural o instintivo arro-

barse al contemplar un hermoso espectáculo. Lo que queda claro es que una obra de arte no es natural, es un producto, un artefacto, llámalo como quieras.

L. N.—Es un aspecto sobre el que está insistiendo mucho la estética actual. Se habla mucho del carácter artificial de la cultura y de sus manifestaciones, hasta el punto de que Dorfles ha escrito un libro que se titula precisamente «Naturaleza y artefacto». También Lévi-Strauss estima que el artefacto es la esencia de la cultura. Pero volviendo sobre esto, es curioso que Dorfles insista en la necesidad de una vuelta hacia lo natural. Considera que muchas de las manifestaciones artísticas actuales, un poco sorprendentes y radicales, tienen ese sentido romántico de una vuelta a la naturaleza. Por eso sostiene que son sanas, ingenuas y positivas, protestas espontáneas contra la excesiva artificiosidad de nuestra cultura, y habla del gusto de los hippies por las flores, por las drogas, y del menosprecio de muchos jóvenes por el arte tradicional...

J. H.—Me da la impresión de que estos retornos hacia la naturaleza son un poco rusonianos, actitudes palaciegas tan sofisticadas que no pueden considerarse naturales. Sospecho que son tan artificiales como la sociedad que rechazan. No creo en la sinceridad de esta vuelta hacia gustos elementales, ni que a través de esos movimientos se llegue a conseguir ese encanto de lo natural.

L. N.—Es posible que tengas razón. Pero volviendo al tema central, si la convivencia es un momento imprescindible de la actividad crítica, ¿podría decirse que el momento más propiamente crítico sea una vivencia?

J. H.—La vivencia de la obra no puede faltar. Pero esta vivencia no sería posible si no pone en juego los conocimientos previos del crítico. Hay que sentir la obra de arte, pero a partir de esos conocimientos previos.

L. N.—Pero también tendrá que guiar al espectador, orientarlo en el conjunto de las corrientes y de las escuelas, hablar de su origen y de sus influencias. Me pregunto si eso que hace un siglo no era muy complicado, ¿no será hoy demasiado difícil, dada la cantidad de tendencias y las libertades de que goza el artista para llamar la

atención, suscitar la curiosidad y justificar su originalidad?

J. H.—No me parece una cosa tan complicada. En primer lugar, el crítico no debe partir de juicios de valor previos. Ha de conocer las tendencias vigentes para poder situar a la obra concreta, y debe comprender lo que busca el artista; esto es un aspecto muy importante: cada obra es una solución de un problema determinado, un problema en cierto modo irrepetible porque procede del gusto o de la intención de cada autor, un problema que, por último, hubiera podido dar lugar a otras soluciones muy diversas. Con esto quiero decir que no es algo definitivo, un objeto intocable; se parece más a un problema al que se le ha dado, entre otras muchas posibles, una solución determinada. Por eso, el crítico debe plantearse ese mismo problema, y para ello tendrá que conocer las técnicas e investigar los procedimientos, deberá estar al tanto de las iniciativas y de las soluciones.

L. N.—¿No podría distinguirse entre el crítico y el experto? La idea que se suele tener del crítico es más abierta que la del estudio de las técnicas.

J. H.—Yo no veo la necesidad de hacer esta distinción. Tampoco quiero sobreestimar el estudio de las técnicas, incluso de los análisis químicos, porque nunca nos van a ofrecer un criterio acertado sobre la calidad de una obra. Cuando un crítico decide que un cuadro dudoso es de Rembrandt o de Velázquez, siempre tendrá que confiar en su sensibilidad. El análisis de los procedimientos podría asegurarnos que ese cuadro es de una época determinada, pero distinguir un cuadro de Velázquez de un Mazo es muy difícil, y para los rayos equis o para la química es imposible.

L. N.—Con eso quieres decir que la vivencia de la obra es imprescindible.

J. H.—Pues sí. En último extremo el arte no se puede explicar. No es posible racionalizarlo todo, llegar a una comprensión exhaustiva. Supongo que si lo llamamos arte es, precisamente, porque afecta a nuestra sensibilidad, siempre queda una penumbra misteriosa que no se puede traducir a ningún idioma, es algo emocional. Por eso, el crítico no puede pretender sustituir a la obra.

L. N.—Pero podrá explicar y comunicar la vivencia que ha tenido en contacto con la obra.

J. H.—Eliot dio una respuesta a este problema cuando habló del «correlato objetivo». La crítica puede hacer ese correlato, aunque no veo por qué razón no habría que admitir otra clase de crítica.

L. N.—La conclusión que saco es que la crítica es demasiado relativa, todos los comentarios son subjetivos, dependen de los conocimientos personales y de una vivencia que es distinta para cada espectador. ¿Por qué confiar, entonces, en la autoridad de un crítico?

J. H.—Porque los conocimientos personales no son subjetivos, son conocimientos que también otros poseen. Por eso el crítico dirige la opinión, pero no la dirige porque él quiera, sino porque está sometido a las reglas del juego, reglas que no conoce. Su autoridad no crece cuando él quiere. El proceso por el que un crítico va ganando la confianza de los lectores no es distinto al de cualquier otro intelectual. También puede ocurrir que durante algún tiempo se sostenga un «bluf»; ahora bien, se le puede desenmascarar, si no tiene los conocimientos adecuados, si carece de sensibilidad... Los críticos que sacaron adelante el impresionismo fueron responsables de que otras corrientes pasaran al olvido. Eso ha sido su mérito, en que se impusieron. ¿Por qué? Porque el sentido de los tiempos, su sensibilidad artística y sus conocimientos de la época coincidían.

L. N.—Creo que es muy interesante eso que has dicho. Es una idea que está en plena actualidad: hay un devenir inconsciente, un movimiento profundo de las significaciones. Siempre se pensó que la obra de arte era algo objetivo, la expresión de la belleza... Ahora se tiende a pensar que la belleza no existe y que de la relación entre la obra y la sociedad van surgiendo los valores. Entonces, si esto es así, la crítica sería directamente responsable. Ahora bien, también la crítica está sometida a esas mismas reglas.

J. H.—Es natural que ahora se tienda a pensar así, pero no se puede olvidar que del mismo modo que hoy se ha impuesto este criterio, mañana puede haber otro muy distinto. Hasta ahora sólo sabemos decir que la historia da la

razón a quien la tiene, pero la tiene porque la historia le ha dado la razón. Cabe la posibilidad de que los críticos del impresionismo y de las vanguardias posteriores fueran más persuasivos que los críticos académicos, y convencieran a sus lectores. También pudo ser que los críticos académicos no tuvieran la habilidad suficiente o no tuvieran talento.

L. N.—En definitiva, hay que aceptar un relativismo, la arbitrariedad de los valores artísticos, un relativismo dirigido por leyes ocultas o inconscientes.

J. H.—Hay un momento en el siglo XIX en el que la crítica, a la hora de enjuiciar a Góngora, sigue a Menéndez Pelayo. Y, sin embargo, hay un momento en el siglo XX en el que se rechaza a Menéndez Pelayo, se le acusa de prosaico y se afirma lo contrario. Entonces Góngora deja de ser un loco y se convierte en un gran poeta. Y quien dice Góngora puede decir el Greco, o los «caprichos» de Goya.

L. N.—Y volviendo al presente. ¿Cómo se puede el crítico orientar en la actualidad? Ahora todo es posible, tanto el vanguardismo más acusado como la vuelta atrás, la figuración, la desfiguración y la neofiguración, el «collage» y el arte fotográfico, además de los procedimientos gráficos de impresión del arte. Me parece difícil orientarse entre todo esto.

J. H.—No tiene por qué ser tan difícil. Es una cosa parecida a lo que ocurre en la moda. Antes se imponía un gusto sobre los demás, y hoy pueden coincidir todos los gustos a la vez. La moda puede servir de ejemplo: la maxifalda y la minifalda, el «prêt-à-porter» y la alta costura coinciden. ¿Cómo se orienta el consumidor? Lo que no cabe duda es que el consumidor se orienta. Seguramente porque no es tan complicado, podemos asimilar y comparar muchas cosas. Hace algunos años apenas si teníamos sensibilidad culinaria. Hoy, cualquier madrileño puede ir a veinte tipos de restaurantes con cartas absolutamente dispares, y puede comparar la comida china con la japonesa, con la francesa o la mexicana. ¿Cómo

se orienta? Pues simplemente porque va asimilando los gustos, puede comparar unas cosas con otras conscientemente o no puede establecer una escala de valores. Al crítico, hoy, le pasa algo parecido: junto a un arte racionalista, geométrico, se encuentra con el detallismo y el arte fotográfico; junto al hiperrealismo ha de mirar las abstracciones o los simbolismos. Esto es un hecho. Pero no creo que clasificar todas estas tendencias ofrezca muchas dificultades. Hay que conocer, hay que mirar mucho, hay que estudiar y hay que saber distinguir. Todo ello es complicado, pero no sobrehumano.

L. N.—Hay muchos gustos que se corresponden con diferentes grupos sociales. Pero los distintos grupos sociales no se aceptan entre sí. ¿Por qué aceptar que los gustos de un grupo social son más valiosos que los de otro?

J. H.—El crítico no va a mirar si la obra procede de un grupo social o de otro, de una clase o de otra. Va a mirar la obra. La obra no es buena ni mala porque proceda de un grupo social o de otro, sino por ella misma.

L. N.—Pero en la actualidad los estratos sociales tienen expresiones artísticas muy distintas, gustos inconciliables. Hay una «subcultura», una cultura popular, una alta cultura, etc.

J. H.—No se puede olvidar que el crítico tiene que ser también un poco sociólogo. Debe conocer las motivaciones de la sociedad y tratar de comprenderlas, esté o no esté de acuerdo con ellas. No puede olvidar que dentro de cada tendencia hay obras que resuelven mejor el problema que se plantean que otras. Puede ser que el nivel más elevado dentro de una corriente el crítico no lo admita porque niega el valor de esa corriente; pero hay dos cosas que no puede dejar de apreciar: primero, que esa corriente existe, está dando obras de arte; segundo, que unas son mejores que otras. Con reconocer eso, ya cumple su función. No puede dejar de apreciar, estimar, reconocer una serie de cosas. Al hacerlo sitúa al lector o al espectador: mire usted, esto es arte de consumo, y dentro del arte

de consumo que a mí no me gusta es bastante bueno o es despreciable. Y después tratará de razonar por qué le gusta o por qué no le gusta el arte de consumo. El sociólogo puede hablar de «subcultura» y enjuiciarla, pero no suprimirla. Es un hecho. Está ahí. Inútil sería desconocerlo.

L. N.—Pero el mero empleo de la palabra «subcultura» ya supone por parte del crítico una actitud contraria, una condena.

J. H.—No necesariamente una condena, una clasificación. Y dentro de esa clasificación, la subcultura puede cumplir su función honestamente. Es posible que en muchos casos la cultura de consumo o cultura de masas, o como se la quiera llamar, tenga unos efectos negativos; pero yo no creo que sea tan distinta de lo que antes se llamaba cultura popular.

L. N.—¿Y qué piensas del uso que se hace de los valores culturales a través de los medios de comunicación social? ¿No hay ahí una degradación de la cultura: se convierte en popular lo que no lo es?

J. H.—No es algo tan nuevo. Se utiliza la «Tocata y fuga», de Bach, para hacer publicidad de una gaseosa, o el nombre de Goya para unos papeles decorativos. Pero cuando Fernando VII el Deseado volvió a España, Goya exhibió carteles en las calles para que los viera el pueblo: los «Fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío» y «La carga de los mamelucos». No eran más que dos cartelones, y su intención era utilitaria.

Hoy se usa el nombre de Goya, no para degradar a Goya, como se suele decir, ni a Bach, sino para prestigiar con su nombre la mercancía. Lo cual es una prueba del prestigio de un nombre y no una prueba de que se le quiera degradar.

L. N.—Esta apreciación podría dar lugar a prolongar mucho más la conversación, pero me parece que sería inútil porque tu postura queda claramente reflejada. Así que lo dejaremos para otra ocasión.

LUIS NUÑEZ LADEVEZE

VICENTE MARCO Y MARTOS

Entre las más jóvenes generaciones de pintores interesados por «continuar» en una vanguardia —y digo continuar porque nunca se consiguió la auténtica ruptura— se está dando el paradójico caso del retorno al realismo. Este retorno se está entendiendo de muchas y muy diversas maneras, pero siempre con una referencia a lo que fue su material de estudio básico, es decir, lo anterior, la cultura que se debe «superar».

En este nuevo maremágnum de despiste general ante lo realista, en el que pululan los imitadores, los eternos amantes de lo extranjero, los estetas que dicen haber llegado más allá de su propia soberbia y unos pocos preocupados por crearse su propia cultura, es en este terreno, digo, donde para bien o para mal parece estar instalado el campo de preocupaciones de gran parte de la pintura española.

Vicente Marco —Alcudia de Carlet (Valencia), 1956— es otro pintor que se mueve entre estas intrincadas corrientes, en su reciente exposición en la Galería Amadis, que con su inagotable ojo de descubridor de valores jóvenes, regenta Juan Antonio Aguirre.

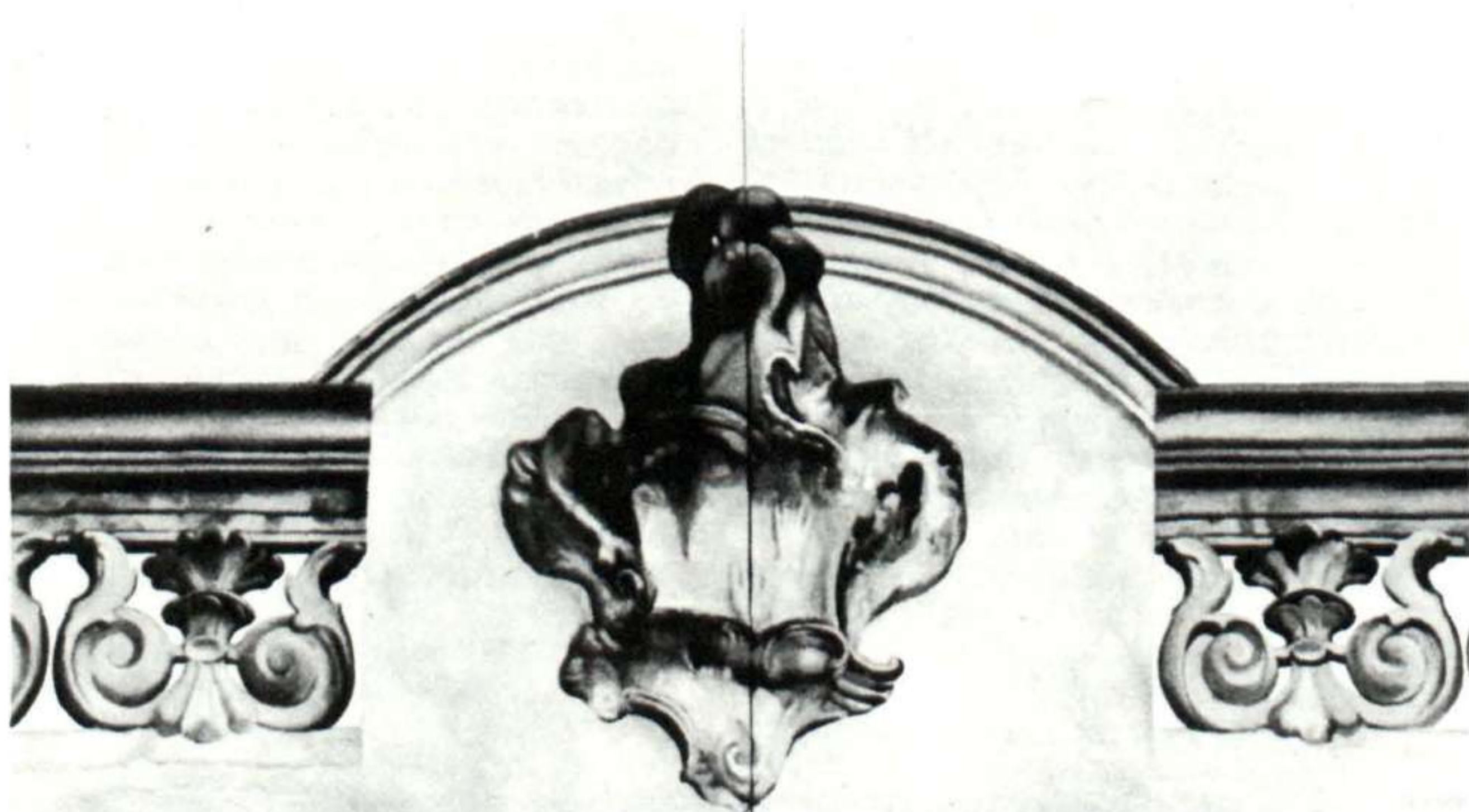
La exposición de este pintor valenciano cuenta con cuadros de gran tamaño, que recuerdan en esto la estética epatante de la pintura norteamericana. En cuanto al colorido, predominan los tonos apagados, siendo la superficie del cuadro una zona donde las formas comparten un ambiente casi monótono y tibio.

Esta voluntad de hacer del cuadro un ambiente, casi un entorno, tiene una especial significación en los objetos que aparecen, puesto que estos *detalles*: botes, trozo de barandilla,

trozo de escultura, puerta, etc., juegan anárquica y divertidamente con sus tamaños en la alegre aventura de la representación. Así, por ejemplo, representa un escudo de piedra con parte de la balastrada a su tamaño natural, sin que ello le quite sentido del humor para que, ya al estilo americano, reproduzca una lata aplastada al tamaño de una mujer adulta.

Si de alguna constante se puede hablar en la obra de este joven pintor es de su habilidad para la paradoja y la contraposición de estilos «in terminis» y su voluntad de ambientar. Ironizando de nuevo sutilmente entre la distancia establecida por su juego de rupturas y su auténtica vocación de pintor.

En este sutil juego, en el que se hace a la razón caminar por estrechos vericuetos, la imagen, es decir, el argu-





mento no queda fuera. Influenciado fundamentalmente por la moderna problemática de la imagen popular, que tanto dio que hablar a la pintura valenciana, nuestro pintor vuelve a poner en cuestión la propia naturaleza y sentido de esa imagen popularmente aceptada, entrando así, de nuevo, en su juego ironizador, es decir, aceptándola o negando en su desdoblado papel de pintor-subjetivo y sensible y pintor-hombre de la calle.

No es mi intención entrar en la polémica sobre la validez o la trampa que hubo en la mala conciencia de los provocadores de tan triste y paterno-populista cuestión; puesto que al hablar sobre Vicente Marco debo tratar de ajustarme a la problemática por él planteada y me libra de semejante trago de ironizar de nuevo sobre dicho tema.

En efecto, el *leit motiv* argumental siempre es puesto en cuestión a través del más hábil de los trucos —pues tales son las armas del pintor— haciendo que la imagen tan popular y tan autosuficiente se evidencie en ridículo a sí misma por el simple procedimiento —y de nuevo— de su propia comparación con lo que la rodea en su cuadro: su fondo. O si ustedes prefieren, y para que se caiga por su propio peso, por su propia evidenciación formal y, por lo tanto, su necesidad de buscar referencias.

Pero este juego sólo está esbozado, pues hay una segunda versión en este intento de encontrar una justificación de las imágenes que a mí me apasiona en mayor medida. El camino del recuerdo personal, el intento de encontrar precisamente eso que nos faltaba en la anterior etapa: las referencias. O, si se prefiere, la historia personal y, por tanto, el principio del fin de la modernidad.

En términos de superficie es donde se decide la obra de Marco, valorando la figura recortada, como si el cielo recortara las imágenes que se interponen entre su totalidad y nuestros ojos; pero donde ya existe un brillo esperanzador que tiene el mismo valor para cualquier tipo de imagen. Pues no es esta señal, característica y modelo de una clase de objetos, al no haber orden en ella.

Brillantez ésta que parece llamarnos la atención no ya de la lucha que se evidencia allí, sino de la futura victoria de la que se hace protagonista y único mártir Vicente Marco. Es decir, del triunfo sobre su vida al conquistar su muerte.

Martos es otro joven pintor que expone por primera vez en Madrid, con óleos, en la Galería Frontera.

En la inventiva de Martos podemos acercarnos a otro ejemplo de lo que puede entenderse como retorno al realismo o la representación.

El caso de este pintor, procedente de tierras duras de España, de tierras difíciles de conquistar, es curioso y muy representativo. Curioso porque, precisamente viniendo de una sensibilidad de informalismo abstracto, como indica su concepción de la superficie del cuadro, resulta llamarnos la atención su tendencia a lo «fauve». De esta extraña mezcla surgen como resultado unos paisajes tristemente interpretados, pero con vivos colores.

Aunque esta postura sea muy representativa de todo un grupo de gente, que sin haberse planteado la problemática informalista, dicen estar de vuelta con un lenguaje «fauve», de antes de la guerra, dando por supuestas excesivas cosas como para que su pintura sea veraz.

Recordando la obra de Ortega Muñoz, no sabemos cómo situarnos ante la del pintor que hoy nos ocupa, pues, ante el enigma de Ortega Muñoz, sólo parece haber lugar de continuidad posible en el encuentro con el informalismo abstracto (1912, primera acuarela abstracta realizada por Washili Kandinsky), del que nuestro pintor parece estar de vuelta.

CARLOS MARRERO

CRONICAS

EXPOSICIONES EN MADRID

La aparición numerosa de exposiciones colectivas nos anuncia que estamos entrando en esa parte final del curso que es el verano, parte que responde a un balance o a un tiempo de preparación del programa del curso venidero que comenzará en octubre. Las muestras colectivas de artistas, cuando las constituyen obras nuevas de esos artistas, tienen su interés. No ocurre igual si se trata de una rápida recopilación de cuadros, las más de las veces ya expuestos no hace demasiado tiempo. Entonces los resultados suelen ser malos, porque inducen al aburrimiento, que es casi lo peor que puede experimentar un visitante de exposiciones. Tal vez por este defecto de las Galerías de Arte las muestras colectivas estén en descrédito, aunque hay que señalar, por otra parte, su buena prensa, su parte positiva, cuando se trata de una colectiva estudiada, planeada para mostrar, en síntesis, la ejecutoria de la galería en los últimos meses.

Así, en los pasados mayo y junio pudimos ver algunas exposiciones colectivas de mérito. Entre ellas destacaremos la del desnudo femenino en la Galería Estudio Cid, que, más que responder a un desfile de firmas de la galería, respondía a una buena selección de un tema difícil en la pintura y al que, sin embargo, le han dedicado gran atención los mejores pintores de todos los tiempos. Es curioso ver este tema tan exigente con las formas concretas tratado por cerca de una veintena de artistas que van desde el realismo más depurado a las interpretaciones más libres, construidas con materia y color.

Otra muestra colectiva de interés fue la de esculturas que presentó la Galería Ponce. Quince firmas: Venancio Blanco, Francisco Barón, Donaire, Montaña, Mustieles, Valverde, Castrillón, Elena Colmeiro, Von Gunten, Lilia Carrillo, Felguerez, Fenosa, García Ponce, Mestre y Vicente Rojo, constituyen una colección que descubre las inquietudes e investigaciones que sigue la escultura actual. Desde la consideración corpórea más o menos realista y tradicional, a la escultura de huecos y de superficies rugosas, sin olvidar esa consideración formal de la escultura ensamblada, fragmentos enlazados, conectados, para constituir los cuerpos escultóricos. Colectivas así merecen todo el respeto y el elogio.

Julio Pérez Torres, que lleva una temporada de exposiciones tras exposiciones, en Valladolid, en París, en Córdoba más tarde, presentó en Madrid una colección de cuadros en la Galería Ramón Durán. Pérez Torres es pintor de in-



JULIO PEREZ TORRES.

quietudes, pese a que posee un oficio en el que muy bien podría haberse refugiado con éxito seguro. El pintor no quiere el camino fácil y emprende el difícil. Halla la dificultad y se enfrenta a ella con la decisión de los grandes artistas. Pérez Torres, gran colorista, extraordinario dibujante, dotado de muy buen gusto y de méritos interpretativos del paisaje campestre y urbano, afronta desde hace años el estudio de las interferencias de las formas y de los colores, que, para mayor explicación, consiste en considerar los elementos compositivos y las manchas de color como cuerpos independientes que se superponen. Es algo así como una fusión de límites que dan a los cuadros un aire de permanencia, de presencia continuada, cuya observación detenida comunica al contemplador sensaciones nuevas. Los colores y las formas se potencian unos a otros y parece como si el conjunto de las composiciones fueran testigo, con el contemplador, del paso del tiempo.

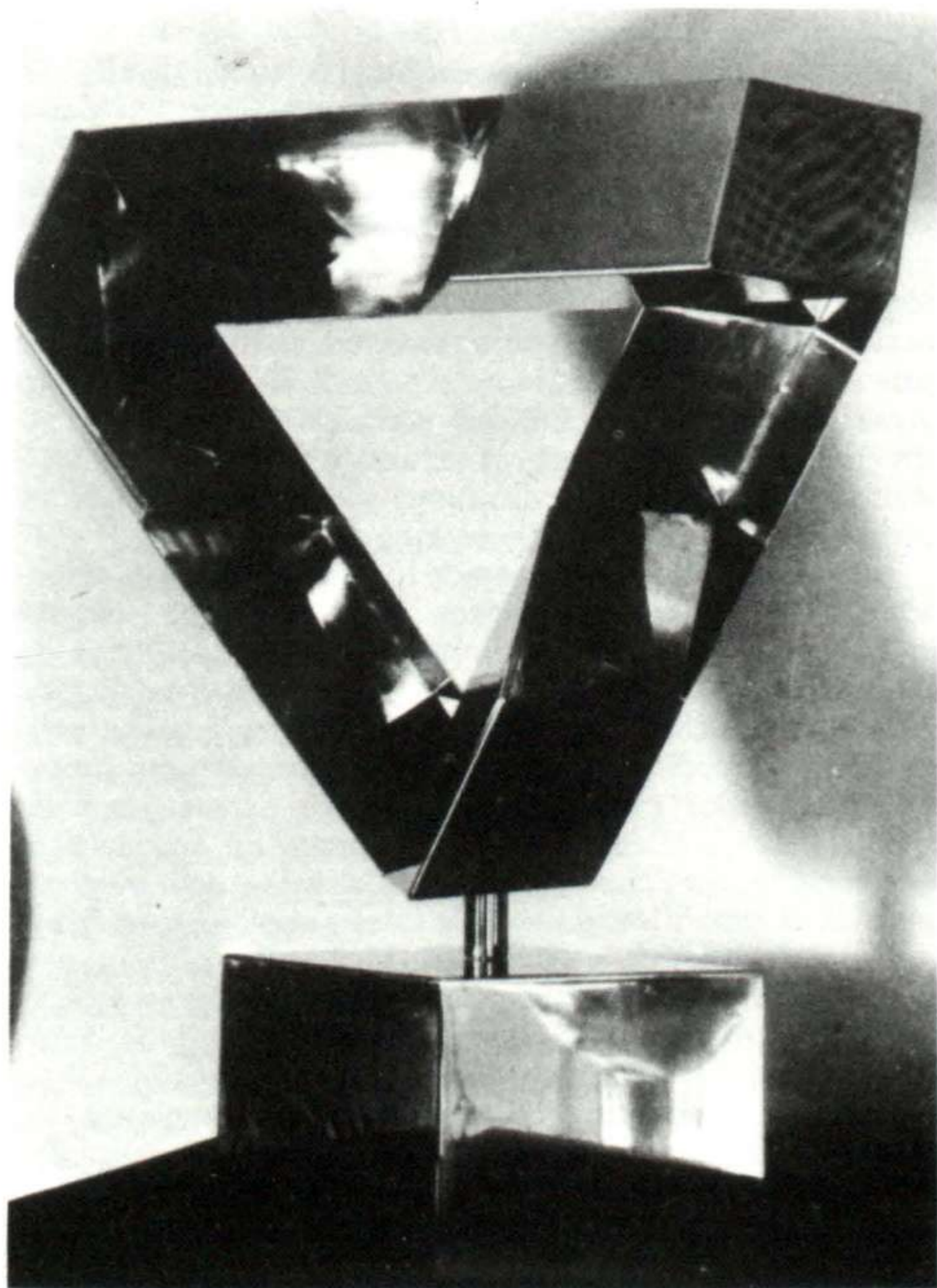
Otro paisajista, Ruperto A. Caravia, presentó una colección de paisajes de su tierra natal: Asturias, en la Galería Elipa. Pertenece Caravia a esa veta de paisajistas asturianos, enamorados de su hermoso paisaje, de sus picachos iluminados por un atardecer claro o por esas brumas que envuelven de misterio la abrupta geografía de aquella región, donde los verdes se hacen grises plateados al apreciarse a través de una humedad que flota en el aire. Su paleta impresionista tiene ese sello de sencilla realización que distingue a este pintor.

El pintor norteamericano Jerry Sheerin presentó también una exposición de su obra más reciente en la Galería Ovidio. Sheerin es pintor y arquitecto retirado. El dato, aunque un poco extraño y presumiblemente innecesario, tiene su por qué. Sheerin como artista gusta jugar con sensaciones íntimas, a las que tal vez no respondía una arquitectura impuesta, funcional, donde el trabajo en equipo le impedía manifestar y vivir su arte nacido del sentimiento y sólo realizable a nivel individual. Sus cuadros están aparente-

mente desconectados de una estructura. Digo aparentemente desconectados de una estructura porque esa desconexión, que se manifiesta claramente en lo lineal, en lo corpóreo, encuentra un equilibrio en lo cromático, donde unos tonos y unos colores potencian o atenúan a otros. Los cuerpos que componen en la obra de Sheerin son extraños seres o signos que ponen libremente en juego la comunicación de unas sensaciones que produce la vida en sus más variados aspectos. Sensaciones captadas por el artista que después las perpetúa en sus cuadros. Su composición no pretende cerrarse, todo lo contrario, persigue lo abierto, y así, aunque el espacio de cada obra termine en el límite, en las aristas del rectángulo, es por pura necesidad física, táctil, y nunca porque el mundo sensible del pintor acabe en esas aristas.

Enrique Salamanca expuso en la Galería Ynguanzo una colección de piezas escultóricas. Se encuentra en una línea muy actual de escultura óptico-cinética, en la que existen muchas indagaciones y soluciones presentadas por otros artistas. Salamanca no ha querido recoger estos resultados y caminar a partir de ellos. El ha preferido comenzar a investigar por propia cuenta, aunque haya coincidido con otros escultores contemporáneos. Por eso creo que este dato de su tesón investigativo, de las razones de su evolución propia es necesario reseñarlo. Enrique Salamanca ha ido simplificando las formas en constante juego con los volúmenes y los huecos o espacios vacíos, con los brillos y las sombras con el color y la ausencia de color, integran-

ENRIQUE SALAMANCA.



do en todo este juego algo tan importante como es el movimiento y el tiempo. Sus esculturas son móviles y su apreciación por el espectador constituye un espectáculo de sorpresas, porque la observación de las esculturas de Salamanca son diferentes en cada momento y en cada entorno.

La Galería Sen presentó una interesante muestra de la actual obra de Pedro González, un pintor que ha cambiado la apariencia de sus cuadros. Y digo que ha cambiado la apariencia de sus cuadros porque el sentido estético es el mismo, aunque en lo visible de los cuadros se aprecien cambios de conjuntos. Ahora el artista ha penetrado más en los temas y, sobre todo, ha cambiado su paleta, haciéndola más monocroma, más entonada. No hay saltos cromáticos como los que hubiera en un tiempo no muy lejano. Hay gran sentido de entonación que se presta para esa visión formal que nos ofrece. Las formas, más que formas son conceptos. Las escenas no existen, aunque exista la identificación de los escenarios. Es algo así como si los temas se mantuvieran con una preocupación total y radical por hacer que las anécdotas, en sus más diminutas proporciones, desaparecieran de los cuadros. Tampoco se puede hablar en la actual producción de Pedro González de referencias simbólicas, de las que el artista huye también.

Aunque esté muy tratada la pintura de materia, yo diría que muy mal tratada en muchos casos, este estilo tiene poder suficiente para mostrar nuevos resultados. En la muestra que Mariano Ballester presentó en la Sala Edaf, la materia es abundante y el colorido pleno. No hay unión de tonalidades, mezclas de colores, sino definición segura de pinceladas y de colores. La composición es alegre tanto por el colorido como por las formas que toman cuerpos a base de pinceladas gigantes, de manchas sinuosas y de trazos circulares. Pintura que precisa de una mirada detenida y a gran distancia. Sólo así es cuando el cuadro, los cuadros de Mariano Ballester, adquieren plenitud y justificación.

Ramiro Ramos presentó una colección de cuadros en Kreisler. Su expresionismo, marcadísimo y envuelto en sombras, está presidido por un dibujo bien hecho e interpretado que Ramiro Ramos no ha abandonado jamás. Destacaremos también como valor preeminente en la obra de este artista sus empastes, que dejan ver ese trabajo tenaz que busca lo auténtico más que lo llamativo. Ramiro Ramos es un pintor seguro, incapaz de dar grandes saltos, y no es que le falte para ello valores y genio, es más bien que prefiere evolucionar sobre pasos seguros, porque sabe bien que la evolución es eso, pasos seguros y no cambios por cambios. Los cambios perseguidos a la fuerza dan lugar a la espectacularidad, que muchas veces no se lleva bien con lo auténtico.

La misma Galería Kreisler presentó también una interesante exposición: la de grabados y pinturas de Julio Prieto Nespereira. La obra grabada de Prieto Nespereira es siempre interesante, porque Prieto Nespereira es uno de los hombres, de los artistas que más saben de procedimientos de grabación y de estampación. Está bien esta precisión de definir entre procedimientos de grabado y procedimientos de estampación, porque el artista es amigo de ello al considerar el proceso y modo de estampar fundamental en la obra artística del grabado. En esta ocasión, Prieto Nespereira presentó una panorámica de su inquietud plástica y de su tremenda juventud artística. Presentó aguafuertes puros, procedimientos mixtos, pinturas (acuarelas y óleos) y esculturas. El aguafuerte, como han dicho los expertos en tantas

ocasiones y el propio Prieto Nespereira lo repite incansablemente, es la madre de todos los procedimientos grabados. El tiene aguafuertes de categoría, trabajos lentamente investigados después de muchas pruebas de estado. En las acuarelas, el artista deja correr su fantasía colorista e integra el color y la frescura de la mancha aguada al sentimiento más profundo de su propio ser. Estos cuadros, según decía el artista, son cuadros musicales y, en verdad, se aprecia en ellos un deseo de vibración melódica. Los grabados por procedimientos mixtos son como un escape de lo establecido para abordar las posibilidades plásticas que los nuevos materiales y las nuevas técnicas pueden ofrecer al artista. En las esculturas, pequeños bronce, habría que destacar algo que, sin duda alguna, deshará un error muy difundido: que no se trata de las planchas de las obras llamadas de procedimientos mixtos como muchos creen. Son auténticas esculturas en donde quizá coincida la temática y, sobre todo, el estilo inquieto de Prieto Nespereira, verdadero maestro y, sin embargo, abierto a cualquier experiencia nueva que pueda aportar algo a la obra de arte plástico.

La muestra que presentó Berkowitsch, óleos y «gouaches» de Eduardo de Soto, artista autodidacta, pero exigente con su preparación pictórica, nos presentó lo que un pintor puede conseguir viajando, estudiando y recogiendo influencias artísticas. De Soto posee una pintura de empastes, cuya materia misma, con un trazo vibrante, construye las formas de los objetos.

Burguete expuso en Eureka una colección de cuadros en los que una vez más dio muestras de sus dotes de buen dibujante, de colorista y de estudioso de los problemas que plantea la luz sobre las composiciones, sobre todo en esas estancias amplias, en esos interiores.

Marta Durán, de la que no veíamos ninguna muestra artística desde su exposición en el Ateneo de Madrid hace ya unos cuatro años, presentó una exposición en la Galería El Treco. Unos paisajes cargados de ambiente, donde parece percibirse el olor, la temperatura y el silencio del campo que pinta la artista.

La muestra que el pintor catalán Josep Navarro presentó en la Galería Rayulea nos llamó la atención por el cambio que ha experimentado. Navarro, que cultivó una obra ordenada, casi estructural, en relieves que buscaban la proyección de sus propias sombras, únicas variantes cromáticas de sus composiciones, ya que usaba los colores lisos, las tintas planas, se muestra ahora, después de algo más de un año como un pintor que regresa al lienzo liso, plano y a las calidades del color, juntamente con las mil posibilidades que el grafismo desordenado o las piezas que repite como temas compositivos en sus cuadros, pueden ofrecer. Este cambio ha coincidido con su viaje de estudios y su estancia prolongada en los Estados Unidos. Tal vez la sociedad abierta en la que ha vivido le haya impulsado a experimentar en este sector estético que se nos presenta interesante, sobre todo contando de antemano con el talento y las posibilidades de Josep Navarro.

Otra exposición cuya obra dice mucho es la que presentó en la Galería Juana Mordó la artista alicantina Juana Francés. Una obra construida con el principio de ruptura del plano del soporte y con la presencia de objetos hechos en materiales nobles. ¿Escultopintura? Lo cierto es que la obra de Juana Francés puede considerarse entre la pintura y la escultura, pero lo que más interesa es el lenguaje y lo que la artista dice y quiere decir. Esa angustia de ver al

hombre mermado, transformado por una serie de condicionantes que el hombre en colectividad ha creado o ha impuesto, es captado por la sensibilidad de la artista, que no calla, que sufre, que considera y que lo dice en el lenguaje plástico que deben utilizar los pintores y los escultores. El mundo codificado, numerado, archivado algunas veces, salta a la vista y a la consideración de los contempladores de la obra de Juana Francés.

La Galería Foro nos presentó también la exposición de Pérez Muñoz. Un artista bien preparado como dibujante y como colorista. Dentro de la gran variedad de temas que trata su obra, Pérez Muñoz muestra unas cualidades compositivas de gran mérito. En el paisaje, Pérez Muñoz capta el ambiente de los escenarios, sin preocuparle demasiado los detalles, pudiéramos decir, anecdóticos. Le preocupan más los volúmenes, y con ellos procede a una composición equilibrada y de conjunto. El colorido, muy fantaseado y generalmente subido de tonos, descubre a un artista que se recrea en el dominio del procedimiento.

Agustín Ysern, polifacético, creador de literatura, humor y plástica, presentó una exposición de cuadros en el Centro Cultural de los Estados Unidos. Unos cuadros realizados al modo del «collage», pero un «collage» muy característico y peculiar a base de limpios contornos que constituyen dibujos muy simplificados a tinta plana. La limpieza de tonalidades y de formas tienen en la obra de Agustín Ysern unas consecuencias muy meritorias. No son los rasgos caricaturescos más o menos logrados los que reclaman la atención del espectador entendido. Los cuadros de Ysern son algo así como el antesala de un nuevo concepto esquemático del «collage» que se presenta interesante.

En la Galería La Rueda presentó una colección de cuadros el malagueño José Bornoy. Se presenta este artista con una obra basada en la geometría y en la óptica. Sin ánimos de encasillar a Bornoy dentro del «op-art», porque su obra es pura investigación que a lo largo de los años ha abordado la realización de una pintura muy diversa, en esta ocasión, Bornoy da pie al efecto óptico con un colorido entonado y escalonado, creador de ámbitos muy evocadores y significativos. Bornoy es un pintor de sensibilidad que se enfrenta al arte con gran fantasía y emoción. Preocupado en otro tiempo por la pintura de materia y de símbolos, ahora se nos muestra bajo una paleta muy simplificada y con unas formas, círculos o cuadriláteros muy simples.

Antes de finalizar esta crónica hay que destacar la exposición del joven pintor murciano José Lucas, que presentó en la Sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. José Lucas, que posee ya una personalidad basada en una preparación muy sólida, tiene valores que son suficientemente elocuentes como para aventurarle un futuro muy prometedor e importante. Al juego de materia y de color sigue una interpretación del paisaje. En su quehacer más reciente, José Lucas aborda el difícil y definitivo camino de la simplificación y de la interpretación en su doble vertiente de colorido y de formas. Hay en los últimos cuadros de José Lucas un trasfondo literario presente y basado en motivos plásticos y no en anécdota fácil como sería, hasta cierto punto, justificable en un pintor de tal juventud. Para José Lucas, la anécdota no tiene más importancia que la puramente accidental. Son los valores auténticamente plásticos los que preocupan a este artista, del que, sin duda alguna, habrá que hablar mucho.

FRANCISCO PRADOS DE LA PLAZA

Como auténtico acontecimiento puede considerarse la exposición retrospectiva de José María de Sucre en la Galería Dau al Set. Su personalidad de escritor, poeta, crítico de arte y pintor es extraordinariamente importante. Su beneficiosa influencia ha sido muy amplia. Muchos artistas recibieron su apoyo y consejo, orientados en la dinámica del arte nuevo, que en tan gran medida contribuyó a desarrollar.

Su actividad como pintor la ejerció a lo largo del tiempo de una manera autodidacta. Expuso en diversas ocasiones en nuestras personales y colectivas, y existían obras suyas en importantes colecciones y museos. Sin embargo, de una manera general, no se le había dado a su obra la importancia que merece, acaso, entre otras razones, porque se le consideraba como fruto de una actividad complementaria de alguien que no era un profesional de la pintura, sino un aficionado.

Esta exposición ha venido a poner en claro la importancia de la obra de un artista que era principalmente considerado como hombre entregado al arte, pero más al servicio del que hacían los demás que del suyo propio. A José María de Sucre, como pintor, le ha llegado su hora después de su muerte.

Su obra está realizada sobre papel, con ceras casi siempre. Aunque Sucre fuera un hombre extraordinariamente cultivado en el terreno plástico, al ponerse a pintar lo hacía, en buena medida, con el entusiasmo de un niño. Como pintor tiene algunos parentescos con el expresionismo, pero su mayor encanto reside en la inocencia de su obra, en no haber sido realizada «al estilo de», sino precisamente por necesidad y espontaneidad, sin ideas preconcebidas y sin el temor de insistir en los temas. Su insistencia es, sobre todo, fidelidad a su mundo.

Casi siempre pintó cabezas

EXPOSICIONES EN BARCELONA

que son retratos, más o menos ideales o imaginarios, de personas allegadas. Pero este tema único es suficiente no sólo para que se haya hecho acreedor a un puesto en el arte español de nuestro tiempo, sino también para demostrar que con mucha frecuencia la inocencia creadora salta por encima de la habilidad del oficio, y a partir de ella se consigue una obra auténtica y rica en sí misma y en las sugerencias que es capaz de

suscitar en el espectador. Las obras de Sucre han sido, en el ambiente tantas veces rutinario de las exposiciones, que no siempre consigue borrar en el espectador la sensación de estar viendo algo repetido, que obedece más a la retórica que a la inspiración, un soplo de aire nuevo. Al lado de su esencial calidad sobresale sobre todo su esencial verdad, la real inspiración de un hombre que necesitaba expresarse. Sus ros-



JOAQUÍN
TORRES GARCÍA

tros, muchos de ellos cargados de patetismo y siempre de poesía, agarran al espectador y le sumen en un ámbito en el que se olvidan técnicas, relaciones y cuanto de accidental hay en torno a la esencia del arte. Son rostros que actúan sobre nuestra sensibilidad como lo puede hacer una circunstancia de la realidad o un aspecto de la naturaleza. Ellos, como los dibujos de García Lorca, no son fáciles de olvidar, una vez que se han visto, y cuando la memoria de mucha sabia pintura vaya desapareciendo, permanecerán.

Aunque de signo bastante diferente, creo que en cierto modo puede establecerse una relación entre lo que Sucre pintara y lo que, a través de su singular creación de Jusep Torres Campalans, realizara también Max Aub. Ambos han conseguido un mundo plástico coherente, que ha surgido paralelo a su obra de escritores, bien informados de cuanto en el arte acontecía, vigilantes de su desenvolvimiento y que a

AUGUST PUIG.



pesar de ello han conservado, por encima del oficio y la sabiduría, el duende y poesía esenciales.

El general interés que de un tiempo a esta parte viene despertando la obra de Joaquín Torres García aumenta con ocasión del centenario de su nacimiento, que se cumple en este año de 1974.

Otro conjunto de sus cuadros, seleccionado entre sus épocas figurativas, es el mostrado por la Galería Arturo Ramón.

Si no se trata, claro es, de un descubrimiento del creador del Universalismo Constructivo, el conjunto sí que ha sido agrupado con un gran sentido pedagógico en el que el interés artístico resalta por sí mismo. Y pone de manifiesto que su autor estuvo abierto hacia la renovación plástica y militó en importantes grupos de vanguardia y que él mismo fue importante impulsor, en su obra y en su labor de enseñanza y difusión, pero que simultáneamente se mantuvo fiel, a lo largo de su vida, al realismo. Un realismo, por otra parte, que nada tiene que ver con el academicismo insustancial y mimético, pero que es, aunque extraordinariamente subjetivo, una transcripción que tiende a servir con fidelidad a la realidad.

La exposición ha agrupado cuadros y dibujos de entre 1897 y 1945. Obras que están realizadas en distintos lugares. Si tenemos en cuenta que Torres García murió en 1949, salta a la vista que este aspecto de su obra queda dentro de las dimensiones del conjunto, perfectamente representada. Y si a esta exposición le siguen otras preparadas con idéntico criterio y que muestren otras facetas del artista, aumentará la eficacia de cada una. Es también de destacar la perfecta realización del catálogo, pieza, en sí, de extraordinario interés para el cabal entendimiento de la exposición y además guía eficaz para medir lo que es y significa la obra de este artista.

En la Galería AS, una exposición colectiva de «pintura naïve» ha reunido obras de Concha Ibáñez, Isabel Garriga, Marisa Esmatjes, Roser Capdevila, Caraltó, Chagnane, Todó, Haldelsey, Loiran y Tomás Meca. La relación de expositores pone de manifiesto que (aparte la calidad del conjunto, de un tono medio bastante aceptable) no puede encasillarse a esta exposición, en sentido estricto, dentro de la acepción con que se le ha calificado.

Antonio Beneyto, con motivo de la presentación de su libro de relatos «Algunos niños y empleos y desempleos de Alcebate», ha expuesto una colección de dibujos y dos piezas de cerámica, en la Galería Pecannins.

Los dibujos de este escritor-pintor poseen ese toque especial que en bastantes ocasiones impregna el trabajo plástico de algunos escritores-poetas. Son en cierto modo obras «al margen de...». Con las grandezas y limitaciones que ello lleva consigo. Un mundo literario, esencialmente poético, que sugiere el recuerdo de aquellas ilustraciones que en los libros de nuestra infancia llenaban de fascinación el significado del texto, creando el ámbito plástico a través de lo anecdótico.

Pero lo ilustrativo de estos dibujos no es una limitación, ni una cualidad que añadir a su calidad plástica, así como la condición de artista-escritor de quien los ha realizado no impide que posean una perfección técnica, aunque prevalezca la atmósfera imaginaria de quien escriba, en este caso sin palabras, fantásticas historias, que añaden un matiz peculiar a su trabajo.

Por primera vez la Galería Manuel Barbié expone individualmente la obra de un artista vivo, August Puig. De la introducción del catálogo son estas palabras de Manuel Barbié: «... mi proceso profesional entra en una nueva fase al comprometer un mayor margen de mi actividad al complejo mundo de la pintura moderna».

La exposición tiene carácter

retrospectivo y reúne obras realizadas sobre papel entre los años 1960-1967.

Estas obras son generalmente de menores dimensiones que los cuadros sobre tela y, dentro de una esencial unidad, posee unos matices propios. La extrema sutilidad y delicadeza que en ocasiones logra la obra de Puig parece que en el papel está como llevada a sus últimas consecuencias. Ello hace que estos cuadros proporcionen una sorpresa renovada. Masas que evocan paisajes intocados, superficies inmaculadas, personajes que aparecen con su rotunda presencia o que lo hacen de una manera fragmentaria, signos y manchas que sugieren la realidad de alfabetos que no conocemos, pero que nos comunican de una manera elocuente, con energía, dentro de su sutileza. Hay también, en esta parte de su obra, una gran audacia en las formas, en la que juega tanto el modo en que la pintura está colocada sobre el papel como la forma que a veces le da a este soporte. Parece que Puig hubiera sorprendido un aspecto oculto y maravilloso de la realidad. El catálogo reproduce todas las obras exhibidas que son sucintamente estudiadas por Lourdes Cirlot, hija del poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot, que en su poema «Oda a August Puig», y en diversos estudios, puso de manifiesto la importancia de la obra de este creador.

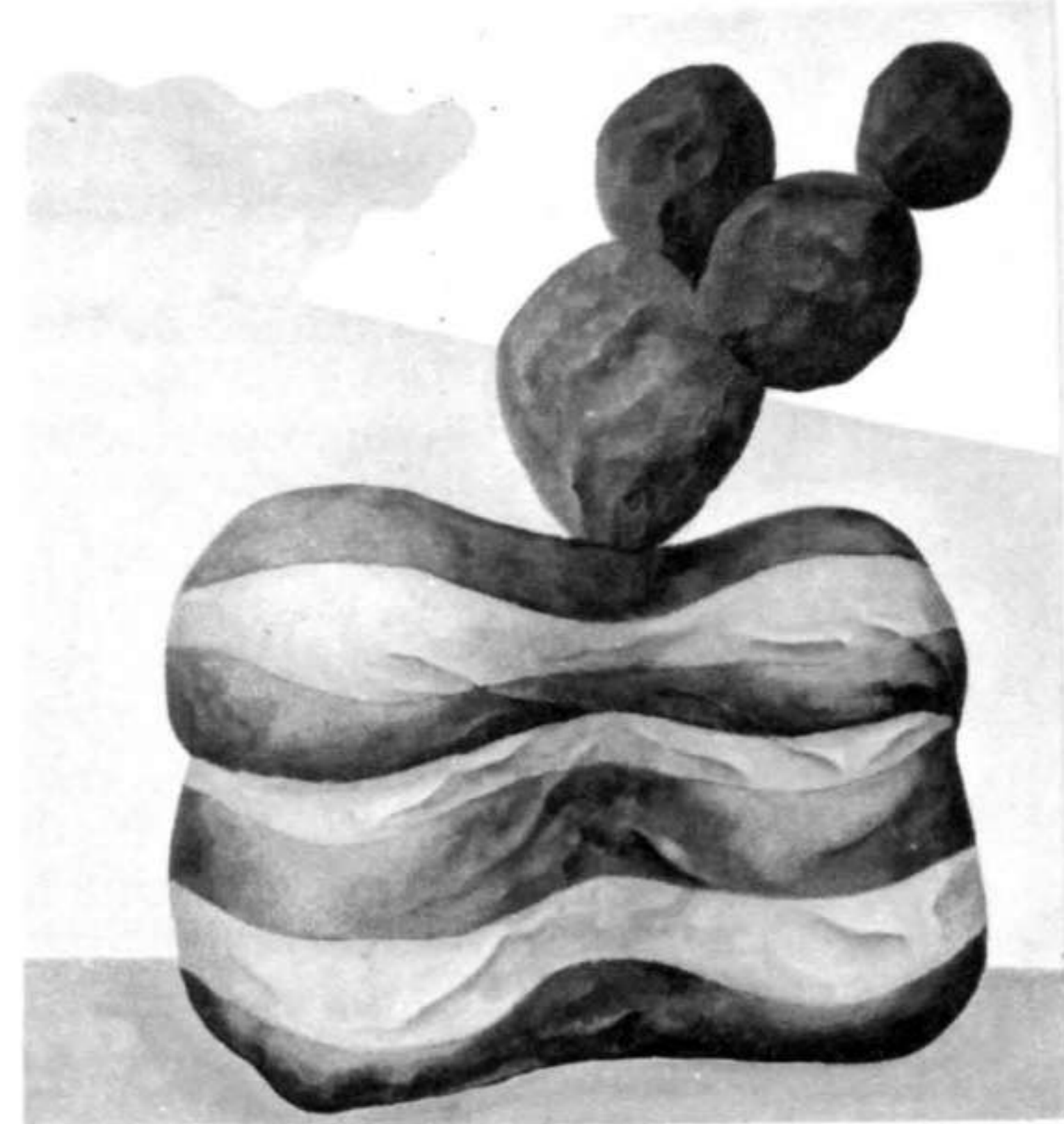
El amplio conjunto de Juan Barjola en Galería Layetana ha mostrado el impacto de la personalidad del pintor extremeño que, dentro de un expresionismo que tiene evidentes relaciones con el informalismo abstracto, ofrece la rotunda realidad de su pintura.

La eficacia de su obra reside precisamente en que si está enraizada en su tiempo lo está precisamente desde la personalidad del pintor, y sus mejores momentos los consigue Barjola cuando ambas circunstancias se dan unidas. Los escasos descensos que hay en sus cuadros se deben precisamente a la cir-

cunstancia de algunos detalles de sus cuadros que «quieren estar», plásticamente, a la hora en punto. Cuando el estar y el ser coinciden logra esas realizaciones que le sitúan en la línea primera de la plástica contemporánea, y le hacen acreedor a un lugar único y aparte entre nuestros pintores.

En el camino de nuestro expresionismo moderno, que arranca desde Goya, no es muy numerosa la nómina de sus representantes, pero, eso sí, es de una calidad y fidelidad que suple ampliamente cuanto pudiera suponer el número, como deficiencia. Barjola es un pintor que pertenece a este grupo y su real importancia ya está conquistada, pero ella es susceptible de aumentar en la medida en que se mantenga dentro de esa fidelidad y ahonde en ella.

El expresionismo alemán tiene en Ernst Barlach, aunque esta calificación pueda resultar paradójica con referencia a este movimiento, uno de sus más sutiles representantes. El Instituto para Relaciones Culturales de Stuttgart ha organizado una exposición de sus grabados y los ha presentado en el Palacio de la Virreina. En la introducción del catálogo, Kurt Martin le sitúa de la siguiente forma: «Sus contemporáneos más inmediatos de generación fueron: 1866: Kandinsky; 1867: Bonnard, Nolde y Käthe Kollwitz, con quien mantenía estrechos lazos; 1868: Vuillard; 1871: Rouault, y 1872: Mondrian». Nacido él en 1870 es, por consiguiente, «coetáneo del naturalismo, del impresionismo tardío, del simbolismo del Jugendstil, del expresionismo y, por último, de la abstracción. Situado en el centro de la gran renovación que representan bastantes de los principales movimientos plásticos de este siglo, su obra ha merecido esta opinión de Käthe Kollwitz: «Cuando me pregunto en qué se apoya la fuerte impresión que me producen desde siempre los trabajos de Barlach, creo que se debe a lo que él mismo formuló en una ocasión: 'Lo más externo, lo más



ALBERTO REIG.

interno, los gestos de devoción y los gestos de ira'. Estaba de acuerdo. La forma y el contenido se identificaban. Esto era lo más conveniente para su trabajo.» Las frases que anteceden sitúan su tarea de escultor, pero también son válidas para su obra gráfica, aunque ésta posea, con una mayor contención, un cuidado más preciso por los matices.

Sabido es que Barlach tardó algún tiempo en encontrarse a sí mismo y que sus estancias en París, durante su juventud, sólo fueron beneficiosas para su arte en la medida en que aprovechó la gran lección de la escultura egipcia del Louvre. Pero no entabló relaciones de interés ni halló maestros ni afinidades entre sus contemporáneos. El descubrimiento de su personalidad lo realizó a raíz de un viaje a Rusia en 1906. Y esta colección de grabados es una prueba de ello, pues en buena medida se identifican con el espíritu de Dostoieski y de los grandes escritores de su generación. Su temática plasma una gran preocupación por la realidad del hombre, en este mundo y por su posterior destino. Podrían situarse en un punto equidistante entre Daumier y Rouault. Aunque Barlach pueda parecer más ponderado en la superficie, manifiesta un gran apasionamiento, una honda inquietud.

Desde 1933 hasta su muerte en 1938, pasó años difíciles, pues le fue prohibido exponer y trabajar y se confiscaron muchas de sus obras.

Albert Reig ha puesto de manifiesto, en el Taller de Picasso, la inquietud de sus búsquedas, su esfuerzo para lograr, al mismo tiempo que una madurez de realización, una identificación entre su personalidad y el rostro de su tiempo en el entorno que le ha tocado manifestarse. Ello abona la autenticidad de su obra al mismo tiempo que la sitúa y delimita. La consecuencia es la plasmación de un mundo ciudadano, procedente, en buena medida, de la cultura más inmediata. Así se sitúa, en parte, dentro de una de las parcelas del neodadaísmo, que tiene también puntos de contacto con el mundo del transformismo y del «music-hall». Pero sucede que en este ambiente eminentemente ciudadano se cuele, de vez en vez, entre las luces artificiales y los colores elaborados adrede, como una brisa de aire fresco procedente del campo.

Con la colaboración de la Galería Egam, la Galería de Arte Sarrió ha mostrado, bajo el título de «Jóvenes Realistas», un conjunto de obras de Galindo, Galván Lledó, Quetglás, Quintero, Vara y Villegas. Si no están todos los que son, sí puede decirse que son todos los que están, y que la parcela del realismo en nuestra pintura queda, en esta muestra, bien representada. Ella demuestra, una vez más, que los movimientos renovadores han venido a enriquecer las viejas formas de expresión y que lo más aparentemente avanzado y lo más aparentemente tradicional puede acceder a una zona donde son mayores los puntos de contacto que las divergencias y que las nuevas conquistas no vienen a desplazar a las que lo fueron un día, sino a enriquecer un panorama en el que aumentan las posibilidades de expresión.

En la extraordinaria línea de exposiciones que dentro de la

obra gráfica viene realizando Galería 42, con la muestra de Miró se ha superado a sí misma, pues ha ofrecido un conjunto extraordinario, compuesto de aguafuertes pertenecientes al «Album Salvat-Papasseit» y a la suite «Picasso-Reventós», y litografías hechas para ilustrar su poema «Le lézard aux plumes d'or». Si cada día resalta de manera más evidente la relación entre la pintura actual y la poesía, ello se pone de manifiesto, en toda su evidencia, en la mayor parte de la obra de Miró, que llega a situaciones en las que los límites de lo plástico y lo poético se funden, al colocar en los cuadros palabras y frases que resaltan su naturaleza poética y al realizar con las formas, los signos y los colores auténticos universos poéticos en los que, si no está la letra textual de la poesía, sí que está su ritmo esencial.

Miró es asimismo extraordinario ilustrador de poesía. Acaso sea el máximo ilustrador de poesía de este siglo, lo que significa tanto como decir que vive en el interior de la poesía. Sus ilustraciones, claro es, no son explicativas, sino que se integran dentro de una atmósfera, la complementan y la amplían. El número de ilustraciones suyas a grandes poetas de este siglo es bastante extenso y las dedicadas a Salvat-Papasseit, el gran poeta catalán vanguardista, de la generación de Miró, muerto en plena juventud y que ha ejercido una influencia que se mantiene vigente en la actualidad, están entre las creaciones mironianas más conseguidas. La identificación entre el plástico texto del poeta y las poéticas obras del pintor es de una gran perfección. Miró penetra en los versos del poeta. Así, por ejemplo, a su poema «Formigues» (muy breve, que dice así: «Camí de sol — per les rutes amigues — les formigues», cuyo sentido se acentúa por los discretos y expresivos elementos plásticos que le acompañan y por la disposición tipográfica de los versos) le co-

rresponde un aguafuerte en el que Miró sitúa la poesía al alcance de los ojos.

Pero también Miró se muestra en «Le lézard aux plumes d'or» como poeta capaz de componer una serie de versos felices que se inician de este modo: «Deux grandes Dames minces habillées / en Noir une longue plume de canari au Chapeau sortent du concert». Los versos están situados de tal forma que su personal grafía aumenta su eficacia. Miró, al ilustrar su propia poesía, alcanza momentos de gran potencia expresiva, en los que la fiesta que suele ser su obra aumenta su significado. Este y su originalidad le colocan en un lugar aparte que a él solo le pertenece.

Pinturas gouaches, dibujos, litografías de Manuel Bea, en René Metrás. La obra de este artista se sitúa dentro de la abstracción, en una zona en la que se dan la mano el lirismo y el misterio. Sabe sacar un extraordinario partido de los matices y llega a realizar descubrimientos dentro de territorios anteriormente recorridos. Y éste es su mayor mérito, el ofrecernos un hálito de frescura a través de aquello que manipulado por otro poseería el sello de lo insistido.

Se expresa bastante mejor en las obras de mediano y pequeño formato. En estas dimensiones, su maestría es capaz de sacar un extraordinario partido. Las obras de mayor tamaño, aunque de estimable factura, no alcanzan esta intensidad.

La pintura de Evarist Vallés ha evolucionado hacia una síntesis constructiva. Orientado cada vez más claramente hacia un ascetismo plástico, logra sacar un mayor partido de los elementos con los que trabaja. Este ascetismo lo lleva a los objetivos incorporados al cuadro, a las formas y a los colores. El resultado es un evidente progreso a cuanto con anterioridad ha venido realizando.

A. FERNANDEZ MOLINA

VIDA MUSICAL

El papel de la música en el comportamiento psíquico está siendo objeto de estudios científicos. Este tema, que antiguamente se ligaba a la magia o a la superstición, se aplica ahora a la medicina, sobre todo en sus ramas ginecológica y psiquiátrica. Un primer congreso de estas disciplinas se desarrollará en París en noviembre de este año.

El ciento cincuenta aniversario de Bruckner nos hace conocer la existencia de sociedades dedicadas a la difusión de la música del gran compositor austríaco, en su mayoría aún no asimilada por muchos públicos. Se celebran también en este año el centenario del nacimiento de Schönberg, Hahn, Holst y Suk, así como del estreno de «Boris Godunov», de Mussorgsky, y «El murciélago», de Johann Strauss. Se estrenó asimismo en 1874 el «Requiem», de Verdi.

Es noticia la concesión del premio musical establecido por Olivier Messiaen, con una parte del «Premio Erasmo» que él mismo recibió en 1971, de la Fundación Europea de la Cultura. El jurado ha sido de lujo: junto al propio Messiaen, Iannis Xenakis, György Ligeti, Witold Lutoslawski y Ton de Leeuw. Se presentaron 70 obras, entre las que resultaron premiadas «Ausa», del italiano Davide Anzagli, y «M'au Va Hoa», del vietnamita Nguyen-Thien-Dao.

La Fundación Gulbenkian, que tanto ha contribuido a enriquecer la vida cultural portuguesa, es conocida de nuestro público a través de sus diversas manifestaciones musi-

cales. La visita del Coro y la Orquesta Gulbenkian, para ofrecer dos conciertos en el Teatro Real, ha sido acogida con entusiasmo. Del primer programa, dirigido por el fogoso Michel Tabachnik, hay que destacar sobre todo el precioso «Concerto en Do mayor», de Mozart, con la excelente pianista María Joao Pires —la grabación de esta obra ha conseguido un importante premio en Francia— y las «Cinco piezas para orquesta», de Webern. El segundo programa fue dirigido por Michel Corboz, el prestigioso maestro de coros, con obras del importante músico dieciochesco portugués Almeida, Bach, y el «Requiem», de Fauré, la más suave y esperanzada misa de difuntos que jamás se ha escrito.

La Orquesta Nacional fue dirigida por el joven maestro italiano Guido Ajmone, del que no hay mucho que decir. Quizá con la experiencia adquiriera una autoridad que ahora no posee. De su concierto destacaremos la presencia de nuestro gran Nicanor Zabaleta, con el «Concierto para arpa y orquesta», de Alberto Ginastera, obra de no mucha sustancia musical, que en sus manos resulta una maravilla. Stanislaw Skrowaczewski es bien conocido en el mundo como director y algo menos como compositor. Nos ofreció una correcta «Sinfonía 29», de Mozart; un «Romeo y Julieta», de Berlioz, con ambiente romántico y fantasía, más una página propia muy estimable, esfuerzo de síntesis de lenguaje actual y elementos tradicionales, que da como resultado una música bien hecha y estructura atrayente. Es un «Concierto para corno inglés y orquesta», que tuvo como solista a un miembro de la Nacional, Angel Beriain, que lució una irreprochable técnica, muy bello sonido y perfecta comprensión del estilo. La acostumbrada «Pasión según San Mateo» nos trajo, después de una larga ausencia, al titular Rafael Frühbeck de Burgos, que, con el Orfeón Donostiarra y un

buen grupo de solistas, repitió el éxito de otros años. Pero donde se notó de verdad la presencia y el trabajo de Frühbeck de Burgos, con la orquesta sonando como no lo había hecho con los anteriores directores, fue en el programa siguiente, con Brahms —solista el prestigioso Geza Anda—, un buen Dvorak y «El infierno» de «La divina comedia», de Conrado del Campo. Con éstas son tres las páginas que hemos oído esta temporada del gran compositor, que parece haber pasado a la historia de la música española como profesor y como denso técnico, cuando en realidad era un creador de exuberante fantasía y riqueza de ideas. El que las obras de Conrado del Campo estén archivadas es, por qué no decirlo, una vergüenza nacional.

En los «Lunes de Radio Nacional», Cristina Bruno obtuvo un gran triunfo con Bach y Scarlatti, encontrando una fórmula que se encuentra tan lejos de las vanas imitaciones clavicembalísticas como de los extemporáneos alardes dinámicos del piano moderno. Otra gran pianista, Annie Fischer, nos ofreció Mozart y Schubert bajo el título muy general de «El piano vienés». Un delicioso concierto. De la Sala Fénix pasó el ciclo a la iglesia de San Jerónimo el Real para la actuación del Coro de RTV, flexible, con calidad y preparación, bajo la dirección de Alberto Blancafort, que no busca el virtuosismo como fin, sino el verdadero servicio al pensamiento del compositor. Impresionantes páginas de Tomás Luis de Victoria y otras muy bellas de Federico Mompou precedieron a una importante primera audición de Tomás Marco, «Transfiguración», donde el compositor utiliza el conjunto vocal con la mayor soltura. Es una muestra de cómo se puede partir de los fundamentos de la armonía para crear belleza, o lo que es igual: la técnica al servicio del arte auténtico. Éxito muy grande.

De los actos celebrados en el Conservatorio, destacaremos el concierto de la orquesta del Centro, bajo la siempre justa dirección de Spiteri con la «Obertura madrileña», de Conrado del Campo —casticismo estilizado y ecos románticos—, una sinfonía de Haydn y la presentación de un joven y excelente solista de contrabajo, Jaime Antonio Robles.

La música en Semana Santa estuvo centrada, como siempre, en la «Semana de música religiosa de Cuenca», que tan acertadamente dirige Antonio Iglesias desde hace trece años.

Final de temporada en la Orquesta y Coro de RTV. Martinon, fenomenal como director en la «Cuarta», de Mahler, y discreto como compositor en su «Concierto de violín», con el gran Ferrás de protagonista. Programa bueno, sin historia, el del estoniano Neeme Jarvi —Mozart y Brahms—. Abundante de nombres españoles el último concierto de la Orquesta, dirigido por García Asensio. En la primera parte, la serena «Sinfonía al Santo Sepulcro», de Vivaldi, delicadamente dicha, y el hermoso «Concierto para violoncello», de Dvorak, en afortunada versión de Radu Adulescu. José Peris y Antón García Abril pertenecen a una misma generación, la más activa en el panorama musical español. Hay entre ellos diferencia de edad, pero son contemporáneos en formación y estudios. Peris logró en 1965 el Premio Nacional de Música con su «Concierto espiritual para barítono y orquesta», sobre impresionantes versos de Unamuno, obra que sigue, en su línea severa, el sentido dramático del texto. El barítono Antonio Blancas salvó con gallardía las dificultades del uso de la voz como un instrumento más. La obra de Peris es importante, aunque quizá no corresponda a su actual sentimiento estético. Escuchamos también «Hemeriscopium», de García Abril, estrenada en 1972, página escrita sobre unos ideales aleja-

dos de lo que ahora se conoce como vanguardia, pero válidos en cuanto responden al pensamiento del autor. Es buena la diversidad de estilos en una misma época, pues si no el panorama resultaría demasiado monótono. Si es importante el estreno de obras nuevas, también lo es la inclusión en repertorio, por lo que García Asensio merece todos los aplausos. La rúbrica de la temporada ha sido la «Pequeña Misa Solemne», de Rossini, con Angeles Gulin, Maureen Forrester, Paolo Barbacini y Maurizio Mazzieri, el dúo de pianos Eden y Tamir y la organista Montserrat Torrent; muchos aplausos para esta clara y sencilla música religiosa rossiniana, muy bien planteada para el coro por Blancafort. La temporada de los de RTV se ha caracterizado, como siempre, por su variedad y excelencia.

También terminó en el Teatro de la Zarzuela el ciclo de Ibermúsica, dedicado este año a orquestas de cámara, con la perfecta Academia de Saint Martin in the Fields, con Parikian como concertino-director. Ibermúsica sigue enriqueciendo nuestro ambiente musical.

La música en la capital se ha complementado también con las III Jornadas Musicales Cervantinas de Alcalá de Henares, con un atractivo panorama de compositores y épocas variados, así como la VI Decena de Música en Toledo, que resulta una verdadera prolongación de lo que en Madrid sucede, pues la mayoría de los espectadores son madrileños.

Bajo la dirección de su titular Rafael Frühbeck de Burgos, la Orquesta y el Coro Nacionales pusieron rúbrica a su temporada con música de Wagner. Tanto en los fragmentos de «Parsifal» como en los «Maestros cantores» lució la calidad de la Orquesta y la del Coro. La primera, dando de sí todo lo posible con una batuta que sabe lograr esos excelentes resultados. El segundo, ple-

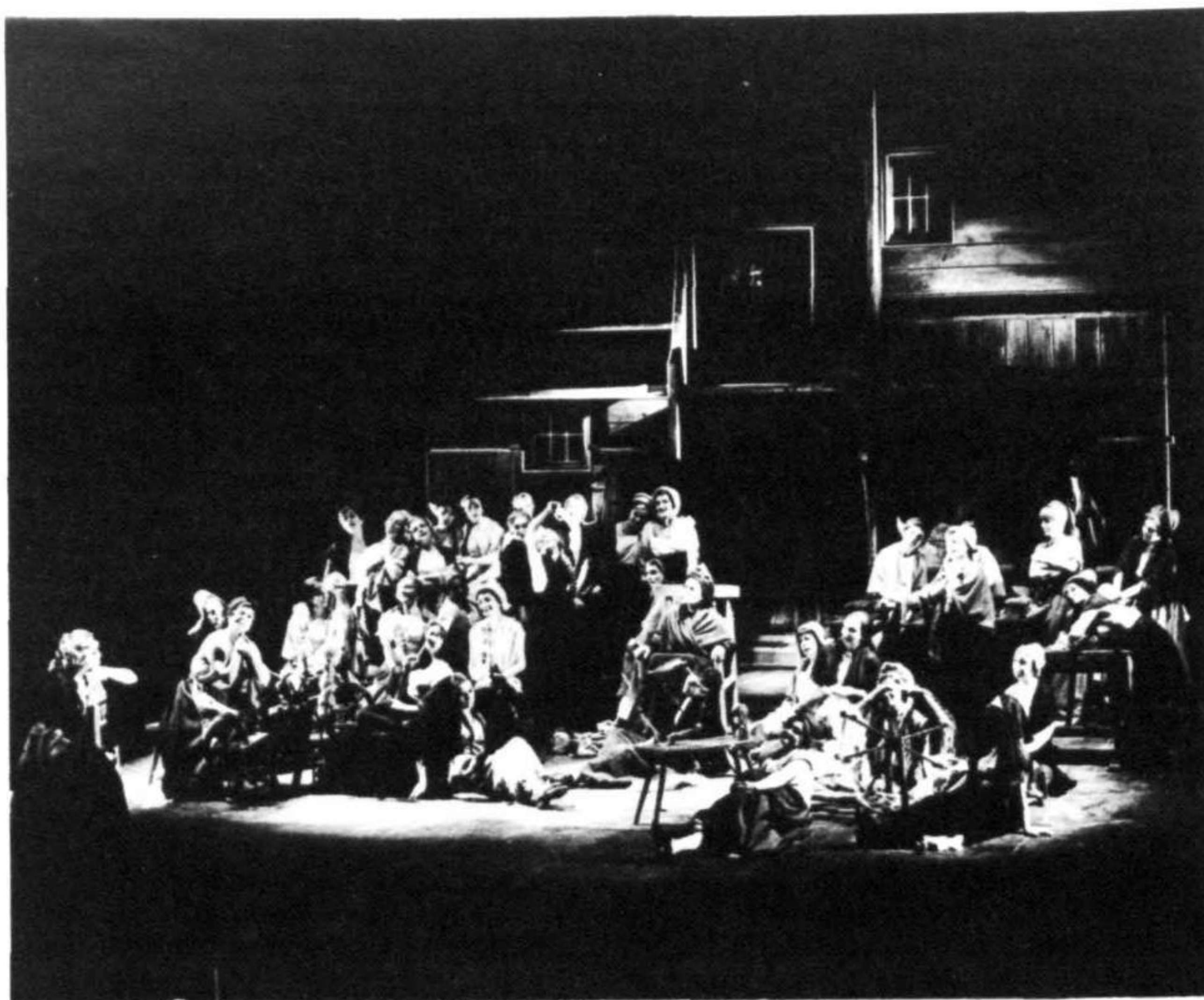
no y empastado, con tan buen sonido en el fuerte como en el «piano», sin un momento de aspereza o desequilibrio. Colaboró un buen cantante, Roland Hermann, que es un barítono con excelentes graves. El éxito fue tan acusado, que el público permaneció unos minutos en su puesto, cosa rara en nuestros aficionados filarmónicos, que siempre parecen tener prisa.

En concierto extraordinario, el gran Arturo Rubinstein tocó con la Nacional el «Concierto en Re menor», de Mozart, y el de Schumann. Impresionante y pre-beethoveniano el primero, romántico y bellissimo el segundo. Después de estas dos obras, Rubinstein no dio un regalito de compromiso, sino un «Scherzo», de Chopin, tocado de manera insuperable. Rubinstein no nos impresiona por su historia ni por sus años, sino simplemente porque sigue siendo el primer pianista del mundo. Nuestro gran director Theo Alcantara, cuyo nombre adquiere cada vez más prestigio, llevó muy bien un divertimento mozartiano y el «Manfredo», de Schumann, y colaboró en los «conciertos» pianísticos con un solo ensayo y logrando un buen resultado, cosa que merece el más grande de los aplausos.

A falta de un teatro de ópera con temporada continua, cosa que no puede arreglarse en plazo corto, son un buen consuelo las temporadas del Teatro de la Zarzuela, en las que los organismos oficiales, con la colaboración de los Amigos de la Opera, ponen el mayor cuidado en programación y selección de intérpretes. El Teatro de la Opera de Berlín, de la República Democrática Alemana, presentó cuatro obras. Una compañía completa, con todos sus detalles —vinieron más de 300 personas— tiene siempre la garantía del resultado general, aunque falten figuras extraordinarias. Pero en esta ocasión las había. Theo Adam hizo un impresionante «Holandés» en «El buque fantasma», de Wag-

ner, que resultó magnífico en todos sus detalles. Un poquito por debajo estuvo «Cosi fan tutte», de Mozart, quizá porque es obra escrita para grandes virtuosos vocales. El famoso tenor Peter Schereier nos desilusionó algo. La breve serie de la estupenda compañía terminó con un buen «Lohengrin»; pero lo más importante, sin dudar, fue el estreno en Madrid de «Wozzeck», de Alban Berg, uno de los grandes monumentos del teatro lírico en el siglo xx. Alguien comentaba que le había decepcionado «Wozzeck» representado, pues consideraba que lo importante era la música. Nada más lejos de la verdad. Esa música es apasionante por su sentido, por su arquitectura y por la riqueza de intención, pero sobre todo es música dramática, que se encuentra siempre, no sólo al servicio del texto, sino también de la acción. Berg, con un lenguaje ligado al de su maestro Schoenberg y también a otros, pero personalísimo, supo aplicar en su forma más eficaz la idea fundamental del drama lírico. El impresionante «Wozzeck», aceptado con entusiasmo por todos los públicos del mundo desde hace cincuenta años, lo ha sido también ahora en Madrid. Algunas pequeñas y ridículas protestas no deben ser tenidas en cuenta. La presentación, la actuación de los cantantes, la tensión dramática mantenida por el director, fueron irreprochables. Hemos tardado en ver «Wozzeck», pero lo hemos visto y oído a un nivel sobresaliente.

La Academia de Saint Martin in the Fields, que nos ha visitado con el concertino-director Manoug Parikian, cerró su ciclo de conciertos en distintas ciudades españolas, organizado por la Fundación Juan March, en el Teatro Real, con ambiente de entusiasta juventud, gracias a la colaboración de ADAMUM. Estupendo en Bach el flautista William Bennett.



“EL BUQUE FANTASMA”, POR EL TEATRO DE LA OPERA DE BERLIN.

En los «Lunes de Radio Nacional» escuchamos a Esteban Sánchez en «álbumes» de Albéniz y Turina. Esteban Sánchez es uno de nuestros pianistas con más personalidad y actúa menos de lo que debiera. El gran clavicembalista colombiano Rafael Puyana nos ofreció un precioso panorama, de Geoffroy a Haydn, con un gran sentido musical y algunos ligeros fallos mecánicos. El guitarrista Alberto Ponce tocó música de nuestro siglo. La Orquesta de Cámara Eslovaca, que dirige Bohdan Warchal, interpretó muy bien páginas del barroco. Esta debía haber sido la clausura de la serie, que se prolongó con otro concierto del Cuarteto femenino Prokofiev, de Moscú.

El XI Festival de la Opera de Madrid continuó con el éxito de una «Bohème» en la que destacaremos sobre todo el acierto de Luciano Pavarotti, uno de los grandes tenores de nuestra época.

Una gala patrocinada por S. A. R. la princesa doña Sofía, a beneficio de la Asociación Mundial de Amigos de la Infancia, nos permitió admirar el gran estilo, el hermoso timbre y la indudable musicalidad de Plácido Domingo, el magnífico cantante español, que se sobrepuso a la fatiga para ofrecer un amplio programa. Un pequeño fallo de la voz, inteligentemente resuelto, no empañó el clamoroso éxito. Plácido Domingo quiso mostrar otra faceta de su personalidad musical, y dirigió una obertura verdiana con gran vigor y exactitud. Rúbrica a esta pequeña temporada de ópera fue una gran versión de «Adriana Lecouvreur», de Cilea, con esa maravilla que se llama Montserrat Caballé, cuya voz y forma de interpretar siempre sorprende, y la presentación de otro cantante español de brillante presente y mejor porvenir, el tenor José María Carreras.

CARLOS GOMEZ AMAT

ANTIGÜEDADES Y SUBASTAS

Al finalizar la temporada 1973-74, con las tradicionales subastas extraordinarias de San Isidro y las posteriores de junio —siempre con un matiz de alegre liquidación—, tenemos que reconocer una tónica general de baja. Afecta más esta baja a la categoría artística que al volumen económico de las ventas. Y es lógico que así sea, pues aunque nuestros pintores del siglo XIX coinciden con las pocas figuras del XX que se cotizan en subasta en la nota de su abundante producción, las obras de más calidad están ya adjudicadas y no es previsible —salvo excepciones— que vuelvan a ofrecerse en el mercado antes de un par de años. Se produce así, y resulta un poco decepcionante, una venta masiva de obras menores de artistas menores que hacen, de algunas subastas, un espectáculo fatigante.

Los nuevos caminos

Consecuencia de este agotamiento del género concreto y parcialísimo al que venía dedicándose la atención de los coleccionistas, es —sin duda— el creciente interés que venimos observando por la pintura antigua que, cuando se trata de obras con calidad superior a lo discreto, alcanza ahora los honores de la adjudicación en cifras altas, aunque todavía inferiores a la media internacional.

Quizá porque no suelen ofrecerse en el mercado cuadros bien documentados de los grandes maestros, resulta más frecuente, y nos parece lógico, que se adjudiquen obras anónimas de calidad con preferencia a rimbombantes atribuciones, más o menos gratuitas, con salida a precio de ganga.

Estamos en un momento de transición, en una crisis temporal, que suponemos culminación de la prehistoria de nuestro coleccionismo y anuncio de un nuevo período más reflexivo, menos «alegre y confiado», pero —por eso mismo— más coherente y formativo.

El «neobibelotismo»

También es un corolario de la presente situación la atención creciente que se advierte en los compradores hacia las artes decorativas. La revista «Gazeta del Arte», con innegable acierto expresivo, la ha bautizado con el término «neobibelotismo». Diferimos, sólo, en el matiz despectivo del concepto. La distinción entre gran Arte y artes decorativas es puramente artificial y deriva del afán clasificador del racionalismo decimonónico. También entre la humilde cerámica, es un ejemplo, se mueve el Arte. Los precios que hoy alcanzan en Madrid la cerámica de Talavera, los marfiles chinos y la rarísima orfebrería del dieciocho francés, no se acercan, en general, a las altísimas cotas que logran en el mercado internacional las piezas de Moustier o de Saint-Porchere. Y la gran producción vidriera de La Granja, tan mal conocida que se limita a las piezas menores, va muy a la zaga de lo que se pagaría en una subasta londinense por un **Schnapflasche** de Silesia decorado con esmaltes policromos. Atención a los vidrios: el mercado de antigüedades está experimentando, en los últimos meses, una creciente demanda. Es muy posible que en la temporada próxima, o todo lo más en la siguiente, conozcan un alza tan clamorosa como la que obtuvo hace un par de años la cerámica.

Las tallas

No solían encontrar comprador en las subastas. En los primeros años de Durán se retiraron buenas piezas de finales del XV y prácticamente todas las de los siglos barrocos. Recordamos, entre ellas, un maravilloso grupo hispanoflamenco, **Llanto sobre Cristo muerto** (s. XV), que no pudo adjudicarse, aunque hubiera honrado la sala de honor de cualquier museo. Pues bien: ha llegado la hora de las tallas. No sólo de las obras maestras, sino de «aquellas otras medianas y más chicas».

En las tiendas de antigüedades apenas puede encontrarse una de estimable calidad y las mismas Vírgenes «de chuleta» con que los talleres flamencos inundaban el mercado europeo en los últimos años del siglo XV y en el primer tercio del XVI, fabricadas —más que creadas— de manera casi mecánica, se pagan hoy a precio de oro.

Nada de esto nos sorprende ni nos asusta. Muchas, innumerables veces hemos repetido desde estas páginas que las modas pasan y la calidad permanece; que no hay más regla segura, como goce artístico y como inversión, que la categoría de la obra. Un mueble bien terminado tiene más nivel estético que una mala pintura. Y esto es cierto, aunque el cuadro esté firmado por un gran maestro y el mueble carezca de estampilla. Aplíquese esta norma, tan elemental, a todas las artes y a todas las épocas: el error habrá quedado descartado.

Hoy por hoy, aquí, creemos más en el pequeño coleccionista. Sus limitados medios económicos suelen estar compensados por una mayor preparación estética; su observación es más atenta; más despierta su intuición. Juzga por sí mismo y suele comprar contra corriente, con todo lo que esto significa de ahorro en el precio y multiplicidad de opciones. Mañana... Tenemos fe en la fuerza persuasora del Arte. En su capacidad de contagio, en su maravilloso veneno. Es posible que el gran inversor, el que ha colocado su ilusión y su dinero sobre un nombre antes que sobre una obra, se fije, más que en el grafismo de la firma, en el temblor creativo de la mano. Entonces sería Madrid, de veras, la capital del arte y se podría hablar de un nuevo Renacimiento. Al fin y al cabo todo renace cada día y, sobre todo, esa búsqueda del hombre que, a través del Arte, persigue la eternidad.

Esperemos la temporada próxima.

J. M. CARRASCAL MUÑOZ

ARTE ESPAÑOL EN EL EXTRANJERO

Tres noticias sobre el arte español en el extranjero. El embajador de España en Bruselas, marqués de Nerva, y el director general de Relaciones Culturales, don José Luis Messía, han presidido con el ministro de Cultura Flamenca de Bélgica, señor De Backer, la inauguración de la exposición «Arte español de hoy», instalada en los Museos Reales de Bellas Artes de Bruselas. El señor Messía pronunció unas palabras en dicho acto inaugural, en las que recordó los vínculos de arte que desde el siglo XV unen a belgas y españoles, y «que inspiran —dijo— esta importante exposición que ahora inauguramos en la capital de la nueva Europa. Muestra en la que hemos pretendido recoger las tendencias y formas de expresión artística que permiten al visitante aproximarse al conocimiento del vasto y riquísimo arte español de nuestro tiempo».

La exposición itinerante de pintura y escultura, que promovió y organizó la Fundación March, ha llegado a Roma, donde ha sido instalada en la sede de la Academia Española de Bellas Artes y en donde permanece a la hora de redactar esta noticia camino de Zurich. Se trata de ochenta y dos obras de cuarenta y un pintores y escultores, escogidos y reunidos con la intención de conseguir una exposición antológica de artistas españoles. Esta importante muestra comenzó su viaje español y europeo desde el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en septiembre del pasado año, desde donde pasó seguidamente a tres ciudades españolas: Zaragoza, Barcelona y Bilbao. A partir del mes de marzo empezó su viaje europeo, comenzando con la exhibición londinense, desde donde se trasladó a París y ahora a Roma. Desde aquí la muestra de la Fundación March viaja a Zurich, para recalar más tarde en Palma de Mallorca, desde donde, dando fin a su viaje, se mostrará



en Madrid para inaugurar con esta exposición la nueva sede de la Fundación en la capital española.

Una exposición de dibujos de temas y paisajes españoles debidos al pintor y escritor inglés del siglo XIX, Richard Ford, ha sido inaugurada en la galería Wildenstein, de Londres. La exposición ofrece una visión completa del arte pictórico del famoso viajero enamorado de España, puesto que vivió diez años en suelo español y escribió su libro «Viajes por España», cuyos dos tomos fueron más tarde condensados en una obra titulada «Cosas de España». El director de la revista literaria inglesa «Apollo», Denys Sutton, abrió la exposición con una semblanza de Richard Ford, al que calificó de «enamorado de España y transmisor de sus bellezas al exterior, como Washington Irving y Próspero Mérimée». Así como la pluma de Richard Ford supo reflejar la España de principios del siglo pasado, sus lápices la retrataron en dibujos que se conservan en poder de su familia y que ahora han sido exhibidos por vez primera.

ACROPOLIS DE ATENAS

Aludes subterráneos amenazan la roca histórica de la Acrópolis de Atenas, ha denunciado el profesor John Trikalinos en una reunión de la Academia ateniense, en donde propuso a la vez que las cavernas que se han abierto sean cubiertas de cemento. Según la declaración

del citado profesor, los aludes subterráneos se producen en las cavernas que existen cerca de la base de la Acrópolis y pueden ocasionar el desplome total de la roca. De producirse tal circunstancia, el Partenón y otros monumentos históricos de la Atenas clásica se derrumbarían sin dejar esperanza alguna a su reconstrucción. En muchos puntos la roca presenta grietas desde los tiempos de Pericles, del siglo V antes de Jesucristo. Tales grietas se van ensanchando y las rocas se pueden desprender a causa de las corrientes subterráneas de agua.

MOSAICOS ROMANO-TUNECINOS

Admirables mosaicos —una Venus descalzándose, pájaros y peces— que adornaban una lujosa residencia romana de los siglos II y III de nuestra era han sido descubiertos durante unos trabajos de excavación llevados a cabo por el profesor Ilbert Picard, en Maktar, aldea tunecina situada a 160 kilómetros al sudoeste de Túnez. Las investigaciones de Maktar se han iniciado en tres sectores: la residencia romana, anexa a un templo púnico; las termas romanas, y el emplazamiento de un mercado húmeda indígena. La calidad de los monumentos muestra, aún más que la persistencia de las tradiciones locales indígenas, la importancia de la romanización en esta

aldea, de la montaña, a mil metros de altura. Maktar debía contar con unos diez mil habitantes y conoció su época dorada bajo el emperador de origen africano, Septimio Severo.

La «Domus» se encontraba junto a un templo púnico dedicado al dios Hoter Miskar. El templo, construido en el siglo I de nuestra era, se hallaba al cuidado de asociaciones locales, los Mizrah, como lo demuestran inscripciones púnicas. La «Domus», contrariamente al plan clásico de las viviendas romanas, da una vuelta extraña para acabar cerca del templo. Se construyó en el emplazamiento de un horno de alfarería hallado bajo uno de los mosaicos y que data, según parece, como el templo, del siglo I. La casa fue edificada encima, a finales del siglo II y en el siglo III. En el fondo de la casa se encontraba todo el sistema de «calderas» con conducciones de agua en su distribución. Esta parte de la casa data aproximadamente del año 237.

En cuanto a las termas, son muy importantes para una pequeña ciudad de provincias: tienen una dimensión de 80 metros por 50. Debieron ser construidas muy rápidamente por equipos especializados llegados quizá de Cartago, con abundantes medios financieros. Fueron erigidas en el año 199, según la inscripción de un zócalo encontrado cerca de la entrada. El mercado húmeda, sin duda, del siglo I después de Cristo, era una plaza bordeada de calles, sin pórticos ni monumentos. Algunos sondeos han hecho aparecer rastros de fuego y restos de cabañas.

CONGRESO DE ARQUITECTURA

Han tenido lugar en Milán las sesiones de la mesa redonda preparatoria del próximo XII Congreso Mundial de la U. I. A. (Unión Internacional de Arquitectos), que se celebrará en Madrid en mayo del próximo año 1975, sobre la temática «Creatividad arquitectónica. Ideación. Tecnología». Las sesiones se celebraron bajo la presidencia del arquitecto señor Bernasconi, presidente de la sección italiana de la U. I. A., e intervinieron de todas las secciones nacionales de la Unión, redactores del informe M. I. T. (Massachusetts Institute of Technology) para el Club de Roma y los ponentes del Congreso.

Se confirmaron en la mesa redonda los títulos de las tres ponencias principales del Congreso: «Influencia de la ideación sobre la creatividad arquitectónica», «Influencia de la tecnología sobre la creatividad arquitectónica» y «La creatividad arquitectónica como producto de la ideación y de la tecnología».

Con el informe-resumen del ponente general del Congreso, don Rafael de la Hoz, y con el discurso del presidente del Congreso y de la Sección España de la U. I. A., don Juan González Cebrián, se clausuró la mesa redonda de Milán.

FERIA DE BASILEA

Se ha celebrado en Basilea el V Salón Internacional del Arte del siglo XX, Art 5,74, con la participación de doscientos ochenta expositores de todo el mundo. El Salón ofreció en esta edición la novedad de haber organizado un «one-man-show»: la presentación de la obra de un solo artista, desconocido o poco conocido internacionalmente a través de cuarenta de las galerías expositoras, que presentaron al tiempo la obra de otros artistas ya famosos, como, por ejemplo, al pintor Dubuffet la galería Beyeler, de Basilea; la galería Moderna, de la misma Basilea, a Sam Francis; la galería Karl Flinker, de París, a Yves Klein, etc. Un número importante de galerías organizaron exposiciones especiales, y a «Italia 60-70» se dedicó una exhibición extraordinaria.

De España participaron en este Salón Internacional las siguientes galerías: de Madrid, Kreisler y Juana Mordó; de Barcelona, galería Trece y la Polígrafa; de Ibiza, la galería Van der Voort, y de Valencia, las galerías Punto y Val i 30.

CONGRESO DE LA A. I. C. A.

La A. I. C. A. (Asociación Internacional de Críticos de Arte) celebrará su XXVI asamblea general entre los días 2 y 9 de septiembre próximo en las ciudades de Alemania oriental, Dresde y Berlín. Los temas de la reunión serán: «La función del arte en los movimientos sociales contemporáneos», «El arte y su entorno» y «Las artes plásticas y los modernos mass-media». Las conversaciones críticas se complementarán con numerosas visitas a ciudades monumentales de la Alemania oriental, museos, manu-

facturas artísticas, monumentos arquitectónicos, talleres de artistas, etc.

ARQUITECTURA-URBANISMO FRANCÉS

Tres noticias sobre arquitectura y urbanismo en Francia. La LXX FERIA de París, presentada en la Puerta de Versalles, sobre una superficie de 200.000 metros cuadrados, reunió dos mil quinientos expositores, de los cuales setecientos eran extranjeros procedentes de sesenta países. En los seis salones especializados se presentaron «La casa individual», «El jardín y el medio ambiente de la casa», «El «habitat» y las comodidades domésticas», «Los decorados de conjuntos», «Los vinos» y «El turismo y el ocio».

Las autoridades francesas decidieron hace algunos años la creación total en la región parisiense de nuevos centros urbanos. El objetivo era lograr una descongestión de la vida urbana por medio de una reestructuración de la región y, al mismo tiempo, realizar un verdadero equilibrio entre el lugar de trabajo y el «habitat». Así se ha concebido la ordenación de zonas industriales y de actividades terciarias y, paralelamente, la construcción de viviendas susceptibles de albergar la mano de obra empleada. Se trata de las nuevas ciudades de Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines, Evry, Melun-Senart y Marne-la-Vallée. Desde el punto de vista geográfico, estos nuevos centros han sido realizados en el noroeste, noreste, suroeste y sureste de la capital.

La Fundación para el Arte y la Investigación fue creada en 1963 por un grupo de industriales, con objeto de contribuir a la salvaguardia de los edificios históricos, la promoción del arte contemporáneo y el desarrollo de la investigación sobre las ciencias humanas. La Fundación ha podido participar desde que se fundó en la restauración de numerosos edificios —varias abadías, la basílica de Mézières, el pueblo de Beynac...— e igualmente se propone restaurar un grupo de casas antiguas en Poncey, entre las cuales figura una granja del siglo XVI. Entre otras actividades de la Fundación figuran la organización de exposiciones, el premio internacional Charles Huard de dibujo de prensa, misiones etnográficas en África, etc.

ARTE EN BARCELONA

Tres noticias referidas al arte en Cataluña. La primera de ellas informa de que por una orden del Ministerio de Educación y Ciencia se ha constituido la Comisión de Protección del Patronato Histórico-Artístico de Barcelona, que queda integrada por el Delegado Provincial del Ministerio como presidente y por el consejero provincial de Bellas Artes como vicepresidente. Actuarán como vocales el arquitecto designado por el Ministerio de la Vivienda, don Juan Margarit Serradell; el delegado del alcalde de la Ciudad Condal, don Joaquín Ros y de Ramis; como representantes de las corporaciones culturales o centros docentes, don Javier de Cárdenas Chávarri y don Juan Ainaud de Lasarte; como represen-

tante de los servicios técnicos de la Dirección General de Bellas Artes, don Jorge Amorós Monsonia.

La Fundación Pau Casals tomó posesión de la Casa-Museo, situada en San Salvador, en la localidad de Vendrell, en la cual había vivido el famoso violoncellista catalán y que hasta ahora había sido conservada en magníficas condiciones por sus familiares. A partir de esta entrega a la Fundación, la rica mansión se convertirá en un centro de atracción artística que perpetuará el recuerdo del insigne músico. Las llaves de esta Casa-Museo fueron entregadas por el sobrino de Pau Casals al abad del monasterio de Montserrat, Don Casiano Marín Just, presidente de la recién creada Fundación.

La última noticia se refiere a la inauguración de las obras de re-

forma y realizaciones artísticas llevadas a cabo en la Diputación Provincial barcelonesa, uno de los edificios más hermosos de España en materia de arquitectura gótica civil. Las obras permiten enlazar armónicamente las sucesivas épocas artísticas de la Diputación desde la Edad Media hasta nuestros días.

Uno de los salones, denominado Salón Gris, ha sido objeto de una renovación a fondo y llevará desde ahora el nombre de Sala Torres-García, porque en él han sido instalados los murales que el pintor hispano-uruguayo Joaquín Torres-García realizó hace sesenta años para el grandioso salón de San Jorge, sin que llegara a terminar la obra. Otra estancia contigua pasará a denominarse Sala Anglada Camarasa, ya que en ella se albergará

NUEVAS OBRAS MAESTRAS DE LA ARTESANIA VISIGODA

En la finca «La Jarilla», término municipal de Galisteo, y a pocos kilómetros de Montehermoso, Cáceres, ha sido descubierta, hace poco, una interesante sepultura visigoda, en la finca de don Pedro Garrido Díaz. Por el carácter excepcional de su ajuar, Bellas Artes 74 quiere recoger y divulgar el hallazgo con todos los honores. En una suave ladera, a medio kilómetro del río Alagón, don Emiliano González Iglesias, con un tractor, tropezó con la losa que cubría una tumba de inhumación, en la que junto a los escasos y muy mal conservados restos humanos, aparecieron revueltas dos maravillosas fibulas aquiliformes, una espléndida placa de cinturón visigoda, así como unas pocas cuentas globulares de ámbar. Gracias a la rápida y eficaz intervención del alcalde de Montehermoso, con ejemplar cumplimiento de la Legislación vigente, la Comisaría General de

Excavaciones Arqueológicas destacó inmediatamente a dos de sus técnicos, señorita Isabel Fernández de la Mora y don José María Alvarez, quienes realizaron una detenida inspección del nuevo yacimiento arqueológico y se hicieron cargo inmediato de los materiales, que han ingresado en el Instituto Central de Restauración y Consolidación de Obras de Arte, para ser entregadas en su día al Museo de Cáceres.

Las piezas aparecen relativamente bien conservadas, como puede apreciarse en la fotografía; las dos fibulas aquiliformes están decoradas con almandines incrustados en celdillas y constituyen dos piezas maestras del arte cloisonné visigodo. Tiene gran interés el hecho de que tanto las águilas como el broche estaban dorados. El broche, peor conservado, está decorado con ocho cabujones redondeados al-

rededor de un noveno rectangular. La técnica es característica del primer arte visigodo, por lo que el conjunto puede fecharse a comienzos del siglo VI.

Piezas de este tipo no son demasiado frecuentes, aunque de época más avanzada conocemos varias necrópolis visigodas españolas muy ricas como las de Herrera de Pisuerga, Duratón y Castiltierra. Aparte la gran belleza de estas piezas, el nuevo hallazgo extremeño amplía hacia el Oeste, el área de dispersión de la acción primitiva goda a lo largo del gran camino occidental que constituía la «Vía de la Plata».

Ante el gran interés de estos hallazgos, la Comisaría General de Excavaciones iniciará, bajo la dirección de los mencionados técnicos, una amplia campaña de campo para precisar la extensión e importancia del yacimiento.

J. M. M.

una importante colección de pinturas de este artista.

En la Lonja sudoeste del Patio de los Naranjos han sido nuevamente colocados los murales que, sobre diversos temas de la reconquista catalo-aragonesa, pintó en 1925 Joaquín Mir, y en el Salón de la Virgen de Montserrat se han colgado una serie de lienzos de pintores actuales, al tiempo que otras distintas obras por diversas dependencias de esta notable arquitectura barcelonesa.

FUNDACION VICTORIO MACHO

En el despacho del subsecretario de Educación y Ciencia, don Federico Mayor Zaragoza, ha sido firmado un documento en virtud del cual se da pleno cumplimiento al testamento del escultor Victorio Macho y se constituye la Fundación cultural privada Museo Victorio Macho. Para ello, el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección General de Bellas Artes, ha indemnizado a la viuda de Macho, doña Zoila Barrós Contí—que ha puesto en todo momento su buena disposición para que se cumpliera la voluntad de su marido—, el importe de sus derechos en la herencia. De este modo se ha conseguido, a través de la nueva Fundación-Museo, que la obra del escultor palentino fallecido en Toledo hace algunos años permanezca expositivamente unida.

CATEDRAL DE MURCIA

Murcia ha iniciado la suscripción pública para ayuda de la restauración de su catedral, que corre cierto peligro, especialmente la magnífica bóveda nervada de la capilla de los Vélez, monumento nacional cuya construcción se remonta a principios del siglo XVI. Otros deterioros importantes se hallan localizados en la capilla renacentista del Junterón, en la portada de los Apóstoles y en las cornisas de la torre. La Dirección General de Bellas Artes, que dio la voz de alarma a través del informe del arquitecto-restaurador, don Pedro Sanmartín Moro, ha prometido ahora al Cabildo Catedral una aportación económica extraordinaria de diez millones de pesetas, siempre que los organismos, entidades y pueblo de Murcia reúnan otros tres millones, condición indispensable, de

acuerdo con las normas legales, para que Bellas Artes libre a fondo perdido aquella cantidad.

CICLO DE CONFERENCIAS DE GARCIA VIÑO

En la Galería De Luis, de Madrid, el novelista y crítico de Arte Manuel García Viño, redactor jefe de «BELLAS ARTES 74», ha dictado un ciclo de conferencias sobre el tema general «Arte y Contracultura», con arreglo al siguiente temario: 1. «El arte en la sociedad de consumo»; 2. «Ideología de la contracultura»; 3. «Arte "medieval" contemporáneo: una manifestación de contracultura».

Examinó García Viño en la primera conferencia la situación del arte y del artista en la sociedad contemporánea, pasando revista a la serie de síntomas de los cuales podría desprenderse que nos encaminamos hacia un mundo sin arte. El arte rebajado en muchos ambientes a la categoría de bien de consumo, objeto de especulación, es consecuencia de la claudicación de muchos artistas, menos preocupados de su misión auténtica que de encaramarse al tren social en marcha hacia la llamada civilización del bienestar. En la segunda conferencia se ocupó de las diversas corrientes de pensamiento que configuran esa filosofía que ha dado en llamarse contracultura, las cuales han promovido una actitud mental que, aunque situada en una cierta medida en la línea que iniciarán los profetas de la decadencia de Occidente, tiene de diferente el implicar cierto optimismo, aunque no sea del todo consciente. Frente a un mundo cada vez más mediatizado por la visión científica del mundo en la que, en definitiva, se apoya la tecnocracia, la contracultura promueve una serie de resortes con los que pretende abocar a un mundo más humano, al nacimiento, en suma, de una civilización personalista, espiritualista y orientada según la naturaleza. Entre la amplia gama de posibilidades de que dispone la contracultura se encuentra el arte. Este fue el tema de la tercera conferencia, en la que García Viño se refirió a la misión del artista en orden a una triple tarea: la interiorización de la vida, la desmasificación de la sociedad y la poetización del mundo. Lo que él llama arte «medieval» contemporáneo es un arte que en sus formas parece reflejar la intención, consciente o inconsciente, de una serie de artistas de involucrar en su obra una serie

de factores que están en el fondo del movimiento contracultural y que se reflejan en el interés actual por los saberes esotéricos, la sabiduría oriental, las religiones primitivas y, en general, todas las manifestaciones del misterio poético.

NUEVOS ACADEMICOS DE BELLAS ARTES

El pintor Benjamín Palencia ha ingresado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para ocupar la vacante producida por renuncia del académico pintor Fernando Labrada. Por primera vez en los anales de la Academia un pintor vivo ocupa el sillón de otro pintor vivo. «Tenemos que comenzar con un planteamiento insólito—señaló en su discurso Benjamín Palencia—: el elogio del ilustre académico que nos precedió en el sillón, cuando este académico, don Fernando Labrada, está trabajando y quiera Dios que por muchos años.» El discurso de Palencia se dedicó a «Mi concepto y experiencia de la pintura»; fue contestado en nombre de la Corporación por el académico profesor Camón Aznar.

En la misma Real Academia de Bellas Artes leyó su discurso de ingreso el electo, escultor Juan de Avalos, que versó sobre el tema «¿Ocaso de los oficios auxiliares de la escultura?», siendo contestado por el académico y arquitecto Conde de Yebes.

El último ingreso del curso en San Fernando correspondió al pintor Alvaro Delgado, que sustituye en el sillón al pintor Eduardo Martínez Vázquez. El tema del discurso de Alvaro Delgado fue dedicado a «El retrato como aventura polémica», al que contestó en nombre de la Corporación el académico profesor Enrique Lafuente Ferrari.

HOMENAJE AL MARQUES DE LOZOYA

Homenaje del Centro de Altos Estudios FAE, de Madrid, al marqués de Lozoya, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presidido por el Ministro de Educación y Ciencia, señor Martínez Esteruelas. «Con este homenaje al marqués de Lozoya—señaló el señor Martínez Esteruelas— España rinde tributo de admiración a una obra bien hecha a lo largo de toda una vida y a un es-



RESTAURACION DE "EL SUEÑO DE SAN JOSE", DE GOYA

El Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, ha terminado la restauración de la obra «El sueño de San José», de Goya, propiedad del Museo de Bellas Artes de Zaragoza. El destino inicial de esta obra fue el Palacio de los Condes de Sobradiel, de Zaragoza.

Se trata de una pintura mural al óleo de 1,31 × 0,95 m., que fue arrancada de su emplazamiento y sometida en su día a torpes manipulaciones.

El Instituto de Restauración ha realizado sobre esta obra delicadas ope-

raciones que han puesto de manifiesto toda su belleza.

En primer lugar, la pintura se ha fijado a un soporte rígido para conservar su calidad mural; este soporte ha sido realizado con la técnica más moderna a base de celdilla de papel, resina epoxy y fibra de vidrio. La cualidad de esta base es, dentro de su poco peso, su gran resistencia a la deformación y su perfecta reversibilidad.

La reintegración de las lagunas que fueron antes realizadas al arbitrio del restaurador y por procedimientos hoy en desuso, se ha llevado a cabo to-

mando como base un grabado antiguo sobre la obra original, para que la reconstrucción de las formas perdidas tenga perfecta correspondencia con las que tuvo el original.

Para esta operación se ha empleado la técnica mixta de temple y barniz por el sistema de «rigatino» (rayadillo), que permite diferenciar las zonas reconstruidas de las originales al ser contemplada la obra de cerca. Sin embargo, a la distancia normal para la contemplación, el espectador puede gozar de una perfecta unidad de expresión, color y forma, sin sufrir perturbaciones que molesten a la visión del conjunto.

pañol que ha servido a su patria a través del estudio, la investigación, la administración y la política.» El homenaje fue rendido a todo lo largo de las Primeras Jornadas de Investigación sobre «Lo español en arquitectura y artes ambientales», celebradas en la capital española.

El Ministro de Educación y Ciencia analizó a la par la situación de España de cara a su riqueza artística y monumental. «Debemos rendir culto al pasado —añadió el señor Martínez Esteruelas—, pero debemos también respetar la libertad de creación de nuestra juventud para que estos artistas dejen

sus obras a las generaciones futuras. Nuestro país pasó de la nación creadora de monumentos extraordinarios a una etapa de decadencia y vivir del pasado. Actualmente, la política del Gobierno es de potenciar la restauración de monumentos y dedicar parte de sus presupuestos a la conservación de los

mismos, así como de proteger y estimular la creación de nuevas técnicas para la conservación de los medios ambientales. Las preocupaciones de mi Ministerio —terminó diciendo el señor Martínez Esteruelas— son, ante todo, la cultura popular, la cultura generalizada y la creación y conservación de las Bellas Artes.

CENTENARIO DE LA MUERTE DE FORTUNY

Los descendientes del pintor Mariano Fortuny se oponen al traslado de sus restos desde Roma al cementerio de Reus, su ciudad natal, según se indica en una carta recibida en el Ayuntamiento reusense, firmada por el señor Madrazo, familiar del artista. Las autoridades de Reus habían iniciado las gestiones para lograr dicho traslado, coincidiendo con los actos a celebrar con motivo del primer centenario de la muerte del famoso pintor. En la carta se aducen razones sentimentales, destacando el hecho de que en Roma reposan en el mismo panteón los restos de Mariano Fortuny, los de su esposa y los de sus hijos.

RESTAURACIONES DE MONUMENTOS

Tras varios años de interrupción, la Dirección General de Bellas Artes ha llevado a cabo la restauración de la iglesia de El Salvador y Santa María del monasterio de Cana, en la provincia de Logroño. Este edificio es uno de los raros ejemplares de la arquitectura gótica en la región y su más bello exponente. Para devolverle su antiguo aspecto se han limpiado de enfoscado sus muros y bóvedas, se han rebajado los suelos y se han restaurado diversos elementos arquitectónicos. Al eliminar los tabiques que encubrían las tracerías de los ventanales de la cabecera y cruceiro, se ha conseguido que la luz del gótico vuelva a inundar el interior.

Por otra parte, la Dirección General de Bellas Artes ha restaurado también recientemente el pequeño oratorio musulmán del Alcázar de Jerez de la Frontera, que desde el siglo XVI permanecía en estado ruinoso. La obra restauradora le ha devuelto su primer aspecto y ha sido restituido al oratorio la imagen de Nuestra Señora

del Alcázar y en breve plazo será abierto al público. Declarado monumento histórico-artístico, la labor de la Dirección General de Bellas Artes no se interrumpirá hasta hacer recobrar al Alcázar, en su totalidad, su anterior fisonomía.

ACADEMIA DE ROMA

Ha sido puesta a la venta en España una emisión filatélica denominada «Centenario de la Academia de Bellas Artes de Roma», integrada por un solo valor de cinco pesetas, estampado en huecograbado policolor, en medida de 24,9 por 40,9 milímetros y ochenta efectos en pliego, con tirada de ocho millones de efectos. El motivo ilustrativo está constituido por la representación del famoso templete que forma parte del conjunto arquitectónico de dicha Academia de Roma, obra del famoso arquitecto italiano Bramante, y cuya construcción fue ordenada por nuestros Reyes Católicos.

ESCULTURA EGIPCIA EN MENORCA

Una noticia de Mahón informa que en el curso de unas operaciones de limpieza y excavación que se efectúan en el recinto megalítico de «Torre d'en Gaumes» —una de las estaciones arqueológicas más completas del Mediterráneo— ha sido hallada una estatuilla de bronce, de procedencia egipcia, bastante bien conservada, cuya antigüedad se calcula puede remontarse al siglo XIV antes de Cristo. El bronce representa una figura sedente de 15 centímetros de altura, viste una estrecha falda que le llega hasta las rodillas y superpuesta a ella un faldellín largo y ceñido; calza sandalias; se adorna con un pectoral que le rodea el cuello; la cabeza, de forma ovoidea, parece cubrirse de un gorro ajustado; los brazos sobre las rodillas, y entre las manos sostiene un papiro desarrollado.

Aunque cuando redactamos esta noticia no se ha fijado definitivamente la identidad de esta estatuilla, ya que está pendiente de un estudio profundo por parte de los egiptólogos, en opinión del arqueólogo señor Florit Piedrabuena se trata de inhotep, cuya importancia se deriva especialmente del hecho de ser el primer hallazgo de esta clase habido en el Mediterráneo

occidental, y, desde luego, el descubrimiento más importante y sorprendente que se ha producido en España de bastantes años atrás.

III SEMANA DE LA VIVIENDA

Múltiple ha sido la actividad urbanística y arquitectónica española en las últimas semanas. A la exposición celebrada en los salones madrileños del Ministerio de la Vivienda dedicada a «La energía solar en la arquitectura» y a «La ciudad del futuro», que en mesa redonda del Centro Cultural de los Estados Unidos en España de la capital española se efectuó estas mismas semanas, se habrán de adicionar las reuniones de Madrid en torno a la «Calidad en la edificación» (Ministerio de la Vivienda) y a la «Calidad en la construcción» (Instituto Eduardo Torroja), así como las reuniones ocasionadas por la III Semana de la Vivienda celebrada en Burgos. «La política de vivienda en España, sobre todo en lo que se refiere a programas de vivienda social, está a la altura, cuando menos, de los países presumiblemente más avanzados», declaró el Ministro de la Vivienda, señor Rodríguez de Miguel, en el acto de clausura de estas reuniones. Al comienzo de su discurso, el Ministro aludió a la ingente tarea creativa del Departamento: «... que hacer difícil —dijo— que el Ministerio no puede ni quiere llevar a la práctica en régimen de exclusividad».

«Podemos ya —señaló el señor Rodríguez de Miguel— intentar la conjunción plena entre urbanismo y vivienda, modelar el espacio físico al servicio del hombre, preocuparnos en encontrar los diseños más actuales y convenientes, más acordes con los planteamientos sociales, económicos y familiares, culturales y hasta paisajísticos de cada ocasión», resaltando como final de sus palabras el espíritu de colaboración entre el Ministerio de la Vivienda y los Colegios Profesionales de Arquitectos, en el amplio panorama de posibilidades que van desde la aplicación cada día más concienzuda de las Normas Tecnológicas de la Edificación en busca de la mejor calidad técnica, hasta la colaboración en el planteamiento de realizaciones y el análisis de nuevos y más concretos textos legales sobre materias de edificación y vivienda.

RAMON FARALDO: «DON NICANOR FINOLE».

EDICIONES NARANCO, S. A. OVIEDO. NOVIEMBRE 1973. FORMATO FOLIO, 260 PAGINAS. VARIOS CENTENARES DE REPRODUCCIONES A TODO COLOR.

Con gracejo y con pasión, con una hermosa falta de método y con imágenes deslumbrantes, ha escrito Ramón Faraldo su impresionante libro sobre Nicanor Piñole. Era la obra que todos necesitábamos para ver cómo se comenzaba a hacerle justicia al maestro. Se da en ella el hecho curioso de que es un auténtico arsenal de datos, además de una bellísima pieza literaria. Faraldo procura, no obstante, embeber esos datos en el texto y lo único que nos ofrece respetando la metodología tradicional, es la cronología de las páginas 191-194 y la bibliografía a tres columnas de las páginas 247-252, que le encargó expresamente a Luciano Castañón, como especialista insigne en pintura asturiana en general y en Nicanor Piñole en particular. Otro piñolista notorio, el entusiasta Carantoña, escribe una página preliminar en la que resplandece su devoción hacia ese hombre bueno, sencillo y honesto que es, por añadidura, el gran pintor biografiado. Faraldo no nos dice muy claramente qué es lo que prefiere en las obras de Piñole, pero se adivina en la manera como habla de cada una de ellas, que sus predilecciones van hacia las más sueltas, las más abocetadas, las que parece que el maestro pintó en estado de gracia y sin darle demasiada importancia a lo que realizaba.

Hay en toda buena pintura un hecho asombroso en la manera como los críticos reaccionan ante ella. No se limitan a juzgarla en sí misma, sino que les sugiere multitud de consideraciones de carácter general que no surgen cuando se trata de interpretar una obra menos eminente.

Es como si el choque emotivo que una auténtica pintura produce, actuase de espoleta y pusiese en marcha una serie de emociones universalmente válidas, a las que el crítico tan sólo le da libre curso en las grandes ocasiones. Así, por ejemplo, Faraldo dedica en este libro unas cuantas páginas encendidas a su propia teoría de la pintura, pero lo hace siempre en función de la de Piñole, «cosa mental» para ambos, como para Leonardo. Estas elucubraciones y los análisis de las obras concretas, se entremezclan con recuerdos jugosísimos de la vida de Piñole, de sus encuentros con Faraldo y de sus luchas consigo mismo para encontrar en cada momento el camino único e in-

sustituible. Faraldo recoge entre las obras que selecciona, la «Danza prima» del año 1932, esa jugosa maravilla con aires de romería en la que la composición concéntrica constituye un canto exaltado, no concretamente a la región asturiana, sino a todo el noroeste peninsular. Temas similares habían preocupado al mejor Castela, pero en Piñole sirven de acicate para una auténtica angelización de la materia que se hace literalmente vaporosa y fundida en las copas de los árboles. Otras obras muy anteriores, realizadas en torno a la misma temática, en especial el diminuto pastel «Vuelta de la romería», del año 1920, nos facultan para exaltar a Piñole como el inventor de un intimismo a la española, que nada tiene que envidiar ni en ternura ni en sutileza cromática al del mejor Board. Claro está que incluso en estas obras de textura raspada hay un aliento hondo que escapa en Piñole a todo ornamentalismo intrascendente y que Faraldo sabe valorar en la medida exacta.

El escritor no ha querido hacer una secuencia cronológica de los lienzos, sino enlazarlos en unidades espirituales, lo que puede resultar, si se quiere, poco científico, pero es en cambio profundamente humano y nos ayuda a conocer mucho mejor al verdadero Piñole. Así, por ejemplo, a continuación del antes aludido pastel de 1920, coloca Faraldo el óleo «Sequeros», de 1969, cuya claridad cromática con luz inmaterialmente penetrante, nos induce a considerarlo como una de las más delicadas maravillas de la pintura española reciente. Causa asombro que un anciano de noventa años hubiese podido realizar esta obra tan abocetada, en la que algunas de las manchas heredan el alma de los «Nenúfares» de Monet y anticipan las «Floraciones» de Román Vallés. Este Piñole que ya no tiene nada de fin de siglo, me hace pensar en su libertad en aquel otro Piñole de los óleos diminutos de 1908, en los que los árboles se abren como llamaradas de ilusión y en los que algo relacionable con lo que luego sería la nueva figuración, parece ya palpar como un presentimiento incipientemente esbozado.

Faraldo viene y reviene sobre todos estos temas, mezcla los recuerdos de Sisley, convertidos en calle de Alcalá, con la presencia impalpable de unos apuntes que son el equivalente asturiano de las dos primeras épocas de Nonell. El castillo feérico que Faraldo crea yendo y viniendo, apuntando conexiones con hechos e ideas, intercalando versos populares o visiones de Alberti, posee una magia, una brillantez y una facundia que convierten su libro

en una sorpresa inagotable. No me atrevo a decir que se trate de una obra en exceso ortodoxa desde los puntos de vista histórico o crítico, pero constituye una auténtica maravilla de emoción y de garbo desde el estrictamente humano que es el que más nos importa.

El lujo con que Ediciones Naranco ha editado el libro sólo tiene parangón igual en su finura y en su belleza. Creo que merecería con justicia figurar entre los libros mejor editados del año, o uno de los mejores, si es que los premios deben ser varios. El que semejantes obras se publiquen tiene una enorme trascendencia para el futuro, ya que aúnan documentación e información gráfica perfectísima y son susceptibles incluso de robustecer vocaciones o de despertar entusiasmos inéditos en medio del desierto del conocimiento y disfrute popular de la obra de arte. Nuestra felicitación entusiasta por tanto a editor y autor y también al pintor insigne que ha merecido esta prueba de justa admiración y cariño.

CARLOS AREAN

FELIX GONZALEZ DE LEON: «NOTICIA ARTISTICA, HISTORICA Y CURIOSA DE TODOS LOS EDIFICIOS DE SEVILLA».

EDICION: ABENGOA, S. A. REALIZADA POR GRAFICAS DEL SUR. SEVILLA, 1973.

En 1844, la imprenta artesana de don José Hidalgo y Compañía, establecida en la sevillana calle de Génova, publicaba dos gruesos tomos de un interesante libro de kilométrico título: «Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen», del que era autor don Félix González de León.

«Noticia artística, etc...», es un libro fundamental para los estudiosos de temas sevillanos y de muy difícil adquisición, pues de su rara y corta edición única sólo quedan muy pocos ejemplares guardados en determinadas bibliotecas oficiales o en las colecciones de bibliófilos. De ahí que, desde hace algún tiempo, en los medios culturales sevillanos se viniese interesando su reimpresión, reimpresión que ahora se ha hecho por cuenta de una importante empresa industrial en edición no venal, realizada con cuidada tipografía y ani-

mada por numerosas ilustraciones que reproducen —la edición original no contaba con tan sugestivos encartes— viejos dibujos y litografías de la época, originales de Richard Ford, Gumersindo Díaz, David Roberts, John F. Lewis y Pérez Villamil, amén de un gran plano expresivo de la geografía urbana de la Sevilla de 1848.

González de León, autor de este curioso libro que ahora se reedita con la agrupación de sus dos partes en un solo tomo, seguido de funcionales índices de personas, lugares y monumentos, nació en Sevilla a finales del siglo XVIII y murió en la misma ciudad en mayo de 1854, cuando contaba 64 años. Hombre de carácter bohemio, un tanto pintoresco, pero febril estudioso de los temas de su tierra, estuvo empleado en la antigua Real Fábrica de Tabacos y dedicó gran parte de su vida a profundizar en la historia y el arte de su ciudad natal, dejando numerosos escritos y un grupo de alumnos y seguidores que continuaron con fervor el trabajo del maestro. Pero, sin duda alguna, la mejor obra de González de León es este extenso libro que constituye —según escribe en el prólogo a la flamante edición el profesor de la Universidad de Sevilla, don Antonio Sancho Corbacho— «el estudio más completo de todos los edificios de la ciudad con cierto interés artístico o histórico y de su contenido, ya fuese aquel de mucha o poca importancia, dando lugar así a la primera guía, casi exhaustiva, que se publica de Sevilla».

Pedro Montoto Virgil, Morillo Alonso, José Andrés Vázquez, Santiago Montoto y otros muchos escritores especializados en temas sevillanos, han bebido en las fuentes de este libro que, escrito con gran amor e infinita paciencia, contiene un estudio profundo y minucioso de todo lo que tenía relieve e importancia en la Sevilla de su tiempo.

González de León desbroza el callejero de la ciudad y va estudiando el origen y significado de cada una de las plazas, calles y paseos de Sevilla, haciendo un resumen histórico de los mismos, señalando los hechos políticos o sociales más interesantes de los que fueron testigos y efectuando una detalladísima descripción de monumentos, palacios, iglesias, conventos o simples casas con sabor. Nos habla de arquitectos y artesanos relevantes, para luego ofrecernos un sugestivo inventario de las obras de arte —pinturas, esculturas, tallas, retablos, etc.— que se guardaban en edificios públicos, sagrados o profanos. González de León, al tiempo que describe estas obras artísticas, las enjuicia sensiblemente, bien con apreciaciones personales o valiéndose de testimonios de expertos en la materia.

Muy documentadamente —el autor tuvo acceso a las bibliotecas y archivos del Ayuntamiento, Palacio Arzobispal, Catedral, etc.—, González de León hace glosa o crítica de la geografía viaria de la ciudad, de la arquitectura o los ornamentos que integraban algunas edificaciones y de las obras artís-

ticas que se guardaban en la ciudad, al tiempo que enumera —lo que supone un singular testimonio para cuantos hoy estudian el pasado de la ciudad— edificios derruidos y pinturas y esculturas que desaparecieron o se perdieron.

Salpicando con múltiples anécdotas su escrito, González de León pormenoriza en datos, analizando y exponiendo antecedentes de los lugares y construcciones del pasado sevillano y, llevado de su afán de ofrecer el máximo material documental, llega, incluso, a copiar cuantas lápidas e inscripciones considera de interés.

Libro valioso, interesantísimo, pues, éste de Félix González de León que se reedita de nuevo con total acierto como testimonio expresivo de las singularidades estéticas de la gran Sevilla de ayer.

FAUSTO BOTELLO

VICENTE AGUILERA CERNI: «ARTE Y POPULARIDAD».

ESTI-ARTE EDICIONES. MADRID, 1973.
177 PAGINAS.

La posibilidad de encontrar en nuestros días un arte puramente popular, resulta, la mayor parte de las veces, una tarea en extremo difícil.

Vicente Aguilera Cerni se propone en este libro elaborar el nuevo concepto que debe adoptarse de cara a cualquier estudio del arte popular contemporáneo.

Parte de una premisa incuestionable: el arte popular tradicional, folklórico, es, como mínimo, una reelaboración del pueblo; el arte de la popularidad contemporánea, esto es, el nuevo arte popular, impregna al pueblo, pero rara vez es configurado por él, ni aun tratándose de la popularidad neofolklórica.

Vuelve a poner el ensayista sobre la mesa de debates un tema viejo, pero siempre nuevo a la hora de hablar del arte de nuestro entorno: la popularidad que en sí mismo encierra. Interés especial tiene el tratamiento que se da en este libro a ese arte que se ha dado en llamar «popular» y que, si llega a serlo, lo es no porque el pueblo lo acepte como propio, sino porque se ve casi en la obligación de aceptarlo, tal vez para no defraudar a esta sociedad de consumo en la que el arte ha pasado a ser un producto más que debe ser consumido.

El libro se halla estructurado en dos grandes apartados; cada uno de ellos se divide en tres capítulos que van desglosando el hecho artístico como popular y todo aquel entorno que le lleva a pertenecer al pueblo, desde el simplemente histórico hasta el más puramente ambiental, pasando por los elementos que componen el hecho artístico.

Si bien Aguilera Cerni observa esa popularidad actual del arte como algo

«lanzado» al mercado para que sea ávidamente consumido, no niega de antemano la posibilidad de que el hecho artístico sea aceptado por el pueblo de buenas gana; el pueblo discierne previamente la calidad del arte, por mucho que sea «producto», y adopta y hace suyo lo que se le ha ofrecido.

Ahora bien, advierte el ensayista que la popularidad por difusión no implica necesariamente la degradación cualitativa del producto, dentro de su género correspondiente. Aunque no suceda con frecuencia, el género «sexy» pudo promover a una buena actriz, como Sofía Loren; las canciones de los «Beatles» pudieron ser ingeniosas y estar bien ejecutadas; el reportaje difundido por una agencia de prensa para millones de lectores puede ser magistral... Lo que recuerda Aguilera Cerni es que el problema, cuando se trata de masas que han de ser estadísticamente consideradas, debe ser enfocado bajo una función de los conjuntos, en relación con los comportamientos multitudinarios.

Aunque es posible llegar a precisar la existencia de un arte predestinado al pueblo y otro, minoritario, sin duda, dirigido a élites cultas o culturizantes, Aguilera Cerni señala que hay producciones artísticas «cultas» accesibles al consumo multitudinario, como una buena película o un buen libro, que en principio están al alcance de las masas. Teóricamente no existe ningún obstáculo insuperable, aunque de hecho sí existan para vastos sectores sociales. De modo que, en su opinión, hay ejemplos confusos cuyo funcionamiento depende de muchos factores.

Al hablar de nuestra sociedad solemos aludir a la masificación en que se encuentra; es importante plantearse lo que ocurre con la manifestación artística producida en ella, y así lo hace Aguilera Cerni: para el crítico valenciano, al decir que el arte popular contemporáneo constituye una manifestación típica de las sociedades masificadas, hay que tener presente que tales sociedades son estructuralmente capitalistas y monopolistas. Por ello, esa masificación social no es originariamente una causa, sino un efecto de las técnicas mediante las cuales los grupos del capital monopolístico y adyacentes dominan la mayor parte de las comunicaciones sociales, controlan los medios de persuasión multitudinaria e instrumentalizan a las masas.

A lo largo de su ensayo cita Aguilera Cerni a muchos críticos y sociólogos, no para reforzar ningún criterio, como él mismo advierte, sino en función testimonial y por cuanto revelan encontrados puntos de vista muy extendidos entre los más diversos cultivadores de las artes. Así, de manera sistemática y con perfecto dominio del tema, Aguilera Cerni pone a disposición del lector un trabajo documentado y original que habrá de servir para promover opiniones sobre un tema tan actual, tan debatido como el del arte y la popularidad.

CARLOS BELLVER

«EL CLAVE BIEN TEMPERADO», DE JUAN SEBASTIAN BACH. LIBRO PRIMERO.

SVYATOSLAV RICHTER, PIANO. ALBUM DE TRES DISCOS. MELODIA HMES 610-53/54/55. ESTEREO.

El valor permanente —humanamente eterno— de las grandes obras musicales de la historia, no obliga a que hagamos con ellas reconstrucciones arqueológicas. Hace poco escuché decir que Emil Gilels hacía un Mozart demasiado romántico. Ni Gilels es Mozart, ni el instrumento que toca es el que tocaba Mozart, ni nosotros oímos con oídos del tiempo de Mozart. Por lo tanto es inútil hablar de ortodoxia, y debemos dejar a cada artista que interprete a su gusto las músicas de diversas épocas, siempre que no hay ridículas exageraciones, sino verdadera sensibilidad musical.

Hay excelentes interpretaciones del «Clave bien temperado» al clavicémbalo, pero yo confieso que prefiero escuchar estas magníficas páginas del gran Juan Sebastián en un piano expresivo como es el de Svyatoslav Richter. Considerados durante años estos preludios y fugas como la definitiva victoria del «temperamento igual» en los instrumentos de teclado y como *ejercicios de gran valor didáctico, fueron restituidos ya hace mucho tiempo a su verdadero lugar de música artística, con sentimiento, hasta con pasión algunas veces, aunque esa pasión no pueda ser, naturalmente, la de un Beethoven o la de un Chopin.*

La fenomenal facilidad de Liszt se dice que era debida a la obligación de tocar los fragmentos de «El clave bien temperado» durante su infancia, sometiéndolos a continuos cambios de tono, en repentinos transportes efectuados a la orden tajante de su padre. Es sabido que en el original bachiano no existen indicaciones dinámicas ni de «tempo», por lo que la interpretación de estas páginas se presta a versiones muy diversas. La forma como aparecen en las distintas ediciones se puede respetar o no, ya que siempre se funda en las conjeturas de alguien que no es el autor. A este respecto es curioso recordar el prólogo de la edición «Peters», debida a Carl Czerny, en el que el gran pianista explica que puso sus indicaciones según el carácter de la música y sobre todo según recordaba habérsela oído tocar a Beethoven. Aquí, el principio de autoridad es plenamente válido, pues debemos aceptar que un genio como Beethoven era el más adecuado para interpretar las intenciones de otro genio como Bach.

La grabación del «Clave bien temperado» por Svyatoslav Richter ha constituido un gran éxito mundial. Desde el punto de vista técnico es buena, pero resulta extraordinaria, fabulosa, desde el musical. Basta escuchar la emotiva limpieza del sencillísimo preludio en Do mayor, del que Gounod demostró la indestructibilidad, haciéndole resistir su empalagoso «Ave María», la grandeza sobrecogedora de la fuga en Do sostenido menor, la ligereza del preludio en Re menor, la poesía del de Mi bemol menor... en fin, todo, pues esto son sólo ejemplos de una concepción artística irreprochable.

«EL MANDARIN MILAGROSO» Y «SUITE DE DANZAS», DE BELA BARTOK.

ORQUESTA FILARMONICA DE NUEVA YORK. SCHOLA CANTO RUM DIRIGIDA POR HUGH ROSS. PIERRE BOULEZ. CBS S-73031. ESTEREO.

Dos obras muy distintas, pero dos obras maestras son el ballet-pantomima que nosotros conocemos normalmente con el título de «El mandarín maravilloso» y la «Suite de danzas». Entre la primera y la segunda no pasan más que cuatro años, pero sus diferencias no se deberían al tiempo, aunque éste fuese mayor, sino al propio sentido de la música.

La «Suite de danzas», escrita por encargo para la celebración del cincuentenario de la unión de Buda y Pest, constituyó

un gran éxito y fue pronto una de las obras más aplaudidas de Bartok, pese a que no haya que buscar en ella nunca un folclorismo directamente atractivo para el público medio, sino una cuidadísima elaboración de temas populares de la Europa Oriental y de los países árabes. Estas danzas representan un trabajo de raro virtuosismo constructivo e instrumental. Su calidad de música pura le da una libertad formal que servía perfectamente a los fines espirituales del autor.

«El mandarín maravilloso», cuya música es extraordinaria, tanto en su propia esencia como en su adecuación al argumento, fue rechazado más por la parte escénica que por la sonora. El estreno en 1926 fue un gran escándalo y pasaron muchos años sin que fuese aceptada la obra por unos públicos que no estaban acostumbrados a escenas tan crudas y sangrientas. Aún hoy se modifica alguna vez la línea argumental, pero no creo que nadie se asuste ya de la violencia o de la pintura de los más bajos ambientes. El tema de «El mandarín maravilloso» es una historia de descarnado expresionismo, que se debe a Menyhért Lengyel. Una prostituta sirve de gancho a unos ladrones, que desvalijan a los incautos. Sólo un extraño mandarín resiste sus ataques y aún sus mortales heridas, hasta que la muchacha se apiada de él. Entonces las heridas del mandarín empiezan a sangrar y la muerte puede abrirse camino. En su terrible misterio, llevado a un ambiente repulsivo, el cuento vuelve a tratar el tema de la redención por el amor más allá del fin de la vida.

La música de Bartok es impresionante por su riqueza, su expresividad y su carácter sombrío y violento. No es necesario conocer el argumento para sentir en lo más hondo un dramático aliento de tragedia.

Pierre Boulez, tan importante en la breve historia de la música de vanguardia, es desde hace algún tiempo un director de primera fila. Si su repertorio es muy amplio, es natural que prefiera sin embargo la mejor música del siglo XX, al servicio del cual pone todo su gran talento. Con una orquesta de la calidad que distingue a la Filarmónica de Nueva York, Boulez puede desplegar todo un abanico de los colores más variados, un verdadero alarde de riqueza en la estructuración de los planos sonoros. Como la grabación y el prensado son excelentes, esas virtudes se manifiestan plenamente.

«ESCENAS DE NIÑOS» OP. 15, «SONATA PARA PIANO EN SOL MENOR», OP. 22, DE SCHUMANN.

WILHELM KEMPF, PIANO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 25 30 348 ESTEREO.

En la obra de Roberto Schumann se encuentra una de las cimas del arte pianístico, que es asimismo uno de los grandes momentos del movimiento romántico. Schumann, que combate la rutina y la falsa tradición desde las columnas de su «Nueva Revista Musical», que funda con sus amigos una «cofradía de David» (Davidsbünd), para cargar contra los «filisteos» defensores de maneras caducas, recoge en Beethoven la antorcha de una nueva expresión y en Schubert el secreto de las formas en que esa expresión puede verse. Hasta 1840, compone Schumann solamente para el piano, si dejamos aparte la voz. Se ha hablado de una especie de temor por abordar el gran sinfonismo, de una «falta de preparación» que, en cierto modo, resulta indudable. Pero no es esto solo. El piano es el instrumento fundamental del Romanticismo, quizá porque a su técnica, con posibilidades líricas y virtuosísticas, pueden dedicarse esas formas pequeñas, tan propias del espíritu de la época. Hacen romanticismo en el piano Schumann y Chopin, Mendelssohn, Liszt y Brahms. A veces, cuando algunos de estos compositores escriben sinfonías, dan como un paso atrás, pues el poder de la gran forma es tal que tira de la mente hacia un inevitable clasicismo. En el piano está la libertad. En este instrumento se encuentran los caminos nuevos con los que Schumann sueña continuamente.

Aunque fue un concierto de Paganini el hecho causal de que Schumann se dedicase definitivamente a la música y abandonase sus estudios de leyes, algún tiempo antes había escuchado al famoso pianista Ignaz Moscheles y de aquella ocasión había nacido una gran ilusión por llegar a ser un virtuoso del teclado. Si esto se hizo imposible por un desgraciado accidente debido a ciertas atrevidas experiencias para mejorar el mecanismo, Schumann no abandonó el piano y tuvo en su mujer, gran pianista, no sólo la intérprete ideal, sino también la continua colaboradora que hizo posibles tantas maravillas.

Si examinamos la SONATA EN SOL MENOR encontraremos una fantasía que rompe las ligaduras formales. Es una obra en la que hay realmente sugerencias literarias, aunque no se reflejen en títulos. El elemento poético parece estar siempre presente, mientras la técnica constructiva tiende hacia el núcleo temático que da origen a la estructura musical. Bien distintas son las ESCENAS DE NIÑOS, brevísimas piezas en las que, según el mismo autor, no se quería hacer música infantil sino evocaciones sobre el mundo de la infancia. Muchas veces se ha dicho que estas escenas resultan más difíciles de lo que parecen, pues aunque su mecánica no sea complicada, sí lo es su expresión, en una aparente sencillez.

Wilhelm Kempff es en este disco el indiscutible gigante del teclado, el artista completo que, lejos de todo capricho, sirve sin embargo de una forma personal a la intención del autor. Es una maravilla escucharle en los momentos plenos de sonoridad, en aquellos en que domina la pasión o en otros de suave lirismo. Siempre encuentra el ambiente adecuado. No en vano el nombre de Kempff está entre los grandes del mundo interpretativo en el siglo XX. Una excelente toma de sonido y el cuidado proceso a que nos tiene acostumbrados el sello, hacen a este disco plenamente recomendable.

«SONATAS PARA ORGANO», DE HINDEMITH.

SIMON PRESTON, ORGANO. DECCA SXL 29061. ESTEREO.

No es la primera vez que nos ocupamos en esta sección de las grabaciones de Simon Preston, joven organista que está

enriqueciendo notablemente el panorama del disco en este sentido. Si son relativamente abundantes los discos de órgano en el repertorio antiguo y barroco, si lo son mucho menos en el clásico y romántico, resultan escasos en el contemporáneo. Por eso es importante un esfuerzo como el de Preston, dedicando su atención a páginas fundamentales del siglo XX para el que fue llamado «rey de los instrumentos». El órgano sigue teniendo en la gran música de nuestro tiempo un puesto muy importante, e incluso figura en la extrema vanguardia.

Hemos asistido en los últimos años a ciertas variaciones en la elaboración de Hindemith dentro del panorama musical contemporáneo. Por lo que respecta a España, el público no ha entrado nunca de pleno en su obra, si exceptuamos algunas páginas acogidas siempre con aplauso, como MATIAS EL PIN-TOR o las METAMORFOSIS SINFONICAS. La crítica fue, durante algunos años, muy entusiasta con respecto a Hindemith, que era considerado como un adelantado que ejercía su atrevida función sobre técnicas tradicionales. Después, algunos musicógrafos han visto al compositor como una especie de consecuencia artística, con mucho menor significación que la que se le atribuía. Si no nos empeñamos en divisiones demasiado rígidas en cuanto a lo temporal ni en apreciaciones de lo que debe ser la música de una época —cosa que nadie sabe— encontraremos a Hindemith en su verdadero sitio, como un gran compositor de espíritu firme que, si no realizó grandes hazañas, fue capaz de crear una profunda y densa arquitectura para las más variadas combinaciones sonoras.

Las SONATAS PARA ORGANO son un gran ejemplo del arte hindemithiano, y Simon Preston las interpreta en su auténtico sentido. La primera, de complicada estructura. La segunda, con cierto carácter orquestal y más brillante. La tercera, compuesta en los Estados Unidos en 1940, basada en viejos temas populares religiosos o profanos, como un canto de nostalgia y de esperanza. La difícil grabación del órgano está resuelta en este disco de manera perfecta.

CARLOS GOMEZ AMAT

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

GUTIERREZ MONTIEL, Juan. (Pintor, dibujante.)

Nace el 13 de agosto de 1934 en Jerez de la Frontera, provincia de Cádiz. Cursa dos años en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, el tercero en la Escuela de San Fernando, de Madrid, donde también estudia pintura mural. Durante 1964 forma parte del equipo de decoradores de Televisión Española, de 1965 a 1968 reside en Estados Unidos.

Premios conseguidos: Premio Sésamo, de Madrid, 1960; Premio de la Reina de las Fiestas de la Vendimia de Jerez y Trofeo del Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1960; Tercer Premio del Ayuntamiento de Tetuán, 1961; Segundo Premio en la Exposición de Pintores de Africa, en Madrid, 1962; Segundo Premio del Ayuntamiento de Tetuán, 1962; Primer Premio del Ayuntamiento de Tetuán, 1963; Segundo Premio en la Bienal Nacional de Almería; 1969; Segundo Premio en el Premio Chamberí, de Madrid, 1969; Segundo Premio en el Concurso de la Unión Española de Explosivos de Madrid, 1970; Medalla de Oro y Primer Premio en el I Salón de Otoño de Sagunto, 1971; Mención Honorífica en el Premio Ciudad de Murcia, 1971; Mención Honorífica en la Exposición Artesport/72, de Bilbao, 1972; Segundo Premio y Medalla de Plata en el II Concurso Nacional de Pintura de la Diputación de Gerona, 1972; Premio de la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, 1973; Pámpana de Plata en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Valdepeñas, 1973; Medalla de Oro y Primer Premio en el III Concurso Nacional de Pintura de la Diputación de Gerona, 1973.

Exposiciones individuales: 1959, Jerez de la Frontera (Real Academia de Ciencias, Artes y Letras de San Dionisio); 1960, Jerez de la Frontera (Hotel Los Cisnes); 1961, Sevilla (Galería Velázquez); 1963, Madrid (Librería Abril); 1970, Madrid (Galería Karma); 1971, Madrid (Librería Abril); 1972, Madrid (Galería Bética), Ciudad Real (Galería Mancha); 1973, Jerez de la Frontera (Galería PCOM), Cádiz (Centro Cultural de la Caja de Ahorros), Ciudad Real (Galería Mancha); 1974, Madrid (Galería Foro).

GALVEZ, Genoveva (clavicembalista)

Nació en Orihuela. Vive en Madrid desde la infancia. Estudió el piano en el Real Conservatorio de Madrid, donde logró al finalizar el Primer Premio otorgado unánimemente. Es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. En la Musikhochschule de Munich, y bajo la dirección de la profesora Stadelmann, se graduó en Clavicémbalo y Música Barroca, obteniendo un diploma estatal. Para perfeccionar su técnica cembalística trabajó en París y Nueva York con el colombiano Rafael Puyana, heredero de la técnica de Wanda Landowska.

En su formación han sido especialmente importantes los consejos del musicólogo Santiago Kastner, en lo referente a la música renacentista ibérica.

Ha dado conciertos en la mayor parte de los países europeos, en Estados Unidos, en Marruecos, etc.

Su firme técnica se sustenta en un puro estilo conseguido a través de una gran musicalidad y de un continuo estudio de las obras que interpreta en sus propias fuentes. Su formación universitaria facilita también una continua y meritoria labor de investigación.

Es profesora de clave y directora del Seminario de Música Barroca en el Curso Internacional de Música en Compostela. Está al frente de la cátedra de su especialidad en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Dos de sus grabaciones han sido galardonadas con el Primer Premio del Disco en España, Francia y Argentina.

Discos: «Concierto para clave» y «El retablo de Maese Pedro», de Falla; Recital de Cabezón, Scarlatti y Soler; Sonatas de Soler; Seis Quintetos para clave y cuerda de Soler; «Concierto III en Sol mayor para dos claves», de Soler (con Puyana); Clavecínistas ibéricos del siglo XVIII;

LERMA LEON, Pedro (pianista)

Nació en Madrid el año 1916. Comenzó sus estudios musicales bajo la dirección de su madre, y continuó en el Real Conservatorio de Madrid el piano con Pilar Fernández de la Mora y José Cubiles, con Primer Premio en 1934. Trabajó la armonía y la composición con Conrado del Campo.

Catedrático de Piano Superior en el Real Conservatorio de Madrid (1944). Ha sido secretario de ese centro y en la actualidad ocupa el cargo de subdirector.

Durante cinco años (1950-55) fue catedrático de Piano Superior en el Conservatorio Nacional de Santo Domingo, catedrático de Apreciación Musical en la Universidad de Santo Domingo y solista de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana. Ha simultaneado la enseñanza con las amplias giras de conciertos en Europa, Africa y América, las conferencias y la publicación de artículos.

Su estilo interpretativo se funda en una técnica segura, aliada con una honda musicalidad. Artista temperamental, no busca, sin embargo, el virtuosismo como fin, sino el mejor servicio a la música, a través de un riguroso análisis formal y compositivo. Ha escrito algunas páginas para piano, de gran espiritualidad, y ha estrenado obras de autores españoles y americanos.

Obras: «Bocetos pianísticos», «Impromptus», «Preludios», «Nana», «Tonadilla».

Discos: «Recital de piano», obras de Schumann, Debussy, Beigbeder y Puig Adam (Fidias). «Ilustraciones sobre las Rimas de Bécquer» (Fidias). «Ilustraciones a la antología poética» (Fidias).

VI - 74

MORENO GANS, José (compositor)

Nació en Algemesí (Valencia) en 1897. Estudió en su villa natal y en 1918 se trasladó a Madrid, donde ingresó en el Real Conservatorio. Estudió Armonía y Composición con Conrado del Campo. Dos veces Premio Nacional de Música (1928 y 1943). Beca de la Fundación Conde de Cartagena, concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para ampliar estudios en Roma, Viena, Berlín y París. Beca de la Fundación Juan March (1963). Encargos de la Comisaría General de la Música, etc.

Su estilo se caracteriza por una firme arquitectura musical, con un nacionalismo estilizado que busca más el ambiente que la cita directa. Su lenguaje se relaciona con el de los grandes maestros de principios del siglo XX.

Obras principales: Sinfónicas: «Pinceladas Goyescas» (1928); «Es de nit» (1929); «El órgano quedó mudo» (1930); «Preludio y danza en La mayor» (1927); «Sinfonía de Estampas» (1931); «Sinfonía en La mayor» (1934); «Suite en Si menor» (Homenaje a J. S. Bach) (1941); «Danza con variaciones», piano y cuerda (1945); «Concierto para piano y orquesta» (1955); «Sonata a Granada» (1951); «Música para ballet» (1959); «Concierto para violoncello y orquesta» (1957); «Tres piezas para pequeña orquesta», páginas de Cavanilles (1961); «Tríptico sinfónico sobre temas gregorianos» (1963); «Sinfonía Esopo» (1966). Cámara: «Cuarteto en Re mayor» (1940); «Cuarteto núm. 2» (1972); «Trío para flauta, violoncello y piano» (1945); «Sonata para violín y piano» (1942); «Melodías para violín y piano» (1926). Voz y piano: «Cinco canciones españolas» (1945); «Tres cançons de mar» (1957). Arpa: «Nocturno» (1949); «Invenciones 1 y 2» (1960); «Sonata» (1970); «Melodía núm. 4» (1968). Guitarra: «Melodía núm. 3» (1950); «Seguidillas en rondó» (1947). Piano: «Preludio y danza» (1932); «Suite en Si menor» (1941); «Sonata en Do mayor» (1944); «Danza con variaciones» (1945); «Homenaje a Albéniz» (1956). Páginas corales y obras religiosas.

Discos: «Teño o corazón perdido» (Voz de su Amo); «Para Laura» (Philips); «Manolas de Chamberí» (Hispanvox).

VI - 74

Exposiciones colectivas: Concurso de la Unión Española de Explosivos, de Madrid, 1970; Exposición de Primavera, en Sevilla, 1970; Siete Jóvenes Pintores, en la Casa de Velázquez, de Madrid, 1970; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1970; XV Concurso de Arte, de la Diputación de Gerona; Premio Ciudad de Murcia, en Murcia, 1971; I Bienal Nacional, de Pontevedra, 1971; XIX Exposición de Primavera al Aire Libre, en Madrid, 1971; I Salón de Otoño, de Sagunto, 1971; I Bienal de Pintura Provincia de León, 1971; Colectiva al Aire Libre, en el Parque de Atracciones, de Madrid, 1971; Arte Contemporáneo, en la Galería Elipa, de Madrid, 1971; Concurso Nacional de Bellas Artes, 1971; III Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, en Barcelona, 1971; II Bienal del Tajo, en Toledo, 1972; Artesport/72, en Bilbao, 1972; II Premio Nacional de Dibujo Pancho Cossío, en Santander, 1972; II Concurso Nacional de Pintura de la Diputación de Gerona, 1972; Exposición Nacional de Arte Contemporáneo, 1972; Pintura Española Actual, en la Caja de Ahorros de Alicante, 1972; Nuevo Realismo Español - itinerante, 1972-1973; Maestros Contemporáneos, en la Galería Mancha, de Ciudad Real, 1972-1973; Ocho Pintores Actuales, en la Galería Piquío, de Santander, 1973; en la Galería Foro, de Madrid, 1973; Biennale dei Fiorino, de Florencia, 1973; Antología de Primavera, en Madrid, 1973; El Arte de la Ilustración, en Roma, París y Londres, 1973; Concurso de la Fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, 1973; Exposición Nacional de Bellas Artes, de Valdepeñas, 1973; III Concurso Nacional de Pintura, de Gerona, 1973; Ocho Pintores de Nuestro Tiempo, en la Galería Tebas, de Madrid, 1974; Concurso de Iberia Costas de España, en la Comisaría General de Exposiciones de Madrid, 1974; Pintura Española Contemporánea, en la Galería Rembrant, de Alicante, 1974.

Se encuentra representado en: Granada, Museo de la Fundación Rodríguez-Acosta; Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Toledo, Museo de Arte Contemporáneo.

VI - 74

Doble concierto en Do mayor de J. S. Bach y obras de P. Christian y W. Friedmann Bach (con Puyana); «Tratado de glosas» para viola de gamba y cémbalo, de Diego Ortiz (con Jordi Savall); «La música en el Real Palacio»: Sonatas de Felipe de los Ríos y Juan Oliver y Astorga, para viola y cémbalo (con Enrique de Santiago); «Libro de cifra nueva», de Luys Venegas de Hencros, en clavicémbalo y clavicordio (Hispavox).

VI - 74



MACARRON S.A

PINTURA-DIBUJO-GRABADO
ESCULTURA-DIBUJO TECNICO
REPUJADO-MARCOS-EMBALAJE
Y ENVIO DE OBRAS DE ARTE
MONTAJE DE EXPOSICIONES
EXPOSICION Y VENTA DE
CUADROS

JOVELLANOS, 2

TELEFONOS 222 64 97 - 6 - 5 - 4

MADRID-14

DIRECTORIO PRACTICO DE ARTE

ANTICUARIOS

ANTIGÜEDADES «ATELIER»
Ribera de Curtidores, 15. Tda. 10
MADRID

ANTIGÜEDADES MIQUELEZ
Avda. de Roncesvalles, 11
PAMPLONA

COFRE

Barón, 4

PONTEVEDRA

JUSTINO LUENGOS RAMOS

Avda. Los Cubos, 46

LEON

ANTIGÜEDADES ALONSO

Eloy Bullón, 11.

SALAMANCA

ANTIGÜEDADES ESPEZANZA
Mon, 20
OVIEDO

OLD HOME

Serrano, 118. Teléfono 262 78 49

MADRID

SALAS Y GALERIAS DE ARTE

 **GALERIA
ARTETA**

Iparraguirre, 15
Teléf. 23 93 69
BILBAO-9

CALLES

Hortaleza, 41

MADRID-4

COFRE
Barón, 4
PONTEVEDRA

ESTI-ARTE OBRA GRAFICA CONTEMPORANEA

Almagro, 44

MADRID

GALERIA ANNE BARCHET

Claudio Coello, 116

MADRID

GALERIA BETICA

General Goded, 12

MADRID-4

GALERIA CIRCULO 2

Manuel Silvela, 2

MADRID

GALERIA EDURNE

Monte Esquinza, 11. Teléf. 419 13 88

MADRID-4

GALERIA EGAM

Villanueva, 29

MADRID-1

GALERIA DE ARTE TOISON

Orientada hacia el Arte Joven

Arenal, 5. Teléfono 232 16 16

MADRID

GALERIA FORTUNY, S. A.
Zurbano, 61
MADRID-10

GALERIA NOVART
Monte Esquinza, 46
MADRID

GAVAR

Menéndez Pelayo, 79

Teléfono 252 48 24

MADRID-7

GALERIA ORFILA

Orfila, 3. Teléfono 419 88 64

MADRID-4

GALERIA OSMA

Reyes, 19

MADRID

GALERIA PISCIS

Joaquín García Morato, 25

MADRID

GALERIA ROMA

Augusto Figueroa, 39

MADRID

GALERIA ROTTENBURG

Almagro, 27. Teléfono 419 94 02

MADRID-4

GALERIA TARTESOS

Serrano, 63. Teléfono 226 42 01

MADRID

SALA DELTA

Fuencarral, 55. Teléfono 232 60 87

MADRID

SALON CANO
Paseo del Prado, 26
MADRID

SERVICIOS

Embalajes, mudanzas
y transportes

A. CERDA (Embalador)

Especialista en obras de arte

Aviñó, 29

BARCELONA-2

PROFESOR DE PINTURA
ACUARELA-OLEO-DIBUJO
Teléf. 253 93 91 - MADRID

Restauraciones

JORGE CRUZADO ASENJO

Especialidad en mosaicos

Romanos, Bizantinos, etcétera

Colonia San Nicolás, 9

MADRID

J. F. BOLET

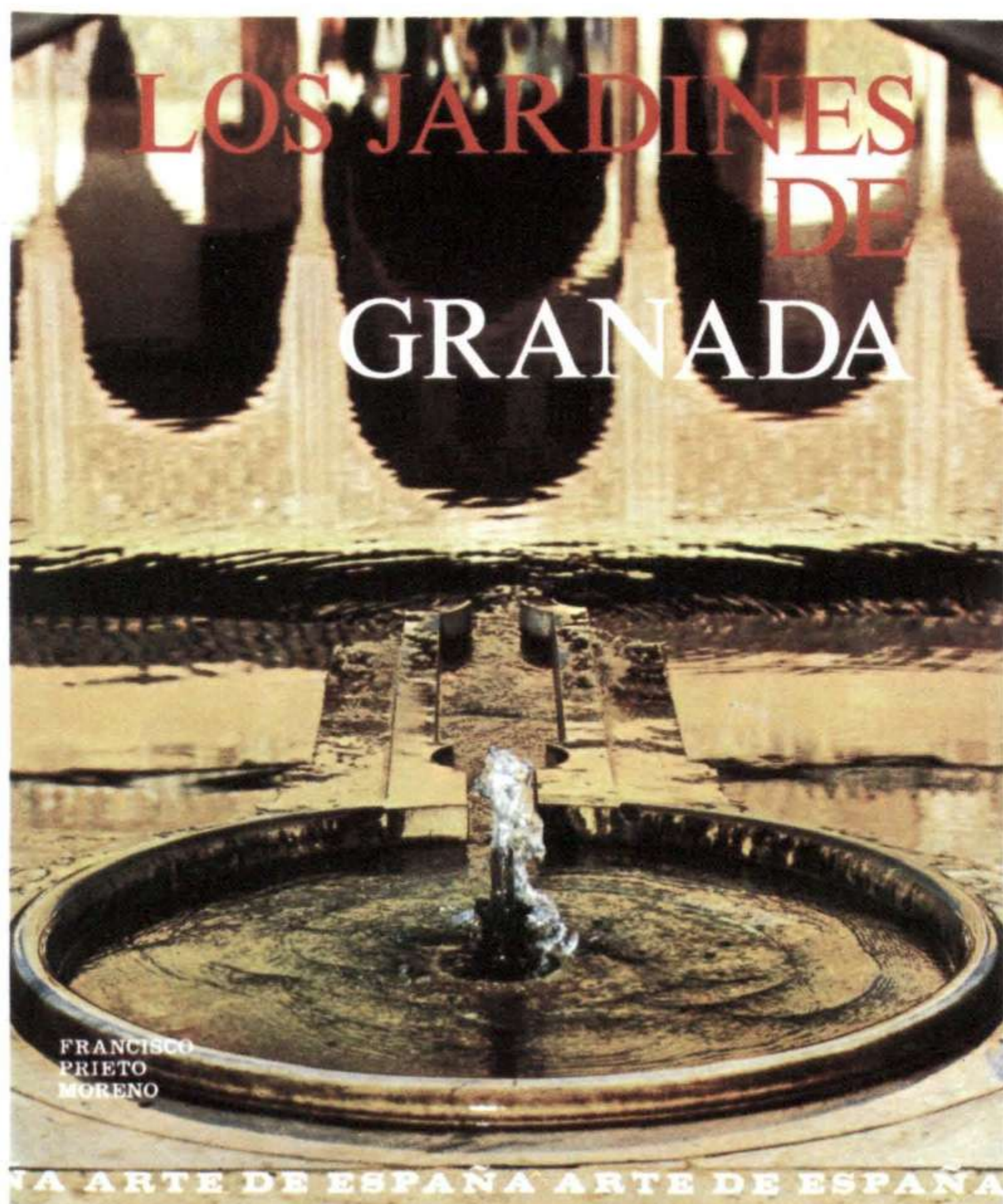
Técnico restaurador

C. Milans, 4. Teléfono 232 23 53

BARCELONA-2

PUBLICACION DEL PATRONATO NACIONAL DE MUSEOS

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES • MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA



LOS JARDINES DE GRANADA

Francisco Prieto Moreno

416 páginas

El vértigo de nuestro tiempo, que nos sume en un género de vida de acelerado ritmo mecánico, hace más deseable el concepto recatado e íntimo del jardín granadino, que vierte su placer hacia dentro, sin ostentaciones representativas, en ámbitos limitados e incluso minúsculos que atraen hacia sí el paisaje para completar la amenidad de sus fuentes y su vegetación. Este carácter, que se percibe en toda la Alhambra, aparece como una constante estética que había de dar lugar al carmen, expresión actual de la intimidad contemplativa del jardín doméstico granadino. Precisamente este libro se propone estudiar esa índole doméstica, de recreación privada, que constituye su norma general y que puede ser una interesante fuente para el estudio del jardín moderno, como lugar de reposo para el espíritu, a partir de unos elementos de extremada sencillez dispuestos en reducido espacio.

* * *

IMAGENES DE LA VIRGEN EN LOS CODICES MEDIEVALES DE ESPAÑA

Federico Delclaux

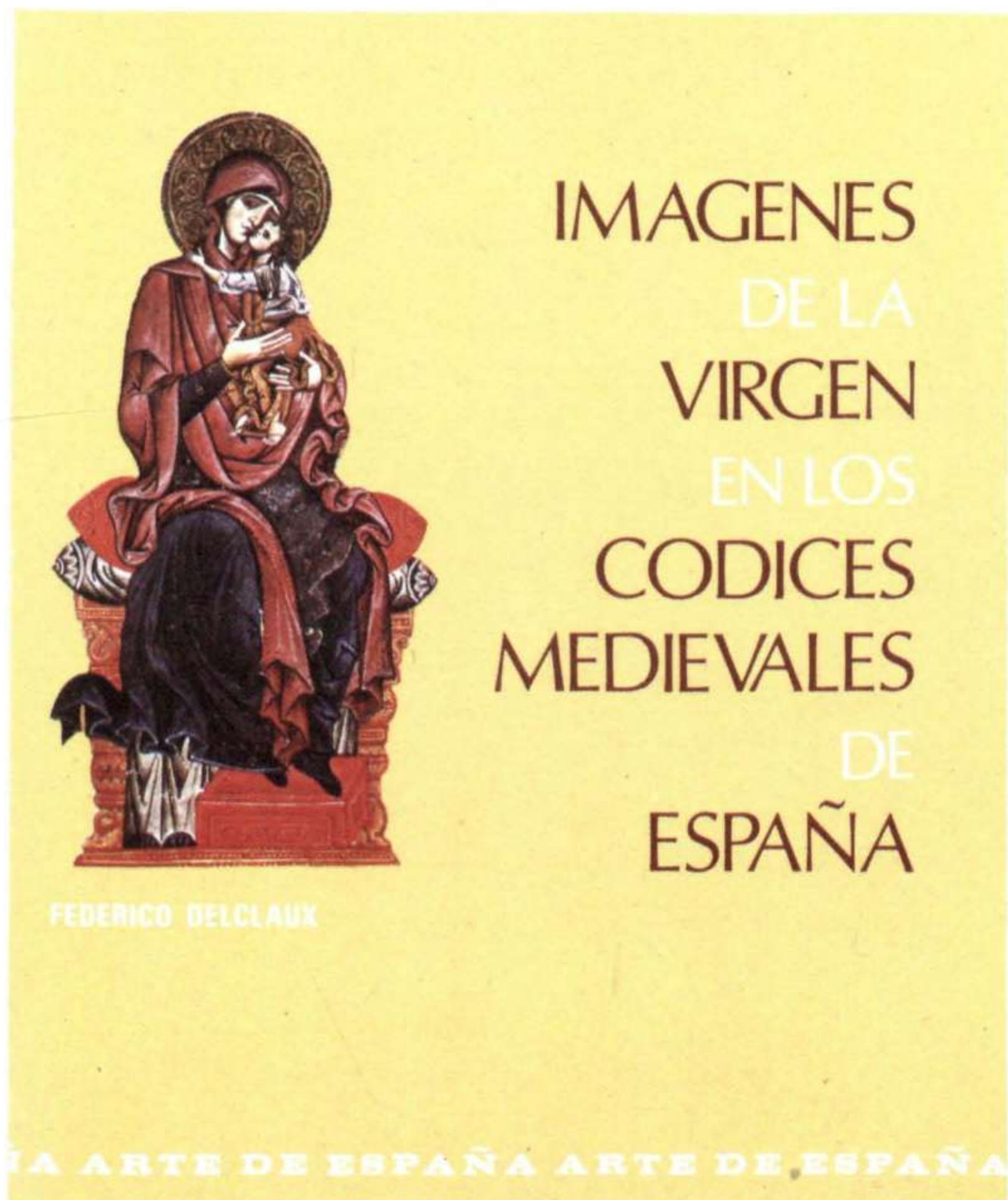
388 páginas

Catálogo de todas las representaciones marianas en los códices conservados en las bibliotecas españolas. Su ámbito temporal se extiende hasta el año 1400 en los de origen nacional y hasta el 1300 en los de otros países. Todas las miniaturas se reproducen en color.

La labor de recopilación y ordenación cronológica que ha realizado el autor tiene una doble vertiente: ofrece al amante de la pintura una colección exhaustiva de imágenes de María, entre las que se encuentran muchas de las obras capitales de nuestros miniaturistas; proporciona al estudioso del arte y de la iconología mariana un instrumento de trabajo inapreciable al poner a su alcance un repertorio iconográfico, total y sistematizado, que viene a liberarle de muchos desplazamientos e investigaciones.

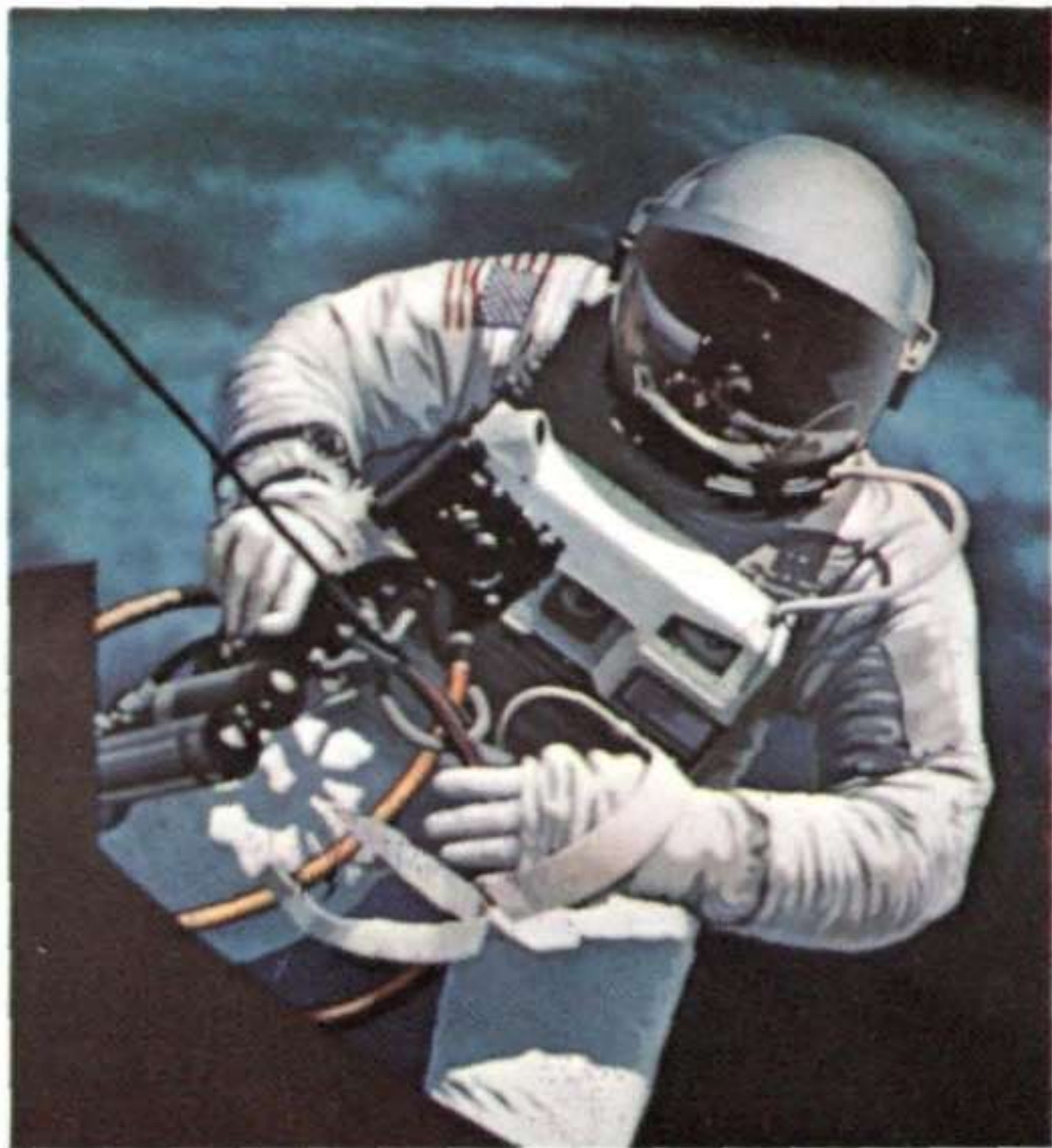
Volúmenes de 30 x 25 centímetros, lujosamente encuadernados, con sobrecubiertas a todo color, en papel especial y con numerosísimas ilustraciones en color y negro.

El precio de venta es de 2.000 pesetas cada título. Pueden adquirirse en su librero habitual o directamente, enviándonos la correspondiente tarjeta-pedido encartada en esta revista.



OMEGA ES EL DEPORTE

En las profundidades marinas; en Suiza - país de los relojes - y en la superficie de la Luna, OMEGA ha batido todos los records de precisión y resistencia.



En el mar, los buzos de la Operación "Janus" que batieron el record de permanencia trabajando ocho días inmersos en el fondo del Golfo de Ajaccio, al igual que el comandante Cousteau cuando experimentó la capacidad humana de resistencia a 500 metros de profundidad, iban equipados con relojes Omega Seamaster de serie.



En Suiza, el 95'8 por 100 de los cronómetros electrónicos certificados por las Oficinas Suizas de Control Oficial de Cronómetros llevan la marca Omega. Estas instituciones oficiales del Gobierno suizo someten a los relojes a las más duras pruebas antes de expedirles el certificado de "cronómetro".

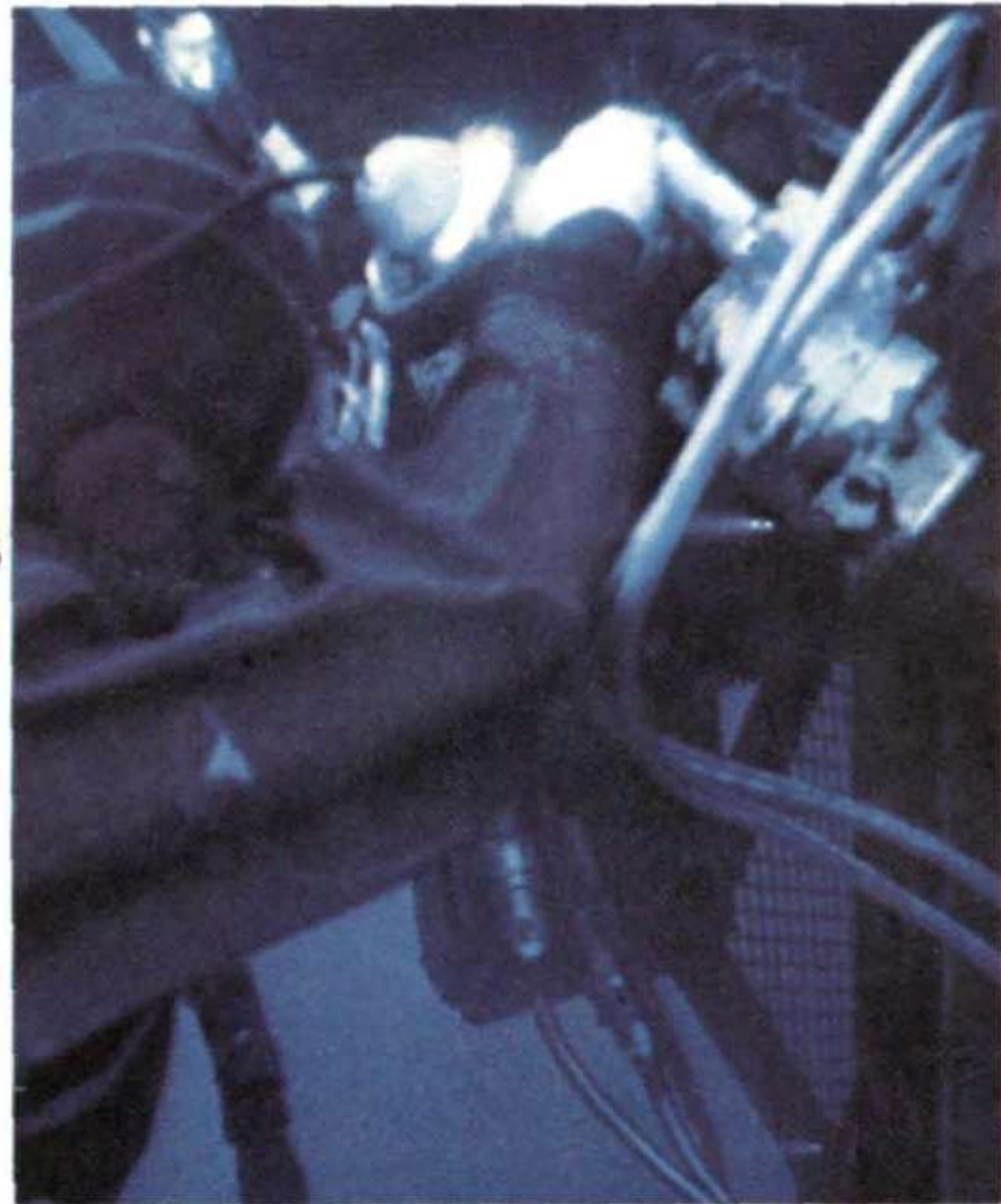


ST 378801
OMEGA
SPEEDMASTER 125
Cronómetro-
cronógrafo
automático,
calendario e
impermeable.
Caja y brazaletes
de acero.
El reloj de los
astronautas.
Resistente a toda
prueba.

En la Luna, los astronautas norteamericanos van equipados con relojes Omega Speedmaster de serie, seleccionados por la NASA de entre otros muchos, por sus cualidades de precisión y resistencia, corroborados rotundamente en todos los "paseos" lunares, pese a haber estado los relojes sometidos a condiciones extremas nunca experimentadas antes.

OMEGA ha puesto estas excepcionales experiencias técnicas al servicio del deporte mundial, en 13 Olimpiadas cronometradas oficialmente, así como en las competiciones más duras, donde son indispensables la máxima resistencia y precisión.

Allí donde está el deporte, está OMEGA, porque OMEGA es el deporte.



ST 366826 OMEGA-COSMIC 2.000.
Automático, doble calendario e impermeable.
Caja y brazaletes de acero.
Especial para submarinistas por su
excepcional resistencia a la presión.



ST 166072 OMEGA-MEMOMATIC. Avisador,
automático, calendario e impermeable.
Caja y brazaletes de acero.
El cronómetro sonoro que le "despierta"
la memoria en el segundo preciso. Muy útil
para controlar los tiempos deportivos.



Ω
OMEGA

Primera organización mundial para la medida exacta del tiempo